

O TEATRO ANATÔMICO NA MEDICINA, NA MÍDIA, E NO CONTO DUZENTOS E VINTE E CINCO GRAMAS, DE RUBEM FONSECA

Prof Dr. Nelma Aronia Santos¹

Resumo:

No conto *Duzentos e vinte e cinco gramas*, de Rubem Fonseca, três homens se encontram numa sala de um necrotério à espera do legista encarregado da autópsia de uma empresária assassinada por um maníaco sexual. David Le Breton afirma que a solenidade das primeiras dissecações consistia em lentas cerimônias desdobradas em vários dias, realizadas com fins pedagógicos, mas elas se generalizaram no século XVI, e transbordaram então sua intenção original para ampliarem-se à maneira de um espetáculo. Considerando o caráter sádico da personagem protagonista e o modo espetacular e grotesco com que ela faz a autópsia do cadáver, o objetivo desta análise é estabelecer, por meio da comparação, uma relação entre o procedimento da personagem protagonista do conto, com o caráter espetacular dos teatros anatômicos observando a permanência e mudanças dos mesmos na mídia e no conto contemporâneo de Rubem Fonseca.

Palavras-chave: Medicina; mídia; literatura; corpo; anatomia

1 Introdução

Um dos temas relevantes na obra de Rubem Fonseca diz respeito ao tratamento dado ao corpo, sobretudo, ao corpo grotesco, cyborgue, espetacular e violentado. Desse modo, considerando que a existência do homem é corporal e que o corpo é um objeto de análise de grande alcance para melhor compreender o presente (Cf. BRETON, David Le. *Antropologia do corpo e modernidade*, p.08), no conto *Duzentos e vinte e cinco gramas*, pretendemos fazer uma análise no intuito de compreender o modo como o corpo dissecado pela personagem, um médico legista, nos revela tanto o presente quanto o passado dos teatros anatômicos que a princípio, consistiam num procedimento didático e descritivo do corpo, mas, no decorrer da história, passou a ser, ainda no século XVII, cerimônias espetaculares para deleite de médicos, estudantes e outros curiosos.

Conscientes de que no decorrer da história, a barbárie institucionalizada vai sendo, aos poucos, sublimada, procuramos compreender de que modo esse desejo coletivo, pelos teatros anatômicos, permanecem vivos nos dias atuais. Assim, rastreamos sua presença na cinematografia francesa do século XIX que era ávida por espetáculo do corpo e hoje, percebemos que a televisão é, por excelência, o meio que promove o gozo interrompido pelo espetáculo do corpo.

2 A anatomia do Corpus

No conto *Duzentos e vinte e cinco gramas*, de Rubem Fonseca, três homens se encontram

¹ Nelma Aronia Santos é graduada em Letras, mestre em Literatura e Crítica Literária e doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professora assistente de Literatura da Universidade do Estado da Bahia.

numa grande sala de um necrotério à espera do legista encarregado da autópsia de uma empresária suíça, amiga dos três, assassinada por um maníaco sexual. Como a empresária não possuía nenhum parente no Brasil, eles compareceram ao necrotério, provavelmente, apenas para fazer o reconhecimento do corpo, mas são induzidos pelo legista a assistir à autópsia da amiga. Após uma hesitação dos três homens diante do convite, o especialista faz uma grande chantagem e então, um deles, mesmo contrariado, decide assistir ao procedimento médico. Vejamos:

‘Boa tarde. Em que posso servi-los?’

‘Nós somos amigos, éramos amigos de dona Elza Wierck, a moça que foi, que foi –’

‘Lamentável, disse o legista, ‘lamentável! Pobre moça! Prenderam o tarado que a matou, não prenderam? Era o namorado, não era?’

‘Nós éramos amigos dela’

‘Ela não tem parentes?’, perguntou o legista.

‘Não sei, respondeu um dos jovens senhores.

‘Acho que não’, disse outro.

‘Ela era suíça, creio que os parentes estão na Europa’, acrescentou o terceiro.

‘Ah! Ela era suíça, disse o legista, esfregando as mãos como se estivesse muito satisfeito em ouvir aquilo. ‘Uma linda mulher’, continuou, ‘pode-se ver, mesmo agora.’

‘O senhor já fez a autópsia?’

‘Não, não, ia iniciá-la quando me chamaram.’

‘nós viemos aqui – ‘

‘Já sei’, cortou o legista, ‘os senhores querem assistir à autópsia.’

Os três homens olharam-no como se estivessem assombrados com aquela sugestão. Mas o legista não pareceu notar, pois disse:

‘Não sei se os três poderiam entrar; isso é muito irregular.’

‘Bem, disse alguém, ‘não há necessidade; se não pode, não pode Não vamos romper os regulamentos’

Novamente o legista deixou de notar o alívio estampado no rosto dos três homens. ‘nós sempre fazemos uma exceção para os parentes’, disse.

‘Nós não somos parentes.’

A pobre moça não tem parentes no país, os senhores mesmo disseram. Coitada. Os senhores são como se fossem seus parentes; afinal, são amigos. [...]

‘Eu lhes digo o que vou fazer: permitirei a entrada de um dos senhores, para que assista a essa tarefa, que infelizmente, tem que ser executada, está na lei’.

‘Mas é necessário?’

‘Imprescindível, disse o legista. ‘ o auto de exame cadavérico é uma peça essencial do processo. A autópsia tem que ser feita’. (FONSECA, p. 20-21).

Segundo Moulin, “A história da anatomia ocupou um lugar considerável na do conhecimento do corpo. A anatomia parecia não somente uma etapa preliminar para toda aprendizagem médica, mas até o modelo do saber: anatomizar significa descrever. Durante os séculos precedentes, a autópsia didática teve como função liberar os médicos de um tabu, o de inspecionar o interior do corpo” (MOULIN, p. 62-63, 2008).

Não obstante, no conto em análise, por meio das ironias do narrador e diante da chantagem do médico contra os homens que hesitaram em assistir à autópsia, pudemos perceber que a relação do legista com o trabalho de anatomia vai além da função técnica e da “liberação de um tabu”, a que se refere Moulin. O que esse fragmento nos mostra é que na relação da personagem com o seu trabalho há uma pseudo naturalização do procedimento médico, pois, o que percebemos, de fato, no discurso da personagem, é um gozo sádico de quem manipula o seu espetáculo de horror. Vejamos:

‘Com um estilete graduado, o legista começou a medir os ferimentos. [...] O legista enfiava o estilete nos ferimentos e olhava cuidadosamente as marcas do instrumento. ‘Parece que estou matando-a novamente, não parece?’, perguntou sem olhar o estranho ao seu lado.

O corpo da mulher foi virado e revirado, pesquisado. Era um corpo longo, forte, de seios pequenos. Os cabelos da púbis eram claros e raros. A boca estava aberta, os dentes da frente aparecendo entre os lábios roxos; um rosto duro.

‘Você agüenta?’, perguntou o legista. Um sorriso leve perpassou pelos lábios. ‘Afim, você era amigo dela...’

Cuidadosamente o enfermeiro repartiu o cabelo da mulher.

Enquanto isso, o legista, num gesto longo, firme e contínuo, com o bisturi cortou o corpo num fundo traço longitudinal, da garganta à região pubiana. [FONSECA, p. 22].

Em seu estudo sobre os teatros anatômicos, o antropólogo David Le Breton afirma que a solenidade das primeiras dissecações consistia em lentas cerimônias desdobradas em vários dias, realizadas com fins pedagógicos para um público de cirurgiões, barbeiros, médicos e estudantes. Elas se generalizaram no século XVI, e transbordaram então sua intenção original para ampliarem-se à maneira de um espetáculo à curiosidade de um público heterogêneo. (Cf. BRETON, David Le. *Antropologia do corpo e modernidade*, p. 78). Ainda segundo o autor:

Os teatros anatômicos são mencionados nos guias de viagem. M. Veillon cita um texto de 1690, que relata a presença regular de quatrocentos a quinhentos espectadores por ocasião das sessões públicas de anatomia nos jardins do rei. Lembramo-nos, aliás, da proposta de Diafoirus à Angélique, em o doente imaginário: ‘Com a permissão também do senhor, eu vos convido a vir ver um dia desses, para vos divertir, a dissecação de uma mulher, sobre a qual eu devo refletir. (BRETON, 2011, p. 78/79).

Esse convite de Diafoiru e as demais informações de Breton, concernentes aos teatros

anatômicos, atestam o caráter sádico, narcísico e espetacular da atitude de nossa personagem uma vez que ela parece colocar-se num plano superior e desafiar seu espectador quanto a sua capacidade de assistir ao seu espetáculo quando pergunta: “Você aguenta?”, perguntou o legista. [...] ‘Afinal, você era amigo dela...’. Com essa ironia final, ele quer testar o espectador e, para desafiá-lo, põe em dúvida o grau de amizade que ele tinha para com a mulher. Em síntese, o legista quer dizer que se seu espectador for amigo mesmo da vítima não vai aguentar, pois só ele é capaz de suportar tamanha façanha.

Outro exemplo claro do seu sadismo está presente no seguinte trecho: ‘Parece que estou matando-a novamente, não parece?’, Percebemos no seu discurso uma identificação da ação do eu, (estou matando), com a ação do assassino, pois “A identificação é um mecanismo que tende a tornar o próprio eu semelhante ao outro tomado como modelo” (CHEMAMA, 1995, p. 65). Ainda segundo o autor:

O eu é a imagem do espelho em sua estrutura invertida. O sujeito se confunde com essa imagem, que o ‘forma’ e o aliena primordialmente. O eu irá conservar dessa origem o gosto pelo espetáculo, a sedução, a parada, mas também pelas pulsões sadomasoquistas e escotófilicas (ou voyeuristas), destruidoras do outro em sua essência: ‘É o eu ou o outro’. É a agressividade constitutiva do ser humano que deve ocupar seu lugar sobre o outro e impor-se a ele, sob pena de ele próprio ser aniquilado. (CHEMAMA, 1995, p. 66).

Em outras passagens do conto, essas pulsões destruidoras de que nos fala o autor, vão se intensificando de forma a chegarmos ao limite da tolerância do horror. A personagem vai fragmentando o corpo da vítima e pesando seus órgãos de forma gradativa. Parte do encéfalo com um quilo, duzentos e setenta gramas, até chegar ao coração com duzentos e vinte e cinco gramas. Considerando que o encéfalo está associado à inteligência e o coração humano é considerado a sede dos sentimentos e das emoções, nessa dissecação gradativa do maior para o menor e na desproporção entre o encéfalo e o coração, cremos que a personagem nos induz a lê-los como signos da preponderância do racional sobre o emocional, pois o coração, símbolo do amor e do sentimento, nos é mostrado como algo insignificante nas mãos do médico legista. Do mesmo modo, percebemos seu desprezo ou indiferença em relação ao útero, órgão gerador da vida, quando enfatiza “Útero – pequeno e vazio. Vazio”. Vejamos:

‘Agora estamos preparados’, disse o legista.

‘começaremos pela cabeça como manda a boa técnica’.

Com um serrote, o enfermeiro começou a serrar o crânio.

[...]

A calota craniana foi completamente serrada. De dentro foi retirada uma

massa alabastrina, uma opaca medusa: ‘Encéfalo – um quilo e duzentos e setenta gramas’,

De dentro do corpo os órgãos eram tirados e atirados na balança.

‘Fígado – um quilo e cem gramas. Ela não bebia, certamente; tivemos um aqui, outro dia, com dois quilos e tanto hein?’, disse o legista para o enfermeiro.

Com a mão enluvada, o legista agarrou o pulmão e tentou arrancá-lo de um só golpe. Não conseguiu de uma só vez. Tentou com as duas mãos e conseguiu.

[...]

O legista curvou-se sobre o baixo-ventre da mulher. Arrancou outro órgão: ‘útero – pequeno e vazio. Vazio’, repetiu ele, olhando o homem ao seu lado.

[...]

‘Morreu de hemorragia interna e externa. ‘A vida de toda carne é o sangue’, está nas escrituras. Foi atingida a subclave esquerda’.

Nas mãos enluvadas o legista segurou o coração da mulher. Parecia uma pêra; escuro.

‘Duzentos e vinte e cinco gramas’, disse ele, pesando na balança.

‘Não foi atingido’.

Os órgãos foram todos jogados de volta, dentro do corpo.

Com uma agulha curva, o enfermeiro coseu o imenso corte. O encéfalo posto dentro do crânio, o couro cabeludo puxado para trás e cosido também. O rosto da mulher surgiu novamente, olhos abertos, boca aberta. (FONSECA, p. 24)

Embora estejamos enfocando o comportamento de uma personagem específica, vale ressaltar que não perdemos de vista o caráter coletivo da voz da personagem, haja vista que “o desejo é social. Desejamos o que os outros desejam, ou o que nos convidam a desejar”². Desse modo, não acreditamos no desaparecimento dos quatrocentos a quinhentos espectadores que se reuniam, de forma regular, por ocasião das sessões públicas de anatomia nos jardins do rei, conforme vimos na citação do texto M. Veillon. Para nós, foi o “jardim do rei” que mudou de formato. Hoje, esse jardim ganhou formato eletrônico, digital, impresso e continua mantendo uma grande audiência, e com uma grande vantagem sobre o primeiro formato, pois, se antes, os espectadores tinham um único espetáculo, agora, com a reconfiguração do seu formato, podem reviver o gozo constante., pois segundo Eugênio Bucci:

vendo TV, temos a sensação de que tudo ali é um gerúndio interminável [...] Os eventos se sucedem não propriamente numa sucessão, mas num acontecendo, num se sucedendo, na permanência de um gerúndio que não tem começo nem fim. Esses fluxos em gerúndio prometem o torpor e o gozo e, em seu jorro ininterrupto, proporcionam efetivamente um gozo estranho e, ao mesmo tempo familiar. (BUCCI, 2004, p. 35).

² KEHL, Maria Rita. O espetáculo como meio de subjetivação. In: BUCCI, Eugênio. *Videologias: Ensaio sobre televisão*, p. 61.

Vale salientar, ainda, que esse gozo espetacular perante a dissecação é vivenciado também pelo leitor que se duplica na figura do médico e naquele que assiste à autópsia, apavorado, mas também não desiste de assistir ao espetáculo, assim como o leitor que não desiste da leitura.

Para além desse caráter patológico do *voyeurismo* do espetáculo anatômico, queremos abordar, ainda, um dos procedimentos estético-estruturais; vale dizer, a estética do grotesco que, como efeito estético, corrobora o caráter patológico desse desejo coletivo haja vista que “o grotesco é a representação do ‘id’, esse id ‘fantasmal’, que segundo Ammann, constitui a terceira significação do impessoal” (AMMANN apud KAYSER, 2003, p. 159). Entendemos que esse caráter “impessoal” anula um eu particular para tornar-se o eu universal presente em todas as artes e em todas as culturas., a exemplo do teatro. Vejamos:

O espírito comum do teatro grotesco foi determinado do seguinte modo: ‘ a absoluta convicção de que tudo é vão, tudo vazio, sendo os homens marionetes na mão do destino; suas dores, suas alegrias e suas ações são apenas sonhos de sombras de um mundo sinistro e de trevas, dominado pelo destino cego’ (TILGHER, apud KAYSER, 2003, p. 117).

Quando a personagem repete o signo “útero vazio. Vazio”, podemos inferir que se trata de um emblema ou reafirmação dessas convicções de que “tudo é vão, tudo é vazio”, que estão presentes tanto no teatro grotesco como na literatura, na pintura, no cinema, na música, na mídia e no cotidiano de todas as culturas, pois Conforme Albuquerque:

Por meio dos parâmetros sistêmicos, podemos falar de qualquer coisa no Universo independentemente de suas características próprias específicas. Assim, ao falarmos das características do cinema e do teatro contemporâneos, podemos falar dessas mesmas características na literatura, pois todo sistema artístico, como todo bom sistema vivo, é um sistema aberto. Todo sistema aberto necessita abrir para um certo meio ambiente [...] ele tem que trocar com esse meio ambiente para poder permanecer vivo³

Desse modo, a obra de Rubem Fonseca, que surge no auge da implantação dos meios de comunicação de massa em nosso país, não está isenta desse desejo coletivo de ver o grotesco esteticamente ritualizado em todas as manifestações artísticas e em todas as culturas. Neste conto, por exemplo, percebemos, claramente, que na voz da personagem de Rubem Fonseca ecoa a mesma voz da cultura cinematográfica parisiense do final do século XIX, haja vista que:

A cultura cinematográfica de massa se impõe em Paris, no final do século XIX, em uma sociedade urbana, ávida de espetáculo do corpo, de experiências visuais “realistas”. E dois lugares de distração notáveis vão ilustrar esse fenômeno popular, encarnando o cinema de antes do cinema: O museu Grévin, inaugurado em 1882, e o necrotério. No primeiro, as multidões vão ver figuras de cera, corpos

³ Jorge Albuquerque VIEIRA. *Intersemiose e Arte*. Texto apresentado no Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, organizado pelo Departamento de Astronomia da UFRJ e Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. S.d. Mimeografado.

numerosos, esculpídos, enrugados, vestidos, instalados, e visíveis ‘parecendo de verdade’, [...] A multidão frequenta o segundo, onde alguns cadáveres servem para reformar e para exibir ‘casos’ de crimes famosos. (BAECQUE, Antoine, 2008, p. 483)⁴

Não obstante, talvez pela maior facilidade de produção e projeção da imagem, nos parece que a televisão foi quem conseguiu saciar, plenamente, o desejo do maior número de telespectadores ávidos pelo grotesco, pois nesse novo “necrotério eletrônico”, assistimos às performances dos corpos que são exibidos, por seus diretores, como marionetes do mais comum ao mais trágico espetáculo. A exposição dos corpos grotescos está presente tanto nos programas que exibem brigas entre namorados, maridos e vizinhos, como nos noticiários do horário nobre que exibem homicídios, sequestros ou mesmo suicídio. Muitas vezes, é possível presenciar o orgulho da emissora por levar, ao vivo, as imagens exclusivas, sem nenhuma sublimação do ato. Desse modo, se for possível usar a expressão “da arte mais elevada à mais baixa”, percebemos a abertura ou superexposição do corpo para o mundo, pois segundo Bakhtin:

O corpo grotesco é um corpo em movimento. Ele jamais está pronto nem acabado: está sempre em estado de construção, de criação, e ele mesmo constrói outro corpo; além disso, ele absorve o mundo e é absorvido por ele.

Por isso o papel essencial é entregue no corpo grotesco àquelas partes, e lugares, onde se ultrapassa, atravessa seus próprios limites, põe em campo um outro (ou segundo) corpo: o ventre e o falo; [...]. Depois do ventre e do membro viril, é a boca que tem o papel mais importante no corpo grotesco, pois devora o mundo; e em seguida o traseiro. Todas essas excrescências e orifícios caracterizam-se pelo fato de que são o lugar onde se ultrapassam as fronteiras entre dois corpos e entre o corpo e o mundo, onde se efetuam as trocas e as orientações recíprocas. (BAKHTIN, 2010, p. 277).

Não obstante, ressaltamos que a nosso ver, essa movência, inacabamento e abertura do corpo grotesco para o mundo não consiste numa aproximação entre homens. Percebemos que aí se estabelece um processo dialético entre identificação e repulsa, pois ao identificar-me com o corpo degenerado do outro, eu o nego; e, assim como no *teatro Del grottesco* italiano, que estranha o mundo a partir do homem (Cf. KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. P. 141), no conto de Rubem Fonseca também percebemos a repulsa e o terror diante da (de)formação do humano.

Embora na concepção Bakhtiniana acerca do grotesco, o ‘baixo’ material e corporal adquiram força regeneradora e renovadora, não vemos o conto de Rubem Fonseca por essa perspectiva. Para nós, o “tom” que aparece no conto *duzentos e vinte e cinco gramas* é justamente o que Bakhtin critica em Kayser. Ou seja: “o tom lúgubre, terrível e espantoso do mundo grotesco”, mas para Bakhtin esse tom é totalmente alheio a toda evolução do grotesco até o romantismo (Cf.

⁴ BAECQUE, Antoine. Telas – O corpo no cinema. In *História do Corpo*. 3. As mutações do olhar: O século XX. CORBIN, Alain. (org), 2008, p. 483

BAKHTIM. Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento*, p.108). Considerando que nosso *corpus* se contextualiza no contemporâneo, sentimo-nos livres de equívocos e reafirmamos esse tom no trecho que segue:

‘Acabou’, disse o legista.

‘Fiquei até o fim, disse o homem que assistia.

‘Ficou, ficou sim.’, disse o legista tentando disfarçar o desapontamento de sua voz.

‘Agora vou-me embora’, continuou o homem falando baixo.

‘Vai, vai, disse o legista, com certo desalento.

‘Os dois olharam-se nos olhos com um sentimento escuro, viscoso, mau.

O homem começou a sair da sala de autópsia. Os dentes cerrados, só pensava uma coisa: ‘não posso correr, não posso correr’, andava lentamente, rígido, como um soldado de regimento inglês desfilando.

Quando chegou na sala de espera, a mesma estava vazia. ‘Foram embora’, murmurou entre dentes, ‘foram embora’.

Desceu pelo elevador.

Na porta da rua o sol bateu em cheio no seu rosto. Ele fechou os olhos e cobriu-os com as duas mãos. Disse: ‘Putaquepariu’, ainda com as mãos no rosto. (FONSECA, p. 44).

Essa aglutinação dos três signos “putaquepariu” é uma marca da expressão catártica do horror a que foi submetido o signo; sai como um vômito; sem trégua. “É um fato conhecido que, durante a guerra, os combatentes, cercados de restrições e sob prolongadas tensões, usem habitualmente linguajar pornográfico, o que os alivia grandemente das pressões que sofrem”, dirá Rubem Fonseca ao Pasquim (JAGUAR-AUGUSTO, 2006, p. 70)

Entretanto, embora essa expressão seja catártica, não percebemos aí, uma “regeneração” ou “renovação” como diz Bakhtin sobre o grotesco, pois ao final, as duas personagens estão totalmente esvaziadas e desapontadas. O médico fica desapontado porque seu espectador o desafiou ficando até o fim da autópsia. O outro, porque se submeteu a assistir ao espetáculo que estava além dos seus limites, sem nenhum sentido para tamanho desafio. Nem sequer os companheiros ficaram por solidariedade ao seu esforço ou mesmo para assistir ao retorno do “herói”. E assim, o que continua impregnado em nossa mente é a imagem do sinistro, do lúgubre e espantoso mundo do grotesco pelo duplo que somos no voyeurismo e na exposição sádica da barbárie.

Conclusão

Analisando o percurso histórico dos teatros anatômicos, pudemos perceber que no conto

Duzentos e vinte e cinco gramas, Rubem Fonseca teatraliza o procedimento médico da autópsia de modo a desconstruir a naturalização do processo como sendo, apenas, uma atividade descritiva de caráter didático ou científico nos revelando que na voz das personagens, médico legista e assistente, está presente um gozo coletivo de espectadores que sublimaram as imagens dos teatros anatômicos do século XVII, substituindo-as pela imagem do sinistro, do lúgubre e espantoso mundo do grotesco reencenado na mídia que propõe um gozo interrupto.

Referências Bibliográficas

- BAKHTIM, Mikhail. *A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BRETON, David Le. *Antropologia do corpo e modernidade*. Trad. Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BUCCI, Eugênio e Maria Rita Kehl. *Videologias: ensaios sobre televisão*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- CHEMAMA, Roland. *Dicionário de psicanálise Larousse*. Trad. Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1995.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio (org). *Espaços comunicantes*. São Paulo: Annablume; Grupo
- FONSECA, *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: Configuração na pintura e na literatura*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MOULIN, Anne Marie e outros. O corpo diante da medicina. In: CORBIN, Alain. (Org) et al. *História do Corpo*. 3. As mutações do olhar: O século XX. Tradução e revisão Ephraim Ferreira Alves. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008, vol. 3. 615 p.
- SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.
- VIEIRA, Jorge Albuquerque. *Intersemiose e Arte*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, s/d. Mimeografado.