

## O ator cômico e seus procedimentos

Neyde Veneziano<sup>19</sup>

Nossa proposta é refletir sobre o ator e a criação cômica. Será impossível não passar por Mikhail Bakhtin, pelos gregos, embora a ideia seja falar sobre o ator e seus procedimentos de criação diante das novas mídias e do panorama contemporâneo. Na verdade, essa ideia surgiu em outro seminário, no Rio de Janeiro, quando alguém fez a pergunta: “Afim, o que é este humor contemporâneo?”. Frequentemente, tal questão volta porque é óbvio que as coisas estão mudando. Estão mudando porque há *youtube*, porque hoje tudo é muito rápido. Está mudando o perfil do teatro em São Paulo. Nosso teatro, por exemplo, está completamente modificado.

Mas, para se pensar em procedimentos de ator, há de se pensar, antes de tudo, em dramaturgia (não me refiro à literatura dramática, mas ao conceito de dramaturgia-ação). Em primeiro lugar, lembremo-nos que tragédia e comédia sempre caminharam paralelamente. E que há dois polos na criação artística: existe a “coisa de elite” e a “coisa vulgar”. O lado vulgar (ou popular) não tem escrúpulos para falar das regiões baixas do ser humano, e canta a vida para dizer que ela vale a pena ser vivida. Esse lado popular evoca o simbólico *falus erectus* da comédia, indicando-nos que há matrizes, que existe uma mitologia já estudada, divulgada e encontrada no estudo de Bakhtin e seus seguidores:

<sup>19</sup> Professora do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), autora dos livros *Teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*; *Não adianta chorar: identidade do teatro de revista brasileiro... Oba!*; *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação* e *De pernas para o ar: Teatro de revista em São Paulo* (cujas informações completas constam em referências bibliográficas).

A dualidade na percepção do mundo e da vida humana já existia no estágio anterior da civilização primitiva. No folclore dos povos primitivos encontra-se, paralelamente aos ritos sérios (por sua organização e seu tom), a existência de cultos cômicos, que convertiam as divindades em objetos de burla e blasfêmia (“riso ritual”); paralelamente aos mitos sérios, mitos cômicos e injuriosos; paralelamente aos heróis, seus sócios paródicos. (1987: 5)

Durante muito tempo, o cômico popular foi o seu próprio dramaturgo. Mesmo se pensarmos que poderia haver um roteiro, poderia haver convenções, esse ator cômico sabia muito bem o que era uma situação, ele sabia muito bem o que era o desfecho, sabia muito bem o que era um clímax. Então, independente da própria dramaturgia do corpo, independente do que hoje se chama *dramaturgia do ator*, há provas de que existe consciência desse percurso, há elaboração. Existe o “saber” de como levar a plateia. Este saber foi, durante séculos, transmitido por meios não sistemáticos, por intermédio da transmissão oral, do treinamento no próprio trabalho, da passagem de conhecimento e de truques por familiares ou pelos mestres.

Começemos pela *Comédia Antiga* e *Comédia Nova*. (Não vai ter jeito! Eu sempre peço desculpas por perseguir o eixo temporal e histórico, mas essa ainda é a melhor forma para se entender nossos processos nos dias de hoje). Pois bem, se puxarmos o fio da história, veremos que há dois caminhos paralelos. As comédias de Aristófanes (*Comédia Antiga*), por exemplo, eram comédias políticas, fragmentadas, em que ele fazia sátiras por meio de sócios paródicos, quer dizer, caricatura viva mesmo. Ele escolhia um político importante da época, ou uma pessoa importante – governador, por exemplo –, ou alguém de grande influência e poder sobre o Estado e fazia a imitação. Apelava mesmo. Elaborava quase um discurso direto. Nesse caso, Aristófanes não estava fazendo uma comédia de situação, nem uma comédia mimética (imitação da vida). Ele pretendia uma comédia fantástica, na qual apareciam animais falantes e indivíduos que desejavam o impossível. Tudo era fantástico, tudo era hiperbólico. Estava ali a semente do teatro de revista.

Tomando-se por base ao menos oito das onze comédias de Aristófanes, que chegaram até nós, pode-se verificar, de imediato, que a Comédia Antiga se divide em duas partes bem distintas: a primeira é um “agón”, uma luta, um debate; a segunda é uma *revista* (grifo nosso). A primeira comporta uma ação, com o prólogo, o párodo, o “agón” propriamente dito, a parábase e o êxodo, que foi deslocado para o fim da comédia; a segunda parte é uma série de “sketches” que esclarecem o sucesso da ação desenvolvida na primeira. Nesta, o coro desempenha o papel de um verdadeiro ator; na segunda, ele é tão-somente porta-voz do poeta, que caustica seus contemporâneos com as chicotadas de sua crítica mordaz e ferina. Ora, estas duas partes tão diferentes não podem ter a mesma origem: numa, o coro desempenha o papel principal, na outra sua função é muito limitada e pouco importante. Em ambas, no entanto, encontramos a farsa, mas sob aspectos diversos. A presença da farsa é sobretudo visível na revista, em que surge, muitas vezes, um desfile de tipos grotescos que vêm provocar o protagonista. (BRANDÃO, 1985: 72-3)

Com a Comédia Média e a Comédia Nova surgem, na Grécia, e posteriormente em Roma, as “comédias de situação”. O representante grego mais expressivo é Menandro. Seguido por Plauto e Terêncio, em Roma. Os enredos baseavam-se em estruturas típicas daquelas “comedinhas” de situação – não estou falando no mau sentido –, com tipos individuais, com uma situação imprevisível e complicada para as personagens resolverem. Há travestimentos, há engodos, há quiproquós. Há vários tipos de situações, há um enredo (bem enredado) e todo o desenvolvimento da história.

Documentos sobre os atores dessas épocas não há. Somente desenhos e alguns indícios. Então, quais seriam os procedimentos desses atores? Infelizmente, não há documentos sobre eles. Sabe-se que havia outros gêneros: os mimos, os sátiros, as atelanas. Nas atelanas, em Roma, os atores usavam máscaras expressivas definidas e fixas de determinados tipos. Pode-se dizer que muitos dos tipos da *commedia dell'arte* são tipos que já existiam nas atelanas. Acontece que a *commedia dell'arte* é o primeiro movimento profissional de teatro da história mundial. É o começo do teatro profissional organizado. Por isso, o maior interesse. Pelo movimento expressivo que provocou e pelo legado artístico que perdura até hoje.

Claudio Meldolesi,<sup>20</sup> da Universidade de Bolonha, afirma que Arlequim é produto do mercantilismo. Definitivamente, não devemos nos iludir pensando que só porque era *commedia dell'arte*, algo que está distante e é objeto de estudo, que era tudo maravilhoso e perfeito. De longe, nossa tendência é idealizar. A *commedia dell'arte* era comercial, sim! Era feita por pessoas que passavam fome e precisavam fazer teatro para ganhar dinheiro. Teatro era a sua forma de sobrevivência. Portanto, elas precisavam agradar a plateia, a que preço fosse.

Há, ainda hoje, um grande preconceito com relação a tudo que esteja ligado a palhaços, comédias, revistas e bufões. A turma do teatro popular tem de estar sempre se defendendo. Há grande preconceito, principalmente porque nós – os professores mais velhos – estudamos nos livros do Sábato Magaldi e no do Galante de Souza, que manifestavam mesmo seu preconceito à comédia, considerando-a um gênero menor. Há inúmeros trabalhos mais recentes que apontam essas falas preconceituosas que eram, evidentemente, fruto de toda uma geração. Para alguns críticos antigos, só era bom o que era sublime, só tinha valor o que era escrito. Esses mesmos críticos e teóricos que, um dia, falaram mal, que um dia afirmaram que Arthur Azevedo era o responsável pela decadência do teatro brasileiro, por exemplo, foram revisitados e estudados. As pesquisas e os pensamentos modernos mostram que a oralidade e as formas populares de expressão artística guardam tesouros escondidos.

A *commedia dell'arte* combinou a fantasia e a liberdade de Aristófanes com os procedimentos das ruas. Tratava-se de um teatro ligado à atualidade. E a rua era cheia de sensualidade. Cantava-se a vida, ao mesmo tempo que se lutava pela sobrevivência. Nesse momento, o ator começava a ter procedimentos próprios, com metodologia. Há documentos escritos por atores da época, relatos dos primeiros Arlequins, recém-descobertos, sendo estudados. Trata-se de verdadeiras poéticas de metodologias atorais. Então, aí, pode-se

<sup>20</sup> Professor do Departamento de Música e Espetáculo da Universidade de Bolonha, autor de diversos livros e artigos sobre o cômico e sobre Dario Fo.

perceber que, de um lado, a Comédia Nova apresentava um humor mais verbal e, de outro, a Comédia Antiga deveria ter um humor mais corporal, pois enveredava para o fantástico: era ligada à atualidade, fazia caricaturas vivas (o que supunha uma construção física do ator na hora da imitação). A *commedia dell'arte* realiza uma fusão de vários procedimentos. Como todos sabem, havia as máscaras expressivas, os tipos fixos. O que eles faziam nas diferentes cidades (pois eram atores de rua, ambulantes...)? Eles se preocupavam em saber quem era o dominador da cidade, quem era o governador, quais eram os problemas. Porque se há gente muito rica e gente muito pobre, é sinal de que há explorador e há explorados. A quem, então, esses atores deveriam atacar? Isso era muito importante para ser incorporado ao enredo. Os atores procuravam incorporar fatos e pessoas à estrutura ou ao enredo predeterminado. E de forma improvisada. Mas não era um improviso vazio, que partia do nada, sem repertório, que muitos de nós conhecemos. Era um improviso estudado, já que cada uma das personagens tinha o seu arsenal, a sua forma de se expressar, as suas próprias palavras. Como no *jazz*, cada intérprete conhece muito bem as notas musicais, o ritmo, a melodia, as escalas. Repito aqui uma fala preciosa de Dario Fo:

Quando falo de teatro *all'improviso*, falo de situações que, na verdade, não eram improvisadas. Falo da aplicação de toda uma bagagem sob o plano das frases, dos conceitos, dos diálogos fixos. Havia mais de cem variações sobre o tema do amor, do ódio, do ciúme e de tantos outros. Com certeza, surgiam improvisos que o outro ator, aquele que faz a escada, a personagem do lado, não esperava. Então, subitamente, contextualizavam, porque já conheciam de memória a situação e o desenvolvimento, retendo uma espécie de código encaixotado no cérebro, como bagagem de base.

Assim como existia uma bagagem de memória de palavras, existia também uma da gestualidade e das posições. Isto é, quando um ator entrava em uma determinada posição, existia o contraponto da gestualidade, assim como existe na música. Como no *jazz*: quando um improvisa, o outro se adapta de súbito à improvisação, porque conhece o acompanhamento que deve realizar ou o contracanto da melodia. Então, era assim para os atores. (FO, apud ALLEGRI, 1990: 55)

O ator da *commedia dell'arte* dominava totalmente o seu instrumento. Por isso, podia improvisar. No caso do teatro e, em especial da *commedia dell'arte*, o instrumento é o corpo, é a palavra. Um dos instrumentos que aprendiam era a estrutura da piada, o chiste, ou a *gag* (que na *commedia dell'arte* se chamava *lazzo*). Eram instrumentais corporais e verbais muito bem dominados. O jogo teatral era muito bem dominado, porque na hora de jogar a “bola” para o outro, imediatamente esse outro ator sabia pegar essa “bola” e usá-la de maneira expressiva e adequada, jogando-a para o espectador. Esse jogo segurava a tensão na plateia. A técnica da triangulação, especial para interpretação com máscara, funcionava a partir desse conceito. Então, tudo isso faz com que a gente reflita que – óbvio – não é do nada que as pessoas se tornam engraçadas. E que esse preconceito que os intelectuais tinham em relação ao riso está desgastado, pois há leis e procedimentos milenares para fazer com que o riso aconteça. Como afirma Cleyse Mendes<sup>21</sup> sobre a besteira: “[...] intelectual odeia besteira, não gosta de rir à toa”. Talvez todo esse preconceito tenha existido porque não se pensava que houvesse tanto trabalho por trás, tanto estudo e tanto esforço. E também porque – óbvio – não se está falando de nada elitizado e nada aprofundado: a referência é o popular.

Para chegar mais rapidamente ao Brasil, quando José de Alencar escreveu *O demônio familiar*, a crítica (e até Machado de Assis) se expressou mais ou menos assim: “finalmente, no Brasil, temos a comédia elevada” ou “a alta comédia chegou ao Brasil”. O que havia antes, entre nós, não era a alta comédia. De novo, voltamos ao que se fazia nas feiras, àquilo que se fazia nas ruas. De novo, o cômico e o popular correspondem à baixa comédia.

Aliás, estes termos (“alto” e “baixo”) já implicam a ideia de “valor”. Já são uma espécie de avaliação: se é alta ou se é baixa, maior ou menor o valor. Foi exatamente por isso que, quando Arthur Azevedo começou a produzir as Revistas de Ano, a crítica se manifestou

<sup>21</sup> Professora de Dramaturgia na Universidade Federal da Bahia. Esta fala foi proferida no V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace), no grupo de trabalho Dramaturgia.

afirmando coisas próximas a: “Artur Azevedo é responsável pela decadência do teatro brasileiro”. Ora, ele não pode ser responsável pela decadência, uma vez que não existia, no nosso teatro, um período tão áureo. Mas nós tínhamos tido, sim, autores significativos de comédias de costumes, como Martins Pena, entre outros.

Quando começou a era das revistas – e elas fizeram muito sucesso – havia um desvio no rumo do teatro nacional que abafava, inclusive, as novas experiências realistas e naturalistas que aconteciam pelo mundo. Só Arthur escreveu 19 revistas, mais 25 comédias e 20 operetas e burletas. Não nos esqueçamos que ele era irmão de Aluísio Azevedo. Portanto, não se pode dizer que ele não soubesse nada sobre a estética naturalista e sobre os modismos no mundo. Durante o período das Revistas de Ano, as experiências naturalistas e realistas já estavam a todo vapor na Europa. Mas no Brasil só colava teatro ligeiro. Por quê? Porque teatro é diálogo com o público. Porque este teatro dialogava com o público, além de produzir fantasia, críticas políticas, enredos fragmentados, por meio dos quais ele fazia sátiras com sócias paródicas (a caricatura viva). Era dessa forma que Arthur Azevedo ganhava a vida. Também ele, como um Arlequim mercantilista, declarava: “Tenho muitos filhos”, “preciso ganhar a vida”. Ele até escreveu com o irmão Aluísio Azevedo, que era naturalista, uma peça intitulada *O escravocrata*. O enredo era assim: Havia uma mulher que era casada com um rico fazendeiro e latifundiário proprietário de muitos escravos. Mas ela se apaixonou por um escravo e a ele se entregou! Essa peça (como podem imaginar) foi censurada. Não se podia nem pensar em um triângulo amoroso com dois homens para uma mulher, porque um triângulo amoroso só aparece no Naturalismo. No Romantismo, são duas mulheres para um homem. No final, uma delas enlouquece, ou vai para o convento, ou morre. Só a outra é a premiada e se casa com o mocinho. E Arthur Azevedo, irmão do autor de *Casa de pensão* e de *O cortiço*, resolve fazer Teatro de Revista porque ele sabia que era isso que daria certo naquele momento.

O que significa esse tal humor fragmentado da revista (que vem lá de Aristófanés), de ter um ator para costurar a cena ou uma

espécie de apresentador da revista e para onde ele vai? Esse humor tem a ver com o circo, com atrações, com esquetes, com números independentes. Esse humor fragmentado, hoje, migrou para o *youtube*. Passou dos palcos da revista para a *internet*. Quer ver uma piada do *motoboy*? Vai lá e liga. Quer ver o *Tapa na pantera*?<sup>22</sup> Vai lá e vê. Escolhe-se o que se quer ver. Piada de cachorro? Veem-se lá os cachorrinhos com as patinhas. O humor ligeiro, muito rápido, passou para essa outra mídia.

A revista, como a *commedia dell'arte*, acabou juntando vários procedimentos e ajustando-se a cada momento histórico. O Teatro de Revista, em termos de procedimentos, juntou tudo: corpo, humor verbal, sócias paródicos (que pressupõem códigos específicos que implicam memória recente), vários tipos fixos etc. Esse *humor verbal* da revista é calcado em alguns velhos truques facilmente entendidos por nós: os primeiros são os sotaques. Havia o português, o italiano, o turco, o caipira, a mulata. Cada um falava uma língua, porque o cenário era o Brasil. Este humor verbal, em determinado momento do teatro, passou para outro plano. Estou falando do teatro já do final do século passado, década de 1990, e já no ano 2000, quando várias linguagens instrumentalizaram-se, mesclaram-se e mudaram os valores: trabalho corporal, *clown*, dança, mímica, entre outros. O teatro de imagem se fortalece e aquele velho humor verbal fica lá atrás, como se fosse o humor radiofônico.

Há uma clara diferença entre o humor radiofônico, em que os atores falavam muito bem e sabiam o tempo certo do esquete, por exemplo, para finalizar a piada com um grande ponto-final de arrancar risos e aplausos. O corpo não se mexia muito. Vou dar um exemplo de humor verbal ou radiofônico:

*Um nobre, na Idade Média, está se aprontando para sair para a guerra:*

MULHER – Ó, meu querido marido, vais pra guerra?

NOBRE – Deixo-te com o cinto de castidade... Eu sei que vai doer, que será terrível, mas tu ficarás protegida.

MULHER – “Sim! Quero que o meu corpo fique protegido,

<sup>22</sup> *Tapa na pantera* é um fragmento de entrevista captado em vídeo, com a atriz Maria Alice Vergueiro, publicado no *youtube*, muito visitado em 2009.

porque é só teu! (*para a empregada*) Josefa! Traz a capa do senhor!  
 (*E continuam as declarações*)  
 NOBRE – Eu voltarei daqui a um ano!.  
 MULHER – Josefa! Traz a espada do senhor!

(*Finalmente, ele passa a chave e tranca.*)  
 MULHER – Josefa! Traz o sapato do senhor!  
 (*Ele vai embora, ela escuta os passos – efeito sonoro pelo rádio – e entra o amante.*)  
 AMANTE – Ó querida, cheguei! Estás com o cinto de castidade?  
 MULHER – Sim! (*Gritando para a empregada*) Josefa! Ó Josefa! Traz o abridor de latas!

Esse é um humor tipicamente verbal. Não necessita de grandes habilidades corporais. É outra relação: a da palavra. O público tinha uma relação direta com a palavra no século XIX e na primeira metade do século XX. Não estou falando do teatro de feira, do circo... Refiro-me ao que eles chamavam de comédia, no teatro. Refiro-me aos atores de teatro. Eles se especializavam muito. E faziam tipos: o português, o caipira, embora eles se utilizassem de deformações e de figurinos.

Havia um comediante em São Paulo, Nino Nello (no começo do século XX, década de 1920), que se inspirava em um ator italiano que havia passado por aqui, o Frégoli (que os franceses o chamavam de Fregolí). Ele era performático. Fazia 40 personagens em um espetáculo só. *Irma Vap*<sup>23</sup> era pouco para ele. Trazia na bagagem todos os tipos de cartola, óculos, barrigas, e tudo o mais. Era um Arlequim, nem um pouco aprofundado, nada psicologizado. E ele funcionava nessa estética mais corporal e, conseqüentemente, mais popular. Os *apliques* na construção de tipos são indispensáveis.

Grande parte do público brasileiro aprecia, também, o humor verbal, que talvez se apresente para nós como um pouco mais antigo. Em determinado momento, aqui no Brasil, ele chegou a desaparecer.

<sup>23</sup> O *mistério de Irma Vap*, de Charles Ludlam, com direção de Marília Pêra, em sua primeira versão brasileira, foi o espetáculo de maior público no Brasil. Com Ney Latorraca e Marco Nanini, o espetáculo impressionava pelas trocas rápidas de roupa. A segunda versão foi com Cassio Scapin e Marcelo Médice. A troca mais rápida era feita em 10 segundos.

No teatro, continua funcionando a boa dosagem entre verbal e corporal. Sobre os procedimentos, poderíamos enumerar uma série deles. Como é que esses atores trabalham? Há o humor de situação. Há o duplo sentido (o *double sens*), que é verbal, mas que tem de ser acompanhado de interpretação maliciosa indicada pelo corpo e pela expressão facial. Enfim, está tudo enumerado.

Henri Bergson (1980) e também Vladimir Propp (1992) enumeram e dão exemplos do contrataste, das semelhanças, da hipérbole, de vários procedimentos derrisórios. Duas atrizes baixinhas que andam da mesma forma; duas baixinhas e uma alta que se comportam de formas diferentes. Tudo o que pode provocar risos. Os procedimentos estão catalogados. É só tirar da gaveta e ver.

O pior defeito é o mau acabamento. Quando é mal-acabado não é mais aceito. É horrivelmente ingênuo acreditar que se está fazendo uma coisa boa e apresentar uma coisa mal-acabada. Isso não pega mais, porque a gente está na era da tecnologia. É sempre bom lembrar que, mesmo em meio a tanta tecnologia, a tanta mistura, neste teatro híbrido, o ator ainda tem de ser o centro da cena. O signo mais forte do teatro, para mim, é o Arlequim, porque ele se tornou, pouco a pouco, o centro da cena, estabelecendo um grande pacto com a plateia.

A história da comédia mostra a utilização de vários procedimentos: pacto com a plateia, improvisado, duplo sentido, sotaques, brincadeiras, deformações dos bufões, os excluídos (os bufões eram sempre os representantes dos excluídos), a construção do *clown*, a mímica. Observação: É bom não confundir *aparte* com “pacto com plateia”. São duas coisas diferentes. O “*aparte*” é do teatro romântico, está previsto já no texto, porque não havia ainda o método Stanislavski, no Romantismo, para mostrar o subtexto. Então, devo olhar para o rapazinho bonito e pensar alto e em palavras: “Ó que rapazinho bonito, será que devo beijá-lo?”, olho para a plateia e volto. Nestes casos, o subtexto é explicitado em palavras, porque não havia, ainda, estudos sobre aquelas interpretações “realistas” em que o corpo demonstra uma atitude contrária ao texto, como a mão atrás que pode pegar uma faca enquanto as palavras dos textos expressam bons sentimentos.

As atitudes contrárias eram estudadas inicialmente pela mímica, que tem outros recursos para demonstrar vontade e contravontade. Há exemplos de “apartes” antológicos na comédia brasileira, que eu usei chamar de “distanciamento à brasileira”. Lembro aquele do Oscarito em que ele, quase beijando a garota, se dirige a uma pessoa da plateia e comenta: “Essa dona é muito boa. Você queria era estar no meu lugar!”, e aí volta para a cena do beijo. Naturalmente, ele transforma o cara da plateia em cúmplice dos seus desejos, do que ele está querendo, coisas geralmente libidinosas. Porque a comédia está sempre contemplando os temas: dinheiro, amor e sexo. Estes são os conflitos e os desejos mais humanos e mais fáceis de ser compreendidos. Neste caso, podemos dizer que a comédia é mais democrática, porque ela não está falando unicamente para uma classe determinada.

Como vimos, esses procedimentos estão todos catalogados. Eu insisti muito em humor verbal porque, neste momento, além da *internet*, está na moda a comédia *stand-up*. Este humor verbal, agora retomado, é muito apropriado para os pequenos espetáculos, para os *pockets*, como “Terça Insana”, “Segundas Intenções”, e que depois, registrados, vão para o *youtube*. São quadros separados, esquetes com início e fim. Eles começam e fecham. O local é pequeno, ou porque há uma câmera próxima, funciona a piada falada e a composição de tipos por intermédio da voz e da fala. Então, pode-se dizer que há um movimento de retomada daquele humor radiofônico somado e depois mediado, que não é só para o público ao vivo. Se houve improviso, foi na hora. Não vamos nos iludir de novo, o improviso é feito por pessoas que o dominam. Existem regras. Há rigor também no improviso. É como no *jazz*. Você precisa dominar o instrumento para improvisar. E, principalmente, para fazer rir.

## Referências bibliográficas

- ALLEGRI, Luigi. *Dario Fo: dialogo provocatorio sul comico, il tragico, la follia e la ragione*. Roma: Laterza & Figli, 1990.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Universidade de Brasília, 1987.
- BERGSON, Henri. *O riso*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 72-73.
- FAVA, Antonio. *La maschera comica nella commedia dell'arte*. Milão: Endromeda Editrice, 1999.
- FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. São Paulo: Editora Senac, 1998.
- LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste*. Paris: Gallimard, 1974.
- MARINIS, Marco De. *Drammaturgia dell'attore*. Milão: I Quaderni del Battello Ebro, 1997.
- MELDOLESI, Claudio. *Su un comico in rivolta*. Dario Fo: il bufalo, il bambino. Roma: Bulzoni Ed., 1978.
- \_\_\_\_\_. *Fra Totò e Gadda*. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano. Roma: Bolzoni, 1987.
- \_\_\_\_\_. e TAVIANI, Ferdinando. *Teatro e spettacolo nel primo ottocento*. Roma: Bari/Laterza, 1995.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. São Paulo: Pontes, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* Campinas: Editora da Unicamp, 1996.
- \_\_\_\_\_. *A cena de Dario Fo: o exercício da imaginação*. São Paulo: Cónex, 2002.
- \_\_\_\_\_. *De pernas para o ar: Teatro de Revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2008. Col. Aplauso.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.