

O ator transparente: reflexões sobre o treinamento contemporâneo do ator com as máscaras do Palhaço e do Bufão

Juliana Jardim

“transparente. 1. Que se deixa atravessar pela luz, permitindo a visão dos objetos; diáfano. 2. Que permite distinguir os objetos através de sua espessura. 3. (Fig.) Que deixa perceber um sentido oculto; evidente, claro. [...] **trans.** ‘Movimento para além de’; ‘através de’; ‘intensidade’. [...]”

parecer. 1. Ter semelhança com; dar ares de. 2. Ter a aparência de. [...] 4. Ser verossímil, crível, provável.” (Ferreira, 1986, p. 1699, 1703)

presente artigo trata da dissertação de mestrado *O ator transparente* (Barboza, 2001), que se refere à pesquisa prática sobre o treinamento contemporâneo do ator de teatro a partir das máscaras do Palhaço e do Bufão – a segunda como máscara complementar –, e à busca pela síntese desses treinamentos na elaboração de um espetáculo-solo, *Madrugada*.

Movida pela curiosidade acerca da “moda de *Clown*” que acometeu um grande número de atores e aprendizes dos grandes centros do país nos últimos dez anos, percebi ecoar em meu caminho como atriz e pesquisadora – praticante de treinos com a máscara do Palhaço desde 1992 e com a do Bufão desde 1997 – as perguntas: “essas técnicas encurtam caminhos no treinamento do ator?”; “o que tem feito crescer a oferta e a procura por cursos livres de *Clown*, pelos cursos de Cristiane Paoli-Quito¹ e pelos Retiros de Iniciação ao *Clown* do LUME²?”; “qual a razão da enorme proliferação de ‘espetáculos de *Clown*’ pelo país?”³

Escolhi o diretor Peter Brook como elemento articulador da reflexão pelo fato de revelar, em seus escritos, aspectos fundamentais do trabalho do ator que são, acredito, abordados no treinamento com as máscaras do Palhaço e

Juliana Jardim é mestranda em Interpretação Teatral pelo CAC-ECA-USP.

- ¹ Diretora teatral, professora da EAD-ECA-USP e atriz, desde 1991 ministra cursos de *Clown* e dirige espetáculos com estética *clownesca*, entre outras linhas de pesquisa e prática.
- ² Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), atualmente coordenado pelos atores Carlos Simioni e Ricardo Puccetti, e do qual fazem parte mais cinco atores pesquisadores-práticos.
- ³ Não é objetivo deste trabalho investigar dados estatísticos nem motivos de interesse pelos trabalhos com as máscaras do Palhaço e do Bufão. Tal empreendimento requereria uma investigação aprofundada de estatísticas de frequência nos cursos oferecidos pelo país e a realização de entrevistas em grande número, a fim de se alcançarem dados significativos, tendo sido, propositadamente, excluído de nossa pesquisa.

do Bufão, e pela profunda identificação que tenho com seus princípios. Os apontamentos de Brook são revelados e transcritos ao longo da dissertação, servindo também como orientação de forma indireta.

A primeira parte da pesquisa pretendeu elucidar os conteúdos principais praticados nos treinamentos com as duas máscaras. Para isso, investigou-se bibliografia específica e recorreu-se a metodologias desenvolvidas por pesquisadores-práticos do trabalho do ator, diretores ou atores, fazendo referência a elas sempre que necessário, conforme registradas pela pesquisa *Procedimentos metodológicos do trabalho do ator de teatro: primeiras investigações*, coordenada pelo Prof. Dr. Antonio Januzelli, desenvolvida entre os anos de 1999 e 2000, da qual sou co-autora.

Na segunda parte, efetuou-se o registro das etapas da criação do espetáculo *Madrugada* e de sua formalização final, em consonância com a pesquisa prática de treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão. Este artigo não tratará dessa etapa.

Estado, estética e vislumbres da transparência

A aproximação que a pesquisa fez das máscaras do Palhaço e do Bufão deu-se sempre na instância do *estado* proporcionado ao ator pelo contato com as duas técnicas combinadas, como meio. O leitor pode identificar, no texto, pontos convergentes com os resultados estéticos atingidos pelas máscaras e efetuar suas próprias associações, mas nosso objetivo não foi abordar resultados. Não nos interessou, portanto, a formação de palhaços profissionais, assim como não tratamos da elaboração de números, nem de aspectos do universo circense da chamada *clownaria*.

O objetivo da pesquisa foi identificar, nos treinamentos que constituem seu objeto, o estágio de transparência do ator em ação cênica, proporcionado pela combinação dos estados das máscaras, a partir das inquietações listadas no texto, e em busca de respostas a elas na criação do espetáculo-solo *Madrugada*.

Estado, segundo concepção desenvolvida durante a pesquisa, diz respeito à atitude do ator em trabalho, à sua postura, ao seu comportamento e à lógica que conduz suas ações em cena. Acrescentemos ao conceito de estado a noção de *ethos* proposta por Eugenio Barba: “*Ethos* no sentido de comportamento cênico, isto é, técnica física e mental; e no sentido de ética de trabalho, de mentalidade modelada pelo ambiente humano no qual se desenvolve a aprendizagem” (Barba, 1994, p. 95).

A pesquisa caminhou em busca desse estado de transparência do ator. E tal transparência – invocando as definições do *Dicionário Aurélio* aludidas acima – diz respeito ao ator que se deixa atravessar, que comunica, possibilitando a visão do outro, que permite distinguir através de si, de sua espessura, levando simultaneamente o outro a perceber um sentido oculto, enquanto ele, o ator, é evidente, claro. O ator transparente que, por conseguir estar além em sua intensidade, é crível e verossímil, mas hábil para manter aberto o espaço do provável, do devir.

Princípios e conteúdos do treinamento com a máscara do Palhaço

“A comicidade de Piolin⁴ evoca na gente uma entidade, um ser, e de tanto maior importância social que essa entidade converge para esse tipo psicológico geral e universalmente

⁴ Artista símbolo dos modernistas do movimento da Semana de Arte Moderna de 1922, Piolin (Abelardo Pinto) começou sua carreira como ‘toni de reprise’, o palhaço que se apresenta entre os números ‘tentando’ repetir o que os artistas fizeram. Usava o nome de Careca. Mais tarde substituiu Chincharrão, quando este deixou o circo de seus irmãos, e, por ter as pernas finas, recebeu o nome de Piolin, ‘barbante’ em espanhol.

contemporâneo do ser abúlico, do ser sem nenhum caráter moral, predeterminado e fixo do ser 'vai na onda'. O mesmo ser que, apesar das especificações individuais, representam Carlitos, Harry Langdon, os personagens de Ulisses, de Proust, as tragicômicas vítimas do relativo que Pirandello inventou. Nessa ordem geral do ser humano, que parece criada pela inquietação e pelas enormes perplexidades deste fim de civilização, ser que nós todos profundamente sentimos em nós, nas nossas indecisões e gestos contraditórios, é que o tipo de Piolin se coloca também.” (Andrade, 1998, p. 39)

A aprendizagem da máscara do Palhaço é iniciada sob a coordenação de um mestre que assume, durante a orientação do trabalho, um papel de autoridade em relação ao ator aprendiz, cuja origem remonta à figura do *Monsieur Loyal*.

“*Monsieur Loyal*. Nome genérico dado ao diretor de cena que, em geral, usa fraque, e apresenta espetáculos de circo tradicional, sendo o responsável pela ligação entre as cenas, pelo fio condutor. Alguns fazem as vezes de *clowns*. Loyal é o nome de uma dinastia de mestres de pista, que se transformou em um símbolo dessa função.” (Jacob, 1992, p. 168)

“É a figura que estabelece uma comunhão para instigar, retirar as coisas do ator. É ele quem vai lá catar as coisas do ator. É um jogo de trazer energia, de fazer vivacidade. Mas eu estou junto, no mesmo grau que as pessoas, buscando abrir resistência e proteção.”⁵

“No início do Retiro estabelecemos a relação dizendo assim: ‘é *Monsieur* na Terra e Deus no céu’. A relação é estabelecida aos poucos, para as pessoas ganharem confiança.

Ela fica realmente séria no futuro. Mas acontece brincando.

‘Aha, acordou tarde hoje!! Eu ouvi falar que você ronca... como é que você ronca?’ São

exemplos de perguntas, conversas. O *Monsieur Loyal* dá corda para os *clowns*, deixando que caiam em suas próprias armadilhas. Um aluno muito vaidoso, e que já deixou isso claro, pode virar o Assistente do *Monsieur Loyal*. Ele assume esse papel rapidamente quando convocamos: ‘o *Monsieur* está precisando de um Assistente’. Depois que ele aceita, e está ainda mais envaidecido por isso, pedimos que seja o Assistente-lixo. Pronto. Isso já é um picadeiro para ele. Ele vai ser o catador de lixo até o fim.”⁶

Fazem parte da iniciação à máscara o contato visual, o manuseio e o conhecimento de seu universo, geralmente oferecido por meio de orientações do coordenador, que se contaminam ou se alteram pelo conhecimento prévio que o ator tem da mítica figura do Palhaço.

O treinamento, com a presença do coordenador, evolui dos pequenos para os grandes picadeiros (ou berlindas: situações de exposição e constrangimento em que o ator é colocado ou levado a estar).

Os coordenadores valem-se muitas vezes de orientações verbais, a fim de nortear o ator em situação de pesquisa prática. Nelas e nos fundamentos da transmissão da técnica, são princípios e indicações constantes:

- O nariz é o olho do palhaço e os olhos são sua alma. O nariz fornece o foco para o público. Os olhos devem revelar seu estado de alegria pelo simples prazer de estar em cena.

- O palhaço adora conflito. Solução, para ele, significa problematizar.

- Os conflitos do palhaço são concretos e físicos.

- O palhaço deve buscar o limite das situações ou mesmo ultrapassá-lo.

- A lógica do palhaço não depende de explicações, elaborações; não precisa referir-se a idéias preexistentes nem a disposições psíquicas do ator. Ela nasce no momento presente e parte

⁵ Cristiane Paoli-Quito, trecho da entrevista transcrita integralmente pela pesquisa *Procedimentos metodológicos do trabalho do ator de teatro: primeiras investigações*.

da concreta relação de seu nariz com o mundo redescoberto por meio do contato físico, pela curiosidade de seus olhos e das reações provocadas por impulsos imediatos.

- “Boas idéias” costumam não funcionar nas situações em que os palhaços se encontram. Reações e impulsos imediatos são, em geral, mais interessantes e verdadeiros, na medida em que podem revelar maior conexão do ator com o presente e maior ingenuidade.

- O palhaço não planeja, ele está em cena e age. Se existe planejamento, deve configurar-se como ação concreta.

- O pensamento do palhaço interessa somente quando revelado em ação.

- Mesmo na maior das tragédias, o palhaço revela muita diversão pelo olhar. Tem profunda alegria por estar em cena.

- O palhaço é muito curioso. Ele olha tudo a seu redor como se fosse sempre a primeira vez. É profundamente interessado no mundo, nas pessoas e nos objetos.

- Tudo interessa ao palhaço.⁷ Das menores às maiores coisas ele tira o máximo. Nunca

desiste de nada. A desistência deve acontecer somente quando aparece um jogo mais interessante. Ele sempre diz “sim” para o jogo.

- O palhaço acredita nas imagens que se mostram a ele, física ou mentalmente, e perssegue sua fisicalização. Tenta transformá-las em ação sempre que pode.

- O palhaço é movido pelo impulso literal das palavras. Se dizem a ele que está “pisando em ovos”, ele tentará provar de todas as maneiras que há mesmo ovos embaixo de seus pés.

- O palhaço vê o mundo pelo avesso enquanto revela o avesso do ator que veste a máscara. A lógica que conduz suas ações dá novas funções ao mundo a seu redor.

- O palhaço, por se encontrar em estado de constrangimento e em relação de ameaça com o coordenador, faz tudo o que for preciso para ficar em cena. Adora o palco e qualquer ameaça de sair deve levá-lo a agir em direção a manter-se. Ele tira proveito das ameaças, usando-as em benefício de seu jogo.⁸

- O palhaço deve “salvar” a cena das ameaças do coordenador, sempre consciente do jogo

⁶ Ricardo Puccetti, trecho da entrevista transcrita integralmente pela pesquisa *Procedimentos metodológicos do trabalho do ator de teatro: primeiras investigações*.

⁷ Compactuamos com a noção de *interessante* sugerida por Peter Brook: “Mas, no fundo, o que significa *interessante*? Há um modo de verificar. Naquela fração de milésimo de segundo em que o ator e a platéia se inter-relacionam como num abraço físico, o que importa é a densidade, a espessura, a pluralidade de níveis, a riqueza – ou seja, a qualidade do momento. Assim, qualquer momento pode ser superficial, sem grande interesse, ou, pelo contrário, profundo em qualidade. Quero frisar que este nível de qualidade em cada momento é a única referência pela qual um evento teatral pode ser julgado.” (Brook, 1994, p. 70)

⁸ A relação com o coordenador, pelo fato de ser inspirada na prática circense, é movida por ameaças e castigos. Lembramos que, na maioria das vezes, o *Monsieur Loyal* era o dono do circo; os treinamentos com a máscara praticados em nossos dias têm direta inspiração nessa relação. As ameaças e os castigos contrapõem-se à atitude de extrema generosidade dos mestres da técnica da máscara do Palhaço que propõem ao ator. Alguns mestres dão tapas, beliscam os palhaços que trapaceiam ou ameaçam retirar de cena um palhaço que está desistindo do jogo ou desinteressado e desinteressante. Expressões como “vou cancelar o pagamento do senhor” ou “vou mandar a senhora embora” são usadas pelo coordenador a fim de levar o ator a resolver, de maneira inusitada, um problema, ou mudar o rumo da situação, a partir da pressão instaurada. Se o fracasso é inevitável, o palhaço é tirado da cena. Se um novo e mais interessante caminho é tomado com verdade pelo ator e ele tira proveito desse jogo com prazer e comunicação com a platéia, o coordenador o mantém em cena.

mais interessante, cedendo a outro palhaço quando o jogo desse for melhor e agradar mais à platéia.

- O palhaço é cúmplice de seu parceiro, o outro ator, e disponível a si mesmo e ao outro.

- O treinamento com o Palhaço trabalha a humildade do ator, que é levado a reconhecer seus sucessos e fracassos, orientado pela relação direta e honesta com a platéia.

- O jogo do palhaço sempre acontece em dupla. Mesmo que esteja sozinho em cena, ele cria duplas com os objetos, consigo mesmo, com a platéia, com a situação.⁹

- A relação com a platéia é fundamental. Ela dirá ao palhaço se ele está sendo simpático, antipático, interessante, desinteressante, chato, agradável. O ator em treinamento com a máscara do Palhaço exercita-se como platéia sempre que não está em cena. Nessa função, é orientado para comentar as ações de outro ator, que está em cena como palhaço, seus sucessos e fracassos, em sua máxima honestidade.

- O coordenador pede que o palhaço “triangule”, olhando a platéia a fim de comentar o que acontece com ele em cena. Depois, retorna à situação em que estava e deve aproveitar seu comentário e a opinião da platéia. O palhaço não desperdiça nada. Tudo o transforma, por sua permeabilidade.

- “Tudo tem um começo, um meio e um fim.”¹⁰ O palhaço deve ficar atento para as etapas de cada jogo.¹¹

- O palhaço é um ser relaxado, estado provocado pela sua permeabilidade e penetrabilidade. A respiração, por meio dos movi-

mentos de entrada e saída do ar, é fundamental para a lógica de pensamento do palhaço.

- O palhaço é calmo, sabe ouvir o outro e acredita no mundo à sua volta.

- Nada deve ser feito com força, imposição. Inicialmente, devem-se buscar passividade e aceitação.

- O palhaço é simples, não tem grandes elaborações mentais.

A máscara do Bufão como técnica complementar

“O bufão, como o louco, é um marginal. Este estatuto de exterioridade o autoriza a comentar os acontecimentos impunemente, ao modo de uma espécie de paródia do coro da tragédia. Sua fala, como a do louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida. Desde as profundezas da Idade Média, o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros: do que ele diz fica o dito pelo não dito [...]; ocorre também, em contrapartida, que lhe atribuam, por oposição a todos os outros, estranhos poderes, como o de dizer uma verdade oculta, prever o futuro, o de enxergar com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não consegue perceber” (Foucault).

“Como aqueles bonecos de plástico chamados de ‘João-bobo’, o bufão nunca cai: ninguém jamais conseguirá culpá-lo ou fazer dele bode expiatório, pois ele é o princípio vital e corporal por excelência, um animal que se

⁹ “Nos espetáculos de *clown* existe sempre um de grande loquacidade, que investe como uma metralhadora de palavras contra o público e os outros *clowns*. Porém, há um outro, quase sempre mudo, que escuta, assente apenas, discorda com muito garbo, lança olhares perdidos e fica estupefato por quase qualquer coisa, até a mais banal. O primeiro é o *speaker*, o *clown* branco, o Louis; o segundo é o Auguste. Contrariando as aparências, o personagem principal é o que não fala; o Louis é que é o apoio.” (Fo, 1988, p. 208)

¹⁰ Cristiane Paoli-Quito, aulas em 1992.

¹¹ Sobre o tema, ver o capítulo “Jo-Ha-Kyu” (Oida, 2001, p. 60-6)

recusa a pagar pela coletividade, e que nunca tenta se fazer passar por outro (sempre mascarado, é o revelador dos outros e nunca fala em seu próprio nome, e nunca assume o papel sério dos outros, sem incorrer em sua perda).” (Pavis, 1999, p. 34-5)

“Quando bem compreendido e assumido como um duplo de si mesmo, o bufão é um fator de progresso e de equilíbrio, sobretudo quando nos desconcerta, pois obriga a busca da harmonia interior num nível de integração superior. Ele não é simplesmente um personagem cômico, é a expressão da multiplicidade íntima da pessoa e de suas discordâncias ocultas.” (Chevalier; Gheerbrant, 1999, p. 147-58)

Enquanto o universo treinado pelo ator com a máscara do Palhaço abarca os aspectos relacionados à leveza; à lógica da ingenuidade; à inadequação, pela via da pureza, ao reconhecimento e à revelação do risível de si mesmo, da fragilidade e da vulnerabilidade do ator, o universo treinado pela máscara do Bufão diz respeito à grandiloquência, ao grotesco, ao exagero, à paródia, aos aspectos animais do homem, à questão da exclusão física e social, à marginalidade, à revelação dos aspectos do outro relativos à temática da exclusão e da limitação.

Assim como ocorre no treinamento com a máscara do Palhaço, o coordenador também assume um jogo de autoridade em relação ao ator. Porém, a autoridade aqui é amplificada. O coordenador pode até transformar-se em um tirano, superior como o *Monsieur Loyal*, mas imprimindo uma nova característica em sua atitude: o enfrentamento. Exacerba as ameaças feitas aos bufões, geralmente trabalhados em grandes grupos (bandos), enfrentando-os, algumas vezes até de maneira agressiva. Alguns coordenadores batem verdadeiramente nos bufões. Os tapas ficam mais fortes e podem ser substituídos por boladas, golpes com ponta de toalha molhada, etc. O jogo instaurado é semelhante ao treino com o Palhaço, mas a relação aproxima-se bastante da realidade. Acredita-se no bom

senso e na ética dos coordenadores para equilibrarem a verdade, a crueza e a realidade dentro da situação de cada jogo, preservando a integridade física do ator em treinamento.

O trabalho com a máscara do Bufão deve levar o ator, na etapa inicial, à compreensão, em ação, do conceito de paródia. A paródia, no treinamento, compreende um ator parodiante e um sujeito, fato ou situação parodiados, separados por uma “distância crítica marcada pela ironia”. O ator que parodia inverte os signos: substitui “o elevado pelo vulgar, o respeito pelo desrespeito, a seriedade pela caçoada”. (Pavis, 1999, p. 278)

Vestir as caracterizações básicas do Bufão é a próxima etapa. Ela pretende aprofundar a compreensão da paródia. As caracterizações usualmente trabalhadas com o Bufão são o anão, o barrigudo, o corcunda, o mendigo e outros estados físicos, sociais ou psíquicos relacionados à marginalidade, doença ou exclusão física e social.

Podemos identificar, nos textos e nas práticas que pesquisamos com a máscara do Bufão, os seguintes princípios e conteúdos:

- São valorizados os aspectos da marginalidade, de tudo o que é proibido, das verdades ocultas.
- O bufão recupera aspectos animais 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.
- O bufão tem direta relação com o mundo do grotesco. “A arte do grotesco está baseada no conflito entre forma e conteúdo.” (Braun, 1991, p. 141) O bufão exprime “em tom grave as coisas anódinas e, em tom de brincadeira, as coisas mais graves”. (Chevalier, 1999, p. 148)
- O aspecto grotesco trabalhado pela máscara do Bufão pode, muitas vezes, ultrapassar o

universo cômico,¹² explorando os aspectos mais terríveis do homem, de sua tragédia.¹³

- O bufão é desagradável e provoca, muitas vezes, repulsa no espectador.

- O treinamento com o Bufão parte da deformação corporal, levando o ator a criar limitações físicas. “O aspecto essencial do grotesco é a deformidade.” (Bakhtin, 1987, p. 38)

A técnica do Bufão tratada em relação de complementaridade com a do Palhaço pode ser engrandecedora para o trabalho do ator, por tratar simultaneamente de aspectos opostos, mas reveladores da complexidade humana. É na união das duas, como treinamento, que vislumbramos a possibilidade de interpretação do ator em estado de transparência.

Nossa proposta sobre a complementaridade das duas técnicas toma agora emprestada de Eugenio Barba a questão das temperaturas de energia, pois a noção de estado considerada neste trabalho funde-se também com a seguinte noção de energia.

“A palavra grega *enérgeia* quer dizer estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho. [...] Já disse que a energia no teatro é um como, mas para o ator é útil pensá-la como se fosse um quê. A capacidade de individuar e distinguir diversas facetas da energia pertence à estratégia do ofício. O primeiro passo consiste na percepção da existência de dois pólos, um vigoroso, forte (*Animus*), e outro suave e delicado (*Anima*), duas temperaturas distintas, que somos tentados a confundir com a polaridade dos se-

xos. [...] O lugar-comum que nos faz lembrar que em cada homem existe também uma parte feminina, e que em cada mulher também se encontra uma parte masculina, não ajuda o ator a conhecer a qualidade da sua energia. Em muitas civilizações era ou é normal que o sexo do ator e o sexo do personagem não coincidisse.” (Barba, 1994, p. 93-4)

Onde estão as essências desses termos que, segundo Barba, não têm a ver com a distinção masculino-feminino?

Vimos que os conteúdos treinados com o Palhaço aproximam-se da presença de *Anima*, do que é leve, delicado, gentil. Em contrapartida, os conteúdos treinados com o Bufão estão mais próximos de *Animus*, do que é forte, agitado, vigoroso. Os estados e as temperaturas de energia não são, porém, excludentes. A opção pela complementaridade das técnicas tratadas em dois pólos distintos busca a revelação da dupla na prática cênica do ator.

A conclusão da pesquisa *O ator transparente*, após a defesa da dissertação, aliada às constantes apresentações da peça *Madrugada*,¹⁴ alterou, em muito, minha prática de transmissão da técnica com as duas máscaras que, além de ocorrer sempre em relação de complementaridade, tem valorizado, nos últimos anos, o trabalho com as histórias de vida e com a técnica da *Escrita total*. Mas esse é assunto para um novo artigo.

¹² Sobre o tema, lembramos Meyerhold ao tratar do grotesco: “O grotesco não é necessariamente cômico; ele pode facilmente ser trágico, conforme conhecemos nas pinturas de Goya, nos contos de horror de Edgar Allan Poe e, acima de tudo, é claro, de E.T.A. Hoffmann.” (Braun, 1991, p. 139)

¹³ Existe, na Inglaterra, uma companhia de bufões com dezesseis atores aleijados, alguns quase monstruosos, chamada *Grey Eyes*.

¹⁴ Desde maio de 2000 fizeram-se apresentações e temporadas em Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Diamantina, Jundiaí, Santos, São Caetano do Sul, Seattle e Los Angeles (EUA), São João da Boa Vista, Vitória, Campinas, além da participação, de abril a junho de 2002, do projeto *Território Cultural* (RJ).

“O homem precisa voltar às suas origens, pessoais e raciais,
 e aprender de novo as verdades da imaginação.
 E nessa tarefa seus instrutores são a criança,
 que mal entrou no mundo racional do tempo e do espaço,
 e o louco, que apenas escapou dele.
 Pois somente esses dois estão, até certo ponto,
 libertados da pressão desapiadada dos acontecimentos diários,
 do impacto incessante dos sentidos externos,
 que oprimem o resto da humanidade.
 Esse curioso par viaja ligeiro e empreende jornadas distantes e solitárias,
 às vezes trazendo, ao voltar, um ramo luzente
 da Floresta de Ouro pela qual vagueou.”
 (McGlashan, s/d, p. 51)

Referências bibliográficas

- ANDRADE, Mario de. Crônica de 2 de agosto de 1931. In: TORRES, A. *O circo no Brasil*. Rio de Janeiro / São Paulo: Funarte / Atração, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC / UnB, 1987.
- BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de Antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- BARBOZA, Juliana Jardim. *O ator transparente. O treinamento com as máscaras do Palhaço e do Bufão e a experiência de um espetáculo: Madrugada*. (Dissertação de Mestrado). São Paulo: ECA-USP, 2001.
- BRAUN, Edward (ed.). *Meyerhold on Theatre*. Londres: Methuen Drama, 1991.
- BROOK, Peter. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora SENAC, 1988.
- JACOB, Pascal. *La grande parade du cirque*. Paris: Gallimard, 1992.
- McGLASHAN, Alan, *The Savage and Beautiful Country*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1967, *apud* NICHOLS, Sallie. *Jung e o Tarô: uma jornada arquetípica*. São Paulo: Cultrix, s/d.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.