

# BERGSON E A TRADIÇÃO CÔMICA<sup>1</sup>

Fernando Lira Ximenes

## Resumo

Este artigo procura identificar de forma incipiente algumas abordagens da tradição cômica sobre o riso e o risível que direta ou indiretamente, estão inseridas nas reflexões da obra do filósofo francês Henri Bergson: *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*<sup>2</sup>. Apesar de algumas restrições ao ensaio, pode-se encontrar nos argumentos desse filósofo, reflexões que apontam para uma prática bastante interessante sobre o efeito do risível e o seu mecanismo de fabricação.

**Palavras-chave:** Riso, Comicidade, Tradição Cômica.

## BERGSON AND THE COMIC TRADITION

## Abstract

This article tries to identify in an incipient way some approaches of the comic tradition on the laughter and the laughable that direct or indirectly, they are inserted in the reflections of the french philosopher's Henri Bergson work: The Laughter: rehearsal about the significance of the comic. In spite of some restrictions to the rehearsal, it can meet in that philosopher's arguments, reflections that appear for a quite interesting practice on the effect of the laughable and his production mechanism.

**Keywords:** Laughter, Comicality, Comic Tradition.

## Introdução

Em diversas abordagens tentou-se entender o risível somente pela perspectiva social, esquecendo o indivíduo como um ser animal. Nesse sentido, o risível é formado a partir de códigos sociais, manifestados culturalmente. É, pois, na perspectiva do humano inserido na sociedade, que Bergson (2004, p. 148) formaliza as suas concepções sobre a comicidade:

O riso nasce como essa escuma. Assinala, no exterior da vida social, as revoltas superficiais. Desenha instantaneamente a forma móvel desses abalos. Ele também é uma espuma a base de sal. Como a espuma, fervilha. É alegria. O filósofo que o recolher para experimentá-lo encontrará às vezes, numa pequena quantidade de matéria, certa dose de amargor.

As reflexões de Bergson têm sido arduamente contestadas por outras abordagens, alegando que o ensaio sobre a comicidade apresenta uma visão unilateral do riso, ao explicar suas causas como reflexo de um castigo, uma correção social e uma anestesia do coração, representando assim, “[...] um empecilho ao reconhecimento catártico próprio da comédia.” (MENDES, 2001, p. 55). Ainda de acordo com Mendes (op. cit., p. 136):

Se a comédia, em todas as suas variantes, se conformasse à teoria de Bergson, o prazer que ela oferece teria de nascer sempre de uma espécie de gesto crítico ou mesmo paródico, se tomarmos a palavra paródia no seu sentido original de fala ou canto “ao lado” ou “canto paralelo” [...]. Dessa imagem modelar, o cômico seria um reflexo negativo, um desvio, uma deformação. A percepção dessa cópia falsa faria nascer o riso – um gesto que teria como função apontar e corrigir os afastamentos, punir os desajustes pela exposição do ridículo.

Outra crítica freqüente ao ensaio de Bergson é que, por este ser um dos textos mais conhecidos e bastante citados, as “[...] suas asserções adquirem quase sempre caráter de autoridade original.” (ALBERTI, 1999, p. 184). Sem citar referências, Bergson elabora o seu modelo para o cômico, que está pautado em preceitos que remontam às reflexões da tradição cômica.

Pode-se dizer que Bergson redescobre o que era voz corrente há mais de um século na discussão sobre o “ridículo” e a utilidade de sua aplicação. Cômico e riso, para ele, são, respectivamente, um desvio negativo e sua sanção funcional que estabelece a ordem da vida e da sociedade. [...] É interessante observar que algumas formas de classificação se aproximam da classificação da retórica antiga, “o cômico da ação” e o “cômico de palavras”, enquanto outras, como “cômico

“accidental” e o “não-accidental”, fazem lembrar a classificação de Joubert<sup>III</sup> entre o fato risível que ocorre por acaso e aquele que fazemos de propósito. (ALBERTI, 1999, p. 184-186).

## A tradição cômica

Desde Platão (428-399 a.C) até os nossos dias, encontra-se em toda a tradição do pensamento filosófico ocidental, de uma maneira ou de outra, especulações acerca dos mecanismos do risível.

O filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), em seu estudo sobre as partes dos animais, abre o caminho a toda uma tradição fisiológica que explica o riso através do funcionamento do diafragma humano. De acordo com o filósofo grego, o diafragma divide o corpo em duas partes: a alta e nobre – composta pela cabeça, pulmões e coração; e a baixa e menos nobre – em que se localizam abdômen, fígado, baço, vesícula, intestino. O humor quente<sup>IV</sup>, devido à digestão, advindo da parte baixa em direção à alta, passando pelo diafragma, provoca uma perturbação na sensibilidade e no raciocínio. O pensamento se opõe ao movimento, quando o diafragma é sensibilizado pelo calor advindo das partes baixas, ocasionando o riso.

Embora as idéias de Aristóteles não tenham esclarecido completamente os mecanismos físicos e biológicos do riso, suas observações sobre o pensamento se opondo ao movimento, serviram de base para os inúmeros estudos que trataram o riso como uma reação do corpo ao sentimento de estranhamento e sua relação com a topografia corporal, alto e baixo.

Em Bergson (2004) pode-se encontrar a justificativa para o estranhamento<sup>V</sup>, quando ele fala que o riso acontece na medida em que percebemos o desvio da vida em direção a ações mecânicas, como no caso, por exemplo, de uma inversão da normalidade social, em que o nobre é rebaixado e o plebeu é elevado.

Além da relação fisiológica do riso, em Aristóteles há diversas observações sobre o riso, que foram pontos de partida para mais variadas teorias sobre a comicidade. A mais famosa afirmação de Aristóteles a esse respeito é a de que “o homem é o único animal que ri”.<sup>VI</sup> Para Bergson (op. cit., p. 2), o homem não é somente o único animal que ri, mas também o único que faz rir:

Vejamos agora o primeiro ponto para qual chamaremos atenção. Não há comicidade fora daquilo que é propriamente humano. Uma paisagem poderá ser bela, graciosa, sublime, insignificante ou feia; nunca será risível. Rimos de um animal, mas por termos surpreendido nele uma atitude humana ou uma expressão humana. Rimos de um chapéu; mas então não estamos gracejando com o pedaço de feltro ou de palha, mas com a forma que os homens lhe deram, com capricho humano que lhe serviu de molde. Como um fato tão importante, em sua

simplicidade, não chamou mais atenção dos filósofos? Vários definiram o homem como “um animal que sabe rir”. Poderiam também tê-lo definido como um animal que faz rir, pois, se algum outro animal ou um objeto ainda animado consegue fazer rir, é devido a uma semelhança com o homem, à marca que o homem lhe imprime ao uso que o homem lhe dá.

Encontramos comumente nos livros de história do teatro que a comédia surgiu na Grécia, a partir da procissão dionisíaca, oriunda de uma parte profana chamada Komos, que consistia em uma folia de dançarinos, cantores e mascarados, que conduziam o emblema fálico, símbolo da fecundidade e dos prazeres sexuais. No entanto sabe-se que manifestações semelhantes a essas já aconteciam em outros povos, muito antes dos gregos se estabelecerem como sociedade organizada e de suas práticas sociais conterem qualquer indício daquela formação cultural que viria a influenciar todo o pensamento das civilizações ocidentais até os nossos dias.

No entanto, na Grécia Antiga, Dioniso era o deus-mor homenageado pelos dramaturgos trágicos e cômicos. Por ter várias facetas – assim como um ator – era reconhecido sob diversos nomes como: deus Espírito da Primavera, o deus do Renascimento (“O Divino Rapaz” e “Brômio, aquele do forte grito”), o deus Touro ou deus Bode, deus do poder intoxicador da procriação em todas as coisas, deus da fertilidade e da transformação. Porém é como deus do vinho – o mais comum de seus títulos – que ele exprimia um dos aspectos simbólicos de sua divindade embriagante.

Os rituais que encontramos na África, na Austrália, nos povos indígenas da América do Sul, em sua maioria, tratam da negação à morte, “[...] trazendo de volta o falecido sobre forma de espírito, e o rito do ancestral ou adoração do espírito converte-se em uma representação gráfica dessa ressurreição.” (GRASSNER, 1991, p. 7). A vida e a morte dos deuses são os principais temas das tragédias clássicas, que têm na forma de comédias o seu reflexo, como num espelho de imagens in(di) vertidas.

A expressão “a comédia representa os homens piores que eles são”, foi enunciada na *Poética*, de Aristóteles, quando o filósofo grego observou uma maneira de produzir comédia que era recorrente em sua época. Alguns teóricos equivocadamente pegaram a expressão aristotélica ao “pé da letra” e a tomaram como dogma, como princípio para suas reflexões sobre o risível, gerando diversos preconceitos críticos relativos a concepções artísticas dessa atividade teatral.

A *Poética* se apresenta como um sistema teórico-estético que possui suas próprias leis internas, regido, à semelhança do modelo artístico que prescreve, por critérios de lógica e necessidade; nesse contexto, qualquer pressuposto de inferioridade da mimese cômica estaria em desacordo com outros pontos dessa configuração dramatúrgica. (MENDES, 2006, p. 81).

Bergson (2004) aproveita-se desse princípio relativo à comicidade, para afirmar que o *riso castiga os costumes*, como se fosse um trote social. Na perspectiva bergsoniana, o risível se estabelece quando se percebe, através de sua elaboração, a rigidez dos valores da sociedade, lançando à luz certas atitudes que são condenáveis do ponto de vista moral. Nessa abordagem, a comédia assume um fim superior por sua pedagogia punitiva: *castigat ridendo mores*.

Nos últimos 25 séculos, muitos dos filósofos ocidentais refletiram sobre o risível e suas consequências, algumas dessas reflexões eram bastante divergentes de Aristóteles. Há, portanto, as mais diversas maneiras ideológicas de produzir a comicidade, nem sempre o de zombaria ou escárnio, que é o “rir de” alguma coisa, de alguém, considerado pelos autores como risível degradante ou de derrisão.

Para o teórico Mikhail Bakthin (1895-1975), Bergson elabora uma abordagem polarizada e negativa sobre o risível. Enquanto Bakthin (op. cit.), quando estuda a cultura popular da Idade Média e do Renascimento, trata o risível numa perspectiva ambivalente. Nessa perspectiva, a ambivalência é o reconhecimento fundamental de que não somos uma coisa só.

No enfoque bakthiniano, ao mesmo tempo em que o *riso castiga os costumes*, também redime o objeto do qual se ri. É o “riso com”, do mundo carnavalizado das tradições populares, das feiras e praças públicas. É a plena aceitação das diferenças e recusa à polarização unilateral do sério. Sem leis nem regras de conduta, com o lema “faze o que quiseres”, nesse mundo utópico, e da desterritorialização das permissividades, existe uma sociedade vivendo numa estrutura autogestora, diferente de outras utopias em que as liberdades são relativizadas. Através do risível popular, cria-se um mundo renovado, totalmente livre, exagerado, dinâmico, vivo e alegre, cujas mazelas são coisas naturais da vida, e não acidentes trágicos. O que é elevado, é rebaixado: os sabichões são ludibriados pelos bobos; os homens são mandados por suas mulheres; enfim, o sacralizado torna-se profano. O riso assume um pacto com o diabo.

Nesse contexto, o risível se estabelecia como uma solução simbólica para a assimetria do mundo sério. Ele era burlador, irreverente, libertário. Era por seu caráter transgressor que ele invertia a realidade oficial, quebrava as relações de hierarquia entre dominante e dominado, desconstruía esta realidade e reconstruía outra paralela, paródica, codificada por aquilo que a sociedade oficial não admitia e condenava (o absurdo, o ridículo, o grotesco) porque com o risível os ritos eram dessacralizados e os mitos, destronizados.

Podemos encontrar a raiz desse riso carnavalizado no homem primitivo, que “[...] era um mimo acabado, uma criatura dada às práticas lúdicas.” (GRASSNER, 1991, p. 4). Os mimos e as pantomimas são as formas elementares da expressão corporal, de

onde derivaram todas as artes cênicas. As primeiras pantomimas eram uma espécie de dança que imitava os animais no caminhar, na forma de caçar uma presa ou na fuga de um predador. Dançava-se também para evocar as forças benignas da natureza ou para repelir as hostis.

As pantomimas fálicas, representando a fertilidade da natureza, ganharam espaço em todas as sociedades tradicionais. A função geradora do riso favorece que os rituais agrícolas adotem o falo como o símbolo e dele derivem todo o princípio do baixo corporal adotado nas tradições cômicas populares.

A natureza mágica de fazer rir também aparece nas sociedades arcaicas, produzindo o aniquilamento do medo. Essas sociedades tradicionais temem a transgressão, por acreditar que esta perturba a ordem e faz retornar o caos. Como solução simbólica a esse temor, elas criam dispositivos de modo a provocar a transgressão. (BALANDIER, 1997, p. 49). Tais realizações aconteciam pelas performances dos *clowns* ou bufões primitivos, “[...] símbolo do caos e da dispersão operados pela dispersão grotesca da potência sagrada.” (MACEDO, 2000, p. 36).

A transformação, a imitação, o deixar-se passar por outro, enfim, a representação, estas são ações inerentes ao teatro e a qualquer manifestação ritualística: o feiticeiro se passa por onça, símbolo da morte, dançando ao redor do fogo, afasta os maus espíritos; o ator se passa por palhaço, por deus e por diabo.

Freqüentemente, encontramos manifestações culturais em que os animais são humanizados ou que os homens são transformados em animais em contato permanente com a natureza. Muitas das representações dos deuses e faraós do Antigo Egito eram zoomorfizadas, com corpo de leão ou cabeça de chacal.

Mas esta não é uma exclusividade da religião egípcia. Encontramos representações zoomórficas em outras religiões e nas mitologias. Na Grécia, estão as esfinges e os sátiros. Na própria religião cristã, os anjos são concebidos como entidades aladas e a imagem do diabo aparece como uma deformação do sátiro, possuindo rabo e chifres. Três dos evangelistas têm emblemas de animais: São Lucas, o boi; São Marcos, o leão, e São João, a águia. O Cristo aparece simbolicamente como cordeiro de Deus, ou como peixe.

A comicidade das civilizações primeiras apresentava uma conotação diferente da que foi concebida nas sociedades posteriores. O homem, o outro e a natureza eram uma só coisa. A relação com o sagrado tinha a intenção integradora e não de separação. Isso nos faz acreditar que nas sociedades arcaicas o paralelismo, necessário à paródia, não seria compreendido.

A mentalidade primeva só concebe a si mesma como parte de um todo cósmico em que as forças sobrenaturais atuam de

forma favorável ou desfavorável nos desígnios da natureza. Tais forças são, para o homem primevo, o princípio e a gênese de todas as coisas, inclusive ele mesmo. (SANTOS, 2001, p. 51).

O bufão – alguns atribuem tal palavra à bufa ou ao flato – é o tipo risível que mais se aproxima da natureza e da espontaneidade animalesca. O bufão aparece nas sociedades de todas as épocas. A comicidade do bufão é livre de fronteira, é imoderada e exagerada. É o cômico das praças públicas, das festas e das diversões populares. O risível da abundância, das comilanças e bebedeiras, dos xingamentos e das permissividades sexuais.

O bufão é o agente primordial da burla. A burla é portadora da mentira, do engodo, do disfarce, algumas vezes, do grotesco e do fazer o outro de bobo. Nela estão contidos os embriões da maioria das comédias. Ele é o cômico da alternância e do convívio com os paradoxos da vida. Sua fala, como a de um louco, é ao mesmo tempo proibida e ouvida. “Ele destoa onde estiver: na corte, é plebeu; entre os doutos, dissolutos; em meio a soldados, poltrão; entre estetas, glutão; entre preciosos, grosseiro.” (PAVIS, 1999, p. 35).

Derivada desses existe uma galeria de “malandros astuciosos” que faz parte da camada inferior da sociedade. Entretanto, eles mantêm uma relação de serventia constante com os poderosos (padres, políticos, burgueses, entre outros). Mas sempre que surge uma oportunidade, procuram tirar proveito da situação. Em todas as épocas e lugares este tipo esteve presente nas mais variadas culturas apresentando-se com diferentes denominações conservando, contudo certos traços básicos, a estrutura típica do seu caráter, como os Tricksters, o Zanis, Pícaros, Quengos ou Amarelhos:

O Trickster, como é chamado pelos mitólogos anglo-saxões, é uma espécie de bufão cerimonial que representa o ancestral mais acabado de toda uma “dinastia de malandros astuciosos”, a partir do qual se originaram os escravos ladinos, Lazzarillo de Tormes, Pedro Undemales e os brasileiros Pedro Malasarte, João Grilo e Cancão de Fogo. Ao Trickster tudo é permitido, embaralha-se, perde força, sem maiores explicações. Esse tipo é entendido por Georges Balandier (1997, p. 47), como personagem síntese de:

[...] herói transformador, divino em certo sentido, às vezes grotesco, sempre fugidio, poderosamente sexuado, ignorante da separação do bem e do mal, metido em aventuras cheio de astúcias e esperteza. Uma figura corporalmente mal identificada e sexualmente selvagem, que subverte imaginariamente todas as ordens.

Do Trickster advém o riso que penetrou na literatura ocidental através de Epicarmo de Mégara, na Sicília (por volta de 500 a.C.), com “cenas bonachonas e de comicidade grosseira”, em que se estabeleceu uma variada escala de personagens – os fanfarrões e aduladores, parasitas e alcoviteiras, bêbados e maridos enganados.

Dessas cenas improvisadas sobrevieram os escravos ladinos de Menandro e reproduzidos por Plauto; inspiração para os contos do *Decameron*, de Boccacio; as aventuras do *Asno de Ouro*, de Apuleio. São também elas fontes arquetípicas das farsas medievais, das aventuras picarescas espanholas e dos Zannis da *Commedia Dell' Arte italiana* e modelo para os tipos cômicos de Shakespeare, Molière e Rabelais, que é o representante literário mais significativo desse riso.

Com o tempo, o riso oriundo da Idade Média, com uma concepção do mundo de forma criadora, positiva e ambivalente, transforma-se em algo particular, abstrato e degenerador. As comédias, entre os séculos XVII e XVIII, são classificadas como gênero menor dentro das produções artísticas. O que realmente se poderia falar do mundo era o que este tinha de sério.

Dentre os códigos sociais de nossa sociedade, existem aqueles criados para limitar ou impor posturas, comportamentos e atitudes. Praticamente não há mais gestos que não tenham sofrido interferência cultural: a forma como andamos, como sentamos, como ficamos de pé, como falamos, como olhamos, como rimos. Quando uma pessoa hoje dá uma gargalhada, muitos a olham discriminatoriamente, se a situação não é adequada, se o lugar não é adequado, *se* ela está fora do código. Esses códigos, criados culturalmente, passam a ditar normas de conduta que nos parecem naturais. No entanto, os códigos têm sua vinculação com o tempo e podem permanecer válidos por alguns dias ou vários séculos.

O pensador russo Vladimir Propp (1976), depois de examinar numerosos e variados exemplos de comicidade na literatura, no jornalismo, no teatro, no cinema, no circo e na vida diária, relaciona à moral, ao estranhamento, a causa do riso:

Os habitantes de uma cidade, de um lugarejo, de uma aldeia, até mesmo os alunos de uma classe possuem algum código não escrito que abrange tanto os ideais morais como os exteriores e os quais todos seguem espontaneamente. A transgressão deste código não escrito é ao mesmo tempo a transgressão de certos ideais coletivos ou normas de vida, ou seja, é percebida como defeito, e a descoberta dele, como também, nos outros casos, suscita o riso. (PROPP, 1976, p. 59).

Apesar das críticas a Bergson, existem aqueles, como o dramaturgo paraibano Ariano Suassuna (2008, p. 151), que defendem a teoria do filósofo francês como a “[...] mais completa e engenhosa até hoje surgida para tentar esclarecer o que seja o risível.” O próprio Suassuna (op. cit.) utilizou de alguns mecanismos sugeridos por Bergson na elaboração de muitas de suas famosas comédias. O dramaturgo acredita que o ensaio de Bergson é uma referência imprescindível para compreensão do risível:

De qualquer modo, porém, a teoria bergsoniana sobre o risível foi, talvez, a que maior número de esclarecimentos trouxe, até hoje, sobre o assunto. E sejam quais forem as críticas que a ela se dirijam, ninguém pode ficar alheio a seu encanto, à sua cortante clareza, que tornam o ensaio de Bergson um clássico da Filosofia do nosso tempo. (*Ibid.*, p. 171).

## Considerações finais

Percebe-se assim, que algumas teorias sobre a comicidade se detêm em particularidades, tirando daí, conclusões generalizantes. Devido ao caráter “movediço e escorregadio” da comicidade, qualquer teoria que procure explicar as causas de seu riso é limitante, já que dá margem a exemplos que se opõem e extrapolam as suas premissas.

Então, o mais aconselhável é compreender como os autores articulam e constroem os seus modelos sobre o risível e não adotá-los como leis definitivas, mas identificar nesses modelos os mecanismos possíveis de serem reproduzidos em certas circunstâncias, para se obter o efeito desejado na realização de cenas cômicas.

Mesmo com todas as restrições, a abordagem de Bergson tem uma lucidez e uma sistematização objetiva que, embora não solucionando todas as questões do risível, pode, em muitos casos, ser eficientemente adotada na cena cômica.

## Notas

- I.Neste trabalho, o risível, o engraçado e a comicidade são adotados como sendo palavras sinônimas de um mesmo fenômeno artístico/cultural que tem o riso, o sorriso e a gargalhada como consequências de uma reação física. No entanto, apesar da diferença entre a causa e o efeito desse fenômeno, freqüentemente encontramos em diversos autores o uso da palavra riso no lugar de comicidade e vice-versa.
- II.A primeira edição desta obra data de 1899.
- III.Verena Alberti em seu livro *O riso e o risível na história do pensamento* (1999), dedica um capítulo completo a um certo tratado do riso, publicado em 1579 por Lautrent Joubert, conselheiro e médico ordinário do rei e chanceler da Universidade de Medicina de Montpellier. A obra de Joubert é uma das mais densas já publicadas, “voltada exclusivamente para a questão do riso” – o *Tratado do riso, contendo sua essência, suas causas e seus maravilhosos efeitos, curiosamente pesquisados, refletidos e observados*.
- IV.A palavra humor derivou-se do latim. Por muitos séculos, todo humor corporal era considerado signo ou causa de doença. Em alguns livros clássicos de medicina atribuía-se quatro tipos de humor produzidos pelo homem, isto é, o sangue, a cólera, a fleuma e a melancolia, e estes humores, para os médicos da época, eram as causas de suas enfermidades. Daí vem a idéia de dizer que uma pessoa está de (ou tem) bom ou mau humor.
- V.O estranhamento, na visão de Bergson, é tratado neste trabalho como um dos recursos para se suscitar o riso, consiste na discrepância entre o que se percebe, o que se espera e o que se concebe ou se realiza, isto é, numa desarmonia social. Não confundir com o conceito de estranhamento de Bertolt Brecht, que está associado ao distanciamento entre a cena, ator, personagem e o público com intuito de uma reflexão crítica.

VI. Estes estudiosos não classificam de riso as manifestações de alegria em alguns animais, como os grunhidos dos macacos, e o balançar de rabo dos cães ao verem uma pessoa amiga.

## Referências

- ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1999.
- BALANDIER, Georges. *O contorno: poder e modernidade*. Rio de Janeiro: Bertran Brasil, 1997.
- BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BERGSON, Henri. *O Riso, ensaio sobre a significação do cômico*. São Paulo: Matins Fontes, 2004.
- GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- MACEDO, Rivair José. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. São Paulo: Unesp, 2000.
- MENDES, Cleise Furtado. “As paixões da comédia”; “Cômico: crítica e vertigem”. In: \_\_\_\_\_. *A gargalhada de Ulisses: um estudo da catarse na comédia*. 2001. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- SANTOS, Gerson Tenório. *A semiose do sagrado: uma abordagem complexa dos sistemas religiosos*. 2001. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.
- SUASSUNA, Ariano. *Iniciação à estética*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.