

LEITE, VILMA CAMPOS DOS SANTOS LEITE. **A aprendizagem com as máscaras a partir dos brincantes.** Campinas: Unicamp. Professora do Curso de graduação em Teatro e Pós Graduação em Artes Cênicas e Mestrado Profissional IARTE- UFU, Uberlândia - MG; Bolsista PNPd CAPES no Programa de Pós-Graduação em Artes da CENA – IA – UNICAMP sob a supervisão de Suzi Frankl Sperber; Palhaça e atriz.

RESUMO

É uma pesquisa de pós-doutoramento em estágio inicial com o objetivo geral compreender as possibilidades de contribuição das máscaras provenientes das manifestações populares no âmbito da formação do ator. Pretende discutir tradições de máscaras presentes em festas e manifestações populares no Brasil e na América Latina e compreender a figura do brincante em festejos populares e sua relação com a máscara do palhaço e outros arquétipos da *Commedia Dell'Arte*. O presente texto está inserido na primeira fase que se constitui em uma revisão bibliográfica e iconográfica, buscando fundamentos para utilizar tais máscaras sem desrespeitar os saberes de seu contexto de origem. É uma reflexão que subsidia a entrada em campo (segunda fase da pesquisa a ser realizada entre maio e julho de 2016) tendo o conceito de dialogismo e a alteridade de cada cultura como norte.

Palavras-chave: Máscaras. Brincante. Cultura Popular.

ABSTRACT

This is a PHD research at an early stage. The general objective is to understand the contribution possibilities from the masks in popular culture in the actor's formation. It intent to discuss popular traditions in Brazil and Latin America and understand the role of the "player" in popular culture and its relation with the clown mask and others archetypes from *Commedia Dell'Arte*. This text is inserted in the first moment of the research that is a literature and iconographic review. It seeks fundaments to use these masks without disrespecting their knowledge in its original context. This is a reflexion that subsidizes the field entry in tough with the masks (a second moment of the investigación that'll occur from May to July, 2016.) with the concept of dialogism and otherness from each diferent cultures as guide.

Keywords: Masks. Player. Popular Culture.

A máscara está presente na vida humana desde os primórdios da civilização e no decorrer dos séculos tem permitido às pessoas vivenciarem experiências de inúmeros matizes, sendo o sentimento de proteção ou de alteridade apenas dois exemplos dessa ampla margem de possibilidade. Como instrumento tão relevante, a máscara tem sido objeto de estudo de vários pensadores, como Lévi-Strauss que a chamou de "mediadora por excelência entre a sociedade e a natureza" (STRAUSS, 2013, p. 30, apud SARTORI). Também tem sido alvo de autores que discutem no âmbito cênico como Odette Aslan (2005, p. 279 a 289) que percorre o caminho da máscara do rito até o teatro e o inverso, trazendo à tona analogias, correspondências e singularidades dela no âmbito da vida social e na cena.

Ana Maria Amaral lembra (1991, p. 26) que, por meio da máscara, é possível assumir o animalesco e o divino. Parece-me emblemático que a igreja,

em conformidade com a dicotomia da cultura ocidental entre o bem e o mal, tenha associado a máscara ao diabólico. Nas palavras de Jean-Claude Schmitt "o que a máscara parecia abolir, em primeiro lugar, era precisamente a distinção entre homem e besta, e é exatamente isso que a igreja tende a condenar acima de qualquer coisa." (SARTORI, 2008, p.56).

Mas apesar dessa proibição, a máscara não desaparece e está presente em diferentes culturas e tempos "porque tais objetos, proibidos em vários documentos, continham a essência da condição natural e humana; sua importância estava radicada nas crenças das pessoas comuns." (SARTORI, 2008, p. 77). Em ritos e na cena, é visível o teor de comunicação das máscaras com públicos diferenciados a partir da ação e do corpo e não apenas a partir do discurso e da palavra.

No teatro, a máscara vem sendo um dos instrumentos para ampliar habilidades desejáveis no exercício do ofício do ator. Vários encenadores do século XX, como Meyerhold (1874-1940), Copeau (1879-1949) e Brecht (1898-1956), lançaram questões sobre a máscara. Ariane Mnouchkine, diretora do Teatro *Du Soleil* em seus workshops, assim como muitos outros diretores de grupos e escolas de teatro, vem apostando na tradição das máscaras teatrais como uma possibilidade de refinamento da atuação.

Foi nos anos noventa, como estudante de teatro, que tive meus primeiros contatos com a máscara. Em 1990, na Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP), Clarissa Malheiros apresentou-me a máscara neutra de linhagem francesa de Jacques Lecoq (1921-1979) e Tiche Vianna, em 1991, a máscara da *Commedia dell'Arte* italiana a partir dos experimentos de um escultor paduano, Amleto Sartori (1915-1962) que na década de cinquenta "estava redescobrando as técnicas e a morfologia das antigas máscaras dell'Arte" (BARRAULT, p. 125 apud SARTORI, 2013).

Tiche Vianna apresentou a máscara à turma em que eu estudava não limitando-a a uma arqueologia ou resgate do gênero em sua origem no século XVI, mas buscando um diálogo delas, enquanto arquétipos atemporais em consonância com aquele momento. Dentro das três categorias presentes no gênero *Commedia dell'Arte*: padrões velhos, empregados e jovens enamorados, Viana perguntava: quem seria, em nossa realidade, o velho avaro, o doutor falastrão, o capitão falsamente valente e o servo faminto ou articulador?

Foi também com uma perspectiva dialógica que, em 1994, tive, sob a condução de Cida Almeida, um processo de iniciação com a menor máscara do mundo, a do *clown*, proveniente do circo moderno do inglês Philip Astley (1742-1814) e usualmente praticada em escolas de Teatro, como a de Jacques Lecoq e de Philippe Gaulier.

Esse percurso que tive, na formação inicial com a máscara, não está isolado e pode ser entendido num contexto que compreende outros artistas de uma mesma geração na grande São Paulo como resultante dos anos 1980, quando muitos pesquisadores e artistas brasileiros foram para a Europa estudar máscaras teatrais, ou quando tiveram conhecimento delas por artistas estrangeiros que vieram para o Brasil no período. Tiche Vianna e Cida Almeida, no momento em que foram alunas do curso de formação de ator da Escola de Arte Dramática (EAD) da Universidade de São Paulo (USP), por exemplo, trabalharam diretamente com o italiano Francesco Zigrino. Santos (2007) analisa o trabalho desse diretor e as influências dele nos grupos paulistanos.

Há vinte anos tenho conduzido processos de iniciação com as novas gerações utilizando a máscara, estando os dez últimos anos inseridos no meu trabalho como docente no curso de graduação em Teatro e mais recentemente na pós graduação, ambos na (UFU) Universidade Federal de Uberlândia. A dificuldade que tenho percebido no processo com os estudantes é justamente o como acionar essas máscaras de maneira orgânica. Ao terem contato com a iconografia de séculos anteriores, por mais que eu siga o caminho que aprendi com Tiche Vianna de trazer a aprendizagem para o contexto do grupo, há uma tendência, entre os atores em formação, de reproduzirem as posturas da máscara em seus aspectos técnicos, mas sem uma apropriação mais flexível no exercício de cada uma delas.

Tenho confirmado essa percepção ao conhecer o trabalho de outros docentes, artistas e pesquisadores, por mais que as máscaras da *Commedia dell'Arte* (uma das tradições mais utilizadas no âmbito da Pedagogia do Ator) encante os atores em formação. De um lado o acesso a essa linguagem traz aspectos essencialmente humanos e arquetípicos, que facilmente dialogam com o aqui e agora, mas há também uma dificuldade de atingir um potencial menos superficial dos arquétipos, uma vez que há um contexto de uma cultura diferenciada inserida inclusive numa distância temporal de alguns séculos.

Nesse sentido, venho acreditando que as máscaras presentes em festas ou manifestações populares podem colaborar. Elas podem ter surgido em um tempo bem anterior, mas ao permanecerem "no aqui e no agora" em algumas localidades podem lançar pistas valiosas para a utilização das máscaras no âmbito da formação do ator contemporâneo.

Pude presenciar a brincadeira do cavalo marinho na zona da mata em Pernambuco no período natalino de 2011 e ler alguns trabalhos sobre essa manifestação que já evidenciam sua teatralidade e diálogos com a *Commedia dell'Arte*. Dois desses trabalhos são resultantes de doutoramento: Oliveira (2006) retrata a atuação, as formas e procedimentos utilizados pelos brincantes, em sua maioria cortadores de cana da região e, Brondani (2013), a partir do conceito de interculturalidade trabalha o diálogo entre as máscaras do cavalo marinho e da *Commedia dell'Arte*. A pesquisadora busca propiciar um intercâmbio possível entre as máscaras italianas e a manifestação brasileira, sem hierarquia entre uma prática sobre a outra. Outra pesquisa que parte das possibilidades do cavalo marinho para o trabalho de treinamento do ator e bailarino é a realizada por Alício Amaral e Juliana Pardo¹, desde 2003, quando mergulharam na vida, costumes e na festa do Cavalo Marinho graças a um financiamento da Fundação *Vitae* e vínculo no projeto *Jogo, mito, rito e representação*, de Suzi Frankl Sperber.

Foi atuando no contexto de execução do projeto PRODOC/CAPES *Comicidade e criação* (2011-2013) coordenado pelo prof. Narciso Telles e que teve Joice Aglae Brondani como professora convidada no Programa de Pós Graduação em Artes da (UFU) Universidade Federal de Uberlândia, que pude perceber mais concretamente potencialidades para utilizar tradições para além da *Commedia dell'Arte* no trabalho do ator, experimentando passos da dança do cavalo marinho para a construção corporal das máscaras.

Em 2012, ainda no contexto do PRODOC, comecei a atuar como palhaça no Hospital de Clínicas da mesma universidade e a perceber a

¹ Ver a página do grupo com artigos, vídeos e outras informações sobre a pesquisa <http://www.munduroda.com>

dificuldade dos estudantes e pesquisadores em entrar plenamente na figura do *clown* e o quanto o trabalho com as máscaras expressivas podem colaborar para o refinamento do trabalho como palhaço. Foi nesse momento que comecei a pensar sobre possíveis conexões entre a menor máscara do mundo (o nariz vermelho) e outras máscaras tanto de tradições teatrais (como por exemplo a de *Commedia dell'Arte*) quanto as máscaras provenientes das manifestações populares brasileiras como o palhaço da folia de reis, Mateus e Bastião do bumba-meu-boi e cavalo marinho.

A dissertação e tese de Ivanildo Lubarino Piccoli dos Santos (2008 e 2015) são trabalhos que contribuem para a compreensão de que é possível ir além da máscara *clown* ou do nariz vermelho. Santos (2008) traz à tona Mateus e Bastião no cavalo marinho, os palhaços da Folia de Reis e o velho do pastoril profano como outras configurações de máscaras negras, inteiras ou de outras colorações. Há muitos palhaços que não utilizam o nariz vermelho. No cinema, as figuras de Carlitos de Charles Chaplin e o Gordo e o Magro são emblemáticas.

A minha escolha por pesquisar a inclusão de máscaras das manifestações populares na formação do ator, é alimentada semanalmente no trabalho que continuo realizando até hoje como palhaça no hospital. Tenho percebido como é possível atuar com essa máscara buscando a inversão de hierarquias e vendo o que está "são" em uma criança enferma (MASSETTI, 1998). Tenho vivenciado a arte da palhaçaria como brincante. Utilizo o termo brincante como uma evocação aos artistas populares, sendo essa uma terminologia difundida no meio teatral a partir de Antonio Nóbrega.²

Uma outra viagem em 2014 à cidade de Campinas, especificamente Barão Geraldo, para realizar oficinas no grupo de teatro Barracão, contribuiu muito nesse investimento para com máscaras provenientes do contexto de festas e da cultura popular. Tive um reencontro, depois de vinte anos, com Tiche Vianna e, pude constatar que ela continua trabalhando com as máscaras italianas, mas cada vez mais integradas com a sua realidade geográfica e histórica. No Barracão, com Écio Magalhães, pude vivenciar ainda, o trabalho dele de palhaço a partir da matriz de Sue Morrison, canadense que busca a imagem arquetípica do cômico trazendo o palhaço sagrado de tribos indígenas norte americanas. Morrison (2013) trabalhou com Richard Pochinko (1946-1989) durante os últimos quatro anos de vida dele. Pochinko conheceu um palhaço nativo muito experiente, chamado John Smith e, que se tornou seu tutor, ensinando-lhe sobre os *Keyoka* (espécie de palhaços sagrados). Sue Morrison tem levado adiante a abordagem criada por ele e conhecida como *Clown através da máscara*. Nessa cultura, o palhaço é alguém que faz pensar e entender a própria humanidade. Para chegar a essa concepção de palhaço, que é "sagrado", é necessário um processo de autoconhecimento para chegar "ao quem se é" verdadeiramente. A confecção de seis máscaras (norte, sul, leste, oeste, acima e abaixo) é uma das ferramentas que Sue utiliza em seus cursos (PUCETTI, 2000, p.83 a 93).

A imersão no Barracão intensificou o meu interesse por conhecer outras tradições para além do continente europeu, buscando a inclusão de outras matrizes para o trabalho de máscara como docente, pesquisadora e

² Ver <http://www.institutobrincante.org.br/institucional>

artista. Mas como trazer essas máscaras das festas da cultura popular para as salas de aprendizagem e de criação em teatro?

Em Lima (Peru) encontrei um grupo que utiliza mais sistematicamente a tradição de máscaras de seu país em sala de trabalho. Trata-se do grupo Yuyachkani, coletivo com o qual fiz um laboratório em 2011 e a partir dele, pude ter acesso à riqueza das máscaras presentes na Festa de Nossa Senhora *Del Carmen* de Paucartambo. Essa festa, conforme os estudos da antropóloga Gisela Cánepa Koch, traz à tona conflitos históricos, como a relação entre trabalho e migração, materializando um processo de intercâmbio entre nativos e estrangeiros. Percebo que a configuração ritual presente nessa festa (KOCH, 1993, p. 254)³ contribui no sentido de levar adiante um trabalho com máscaras dentro da formação teatral.

As máscaras dessa festa estão vinculadas a um todo que pressupõe música, dança, fé e outros elementos que não podem ser trazidos em toda a sua complexidade e riqueza para uma sala de ensaio. Mas é possível partir daquilo que é arquetípico, humano e que, apesar de uma localização geográfica específica, está presente ainda no século XXI. Minha hipótese é que essas máscaras assim como as teatrais são potentes, já que são resultantes de um sincretismo entre práticas pré-colombianas e as do mundo cristão, que as colocam para além de seu lugar mais localizado.

Mas para compreender os aspectos rituais desses exemplares de máscaras é preciso mergulhar nesse universo, com um estudo mais profundo, indo a campo e buscando meios para uma análise mais sistemática. As máscaras da Festa de Paucartambo trazem aspectos vinculados às narrativas e memórias do homem, enquanto espécie biológica e que julgo pertinentes incluir no âmbito da formação do artista. Essa pesquisa poderá contribuir para que máscaras de outras festas também sejam utilizadas no trabalho de formação do ator.

Nesse trabalho, quero ampliar a pedagogia da aprendizagem em máscara que já possui uma referência fundamental na escola francesa de Lecoq. Ele parte da máscara neutra, que fora chamada por Copeau de máscara nobre, passa pela máscara larvária (que tem um formato mais esquemático da figura humana), para chegar às máscaras expressivas (com feições mais refinadas), aos tipos de meia máscara que constituem os arquétipos da *Commedia dell'Arte*, a máscaras da tragédia, o bufão e o *clown*.

Nessa primeira fase busco aprofundar outras classificações de máscaras por meio de um estudo bibliográfico. Entre as abordagens, destaco a antropológica como a de Susan Harris Smith que afirma que o gênero da *Commedia dell'Arte* estaria inserido nas de cunho satírico e grotesco (Smith, 1984). A autora apresenta outros tipos de máscaras: ritual, mito e espetáculo; imagens do sonho ou conflitos e as máscaras sociais. Em que a abordagem de outras máscaras provenientes do contexto social pode contribuir na formação do ator?

Para Smith, o gestual exagerado e específico que máscaras como a de *Pantalone*, *Arlequino* ou *Dottore* exige de acordo com a linguagem cômica, possibilita o refinamento da percepção e das habilidades corporais em cena. Mas elas não poderiam ser encontradas nos outros tipos de máscaras? O que

³ Tradução que faço do original: "intermediaria en una relación de intercambio entre los paucartambinos mestizos y la virgen, se configura como una unidad ritual que simboliza al mundo de adentro, delimitándolo y reforzándolo como una identidad colectiva".

Felisberto Sabino da Costa tem chamado de "pedagogia para a (trans)formação do ator, propiciando referências para a composição de um corpo cênico" (Costa, 2006, p. 156) não poderia advir de outras tradições, para além das máscaras teatrais?

A tradição da máscara neutra que conhecemos da escola de Lecoq inicia com o trabalho de Copeau no período compreendido entre as duas guerras mundiais. Como relata seu sobrinho Michel Saint-Denis (1897-1971), Copeau pede a uma atriz do *Vieux Colombier* que coloque um pano sobre o rosto porque não estava conseguindo atuar. A partir desse acontecimento foram criadas improvisações silenciosas envolvendo temas como animais, os quatro elementos (fogo, terra, ar e água) entre outros exercícios que depois foram apropriados por seus discípulos na França, Bélgica, Inglaterra e Estados Unidos. Para Saint Denis, a máscara é um instrumento para o treinamento enquanto para Lecoq é um instrumento para qualquer estilo de atuação.

Destaco que é possível ir além da tradição mais abordada em escolas de formação do ator, especialmente as meias máscaras da *Commedia dell'Arte*. Compreendo que é possível não se limitar a esse gênero, por mais que ele tenha representação muito especial na História do Teatro. É o momento de profissionalização do ofício do ator, da inclusão da mulher à cena (CARVALHO, 1989, p.43-45) e da própria valorização de uma tradição não vinculada ao textocentrismo (ROUBINE, 1998, p. 56).

Vejo, assim, que a manifestação das máscaras provenientes de festividades da cultura popular pode ser relevante se evidenciar os aspectos arquetípicos. Inicialmente, faço essa leitura a partir de Joseph L Henderson (apud JUNG, 1977, p. 112) que aponta, dentro da tribo dos Winnebagos (tribo de índios norte-americanos estudada pelo Dr. Paul Radin em 1948), quatro ciclos de heróis: o Trickster, Hare, Red Horn e Twins⁴. Compreendo o ciclo do Trickster como aquele que corresponde ao palhaço. Ele é dominado por suas necessidades mais elementares, seja de fome, sexo ou outras. Enquanto brincante, subverte a ordem trazendo, através do riso, uma nova configuração do mundo, como há muito já nos ensinou Bakhtin (1987). O Trickster, no contexto dos Winnibagos, foi associado à figura do coelho ou raposa e à própria criança em seus primeiros anos. No Brasil, na cultura popular, podemos associar essa figura ao João Grilo, às máscaras de Mateus e, na literatura, a figura emblemática é Macunaíma.

São várias as máscaras presentes nas festas de Paucartambo e meu recorte na figura do palhaço aparece como uma espécie de portal de entrada a esse universo mítico e ritualístico. A festa acontece entre 15 a 18 de julho e os brincantes percorrem a ponte principal desse pequeno vilarejo, assim como o cemitério, a cadeia e a praça principal em frente à igreja da padroeira. Há um manancial imenso como uma "pulsão de ficção", conforme os estudos de Suzi Frankl Sperber e que está presente no ser humano enquanto "necessidade imperiosa de atribuir sentido" (SPERBER, 2009, p. 577). Tenho buscado encontrar na experimentação dessas máscaras a pulsão em que o homem "cria imagens, usa símbolos que, comumente, remetem a um passado histórico ou pré histórico" (idem)

⁴ Hare mais civilizado que o Trickster, embora inicialmente esteja associado também ao coelho inaugura o homem da cultura; O Had Horn é o terceiro herói típico pela força ou astúcia que vence batalhas e gigantes. Os Twins são os gêmeos que se completam finalizam o ciclo desses heróis. Maiores informações in Henderson, apud Jung, 1990. p. 112 a 114).

Primeiras considerações em trânsito

Já tenho realizado alguns encontros no Grupo de Pesquisa em máscaras que coordeno. Esses momentos têm contribuído para um entendimento preliminar sobre as máscaras e a possibilidade de iniciar o trabalho com as informações com as quais tenho tido contato a partir de vídeos sobre Paucartambo⁵ e a leitura dos estudos de Gisela Canepa Koch (1993). Trabalhei com duas máscaras: *Qhapaq chúnchu* o *Chúnchu rico* que representa habitantes da selva de Antisuyu e são os dançarinos prediletos na festa da *Virgen Del Carmen*. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=7bn6gYluDEk>. Depois *Qhapaq Qolla*. *Qhapac* que representa comerciantes do altiplano (Qullasuyo) que chegavam a Pautarcambo para negociar seus produtos. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=BagzzcbmXQw>

Ha muitas outras máscaras como diabos, escravos negros, peões da selva, funcionários corruptos da justiça, comerciantes de licor, jovens guerreiros, personagens da elite espanhola da colônia, casais de agricultores, soldados chilenos, padeiros e a *Imilla*, personagem feminina dos *Qhapaq qulla* que comparece na festa anual. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=IEIMZzhViPU>

Esses experimentos foram me mostrando a necessidade de uma imersão em campo em festas da cultura popular (maio a julho de 2016) e de assumir um momento etnográfico na pesquisa, aprofundando as possibilidades de reconhecimento da teatralidade desses brincantes buscando procedimentos de utilização das mesmas que possam contribuir com a formação cênica.

Referências bibliográficas

- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de formas animadas*. São Paulo: Edusp, 1991.
- ASLAN, Odette. BABLET, Denus, *Le Masque Du rite au Théâtre*. Paris: C.N.R.S, 2005.
- BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BRONDANI, Joice Aglae. *Scambio dell'Arte Commedia dell'Arte e cavalo marinho. Teatro-Máscara-Ritual Interculturalidades*, 2013.
- BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- COBURN, Veronica e MORRISON, Sue. *Clown Through Mask: The Pioneering Work of Richard Pochinko as Practised by Sue Morrison*. Chicago: Intellect Ltda, 2013.
- CARVALHO, Enio. *História da formação do ator*. São Paulo: Ed. Ática 1989.
- COSTA, Felisberto Sabino da. *A outra face: A Máscara e a (Trans)formação do Ator*. Tese de Livre Docência. Universidade de São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2006.
- FO, Dario. *Manual Mínimo do ator*. São Paulo: Ed. Senac. 1998.
- KOCH, Gisela Cánepa. *Identidad y Memoria in Fiesta en los Andes ritos, musica y danza del Peru*. Lima: Pontificia Universidad del Peru, 2008.
- JUNG, C.G. *Sincronicidade*. Petrópolis: Vozes, 1990.

⁵ Alguns deles <https://www.youtube.com/watch?v=BagzzcbmXQw> (Danza Qhapap Qolla Paucartambo 16min; <https://www.youtube.com/watch?v=rIuC-Vai7c4> (Qhapaq Negro)12min <https://www.youtube.com/watch?v=hHBKvki2NYI> (Videos enograficos, PUC e fundação Ford direção Gisela Canepa Koch 33 min.

- _____. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.
- LECOQ, Jacques. *O corpo poético*. Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac, 2010.
- MASETTI, Morgana. *Soluções de palhaços* Transformações na realidade hospitalar. São Paulo: Palas Athena, 1998.
- OLIVEIRA, Érico José Souza de. *A roda do mundo gira: um olhar sobre o Cavalo Marinho Estrela de Ouro* (Condado - Pe). Recife, SESC, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PUCETTI, Ricardo. *O clown através da máscara: Uma descrição metodológica* in Revista do Lume, 2000, n. 3, p. 83 a 93
- ROMERO, Raul R. *Música, danzas y mascararas en los Andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação Teatral*. São Paulo: Ed. Zahar, 1998.
- SANTOS, Leslye Revely dos Santos. *A pedagogia das máscaras por Francesco Zigrino: uma influência no teatro de São Paulo na década de 80*, Dissertação de Mestrado, Unesp, 2007.
- SANTOS, Ivanildo Lubarino Piccoli. *Os palhaços nas manifestações populares brasileiras: Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Folia de Reis e Pastoril Profano*. Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). Dissertação (Mestrado em Artes), 2008.
- SANTOS, Ivanildo Luberino Piccoli. *O Dueto cômico: Da Commedia dell'arte ao cavalo marinho*. Universidade Estadual de São Paulo (UNESP). Tese (Doutorado em Artes), 2015.
- SARTORI, Donato e PIZZI, Paola. *A máscara teatral na arte dos Sartori Da Commedia dell'Arte ao Mascaramento Urbano*. Rio de Janeiro: Moitará, 2008.
- SMITH, Susan Harris. *Masks in Modern Drama*. Berkeley: University of California Press, 1984.