

DIÁLOGOS DRAMÁTICOS: GONÇALVES DIAS E O DRAMA HUGOANO

Gisele Gemmi Chiari

Resumo: O objetivo do artigo é analisar o diálogo de Gonçalves Dias com Victor Hugo em relação à formulação do drama romântico apresentada pelo autor francês no célebre Prefácio de *Cromwell*. A análise procura demonstrar como o autor brasileiro incorpora essas ideias na configuração de sua obra-prima *Leonor de Mendonça*. A efetiva compreensão do manifesto romântico apresentado na introdução a *Cromwell*, bem como a leitura de outros prólogos e peças teatrais hugoanos, permitiu a G. Dias ser o primeiro brasileiro a introduzir a novidade do drama romântico no contexto teatral brasileiro. Contudo, o perfilhamento das propostas aventadas por Hugo não inibiu a criatividade, estilo e originalidade na elaboração de *Leonor de Mendonça*.

Palavras-chave: Victor Hugo; Gonçalves Dias; Drama romântico; Leonor de Mendonça

Como o Prólogo de *Leonor de Mendonça* (1847) de Gonçalves Dias revela, a obra gonçalvina dialoga com os preceitos do drama expostos por Victor Hugo no famoso Prefácio de *Cromwell* (e também com os prólogos dos dramas *Maria Tudor*, *Angelo* e *Ruy Blás*). Nesse sentido, propõe-se refletir em que medida a proposta estética elaborada por Victor Hugo foi perfilhada por Gonçalves Dias. Vale lembrar com João Roberto Faria (2001, p. 44-49) que G. Dias foi o primeiro brasileiro a compreender e aceitar a estética romântica num contexto teatral ainda marcado por produções neoclássicas e melodramáticas.

Gonçalves Dias vale-se da definição de drama proposta no Prefácio de Victor Hugo entendendo-a como a junção da comédia e da tragédia com a inclusão de personagens cômicas e cenas triviais num enredo sério. Essa concepção se condensaria, segundo a fortuna crítica de *Leonor de Mendonça*, nas cenas domésticas na casa do velho Alcoforado. Dito de outra forma, a configuração do gênero dramático na referida obra gonçalvina se daria por meio da elevação moral das personagens da família de Antônio Alcoforado, que pertencem a um estrato social mais baixo que os duques. As suas ações são valorizadas e não causam o riso. O trecho do Prólogo gonçalvino, a seguir, demonstra essa ideia valendo-se de um exemplo hugoano em *Lucrecia Borgia* como argumento:

E de feito, se atentamente examinarmos as produções de hoje, que chamamos dramas, notaremos que ainda nas mais líricas e majestosas há de vez em quando certa quebra de gravidade, sem a qual não há tragédia. Notaremos também que essa quebra provém de ordinário de uma cena da vida doméstica, o que verdadeiramente pertence à comédia. Aquela cena, por exemplo, do segundo ato de *Lucrecia*

Bórgia, entre Lucrecia e o duque de Ferrara, é um bosquejo da vida íntima, é um fato que, mais ou menos modificado, tem lugar em toda parte no concheio da família; é uma cena que pertence à comédia, porque não é da sua essência fazer rir. Descreva ela fielmente os costumes, e a arte ficará satisfeita. (DIAS, 1998, p. 907)

A mistura de gêneros e a admissão do que era considerado vulgar como matéria para um enredo sério são decorrentes do historicismo de cunho herderiano que permeia a visão romântica dos autores em questão. Essa atitude não julga mais as sociedades e as artes com base em uma concepção inalterável, generalizadora e abstrata. Em sua análise linguística, por exemplo, Herder concebe a história como orgânica, ou seja, reconhece nela um caráter dinâmico, vegetativo. No entanto, esse desenvolvimento não é unívoco, mas variável, pois depende das peculiaridades de cada povo, que, por sua vez, se diferenciam devido às influências do clima, da geografia e da etnia. No ensaio sobre Shakespeare, o filósofo alemão apresenta a inovadora teoria de que a arte seria fruto das condições histórico-sociais, e esses fatores, determinantes na composição da estrutura e no estabelecimento do significado das obras¹. Em sintonia com as propostas herderianas, Hugo propõe o drama como a expressão de sua época² e como poesia completa, pois congloba, como na vida, o sublime e o grotesco.

A poesia nascida do cristianismo, a poesia de nosso tempo é, pois, o drama; o caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui sobretudo que as exceções confirmariam a regra, tudo o que está na natureza está na arte. (HUGO, 2004, p. 47)

O modelo shakespeariano também contribuiu para a teoria hugoana sobre a necessidade do contraste entre o sublime e o grotesco e a importância do drama para a sociedade moderna. Para Hugo, Shakespeare consegue conciliar o grande e o verdadeiro, de forma que sua obra, cruzando esses contrários, torna-se completa. Explica que em Corneille encontramos o grande e em Molière, o verdadeiro; mas somente no bardo

¹ ROSENFELD, Anatol. Introdução: da Ilustração ao Romantismo. In: *Autores Pré-Românticos Alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p. 14-24.

² “Ora, depois de tantas coisas grandiosas que nossos pais fizeram e que nós chegamos a ver, ei-nos saídos da velha forma social. Como não sairemos da velha forma poética? O povo novo, arte nova. Embora admirando a literatura de Luís XIV, tão bem adaptada à sua monarquia, saberá muito bem ter a sua literatura própria e pessoal, e nacional, esta França atual, esta França do século XIX a quem Mirabeau deu a liberdade e Napoleão o poder”. Prefácio a Hernani. In: HUGO, Victor. *Obras Completas*. Vol. XXXVII. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1959, p. 249.

inglês, mais próximo da natureza, a moralidade da verdade e a beleza do grande se coadunam: “Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época de poesia, da literatura atual.” (HUGO, 2004, p. 40).

Para além da inserção do verdadeiro, Naugrette aponta que o grotesco em Victor Hugo serve para dessacralizar os valores, minar as certezas e instaurar a dúvida. No drama, a fusão dos contrários permite que uma mesma personagem aja de forma sublime e grotesca, ou que uma mesma cena contenha traços cômicos e trágicos, evitando-se, assim, a polarização maniqueísta. Victor Hugo e Gonçalves Dias esforçam-se por apresentar caracteres que compreendam aspectos do trágico e do cômico: as rainhas e duquesas são “verdadeiras” e “belas”, assim como os lacaios e os jovens cavaleiros também o são, porque expõem toda a sublimidade de seus sentimentos e toda a “comicidade” de sua humanidade. As personagens do domínio da tragédia expõem os mesmos sentimentos que os do âmbito da comédia e vice-versa. Um exemplo desse tipo de personagem em Gonçalves Dias seria o jovem Alcoforado, que perpassa a obra entre cenas típicas da comédia e da tragédia.

A imbricação entre os opostos entrevistados na vida, quando inculcados na arte, conseguiria torná-la mais verdadeira, não no sentido de cópia da natureza, mas numa acepção estética. Para Hugo, o drama seria um espelho de concentração que fortalece a visão do todo por meio da arte. A verdade só é percebida no teatro quando se provoca a emoção, gerando, assim, a tomada de consciência.

Le théâtre n'est pas le pays du réel: il y a des arbres de carton, des palais de toile, un ciel de haillons, des diamants de verre, de l'or de clinquant, de fard sur la pêche, du rouge sur la joue, un soleil qui sort de dessous terre. C'est le pays du vrai: il y a des coeurs humains sur la scène, des coeurs humains dans la coulisse, des coeurs humains dans la salle.
(HUGO apud NAUGRETTE, 2001, p. 250)

Dias explica sua opção por fazer de sua Leonor uma personagem inocente e castigada para que seu drama contivesse, como preconizara Hugo no prólogo a *Angelo*, uma “verdade incisiva e áspera”. O autor francês entende que no mais belo drama deve haver sempre uma lição a ser ensinada. Apesar de dialogar com Hugo, Gonçalves Dias propõe outra condição como proposição para essa verdade contundente e dura, a fatalidade. Uma fatalidade diversa da propagada no teatro grego e nos *schicksalsdramen*

alemães, aquela que emana dos hábitos da civilização. Dessa forma, a verdade enquanto lição em Hugo é vista por um viés historicista em *Leonor de Mendonça*.

A mistura de gêneros inerente ao drama não se restringe à união da tragédia e da comédia no que concerne às ações e personagens, mas também na escolha da expressão. Nesse sentido, é interessante notar que Dias dialoga com Hugo e Shakespeare quando fala sobre a escolha da expressão (verso, prosa ou ambas) ideal para o drama. Victor Hugo inicialmente preferirá o verso³, embora ache possível, como no autor de *Otelo*, utilizar as duas formas. Vale a pena ressaltar que à linguagem romântica coube a tarefa de diminuir a distância entre linguagem oral e escrita. O verso hugoano, por exemplo, exprime tudo, o alto e o baixo, diferentemente da linguagem seletiva do neoclassicismo.

Gonçalves Dias defende a ideia de que deve haver harmonia entre a expressão e o pensamento, ou seja, nas ações em que há uma concentração de emoções, abalos e tragicidade, as personagens devem expressar-se por meio do verso, mas se nesta mesma cena for introduzida uma ideia ou atividade cotidiana, deve-se retornar ao uso da prosa. A insistência no uso do verso, nesse caso, desnaturalizaria a cena. Para o dramaturgo brasileiro, sendo o drama a convergência da tragédia e da comédia, por força, o mais ajustado seria a utilização simultânea do verso e da prosa.

Assim, pois o drama resume a comédia e a tragédia. Ora, se a tragédia se não pode conceber sem verso, assim também a comédia sem prosa não pode existir perfeita. Para prova disto basta que reflitamos que o melhor autor cômico do mundo, o célebre Molière, foi o primeiro que, não sem dificuldade, introduziu a prosa no teatro francês. Antes dele, até os bons burgueses se envergonhavam em falar a linguagem do povo e dos sábios. Patearam-no, creio eu, bem que Racine seguiu o seu exemplo. Porém, primeiro que estes excelentes dramaturgos, outro que ainda não foi excedido em arranjo e sublimidade, o afamado Shakespeare, que inventou o drama descrevendo fielmente a vida, já havia achado a verdadeira linguagem da comédia usando nela a prosa. Nos seus dramas ou crônicas foi Shakespeare consequente consigo, usou simultaneamente da prosa e do verso, porque simultaneamente criava em ambos os gêneros. Nós por que o não havemos de imitar? Quando ele quer exprimir uma coisa vulgar ou uma chocarrice, usa da prosa; quando quer exprimir um sentimento nobre ou uma exaltação do espírito, usa do verso, e não só do verso heroico como de todos os mais da língua inglesa (...). (DIAS, 1998, p. 907-908)

³⁴ O verso é a forma ótica do pensamento. Eis porque convém sobretudo à perspectiva cênica. Composto de uma certa maneira, comunica seu relevo a coisas que, sem ele, passariam insignificantes e vulgares. Torna mais sólido e mais fino o tecido do estilo. É o nó que prende o fio. É o cinto que sustenta a roupa e lhe dá todas as suas pregas.” (HUGO, 2004, p.76)

No teatro histórico de Victor Hugo, os enredos sempre fazem um paralelo com a França coetânea, como também o faz Gonçalves Dias relacionando o fato histórico abordado ao período da escrita no contexto brasileiro. A partir de 1830, as obras dramáticas de Hugo passam a privilegiar o tema das injustiças sociais como as advindas das diferenças entre os privilégios da nobreza e a desqualificação dos nascidos nas classes humildes. Em *Angelo*, por exemplo, além da questão da diferença social, ele agrega a da injustiça de gênero, propostas retomadas por Dias em *Leonor de Mendonça*. Para esses autores, o dramaturgo deveria expor os problemas da sociedade velados pelas convenções e coerções sociais.

Para Hugo e Gonçalves Dias, “o olhar penetrante do dramaturgo deve rasgar a cortina das aparências e das convenções sociais.” (GIRON, 2004, p.186). Ruy Blás, Alcoforado, Chatterton e Antony são tipos do teatro romântico que criticam a hierarquia e as injustiças sociais. Aliás, a ênfase na questão da desigualdade e a aproximação entre personagens que sofrem diante das arbitrariedades e coerções sociais não são exploradas apenas no teatro de Hugo. Em *Notre Dame de Paris*, por exemplo, Quasímodo e Esmeralda, apesar das diferenças, são cúmplices em suas misérias e por isso se ajudam e se compreendem. Gonçalves Dias também preconiza a temática em sua poesia, como em “Marabá”, “Gulnaré e Mustafá” e “O Canto do Piaga”. É importante notar que o tema do amor impossível não deve ser visto apenas da perspectiva da intriga, mas também pelo prisma estético, pois a disparidade, os contrastes e as oposições, inerentes aos dramas dos casais apartados pelas diferenças sociais, são formas de representação do grotesco hugoano⁴.

Desse modo também se opera a oposição-aproximação entre Ruy Blás e a Rainha, Rodolfo e Tisbe/Catarina (*Angelo*), Alcoforado e Leonor de Mendonça. Vale lembrar que entre essas personagens desafortunadas, as quais de alguma forma se tornam compartes, sempre se interpõe um caracter que opera o grotesco, já que representa o terror da crueldade e da morte⁵: Dom Salusto, Angelo e d. Jaime. Por outro lado, como bem coloca Volobuef, “o grotesco nasce da justaposição de elementos opostos que causam estímulos opostos...”, assim, a personagem grotesca (a personagem que no teatro antigo seria do

⁴ VOLOBUEF, Karin. Victor Hugo e o grotesco em Notre-Dame de Paris. *Lettres Françaises*, n. 5, 2003, p. 26-30.

⁵ CECCHINI, Gisele Molon. *Lucrecia Bórgia*: um drama no oceano de Victor Hugo. v. 1. Porto Alegre, 2009, Dissertação de Mestrado. PUC do Rio Grande do Sul, 2009, p. 112.

âmbito da comicidade) é quem, na verdade, garante a beleza, a sublimidade. Nesse sentido, Ruy Blás, o lacaio, Tisbe, a cortesã, e Alcoforado, o jovem cavaleiro são moralmente superiores aos caracteres que seriam, na tragédia clássica, da esfera do sublime.

Tisbe destina-se a satisfazer Ângelo. Afinal ela é ‘filha dos prazeres’ e sua função é diverti-lo. A personagem grotesca torna-se trágica no momento em que sacrifica a si própria para salvar a quem ama. Rodolfo. (...) O próprio Ângelo interpreta o grotesco tirano do terror e da morte. Ao trio grotesco, opõem-se os amantes clássicos. Eis as misturas no drama do autor. Como queria Hugo, ele mostra um drama suntuoso e doméstico... (HUGO.1960, p. 10)

Analisar a forma como o grotesco atua na obra de Victor Hugo colabora para a compreensão do gênero drama elaborada pelo autor francês. É importante reiterar que a proposta de Hugo não é abordada por Dias apenas com a inserção da cena na casa de Alcoforado, trecho em que a mistura de gêneros fica mais explícita. O jogo de oposições entre as personagens, conforme se considerou acima, também contribui para compor um gênero que propõe incorporar elementos da tragédia e da comédia. Mesmo quando as personagens nobres agem em desconformidade aos padrões de sua classe, Hugo está pondo em prática a sua proposta para o drama. Assim, a cada vez que a Rainha de Carlos II fere a etiqueta (*Ruy Blás*), como aponta a todo o momento a figura da duquesa de Albuquerque, o elemento grotesco (cômico) interpõe-se à personagem sublime (trágica), não de maneira a provocar o riso, mas compadecimento e identificação do leitor/espectador. De forma menos manifesta, Gonçalves Dias emprega o mesmo subterfúgio, fazendo de sua duquesa não apenas uma nobre, mas uma mulher que, como todas as outras, se caracteriza por ser infeliz e generosa, conforme propusera Hugo no prefácio de *Angelo* ao retratar Catarina e Tisbe,.

Essa colocação vincula-se à outra proposta exposta na introdução de *Angelo*, de que o drama não deve apresentar um caráter inteiramente elevado e nem totalmente burguês para que a assimilação da ideia apresentada não seja prejudicada por ser demasiadamente grande ou mesquinha, imprimindo assim o grande e o verdadeiro ao drama. No Prefácio à *Maria Tudor*, Hugo (1960, p. 10) desenvolve a ideia dando como exemplo a personagem shakespeariana Hamlet, a qual consegue conglobar o grande e o verdadeiro porque não representa apenas um homem, mas todos: “Hamlet, por exemplo, é tão verdadeiro quanto

qualquer um de nós, e maior. É que Hamlet não é nem vós, nem eu, nem outrem, é todos nós. É colossal e, entretanto, real. Hamlet não é um homem, é o homem.”

Um exemplo claro dessa mistura entre alto e baixo para que se efetive o grande e verdadeiro se dá na fala de Maria Tudor no drama homônimo, trabalho do autor em que se configura pela primeira vez o foco nas disparidades sociais. Aliás, as falas da rainha causaram surpresa ao público devido à franqueza, expondo seus desejos como uma mulher comum, e registro prosaico.

A RAINHA.

Muito bem, e não compreendeis o que isto significa, senhor? Será preciso dizer-vos tudo, tim-tim por tim-tim, e terá uma mulher de colocar a nu o coração perante vós, só por que a rainha, a infeliz, e por que aqui representais o rei da Espanha, meu futuro marido? Meu Deus, senhor, não sabeis disto, mas numa mulher o coração tem o seu pudor como o tem o corpo. Pois muito bem, visto que desejais saber, visto que fazeis de conta que nada compreendeis, sim, eu adio todos os dias a execução de Fabiani, empurrando a para dia seguinte, porque todas as manhãs me faltam as forças à ideia de que o sino da Torre de Londres vai soar pela morte deste homem, porque me sinto desfalecer ao pensamento de que cheguem a aguçar um machado para este homem, porque me sinto morrer só de pensar que se vai fechar um caixão sobre este homem, porque sou mulher, porque sou fraca, porque sou doída, porque amo este homem, por Deus! – Tendes suficientes razões agora? Estais satisfeito? Compreendeis? Oh! Acharei os meios de me vingar de vós um dia por tudo o que me fazeis dizer hoje, ficai sabendo disso! (HUGO, 1960, p. 103)

Note-se como a fala de Maria Tudor retoma o que foi exposto no prólogo hugoano revelando o sentimento exacerbado de uma mulher que ama e sofre, não o de uma rainha. Ao longo do discurso, a repetição da palavra “mulher” contraposta ao termo “homem” (Fabiani) reafirma essa sobreposição. Além disso, a linguagem prosaica, mas patética, construída com o abundante uso de interrogações e exclamações, contribui para dar o efeito buscado pelo dramaturgo. Outra observação importante é a autodefinição de Maria como sendo fraca; essa afirmativa também deve ser entendida com base nos prefácios de Hugo, ou seja, a fraqueza não é inerente à rainha, mas à mulher como ser e como elemento social, pois a obra teatral expressa assuntos filosóficos, humanos e dramáticos. Gonçalves Dias atualiza a mesma proposta sobre a condição da mulher em sua *Leonor*, como evidencia o trecho a seguir:

A DUQUESA (*de joelhos*) – Perdão, senhor, perdão. Não era isso o que eu vos quisera dizer; mas sei eu porventura o que digo?... Estou quase

louca, não penso, não meço as minhas palavras. Perdoai-me!... Eu amo a vida, Sr Duque; por que vos hei de eu mentir?... Sou uma mulher fraca e sem forças; choro porque a amo e porque me dói perdê-la. Sou eu algum homem para ter coragem?... Amo a vida, amo tudo o que me cerca, amo tudo o que me era indiferente... sou nova e não posso me resignar... sou inocente e não devo morrer. Perdoai-me! (DIAS, 1998, p.964)

A posição de Leonor descrita na rubrica (de joelhos) simboliza a posição humana e social que a mulher ocupa, a qual não corresponde, por outro lado, com a condição nobiliárquica, provocando no drama, como proposto por Hugo, o efeito do grande e do verdadeiro. No entanto, a linguagem utilizada pela duquesa de Gonçalves Dias, bem como a de todas as suas personagens, é sempre bela e bem cuidada, ou seja, ele parece não aderir ao “verdadeiro” e ao trivial na linguagem, o que faz com que nesse aspecto a obra brasileira se aproxime mais das obras neoclássicas e se distancie da proposta do autor de *Cromwell*.

La sacro-sainte ‘bienséance’, en imposant à chaque personnage, défini à la fois par son caractère et son rang, le langage qui lui convient, et une force conservatrice, défendant contre l’érosion contestataire l’équivalence entre la stratification sociale et la stratification du langage. Donner aux rois et aux nobles un langage bas, trivial, est donc un acte politique tendant à aplanir les différences, et à priver des personnages qui sont au sommet de la pyramide sociale de ce qui les distingue, de leur dignité en somme. (GAUDON, 2014, s/n)

Conforme as observações acima, é possível sugerir que Dias estava a par de grande parte da produção do mestre francês, e, imbuído dos postulados do drama hugoano, criou a sua obra prima. No entanto, a composição de Victor Hugo é mais complexa abrangendo um número maior de personagens secundárias, subenredos, reconhecimentos, envenenamentos e outros elementos que a aproximam do melodrama. É preciso observar que Victor Hugo compreende o entretenimento como elemento inerente ao drama, pois além de divertir a multidão, colabora para desenvolver a própria obra tornando-a mais humana e, assim mais persuasiva. Já a concisão de cunho clássico observada na ação dramática da obra gonçalvina, a qual corrobora para o delineamento das personagens e o avultamento do *pathos*, bem como para o desfecho trágico, a dissociam dos clichês do melodrama salvaguardando a sua modernidade.

O diálogo de Gonçalves Dias com Victor Hugo é bastante profícuo, não só no que diz respeito ao teatro, mas também à poesia. Essa intensa conexão com o autor francês

não inibiu a produção e a imaginação gonçalvina, pelo contrário, o seu perfilamento à teoria dramática hugoana, por exemplo, não se faz de forma dependente, mas autônoma. Como vimos, Dias incorpora a ideia da união dos contrários na construção de seu drama, inserindo cenas cômicas num enredo sério, delineando personagens que expressam, ao mesmo tempo, o grande e o verdadeiro, independentemente de sua posição social, e opta por uma linguagem prosaica, mas com forte teor poético. No entanto, diferentemente de Victor Hugo, o autor de *Leonor de Mendonça*, entende a “verdade incisiva e áspera” como uma expressão das fatalidades sociais, enquanto o dramaturgo francês a propõe como uma lição para o povo, devendo estar obrigatoriamente intrínseca ao texto teatral. Outrossim, alguns aspectos do melodrama são perfilhados por Hugo em sua dramaturgia, enquanto Dias procurou evitá-los na concepção da obra em questão, como asseverou em seu célebre Prólogo.

Referências bibliográficas

CECCHINI, Gisele Molon. *Lucrecia Bórgia: um drama no oceano de Victor Hugo*. v. 1. Porto Alegre, 2009, Dissertação de Mestrado. PUC do Rio Grande do Sul, 2009.

DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: BUENO, Alexei. (Org.). In: *Gonçalves Dias: poesia e prosa completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 901-969.

FARIA, João Roberto. *Ideias teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2001.

GAUDON, Jean. Introduction. In: HUGO, Victor. *Hernani*. Edited by John J. Janc. University Press of America, 2014.

GIRON, Luís Antônio. *A bacanal do espírito: Gonçalves Dias folhetinista e a crítica de jornal na primeira geração romântica brasileira*. Tese. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

HUGO, Victor. *Hernani*. In: *Obras Completas*. Vol. XXXVII. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1959, p. 243-405.

_____. *Maria Tudor*. In: *Obras completas*. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1960, vol. XXXIX, p. 8-150.

_____. *Angelo*. In: *Obras completas*. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1960, vol. XXXIX, p. 151-282.

_____. *Ruy Blás*. In: *Obras completas*. Trad. Hilário Correia. São Paulo: Editora das Américas, 1960, vol. XXXIX, p. 353-515.

_____. *Do grotesco e do sublime: tradução do Prefácio de Cromwell*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: 2004.

NAUGRETTE, Florence. *Le théâtre romantique: histoire, écriture et mise en scène*. Paris: Éditions du Seuil, 2001

ROSENFELD, Anatol. Introdução: da Ilustração ao Romantismo. In: *Autores Pré-Românticos Alemães*. São Paulo: EPU, 1991, p. 14-24.

VOLOBUEF, Karin. Victor Hugo e o grotesco em Notre-Dame de Paris. *Lettres Françaises*, n. 5, 2003, p. 26-30.