



**O JOGO DA PALHAÇADA NO *RASABOXES*:  
GRAMÁTICA DO RISO E MECANISMOS DE COMICIDADE**

**EL JUEGO DEL PAYASO EN *RASABOXES*:  
GRAMÁTICA DE LA RISA Y MECANISMOS DE LA COMEDIA**

**THE CLOWN GAME IN *RASABOXES*:  
GRAMMAR OF LAUGHTER AND MECHANISMS OF COMEDY**

Ana Achcar<sup>1</sup>

<https://orcid.org/0000-0001-8464-4388>

**RESUMO**

O texto que aqui se apresenta reflete acerca do exercício do jogo do palhaço e da palhaça a partir da prática do *Rasaboxes* no âmbito das ações de formação e treinamento de estudantes de Artes Cênicas da Escola de Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, no Programa Enfermaria do Riso, para atuação como palhaços e palhaças em hospitais. O artigo identifica aproximações entre certos mecanismos de comicidade, entre eles, a relação direta com o público, as inversões e quebras de padrão, o exagero; e as regras de uso do tabuleiro do *Rasaboxes*; assim como reconhece possibilidades de atualização na produção do riso, mediante a revisão terminológica surgida a partir da exploração da *rasa hasya*.

**Palavras-chave:** *Rasaboxes*, comicidade, formação, jogo, riso.

**RESUMEN**

Este texto reflexiona sobre el juego del payaso basado en la práctica de *Rasaboxes* como parte de la formación y educación de estudiantes de Artes Escénicas de la Escuela de Teatro de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, en el Programa Enfermaria do Riso, para su actuación como payasos en hospitales. El artículo identifica

---

<sup>1</sup> Atriz, palhaça, pesquisadora, e professora titular na graduação e pós-graduação da Escola de Teatro da Unirio desde 1994. Coordena o Programa Enfermaria do Riso há 28 anos, em que desenvolve formação para palhaços e palhaças que atuam em hospitais. Em 2021 realizou pós-doutorado sob a orientação de Béatrice Picon Vallin no CNRS-Paris. Tem publicações em revistas e livros nacionais e estrangeiros e ministra oficinas de jogo da máscara e palhaçaria. Como atriz, seus últimos trabalhos são: a comédia musical *As Comadres*, direção de Ariane Mnouchkine, e o espetáculo *Gente de Bem*, direção de Adriana Maia.

<https://lattes.cnpq.br/9889709625136959>

similitudes entre ciertos mecanismos de la comedia, incluyendo la relación directa con el público, las inversiones y rupturas de patrones, y la exageración; y las reglas para el uso del tablero de *Rasaboxes*. También reconoce posibilidades para actualizar la producción de risa a través de la revisión terminológica surgida de la exploración de *rasa hasya*.

**Palabras clave:** *Rasaboxes*, comedia, formación, juego, risa.

## ABSTRACT

This text reflects on the clown game based on the practice of *Rasaboxes* as part of the training and education of Performing Arts students at the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro' School of Theater, in the Enfermaria do Riso Program, for performance as clowns in hospitals. The article identifies similarities between certain mechanisms of comedy, including the direct relationship with the audience, inversions and breaks of patterns, and exaggeration; and the rules for using the *Rasaboxes* board. It also recognizes possibilities for updating the production of laughter through the terminological revision that emerged from the exploration of *rasa hasya*.

**Keywords:** *Rasaboxes*, comedy, training, game, laughter.

A experiência com o *Rasaboxes* inaugurou, tanto em minha prática docente como em meu ofício de atriz, inúmeras possibilidades para o estudo das emoções; seja na construção de uma qualidade de expressão para a ação física, na aproximação entre os princípios que regem o jogo da máscara e aqueles que produzem comicidade, ou ainda na perspectiva de troca com o público, em um sentido ampliado na comunicação entre artista e espectador.

A primeira vez que experimentei o *Rasaboxes* desenvolvia pesquisa de doutoramento no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) sobre uma possível metodologia de formação para palhaços e palhaças atuarem em hospitais. Jogando no tabuleiro sob a condução de Michele Minnick, percebi imediatamente que havia no meu corpo uma liberdade evidente de ação, cuja lógica surpreendia a cada *box*. A passagem de uma *rasa* para outra que se dava pelo movimento, sem tempo de transição, transformada pela respiração, pela direção do gesto, o nível do espaço, deixava um rastro dramático preeminente cômico. O riso e o risível compartilhavam o corpo.

Parece evidente que o *Rasaboxes* seja dispositivo para o jogo cênico, a improvisação, pois oferece, por meio do deslocamento pelos *boxes*, a possibilidade concreta de passar de um estado de emoção a outro, fisicamente, sem necessidade da elaboração de uma lógica emocional *a priori*. No *Rasaboxes* é possível viver a emoção, agindo a emoção.

Antônio Damásio (2012), neurocientista português, especializado em lesões cerebrais, defende a inclusão das ciências sociais e humanas, ao lado das neurociências e ciências cognitivas, na abordagem da natureza do homem e das regras da vida social. Nesse sentido ele afirma que, a despeito

de serem tratados como sinônimos, emoção e sentimento podem ter diferenças essenciais se examinados com precisão. Para ele,

uma emoção é um conjunto de reações corporais a certos estímulos. Quando temos medo, o ritmo cardíaco se acelera, a boca seca, a pele empalidece, os músculos se contraem — reações automáticas e inconscientes. Os sentimentos, por sua vez, surgem quando tomamos consciência destas emoções corporais, no momento em que estas são transferidas para certas zonas do cérebro onde são codificadas sob a forma de uma atividade neuronal

Ele continua:

Uma vez registrado o sentimento, ele pode ser reavivado do interior, em certa medida sem a intervenção do corpo. Ao nos lembrarmos de uma tarde agradável, reencontramos a emoção que sentimos na ocasião. Mas notemos que a emoção só aparece em toda a sua limpidez, quando o corpo participa dela novamente.

No tabuleiro do *Rasaboxes*, as emoções são provas vividas no corpo, pelo corpo, para o corpo. Da mesma forma, o riso se forma na carne, é ela a matéria que falha, apodrece e desaparece; e é nela que vive a possibilidade da imperfeição, da inadaptabilidade, do ridículo. Precisamos do corpo para rir e fazer rir.

No *Natyashastra*<sup>2</sup>, o conceito de *rasa* é considerado fundamental para o desenvolvimento e a compreensão do sentido da arte indiana. Traduzido literalmente, o termo significa “sabor” e está mais diretamente associado à nominação da experiência de fruição do espectador, quer dizer, na sua capacidade de se deleitar com a habilidade dos atores e dançarinos indianos. O texto tradicional define nove *rasas* básicas: *raudra*, *shringara*, *karuna*, *vira*, *hasya*, *adbhuta*, *bhayanaka*, *bibhatsa*, *shanta*. Assim como Damásio (2012), K. Bharatha Iyer (1983), estudioso da dança indiana, diferencia na prática do Kathakali, as noções de emoção e sentimento. Ele

define *rasa* dissociando sentimento de emoção [...] as emoções que existem nos atores se desenvolvem em sentimentos nos espectadores. O sentimento é diferente das emoções normais, ele é genérico e desinteressado, enquanto que a emoção é individual e imediatamente pessoal [...] *rasa* é o sentimento despertado no espectador pelo ator (RIBEIRO, 2021).

Nesse sentido, no campo das investigações da palhaçada, chamou a atenção *hasya*, em tradução livre, a *rasa* da ironia, riso, zombaria, derrisão. Numa primeira experiência no *Rasaboxes*, e considerando nossa cultura que mistura afetos vividos e provocados, essa dissociação não se evidenciou, e a entrada no *box* pareceu se assemelhar mais a uma atuação cômica na cena ou no picadeiro. Com o avanço das práticas e sobretudo com o estudo de textos do âmbito da neurociência, o reconhecimento da abrangência dos efeitos da manifestação do segundo cérebro (as vísceras) na

<sup>2</sup> “Escrito entre os séculos II a.C. e II d.C., o *Natyashastra* é uma verdadeira enciclopédia teatral e especifica todos os aspectos que envolvem a representação dramática, desde as cores para a maquiagem, passando pela formação técnica de atores, tipos de movimento de cada corpo, até a maneira correta de desconstrução dos teatros, em suas exatas proporções [...]. As indicações dadas pelo *Natyashastra* regulam até hoje a prática de todas as formas clássicas teatrais da Índia” (RIBEIRO, 2021, p. 8).

construção das vivências emotivas, deu-se a compreensão de que o riso, antes de ser algo que provoço, é uma experiência que vivo.

A primeira pergunta que fazemos quando entramos em sala de formação de palhaços e palhaças é do que rimos, o que é engraçado para nós hoje. No meu entendimento, após todos esses anos à frente do Programa Interdisciplinar de Formação, Ação e Pesquisa Enfermaria do Riso<sup>3</sup> na Unirio, a produção do risível está intrinsecamente atrelada àquilo que nos faz rir. Para os palhaços e as palhaças, há um aspecto na investigação da sua própria figura cômica que se coloca, inevitavelmente, na exploração de uma natureza cômica em si mesmo. Antes de apontar o ridículo do mundo, eu procuro o ridículo em mim. Esse modo de abordar a comicidade tem repercussões na vida pessoal, movimentando crenças e hábitos em lugares pouco conhecidos, nos expondo e tornando vulnerável nossa rede de proteção e defesa. Dessa perspectiva, o jogo no tabuleiro do *Rasaboxes* se apresentou como possibilidade lúdica/cênica para cada um/uma de usufruir dessa vulnerabilidade na exposição do risível, fosse ele construído ou descoberto.



Foto 1 - Palhaças e palhaços no tabuleiro do *Rasaboxes* no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR* ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora).

<sup>3</sup> Programa de pesquisa, ensino e extensão universitária coordenado por mim desde 1998 na Unirio, cuja ênfase está na formação e na atuação de palhaços para atividade em ambiente hospitalar. Ao longo de todos esses anos formou mais de 80 palhaços e palhaças de hospital, criou cinco espetáculos que se apresentaram em escolas, festivais de circo e teatro, dentro e fora do Brasil e investigou dramaturgia cômica e pedagogias do risível em estudos na graduação e na pós-graduação em artes cênicas. Criou projeto de ensino integrado à grade curricular do bacharelado em atuação cênica da Unirio, onde oferta quatro disciplinas optativas de formação. Em 2025, o Programa ganhou o Prêmio Shell de Teatro na categoria "A Energia que Vem da Gente".

É interessante notar que, a princípio, o interesse especial sobre *hasya* se justificou por ser a *rasa* que a palhaçada habita. No esforço de encontrar traduções possíveis acabamos por nominar alguns termos e significados que, de certa forma, ampliaram o escopo de sentidos para a própria *rasa*, assim como sugeriram que pudesse haver uma gradação das acepções destacadas: riso, cômico, zombaria, ridículo, ironia, grotesco, escatologia, graça, brincadeira, tolice, bobeira, deboche, jocosidade, gracejo, gozação, escárnio, para citar algumas.

Mais do que investigar uma escala de intensidades para *hasya*, chamou a atenção a possibilidade de estudo, definição e revisão das terminologias do risível e a consequente e bem-vinda incrementação dos enunciados que tratam da comicidade. A meu ver, os processos artísticos, criativos e/ou de aprendizagem, necessitam de atualização permanente visando à justa comunicação dos seus variados sentidos. Mesmo que não seja possível fechar um conceito, ao menos reconhecemos as diferenças semânticas e vamos encontrá-las também no corpo e no movimento. Se cogitamos, por exemplo, que há discernimento nas noções de riso, graça, cômico e humor, comumente utilizadas como sinônimos nos discursos e práticas comuns, alargamos substancialmente o campo de estudos da palhaçada e de produção do risível.

Nesse sentido, a partir dos atravessamentos produzidos pelo jogo em *hasya*, no esforço de encontrar expressão e sentido para os corpos nesse *box*, afinamos nossa percepção de que os termos traduzidos para a nomenclatura em sânscrito, de fato, pertenciam a contextos, a categorias, a instâncias diversas do risível: o cômico operando como uma referência de gênero, da linguagem; o humor trazendo um aspecto mais ligado às condições, à disposição, às circunstâncias; a graça como uma qualidade da comunicação; o riso como a ação física, concreta, visível.

Em sua pesquisa de mestrado, a pretexto de “enlouquecer o *rasaboxes*” Julia Sarmiento<sup>4</sup> (2015) propõe investigar a produção de intensidades no trabalho de atores e atrizes, por meio do desdobramento de cada uma das *rasas* em oito novos *boxes* com denominações derivadas do sentido original. Em minha percepção, o que se destaca na sua proposta é que a partir dessa espécie de segmentação de uma *rasa* principal, temos a oportunidade de nomear sentidos para emoções que pensamos conhecer, mas que, na verdade, não sabemos diferenciar.

No tocante ao avanço de nossos estudos da palhaçada, desmembrar *hasya* em nomenclaturas adjacentes permitiu pesquisar no corpo em jogo diferenças que não são evidentes, entre deboche e gozação; ironia e zombaria; brincadeira e diversão; burlesco e jocosidade; tolice e bobeira, para trazer alguns exemplos. Em vista disso, faço uma ressalva que se mostrou fundamental em nossas práticas:

---

<sup>4</sup> Palhaça do Programa Enfermaria do Riso entre 2002 e 2009, na Unirio, onde se graduou como bacharel em interpretação teatral; atualmente coordena a Escola Pública de Circo do Complexo Cultural Vila das Artes e dirige o Grupo de Estudos sobre *Rasaboxes* em que desenvolve projetos artísticos e pedagógicos.

manter os substantivos como a classe de palavras nominativas nas *rasas*, sem apelar para os adjetivos tampouco para os verbos. Jogar no *box* a “**brincadeira**”, no lugar do “**brincalhão**” ou do “brincar”, trouxe ampliação imagética e contextual ao exercício. No *Rasaboxes*, a adjetivação parecia reduzir o jogo a um modo de ação apenas; por outro lado, o verbo limitava nossa exploração a apenas uma fisicalidade aparente.

De fato, o desdobramento de *hasya* nos autorizou a construção de uma gramática ampliada em que a utilização de termos que identificam processos, mecanismos e dispositivos da comicidade pôde ser revisitada, questionada, redimensionada. E essa reorganização terminológica produziu novos enunciados no que diz respeito ao rir e fazer rir. Encontrar nomes para o riso, nos fez refletir sobre a sua natureza, suas propriedades e funções em nossas atuações cômicas em sala de aula, na cena e no hospital.

Nessa perspectiva, Jorge Larrosa (2017), em seu *Elogio do riso*, reflete sobre as pedagogias vigentes que não podem/sabem rir em sala de formação e a necessidade de o professor trocar a toga pelo chapéu de guizos, ao pregar o riso, analisar o riso, falar do riso. Para ele o sujeito que ri deve poder ser objeto do riso e vice-versa. Nos últimos anos, ao investigar pedagogias do risível, me deparei com duas formulações cuja distinção nasce dessa dicotomia entre sujeito e objeto: “**rir com**” e “**rir de**”. O “**rir de**” hierarquiza o riso, que é excludente, humilhante, apaziguador, reproduz conteúdo carregado de preconceitos e estereótipos. Quase a ideia de riso como castigo em Bergson (2001) que precisa corrigir uma falha, um defeito, um erro, para ser risível. “Talvez o riso enquanto gesto punitivo retire sua eficácia justamente do fato de que, enquanto corrige, também gera ganho de prazer, um bem-estar momentâneo tanto para quem o produz quanto para quem ri, jamais para quem é objeto do riso, ou seja, aquele que está sendo punido” (MONTEIRO, 2020, p. 291) O “rir com”, revela um objeto risível naquele/naquela que ri e acaba convidando todas as partes a rir como sujeitos. Um riso com sentido de coletividade.

Cultivemos o riso contra as armas que destroem a vida. O riso que resiste ao ódio, à fome e às injustiças do mundo. Cultivemos o riso. Mas não o riso que discrimine o outro pela sua cor, religião, etnia, gostos e costumes. Cultivemos o riso para celebrar as nossas diferenças. Com o riso que seja como a própria vida: múltiplo, diverso, generoso. Enquanto rirmos, estaremos em paz (FUGANTI; VASCONCELOS, 2003, p. 7-8).

Seguindo essa lógica, percebemos que, quando estamos no tabuleiro dos *rasaboxes* com *hasya* e suas *rasas* derivadas, a inversão do risível se torna um exercício inevitável. As fronteiras entre quem ri e alguém ou algo do qual se ri se diluem, se misturam, e essa subversão de limites resulta num riso transgressor das relações de opressão, das hierarquias institucionalizadas, das normas vigilantes.

Quem ri em nós? Quem ri e do que esse quem ri? O que quer esse quem que ri ao rir? [...] Esse algo que ri em nós é a potência ou é a nossa consciência culpada? Ou a nossa vaidade ferida?

[...] haveria um riso muito mais interessante? O riso da potência que cresce? (FUGANTI; VASCONCELOS, 2003, p. 10).

São raras as práticas formativas em que alcançamos a experiência de comicidade em sua atribuição política. No final do século passado, quando proliferaram os cursos e oficinas de *clown* para estudantes de teatro, esse aspecto acabava escamoteado nas próprias didáticas de formação que constringiam e humilhavam os/as aspirantes a palhaço e palhaça, justamente à procura dessa possível falha risível em cada um/uma. No jogo do *Rasaboxes*, o desajuste, a inadequação, os deslizes, as gafes, não parecem ser defeitos a reparar, mas antes, recursos cômicos a explorar por meio de dispositivos específicos.

Aqui, chegamos a um ponto fundamental do estudo da palhaçada no *Rasaboxes* que trata da exploração dos mecanismos de comicidade no tabuleiro. Elza de Andrade (2005), em sua tese de doutorado, buscou sistematizar uma metodologia que servisse à atuação cênica com base no que chamou de mecanismos de comicidade. Para tal, se apoiou nas análises de Frye (1973), Propp (1992), Bergson (2001) e De Marinis (1997) sobre o fenômeno cômico. São esses mecanismos a quebra do padrão, o inesperado, a repetição, o exagero, o contraste e a relação direta com o público.

Assim que começamos a treinar no *Rasaboxes*, percebemos de imediato que havia considerável potência cômica na passagem de uma *rasa* para outra. A transferência instantânea de um *box* para outro, desobrigando a construção de transição de uma emoção para outra, possibilita inversões, contrapontos, repetições que surpreendiam quebrando expectativas, divertindo e provocando invariavelmente risadas coletivas. Palhaços e palhaças mudavam de um estado de emoção para outro usufruindo da transformação imediata do corpo em movimento, em ação. Os deslocamentos pelo tabuleiro, experimentando a passagem de uma *rasa* para outra, foram tecendo uma dramaturgia apoiada em um dispositivo fundamental de comicidade: a quebra de expectativa. A cada *rasa*, uma ruptura e a reorganização imediata do jogo a serviço daquela emoção específica. O *Rasaboxes* nos proporcionou o entendimento da estrutura da palhaçada, em trânsito.



Foto 2 - A máscara no *Rasaboxes*, no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora).

A transferência entre *rasas* no corpo e no espaço, sem a exigência de uma coerência aristotélica, de causa e efeito, favorece os princípios de uma lógica que se constrói na inadequação e na falha, e determina um campo de atuação metafórico, poético e cômico. “A menor máscara do mundo” (LECOQ, 2010), o nariz vermelho conduz sua própria dramaturgia. E nessa perspectiva, de construção dramática, passamos a improvisar, no *Rasaboxes*, com objetos, idiomas, instrumentos musicais, Palhaços e palhaças ganham lugar autoral, escrevem com e no corpo suas opiniões sobre o mundo, e suas contribuições se tornam definitivas na carpintaria das comichidades (contraste, inversão, quebra rítmica, repetição, surpresa, triangulação) amplamente exploradas nas passagens entre as *rasas*. Mediante o “como faz”, palhaços e palhaças acessam “o que é”, e se tornam sua própria dramaturgia: a palhaçada, cuja poesia se constrói na máscara, em ação, na carne.

Enfim, numa última abordagem, é interessante notar que, da mesma forma, o nariz vermelho trouxe forte exigência de triangulação da máscara, de relação com um público, um espectador, alguém que estivesse fora do tabuleiro. E foi justamente via a relação com o outro que conseguimos superar a limitação imposta do riso obrigatório. Quando triangula, a máscara organiza sua ação, e aproveita esse momento para precisar sua intenção, afirmar o entendimento, confirmar a receptividade. É um tempo a mais no ritmo, um segundo de suspensão da cena, que autoriza sua quebra, sua inversão, um contraste, uma oposição, a repetição, e então se dá o efeito cômico.



Foto 3 - A palhaça e a espectadora no *Rasaboxes*, no I Seminário Internacional de *Rasaboxes/ISIR*, ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora).

A percepção dessa pontuação nos possibilitou, por exemplo, experimentar a comichidade em *karuna*, sem precisar ridicularizar a tristeza, zombar da decepção ou ainda achincalhar o

pesar. Em *bhayanaka*, o medo não se tornou grotesco, nem o abatimento, divertido. Não se tratava exatamente de mudar a qualidade da emoção que estávamos trabalhando em certa *rasa*, mas de explorar modos de interrupção e de retorno, quer dizer, de sair e de voltar ao *box* determinado, de pontuar essas idas e vindas no corpo, e esse trânsito poder interferir nas dinâmicas dos estados de emoção que se apresentavam numa e noutra *rasa*. Foi uma etapa decisiva e libertadora para os palhaços e as palhaças, pois descobriram no jogo do *Rasaboxes* que podiam ser risíveis em cólera, sem necessariamente precisar rir dela.

Como o tabuleiro do *Rasaboxes* não pressupõe uma plateia, e da mesma forma não a nega ou a proíbe, começamos a distribuir algumas pessoas fora das linhas dos *boxes*, no intuito de constituir um público para o jogo da palhaçada. E convencionamos que o momento da triangulação seria também o da mudança de *rasa*. Assim, no instante reservado ao arremate da ação, à troca de olhar com um espectador, o palhaço ou a palhaça se dirigia a outra *rasa*. Isso trouxe agilidade ao jogo, já que em certas improvisações as necessidades de triangulação eram tão numerosas que, praticamente, não se permanecia em *rasa* alguma por mais de cinco segundos. E afinal experimentamos, concretamente, o jogo não psicologizado, a incoerência da lógica, a descontinuidade no ritmo. Iniciamos um longo período de experiências dramaturgicas. Dramaturgia de palhaçada.

Palhaços e palhaças são agentes da transgressão. A cada falha, subvertem; no erro, surpreendem; às inadequações, resistem. Mas não há heroísmo aqui, apenas a única opção para a queda é colocar-se de pé. Suas palhaçadas materializam, tornam visíveis, corporificam sentidos ocultos. Sua figura é tocante ao nos enxergar do avesso, de dentro, na nossa invisibilidade. O lugar de autoria que o *Rasaboxes* oferece aos palhaços e às palhaças amplia o alcance do riso que uns e outras produzem, e carrega de duas novas qualidades sua dramaturgia: autonomia e emancipação.



Foto 4. tabuleiro de *Rasaboxes*, no I Seminário Internacional de *Rasaboxes* ocorrido em Indaiatuba, São Paulo, em janeiro de 2024, organizado e produzido pela Cia Trilhas da Arte e Grupo de Teatro Estrada (acervo particular da autora)

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Elza Maria Ferraz de. **Mecanismos de comicidade na construção do personagem:** propostas metodológicas para o trabalho do ator. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Unirio, Rio de Janeiro, 2005.
- BERGSON, Henri. **O riso.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DAMÁSIO, Antônio R. **O erro de Descartes:** emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- DE MARINIS, Marco. **Comprender el teatro:** lineamientos de una nueva teatrología. Buenos Aires: Galerna, 1997.
- FUGANTI, Luiz; VASCONCELOS, Luiz Carlos. **Do riso cotidiano ao riso da Terra.** *In:* Parlapatões – Centro de Referência do Riso. Caldo do Humor. Transcrição dos encontros realizados entre julho e dezembro de 2003. PDF.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica.** São Paulo: Cultrix, 1973.
- IYER, K. Bharatha. **Kathakali:** the sacred dance-drama of Malabar. New Delhi: Oriental Books, 1983.
- LARROSA, Jorge. Elogio do riso. *In:* LARROSA, Jorge. **Pedagogia profana:** danças, piruetas e mascaradas. 6 ed. rev. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- LECOQ, Jacques. **O corpo poético** – uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Editora Senac São Paulo/Edições Sesc São Paulo, 2010.
- MONTEIRO, Geovana da Paz. A moral do riso em Bergson. **Revista Ideação**, v.1, n.41, janeiro/junho de 2020. Feira de Santana: Uefs, 2020. Disponível em: <<https://periodicos.uefs.br/index.php/revistaideacao/article/view/5050/4591>>. Acesso em: 23 fev. 2026.
- PROPP, Vladimir. **Comicidade e riso.** São Paulo: Ática, 1992.
- RIBEIRO, Almir. **Natya** – Teatro Clássico da Índia. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- SARMENTO, Júlia Peredo. **Enlouquecer o rasaboxes:** produção de intensidades no trabalho do ator. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015. Disponível em: <<https://juliasarmento1.wixsite.com/rasaboxes>>. Acesso em: 23 fev. 2026.