

**Teatro . Filosofia**



# A urbanização da província”: Molière e a categoria do ridículo

Arthur Grupillo<sup>1</sup>

O presente trabalho constitui um ramo num tronco de reflexões em torno de um modo especial de conceber uma resposta possível ao “Problema da Estética”, isto é, ao problema da resistência das regras da arte em serem reduzidas a um conteúdo conceitual. Tal resposta configura-se a partir de uma concepção da formação da subjetividade-objetividade estética como uma tarefa que tem o seu fim no processo de cultivo, ou seja, a arte como idéia regulativa, cujas regras podem ser dadas, embora não totalmente sistematizadas. Nosso objetivo aqui é propor uma conceituação do ridículo, por contraste ao risível, a partir de Molière, e então descortinar as conseqüências filosóficas que decorrem dessa distinção, as quais, no entanto, apenas problemáticamente se podem atribuir também ao dramaturgo. O que gostaríamos de ver demonstrado por fim é o seguinte: o ridículo permite pensar um poder pedagógico da comédia, pois concede a condição para um processo formador desencadeado por uma pretensão de reconhecimento. Isso significaria, afinal, uma caracterização do ridículo, em detrimento do mero risível, como portador de um significado civilizatório fundamental, se bem que embrionário. A *démarche* preparada pelo ridículo, posto ser capaz de retirar o objeto do riso de seu aparecimento pacificador, o risível, em direção a um processo formador e crítico, é o que estamos chamando metaforicamente de “a urbanização da província”, parafraseando um título muito famoso de Jürgen Habermas, referindo-se ao importante passo dado por Gadamer, uma vez inspirado por Hegel, para a superação da “província heideggeriana”.<sup>2</sup> Nem a metáfora tampouco a paráfrase são meramente literárias, como se deverá evidenciar.

Propõe-se destacar o texto *As Preciosas Ridículas*,<sup>3</sup> obra prima de Molière que estreou sua primeira montagem a 18 de novembro de 1657, no teatro *Petit-Bourbon*, em Paris. Comédia satírica dos costumes da França seiscentista, influenciada pelos maneirismos de Itália e Espanha, nela Molière dá vida às personagens Magdelon e Cathos, as preciosas ridículas, que, recém-chegadas da província, já não querem saber de casamentos e cortejos à moda antiga, mas idealizam um amor galante, regado à boa poesia que se ouve nos salões de Marquesa de Rambouillet ou de Madame de Scudéry. O processo de desencantamento do mundo a essa altura já começara. Na data de estréia do espetáculo, Descartes já houvera publicado as *Meditações* e os *Princípios de Filosofia*,<sup>4</sup> o renascimento entrava em declínio, e o maneirismo (preciosismo) preparava a chegada

<sup>1</sup> Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>2</sup> HABERMAS, 1981.

<sup>3</sup> Como é freqüente, não se dá indicação bibliográfica de texto literário interpretado. Não faremos nenhuma referência formal ao citarmos falas de personagens de Molière. As indicações se restringem aos trabalhos de cunho acadêmico.

<sup>4</sup> Em *O Burguês Fidalgo*, Molière satiriza a física cartesiana dos *Méteores*, publicados em 1637.

do barroco, já um movimento de *restauração*, reação contra o desencantamento que avançava cada vez mais impetuoso. No que se segue, seguimos o rastro das investigações de Gadamer em torno dos conceitos da tradição humanística de livre cultivo da alma, que, desde a gênese da modernidade, põe-se como um inimigo secreto das novas ciência e epistemologia pensadas estritamente em termos mecânicos. Nesta tradição esperamos encontrar elementos de compreensão do significado profundo da comédia satírica do século XVII.<sup>5</sup>

O gosto se consolida como pilar do processo civilizador na construção da boa conveniência e decência social. Lembremos que o renascimento desencadeara o processo que culminou na morte da concepção clássica da arte e da beleza e dera início à tradição da arte autônoma, justamente aquela que se permite re-visitatar os conteúdos mágicos reprimidos pela teoria científica. A idéia de uma sociedade organizada e unida por laços culturais, e não principalmente naturais (como era a sociedade feudal), contém a concepção do gosto como um duplo repúdio: ao simplesmente natural, animalesco, e ao meramente teórico, sem gênio. O preciosismo, é preciso dizer, representa já uma perturbação dessa situação. O aparecimento da moda (*modus*) provoca tal inversão do poder de ajuizamento do gosto, que, de uma função crítica ao que é simplesmente teórico (portanto mecânico e sem vida, sem singularidade), o gosto passa a crítico da mera unanimidade empírica, e então deverá se esforçar por consolidar suas regras de avaliação e seu domínio de validade, pelo qual se distingue o gosto genuíno do mero maneirismo e estilismo da classe média nascitura.<sup>6</sup> A história através da qual o gosto deixa de ser um crítico do saber (teórico) para ser ele próprio um saber, um saber prático-estético, explica-se, desde sempre, como censura à moda e ao vulgo. A oposição ao preciosismo é o que move as pesquisas de Boileau na tentativa de consolidar bases racionais para a poesia.<sup>7</sup> Se o gosto se opõe às regras teóricas dos antigos, então se escancara a porta de entrada da civilização estética. A consequência desse movimento é uma primeira experiência com a despedida da tradição, isto é, experimenta-se o mundo desencantado como uma veleidade, como azo oportunista de distinção social imediata, pois há regras e critérios para o saber que não temos, mas não há regras para o gosto que, portanto, temos.<sup>8</sup>

Assim, vão as preciosas ridículas a negar-se aos tradicionais e honrados pedidos de cortejo, maltratando desapidadamente dois nobres cavalheiros que, indignados com o tratamento dispensado, decidem então fazer de poeta e encantador da alta sociedade seu próprio criado: o falso Marquês de Mascarille. Logo as ridículas se encantam dos dotes do “Marquês” e seguem aplaudindo suas performances poéticas e composições. Mal sabem que são vítimas de uma desforra e que recebem em sua ilustre presença nada mais que um criado. Ora, se há algo que instiga a pulha dos nobres sobre as ridículas, não deve ser algo de diferente do que dá sentido à própria comédia satírica de Molière. A sátira e a ironia nascem de um traço fundamental da personalidade das ridículas capaz de suscitar tanta

<sup>5</sup> GADAMER, 2004.

<sup>6</sup> Cf. *Ibidem*, p.77.

<sup>7</sup> Cf. KAPP, 2004, p.104 *et seq.* Tal tentativa de consolidação das regras do gosto tem início com Boileau, na França, passando pelos críticos literários ingleses, e culmina, evidentemente, em Kant.

<sup>8</sup> Cf. EAGLETON, 1993, p.33.

reprovação a ponto de exigir vingança: a pretensão. Nas palavras de La Grange, um dos cavalheiros preteridos: “Não se viu duas adolescentes provincianas fazerem-se mais desdenhosas que estas...” É chegada a ocasião de descortinar a distinção entre o mero risível e o ridículo.

É do tom pejorativo associado ao preciosismo que tomamos aqui a categoria do ridículo, que não se reduz ao meramente risível porque desconforme. O ridículo é duplamente risível: por sê-lo e por colocar-se como uma prenda, uma preciosidade, algo de valor, de bem. Ri-se então do risível que se considera valioso, numa palavra: o ridículo. Risível é o Marquês, o falso Marquês e seu poema:

Oh! Oh! Não estava de guarda  
 Enquanto, distraído, te olhava.  
 Vossos olhos furtivos roubam-me o coração:  
 Pega ladrão! Pega ladrão! Pega ladrão!

Ridículas são as ridículas: “Ah, Mon Dieu! Quiçá chegamos ao último degrau da galanteria”. Risível é o Marquês: “Prestou atenção no começo: Oh! Oh! É extraordinário: Oh! Oh! Como um homem que de repente cai em si: Oh! Oh! É a surpresa: Oh! Oh!”, em típica cena que marca a dessimetria entre a literatura teatral e o teatro mesmo, porquanto o risível depende do gesto, de como faz o ator, Oh! Oh!, e aqui o texto de Molière não pode deixar de fracassar, visto que o risível é aparecimento. Depende, pois, da expressividade do palco. Ridículas são as ridículas: “Sim, é admirável esse Oh! Oh!”, comentário ridículo, do qual podemos rir quase que independentemente do desempenho das atrizes, pois aqui se ri duma estrutura conceitual clara: a contradição daquilo que não é e que pretende sê-lo.

O risível salta para fora da crítica: quem reprovaria o criado que encarna o Marquês? Ele é a própria província, a pura existência, o afinal despercebido. Por isso é risível. Mas as ridículas suscitam *indignação* e merecem uma lição: ao pretender reconhecimento, o ridículo concede ocasião para a crítica, pois haverá o seu preço por tomar o gosto, o verdadeiro gosto, como uma veleidade. O bom gosto não é frívolo, posto exigir o que não é tão fácil de obter. Um aprendizado? Como se aprende a ter gosto? Enquanto isso, nos seus gabinetes, Boileau e mais tarde Dubos já dão provas de um esforço histórico por aclarar as regras desse aprendizado e salvar a França do preciosismo do vulgo, do farisaísmo de província.

A ironia da comédia satírica respira a contradição patente na imitação do moderno que é realizada de modo tradicional e dogmático, sem consciência de si, isto é, um moderno de fundo falso, uma imitação exagerada, mecânica e sem vida. Como se sabe, Henry Bergson propôs uma explicação do riso como derivado de uma sobreposição do mecânico ao orgânico.<sup>9</sup> É assim quando se leva um tombo ou quando se conta uma piada – que em geral visa revelar uma inadequação de nossos conceitos inflexíveis em capturar as ricas nuances do real (Schopenhauer),<sup>10</sup> por exemplo, nas conseqüências absurdas (por isso hilariantes) de tomar uma palavra polissêmica num único sentido. Gostaríamos de acrescentar aqui a

<sup>9</sup> BERGSON, 2001.

<sup>10</sup> Cf. SCHOPENHAUER, 2001, p.68 *et seq.*

intuição que anima Molière: a diferença entre a súbita mecanização do orgânico num tombo comum, o risível, e a mecanização do orgânico que deriva de uma *imitação*, portanto mecânica, do *orgânico*, e que nisso deixa patente sua natureza: o tombo da beldade que desfilava, altiva, sobre o salto jamais ousado.

As preciosas ridículas aguardam, deste modo, pelo desfecho da comédia e pelo núcleo dramático que lhe confere sentido: o desmascaramento. Aqui tem lugar a catarse da comédia, levada a cabo como expurgo da *indignação* (νεμεσάω), já que esta é definida por Aristóteles como o sentimento oposto à piedade, característico da tragédia.<sup>11</sup> O tipo de ação ou, para ser mais preciso, o tipo de incidente representado na comédia é, em mais de uma tradução da *Poética*, o “ridículo”, embora o grego γέλοιος admita, segundo mais de um dicionário, as traduções “risível”, “humorístico”, “facetoso”, “chistoso”, “brincalhão”.<sup>12</sup> Em todo caso, Aristóteles atribui à comédia um poder pedagógico, da mesma forma que o faz à tragédia. Com efeito, há na comédia uma catarse, uma purificação, uma clarificação conceitual, sempre necessariamente gerada pela mimese. Esse poder purificador da comédia reside no depuro de um sentimento de “indignação”, mais precisamente, a indignação ou vergonha diante da boa fortuna imerecida.<sup>13</sup> A indignação está para o ridículo (na comédia) assim como o terror e a piedade estão para o nobre caráter (na tragédia).<sup>14</sup> Nos indignamos com as ridículas, sem dúvida, e por elas não temos nenhuma piedade. Depois de tudo, nos envergonhamos de seu fundo falso, no momento em que a verdade vem à tona. No nosso caso, a verdade específica acerca do falso gosto, já assunto essencialmente moderno. É hora de retornar à nossa “fenomenologia” do ridículo.

Uma roupa horrorosa não passa de uma roupa horrorosa, no máximo risível. Mas uma roupa horrorosa, vestida e postada como distinção e prova de bom gosto, é ridículo. Nesse caso, o riso advém de que se observa nele um auto-engano. O auto-engano da epistemologia, que toma por verdade o que é representação? Ora, o comediante talentoso reproduz com exatidão as propriedades de um tipo humano, para que se prove que pelos predicados não se distingue a imitação do original, assim como as ridículas, pelos predicados, não sabem a diferença entre um falso e um verdadeiro Marquês, pois lhes falta um *ver*, uma capacidade de *juízo* que constituiu o gosto genuíno. Seria, melhor dizendo, o auto-engano dos conceitos, que interrompem a marcha inexorável do aprendiz? Sugiro um auto-engano semelhante à hipocrisia, com a mesma estrutura conceitual, embora ligeiramente distinto. O hipócrita é um santo que perde a santidade em ufanar-se dela. O ridículo é um pecador, mas que pensa que é santo. Tal falsidade ingênua é representada, sobretudo, na figura da mulher, quando o objeto da sátira é uma assunção mal-digerida do novo modo de conceber o gosto; e é representada na figura dos médicos, quando se satiriza sua anuência não menos apressada, mal-digerida e dogmática das descobertas teóricas. A indignação é purgada como desmascaramento do ridículo. A verdade vem à tona. Nesse sentido, toda comédia é essencialmente satírica.

<sup>11</sup> Cf. ARISTÓTELES, 1960, p.123 (1386b9). É curioso que os elementos para a concepção da catarse na comédia se encontrem sobretudo na *Retórica*, já que a *Poética* é completamente omissa nesse tópico.

<sup>12</sup> Não se podendo, logo, revelar a distinção com instrumentos apenas etimológicos.

<sup>13</sup> LIDDEL ; SCOTT, 1935.

<sup>14</sup> Cf. GOLDEN, 1992. Deve-se a este comentador de Aristóteles rico subsídio para a conceituação da catarse cômica.

Citada aqui e acolá pelos críticos da racionalidade – podemos recordar o aforismo 11 de *Além do bem e do mal*, de Nietzsche<sup>15</sup> – tornou-se famosa a reposta dos médicos de Molière, em *O Doente Imaginário*, à pergunta “Por que o ópio faz dormir?”, a saber, “porque possui uma *virtus dormitiva*”. Típico dogmatismo característico da física aristotélica, porém, segundo Nietzsche, não tão diferente do dogmatismo da moderna racionalidade, repetida e repassada como se fosse uma fofoca, sob o véu ilusório duma autonomia. As preciosas ridículas representam a província que se pensa urbanizada, a tradição que se pensa esclarecida, a ingenuidade do primeiro contato com a razão, o vínculo mais ingênuo com a consciência de si. Por isso, assim que se pretende válido, o objeto do ridículo ao mesmo tempo se torna criticável e reprovável, pois contém uma contradição, a dialética que faltava no mero risível, o primeiro sinal de que uma província pode se urbanizar. Como justo castigo à sua pretensão de fundo falso, pois no domínio do reconhecimento é preciso justificar-se, a primeira lição das ridículas em sua *bildung* à francesa deve ser ministrada, por ironia, pelo criado, falso Marquês. Ele não apenas compôs o poema, mas também o proveu de melodia. “Haveis aprendido música?”, surpreendem-se as ridículas, ao que responde o Marquês, dando vida à acidez de Molière: “A gente de qualidade sabe tudo sem ter aprendido nada”. A pretensão de reconhecimento inaugura um movimento inexistente para a simples província. Com a primeira forma de pretensão estética – a ingenuidade da província que ouviu falar da razão –, engendra-se um processo de aprendizado. À soleira da porta de entrada da civilização, há um homem exigindo credenciais.

Não se sabiam exatamente, e ainda hoje não se sabem, as regras desse aprendizado, mas, estranhamente, é preciso demonstrar familiaridade com elas, ao pretender reconhecimento para o gosto, para um poema, uma música ou um espetáculo. Poderíamos discernir o risível como puro desvelamento. Mas o ridículo, porque mais pretensioso, mais terá o que aprender. Aqui, surge a ocasião na qual deve ser assinalada a luz que essa discussão joga sobre o que antes afirmamos ter movido este estudo, a saber, nossas preocupações em torno de certa concepção da modernidade estética que, como qualquer outra manifestação da cultura consciente, e não mais da província do puro aparecimento, exige reconhecimento e validade, abrindo-se assim à crítica. Ao se exigir reconhecimento, se levanta ao mesmo tempo uma pretensão de validade para as regras que caracterizam a demanda como justificada, e a distinguem de uma pretensão ridícula, de fundo falso. Não obstante, à medida que se impõem exigências a quem levanta pretensões, o núcleo da sátira é o dogmatismo, de alguma forma, a própria pretensão em si mesma, a estagnação do aprendizado, o mero mecanismo, numa imagem: os sombrios tempos de restauração, o *establishment* do tipo província, que assalta a civilização de quando em quando. A moda é o *establishment* estético por excelência, a mera unanimidade empírica injustificada. A teoria e o conceito concorrem, do mesmo modo, também para o *establishment*, e a arte moderna (talvez ainda uma medicina moderna) deve recusar aquele outro modelo, o mecânico, mais adequado aos corpos

<sup>15</sup> Cf. NIETZSCHE, 1992, p.18.

inanimados. Resta, porém, a idéia de civilização como aprendizado inexorável, como organismo em evolução. A contradição inerente seja ao farisaísmo ingênuo das preciosas ridículas, seja ao farisaísmo hipócrita, sem vida, do academicismo estético, pode resolver-se da seguinte maneira: se o santo perde a santidade ao considerar-se santo, e se torna detestável, e, se o provinciano é ridículo imitando o civilizado, então o verdadeiro civilizado deve ser aquele que não se pretende santo, pois compreende o civilizado como um projeto inacabado, já que a tradição (da qual sobrevive o gosto, isto é, dos exemplares singulares da arte humana) é inesgotável. Sem pretensão não há dialética e sem dialética não há formação, pois não há crítica. Sendo assim, não falamos aqui da absoluta ausência de pretensão da província, mas da pretensão tímida de quem aprendeu algo, *sabe efetivamente algo*, mas não tudo,<sup>16</sup> de quem entende que não tanto possuir bom gosto, mas reconhecer o perigo do dogmatismo, procurando cultivar-se, sem jamais se aquietar, seja a maior demonstração de compreensão, civilidade, decência social e gosto. Numa imagem, agora sim, um bom sinal de que uma cidade progride, embora em qualquer lugar uma província dê ares de cidade. A pretensão do civilizado é de ser civilizado, isto é, uma pretensão que se sabe criticável. Esta sentença de Hegel deixa clara a relação dessa compreensão com o princípio da comédia:

“Ao cômico, pelo contrário, (...) pertence a felicidade e o bem-estar da subjetividade que, certa de si mesma, sabe suportar a dissolução de seus fins e realizações. O entendimento rígido é disso o menos capaz, justamente onde ele em seu comportamento se torna o mais ridículo para os outros”.<sup>17</sup>

É ridículo não ser crítico em relação a si mesmo. Assim como é provinciano não ter qualquer pretensão. A pura província é o riso que se tem hoje a preço simbólico, todo dia, a qualquer horário, bastando apertar um botão. Ali, há uma oferta sem-fim do cômico, mas do cômico meramente risível: riem-se das caretas, dos tombos, dos gordos, dos gagos, do desbunde. Não há nenhum valor nesse riso. Ele nasce da simples ausência de sentido, da gratuidade, da desproporção de uma expectativa afinal reduzida a nada (Kant).<sup>18</sup> Por não existir ali pretensão, nada é ridicularizado, nada é criticado, nada é aprendido. Ao atribuir-se sentido e valor, pelo contrário, o ridículo ingressa num processo de formação. Terá então de aprender indefinidamente, já que pela primeira vez desencantou o mundo e ousou envergonhar-se da província e imitar a cultura. Certos animais são risíveis, mas nenhum é ridículo, pois este depende de um proto-contato com a consciência de si. Isso tanto no que diz respeito ao objeto do ridículo quanto àquele que o experimenta, é claro. O realismo cômico tem, de qualquer modo, ou melhor, de um modo literário, não formulado filosoficamente, algo daquela tradição brilhantemente estudada por Gadamer, que inclui a filosofia escocesa do *moral sense* e o “*sensus communis*” de Vico e da terceira Crítica, e que mantém, desde o renascimento, a defesa da vitalidade criadora contra os conceitos mortificantes.

<sup>16</sup> No início do trabalho, mencionamos uma concepção da arte aqui defendida como *idéia regulativa*, isto é, como sistema de leis *empíricas* jamais consumado. Assim, aprende-se uma regra artística, mas nem todas. Justifica-se um juízo de gosto, mas não completamente. Cf. GRUPILLO, 2006.

<sup>17</sup> HEGEL, 2004, p.240. A consciência dessa abertura infinita é, contudo, onerada ontologicamente por Hegel e absolutizada, não consistindo nesse caso numa *idéia regulativa*, mas numa abertura que *de alguma forma* se fecha.

<sup>18</sup> Cf. KANT, 2002, p.177.

Isso explica também as preocupações de Molière pela emancipação feminina. Assim como *As Preciosas Ridículas*, o texto *A Escola de Mulheres* satiriza o modo como o conhecimento é tomado por um meio de distinção social, cujo fim último é o mero esnobismo. Tendo em vista a condição social da mulher antiga, inerme contra a sociedade, não se pode negar a oportunidade concedida pela modernidade. E por que não ver no preciosismo, nesse proto-contato com a razão e o gosto, a primeira figura do si da fenomenologia do espírito feminino? Sempre experimentando a cultura como estranha a si, a mulher preciosa saboreia pela primeira vez o gosto como estranhamento, como algo a ser imitado do exterior. Trata-se, aqui, de um arquétipo literário de Molière, adequado ao seu tempo, pois nem seria preciso dizer que tanto homens quanto mulheres, sobretudo hoje, compram o conhecimento e o gosto como moda, bem de consumo e distinção social imediata.

A defesa do conhecimento e do gosto como um processo que tem um fim em si mesmo é característico do ideal de cultura de espíritos livres, que advém da tradição humanista mencionada. Contudo, *é preciso não esquecer que essa defesa está atada às premissas da moderna filosofia e da nova (já velha) visão de um mundo desencantado*. Se pode continuar defendendo a vida contra o mecanicismo instrumental é porque já não é mera província. Urbanizou-se, e só pode colocar-se como um outro do dogmatismo mecânico, contra a mera imitação da vida, porque luta com ele por reconhecimento mediante pretensões. Toda crítica só se compreende como resposta a uma pretensão de reconhecimento, que é ao mesmo tempo uma pretensão de validade. Com a crítica satírica do ridículo, é claro, não poderia ser de outro modo.

## Referências Bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Poetics*. Translated with an introd. and notes by Gerald F. Else. Michigan: The University of Michigan Press, 1970.
- \_\_\_\_\_. *The Rhetoric of Aristotle*. Translated by Lane Cooper. New Jersey: Prentice-Hall, 1960.
- BERGSON, H. *O Riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EAGLETON, Terry. A lei do coração: Shaftesbury, Hume, Burke. In: *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- GADAMER, H-G. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Trad. Flávio Paulo Meurer. Petrópolis: Vozes, 2004.
- GOLDEN, Leon. Aristotle on the Pleasure of Comedy. In: RORTY, Amélie (ed). *Essays on Aristotle's Poetics*. London: Princeton University Press, 1992.



- GRUPILLO, Arthur. *O Homem de Gosto e o Egoísta Lógico: o princípio de Kant da comunicabilidade estética à luz de sua teoria do conhecimento*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.
- HABERMAS. Urbanisierung der Heideggerschen Provinz. In: *Philosophisch-politische Profile*. Frankfurt am M.: Surkamp, 1981.
- HEGEL, G.W.F. *Cursos de Estética*. Trad. Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle. São Paulo: Edusp, 2004. v.4.
- KANT. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- KAPP, Silke. *Non Satis Est: excessos e teorias estéticas no esclarecimento*. Porto Alegre, Escritos, 2004.
- LIDDEL, H.G. ; SCOTT, R. *Greek-English Lexicon*. London: Oxford, 1935.
- MOLIÈRE. *Théâtre*. Paris: Hachette, 1949. 5 v.
- NIETZSCHE. *Além do Bem e do Mal*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- SCHOPENHAUER. *O mundo como vontade e representação*. Trad. M. F. Sá Correia. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.