

O GROTESCO ENTRE O INFORME E O DISFORME, UM POSSÍVEL SENTIDO

Maria Cristina BATALHA¹

- **RESUMO:** Este artigo destaca a importância do grotesco como novidade estética no período romântico e examina sua aproximação com a literatura fantástica. Pela presença simultânea de elementos opostos, o grotesco apresenta-se como uma possibilidade de traduzir aquilo que parece escapar à compreensão, que desestabiliza os vetores da percepção familiar e abala a confiança em uma ordem universal investida de um sentido.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Grotesco. Hibridismo. Fantástico.

*On lui avait laissé les dents. Les dents sont nécessaires au
rire.
La tête de mort les garde.
Victor Hugo (1982, v.1, p.242).*

No Prefácio de *Cromwell*, Victor Hugo [1827] chama a atenção para a importância do grotesco na nova literatura, cuja estética se impõe já na primeira metade do século XIX. A presença dessa forma híbrida – até então percebida como marginal – passa, no contexto romântico, a uma posição focal, já que seria esta a característica acionada para dar conta daquilo que era tido como inédito e que não era ainda reconhecida pelos quadros conceituais da tradição. Na verdade, o famoso prefácio de Victor Hugo assinala um caráter inaugural na história dessa expressão ficcional, uma vez que representa a primeira referência teórica relevante sobre o assunto. É através do resgate do grotesco e de sua associação com o sublime que Hugo introduz o debate estético em torno da literatura de seu tempo. Para ele, trata-se não somente de reconhecer o grotesco como categoria estética, mas também de colocá-lo como termo de referência para situar o “moderno”; ou seja, aquilo que a estética clássica relegava ao esquecimento, era trazido agora como fundamento de um novo cânone (ROSEN, 1991).

Assim, a sedução dos românticos com respeito ao grotesco explica-se, primeiro, porque se inicia a partir dessa reflexão uma ruptura com a tradição que

¹ UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Letras Neo-Latinas. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 20550-900 – cbatalh@gmail.com

o rejeitava; segundo, porque ele assume os atrativos do excluído ameaçador e do “pária glorioso”, conforme a expressão de Elisheva Rosen (1991, p.39), tornando-se uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixava nos parâmetros definidos pela tradição.

Com efeito, podemos constatar que o grotesco presente na obra de Victor Hugo escapa ao código cultural da época e, por esta mesma razão, ele se torna tão desconcertante para o público. Porque, conforme postula Wolfgang Kayser (1964, p.229), “[...] as representações do grotesco constituem a oposição mais evidente a qualquer espécie de racionalismo e qualquer sistemática do pensar.”² Assim, a ruptura da regra das três unidades e da rígida divisão entre os gêneros, que marcam a literatura neoclássica, tornava-se a questão central do movimento romântico. Ora, o resgate do grotesco, com todo o potencial de hibridismo que este encerra, é então acionado para atualizar a nova proposta estética, que ganha força nos primeiros anos do século XIX. É da própria essência do grotesco a associação entre o cômico e a feiúra, a ligação entre o riso e o sofrimento, e a presença, em um mesmo personagem, da felicidade e da infelicidade. Como imagem da tensão presente entre o sublime e o grotesco, Victor Hugo se refere a tudo que remete ao anímico como puramente sublime, em contraste com a “besta humana”, que é associada ao grotesco. O grotesco na concepção do autor é então a contraposição, ou seja, uma forma especial desse contraste. O personagem grotesco é assim aquele que abandona sua humanidade para aproximar-se da Besta. Para ele, não há conflito, mas uma alegria selvagem. Para além do trágico, há a poesia do sublime e o homem se alça à altura do destino que pretendia esmagá-lo. No grotesco, impera a poesia do estranho e do mórbido, promovendo um jogo com o “medo”, com o horror e, muitas vezes, com o repugnante. Como assinala Wolfgang Kayser (1964, p.68):

Nenhum feito sublime em si mesmo ou nenhum feito grotesco em si mesmo são suficientes para formar um todo “belo” ou “dramático”, mas é no grotesco que existe justamente o contraste indissolúvel, sinistro, e que não deveria existir. A percepção e a revelação de semelhante simultaneidade incompatível têm um aspecto diabólico, pois semelhante procedimento destrói as ordens e abre um abismo onde pensávamos avançar com segurança.

Figuras como Corcova, Quasímodo, Triboulet e Gwynplaine são emblemáticas do grotesco da obra hugoliana e fornecem um padrão que começa a impor-se ao gosto do público em sua época, apesar da resistência do chamado “gosto francês”, pouco afeito às extravagâncias que praticavam os alemães, em meio à intensa reflexão que empreendiam em finais do século XVIII, e que traria conseqüências profundas para o devir da literatura ocidental.

² As traduções das citações dos textos críticos e teóricos são minhas.

Na perspectiva aristotélica, o belo está relacionado ao agradável. Entretanto, essa concepção já é recolocada em questão a partir do final do século XVIII, com o ensaio *Laocoonte*, de Lessing (1990). Este destaca o gosto acentuado dos alemães pela obra de Shakespeare, que, segundo ele, era destituída de bom-gosto ou qualquer discernimento, pois apresentava uma mistura de gêneros e colocava em cena “personagens monstruosos”. É então na dramaturgia do autor inglês que os alemães vão buscar um modelo para emulação e matéria para o repensar do papel da literatura. Assim, justificava Lessing (1991, p.109), “[...] o grandioso, o terrível e o melancólico atuam melhor sobre nós do que o gentil, o terno, o amoroso.”

No mesmo período, também o filósofo francês Denis Diderot, em parte de sua obra crítica, segue na mesma direção. Este, no *Salão 1763*, ao analisar o quadro “La raie dépouillée”³, de Greuze, exaltava a beleza da natureza morta, desprovida de valor na hierarquia dos gêneros pictóricos, e cuja temática era “feia”, mas que não deixava de agradar, suscitando um prazer estético. Trata-se de uma nova estética da “feiúra” – ou da valorização daquilo que não deveria ser representado –, onde acontece o reconhecimento do trabalho do pintor, em oposição à concepção aristotélica, segundo a qual o artista não deveria “mostrar-se” em sua obra (BATALHA, 2003, p.236).

À diferença da forma artística da tragédia que nos oferece um sentido escondido, por trás do aparente absurdo do destino engendrado pelos deuses, a estética do grotesco não permite dar nenhum sentido àquilo que é apresentado. É trágico o homem que, preservando toda sua dignidade humana, vê-se confrontado com o destino do qual ele não pode escapar. O Dr. Jekyll, de Stevenson, assim como Frankenstein, são personagens trágicos na medida em que são atormentados pelo espetáculo de sua decadência e que tentam escapar do destino que insiste em precipitá-los em prazeres apenas ferozes e sensuais. Os casos extremos – o belo perfeito, fundado na equivalência entre beleza física e verdade moral, e o horripilante – excluem o efeito trágico porque eles abalam a confiança em uma ordem universal investida de um sentido. Por isso, o malfeitor, o bufão e o vil, que a tragédia clássica admitira somente como antítese, torna-se interessante e digno de ser representado em seu destino próprio. Afinal, se os “monstros” são disformes e ridículos, aquilo que dizem é profundo e “sério”; por esta razão, são grotescas as figuras ambíguas de Olympia e do próprio Nathanaël, personagens de “O homem da areia”, E. T. A. Hoffmann (1956), pois suscitam o efeito de estranhamento e provocam a interrupção do sentido.

Na verdade, as formas grotescas desestabilizam os vetores da percepção, infligindo velhos hábitos do olhar e atingindo sua orientação familiar, já que elas se associam facilmente a conjuntos de experiências que excedem a esfera restrita da contemplação artística. Como o disforme fascina mais do que o informe, é

³ “A arraia dissecada”.

para este pólo de atração que nos dirigimos mais depressa. Por isso, acrescenta Rosen (1991), percebido como complemento do informe, o disforme torna-se rapidamente seu substituto. Ora, na literatura fantástica, não é raro encontrarmos a presença do elemento grotesco, como forma de traduzir aquilo que parece escapar à compreensão. E. T. A. Hoffmann (1956, v.1, p.31), célebre escritor que se tornou figura emblemática do gênero, em sua Introdução às *Fantasia à maneira de Callot*, salienta a importância do grotesco para a exploração de contrários, única forma de intuir o outro lado das coisas:

As figuras grotescas de Callot, criadas a partir da mistura do homem com o animal, revelam, a quem as contempla com um olhar aguçado e sério, todas as alusões secretas escondidas sob o véu da bufoneria.

Hoffmann destaca assim o caráter inventivo e criador do grotesco, que permite compreender os mecanismos que regem o mundo e que somente podem ser revelados pela exibição de seus contrários e do excêntrico contidos nas figuras grotescas.

A noção de grotesco como categoria estética está intimamente vinculada à noção de carnavalização elaborada por Mikhail Bakhtine (1970) nos anos 60. Como estética de ruptura, Bakhtine mostra que, desde tempos bastante remotos, o grotesco se apresenta como um contra-código, inscrevendo-se em uma tradição que podemos considerar como uma tradição da ruptura. O mérito de Bakhtine foi o de ter reconhecido o imenso poder do riso e o de ter visto no grotesco um princípio criador diferente, por sua estrutura ambivalente, que repousa sobre a alternância entre atração e repulsão, permitindo uma avaliação mais aguda da realidade, assim como sua correção pelo mecanismo de exibição de seus contrários. O grotesco se vincula assim ao imaginário e à realidade da qual ele representa uma de suas faces, que desvela pela ótica da deformação, tal qual a luneta de Nathanaël, protagonista do célebre conto fantástico de Hoffmann, que transforma a boneca Olympia em ser humano⁴. O grotesco contribui assim para um efeito de fantástico, que resulta da impossibilidade de se levar em conta a monstruosidade do presente, produto da desagregação das normas da realidade, remetendo à dimensão de um horror “metafísico”.

Segundo Stephen King (1997), existem dois tipos de efeitos fantásticos: ou o “monstro está atrás da porta” e somos tomados pela angústia que vem da

⁴ Podemos observar uma intertextualidade com este conto na novela *O capitão Mendonça*, de Machado de Assis, publicada no *Jornal das Famílias*, em 1870. Além da referência explícita ao contista fantástico alemão, Machado também coloca em cena uma personagem feminina que é um produto fabricado em laboratório por um cientista que se considera seu “pai”, como acontece com a boneca Olympia, criada por Coppélius. A “moça” exerce uma fascinação ambígua sobre o narrador, que dela se enamora, e esta fascinação provém sobretudo dos “olhos”, que ela pode tirar de seu rosto e recolocá-lo quando bem entender.

incapacidade de determinação de uma coisa que nos escapa, ou então o “monstro abriu a porta” e, neste caso, ficamos paralisados pelo terror que ele representa pelo excesso de “presença”. Nos dois exemplos, temos a suposição ou a presentificação de uma “coisa” inominável. O monstro dá forma ao aparecimento do impossível, ilustrando assim a precariedade da ordem e da norma que dão fundamento a nossa concepção de realidade. Como assinala Roger Bozzetto (2001, p.47):

Os efeitos de fantástico provêm daquilo que tinha sido colocado como uma afirmação mínima, a saber, a sugestão da presença sutil no mundo do cotidiano de um informável, do qual um dos efeitos, para o leitor ou o espectador, é frequentemente uma sensação de falta ou de excesso, que engendra mal-estar, terror ou horror, por intermédio de uma infração, da subversão dos códigos culturais, ao mesmo tempo em que proporciona um prazer obscuro.

O grotesco coloca então em cena uma ordem antagonica, baseada na exibição de contradições. A deformação grotesca é o sinal de uma confusão na representação da realidade no momento de crise. Por detrás da deformação grotesca, insinua-se a presença de um impensável. Esse tipo de hibridação provoca assim um efeito específico que denominamos “fantástico”. Se o gênero fantástico recorre ao grotesco, é porque este se torna uma linguagem capaz de dar conta do inédito, ou daquilo que não se encaixa nos moldes conceituais da tradição. Com efeito, nos primórdios das teorias sobre o fantástico, não é raro o reconhecimento do grotesco como um dos fatores que permitem identificar uma obra como fantástica. Embora os críticos do século XX tenham negligenciado essas características em favor da “incerteza intelectual” sobre a qual o gênero se define, comentando os textos de Hoffmann que acabavam de ser traduzidos para o francês, os críticos J. J. Ampère e Walter Scott, os primeiros a perceber a especificidade do novo gênero que surgia, já apontavam a presença híbrida da “bufoneria e extravagância”, de “cenas estranhas que fazem rir e provocam arrepios ao mesmo tempo”, do “bizarro e burlesco”, das “transformações das mais extravagantes”, do “grotesco sobrenatural”, e da “confusão entre o sobrenatural e o absurdo”, ou seja, características que identificam a estética do grotesco (BATALHA, 2003, p.34).

De fato, quando pensamos em grotesco, associamo-lo imediatamente a um olhar crítico e deformante sobre a realidade e ao rosto convulsionado dessa mesma realidade. Dolf Oehler (1988, p.67) situa o título da coletânea poética de Baudelaire – *Les fleurs du mal* – assim como vários poemas que dela fazem parte, como “La charogne” e “La métamorphose du vampire”, como ilustrações de um corpo social em decomposição após os episódios traumatizantes de junho de 1848 na França. Para o ensaísta, estas são alegorias que o olhar do poeta lança sobre a sociedade desencantada de seu tempo. Entre nós, o conto “Bocartorta”, do escritor Monteiro Lobato, coloca em cena o personagem monstruoso, que dá nome ao conto, como “uma curiosidade da fazenda”, filho de uma escrava, e que “[...]”

nasceu disforme e horripilante como não há memória de outro.” (LOBATO, 1951, p.180-181). Com efeito, neste conto fantástico, Lobato, ao invés de trazer à cena demônios ou espíritos, nos acena com um monstro caricatural que provoca repulsa e escárnio, ao mesmo tempo. Assim, o riso ambíguo presente no grotesco da figura de Bocatorta está vinculado a uma experiência do horror, identificado, muitas vezes, com a particularidade dos episódios de violência vividos no campo brasileiro. Sua presença grotesca subverte a lógica dos senhores do poder e chama a atenção para as contradições da realidade social brasileira.

Se a literatura fantástica se utiliza do grotesco é para evidenciar aquilo a que deve sua própria existência, ou seja, a suspensão do sentido: onde todos os sentidos são possíveis, instala-se a sua ausência. No conto citado, a definição do monstro se faz por aproximações incertas: “Corra o mundo campeando feiúra braba e aplique o pior no estupor.”; “[...] tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra prima.” (LOBATO, 1951, p.181 e 189). Como se percebe, a ambigüidade de sua figura – como a imagem do bufão – se confunde com a reunião improvável do real e do irreal, duas esferas que deveriam excluir-se e que, no entanto, se acham amalgamadas em um ser cuja significação escapa às categorizações conhecidas. Ele produz um efeito de terror pela evocação de forças obscuras que sugere, sem apresentar as chaves para uma interpretação, mesmo que esta interpretação seja a de uma ordem superior, como o caso do efeito trágico, onde o herói reconhece os poderes da fatalidade. O grotesco escapa, por definição e por vocação, a qualquer tentativa de atribuição de sentido, pois ele emana de uma visão desencantada do mundo e da existência e implica uma ruptura radical com os hábitos de interpretação construídos ao longo do tempo.

Sua estrutura ambivalente, que repousa na alternância entre atração e repulsão, permite uma avaliação mais aguda da realidade, assim como sua correção pelo mecanismo de exibição de seus contrários. O grotesco se vincula assim ao imaginário e à realidade da qual ele representa uma de suas faces, que este desvela pela ótica da deformação. Assim, o grotesco torna-se mais inquietante do que os discursos racionalistas, pois opera a transgressão do princípio mimético da reprodução realista do mundo familiar. Em razão dessa transgressão das leis da natureza e das leis da proporcionalidade, o grotesco tende a aparecer em sociedades e tempos marcados por lutas, mudanças radicais de valores histórico-culturais e conflitos intensos de interesse.

Por outro lado, o grotesco, pela sua própria essência, vem colocar em crise a noção de unidade da personalidade humana, dotada de subjetividade una, contínua e coerente, rompendo a harmonia que se projeta sobre a relação do corpo com o espírito e ilustrando de forma inequívoca o conflito da duplicidade do “anjo e do demônio”. Por isso, no grotesco, as animalizações da expressão humana ou humanização de animais não têm um caráter sistemático de uma alegoria ou de

uma sátira; elas cultivam o equívoco, provocam mal-estar, pois o referente torna-se de repente ausente ou então vacilante, obrigando assim a uma terrível “[...] presentificação de uma alteridade: a intrusão de um ‘impossível e no entanto aí’.” (BOZZETTO, 2001, p.50).

No conto “Bocatorta”, a deformação mais acentuada concentra-se na boca do personagem, à qual o narrador empresta características animalescas:

A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beiços, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. (LOBATO, 1951, p.188).

Ora, se sua boca provoca asco e horror – cuja visão repugna Cristina, mas, ao mesmo tempo, também retém o seu olhar –, é também por ela que Bocatorta exerce sua sexualidade, levando a cabo seu instinto necrófilo, uma vez que desenterra a jovem Cristina para beijá-la na boca, “beijo único de sua vida” de donzela ainda intocada (LOBATO, 1951, p.195). Atração e repulsão encontram, no mesmo movimento, a vida em sua explosão de prazer e a morte, personificada no cadáver. Com efeito, Mikhail Bakhtine (1970) aponta as formas do grotesco como expressão de uma visão de mundo onde se complementam o alto e o baixo, a vida e a morte. Nesse contexto, a existência de um torna viável a existência de outro. A morte é vista como a outra face do nascimento, participando do mesmo movimento de renovação. O ciclo vital humano encontrava ressonância no ciclo da natureza, com sua seqüência sazonal, bem como no movimento da terra e do céu, reduplicado nas partes baixas e altas do corpo, descrevendo sua trajetória circular. Pela crueza de uma verdade ampliada, da deformidade e do monstruoso presentes no grotesco da cena que evocamos do conto de Lobato, instala-se a impressão de angústia diante da vida que engendra destruição e horror, processo que nos faz enxergar a verdadeira realidade da condição humana. Fica assim evidenciado o parentesco entre o macabro e o fantástico: o monstro encarna nossas tendências perversas e homicidas que se inscrevem, contudo, em uma dimensão da humanidade. No relato fantástico, monstro e vítima encarnam essas duas partes de nós mesmos, ou seja, nossos desejos inconfessáveis e também o horror que eles nos inspiram. Segundo as palavras de Georges Gusdorf (1976, v.2, p.132, grifo do autor):

O fantástico coloca em evidência um exotismo dentro dos limites do próprio mundo. A realidade familiar faz-se sutilmente ambígua, a imagem flutua, desdobra-se ou torna-se ainda plástica, como se fosse vista através de um espelho deformante. O medo do insólito provoca uma estranheza que trai o caráter artificial da existência costumeira e o arbitrário dos valores aos quais nós estamos acostumados a nos submeter. Os monstros horríveis engendrados pelo delírio da imaginação produzem talvez uma impressão menos profunda

que o simples desvelamento da irrealidade do real; à extravagância, substitui-se uma *intra-vagância*, mensageira das profundezas insuspeitáveis da realidade humana. Os continentes perdidos, os seres longínquos nos são menos estranhos e estrangeiros que os mares interiores no seio dos quais o mergulhador descobre os animais das grandes profundidades.

Na verdade, é o grotesco e seu efeito de fantástico, com seu cortejo de monstros e deformidades, que realizará o programa proposto por Victor Hugo [1827] no Prefácio de *Cromwell*. Como assinala Jean-Pierre Reynaud (1985), os monstros têm suas raízes em uma outra ordem das coisas, para além da desordem que os engendraram. Existe um “contra-senso” entre o que eles “querem” exprimir e aquilo que “exprimem” verdadeiramente, como avatares das duas categorizações apontadas no Prefácio e, ao grotesco de sua forma, opõe-se o sublime do pensamento. Enquanto “monstro”, o bufão, por exemplo, pertence a uma alteridade que rejeita a ordem estabelecida; mas, ao mesmo tempo, ele também representa a ordem real da qual é um fruto.

Assim, o bufão encarna o consentimento a uma ordem do mundo, e, na mesma medida, anuncia, com sua palavra nascida de uma outra ordem de valores, a revolta e a vingança contra essa mesma ordem, como a encenação emblemática do mundo e de sua própria paródia: “*Vous avez le tonnerre au-dessus de vous, c’est mon rire*”⁵, diz Gwynplaine, personagem de Victor Hugo (1982, v.1, p.235).

A ampliação do repertório e o surgimento de novos núcleos temáticos trazem outros significados à arte grotesca: a ausência de significação torna-se suspensão do sentido e sinal de um mistério irreduzível, chamando à interpretação e à decifração. Assim, aquilo que não passava de uma forma leve e insignificante de representação assume, na literatura romântica, o peso das questões mais profundas (ROSEN, 1991).

Segundo a perspectiva de Alain Chareyre-Mejan (1990), o medo não é provocado pelo modo de ver as coisas, mas sim pela constatação daquilo que acontece em si ou daquilo que está “insuportavelmente posto aí”, diante de alguém, independentemente de uma certa maneira de ver. Assim, as coisas não são desagradáveis ao olhar pela sua carga de representação repulsiva, mas sim pela “neutralização de todas as significações em geral” (CHAREYRE-MEJAN, 1990, p.46). Diz o autor:

A descrição do objeto do medo é o ponto nevrálgico do fantástico. Ele enfrenta sua prova de impossibilidade própria à qualquer recurso discursivo para esgotar, de modo geral, o real em sua encenação. Mas, no medo que ele me causa, o fantástico me devolve assim seu objeto como o ponto culminante no qual a minha representação das coisas é captada pela sua própria proximidade. (CHAREYRE-MEJAN, 1990, p.46-47).

⁵ “Você tem um trovão acima de sua cabeça, é o meu riso.”

Desse modo, ao colocar o “irrepresentável” das coisas em sua própria efetividade, o fantástico anula a possibilidade de sua determinação poética e apresenta a “coisa como coisa”. Na falta de qualquer discurso possível, o efeito de fantástico que o grotesco suscita possibilita apresentar a coisa real e os próprios limites da representação se confundem com o máximo da representação. Assim, conclui Alain Chareyre-Mejan (1990), a literatura fantástica é simplesmente o auge da literatura realista. E o grotesco, estética à qual a ficção fantástica está muitas vezes associada, por sua carga de hibridismo, sua mistura e amálgama, a oscilação entre o riso e o medo, entre o belo e o feio, entre a vida e a morte, permite relativizar o verso, pela exibição de seu reverso.

BATALHA, M. C. The grotesque between the shapeless and the misshapen, a possible meaning. *Itinerários*, Araraquara, n.27, p.183-192, July./Dec. 2008.

■ **ABSTRACT:** *This article aims to analyze the importance of the grotesque as a new esthetics which takes place in the Romantic period, and to examine its links with the fantastic literature as well. Since the grotesque puts together opposite elements, it presents itself as a possibility for translating what seems to be elusive, which destabilizes the means of familiar perception and undermines trust in a universal order invested with meaning.*

■ **KEYWORDS:** *Grotesque. Hybridism. Fantastic.*

Referências

BATALHA, M. C. **O fantástico como mise-en-scène da modernidade**. 2003. 345f. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2003.

BAKHTINE, M. **La poétique de Dostoïevski**. 2.ed. Paris: Seuil, 1970.

BOZZETTO, R. **Du fantastique iconique**. Paris: E.C. éditions, 2001.

CHAREYRE-MEJAN, A. Le fantastique ou le comble du réalisme: une logique du repoussant. In: _____. **Du fantastique en littérature: figures et figurations**. Aix-en-Provence: Publications de l’Université de Provence Aix Marseille, 1990. p.45-50.

GUSDORF, G. **Les sciences humaines et la pensée occidentale**. Paris: Payot, 1976. v.1 e v.2.

HOFFMANN, E. T. A. Fantaisies à la manière de Callot (1808-1815), Contes nocturnes (1815-1817). In: _____. **Contes d'Hoffmann**. Traduction de H. Egmont, M. Laval, A. Béguin e A. E. de la Maëstra. Préface de A. Béguin. Paris: Club des Libraires de France, 1956. v.1.

HUGO, V. **L'Homme qui rit**. Introduction par Marc Eigeldinger et Gerald Schaeffer, chronologie et notes par Gerald Schaeffer. Paris: Garnier-Flammarion, 1982. 2.v.

_____. **Préface de Cromwell**: suivie d' extraits d' autres préfaces dramatiques. Paris: Charpentier & Fasquelle, [1827]. p.1-47.

KAYSER, W. **Lo grotesco**: su configuración en pintura y literatura. Traducción directa do alemán por Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Nova, 1964.

KING, S. **Anatomie de l'horreur**. Paris: J'ai lu, 1997.

LESSING, G. E. **De teatro e literatura**. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: EPU, 1991.

_____. **Laocoonte**. Paris: Hermann, 1990.

LOBATO, M. Bocatorra. In: _____. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1951. p.179-195.

OEHLER, D. **Le spleen contre l'oubli juin 1848**: Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen. Paris: Payot, 1988.

REYNAUD, J.-P. **Le rire monstre**: l'homme qui rit ou la parole monstre de Victor Hugo. Paris: SEDES: Société des Etudes Romantiques, 1985. p.169-180.

ROSEN, E. **Sur le grotesque**: l'ancien et le nouveau dans la réflexion esthétique. Paris: Presses Universitaires de Vincennes, 1991.

