

O corpo-máscara e a construção do cômico

Felisberto Sabino da Costa e Rudson Marcello
Duarte*

* Felisberto Sabino da Costa é professor-pesquisador do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Coordenador de O Circulo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena. Atualmente, desenvolve o projeto “Fico-lhe obrigado: dramaturgias da tradição e da contemporaneidade em países lusófonos”, com o apoio da FAPESP. Email: felisberto@usp.br rudsonmd@usp.br.

Rudson Marcello Duarte é ator e professor de teatro. Mestrando em artes cênicas no Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP, sob a orientação do Prof. Dr. Felisberto Sabino da Costa.

Resumo |

Baseando-se nos estudos de Bakhtin, Bergson, Larrosa e Propp sobre o riso, este artigo investiga os modos de operação de um corpo-máscara no universo cômico. Nosso intuito não contempla análise de procedimentos, mas de um corpo que atua sob o influxo do conceito de máscara, ante a eclosão do riso.

Palavras-chave: Riso, comicidade, corpo-máscara, estados corporais.

Abstract |

Based on analyzes made by Bakhtin, Bergson, Larrosa, and Propp on laughter, this article examines the operation modes of a body-mask in the comic universe. Our purpose is not to analyze procedures, but rather a body that acts under the influence of the mask concept in relation to laughter.

Keywords: Laughter, comicality, body-mask, bodily conditions.

Introito: aproximações ao riso

Há uma multiplicidade de figuras mascaradas que têm no corpo um lugar onde o cômico encontra acolhimento, constituindo territórios de irrupção do riso. No universo das tipologias e das caracterizações da máscara, mais do que se instalar no corpo, o riso o atravessa, eclodindo em manifestações artísticas, culturais e sociopolíticas. O riso evidencia traços comuns, mas também o que se descortina em cada um, o que lhe é singular. Como se sabe, a máscara implica o corpo e pode jogar com a dissociação em diversas modalidades. Por exemplo, na relação máscara e contra-máscara, o corpo pode ter um significado e a máscara sobre o rosto pode ter outro, descortinando-se possibilidades de jogo com oposições (contrastes) de toda ordem. Desde a gama que abarca a máscara encobrindo toda a face ao *clown*, surgem inúmeras possibilidades do que pode acontecer no (e pelo) corpo, daquilo ainda por surgir, se trabalhado o domínio da invenção.

O corpo e o riso guardam íntima relação de simbiose. O riso é pagão, ligado à vida cotidiana e corpórea do ser humano, relacionado aos ânimos corporais; e é no corpo que os registros, tanto de leitura quanto de condicionamento, estão inscritos, por meio, através e com o envolvimento dele. O vínculo entre corpo e riso é formado pelos humores físicos que perpassam o corpo e pela multiplicidade psicofísica que o constitui, possibilitando camadas significativas e estados geradores de qualitativos, que distinguem os corpos.

Essa relação simbiótica também se estabelece para o ator na conjunção estética entre corpo e máscara. Como dispositivo de potencialização da presença, a máscara pode gerar traços particulares no atuante, funcionando, por vezes, como um invólucro corporal, que produz o que denominamos “corpo-máscara”: um tecer constituído por camadas de significação, ativo e reativo ao ato que anima potências físicas e, por consequência, as dinamiza em estados emocionais, de

força e de relação. É um corpo que atua pelo diálogo perceptivo, perpassando o físico do atuante com a linguagem da máscara, mesmo quando essa não se encontra materializada na cena.

Ao se abordar a atuação com a máscara, a oposição rigidez/fluência põe em relevo tanto o corpo do atuante quanto a fatura do objeto-máscara. Taviani (1988), analisando a criação dos tipos fixos da *commedia dell'arte* e a constituição dos tipos, chama a atenção para alguns elementos compositivos que detêm um aspecto fixo e outros que são mutáveis, sublinhando a flexibilidade na composição da figura. Por essa análise, percebe-se que a corporeidade é fundante na configuração da máscara, que é composta em sintonia com os aspectos oriundos das realidades sociocultural e histórica. A máscara revela que a fixação de determinadas características esvazia a sua potência, se descolada do devir histórico, convertendo-se num objeto rígido, ou seja, numa espécie de forma que molda um comportamento estilizado. Nesse sentido, a máscara é arquitetura, pois o que está em jogo não é necessariamente a forma estável — a casa —, mas as relações que se estabelecem entre as pessoas que habitam a casa. É nesse aspecto relacional que a forma (ou a estrutura-máscara) é plasmada, sendo o resultado dos vetores sociais, dos desejos, das dinâmicas e dos moveres culturais gerados pelos indivíduos, no campo e na cidade.

A máscara-*clown*, com seu nariz dilatado que mescla pureza e ridículo, acontece no (e pelo) corpo do atuante. Ela ganha existência com o espectador, um corpo que co-engendra sua arquitetura dramatúrgica. Pode-se citar uma dramaturgia do instante, não no sentido de tentar capturar um determinado presente, mas pela escuta a que se entregam máscara e espectador, atuando no acontecer daquilo que irrompe no presente. Se o riso nunca é solitário, tampouco é a máscara. Portanto, é nessa arquitetura que podemos observar a palhaça Spirulina (Silvia Leblon) ou a figura cômica de Sue Morrison, esta última resultante de um corpo-*clown* concebido por meio de

máscaras¹, das seis camadas de “peles” que compõem uma história pessoal.

Seguindo o tema posto anteriormente, na composição do *clown* ameríndio norte-americano, do qual o trabalho de Richard Pochinko e John Smith é tributário, o palhaço-curandeiro denominado *heyokah* elabora com o (e pelo) corpo o jogo dos contrários. Para além da ideia de máscara e contra-máscara, o *heyokah* revela o avesso das coisas, problematizando a verdade que se pretende unívoca e absoluta. Esse “tolo sagrado” é um contador de histórias que joga com o corpo para desvelar faces inauditas do real e, por intermédio desta ação, para emergir outras realidades. *Heyokah* age de forma ridícula e obscena, a ação do palhaço contamina o aspecto demasiado sério da vida. Ao vestir roupas ao avesso, ele performa o oposto de uma determinada ideia de mundo, bem como nos convida a olhar as coisas sob o aspecto da diferença, assim sendo, a não nos levarmos demasiadamente a sério, o que impactaria a fluidez do mundo. Nunca se sabe o que o *heyokah* fará no momento seguinte, o que nos coloca em estado de espera, numa escuta ativada. O fato de ser uma figura que transita entre mundos e traz dentro de si o encontro do homem e da mulher, faz desse palhaço um ser que transita em corpos-máscaras por intermédio do riso.

Na tradição dos personagens-palhaços do Bumba Meu Boi, do Cavalo Marinho e das Folias de Reis, as figuras mascaradas entabulam astúcias corporais, as quais se alinham ao comportamento *trickster*. Conforme salientado por Hyde, na obra “*A astúcia cria o mundo*” (2017), entre outros aspectos elencados, percebemos nas máscaras dessas tradições populares o fato da inteligência surgir do apetite. Numa primeira leitura desses personagens, sublinham-se a materialidade corpórea e a sua relação com o espírito. Cabeça, estômago e ânus compõem um território fluido, um entranhado no qual

1 Mesclando a tradição sagrada dos índios norte-americanos à tradição europeia do clown, o processo de concepção do clown pela máscara envolve a criação de seis máscaras, na descoberta de seu próprio clown.

“onde cheira a merda, cheira a ser”² (ARTAUD, 2017, p. 4). Nessas manifestações, a faceta cômica invoca — no sentido de dar voz — o corpo.

Nos dizeres de Bergson, um “herói trágico não tem corpo”, pois, ao chamar a atenção da materialidade, advém-se uma infiltração cômica: “sentar-se no meio de uma fala seria lembrar-se de que se tem um corpo” (Bergson, 1980, p. 33). O ator que veste a máscara trágica produz uma presença que implica a ausência, no sentido de se privilegiar o aspecto metafísico. Ainda seguindo tal trilha, “toda ação humana tem como ponto de partida uma insatisfação e, por isso, um sentimento de ausência. O objetivo de procurarmos uma coisa seria porque nos sentimos privados dela” (BERGSON, 1980, p. 29). Além dessa possibilidade, poderíamos aventar outro modo, em que a ausência não é a privação de algo, mas um estado potencial que afirma o possível. Afinal, para um corpo-máscara, a ausência não seria a privação ou a antítese da presença, mas a potencialidade da irrupção do novo ou do não pensado. Nesse sentido, ausência rima com espera, um estado em que a escuta se dilata e uma ativação abre-se ao acontecer. Enfim, ausência se traduz como duplo da espera.

Riso e corpo-máscara

Neste breve introito realizado, podemos considerar que o tecido do corpo de cada figura é o que a torna singular ao suscitar o riso e que, ao mesmo tempo, partilha algo comum a todas. O riso irrompe como arquitetura, pois o que importa é viver em relação. Muito do que foi abordado sobre o cômico encontra-se nos estudos elaborados por Bergson (1980) e Propp (1976), como apontam, nas possibilidades que

² *Là où já sent la merde, ça sent l'être.*

engendram o riso, apontadas por esses dois autores, constata-se que elas interpelam o corpo como um elemento significativo na profusão da comicidade; porém, as perspectivas miram o corpo pelos procedimentos que suscitam o riso, e não recaem no corpo em si. Dessa forma, buscamos um corpo-máscara no qual o atuante invoque estados possíveis para que a eclosão do cômico habite o seu fluir corpóreo. Ainda, embora não estejamos ignorando as análises dos procedimentos cômicos, sejam eles textuais, imagéticos ou outros, o nosso intento privilegia o corpo como o *locus* potencial da irrupção do riso, a produção de estados e de fluxos intensivos.

Em “*O Riso*”, Bergson sublinha que a vida se move por princípios naturais, em que tensão e elasticidade atuam em equilíbrio: “O riso decorre de certo automatismo que se instala nesse aspecto movente da vida” (Bergson, 1980, p. 17). Na acepção bergsoniana, fixidez e repetição apresentam-se como possíveis elementos que ocasionam o riso, resultados da evidência do ato mecânico que se instala no corpo vivo. Tal como a vida, um corpo-máscara funda-se no fluxo, no devir corpo, pois se trata de um sujeito transformativo. Se, para a instalação do riso, como citado, há o refreamento do fluir vital, advindo uma espécie de estagnação, esse procedimento ocorre no constante fluir do corpo-máscara, afinal este opera em conformidade com “a lei fundamental da vida que é jamais se repetir” (Bergson, 1980, p. 24). Dessa forma, há camadas que se sobrepõem na atuação do corpo-máscara: uma corresponde à fluência do corpo que ativa a máscara e outra joga com os procedimentos cômicos. Esse operar coloca em jogo o possível, este é “o efeito combinado da realidade depois que ela apareceu e de um dispositivo que a rejeita para trás” (BERGSON, 2006, p. 31). É, pois, nesse espaço intervalar que se dá a ação da máscara, na qual operam o tempo e a duração. Assim, quanto “mais nos aprofundamos na natureza do tempo, mais compreenderemos que duração significa invenção, criação de formas, elaboração contínua do absolutamente novo” (BERGSON, 2006, p. 8). Sob essa perspectiva,

poderíamos pensar o corpo-máscara como um acontecer em que não se trata tanto de capturar o instante, mas de deixar que este o atravesse.

Dentre as possibilidades do cômico, podemos falar de um riso terno e de um riso sério. O primeiro não envolve apenas a inteligência e é contaminado pela emoção, pelo sentimento; podemos elucidar que é como acontece, por exemplo, com determinadas máscaras do grupo *Famílie Flöz*, nas quais rimos ternamente de suas ações. O segundo riso nos endereça à análise realizada por Larrosa, “desse riso que faz dialogar o sério, que o tira dos seus esconderijos, que o rompe, que o dissolve, que o coloca em movimento, que o faz dançar” (LARROSA, 2016, p. 169). Sob essa ótica, trata-se de um dispositivo que subverte a fixidez do mundo e se distancia de um riso que enforma o corpo:

[d]esse riso que traz a desordem apenas para instaurar uma nova ordem, que ataca os dogmas apenas para redogmatizar sobre suas ruínas. Esse riso que costuma ser tão moralizante e não razoável como o sério ao qual se opõe, uma vez que o faz em nome de outra seriedade. Esse riso não reflexivo que não é capaz de rir de si mesmo (LARROSA, 2016, p. 170).

Sob esse aspecto, uma possível chave para o constante fluir do corpo-máscara reside no ato de “rir de si mesmo”, em que não se basta e não se invoca a ausência como fome, mas como abertura que implica a vida. Entende-se que sátira, paródia e ironia, segundo estudiosos da comicidade, são formas inteligentes do riso. Tal como nos diz Larrosa, ao discorrer sobre uma “discussão acerca do conceito e do alcance de ironia” (LARROSA, 2016, p. 173), realizada por pensadores alemães no século XVIII, a “consciência irônica é uma consciência em que o eu sempre está se revelando frente ao seu próprio poder, frente a qualquer instalação satisfeita pelo seu próprio sucesso, frente a qualquer fixação” (LARROSA, 2017, p. 173). Ancorando-se nessa

proposição, um corpo-máscara, ao atuar sob a injunção da ironia, escapa do mecanismo que o engessa, que impossibilita o leve transitar e o não se bastar, pois - para brincar com a fixação, a repetição ou o automatismo - o corpo deve estar em livre fluxo. Nas negociações com o corpo-máscara, os automatismos não se assentam, mas o atravessam. Dessa forma,

[...] o irônico pode ser impertinente porque, em primeiro lugar, o é consigo mesmo. Resumindo, o irônico seria aquele que põe, em si mesmo, o chapéu de guizos sempre que o mundo se faz demasiadamente compacto e sempre que sua própria subjetividade se faz demasiadamente consistente e ameaça colocar-se excessivamente de acordo consigo mesmo (LARROSA, 2016, p. 174).

Em “Elogio do riso”, quando “alguém que é capaz de colocar, em si mesmo, a máscara linguística do sacerdote, do juiz, do nobre e do enamorado, mas sem jamais confundir completamente com essa máscara” (LARROSA, 2016, p. 177), Larrosa nos endereça a Bakhtin, em sua afirmação de que a máscara é “a alegre relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo” (BAKHTIN, 1987, p. 35). No corpo-máscara irônico, a não coincidência pode ser pensada também como ausência; porém não se trata do vazio, mas do espaço intervalar que possibilita o jogo, assim sendo, a fome que põe em moção o corpo. Encerrando esta passagem, podemos vislumbrar o corpo-máscara irônico como aquele que lida de forma astuciosa com a linguagem:

Conhece o uso interessado da linguagem direta³. Sabe como a linguagem direta está ligada a uma posição social ou a um clichê psicológico. Sabe que a linguagem patética é a linguagem daqueles que têm um lugar e com eles se identificam, das pessoas elevadas, das pessoas que estão plenamente identificadas consigo mesmas, das que se levam a sério. E por isso, porque sabe tudo isso, move-se com agilidade entre as máscaras (LARROSA, 2016, p. 177).

Afinal, para mover-se com “agilidade entre as máscaras”, é fundamental a manutenção do fluxo corpóreo, ou seja, dos estados pelos quais transita a máscara. Esses estados são conjugados no gerúndio, pois a fluência é sempre um estando: talvez, um estar enquanto estando, ou um ser estando, ou estar sendo.

Conforme nos diz Propp, é possível parodiar tudo:

Os movimentos e as ações de uma pessoa, seus gestos, o andar, a mímica, a fala, os hábitos de uma profissão e o jargão profissional; é possível parodiar não só uma pessoa, mas também o que é criado por ela no campo do mundo material (PROPP, 1976, p. 85).

Enquanto canto paralelo, a paródia estabelece um espaço-entre, o que a aproxima da máscara como um jogo: há que se produzir um espaço de não coincidência entre os corpos. Trabalhar o corpo como paródia-máscara, sendo algo que transveste, que dialoga com o outro e cria um espaço de jogo, é propor um modo de atuação do corpo-

3 Referenciado em Bakhtin, Larrosa nos diz que a linguagem direta se utiliza da palavra patética, que se identifica com a posição, o poder e a categoria do falante. Por exemplo: o pregador, o profeta, o político, o crente, o cientista e o professor. Já a palavra sentimental diz respeito à sua identidade, ao seu caráter e aos seus sentimentos.

máscara. É neste sentido, por exemplo, que a paródia do palhaço descrita por Propp, na qual o *clown* realiza movimentos graciosos de uma amazona de circo, revela “não o vazio do que é parodiado, mas a ausência nele das características positivas que imita” (PROPP, 1976, p. 85). Portanto, o corpo-máscara é também um corpo-paródico, operando na subversão da ordem e evidenciando o ridículo, de maneira a abrir um intervalo, tal como acontece entre o “corpo da bailarina” e o “corpo do palhaço”. No fim das contas, é neste transitar entre um e outro que o corpo-máscara atua na produção do riso.

O corpo-máscara e a construção do cômico: três olhares

A diretora Ariane Mnouchkine caracteriza a máscara como ferramenta didática, sendo uma potência que codifica o corpo e lhe imprime uma linguagem e, ao mesmo tempo, atua como dínamo gerador de expressividades e impulsos criativos do atuante. Distanciando-se dos teatros mascarados tradicionais, ela reinventa a sua forma na *commedia dell'arte*, no Kathakali e em outras referências. Em seu processo de trabalho, a máscara impulsiona o ator a criar uma forma para suas paixões, deslocando-o de sua psicologia e da linguagem realista. Assim, o ator se aproxima dos teatros cômicos populares, tornando-se representante da alteridade arquetípica de sua sociedade e da historiografia cultural intrínseca a essa civilização; o que ressalta os aspectos políticos e socioculturais da criação atoral.

O atuante transita, assim, entre os limites estabelecidos pelas partituras criadas no jogo, desenvolvendo uma música interna, uma pulsação geradora de gestualidade, de produção da presença e de resposta aos estímulos da cena. É este contexto que podemos observar na expressão da atriz Juliana Carneiro da Cunha, na construção de sua

Dorine, na comédia *Tartufo* (*Le Tartuffe*) (1995), em que a *commedia dell'arte* e o *Topeng* foram as bases do treinamento e as sugestões de codificação das cenas, sem, contudo, adentrarem na encenação. Porém, nas atuações são perceptíveis rastros ligados à fonte matriz das tradições mascaradas italiana e balinesa, reinventadas no contexto dos fundamentalistas religiosos islâmicos, importando menos a forma atribuída à constituição preestabelecida da máscara tradicional e mais a criatividade e a paixão impulsionadoras de novas máscaras.

Podemos relacionar essa abordagem da máscara ao processo criativo de Stephen Brodt, ator do grupo *Amok Teatro* (RJ), que foi integrante do “*Le Théâtre du Soleil*” durante oito anos. Em seu recente trabalho, “*Os cadernos de Kindzu*”, o ator cria um corpo-máscara que remete aos sons da cultura muçulmana e à musicalidade da fonética luso-portuguesa, sustentando um dos personagens de “*Terra Sonâmbula*”, de Mia Couto. As camadas significativas da máscara criada por Brodt revelam aproximação a uma cultura específica, no caso a muçulmana, e, ao mesmo tempo, criam um reconhecimento individualizado nos observadores. Para Brodt, “no teatro, todo corpo é máscara” (BRODT, 2016, p. xxx)⁴ e, no caso específico deste mascaramento, a forma de escrita corporal faz emergir a musicalidade gestual associada às formas cômicas populares.

A figura composta pelo dançarino da peça solo “*Boca de Ferro*”, com direção artística de Marcela Levi e Lucía Russo, dialoga com a noção de corpo-máscara, ancorada na performance do atuante. Assim sendo, o olhar das diretoras situa o espetáculo no campo da dança contemporânea, mas tal como a ideia de corpo-máscara, ele rompe fronteiras, o que vale também para o cômico exercido. Por meio deste cenário, o corpo gera uma ambiência humorada, dançante e manifestada em diversas gradações; há momentos em que o riso eclode no corpo e pelo corpo, de forma leve, e há outros em que transita por

⁴ Entrevista concedida pelo ator Stephen Brodt, em 10 de janeiro de 2016.

uma zona grave, densa. A figura perfaz um corpo grotesco e performa dramaturgia corporal que se (con)figura em gradientes de intensidades, compondo uma:

[...] dança rapsódia-infernal irreverente, brincalhona, provocadora, indecente, furiosa e sensual. Uma dança emanada por um corpo carregado de outros, de contradições, ambiguidades, bens e males, ou seja, um corpo humano, de gente⁵.

Entende-se que o primeiro (im)pacto com a figura dançante ocorre pelo movimento e pela visualidade. Observamos uma feição corporal que adentra no espaço em fúria; a gestualidade nos envia a qualitativos de um *trickster*-ameríndio-amazônico, de um fauno ou de um sátiro. A “calça fusô”, que se ajusta ao corpo até a altura dos joelhos como uma segunda pele; a textura do tecido que remete a pelos, pernas e pés desnudos; os cabelos eriçados com uma tinta vermelho sangue no centro da cabeça e os olhos esbugalhados como uma máscara *topeng keras* balinesa invocam a materialidade corporal como instauradora do riso. O suor e uma espécie de “gosma” branca, que salta da boca de um corpo endiabrado, intensificam o riso grotesco. Assim, a figura assemelha-se ainda a um *clown* subversor, uma espécie de *heyokah* que lida com o contrário. Retornando ao argumento da calça “fusô” que remete a uma camisa de gola “rolê”, também vestida ao contrário, as mangas tornam-se pernas; a parte aberta que se ajustaria ao pescoço pende entre as pernas, sinalizando uma abertura que endereça ao sexo, exposto no quase final: o falo “estrangulado” por uma fita vermelha. É esse estrangulamento do corpo que está em questão no devir da figuração, posto pelo riso que invade o aspecto sério da normatividade. A fala (dança) que parte da palavra “Belém”, inscrita nesse corpo

5 Programa do espetáculo apresentado no SESC Belenzinho, em maio de 2017.

frenético, suscita estados corporais em que transitam diversas máscaras: um “corpo-nave que se descola da identidade e rebola e treme furiosamente”⁶.

Há uma profusão de procedimentos que fazem explodir o cômico nessa “dança-aparelhagem”: os moveres derrisórios do corpo e a dissociação corpo e fala que, ao empregar o *lip sync*, nos endereça à marionetização da figura. Assim sendo, a comicidade de palavras e de situações, entre outros, compõe ainda o intricado de estratégias derrisórias. Por sua vez, a tecnologia, em “*Boca de Ferro*”, não pode ser creditada somente ao gênero musical (tecnobrega), mas também à problematização do gênero, quando pensado como fixação do corpo. Ainda, a dramaturgia produz, de forma humorada, uma paisagem de corpos que engendram arquiteturas possíveis.

O riso pode reforçar ou desconstruir estereótipos, clichês, perspectivas binárias e sexistas imputados ao corpo. Como diz Preciado, “tecnologia e sexo são categorias estratégicas no discurso antropológico europeu e colonialista” (2014, p. 149). Em sua análise, a autora ressalta que “a totalidade dos instrumentos que os homens fabricam e empregam para realizar coisas serve do apoio às noções aparentemente intocáveis de ‘natureza humana’ e noções de ‘diferença sexual’ ” (PRECIADO, 2014, p. 148). O corpo-máscara, pensado numa acepção subversiva, pode escapar de uma ótica binária (ou dualista) na concepção do cômico e pode escapar da reiteração dos discursos construídos num apelo unívoco. Porém, isso não significa adesão ao pretenso discurso do politicamente correto, mas, antes, uma atitude frente ao aspecto sério (normativo) que nos invade⁷.

6 Programa do espetáculo.

7 No processo de escritura desse artigo, ressaltamos as participações de Christiane de Fátima Martins e Airtón Dupin Garcia, como interlocutores, nas discussões realizadas em O Círculo – Grupo de Estudos Híbridos das Artes da Cena, da ECA/USP.

Referências |

ARTAUD, A. **Pour en finir avec le jugement de dieu**. 2017. Disponível em: <<http://archives.skafka.net/>>. Acesso em: 03 mai. 2017.

BAKTHIN, M. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BERGSON, H. **O riso**. Ensaio sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.

_____. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

HYDE, L. **A astúcia cria o mundo**. *Trickster: Trapaça, Mito e Arte*. Rio de Janeiro, *Civilização Brasileira*, 2017.

LARROSA, J. Elogio do Riso. In: _____. **Pedagogia profana**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016, p. 167-182.

PRECIADO, P. B. Tecnologias do Sexo. In: _____. **Manifesto contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014, p. 147-168.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1976.

TAVIANI, F. Positons du masque dans la commedia dell'arte. In : ASLAN, Odette. **Le masque: du rite au théâtre**. Paris: CNRS, 1998, p. 119-134.