



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT CIRCO E COMICIDADE - PROCESSOS DE CRIAÇÃO EM CAMPO EXPANDIDO –
TRABALHO DE CAMPO, IMERSÕES, ITINERÂNCIAS, AÇÕES EM TEMPO REAL

TÉCNICA DE BUFÃO: POSSIBILIDADES TEÓRICO-PRÁTICAS PARA O ATOR CONTEMPORÂNEO

NYKAELLE APARECIDA PEREIRA DE BARROS

BARROS, Nykaelle Aparecida Pereira de; Técnica de Bufão: possibilidades teóricopráticas para o ator contemporâneo. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte. UFRN; Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGARC); Mestrado em Artes Cênicas; Orientador: Marcílio Vieira; Co-orientador: José Tonezzi. CAPES; bolsa de mestrado. Atriz e diretora.

RESUMO

O presente trabalho é parte da pesquisa inicial do mestrado, dentro do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGARC, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. A pesquisa apresenta reflexões acerca do bufão e sua relação com o trabalho cênico. Um estudo de exercícios específicos visa perceber como eles podem contribuir para o treinamento do ator. Busca-se o desenvolvimento de um breve traçado histórico da figura do bufão, com ênfase na Idade Média, período em que sua presença parece ter sido mais evidente. O foco está basicamente na investigação do “corpo bufonesco”, visando esclarecer quais as suas características e como ele se configura numa estética grotesca. Para compreender por que o bufão se torna figura posta à margem, pretende-se observar também como os padrões de comportamento foram sendo estabelecidos na sociedade ocidental. Há um levantamento de aspectos práticos tendo por base a

- 1449 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

participação em oficinas com influentes teóricos e atores bufonescos e, sobretudo, com experimentos realizados em treinamento junto ao grupo Bufões de Olavo, coletivo teatral de João Pessoa, do qual a autora faz parte. Tais experimentos visam constituir o bufão enquanto personagem, percebendo quais são os elementos específicos dessa técnica. Tais reflexões servirão para o entendimento de como se dá a técnica de bufão no treinamento do ator contemporâneo, bem como buscar perceber a influência dessa prática desde o trabalho físico até o desenvolvimento de um discurso crítico a partir da criação em diálogo com diversos elementos da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: bufão; deformidade; técnica.

RESUMEN

Este trabajo es parte de la búsqueda inicial del maestro, dentro del Programa de Estudios de Posgrado en Artes escénicas - PPGARC, la Universidad Federal de Rio Grande do Norte. La investigación presenta reflexiones sobre el bufón y su relación con el trabajo escénico. Un estudio de ejercicios específicos tiene como objetivo entender cómo pueden contribuir a la formación del actor. El objetivo es desarrollar una breve reseña histórica de la figura de payaso, con énfasis en la Edad Media, durante el cual su presencia parece haber sido más evidente. La atención se centra principalmente en la investigación "bufonesco cuerpo", con el objetivo de aclarar cuáles son sus características y cómo se configura en una estética grotesca. Para entender por qué el bufón se convierte en la figura fuera de acción, también la intención de observar cómo se han establecido patrones de comportamiento en la sociedad occidental. Hay un estudio de los aspectos prácticos basados en la participación en talleres con los teóricos influyentes y bufonescos actores y, sobre todo, en los experimentos realizados con el grupo de formación bufones de Olavo, colectivo teatral de João Pessoa, que pertenece el autor. Estos experimentos tienen como objetivo ser el bufón como un personaje, dando cuenta de lo que son los elementos específicos de esta técnica. Tales reflexiones servirán para comprender cómo es la técnica de bufón en el entrenamiento el actor contemporánea y tratar de darse cuenta de la influencia de esta práctica del trabajo físico para el desarrollo de un discurso crítico de la creación en diálogo con diversos sectores de la sociedad.

- 1450 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

PALABRAS CLAVE: bufón; deformidad; la técnica.

ABSTRACT

This work is part of the initial search of the master, within the Program of Graduate Studies in Performing Arts - PPGARC, the Federal University of Rio Grande do Norte. The research presents reflections on the buffoon and its relationship with the scenic work. A study of specific exercises aims to understand how they can contribute to the actor's training. The aim is to develop a brief historical outline of the clown figure, with emphasis on the Middle Ages, during which his presence seems to have been more evident. The focus is primarily on research "body bufonesco", aiming to clarify what its characteristics and how it is configured in a grotesque aesthetic. To understand why the buffoon becomes figure sidelined, also intended to observe how behavior patterns have been established in Western society. There is a survey of practical aspects based on participation in workshops with influential theorists and bufonescos actors and, above all, made in training experiments with the buffoons group of Olavo, theater collective of João Pessoa, which the author belongs. These experiments aim to be the buffoon as a character, realizing what are the specific elements of this technique. Such reflections will serve to understanding how is the buffoon technique in training contemporary actor and seek to realize the influence of this practice from physical labor to the development of a critical speech from the creation in dialogue with various elements of society .

KEYWORDS: buffoon; deformity; technique.

Formação e trabalho colaborativo no grupo Bufões de Olavo

O grupo Bufões de Olavo surgiu na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em João Pessoa, no ano de 2010, quando estreou um experimento cômico intitulado "Clown Bar", feito a partir de cenas que haviam sido criadas dentro da disciplina Interpretação I, ministrada pelo professor Dr. José Tonezzi, nesse mesmo ano. As cenas foram o resultado do trabalho com a técnica de palhaço, com

- 1451 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

o qual muitos de nós alunos nos identificamos. Estreamos na cidade de Ouro Preto, Minas Gerais, no Encontro Nacional de Estudantes de Arte (ENEARTE).

Estimulados pelas aulas, decidimos formar um grupo de trabalho que pudesse continuar praticando exercícios de palhaço e montamos o experimento supracitado composto por quadros, no qual nós íamos trabalhando improvisações e cenas em dupla. Estreamos com um elenco de onze alunos do curso de Teatro da UFPB, no ENEARTE que aconteceu na cidade de Ouro Preto- MG.

Ao retornar do evento, dialogamos com o Professor Tonezzi na perspectiva de continuarmos o grupo sob sua coordenação. Com a união de mais alguns alunos, em 2010 iniciamos um treinamento com quinze pessoas, nos debruçando sobre as técnicas e as reflexões sobre o palhaço. Com o passar do tempo o grupo foi reduzindo e atualmente contamos com um grupo de seis pessoas, juntamente com nosso diretor e professor José Tonezzi.

O experimento tornou-se um espetáculo e estamos sempre reconstruindo as cenas. Mantendo o treinamento e toda uma dinâmica de trabalho que foi sendo construída ao longo dos ensaios. Começamos a amadurecer as cenas do Clown Bar, e conjuntamente a exercitar jogos, aperfeiçoando as cenas e nos aperfeiçoando enquanto palhaços. O experimento ganhou novas configurações e apresentou em lugares distintos, na expectativa de buscar públicos diversos, enriquecendo assim nossos estudos. Com as apresentações e o treinamento constante, os palhaços foram batizados e começamos a perceber os tipos característicos de cada um: Angélica Lemos (Mosquito), Nyka Barros (Cavalera) e Sávio Farias (Tito) caracterizam-se como palhaços do tipo Brancos¹. Já

Flávio Lira (Pinão) e João Brandão (Gargalo) são tipos de palhaços chamados de Augustos². A descoberta dos tipos foi importante para nos colocar dentro do jogo de uma maneira mais consciente.

Começamos a investir nas características e descobrir possibilidades de cena através delas. Porém, sempre cuidando para não utilizar como um dado limitador, já que o Palhaço vai trabalhar com

¹ O palhaço mandão, muitas vezes ranzinza, ou apenas orgulhoso e que quer sempre se dar bem. O autoritário, o esperto 2 Contraponto do Branco. O bobo, atrapalhado, que apanha do Branco mas, que muitas vezes, acaba se dando bem.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

nuances. Numa cena o autoritarismo do palhaço pode estar mais forte que em outra, assim ele vai dosando a energia para não ficar preso apenas ao seu tipo. Posteriormente, o trabalho com o bufão fez o caminho inverso. Enquanto no trabalho com o palhaço a prática teve início e constituiu a necessidade de uma pesquisa teórica, o bufão começou com um trabalho de iniciação científica que gerou, dentro do grupo, a vontade pela prática dessa linguagem.

Aliada à prática, muitas pesquisas foram sendo desenvolvidas a partir do estudo do palhaço dentro do grupo. Meu trabalho de conclusão de curso (TCC), da graduação em Licenciatura em Teatro, foi sobre as técnicas de palhaço que vínhamos trabalhando no nosso grupo e nas aulas que eu ministrava dentro da ONG Centro Cultural Piollin. No entanto, um dos nossos pontos de investigação levou-nos a perceber que nossos palhaços tinham características bufonescas. Neste mesmo TCC, eu já iniciava o estudo sobre técnica de bufão, que se tornou meu foco no mestrado. Procurando perceber que o universo bufonesco configura-se dentro do nosso entendimento, a partir dos nossos estudos e de nossa prática.

Foi-nos muito natural começar a trabalhar com a bufonaria, tendo em vista que esse caminho já estava apontado desde o trabalho com o palhaço. Montamos, então, sob direção coletiva, nosso primeiro experimento de bufão. A performance “Oração do Santo Gozo” (Figura nº 01), encenação que surgiu como um desdobramento do estudo dos tipos de bufão, que vínhamos discutindo e praticando em oficinas dentro do nosso grupo. Essa performance tem como texto um poema de Flávio Lira, como uma paródia à oração do Pai Nosso. O texto tem alusão erótica e reproduz sarcasticamente alguns trechos da oração original, e em outros pontos modifica algumas palavras dando assim novos sentidos, a exemplo do trecho “ Pão nosso de todo dia me pega hoje, perdoai nossas ofensas assim como nós perdoamos aqueles que tanto gozam. Não nos deixei negar a tentação, apenas me livrai de todo mal. Solidão, na mão, amém”. Claramente, uma alusão a masturbação, que é evidenciada através da movimentação, mas, logo em seguida, revela que o ator João Brandão, que desenvolve a cena, apenas chacoalhava uma caixa de leite, que proporciona posteriormente o banho de leite que finaliza a performance.

Figura nº 01: “Oração do santo Gozo” - Grupo Bufões de Olavo.

- 1453 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Foto: Raday Rubinstain. Fonte: Arquivo do Bufões de Olavo.

Logo após a montagem e as apresentações que se seguiram, começamos a trabalhar dentro dos nossos encontros exercícios que desenvolvessem o discurso crítico e sarcástico com o qual acreditamos que o bufão se comunica. Jogos que trazem a consciência de um corpo modificado, e que faz paródia com o corpo dito “normal”. Que corpo é esse? Qual o corpo do bufão contemporâneo?

Imersos em diversas perguntas e encontrando nenhuma resposta, começamos a montar um espetáculo inspirado na obra “Os Cegos”, de Michel de Ghelderode. Esse curto texto de 1933, foi escrito a partir de um quadro de *Bruegel*, o Velho, que tem esse mesmo nome. No quadro, vemos um cego que guia outro cego por caminhos acidentados. Eles possuem aparência envelhecida e distorcida. Carregam forte expressividade e características grotescas, que são marcantes na obra de *Bruegel*, o Velho. Na peça, os cegos estão peregrinando a caminho de Roma, a cidade santa, para encontrar o Papa e pedir que ele opere milagres, que os cure de seus males, que os devolva a visão.

- 1454 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A cegueira tornou-se, portanto, nosso ponto de partida. Ao mesmo tempo em que a cegueira serve como tema simbólico, a partir do entendimento de que nossa sociedade está “cega” perante os acontecimentos atuais, sejam políticos ou culturais. Nós, também, sentimo-nos cegos diante de um universo vasto no qual, por vezes, nos perdemos.

Caminhar pela sala com os olhos fechados, reconhecer o espaço pelos pés, pelo cheiro, pelo som. Perder-se, encontrar-se, comunicar sem ver. Para nós, esse treinamento que durou muitos meses, despertou grandes e potentes inquietações dentro do grupo. No trabalho com o palhaço, os olhos são fundamentais. Triangular, dividir a cena com o público, jogar com o outro e com a plateia, conduzindo e sendo conduzido pelo olhar. Como dialogar com o público sem olhá-lo nos olhos? Como desenvolver o jogo na cena sem enxergar? Objetivamente, precisamos aprender a caminhar no escuro sem tropeçar. Simbolicamente, de qual (is) cegueira (s) queremos falar e o que nós, de fato, não estamos enxergando?

Mais perguntas que respostas, essa tem sido sempre nossa certeza. Depois de

muito treinamento com os olhos fechados, o que pudemos realmente perceber é que deveríamos abrir os olhos. E que a cegueira fosse simulada para o público. Porém, sempre que caminhamos em cena, acabamos por fechar os olhos, viciados em trabalhar no escuro. Será que dominamos a nossa ansiedade de enxergar?

Outros problemas foram surgindo: além da limitação visual, as limitações corporais foram impondo desafios para nossa atuação. Somos quatro atores em cena e um ator em cena virtualmente. Sávio Farias está no espetáculo projetado em vídeo, o que traz outra relação com a cena. A intersecção entre as novas tecnologias e o teatro, é algo bem próprio da contemporaneidade.

Desde tempos imemoriais as artes cênicas se valem dos inventos técnicos que vão surgindo, se pensarmos nas máscaras do antigo teatro grego, que contribuía para a ampliação da imagem e projeção vocal dos atores, as máquinas cenográficas e mais recentemente a luz elétrica que proporciona efeitos visuais através da iluminação cênica, etc., uma gama de aparatos técnicos que colaboram com a estética do espetáculo. Com a chegada do vídeo, computadores e outras possibilidades de mídia, o teatro passou a dialogar com estas outras interfaces. Marta Isaacsson

- 1455 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

(2011), discorre sobre o desenvolvimento histórico dessas linguagens e a aproximação das artes cênicas com as novas mídias, sobretudo, o vídeo, através de projeções ou transmissões *on line*². O caráter híbrido desta cena contemporânea, traz-nos a ideia do hibridismo do universo grotesco, já que podemos montar um corpo totalmente novo, transformado através da edição do vídeo.

Quando a presença física dos corpos em cena se articula efetivamente com os efeitos de presença das imagens virtuais, a cena interroga o olhar do espectador. A intermedialidade cênica instaura um nível de tensão perceptiva, seja borrando os limites do real e do virtual por meio de procedimentos inusitados de entrelaçamento, seja destacando o diferencial natural existente entre as mídias. A intermedialidade aparece, então, como princípio performativo. O “entre” mídias, o trânsito da presença e efeito de presença se torna então ação concretizada sob o olhar de quem vê (ISAACSSON, 2011, p.16).

É justamente este princípio performativo que nos interessa nesta relação. Discutir, inclusive, o “enxergar” através dessas relações estabelecidas com o virtual. O estar presente ganhou novas configurações e este diálogo nos atravessa cenicamente a partir da interação com o vídeo onde, além de outras imagens, temos a imagem do ator contracenando conosco. Angélica Lemos, trabalha com os braços amarrados, simulando a amputação desses membros superiores. João Brandão, trabalha curvado, com uma corcunda protuberante. Eu e Flávio Lira, somos gêmeas siamesas, grudadas pelo tórax.

Caminhar com o corpo preso a outro corpo já tinha sido um desafio experimentado anteriormente, quando fomos ao Carnaval de Olinda-PE, eu e Sávio Farias grudados, subindo e descendo ladeiras. Esse experimento deu origem a estas figuras para o espetáculo. No entanto, fazer o espetáculo inteiro grudado ao corpo do outro ator, tem sido desde o início um grande desafio. Caminhar e mover-se sempre a partir do outro, não apenas de si mesmo. Ações simples como sentar e levantar,

² Para discutir melhor este tema ver a Revista Mapa 2 D da Universidade Federal da Bahia (UFBA).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

tornam-se absolutamente complexas, pois necessitamos encontrar novos pontos de equilíbrio, contrapeso e eixo corporal.

Para que esse processo seja positivo é necessária uma entrega completa, doação, disciplina e dedicação extrema, pois que é árduo o trabalho de criação. E para que seja também prazeroso é preciso um alicerce, uma base de sustentação que se tornará cada vez mais forte de acordo com a experiência conquistada ao longo da prática.

Durante o momento pré-expressivo experimenta-se possibilidades, entrega-se a uma pesquisa em que seu corpo é o principal instrumento, desenvolvem-se ações físicas de forma intuitiva, mas, extremamente conscientes, pois é essa atenção que fará com que o performer guarde em sua memória corporal as partituras criadas durante o processo. Uma vez capturadas, essas ações vão sendo analisadas e ganham substância, para que depois se transformem em uma cena capaz de comunicar ideias de forma orgânica, ou seja, verdadeira, de dentro para fora, como uma pulsação que nasce do abdômen e se expande até o espectador, ligando-os de forma enérgica e precisa. “O processo de absorção da ação tem como consequência uma intensificação das tensões que animam o ator e é percebido pelo espectador independentemente da amplitude desta ação” (BARBA, 1994, p.49).

No ano de 2015 o Grupo Bufões de Olavo iniciou um processo de treinamento e construção de bufões para a montagem de um espetáculo denominado de “*Wanderer – O Reino dos Cegos*”. Além de nossos estudos e de nosso constante treinamento, tivemos a oportunidade de fazer uma vivência com Roberta Casa Nova³ e Bertrand Landhouser⁴, ambos alunos de Philippe Gaulier⁵.

Os exercícios partiam sempre do corpo, e das suas possibilidades de transformação, utilizando animais e insetos como referência. Trabalhamos novas posturas e movimentações modificando nosso corpo, não com enxertos corporais, mas, em relação ao posicionamento da nossa estrutura física.

³ Atriz, diretora e autora. Foi aluna na escola de Philippe Gaulier e desenvolve pesquisa e prática sobre o bufão.

⁴ Ator e músico, formado nos conservatórios de música de Strasbourg, Lyon e Nice. Aluno de vários mestres de teatro.

⁵ Mestre de palhaço, pedagogo e professor de teatro francês. Fundador da École Philippe Gaulier. 7

Ator, diretor e professor de teatro argentino. 8 Povo nativo da Nova Zelândia.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Para a montagem de tal espetáculo e vivência com a oficina citada foi possível questionar sobre esse corpo bufonesco: Como seria caminhar como uma barata? E um rato correndo atrás de queijo? Como um urubu se delicia comendo sua carniça?

O trabalho com os animais e os insetos, trouxeram novas configurações ao nosso corpo. Posturas disformes, inspiradas em seres asquerosos, escolhidos como inspiração para as improvisações com o propósito de nos provocar fisicamente. Também trabalhamos com as matérias, como o corpo adquire a forma de uma água de esgoto, de pedra, etc. Princípios que também fazem parte do trabalho prático do *Gaulier*. Todos esses exercícios funcionam como estímulos para criação de um novo corpo, de uma criatura que entra em estado de jogo e improvisa a partir de princípios grotescos dentro de um universo muito particular. Foram grandes as contribuições deste treinamento e nos sentimos afetados de uma maneira muito forte por este processo, uma vez que a transformação contava quase que exclusivamente com o nosso próprio corpo como material.

Dentro do nosso grupo, realizamos oficinas com os tipos bufonescos, experimentando exercícios apreendidos, mas, também, adaptando e criando outras configurações, o que nos proporcionou a construção de um treinamento próprio, onde fomos trabalhando corporalmente e aos poucos começando a criar nossas “criaturas”.

Esse trabalho de construção das criaturas foi base do aprendizado a partir da oficina com Gonzalo Alfonsin⁷, que trabalhou em suas aulas a composição corporal, a partir do posicionamento dos pés, da contorção do corpo, de posturas diferenciadas, que provocam novas configurações físicas. Dentre os exercícios destaco o *Haka Maori*, inspirado num ritual da tribo *Maori*⁸. Consiste num jogo de improvisação, em que, divididos em duas equipes, um grupo desafia o outro fazendo gestos e sonorizações que provoquem medo e/ou repulsa. Funciona como uma espécie de disputa, onde contorcemos todo o corpo e desenvolvemos nuances na dilatação do corpo. Esse exercício tornou-se parte fundamental de nosso treinamento, usado geralmente no início dos trabalhos como aquecimento e preparação coletiva.

Um trabalho de pesquisa corporal, onde o movimento surge de um corpo distorcido, que gera um andar peculiar, um olhar, e deste corpo transformado surge também uma voz diferenciada. O trabalho com a voz foi essencial, em vista que no nosso grupo trabalhamos com palhaços que não

- 1458 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

falam e que somente externam vocalizes⁶ ou gramelôs⁷. Usar o verbo em português, criando um discurso e se comunicando através de criação de cenas, foi um grande desafio, que de fato potencializou a nossa nova etapa dentro do trabalho do grupo: falar!

Porém, em nossos ensaios começamos a refletir sobre a entrada da palavra. Se para nós o corpo sempre foi nosso elo de comunicação e sempre nos disse tudo, a palavra precisava dizer algo mais. Não dizer qualquer coisa de qualquer jeito, mas, sobretudo, dizer aquilo que nos interessa e que nos inquieta. Neste momento, foi fundamental o trabalho com o tipo do bufão branco. Figura de aparência sóbria, aparentemente “normal”, mas, que tem em seu discurso a deformidade da sociedade na qual ele acidamente critica. O jogo com as contradições, a burla, a paródia e um discurso sarcástico, por vezes, venenoso, em que começamos a buscar o nosso próprio discurso. O que nós enquanto atores queremos criticar? O que nos incomoda? O que nos enoja? Qual a nossa necessidade verbal?

Usamos como mote para algumas cenas, a inspiração à exposição em praça pública dos corpos diferenciados, uma alusão às feiras europeias, o chamado Teatro de Variedades (*Vaudeville*)⁸, nas feiras de Saint Germain, em Paris, nos idos de 1790 onde o público pagava para entrar nas barracas e ver anões, irmãos siameses e todo tipo de corpos deformados ou que fugissem aos “padrões habituais”.

No século XIX, os *Freak shows*⁹, tinham características semelhantes, na Inglaterra e nos Estados Unidos, corpos exóticos, excêntricos eram exibidos ao público. Pessoas que tinham deformações genéticas (microcefalia, pés gigantes, corpo colado em outro corpo, excesso de pêlos, etc.), bem como figuras que tinham tido doenças raras capazes de provocar mudança no físico por alguma deformação, ganhavam a vida sendo expostos em feiras ou em museus feitos especificamente para este fim. Um “show de horrores”, de onde podemos destacar *Phineas Barnum*, que em 1881, em associação com *James Bailey*, criou um dos maiores circos do gênero. Hoje, vemos na televisão, em

⁶ Exercício vocal, cantando sobre uma ou mais vogais.

⁷ Linguagem puramente teatral, utilizando onomatopeias, sotaques e timbres diversos.

⁸ Comédia de situações do cotidiano, contendo paródias e canções populares.

⁹ Termo em inglês para os shows de horrores, onde eram exibidos corpos diferentes da estética padrão ocidental.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

alguns programas, a participação de anões para diversão dos telespectadores. Um corpo diferenciado que utiliza de sua peculiaridade para provocar o riso (CASTRO, 2005).

Muitas são as inquietações e há muito o que investigar em relação a esse corpo de bufão que pretendemos criar e, de alguma maneira, compreender. No entanto, percebemos que trabalhar com essas deformações visuais nos afeta, nos inspira e principalmente, nos desestabiliza, trazendo uma provocação estética e intelectual ao nosso trabalho de ator. Pensar nas nossas próprias deformidades e nas da sociedade em que estamos inseridos, em um processo incessante de busca, nos movimenta e nos tira da zona de conforto. Sobre essa assertiva corroboramos com o pensamento de Beth Lopes (2005), que aponta que o jogo com bufão nos traz um potencial de crítica da sociedade e de crítica de nós mesmos.

As experiências vão nos alimentando, trazendo novas dúvidas sim, porém, vão aprofundando o discurso e provocando o pensamento reflexivo. Esta aventura que é criar, seja a montagem de um espetáculo, um processo de treinamento, a escrita de um texto, nos modifica de diversas formas.

Outros elementos visuais trazem significado e dão conta de construir um lugar novo, que provoca no espectador possibilidades de leitura, que colaboram para a visualização de um lugar. Mas, além de todo esse preenchimento estético, o corpo do ator por si só traz significado (s), através do seu movimento, da sua voz, da maneira como utiliza o espaço. Um espaço vazio, completamente nu, ao ser ocupado pelo ator em situação de representação, ganha novas configurações.

O conceito de que um palco é um lugar onde o invisível pode aparecer tem um grande poder sobre os nossos pensamentos. Todos sabemos que a maior parte da vida escapa aos nossos sentidos: a mais poderosa explicação das várias artes é que elas falam de temas que só poderiam começar a reconhecer quando se manifestam em ritmos ou em formas. Observamos o comportamento dos seres humanos, de multidões, da história, obedece a estes temas que se repetem (BROOK, 2010, p.23).

Quando um corpo se manifesta artisticamente no espaço, ele é capaz de tornar visível o invisível, dar forma e vida a uma história, reconstruir fatos e comunicar ideias. Para nós, no Bufões de Olavo,

- 1460 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

o diálogo com o espaço sempre foi fundamental. No entanto, nesta nova montagem teatral, tem sido ainda mais importante a busca por essa construção imagética do espaço. Andarilhos que se perdem e andam em círculos em busca de uma Roma, que parece estar somente na cabeça deles. Que lugar é esse em que eles caminham? Eles caminham por vilarejos, florestas, lugares áridos, desérticos, enquanto imaginam estar indo em direção a cidade santa. Simbolicamente, esse ir em busca de algo que parece ser inalcançável, representa uma sensação de vazio, de inconstância, de instabilidade, que é bem o reflexo de nossa sociedade atual. Desde quando essa obra foi escrita, em 1933, o sentido da cegueira já trazia essa simbologia latente da humanidade que caminha perdida, rodando em círculos, incapaz de enxergar o que verdadeiramente importa, em busca de uma ilusão.

Parece-nos extremamente atual essa ideia de cegueira, ela representa nossa sociedade contemporânea, onde os princípios parecem ter desaparecido e a perda de motivação e do senso de coletivo, tem trazido diversos problemas.

Jogos¹⁰ como passar a bola um para o outro, de olhos vendados, baseando-se no som do chocalho preso à bola, caminhadas no escuro percebendo o espaço apenas com os pés e depois a utilização de cajados, foram utilizados para desenvolver esta percepção do espaço sem a visão.

Outros jogos foram realizados para estimular ações corporais. Quando trabalhamos com a deformação corporal cênica, buscamos desenvolver ações com este corpo deformado: uma figura sem braços tentando arrumar uma mala; caminhar, sentar e levantar com o corpo grudado, no caso das Siamesas; ações simples, que são experimentadas a partir da perspectiva de um corpo modificado, através da simulação de deformidades.

O universo grotesco serve como base para a nossa construção estética. Este, mesmo fazendo parte das civilizações antigas e estando presente em todas as sociedades desde o início dos tempos, somente nos tempos modernos encontra seu lugar. Em termo conceituais e estéticos, pois é nesses tempos que passa a ser analisado, observado mais atentamente, e Victor Hugo (2007) é o precursor desta discussão. Colocando o grotesco num alto patamar, sendo de extrema importância inclusive

¹⁰ Os jogos aqui tratados, foram desenvolvidos por e para o grupo Bufões de Olavo, a partir da experiência extraída das oficinas e cursos que fazemos e do treinamento contínuo em sala de ensaio e experimentos.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

para a existência do belo, ele assinala a necessidade dos contrários, do reverso, das contradições encontradas ao olhar o grotesco, pois este não se apresenta simétrico. A desproporção, o disforme, a hibridez, são as suas características latentes. Um único olhar sobre o grotesco é incapaz de defini-lo, pois ele se apresenta com várias faces e diversos ângulos, proporcionando reflexão e estranhamento, desperta a curiosidade, o interesse em descobrir mais.

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar

humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. O que chamamos feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. [...] é uma torrente que quebrou seu dique (HUGO, 2007, p. 36).

A distorção física é experimentada, bem como a distorção verbal, e através de vários exercícios, aprendidos em oficinas de bufão e oficinas de palhaço, vamos descobrindo nosso discurso. No jogo do chapéu, por exemplo, duas pessoas, cada uma com um chapéu, desenvolvem um diálogo, representando figuras sociais previamente escolhidas pelo coordenador do jogo. Um padre conversa com um adolescente, enquanto dialogam, um tenta pegar o chapéu do outro. A ação de tentar pegar o chapéu cria um estímulo e um estado de prontidão. Os personagens sugeridos são trabalhados em contradições: o padre tenta seduzir o adolescente, etc. Para jogar com o corpo distorcido, são feitos vários exercícios de posições em desequilíbrio, movimentação com torções no corpo, caminhadas com posturas diferenciadas: peito para dentro, glúteos para fora, etc.

Quem são os “nossos” bufões contemporâneos? Como podemos nos configurar bufões cenicamente, sem nos tornar uma mera reprodução das imagens dos bufões medievais? Quais os tabus e as inquietações de nossa era? Quem são os reis que devemos provocar? Descobrir a *nossa* “segunda” natureza. Não somente um processo de crítica à sociedade, mas também, de autocrítica. Quais as nossas próprias deformidades?

O treinamento tem foco no desenvolvimento corporal e criativo em que a partir de estímulos de imagens ou textos podemos trabalhar composições físicas variadas. O trabalho com as “criaturas” é

- 1462 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

uma investigação que visa desenvolver uma corporeidade baseada em animais ou insetos que habitam lugares imundos, como o rato ou a barata, ou ainda bichos que se alimentam de podridões como é o caso do urubu.

Mais do que trabalhar com a corporeidade do animal, todo um contexto é visualizado, devido ao espaço que este ocupa ou a maneira como ele se alimenta. Comer é um ato simbólico que nos coloca numa situação de saciar o desejo, ter prazer na gula, engolir, lamber e mastigar algo. Quase como uma satisfação sexual, o ato de comer entra como uma metáfora do se alimentar do que é podre, encher-se de sujeira e se lambuzar com gozo.

Uma relação é criada, portanto, com o espaço, que traz em si todo um contexto imagético, e também uma sugestão sensorial, já que provoca uma certa ideia de odor, cor, textura e sonoridade. Joga-se com o próprio corpo, a partir de uma estética deformante, onde se distorce pontos da musculatura, contorcendo articulações físicas. Diálogo com o corpo do outro, em consonância com as contradições estabelecidas entre repulsa e afetos e, por fim, a expressão grotesca da realidade, compartilhando com o público uma imagem andrógina, híbrida, provocativa.

Podemos identificar, nos textos e nas práticas que pesquisamos com a máscara do Bufão, os seguintes princípios e conteúdo: São valorizados os aspectos da marginalidade, de tudo o que é proibido, das verdades ocultas. O bufão recupera aspectos animaiscos do homem. O bufão parodia a realidade que o circunda, buscando revelá-la criticamente. Por isso pode encarnar a “consciência dilacerada” – em nosso caso, daquele que está por detrás da máscara. O treinamento com o Bufão explora o exagero, a expressividade do ator em sua máxima potencialidade. O treinamento com o Bufão trabalha a sexualidade exacerbada e a religiosidade blasfemada (JARDIM, 2002, p. 6).

As ideologias do ator tornam-se seu discurso na cena. É ele que fala através da imagem bufonesca. As palavras do bufão são as próprias palavras do ator. Portanto, a realidade, o cotidiano, as

- 1463 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

inquietações geradas pela política, religiões e toda reflexão retirada da vida em sociedade são materiais para a criação de cenas.

O aporte técnico e estético do Grupo Bufões de Olavo

O campo da representação parte sempre de um esboço, um desenho construído através do jogo e da experimentação de um discurso, que é ao mesmo tempo físico e

verbal. Os conteúdos vão surgindo das nossas inquietações. Trazemos à tona as críticas, os incômodos, os gritos que não queremos calar. Estes anseios, por sua vez, brotam muitas vezes do próprio cotidiano, da maneira de observar o mundo e de se relacionar com ele. Tudo que ecoa na sociedade atual vira alimento para essa criação bufonesca. *Comida de bufão*, como disse Roberta Casa Nova. Nossa própria relação com a sociedade, e os problemas desta nos impele a querer dizer algo. No entanto, essa “politização” vem do jogo, do corpo que expressa a distorção, do sarcasmo como forma de contradizer, repelir e ao mesmo tempo atrair.

Os acontecimentos políticos, sociais, culturais, nos trazem ideias, pois, para nós, a técnica de bufão funciona como um veículo para construir nossa própria poética deformada e irônica.

Tal pensamento no grupo coaduna com os escritos de Beth Lopes, que discorre sobre o desenvolvimento improvisacional que a técnica de bufão provoca e a dimensão crítica do discurso bufonesco, a partir da blasfêmia como recurso para a construção estética.

À primeira vista, o Bufão apresenta regras básicas de contracenação, de jogo, de cumplicidade e de prontidão, sem elaborações artísticas mais complexas. Sua principal meta é trazer diversão ao teatro. Somente pelo prazer do jogo ele usa a blasfêmia, que é a mais radical negação da ordem social. Para blasfemar, é preciso que o ator tenha do que blasfemar. Pois quem blasfema não é o bufão, mas o ator que veste sua máscara. O bufão é o veículo, a forma dissimulada para desfiar a crítica contra nós mesmos, contra a sociedade em que vivemos (LOPES, 2005, p. 17).

- 1464 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

A relação não é apenas com os exercícios do ponto de vista da criação corporal. Mas, o contato com todo um universo, no qual experimentamos um tipo de visualização diferenciada. Acreditamos que esse universo bufonesco tem uma estética muito peculiar e estimula o senso crítico e potencial dialético do ator no Grupo Bufões de Olavo.

Dentro do treinamento no grupo, utilizamos vários textos como referência¹¹, sejam eles obras acadêmicas, literárias, poéticas, dramáticas. Os textos entram como impulsionadores temáticos, para a criação de cenas/solo, em que construímos uma corporeidade para a figura que irá proferir um discurso a partir do debate suscitado pela obra.

Na dinâmica do grupo, trabalhamos sempre de maneira muito coletiva. Todos opinam, propõem exercícios e ideias. As decisões são tomadas apenas mediante a reflexão e argumentação. Nos ensaios geralmente começamos pelo trabalho físico, em que alongamos individualmente e em seguida nos reunimos para exercitar jogos que desenvolvem a atenção e a prontidão do corpo. Como o *Haka Maori*, apresentado anteriormente, o jogo com os bastões e exercícios que trabalham com a execução de várias ações ao mesmo tempo (mover pernas, braços e cabeça, simultaneamente).

Aquecemos de maneira a construir uma energia coletiva que nos coloque em estado de jogo e assim iniciamos o trabalho, seja de criação, em que um dos participantes do grupo vai propondo exercícios para que possamos desenvolver cenas a partir de um determinado referencial, ou ensaio de cenas que já temos montadas e vamos passando para descobrir novas possibilidades. Talvez, esse seja o modo de trabalho da maioria dos grupos contemporâneos, porém, para nós há algo de uma autonomia coletiva que nos coloca sempre em estado de provocação mútua.

Os desafios vão surgindo e nos interessa entrar na zona de risco da criação, onde

muitas vezes improvisamos, deixamos fluir o jogo, para em seguida discutir o que foi feito e o que podemos tirar das imagens criadas. É estar sempre em estado de alerta, atentos a tudo que fazemos/dizemos, e estar sempre pronto a jogar fora aquilo que não encontrou lugar no trabalho.

¹¹ “Uma estadia no inferno” (RIMBAUD, 2005); “EU” (ANJOS, Augusto dos, 1999); “O acrobata pede desculpas e cai” (WOLFF, Fausto, 1998).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Um exercício de desapego constante, mudando o caminho, ora perdidos, ora decididos da direção. Embora, quase sempre perdidos.

O trabalho de criação a partir dos bichos tem sido muito potente, inclusive nas experiências que tenho tido além do grupo. Na oficina que ministrei dentro da disciplina Interpretação IV, no curso de graduação em teatro da UFPB, o foco dos exercícios estava na construção corporal vinculada a experiência com a corporeidade desenvolvida dentro da percepção dos ratos, das baratas e dos urubus. Não é qualquer animal, mas, de acordo com o que viemos trabalhando em oficinas, animais ou insetos que são tidos como asquerosos, sujos, que habitam esgotos ou se alimentam de podridão. O urubu se alimenta de carniça, as baratas comem qualquer coisa que encontram pela frente, inclusive insetos mortos, o rato além de sua alimentação igualmente pútrida, também é conhecido como transmissor de doenças como a leptospirose, que pode levar até mesmo à morte. São seres repudiados por sua sujeira e seus hábitos de moradia e alimentação. Ora, não são os mendigos, repudiados por dormirem na rua, se alimentarem do lixo e por seus hábitos de vida que divergem do estilo de vida padrão construído socialmente?

Podemos dizer, portanto, que associar as baratas, ratos e/ou urubus a construção das figuras bufonescas, pode ser um caminho interessante para a criação de imagens e diálogos dentro da cena. O bufão pode se apropriar destas analogias e afirmar-se enquanto criatura asquerosa. Tornando-se assim, um reflexo da visão pejorativa que a sociedade produz sobre o grotesco. Ele, provavelmente, traz em seu corpo essa mistura de características físicas e intelectuais humanas, com as qualidades dos animais. Evidenciando o caráter primitivo do comportamento animal, como crítica a si próprio.

O silêncio no bufão é tão importante quanto a palavra, em vista que a sua imagem também apresenta forte discurso. Dentro dos nossos treinamentos no grupo, jogamos com a imagem em contraposição ao que é verbalizado. Como exercício da contradição, a palavra transgride a expectativa gerada pela imagem. Como maneira de evidenciar pluralidade no discurso em lugar da redundância. Um exercício que utilizamos, por exemplo, é fazer um *strip-tease* enquanto se profere uma declaração séria e ideológica ou contar uma história triste. A contradição entre a oratória e o corpo sinuoso em ação de sedução gera um estranhamento, o que acreditamos provocar uma desestabilização no observador.

- 1466 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Quando utilizamos da construção da imagem sem o artifício da fala, cuidamos para que cada elemento colocado na cena possa atender à intencionalidade do discurso. Na performance “Banquete de um só”, criada a partir dos nossos treinamentos com a técnica de bufão e sobretudo pelos debates dentro do grupo acerca da situação política atual no Brasil, pensamos em como discutir essas relações através da estética bufonesca. Nesse experimento cênico, fazemos alusão a tortura realizada no período da Ditadura Militar no Brasil (1964-1985), conhecida como “pau-de-arara”, em que uma pessoa fica pendurada nua num bastão, onde levava choques, pauladas e outras ações violentas. No experimento, uma pessoa é carregada nua e enrolada em plástico filme, coberta de tinta vermelha, sendo levada por dois homens vestidos de cozinheiro, já que o corpo pendurado, com uma maçã na boca, lembra uma peça de carne de açougue.

À frente uma mulher branca representa a parcela da sociedade que ficou conhecida como “coxinha”, bebendo champanhe e rindo, enquanto seu laçoi, um corcunda aos moldes de empregado de castelos medievais, desfila com uma bandeja cheia de coxinhas, oferecendo para que as pessoas comam. É uma intervenção que se realizou em meio a um protesto realizado por estudantes e artistas na UFPB. Nada era dito verbalmente, porém, o corpo e a interatividade com as pessoas, dialogava e era registrada a reação dos outros através de uma câmera instalada na cabeça da atriz que interagiu. No meio de tanta palavra de ordem, o silêncio diz muito. Nossa investigação tem transitado entre o silêncio, a projeção do corpo e o discurso blasfemo, numa busca por um dizer crítico e um humor provocativo e contundente.

Figura nº 02: “Banquete de um só” - Grupo Bufões de Olavo. Fonte: Arquivo do Bufões de Olavo.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



Fonte: Arquivo do Bufões de Olavo.

Referências

BARBA, E. **A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Tradução de Patrícia Alves, Ed. HUCITEC, São Paulo, 1994.

BROOK, P. **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antônio Mercado, 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CASTRO, A. V. **Elogio da Bobagem: Palhaços no Brasil e no mundo**. Rio de Janeiro: Editora Família Bastos, 2005.

HUGO, V. **Do grotesco e do sublime**. Trad. do prefácio de Cronwell; Trad. e notas de Celia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- 1468 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ISAACSSON, M. Cruzamentos Históricos: teatro e tecnologia da imagem. In: **ArtCultura**, v. 13, n. 23, p. 7-22, jul.-dez. Uberlândia: 2011.

JARDIM, J. O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do palhaço e do bufão. In: **Revista Sala Preta**. No. 02. São Paulo: USP, 2002.

LOPES, B. A blasfêmia, o prazer, o incorreto. In: **Revista Sala Preta**. No. 05. São Paulo: USP, 2005.