

# estrema

Revista Interdisciplinar de Humanidades

---

Interdisciplinary Review for the Humanities

Para citar este artigo / To cite this article:

Viana, Maria. 2016. “Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Alúcio Azevedo”. *estrema: Revista Interdisciplinar de Humanidades* 9: 107-135.



Centro de Estudos Comparatistas

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Centre for Comparative Studies

School for the Arts and the Humanities/ University of Lisbon

<http://www.estrema-cec.com>

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Maria Viana<sup>1</sup>

**Resumo:** Por meio deste artigo pretende-se demonstrar em que medida o escritor Aluísio Azevedo utilizou o grotesco enquanto categoria estética para escrever o romance *O Coruja*. Esse percurso analítico terá como base os seguintes textos teóricos: *Do Grotesco e do Sublime*, de Victor Hugo, e *O Grotesco*, de Wolfgang Kayser. Outro estudo de relevância para avançarmos nessa discussão é a obra *Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin.

**Palavras-chave:** Aluísio Azevedo; Grotesco; *O Coruja*.

**Abstract:** This article intends to demonstrate the way in which the writer Aluísio Azevedo used the grotesque as esthetic category to write the novel *The Owl*. To this end, we will support us on the following texts: *The Grotesque and the Sublime* (Victor Hugo), and *The Grotesque* (Wolfgang Kayser). Another important study to advance the discussion is *Rabelais and his World* (Mikhail Bakhtin).

**Keywords:** Aluísio Azevedo; Grotesque; *O Coruja*.

---

<sup>1</sup> Mestre em Filosofia pelo Programa Interdisciplinar Culturas e Identidades Brasileiras do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), onde defendeu dissertação sobre a obra de Aluísio Azevedo, e bacharel em Letras (Português/Francês) pela FFLCH-USP. Atualmente, é doutoranda no Departamento de Estudos Portugueses da Universidade Nova de Lisboa, onde desenvolve pesquisa sobre a obra *Corpo de Baile*, de João Guimarães Rosa. E-mail: mariaviana8@uol.com.br.

### **Um preâmbulo sobre o grotesco**

O termo grotesco deriva das palavras italianas *grottesca* e *grottesco*, usadas para designar um tipo de ornamentação, encontrado em fins do século XV, no decurso de escavações feitas primeiro em Roma e posteriormente em outras regiões da Itália.

No século XVII, o termo passou a ser usado em outros países da Europa para caracterizar objetos de diferentes áreas da ornamentação, do desenho à decoração de interiores, passando pela arte da imprensa e da joalheria. Nessa época, o grotesco começa a ser considerado um estilo artístico ornamental e, em certa medida, pode ser associado ao Maneirismo. Em oposição à estética renascentista, quando a arte era fundamentada na imitação harmoniosa da natureza, no Maneirismo a ruptura com esse modelo permite a deformação das figuras. A representação de imagens distorcidas e o deslocamento do tema central da composição começam, então, a ganhar espaço nas obras de arte. Figuras de proporções alongadas, com expressão emocional acentuada pelo uso de cores contrastantes, podem ser encontradas em artistas adeptos desse estilo. Bons exemplos disso são os murais pintados para representar a *Via Crucis*, em Certosa di Val d'Ema, por Jacopo Pontorno (1499-1557). Formas corporais alongadas e o uso de cores incomuns também são frequentes nos temas claramente católicos pintados por El Greco (1541-1614). Todavia, o máximo dessa representação extravagante do disforme é encontrada nas pinturas de Arcimboldo (1530-

1593), que concebia obras grotescas feitas de legumes, flores e frutas, organizados de forma a representar figuras humanas.

É ainda no século XVI que o substantivo começa a ser usado como adjetivo para designar algo desproporcional, monstruoso. Nesse período, o termo grotesco é dicionarizado em língua francesa, passando a figurar também como sinônimo de *ridicule*, de *comique*.

Durante o século XVII, a utilização de gravuras no estilo de caricatura para ilustrar obras como *Dom Quixote* e *As viagens de Gulliver* fez com que o grotesco começasse a ser confundido com o conceito de caricatura. Usada como instrumento voltado para a configuração de uma pessoa real, ou de uma categoria social reconhecível, com o firme propósito de denúncia ou zombaria, a técnica consiste em exagerar na representação de traços corporais, até a deformidade. A partir de então, a arte enquanto reprodução da bela natureza passou a ser questionada, pois a caricatura fazia exatamente o contrário,

Wolfgang Kayser amplifica o conceito aplicado por Wieland<sup>2</sup> na caricatura ao associá-lo também ao drama e ao romance, pois acredita que “como fenômeno puro o grotesco se distingue claramente da caricatura chistosa ou da sátira tendenciosa, por mais amplas que sejam as transições e por fundadas que sejam as dúvidas em cada caso” (Kayser 2003, 30).

---

<sup>2</sup> Kayser cita Wieland, teórico da caricatura, que, em 1775, apresentou três definições para essa forma de representação: 1. “as caricaturas verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra; 2. as exageradas, onde com algum propósito especial aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível; 3. as inteiramente fantásticas, onde o pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contrassenso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas.” Kayser, Wolfgang. *O Grotesco: Configuração na Pintura e na Literatura*. 2003. São Paulo: Perspectiva, p. 30.

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

A despeito de o grotesco ser elemento presente em diferentes contextos artísticos desde o século XV, foi sobretudo durante o Romantismo, já no início do século XIX, que ampliou-se seu uso como categoria estética. Isso porque diante das contradições insuportáveis inerentes ao mundo real, os românticos buscavam certa unidade apenas encontrada no plano mítico, onírico e fantástico. Esses elementos do contraditório e do absurdo foram bem apresentados em texto fundamental para a compreensão da importância do grotesco para a estética romântica: o prefácio, escrito em 1827 por Victor Hugo, para sua peça *Cromwell*.

Nesse ensaio, o escritor francês apresenta a evolução do texto dramático em corte diacrônico da era primitiva, ou fabulosa –, em que a sociedade é representada pela comunidade pastoril e nômade –, até chegar à necessidade de criação do drama moderno. Após afirmar que no tempo dos patriarcas, a prece é a religião e a ode é a poesia, o autor de *Os Miseráveis* debruça-se sobre os principais aspectos da tragédia grega, no intuito de demonstrar que na Antiguidade culto e história se misturam no teatro e a epopeia passa a ser o ponto de partida para toda a criação dramática:

É sobretudo na tragédia antiga que a epopeia sobe ao palco sem nada perder, de alguma forma, de suas proporções gigantescas e desmedidas. Suas personagens são ainda heróis, semideuses, deuses; suas molas, sonhos, oráculos, fatalidades; seus quadros, enumerações, funerais, combates. O que cantavam os rapsodos, declamam-nos os atores, eis tudo. (Hugo 2007, 19)

Já de início, Victor Hugo apresenta a dicotomia que permeará todo o texto: “o feio só existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz” (Hugo 2007, 26).

Nesse estudo, Shakespeare é apontado como a sumidade poética dos tempos modernos, pois é a pena desse escritor inglês “que funde o sublime e o grotesco, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama e o caráter próprio da terceira época de poesia da literatura atual” (Hugo 2007, 40).

Na tentativa de revelar que as contradições encontradas no drama são inerentes a esse homem conflitado por oscilações violentas de temperamento, paixões e conflitos internos, Victor Hugo reitera que os artistas do período romântico procuravam revelar no homem a consciência da discordância entre o indivíduo e o universo, contrariando os pressupostos do Classicismo, em que se buscava a harmonia universal.

Portanto, foi da fecunda contradição do tipo grotesco com o sublime que o caráter do drama romântico foi forjado, resultante da combinação harmoniosa de dois modelos: o sublime e o grotesco, encontrados não apenas no drama, mas também em outras formas de criação, porque esses elementos são inerentes à vida. O mérito de Victor Hugo neste prefácio, mais do que apresentar as bases de um gênero teatral novo, foi justamente ter conseguido identificar essa problemática da dualidade inerente à estética romântica.

Wolfgang Kayser, por sua vez, defende que a conceituação do grotesco na literatura já havia sido abordada bem antes desse famoso texto de Victor Hugo. O termo já fora tangenciado com a literatura pelos alemães Goethe, em artigo intitulado “Dos arabescos”, publicado na revista *Mercúrio alemão*, em 1789, e por Friedrich Schlegel, em 1800, no texto *Discursos sobre a poesia*. Nesse último, o grotesco e o arabesco já são usados como elementos que podem provocar a destruição da ordem habitual

do mundo. De acordo com Kayser, na obra *Fragmentos*, de Schlegel, já se pode encontrar inclusive certa distinção entre os termos caricatura e grotesco.

A loucura é outro elemento importante para compreender-se o grotesco, sobretudo porque ela tem uma ação de “funil tragante, por meio do qual um pequeno impulso basta para desencadear essa crescente turbulência que vai terminar no caos completo” (Kayser 2003, 95).

Outro aspecto considerado como deflagrador do grotesco por Wolfgang Kayser é a festa. Isso porque, em geral, ela ocorre em um local pré-determinado e os participantes desse evento necessariamente se abrem para o inesperado,

[...] pois ao seu feitiço pertencem ao incomum, à magia da transformação e, para a pessoa participante, a abertura para algo operante. Esta soltura interior produz nos demônios, sempre à espreita, um estímulo, um convite direto para que irrompam em cena. (Kayser 2003, 102)

A despeito de retomar de maneira elogiosa as contribuições de Kayser, Mikhail Bakhtin observa que seu antecessor ignora um aspecto fundamental do grotesco: a carnavalização. Disso decorre a necessidade do pesquisador russo de recuar no tempo, indo buscar na Idade Média e no Renascimento os elementos necessários para embasar suas ideias.

Essa dimensão carnavalesca do mundo –, em certa medida responsável pela transformação do terrível em “luminoso” –, não poderia ser encontrada na estética romântica, realista ou modernista, mas tão somente nas manifestações artísticas populares, em que o rebaixamento (*bathos*) manifesta-se, ou seja, nas produções medievais e renascentistas. Para Bakhtin:

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Ao contrário do grotesco da Idade Média e do Renascimento, diretamente relacionado com a cultura popular e imbuído do seu caráter universal e público, o grotesco romântico é um grotesco de *câmara*, uma espécie de carnaval que o indivíduo representa na solidão, com a consciência aguda do seu isolamento. A sensação carnavalesca do mundo transpõe-se de alguma forma à linguagem do pensamento filosófico idealista e subjetivo, e deixa de ser sensação vivida (pode-se mesmo dizer *corporalmente vivida*) da unidade e do caráter inesgotável da existência que ela constituía no grotesco da Idade Média e do Renascimento. (Bakhtin 2010, 33)

O motivo da loucura, que permite a visão do mundo de um ponto de vista diferente, fora da ordem estabelecida pelo padrão de normalidade vigente em determinada sociedade, também tem peculiaridades nos dois casos. No grotesco popular a loucura é festiva; já no contexto romântico, ela adquire tons lúgubres:

Outras peculiaridades do grotesco romântico denotam o enfraquecimento da força regeneradora do riso. O motivo da loucura, por exemplo, é característico de qualquer grotesco, uma vez que permite observar o mundo com um olhar diferente, não perturbado pelo ponto de vista “normal”, ou seja, pelas ideias e juízos comuns. Mas, no grotesco popular, a loucura é uma alegre paródia do espírito oficial, da gravidade unilateral, da “verdade” oficial. É uma loucura festiva. No grotesco romântico, porém, a loucura adquire os tons sombrios e trágicos do isolamento do indivíduo. (Bakhtin 2010, 35)

### **A presença do grotesco no Naturalismo**

De maneira geral, o escritor naturalista privilegia a função do observador, no instante em que decompõe e reconstitui a realidade, mas longe de simplesmente registrá-la, ele a reorganiza. Fato é que a poética do Naturalismo não começa no texto e tampouco termina nele. Isso porque o escritor naturalista, em grande medida, está preocupado em se debruçar



sobre dada realidade social. Disso resulta que raros são os romances naturalistas que não se instalam em uma perspectiva histórica.

Se na França o Naturalismo derivou do fracasso da Revolução de 1848 e da conseqüente tomada de poder por Luís Napoleão, no caso brasileiro também não podem ser desconsideradas as grandes mudanças que abalavam os cenários político e social à época, exigindo um modelo estético diferente do romântico que grassava até então.

No Brasil o Naturalismo teve forte inspiração em escritores franceses e portugueses e há certa concordância em relação ao fato de que importantes eventos históricos ocorridos no último quartel do XIX encontraram ressonância na produção literária nacional. Dentre esses acontecimentos, podemos citar a Guerra do Paraguai (1870-1874); a promulgação da Lei do Ventre Livre (1871); a Questão Religiosa (1874); a implementação da Lei do Sexagenário (1885); a Abolição da Escravatura (1888) e a Proclamação da República (1889).

Essa inconformidade com a ordem vigente e a necessária mudança de paradigmas políticos, econômicos e sociais, em certa medida, favoreceu o acolhimento por significativa parte da intelectualidade das ideias positivista e do pensamento da então vanguarda alemã.

Ainda que seja significativa a diferença cronológica em relação à produção literária europeia, a questão principal, como bem pontua Sonia Brayner, é que no caso brasileiro “[...] o artista achava-se a braços com a tarefa difícil de construir uma literatura de ficção que traduzisse os anseios, as realidades e a estética de uma cultura em formação” (Brayner 1979, 30).

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Quanto à presença do grotesco em obras naturalistas, é importante lembrar que Émile Zola baseou-se na tese de Claude Bernard, postulada no livro *Introdução à medicina experimental*, para defender suas ideias sobre a fusão entre arte e ciência. A metáfora passa a ser embasada na vitalidade orgânica e elementos caros à Biologia, como evolução, seleção, determinismo e hereditariedade merecem destaque durante o processo de criação literária. É justamente o fato de a literatura do último quartel do XIX ser tão pautada no cientificismo, que permite uma fecunda utilização do grotesco como categoria estética. Sobretudo no que diz respeito à presença do corpo grotesco e da animalização das personagens. Na própria obra de Aluísio Azevedo os exemplos são abundantes. Como é o caso dos seguintes exemplos, tirados da obra *O cortiço*:

A primeira que se pôs a lavar foi a Leandra, por alcunha a “Machona”, portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, ancas de animal do campo. [...]

Era um português de seus trinta e cinco a quarenta anos, alto, espadaúdo, barbas ásperas, cabelos pretos e maltratados, caindo-lhe sobre a testa, por baixo de um chapéu de feltro ordinário; pescoço de touro e cara de Hércules, na qual os olhos, todavia, humildes como os olhos de um boi de canga, exprimiam tranquila bondade. (Azevedo, 1959, 46 e 54.)

### **A imagem do corpo grotesco em Victor Hugo e Aluísio Azevedo**

A associação entre Quasímodo, personagem da obra *O Corcunda de Notre Dame*, de Victor Hugo, e André, protagonista do romance *O Coruja*, de Aluísio Azevedo, já foi apontada por Alcides Maya. Esse crítico brasileiro declara o seguinte sobre André: “é uma figura sombria, crispada comicamente a sofrimentos de tragédia interior, é um ser humilde, feio e

miserável, quase Alceste, meio Quasímodo, triste como a dor, grande como um protesto atirado ao destino”.<sup>3</sup>

Achamos relevante aprofundar essa questão, apenas mencionada pelo crítico, porque há elementos de grotesco nessa obra do escritor francês, sobretudo na configuração da personagem Quasímodo, que ficam mais evidentes quando comparadas à beleza de Esmeralda, aspectos também evidentes no díptico André/Teobaldo. Já nas primeiras aparições de André na obra *O Coruja*, ele é apresentado como um menino feio e desprovido de graça:

Era pequeno, grosso, muito cabeçudo, braços e pernas curtas, mãos avermelhadas e polposas, tez morena e áspera, olhos sumidos de uma cor duvidosa e fusca, cabelo duro e tão abundante, que mais parecia um boné russo do que uma cabeleira. Em todo ele nada havia que não fosse vulgar. (Azevedo 1963, 19)

As descrições dessa personagem durante a infância são sempre pautadas pela fealdade excessiva e falta de graça, apontadas não apenas pelo narrador, mas presentes também na construção da sua autoimagem.

E André, assim considerado, via-se perfeitamente, tinha-se defronte dos olhos, como se estivesse em frente a um espelho. Lá estava ele – com a sua disforme cabeça engolida pelos ombros, com seu turvo olhar de fera mal domesticada, com os sobrolhos carregados, a boca fechada a qualquer alegria, as mãos ásperas e curtas, os pés grandes, o todo reles, miserável, nulo! (Azevedo 1963, 19)

Essa consciência da falta de beleza e graça pode também ser observada no romance de Victor Hugo. A primeira vez que Quasímodo ganha voz na narrativa é justamente quando se dirige à bela Esmeralda, a

---

<sup>3</sup> Maya, Alcides. Discurso proferido na sessão extraordinária de 21/06/ 1914, na Academia Brasileira de Letras. Disponível em: <[www.academia.org.br/abl/media/Tomo%20I%20-%201897%20a%201919.pdf](http://www.academia.org.br/abl/media/Tomo%20I%20-%201897%20a%201919.pdf)>. p. 669. Acesso em: jun. de 2015.

quem acabara de salvar da morte, para dizer: – “Eu lhe inspiro medo. Sou bem feio, não? não olhe para mim; escute-me apenas. À noite, pode passear por toda a igreja. Mas não saia da igreja, de dia nem de noite. Estaria perdida” (Hugo 1973, 220).

No romance francês, as atrofias de Quasímodo, como as pernas tortas, que fazem dele um claudicante, e a corcunda são congênitas. Conforme apresentado na primeira descrição que temos dessa personagem, pouco antes de ser adotado pelo padre Claude Frollo: “Quando tirou a criança do saco, achou-a bem disforme, realmente. O pobre diabinho tinha uma verruga acima do olho esquerdo, a cabeça metida nos ombros, a coluna vertebral arqueada, o esterno proeminente, as pernas tortas” (Hugo 1973, 115).

É possível estabelecer outras aproximações entre André e Quasímodo: os dois meninos são órfãos, pobres e foram acolhidos por clérigos. Além disso, despertavam a repulsa nas pessoas devido aos corpos desprovidos de graça e ao acabrunhamento excessivo. Todavia, no caso de André, a deformação corporal não é congênita e ocorre paulatinamente.<sup>4</sup>

O grande deflagrador dessa degradação corporal é o excesso de trabalho, ao qual se submete, como professor, revisor e autor de um interminável compêndio de História do Brasil. Portanto, na obra alusiana são as precárias condições de vida da personagem que transformam seu corpo e não uma disfunção congênita.

---

<sup>4</sup> Não queremos dizer com isso que Quasímodo não fora vítima de uma sociedade cruel e supersticiosa, onde ele é uma espécie de bode expiatório, mas estamos aqui nos referindo apenas à corporalidade física.

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Dava uma parte do dia aos discípulos e uma parte da noite ao serviço do jornal. Deitava-se impreterivelmente à uma hora e acordava às cinco da madrugada; não tinha vícios de espécie alguma; não comia senão ao almoço e ao jantar e nem sequer pensava em mulheres. (Azevedo 1963, 91)

O anormal tanto pode ser divertido como desagradável, e a deformidade física de André, que aumenta à medida que ele vai se transformando em um “monstro de bondade”, provoca não riso e divertimento, mas espanto e repulsa.

Isso significa que a ideia fixa de André em buscar a bondade também se torna grotesca. Isso porque, ao empenhar-se tanto em ser bom, acabou sendo explorado financeira, emocional e intelectualmente e sua bondade excessiva o fragiliza e idiotiza.

Tanto em Victor Hugo como em Aluísio Azevedo, o corpo grotesco é apresentado como uma variação do feio “deformado”. Todavia, como vimos, se no contexto romântico, em que produziu o escritor francês, a deformação corporal era obra da natureza, no enredo naturalista ela é resultante das precárias condições de trabalho e da violência.

Pelo posto até aqui, pode-se notar que as ideias postuladas por Victor Hugo sobre o grotesco e o sublime também são observáveis no romance *O Coruja*. Ou seja, a beleza não é associada ao bem e a feiura, ao mal.

Para exemplificar essa questão, usaremos novamente o romance *O corcunda de Notre-Dame*. Nessa obra, Quasímodo feio, corcunda, totalmente desprovido de graça é incapaz de ser hipócrita. Apresenta-se aos nossos olhos como a antítese de seu mestre, o padre Claude Frollo, sempre sinistro, vaidoso e dissimulado. André, com seu corpo grotesco e excessiva fealdade, transforma-se na própria encarnação da bondade, enquanto seu

amigo Teobaldo, a despeito da beleza e elegância, mostra-se vaidoso e inescrupuloso.

As boas ações de Quasímodo são despertadas pelo apreço que tem por Esmeralda, que passa a ser a única merecedora delas. Bem diferente é o caso de André. A bondade é inerente ao seu caráter e todos, inclusive o desconhecido fugitivo que invade seu quarto, são beneficiados por ela.

Apesar da feiura excessiva e da inabilidade para o contato social, André tem um caráter incorruptível e é boníssimo. Por isso, quando comparado aos seres do reino animal, tem uma representação híbrida. Já no apelido recebido por ele na escola, Coruja, há elementos demonstrativos dessa dualidade, na qual prevalece a dicotomia positivo/negativo. Se, por um lado, o apelido referia-se à falta de graça e beleza da coruja, não se pode negar que essa ave é símbolo do conhecimento racional, elemento também característico da personalidade de André. Portanto, sua caracterização antitética é feita em concordância com a representação dual da qual essa ave está investida.

Teobaldo, por sua vez, raramente é animalizado. A caracterização corporal grotesca só ocorre ao final do romance, quando em crise existencial ele é comparado a um felino inclausurado. Todavia, a apresentação das suas ações nos capítulos finais do romance, que descrevem a maneira como ele absorve todas as novidades da época, o transformam, paulatinamente, em uma caricatura de suas ambições grotescamente cômicas. Por sua vez, a firmeza de caráter de André, como sua boa índole, é mantida inabalável até o final do romance. Ainda que tenha passado por privações e humilhações de toda ordem, o Coruja não se dobra diante das dificuldades.

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Em síntese, a dicotomia bondade/vaidade, sublime/grotesco, feio/bonito, perseverança/volatilidade é evidente em demasia no decorrer da trama, e a caracterização das personagens centrais dentro desses paradigmas de maneira tão exagerada beira à caricatura. André não realiza seus sonhos porque se sacrifica pelas pessoas e torna-se um homem amargo; Teobaldo acaba vitimado pela excessiva vaidade, que, se o levou à consagração pública, afastou-o das pessoas que o amaram.

Essa duplicação também é ferramenta usada para denunciar aspectos da realidade social, que permitiam a ascensão política de pessoas inescrupulosas como Teobaldo e a total impossibilidade de crescimento social de indivíduos das classes desprestigiadas econômica e socialmente, caso de André. No decorrer do romance, ainda que o narrador se esforce para demonstrar que os desvios de caráter de Teobaldo sejam decorrentes de sua hereditariedade e formação inadequada, fica evidente que esse narrador não disfarça sua ambivalência em relação a essa personagem, ou, melhor dizendo, à classe social que ele representa. Nesse caso, poderíamos dizer que essa transformação das personagens em caricaturas tem intenção grotesco-crítica.

Esse contraste estabelecido na construção binária André/Teobaldo, calcada na dicotomia bondade/vaidade, é marca preponderante na construção da narrativa. A trajetória dos amigos, tão carregada por sentimentos aparentemente antagônicos, acaba por dar forma caricatural à composição das personagens.

### **A festa grotesca**

No romance de Aluísio Azevedo há várias situações festivas que podem ser analisadas em perspectiva grotesca. Escolhemos três: a festa de casamento de dona Geminiana, tia de Teobaldo; uma homenagem feita a Teobaldo quando se torna político famoso, e um almoço promovido por ele na casa de dona Margarida. Apesar de esse último evento não se tratar de uma festa, na acepção imediata da palavra, tem muitos elementos do grotesco festivo, conforme se verá posteriormente.

Se considerarmos a festa como a representação simbólica identitária de um grupo, durante ela pode ocorrer uma subversão da ordem ou uma certa tensão entre as diferentes maneiras de se apropriar dos recursos culturais. Foi justamente na festa de casamento de dona Geminiana que André, tendo consciência dos dotes de Teobaldo, percebeu o quanto sua presença destoava do restante do grupo:

Nessa festa foi que o Coruja teve ocasião de apreciar mais largamente as brilhantes qualidades do amigo. Viu-o e admirou-o ao lado das damas, cortês e cavalheiro como um homem. [...] viu-o nas salas de dança, conduzindo uma senhora ao passo da mazurca, teso, correto, elegante mais do que nunca, e como possuído de orgulho pelo gentil tesouro que levava nos braços; viu-o à mesa erguer-se de taça em punho e fazer um brinde à noiva, levantando aplausos de toda gente, e o Coruja, de cujas mãos saíra aliás essa festejada peça literária, chegou a desconhecer a sua obra, tal o realce que lhe emprestavam os dotes oratórios do amigo. [...] Ainda se Teobaldo, possuindo muitos dotes fosse miserável ou estúpido, – vá! Mas não! Teobaldo era lindo, era rico, era talentoso e, além de tudo – amado. (Azevedo 1963, 70).

No entanto, o sentimento de inadequação sentido por André começa a desassossegá-lo um mês antes, quando os preparativos têm início: “O Coruja ia pela primeira vez em sua vida assistir a um baile, e essa ideia, longe de o alegrar, trazia-lhe um fundo de ressabio de amargura, como se o



desgraçado estivesse à espera de uma terrível provação” (Azevedo 1963, 209).

Toda a descrição da festa é marcada por excessos. Mais de 500 convidados comeram e beberam por vários dias. Uma tenda foi levantada no vasto terreiro da fazenda para abrigar os hóspedes, jatos de água eram iluminados por luzes de lanternas chinesas. Essa festa promovida pelo barão de Palmar chega a ser descrita como rabeliana. Emílio “queria o grosso prazer pantagruélico: – carne para mil! – vinho pra outros tantos!” (Azevedo 1963, 69).

Muito embora tudo não passasse de uma fartura aparente, ao final do capítulo o narrador já deixa antever o fato de que o barão de Palmar está à beira da falência. A festa foi, na verdade, uma forma de mascarar a derrocada econômica já iniciada e que será declarada alguns capítulos adiante.

A segunda situação festiva que escolhemos para análise acontece no dia da nomeação de Teobaldo como ministro. A rua onde mora está repleta de pessoas que foram saudá-lo. As especulações a respeito de suas qualidades, bem como maneira com ascendeu rapidamente ao cargo, são discutidas pelos cidadãos comuns (a opinião pública), e presenciada por André que também vai saudar o amigo.

Trata-se de uma festa popular<sup>5</sup> e nenhum dos participantes é descrito. Por intermédio de André –, que escuta as opiniões ora positivas, ora

---

<sup>5</sup> Sobre a participação popular no período, podemos nos servir das palavras de Raymundo Faoro: Finalmente, havia o povo nominalmente o terceiro círculo do mundo político. Mero objetivo das caçadas eleitorais, lembrado apenas nas vésperas de eleições, não participava da luta pelo poder com a opinião, a vontade ou a resistência. Passivo, dele não se lembravam os políticos sequer demagogicamente, para lisonjear-lhe as aspirações. O um por cento da população que votava, a maioria se inclinava para o partido dominante, que

negativas ditas de um lado e do outro –, o leitor acompanha as especulações. Tudo isso ao som de uma banda, que toca o Hino Nacional.

A casa está repleta de gente. André aproxima-se e acompanha os festejos de longe. Pelo tilintar da alegria bem educada das vozes dos homens e das gargalhadas das senhoras “imagina-se logo uma boa mesa servida com porcelanas e cristais de primeira ordem; imagina-se a confortável mobília, as largas cadeiras estofadas, a voluptuosa cama de molas de aço, o banho perfumado, as roupas de linho puro” (Azevedo 1963, 321).

Como no casamento de dona Geminiana, André sente-se deslocado, mas na infância ele era um expectador direto das habilidades do amigo. Fora convidado para a festa e até ganhara um terno novo para usar durante o evento comemorativo. Na festa popular de agora, ele só vê Teobaldo de longe, quando este acena para o povo pela janela, mais parecendo um príncipe. Tudo o que André sabe sobre o amigo é colhido da boca de anônimos que foram cumprimentar o novo ministro.

Ao abrirem-se as portas da casa ao povo, as salas são invadidas pelo som da banda que continua a tocar. André, que fora barrado por um ordenança, volta para casa sem falar com o amigo: “E foi com a garganta cerrada por um punho de ferro que o mísero desceu lentamente a escada, arrastando de degrau em degrau o seu pé aleijado pelo tiro” (Azevedo 1963, 334).

A festa avança de maneira caótica. Um cenário aristocrata, sendo invadido pela plebe ansiosa por saudar o novo ministro, enquanto um

---

jamais, de posse do ministério, afrontou uma derrota geral. Entravam, na definição da conduta acarneirada, diversas formas de coação: o temor de perder o emprego, se público, por infidelidade à situação, se particular, ao chefe, também dono do emprego, a presença dos capangas e capoeiras. FAORO, Raymundo. *Machado de Assis: A pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, p. 266.

homem maltrapilho desce as escadas de pedra branca que dão acesso à chácara. Como bem afirma Kayser: “A festa ‘grotesca’, que finda em total estranhamento e dissolução no caos, é um motivo que retorna continuamente na história do grotesco e se justapõe ao da cidade, que se vai alienando e dissolvendo” (Kayser 2003, 02).

A opinião pública a respeito do novo ministro divergia bastante. Indo de elogios que faziam dele um homem ilustríssimo, aos xingamentos daqueles que acreditam ser ele um verdadeiro pulha. Essas opiniões eram ouvidas por André, que fora prestar homenagem ao amigo. A despeito de nessas falas imperar a crítica favorável, com destaque para o grande talento, erudição, firmeza de caráter e patriotismo de Teobaldo, as intervenções do narrador e a posição de Branca desmentem isso. Esse jogo entre a opinião pública e o verdadeiro caráter da personagem também é crítica explícita, não apenas às escolhas erradas do Imperador para a composição do ministério, mas também à pouca participação da grande maioria da população nas decisões políticas.

Ao entrar na vida pública, a maneira como Teobaldo assume diferentes posições, de acordo com as várias ideias que assimila para acompanhar o que estava na moda – seja no âmbito político, literário, científico ou social –, vai dando contornos cada vez mais caricatos à sua imagem. Mas as seguintes palavras de Raymundo Faoro, a respeito da posição dos ministros, demonstram que o próprio posto ministerial era de fachada e muito tinha de caricato:

O poder dos ministros era, na sua maior parte, fictício, tortuoso, longo, complicado, que se estendia até S. Cristóvão, passando pelo Senado, pelo Conselho de Estado e pelos partidos. O poder – ferido de dois lados: a

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

falta de representatividade e o desfibramento da diluição – o poder encarnado no ministro, transformava o homem em caricatura, cujos traços desfigurariam a capacidade de mandar, ordenar, fazer e desfazer. Sem a vocação de dominar o destino dos outros e de dobrar os homens, convertendo-os em súditos, o poder é apenas frustração. [...]. O ministro era apenas o fardão, com os bordados de mentira e a espada inerme. (Faoro 1974, 99).

Então, podemos dizer que Teobaldo era uma caricatura da caricatura, em um jogo político de cartas marcadas, em que o grotesco pode ter sido usado explicitamente usado com função crítica.

A terceira manifestação festiva ocorre durante um almoço promovido por Teobaldo na casa de dona Margarida. Certa manhã de domingo, André é surpreendido pela visita de Teobaldo. À sua chegada já fica evidente o contraste entre a miséria reinante e sua figura aristocrática. A dona da casa está doente e acamada; enquanto André corre para atender o amigo, Inezinha foge para junto da mãe, “sobressaltada por aquela voz argentina e cheia de vida, que espantava a miserável tristeza da casa com a sua risonha expressão de estroinice fidalga” (Azevedo 1963, 338).

Teobaldo vai ao quintal e olha para um tanque cheio de roupa suja, o leitor sabe que isso se deve ao fato de dona Margarida estar acamada, mas ele exclama: “– Como tudo isto é bom e consolador!” (Azevedo 1963, 339). O grotesco da situação salta aos olhos.

Algum tempo depois, chegam os pacotes de comida encomendados por Teobaldo para o fausto almoço: bolinhos de bacalhau, costeletas de porco, maionese de camarões, peixe recheado, pato assado. Tudo isso servido por Inezinha naquela casa de cômodos, sob o comando de voz de dona Margarida do seu leito de enferma. Depois de mandar servir um cálice

de vinho à velha, Teobaldo vai ao quarto e deposita uma nota de dinheiro para cera dos santos ao pé do velho oratório.

Nos três casos aqui apresentados, ocorridos em momentos distintos do romance, pode-se perceber a presença do grotesco. Na festa realizada na fazenda do barão impera o exagero pantagruélico. No caso da pose de Teobaldo, trata-se de uma festa pública, onde o privado é invadido pelo público de maneira quase carnavalesca, com direito a banda de música, que toca o Hino Nacional. A descrição do corpo claudicante de André dá aspecto ainda mais grotesco à passagem. Na casa de dona Margarida, a opulência dos pratos servidos contrasta com miserabilidade em que vivem os moradores e a doença da dona da casa acentua o grotesco da cena.

### **A loucura deflagrada do choque perceptivo**

Doenças nervosas, como a histeria, sempre estiveram na ordem do dia dos romances naturalistas. Esse é o tema central de *Thérèse Raquin*, de Émile Zola, e de alguns romances do próprio Aluísio, dos quais *O Homem* (1887) trata-se do exemplo mais contundente.<sup>6</sup>

Ao classificar o “grotesco chocante” Muniz Sodré e Raquel Paiva defendem a ideia de que ele pode se dar por meio da festa ou da loucura, tendo como objetivo principal o choque perceptivo. Ou seja, romper com a ordem, geralmente tendo em vista uma intenção sensacionalista.

---

<sup>6</sup> Nesse romance, a personagem Madalena, ao saber que está apaixonada pelo próprio irmão bastardo, é acometida por uma crise nervosa que progride até a alienação absoluta. Ana Rosa, personagem de *O Mulato*, tem forte crise histérica quando acredita ter sido abandonada pelo amante. A histeria também acomete Olímpia e Nini, respectivamente personagens de *Girândolas de amores* e *Casa de pensão*.

A histeria sempre esteve associada às anomalias da sexualidade. No final do século XIX, era recorrente afirmar que se tratava de uma doença eminentemente feminina. “Partia-se do princípio de que, por natureza, na mulher o instinto materno anulava o sexual e, conseqüentemente, aquela que sentisse desejo ou prazer sexual seria, inevitavelmente, anormal” (Engel 2008, 340).

Tanto nos estudos psiquiátricos como nos romances naturalistas, a histeria teve como foco a mulher.<sup>7</sup> Mas como veremos, em menor extensão, as personagens masculinas da obra em análise também são acometidas por crises nervosas, ainda que não caracterizadas como histéricas. Por exemplo, Teobaldo tem uma pequena enfermidade nervosa, quando se vê desprovido de recursos financeiros e não consegue fixar-se em qualquer ofício:

A surda aflição que lhe punha no espírito a sua falta de recursos, a força de reproduzir-se, havia já se convertido em estado patológico, numa espécie de enfermidade nervosa, que o trazia sempre desinquieto e lhe dera o hábito de levantar de vez em quando o canto do lábio superior com um certo trejeito de impaciência. (Azevedo 1963, 59-160)

Picuinha também é acometido por violento ataque de nervos, que o deixa acamado por dias. Em outras ocasiões, quebra toda a louça da casa. Mas, no caso dele, as crises nervosas são creditadas ao alcoolismo.

Entretanto, nas personagens femininas essas crises ganham maior proporção. Quatro mulheres são vitimadas pelos nervos: a mãe de Teobaldo,

---

<sup>7</sup> “A partir da segunda metade do século XIX as teorias em torno da histeria, formuladas por alienistas europeus, sobretudo franceses, tornaram-se cada vez mais sofisticadas e, ainda que suscitando inúmeras controvérsias, a maior parte delas tendia a se circunscrever num universo comum, relacionando a sede e a natureza da moléstia ao sistema nervoso, ao cérebro e à degenerescência. Essas perspectivas seriam cada vez mais difundidas entre os alienistas e médicos brasileiros, sobretudo a partir dos anos de 1870. A análise da produção desses especialistas revela, contudo, que a ruptura com as concepções que destacavam o útero na definição da moléstia não implicaria numa dissociação absoluta e completa entre histeria e mulher, já que a primeira continuaria sendo concebida como uma doença eminentemente feminina. ENGEL, Magali. “Psiquiatria e feminilidade.” In: *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Unesp/Contexto, 2008, p. 344.

Ernestina, Leonília e Branca. Como veremos, os danos provocados pelas crises são diferentes e a descrição que o narrador faz delas, também. Mas o estado enfermício dessas mulheres tem o mesmo motivo deflagrador: o amor dedicado a Teobaldo.

A primeira descrição de uma crise nervosa é a que acomete Laura, a Santa, como também era chamada a mãe de Teobaldo. Inconformada com a ideia de separar-se do filho, que vai estudar na corte, ela tem uma crise de nervos. Como tenta explicar o jovem em diálogo com Sampaio. Ao ser questionado sobre a saúde da mãe, responde: “– Não sei. Uma complicação. Nervoso principalmente” (Azevedo 1963, 74).

As crises nervosas de Branca também são descritas de maneira bem sutil. Ao descobrir a traição do marido com a esposa de um Conselheiro, ela entristece profundamente. Em vez de confrontar Teobaldo sobre a questão, finge ter uma crise de nervos. Ele tenta uma aproximação afetiva, mas Branca recusa-o e afirma que tal capricho nervoso durará enquanto ela viver.

Na verdade, não se trata de uma crise nervosa, mas de uma grande decepção diante da descoberta que acabara de fazer sobre o marido e outras pessoas da sociedade, como o Conselheiro, que ignora a denúncia da traição feita por ela. Desde então, Branca passa a tratar Teobaldo com inalterável frieza. Portanto, apesar de não ter sido acometida por uma crise de nervos ou pela loucura, pelo contrário, ter pela primeira vez visto o seu entorno com a clareza da razão, dissimula seu comportamento no que chama de “caprichos dos nervos”.

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

Em Leonília, cortesã de alto nível, ataques de nervos são evidenciados com mais vigor. Na carta que escreve para Teobaldo declara logo depois que o vê com Ernestina:

Ao chegar em casa, ardia em febre; à noite não pude me levantar da cama, [...] Não sei qual é a minha moléstia, posso apenas afiançar que estou muito doente, nervosa a um ponto de fazer lástima, sem comer e sem poder dormir; a boca muito amarga, a caixa do peito muito dorida, e a causa de tudo isso – és tu. (Azevedo 1963, 166)

A longa missiva, de onde retiramos o trecho acima, não foi enviada para Teobaldo, mas encontrada por ele dentro de um livro. Toda a crise nervosa descrita na carta é substituída por um bilhete, em que Leonília alega deixá-lo por interesses particulares e que parte para a Europa, pois assim pede seu temperamento inconstante.

Cabe observar que, apesar de nesse caso termos até a descrição fisiológica da crise de nervos, a simulação ainda permanece. O orgulho da cortesã impede-lhe de expor suas dores de alma ao amante, por isso substitui a carta. Todavia, o narrador só nos deixa ler a verdade pelos olhos de Teobaldo, para que possamos vê-lo sorrir ao dizer: “– Coitada! – Foi infeliz! Esqueceu-se de inutilizar a outra carta, sem o que talvez produzisse esta o efeito a que se destina. Definitivamente não nasci para sofrer pelas mulheres!...” (Azevedo 1963, 167).

O simulacro de crises nervosas também foi expediente usado por Leonília para dispensar um de seus amantes e ficar com Teobaldo. Pelo menos é o que indica o diálogo em que se recordam do passado:

– Recordas-te ainda aquela ceia que engendramos em casa do teu cocheiro? perguntou Leonília rindo.  
– Quando voltávamos de um passeio à Cascatinha?... reforçou ele; não, não me lembro nem devo lembrar-me.



## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

– E daquele baile carnavalesco em que me obrigaste a fingir um ataque de nervos por causa do velho Moscoso?... (Azevedo 1963, 124).

Não obstante, certamente é no caso de Ernestina, a dona da pensão onde Teobaldo e André instalam-se ao chegar no Rio de Janeiro, que as crises nervosas chegam ao ápice e pela primeira vez são nomeadas de histeria.

O retorno de Ernestina na narrativa, de maneira inesperada, dois anos depois de ter sido deixada por Teobaldo nos braços do sr. Almeida, provoca uma verdadeira reviravolta na história. Além desse toque rocambolesco, bem próprio do folhetim, a presença de Ernestina volta a ser um importante fiel da balança, que mostra as diferenças de caráter entre Teobaldo e André. Importante ressaltar também que os recursos financeiros, deixados por ela, permitirão a Teobaldo viver até conseguir conquistar o coração de Branca.

As crises nervosas dessa mulher são descritas de forma bastante contundente. Desfalece quando se sente trocada por Leonília e com gritos histéricos insiste em ficar na casa de Teobaldo, apesar de ser enxotada por ele. O tom grotesco da descrição da crise é evidente: “A infeliz escabujava como um possesso; atirava-se fora da cama, rilhando os dentes, trincando os beijos e a língua, esfrangalhando as roupas, em um estrebuchamento que lançava por terra todos os objetos ao seu alcance” (Azevedo 1963, 194).

Enquanto Teobaldo faz a corte à doce Branca na casa do comendador Rodrigues, André tenta conter o ataque histérico de Ernestina e a encenação grotesca continua:

Ernestina cingia-se-lhe ao corpo, peito a peito, enterrando-lhe as unhas na cerviz, mordendo-lhe os cabelos, refolgando-lhe com ânsia sobre o rosto,

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

como em um supremo desespero de amor. E André, tonto e ofegante, sentia vertigem quando seus olhos topavam as trêmulas agitadas carnes da histérica, completamente desvestidas nas alucinações dos espasmos. (Azevedo 1963, 194)

O ápice da crise ocorre quando Ernestina percebe que definitivamente não terá o amor de Teobaldo. Fato que confirma os estudos de Magali Engel, que assinalam que as crises de histeria decorrentes do abandono do amante são comuns no histórico de mulheres histéricas do período (Engel 2008, 353). Cabe observar que o ataque histérico de Ernestina tem forma convulsiva, mas com forte conotação sexual, “como um supremo desespero de amor”, em que as carnes estão à mostra, por certo, deixando desconcertado o pudico André.

Com muito custo Ernestina adormece, mas logo depois tem mais uma conversa com Teobaldo, que reitera não querê-la por perto. Então, a pobre mulher decide por dar cabo à própria vida. E aqui temos uma cena escrita bem nos moldes do folhetim. Ernestina tenta matar-se tomando querosene, mas arrepende-se e, ao cuspir a golfada do venenoso líquido, atinge o pavio de uma lâmpada e acaba tendo uma morte dolorosa.

Pelo apontado até aqui, podemos ver que no romance em análise as crises nervosas que acometem as mulheres são de diferentes níveis. Não é por acaso que nas mulheres da aristocracia elas são apenas mencionadas e quando descritas nada têm de grotesco. Em alguns casos, são usadas como simulacro diante da dificuldade de dizer a verdade –, caso de Branca, quando descobre a traição de Teobaldo.

Em Leonília, a cortesã de luxo, os achaques nervosos são descritos de maneira sutil. A falta de apetite, febre e dores no peito, lembram as crises

## Figurações do grotesco na obra *O Coruja*, de Aluísio Azevedo

antecessoras das doenças fatais que acometiam as heroínas românticas, como em *Dama das Camélias* e *Lucíola*.

Todavia, quando se trata de uma mulher de extrato social inferior, a loucura tem tonalidades grotescas, se dá por meio de gritos e o corpo é retorcido pela convulsão até se decompor pela morte acidental, mas decorrente da falta de controle dos nervos. Nesse caso, a loucura certamente transforma-se em elemento provocador da “desordenação” do mundo, como bem aponta Kayser:

Na demência, o elemento humano aparece transformado em algo sinistro; mais uma vez é como se um id, um espírito estranho, inumano, se houvesse introduzido na alma. O encontro com a loucura é como uma das percepções primogênicas do grotesco que a vida nos impinge. (Kayser 2003, 159).

De maneira branda ou convulsiva, as crises aqui analisadas estão de acordo com o pensamento científico recorrente à época da produção do romance, que postulava uma íntima relação entre as perturbações psíquicas e os distúrbios da sexualidade/afetividade em quase todos os tipos de descontrole mental ou crises nervosas.

Não obstante, como bem pontua Sonia Brayner em estudo sobre a obra *O cortiço*, no Naturalismo “O sexo do povo é primitivo, o do burguês é sofisticado e hipócrita, sempre pronto a usufruir gozos e lucros de qualquer transação” (Brayner 1979, 64). Isso parece bem exemplificado pelo casamento entre Teobaldo e Branca. Embora ela realmente estivesse apaixonada, para ele o enlace foi apenas uma maneira de ascender socialmente, como deitar com a esposa do Conselheiro permitiu-lhe conseguir alcançar mais poder político.

### **Considerações finais**

De acordo com o apresentado até aqui, pode-se afirmar que o romance *O Coruja* é construído tendo como base figurações do grotesco, presentes na configuração do corpo grotesco; na descrição das cenas festivas; no uso de distúrbios, como as crises nervosas, para provocar reviravolta na narrativa; mas também na construção caricatural do díptico André/Teobaldo.

Sabemos que a representação de pessoas dos grupos menos favorecidos economicamente da sociedade começa a ganhar mais espaço na literatura justamente com o Naturalismo, mas será que podemos afirmar que, no imaginário de Aluísio Azevedo, essa identificação só tornar-se-ia possível se revestida pelo grotesco ou pelo caricato? Ou seja, os tipos resultantes da história de miséria de um país monarquista e escravocrata apresentam uma essência figurativa de difícil classificação, só pode ganhar espaço na representação simbólica literária por meio do corpo grotesco e da representação caricata?

Como apresentado anteriormente, o uso do grotesco como categoria estética estava de acordo com as premissas tanto do Romantismo como do Naturalismo, ainda que fosse utilizado com diferentes objetivos. Como visto, Aluísio Azevedo faz do explorado professor e revisor de textos André um dos protagonistas da obra *O Coruja*, ainda que essa representação seja feita de maneira grotesca. Um protagonista moldado na caricatura, na animalização e na deformação corporal progressiva.

### **Bibliografia**

- Azevedo, Aluísio. 1963. *O Coruja*. São Paulo: Livraria Martins Editora.
- Brayne, Sonia. 1979. *Labirinto do Espaço Romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bakhtin, Mikhail. 2010. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.
- Faoro, Raymundo. 1974. *Machado de Assis: a Pirâmide e o Trapézio*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.
- Guinsburg, Jacó. (Org.) . 2002. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva.
- Hugo, Victor. 2007. *O Sublime e o Grotesco*. São Paulo: Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. [19--]. . *O Corunda de Notre Dame*. São Paulo: Editora Três.
- Kayser, Wolfgang. 2003. *O Grotesco, Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva.
- Rosenfeld, Anatol. 2006. *Texto / Contexto I*. São Paulo: Perspectiva.
- Sodré, Muniz; Paiva, Raquel. 2002. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad.