



## ESTUDOS A RESPEITO DA PANTOMIMA A PARTIR DO ESPETÁCULO *A NOITE DOS PALHAÇOS MUDOS*, DA CIA. LA MÍNIMA

Lilia Nemes Bastos <sup>1</sup>

### Resumo

O presente artigo aponta relações históricas e artísticas entre o espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* (2008), da Cia. La Mínima, e estudos bibliográficos a respeito da linguagem cênica da pantomima em duas de suas manifestações: na Antiguidade greco-romana e nas pantomimas inglesas dos séculos XVIII e XIX.

**Palavras-chave:** Cia. La Mínima, *A Noite dos Palhaços Mudos*, pantomima, Palhaço.

*A Noite dos Palhaços Mudos*<sup>2</sup> (2008), da Cia. La Mínima, é um espetáculo cômico no qual a comunicação não verbal e a mistura de diversas habilidades artísticas – mímica, acrobacia, mágica, dança e música – dão suporte a uma trama fantástica: a busca empreendida por dois Palhaços Mudos (Domingos Montagner e Fernando Sampaio) pelo nariz vermelho de um deles, arrancado por um personagem empenhado em exterminá-los (Fábio Espósito, William Amaral ou Fernando Paz). A fala está presente no espetáculo de maneira pontual e como atributo exclusivo do

---

<sup>1</sup> Mestranda em artes cênicas pelo Instituto de Artes da Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”/Unesp, sob orientação do Prof. Dr. Mario Fernando Bolognesi. Este artigo é fruto da pesquisa “A comicidade em *A Noite dos Palhaços Mudos*”, financiada pela FAPESP. E-mail da autora: [limesbastos@gmail.com](mailto:limesbastos@gmail.com).

<sup>2</sup> O espetáculo é baseado na história em quadrinhos *A Noite dos Palhaços Mudos*, de Laerte Coutinho, disponível em: <<http://www2.uol.com.br/laerte/personagens/palhacos/>>. Acesso em: 16 abr. 2012. A direção do espetáculo é de Alvaro Assad, que assinou o roteiro junto com os integrantes da Cia. La Mínima, Domingos Montagner e Fernando Sampaio. A peça estreou em 2008 na cidade de São Paulo e tem sido apresentada em diversas cidades brasileiras.



exterminador. O predomínio do gesto como recurso de desenvolvimento da narrativa e o trânsito do espetáculo por diferentes expressões artísticas pode caracterizá-lo como herdeiro de processos históricos de produção de espetáculo baseados na pantomima e, também, como uma leitura atual desta linguagem.

Derivada dos termos gregos *Pan*, deus da natureza, e *mimos*, imitador, a palavra *pantomima* designa em sua origem um imitador da natureza (BROADBENT, 1901, p. 9), ou aquele que imita tudo (PAVIS, 2008, p. 274). Presente de maneiras distintas em diferentes culturas e momentos históricos, a pantomima tem longa tradição. Vamos tratar aqui de duas de suas expressões: a pantomima greco-romana e a pantomima inglesa, buscando traçar alguns paralelos com o espetáculo da Cia. La Mínima.

Segundo S. Montiglio, um dos mais antigos registros escritos a respeito da pantomima é grego e data do século IV a.C. Trata-se do texto *O Banquete*, de Xenofonte, discípulo de Sócrates, que descreve um garoto e uma garota representando por meio do gesto e da dança o tema mitológico do amor entre o deus Dioniso e Ariadne (MONTIGLIO, 1999, p. 264). O enredo da apresentação é introduzido pela fala de outro artista e a dança, de grande sensualidade, é acompanhada por um flautista.

Entre os gregos, o espetáculo da pantomima tinha o nome de *orchésis* ou *cheironomía* (quironomia), a arte de se exprimir com as mãos. O espetáculo envolvia uma ginástica acrobática, chamada *cubística*, exercícios de destreza ou jogos com bola, denominados *sferística*, e a *orchestica*, dança com diálogos e desenvolvimento de uma história (CAMARGO, 2006, p. 9). Dança e pantomima estavam intrinsecamente ligadas no mundo greco-romano, tornando-se sinônimos a partir da era de Augusto (27 a.C. – 14 d.C.) (MONTIGLIO, 1999, p. 264). De acordo com Magdeleine Cluzel, foi sob o reinado deste imperador que a pantomima de inspiração grega fez sua aparição em Roma, conhecendo uma voga crescente em todo o Império



Romano e gradualmente ocupando o espaço do teatro trágico e cômico (CLUZEL, 1985, p. 40).

Inicialmente, muitos dançarinos gregos cantavam e dançavam ao mesmo tempo, mas a interferência do movimento na respiração (e conseqüentemente na voz) ensejou, em certos casos, uma divisão de funções entre dançarinos e cantores (MONTIGLIO, 1999, p. 265). Montiglio entende esta diferenciação como um traço característico do espetáculo da pantomima greco-romana, em contraste com a performance do mimo, artista que dançava, cantava, falava e tocava instrumentos em uma mesma apresentação (Idem, p. 264). Segundo Elaine Fantham, os mimos e mimas podiam ser bastante prestigiados na Roma Antiga, mas sua reputação não atingia o *status* dos homens dançarinos do espetáculo romano conhecido como pantomima, de alto custo e de temática predominantemente trágica (FANTHAM, 1989, p. 154). Broadbent também distingue mimos e pantomimos, caracterizando os primeiros como bufões com grandes habilidades mímicas e os segundos como atores trágicos, cujas performances normalmente silenciosas eram acompanhadas de música (BROADBENT, 1901, p. 40). Fantham entende o mimo como a vertente modesta do imponente espetáculo da pantomima romana, podendo ser apresentado na rua e em pequenas reuniões. Segundo a autora, os mimos e mimas falavam, dançavam e cantavam em meio ao público e ao barulho da rua (FANTHAM, 1989, p. 154-155).

Para os propósitos deste artigo, talvez possamos relativizar esta distinção entre mimos e pantomimos considerando que, muitas vezes, o discurso acerca da produção cultural reconstrói por meio da separação e/ou da hierarquização contextos marcados pelo intercâmbio de formas artísticas, sujeitos e espaços, cujas fronteiras não se estabelecem com nitidez. O acesso dos estudiosos a estes contextos está mediado pela disponibilidade e pela seleção das fontes, que permitem interpretações fragmentárias da complexidade cultural. A este respeito, Elaine Fantham problematiza a inadequação dos principais documentos disponíveis – textos literários e escolásticos –



para a compreensão de uma forma artística essencialmente livre e improvisada como o mimo (Ibidem, p. 153). Segundo Robson Corrêa de Camargo, o termo “pantomima” estendeu-se a todos os tipos de espetáculo romanos, assim como a palavra “mimo” foi utilizada para designar todo entretenimento oferecido no lugar teatral (CAMARGO, 2006, p. 2). Para o pesquisador, a pantomima, em suas diversas manifestações históricas, caracteriza-se como uma forma espetacular híbrida, marcada pelo acúmulo e entrecruzamento de diferentes formas artísticas, sem unidade genérica coerente (Ibidem, p. 6). Com base nestas considerações e na natureza exclusivamente bibliográfica da pesquisa que subsidia este artigo, vamos considerar “pantomima” e “mimo” como expressões intercambiáveis para formas artísticas greco-romanas, e “pantomimo” ou “mimo(a)” como sinônimos para seus intérpretes.

As pantomimas ou mimos são reconhecidos no Oriente, na Grécia Antiga e em Roma, perdurando como forma artística por vários séculos e espalhando-se por diversas regiões, onde assumem nomes e variantes distintas. As mulheres tinham um papel muito relevante nesta arte, assumindo os papéis femininos e integrando grande parte ou às vezes a totalidade das trupes (BIEBER, 1939, p. 642). Mimas e mimos apresentavam-se nos mais variados locais, valendo-se de múltiplas habilidades como a dança, a música, a acrobacia, o malabarismo, a contação de histórias e a improvisação de cenas. Sua comicidade era dirigida ao cotidiano, aos seres humanos comuns, aos animais, à paródia de deuses e heróis e a tipos como alcoviteiras, velhacos, ladrões, cortesãs e trapaceiros (BERTHOLD, 2001, p. 136). Havia um repertório de roteiros nos quais os papéis principais oscilavam entre o personagem trapaceiro (*trickster*) e o velho tolo ou avaro. Os roteiros eram balizas para performances amplamente improvisacionais (FANTHAM, 1989, p. 155), isto é, baseadas, em grande medida, na interação imprevista e espontânea entre os artistas e o público<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Conforme Sandra Chacra, entendemos que toda expressão cênica comporta diferentes graus de formalização e de improvisação, combinando de modo próprio os elementos espontâneos, imprevistos, e os aspectos memorizados e repetidos (CHACRA, 2010, p. 12 e 14). Nesta perspectiva,



O mimo, assim como outras manifestações artísticas de base improvisacional, influenciou o surgimento e os temas da comédia grega, mas nunca foi admitido nas competições poéticas (CHACRA, 2010, p. 26). Somente no período helenístico (situado entre 323 a.C. e 146 a.C., aproximadamente) o mimo ocupa os grandes teatros públicos gregos, conquistando maior reconhecimento sob o Império Romano (BERTHOLD, 2001, p. 137).

Segundo Margareth Bieber, os mimos(as) sobreviveram ao fim do Império Romano e sua influência estendeu-se à Idade Média, ao palco Elizabetano e a personagens como o Pulcinella e o Arlequim italianos, o Kasper alemão, o inglês Punch, o turco Karagos e o palhaço de circo (BIEBER, 1939, p. 643). Robson Corrêa de Camargo assinala o desenvolvimento da pantomima nas formas da *commedia dell'arte*, do teatro de feira francês, da pantomima inglesa, do cinema mudo e da escola francesa do mimo (Étienne Decroux, Jean-Louis Barrault e Marcel Marceau) (CAMARGO, 2006, p. 13). Erminia Silva enfatiza que no processo histórico de constituição do que se denominou de espetáculo circense, no final do século XVIII, os artistas que compunham aquele conjunto eram herdeiros das permanências e transformações pelas quais passaram as várias formas do que significava ser artista. Nesse sentido, o conjunto de homens, mulheres e crianças que fizeram parte daquelas origens circenses já eram atores, mímicos, acrobatas, músicos, dançarinos, adestradores de animais etc. (SILVA, 2007, p. 37).

Esta polivalência artística está presente no trabalho da Cia. La Mínima, cujos artistas têm formação circense, e é visível no espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*. A partitura das personagens Palhaços é permeada de acrobacias que por vezes se tornam cômicas pela representação de imperícia. O enredo do espetáculo – o resgate do nariz vermelho empreendido pelos dois Palhaços – é recortado para a realização de números de mágica e música executados por um deles (Domingos Montagner). Os números são antecedidos pelo som de um despertador, que toca nos momentos mais

---

podemos compreender os roteiros utilizados pelos mimos(as) como aspectos formalizados de uma prática cênica predominantemente improvisada.



tensos ou impróprios da trama para lembrar o Palhaço de seu modo de ser. O espetáculo inclui também uma coreografia de dança e breves cenas cômicas entremeadas ao fio narrativo central.

A arte da autotransformação está no cerne da atuação dos mimos(as). Peritos no uso dos gestos, das mãos e expressões faciais, eles possuíam a capacidade de expressar uma vasta gama de sentimentos e palavras, além de imitar pessoas e animais. Nos funerais romanos, os mimos(as) eram convidados a dançar e a imitar os trejeitos e a voz do defunto (CLUZEL, 1985, p. 29-31). Em certos espetáculos, eles mostravam por meio dos gestos o que era cantado pelo coro, transpondo cada palavra em imagem corporal. Batilo <sup>4</sup>, um célebre mimo da era de Augusto, deixou registros de seus ensinamentos acerca do gesto, considerado por ele a essência da arte do mimo(a):

Os gestos são os movimentos dos braços e, sobretudo, das mãos; são a pintura das ações que queremos exprimir; são ainda uma música visual que diz aos olhos o que a música diz aos ouvidos. [...]; é preciso falar de forma que eles [os olhos] escutem e entendam; é preciso que as mãos do mimo tenham uma boca e que seus dedos tenham a entonação; este é o objetivo do estudo da quironomia, pelo qual chegamos a exprimir todos os sentimentos e até os movimentos mais sutis da alma. (BATILO apud CLUZEL, 1985, p. 59). <sup>5</sup>

O texto de Batilo é bastante evocativo em seu cruzamento de domínios sensoriais distintos, o olhar e a audição, e em sua referência às linguagens da pintura, da música, da fala e do gesto. Conforme S. Montiglio, a clareza das imagens corporais apresentadas pelos mimos(as) subordinava a palavra à dança e, podemos acrescentar, ao conjunto do espetáculo. Para o autor, os textos das pantomimas, criticados por sua suposta má qualidade, podem ser comparados aos libretos de ópera, nos quais o texto

<sup>4</sup> Batilo provavelmente nasceu em Alexandria, no Egito, e chegou como escravo a Roma. Frequentou uma escola de mimos por três anos e tornou-se um dos mimos mais admirados do mundo romano. Atribui-se a ele uma rivalidade com o mimo Pilade na disputa pela preferência do público e do imperador César Augusto (CLUZEL, 1985, p. 53-54).

<sup>5</sup> Tradução nossa.



existe em função do canto. Os gestos da pantomima, tal qual o canto na ópera, mobilizavam mais o espectador do que a decodificação das palavras (MONTIGLIO, 1999, p. 267).

Robson Corrêa de Camargo descreve elementos do treinamento e da performance do mimo, sintetizando-os em três fases: o *contegno* (comportamento, atitude, postura), capacidade de evidenciar imediatamente o caráter da personagem antes do início da ação, por meio da presença cênica; o gesto, que compreende a personagem em ação; e o *ostentio*, a arte de comunicar a história sofrida pelo personagem (CAMARGO, 2006, p. 11-12).

A atenção a estes elementos transparece nas atuações do espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos*. Os diálogos silenciosos entre os Palhaços, seus sentimentos e ações são claramente codificáveis, materializados no corpo dos atores por meio de gestos depurados, representativos e hiperbólicos. Desde as primeiras cenas, a presença e a gestualidade dos intérpretes evidenciam a índole dos personagens, apresentados de maneira tipificada: os excêntricos palhaços, um (Fernando Sampaio) mais estúpido e grotesco do que o outro (Domingos Montagner), e o personagem malvado, cujo figurino cotidiano e atual – terno e óculos escuros – contrasta com as roupas não realistas de suas vítimas.

### **As Pantomimas Inglesas**

O estudo da chamada pantomima inglesa permite um paralelo mais evidente com o espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* na medida em que coloca o personagem *Clown* (Palhaço) como integrante ou protagonista de cenas de perseguição animadas com música, dança, canto, acrobacias e pouco ou nenhum diálogo.

A forma de espetáculo que passa a ser chamada de *pantomima* na Inglaterra é reconhecida como tal no início do século XVIII e perdura até hoje (século XXI) no Reino Unido, tendo sofrido muitas transformações em sua forma artística ao longo



deste período. O surgimento do nome *pantomima* é atribuído a uma associação inicialmente feita entre o espetáculo e as pantomimas romanas, não obstante as consideráveis diferenças entre ambas as formas de expressão (STOTT, 2009, p. XXII).

Entre o século XVIII e o final do século XIX, as pantomimas inglesas foram, de maneira geral, um espetáculo influenciado pela *commedia dell'arte* italiana no qual mímica, música, acrobacia e dança conjugavam-se em um enredo dividido em duas partes: uma primeira história de tom sério baseada em atualidades, contos de fadas ou temas mitológicos; e uma segunda parte chamada de *arlequinada*, que consistia em uma sequência cômica detonada pelas desventuras amorosas de Arlequim e Columbina, perseguidos pelo velho Pantaleão e por seu servo, função ocupada pelo *Clown* inglês. Os enredos das pantomimas geralmente incluíam um jovem casal separado pelos pais ou por um rival maldoso, até que uma fada ou figura mágica lhes garantia a felicidade amorosa, caso conseguissem executar uma determinada tarefa. A realização do objetivo exigia também a transformação de todos os personagens da primeira história nos tipos da arlequinada. Na chamada *cena da transformação*, o cenário era espetacularmente modificado e os atores tiravam os figurinos e as enormes máscaras usadas na primeira parte da pantomima para revelar suas caracterizações na arlequinada (Ibidem, p. XXIII).

Grandes produções, as pantomimas inglesas primavam pela riqueza visual e pelo tom fantástico dos espetáculos, calcados em elencos numerosos, figurinos elaborados, diversas trocas de cenários e muitas transformações cênicas, acionadas ficcionalmente pelo bastão mágico de Arlequim. Na pantomima *Harlequin Asmodeus: or, Cupid on Crutches* (1810) – algo como “Arlequim Asmodeus: ou, Cupido de Muletas” –, por exemplo, um truque cênico possibilitava ao *Clown* representado por Joseph Grimaldi <sup>6</sup> um momento de grande comicidade quando sua criação, um boneco

<sup>6</sup> Joseph Grimaldi (1778-1837) nasceu em Londres, Inglaterra, em uma família de artistas. Começou a trabalhar em espetáculos artísticos ainda na infância e alcançou grande sucesso atuando como o personagem *Clown* nos teatros ingleses. Atribui-se a ele grande influência na formação dos





feito da junção de vários legumes, ganhava vida e passava a atacá-lo (STOTT, 2009, p. XX-XXI).

*A Noite dos Palhaços Mudos* também nos coloca em um contexto não realista de transformações, surpresas e absurdos, mas aqui todo o aparato espetacular é produzido de forma lúdica por três atores, com recursos cênicos bastante sintéticos. Nos números de mágica realizados durante o espetáculo, o palhaço interpretado por Domingos Montagner faz surgir um sutiã a partir de dois lenços amarrados e, mais tarde, tira da própria boca filas e filas de canudinhos. Em outros momentos, feitos extraordinários são sugeridos por meio de estratégias lúdicas, claramente reveladas à plateia. A escalada de um muro, por exemplo, é produzida pela transição rápida entre duas imagens: uma primeira, na qual os palhaços estão de pé diante do muro (a parede da caixa cênica), começando uma mímica de escalada; e uma segunda imagem, antecedida por um rápido *blackout*, na qual os palhaços aparecem realizando os movimentos da escalada sobre o chão do palco. No embate final entre o antagonista e os palhaços mudos, uma perseguição holywoodiana é simulada em espírito de brincadeira: sobre uma mesa colocada no meio do espaço cênico, as mãos dos atores representam os personagens correndo, enquanto veículos de brinquedo simulam uma perseguição com direito a saltos acrobáticos – os dedos fazendo piruetas no ar –, sobrevoos de helicóptero e explosão de um carro.

Nas pantomimas inglesas, a ação física e a mímica predominavam no espetáculo, sobretudo nas arlequinadas. A palavra aparecia em letras de canções e versos rimados. Segundo Andrew Stott, o recurso restrito à fala devia-se em parte às convenções artísticas, e em parte às leis que restringiam o uso dos diálogos aos “atores”, e os artistas da pantomima não eram considerados como tais (STOTT, 2009, p. XXII). Em Londres,<sup>7</sup> o privilégio de uso do diálogo era concedido a apenas alguns

---

Clowns (Palhaços) de seu contexto, a ponto de seus apelidos “Joe” e “Joey” serem tomados, na Inglaterra, como sinônimo de Palhaço (BOLOGNESI, 2003, p. 63-64).

<sup>7</sup> Esse processo de proibição e privilégios também ocorreu na França, em particular em Paris. Para maior conhecimento a respeito das proibições nos teatros de feira francês ver CAMARGO, 2006, p. 13-32.



teatros, chamados pelos ingleses de *Patent Theatres* (teatros de patente ou teatros licenciados), em contraste com os *minor theatres* (teatros menores). Segundo Broadbent, a adaptação de peças teatrais para a linguagem da pantomima foi um dos recursos dos *minor theatres* para driblar a restrição, suspensa somente em 1843. Quando a ação sem palavras não conseguia comunicar alguma informação importante, esta era escrita em um papel desenrolado às vistas da plateia (BROADBENT, 1901, p. 141).

As pantomimas inglesas tornaram-se palco de ascensão do *Clown*, personagem inicialmente secundário nesta forma de espetáculo (HUGILL, 1980, p. 117). A história do *Clown* inglês antecede o surgimento das pantomimas tal qual são reconhecidas a partir do século XVIII: ele é citado nos Mistérios medievais, como um possível desdobramento do Diabo ou do Mal (*Devil* ou *Vice*), realizando intermédios e desfechos cômicos, improvisando e cantando versos rimados de tom jocoso (BROADBENT, 1901, p. 56-59). Nos espetáculos ingleses conhecidos como *pantomimas*, a comicidade do *Clown* podia basear-se na realização de contravenções, gulodices, armadilhas e truques diversos, como converter um cachorro em um monte de linguças, achatar um policial colocando-o numa máquina, roubar bebês de seus carrinhos ou besuntar uma escada com manteiga para proporcionar uma sequência de tombos. Pantaleão, personagens policiais e vendedores eram alvos frequentes de suas travessuras (WILSON, 1949, p. 35-36). O *Clown* podia ser também o intérprete de canções de comicidade satírica ou nonsense, entoadas com a participação ruidosa da plateia (HUGILL, 1980, p. 122-123).

As pantomimas inglesas e o espetáculo da Cia. La Mínima nos conduzem a um universo ficcional em que o absurdo, o cômico e o fantástico predominam, articulados por um fazer artístico calcado na fusão de linguagens, no poder expressivo do corpo, na função cômica do Palhaço/*Clown* e no papel secundário ou complementar da palavra falada no conjunto da representação.



De acordo com A. E. Wilson, a partir do final do século XIX as pantomimas na Inglaterra começaram a privilegiar outras formas de expressão cômica, em detrimento do *Clown*, de seus comparsas e do formato das arlequinadas (WILSON, 1949, p. 82-88). O *Clown* ou Palhaço, cuja decadência no contexto das pantomimas inglesas é descrita por Wilson de forma um tanto radical, tem papel de protagonista em *A Noite dos Palhaços Mudos*. Conquanto os *Clowns* ingleses do referido período sejam bastante distintos dos Palhaços apresentados no espetáculo da Cia. La Mínima, ambos integram um processo histórico de transformações e permanências que nos permite reconhecer a figura do Palhaço como um tipo cômico específico, remodelado por cada intérprete e por diferentes contextos culturais. De maneira análoga, a heterogeneidade das manifestações conhecidas como *pantomimas* e, ao mesmo tempo, a persistência desta palavra e das formas artísticas às quais ela se refere sugerem um movimento histórico de continuidades e rupturas, do qual o espetáculo *A Noite dos Palhaços Mudos* é um dos herdeiros.

### Referências Bibliográficas

- BEARE, William. **The Roman stage: a short history of latin drama in the time of the republic**. London: Methuen&Co. Ltd., 1964.
- BERTHOLD, Margot. **História mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- BIEBER, Margareth. **American Journal of Archaeology**, Vol. 43, n. 4 (Oct. - Dec., 1939), p. 640-644, published by Archaeological Institute of America. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/498988>>. Acesso em: 29 jul. 2011.
- BOLOGNESI, Mario Fernando. **Palhaços**. São Paulo: Unesp, 2003.
- BROADBENT, R. J. **A history of pantomime**. Liverpool: 1901.
- CAMARGO, Robson Corrêa de. A pantomima e o teatro de feira na formação do espetáculo teatral: o texto espetacular e o palimpsesto. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, vol. 3 ano III n. 4, outubro/novembro/dezembro de 2006, p. 1-32.



Disponível em: <

[http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson\\_Correa\\_%20de\\_Camargo.pdf](http://www.revistafenix.pro.br/PDF9/7.Dossie.Robson_Correa_%20de_Camargo.pdf)

>. Acesso em: 16 abr. 2012.

CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CLUZEL, Magdeleine. **Mimes et poètes antiques**. Paris: Editions D'aujourd'hui, 1985.

FANTHAM, R. Elaine. Mime: the missing link in Roman literary history. **The Classical World**, vol. 82 n. 3 (jan. - feb., 1989), p. 153-163, published by Classical Association of the Atlantic States. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4350348> >. Acesso em: 29 jul. 2011.

HUGILL, Beryl. **Bring on the clowns**. Chartweill books inc, 1980.

MONTIGLIO, S. Paroles dansées en silence: l'action signifiante de la pantomime et le moi du danseur. **Phoenix**, vol. 53, n. ¾ (autumn - Winter, 1999), p. 263-280, Published by Classical Association of Canada. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/1088987>>. Acesso em 29 jul. 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SILVA, Erminia. **Circo-teatro: Benjamim de Oliveira e a teatralidade circense no Brasil**. São Paulo: Altana, 2007.

STOTT, Andrew McConnell. **The pantomime life of Joseph Grimaldi**. Edinburgh: Canongate Books, 2009.

WILSON, A. E. **The story of pantomime**. London: Home and Van Thal, 1949.