

O Romance Gótico e a Obra de Cornélio Penna¹

Profa. Dra. Josalba Fabiana dos Santos² (UFS)

Resumo:

O clima de mistério que perpassa a obra de Cornélio Penna (1896-1958) – Fronteira (1935), Dois romances de Nico Horta (1939), Repouso (1948) e A menina morta (1954) – é intrigante. Principalmente porque não existe uma tradição do gênero na literatura brasileira. O que intensifica a curiosidade do leitor e da leitora é o fato de não se tratar do romance gótico tradicional. É verdade que algumas das características dessa estética são encontradas com facilidade: atmosferas penumbrosas e soturnas, narrativas fixadas no passado, ambientes isolados, monstros, fantasmas. Porém, esses elementos por si só não são suficientes para uma classificação rígida. No romance gótico eles têm uma função: dar sustos, deixar o leitor em suspense ou com medo. Na obra corneliana, o mistério encobre com a mesma intensidade que revela: não é um fim, é um meio. Meio que revela dissimulando um estado de violência ocasionado pelo patriarcalismo escravocrata..

Palavras-chave: gótico, Cornélio Penna, *A menina morta*.

Fronteira (1935), Dois romances de Nico Horta (1939), Repouso (1948) e A menina morta (1954), de Cornélio Penna (1896-1958), são narrativas ficcionais que foram lidas por boa parte da crítica brasileira como introspectivas, intimistas, psicológicas. No entanto, um exame simples demonstra que é também uma obra na qual o patriarcalismo, o feminino, a escravidão, o negro e o mulato se fazem presentes de forma contundente. Um estudo mais aprofundado mostra que o clima de mistério reinante, que contribuiu para turvar esses elementos, dissimula – mas não nega nem apaga – a violência na formação da nacionalidade brasileira.

Os romances são ambientados no século 19, justamente o século da Independência, da Abolição e da Proclamação da República. *A menina morta* é o mais remoto no tempo: segundo Costa Lima (1976, p. 97) a narrativa se passa entre 1867 e 1871 – na verdade 1870 é o limite visto haver uma menção à guerra, que deve ser a do Paraguai –, enquanto os três primeiros estão localizados nos anos iniciais da República. O afastamento temporal é um primeiro indício da relação entre essa obra e o gótico, pois o leitor será transportado para um momento histórico no qual não viveu e que, portanto, desconhece. Trabalhar com o inusitado e o não conhecido é uma das ferramentas fundamentais para se construir um clima de mistério.

Para evitar demasiadas generalidades, *A menina morta* será o romance focado. A história se passa na fazenda do Grotão, situada às margens do rio Paraíba, na fronteira da então província do Rio de Janeiro com a de Minas Gerais. Produtora de café, a propriedade vive seu esplendor quando a filha mais nova da família morre. Na verdade, o romance se inicia imediatamente após a morte da menina. O Comendador, seu pai, ordena que Carlota, a filha mais velha, retorne da Corte, onde estudava, para ocupar o lugar da irmã – possível elo a unir a casa-grande e a senzala. Quando Carlota chega, já no meio da narrativa, descobre que sua mãe, Dona Mariana, deixara o Grotão e que um dos escravos da propriedade fora encontrado morto após ter tentado assassinar o Comendador. Carlota passa então a ter que ocupar dois lugares deixados vazios: o da irmã morta e o da mãe ausente. Após a saída de Dona Mariana, o Comendador faz com que o nome da esposa seja gradativamente apagado, pois é omitido das conversas entre os moradores. *A menina morta* não é denominada pelo nome próprio em momento algum. A omissão deveria acelerar, nos dois casos, a morte. Dona Mariana não morre de fato, mas enlouquece – uma espécie de morte social. Estabelece-se entre a mãe e a filha uma identidade comum e negativa ao mesmo tempo: tanto pela “morte” – que no caso da mãe é simbólica –, pois ambas não estão mais na fazenda, quanto pela omissão do nome, ambas representam uma falta.

Nenhuma está lá, no Grotão. A menina, porque morta e a Senhora, ausente mesmo enquanto presente, pois antes de ser expulsa pelo Comendador já se alienara da fazenda e dos demais moradores. Quando retorna, passa a mentalmente alienada. No entanto, mãe e filha presentificam suas ausências, não permitem que os outros esqueçam o vazio deixado por elas. O esforço do Comendador em apagá-las ou deformá-las perante, especialmente, Carlota é vão, porque a memória de ambas será resgatada e suas presenças manter-se-ão, ainda que sob o signo da fantasmagoria, visto terem se tornado uma espécie de fantasmas. A menina morta e Dona Mariana se colocam na fronteira entre os vivos e os mortos, afinal permanecem vivas na memória daqueles que as conheceram, mas não estão mais entre eles. Igualmente são seres fronteirços porque se posicionam entre essa memória que as preserva e o esquecimento no qual o Comendador insiste em atirá-las. De maneira irônica, cada tentativa de apagar suas presenças apenas reforçará o sentimento das ausências recentes.

No retorno de Carlota, ela é prometida em casamento a João Batista, filho de um ministro do Império, o Conde, e da Condessa, prima do Comendador. Resignada, a princípio, a jovem se prepara para o enlace. No entanto, pouco a pouco, passa a compreender qual a engrenagem que move a fazenda e o papel que seu pai de fato exerce dentro do patriarcalismo escravocrata. É quando começa a resistir a compactuar dessa engrenagem de exploração. Um dos meninos mais velhos, que também estudava na Corte, contrai febre amarela. O Comendador, com o intuito de cuidar do filho, segue para o Rio de Janeiro, porém é igualmente contaminado pela doença e falece. Nesse ínterim, Carlota alforria todos os escravos do Grotão. Gesto que retira do casamento arranjado, endógeno, a sua razão de ser. Destituída dos cativos, a fazenda se torna improdutiva, portanto deixa de gerar riquezas – único e real motivo para a concretização, pela família do noivo, do “negócio”, como era chamado o futuro enlace nas conversas murmuradas pelos cantos da casa.

A partir do clima de mistério que emoldura essa narrativa, do isolamento, dos fantasmas e do distanciamento temporal, alguns críticos como Luiz Costa Lima e Marília Rothier Cardoso a relacionaram ao romance gótico europeu dos séculos XVIII e XIX, desdobramento do romantismo. Não há qualquer intenção em “provar” uma filiação. Na verdade, evidencia-se aqui uma relação parafrásica, há um diálogo intenso no qual se percebe um aproveitamento de algumas técnicas para fins muito diferenciados.

Para facilitar o estudo outros romances serão mencionados: *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Todos se apresentam como narrativas ficcionais nas quais traços do gótico são evidentes: monstros, duplos, vampiros, lugares isolados e assombrados. Traços esses igualmente identificáveis nos romances cornelianos. Portanto, serão úteis como elementos de comparação. A soma de definições teóricas a ficcionais relacionadas ao mistério, ao horror, ao gótico, ao monstro, ao duplo, ao fantasma e ao vampiro facilitará a demonstração daquilo que vem sendo exposto.

Segundo o *Dictionary of literature*, gótico é:

a type of novel that was enormously popular in the late 19th century, combining elements of the supernatural, macabre or fantastic, often in wildly Radcliffe settings, e.g. ruined abbeys or ancient castles. The heroes and/or heroines, whether medieval or modern, for the most part speak in a formal, stilted language curiously at odds (for the modern reader) with the appalling situations they find themselves in. Horace Walpole's *The castle of Otranto* (1764) and Ann Radcliffe's *The mysteries of Udolpho* (1794) are among the best-known examples of the genre. Jane Austen's *Northanger Abbey* (1818) remains the definitive parody. (1995, p. 92-93)

Mesmo que *Frankenstein*, *O médico e o monstro* e *Drácula* não sejam mencionados como exemplos do gótico, eles preenchem várias das suas características. Todos combinam elementos sobrenaturais, macabros ou fantásticos. Boa parte de *Frankenstein* se realiza em lugares remotos e *Drácula* tem o seu castelo em ruínas. Em *O médico e o monstro* a trama se desenvolve em Londres, mas o laboratório do Dr. Jekyll é tão isolado quanto uma ilha impenetrável.

Outra definição de gótico que não contraria a anterior:

Gothic fiction. A type of novel or romance popular in the late 18th and early 19th century. The word ‘Gothic’ had come to mean ‘wild’, ‘barbarous’ and ‘crude’, qualities which writers found it attractive to cultivate in reaction against the sedate neoclassicism of earlier 18th-century culture. Gothic novels were usually set in the past (most often the medieval past) and in foreign countries (particularly the Catholic countries of southern Europe); they took place in monasteries, castles, dungeons and mountainous landscapes. The plots hinged on suspense and mystery, involving the fantastic and the supernatural.

Elements of the form begin to appear as early as Smollett’s *Ferdinand count fathom* (1753), but the first Gothic novel proper is Horace Walpole’s *The castle of Otranto* (1764). Later novelists associated with the fashion for Gothic were Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Beckford, M. G. (‘Monk’) Lewis and C. R. Maturin. Their influence can be felt in some Romantic poetry (for example, Coleridge’s *Christabel*), Mary Shelley’s *Frankenstein*, the stories of Edgar Allan Poe in America, and the novels of the Brontë sisters. (Ousby, 1994, p. 379)

Novamente é ressaltada a popularidade do romance gótico e dessa vez *Frankenstein* é incluído como exemplo. O lado selvagem, bárbaro e cru descritos são facilmente identificados nas três obras da literatura de língua inglesa aqui mencionadas. A monstrosidade é, via de regra, associada ao que não é civilizado, é o outro que assusta, mas é o civilizado quem cria monstros e os teme. Apesar de todas serem narrativas contemporâneas, há um evidente afastamento em *Drácula*, pois seu protagonista advém de uma região estrangeira, desconhecida, além de estar “vivo” há alguns séculos. O castelo e a paisagem montanhosa, presentes nesta história e em *Frankenstein* também são mencionados.

Esses romances revelam pontos de contato com os cornelianos – não necessariamente uma opção consciente do escritor – ainda que não se possa desconsiderar sua amizade com Lúcio Cardoso, o primeiro tradutor de *Drácula* no Brasil. O gótico e seus temas, incluído o fantasma, são instrumentais no autor brasileiro, não são fins em si, o mistério, ainda que constante, não é o cerne. É Luiz Costa Lima quem primeiro observa semelhanças:

Pensar que *A menina morta* é de 1954 é de difícil entendimento, pela absoluta falta de contato que o romance mostra com a produção imediatamente anterior. Se formos então adeptos da teoria do desvio, atualmente difundida pelo conhecimento retardado dos formalistas russos, deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez, misturado a Camilo Castelo Branco. (Lima, 1976, p. 56)

É um “talvez” e não uma afirmação. E apesar de Costa Lima desenvolver um minucioso estudo sobre vampiros e fantasmas, em *A perversão do trapezista*, parece abandonar essa hipótese, pois não a retoma ao longo do livro nem tampouco em outros trabalhos. Esse é o único momento em que é feita tal aproximação. É como se vampiros e fantasmas estivessem dissociados do romance gótico. Apesar de o crítico insistir num suposto isolamento da obra corneliana em relação aos seus contemporâneos, Marília Rothier Cardoso é capaz de ver além, para ela, o autor de *A menina morta* seleciona “algumas conquistas da vanguarda, adapta-as a traços do romance gótico e da tradição fantástica” (2001). A fortuna crítica sempre teve uma forte tendência a valorizar em demasia certos aspectos da biografia de Cornélio Penna, como a vida reclusa, os raros amigos, o apego ao passado. Tais aspectos turvaram a leitura da obra e diminuíram o seu potencial. Dialogando com o gótico e a tradição fantástica, o escritor incorpora algumas das conquistas da literatura do início do século 20. E mais, coopera com a destruição da antiga distinção entre alta e baixa literatura, pois apesar de produzir romances que, grosso modo, estariam inseridos no primeiro tipo, não se furta de manter um diálogo intenso com outros que têm sido relacionados à cultura de massa. Diálogo que se dá através da paráfrase – recurso bastante utilizado pelas vanguardas européias e pelo modernismo brasileiro.

Desde o título já se delinea uma aproximação: *A menina morta* sugere uma história fantasmagórica. O oxímoro inusitado – menina/vida, morta/morte – propõe um enigma ao leitor. Enigma que o conteúdo só aumenta, pois outras perguntas surgirão no transcorrer da narrativa. Em quais circunstâncias a criança morreu? Qual era o seu nome? O leitor jamais saberá. Afirma-se que a menina teria ficado doente, mas não se diz qual teria sido a doença. Quanto ao nome: nem alusões, nem indícios. Todos a nomeiam sempre como menina morta, inclusive quando se recordam de fatos ocorridos enquanto ela ainda vivia.

O romance cornelianiano encena o gótico sem o reproduzir, há uma repetição de diversos elementos, mas é repetição na diferença (Deleuze, 2000). Um leitor atento perceberá uma rima entre menina **morta** e **Carlota**. A rima é um exemplo típico de repetição na diferença (Deleuze, 2000, p. 71). São duas palavras bastante distintas: a primeira expressão como um todo é um vocativo, mas morta é um adjetivo, enquanto a segunda é um nome próprio. Somente na terminação há semelhança: ecoam-se e se espelham reciprocamente – **Carlota**/menina **morta**. As duas irmãs jamais se encontram no presente da narrativa. A menina já está morta quando Carlota retorna ao Grotão. Distançadas por intrigas familiares e rivalidades típicas entre irmãs e irmãos (Rank, 2001, p. 105-106), ambas estão, todavia, indissolivelmente ligadas pela forma como são tratadas. O final da narrativa selará essa ligação, pois Carlota se identificará com a criança. Onde existe um duplo, sempre há um espelho (Rank, 2001, p. 20) e é no retrato da irmã que vê a si própria.

Eu é que sou a verdadeira menina morta... eu é que sou essa que pesa agora dentro de mim com sua inocência perante Deus... Aquela que morreu e se afastou, arrancando do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite, não sei mais quem é... e a mim me foi dada a liberdade, com a sua angústia, que será a minha força! (Penna, 1997, p. 471)

Negando-se terminantemente a cultivar a menina como faziam os outros moradores da fazenda, Carlota a desmitifica. Nesse processo, termina por se identificar com a irmã, porém, declarando-se como a verdadeira e reduzindo a outra à falsidade. Na última página do romance novas perguntas se abrem: por que Carlota seria a verdadeira menina morta? É possível levantar algumas questões. Primeira: Carlota é a verdadeira porque a outra, a menina, era falsa, não correspondia ao ser cândido imaginado por todos. Talvez não passasse de uma criança mimada e vaidosa, acostumada a chamar a atenção por sua aparente bondade com os escravos. Segunda hipótese: é como se Carlota fosse a menina quando viva. É como se correspondesse à memória que todos pareciam ter da criança alegre e dançante. Memória tão presente que leva muitos moradores a confundir as duas irmãs em várias situações. Terceira hipótese, dessa vez enfatizando o adjetivo e não o substantivo: após toda a luta travada para derrubar o poder patriarcal, Carlota sente-se como se estivesse morta. As circunstâncias lhe teriam suprimido todas as forças de modo a igualá-la à irmã, presa para sempre ao carneiro da igreja, isto é, metaforicamente morta como a outra. E ainda uma quarta possibilidade: a menina não teria morrido, simbolicamente continuaria viva, ou melhor, permaneceria como mortaviva, possibilidade que será retomada adiante. São hipóteses que o romance permite levantar, mas para as quais não há nenhuma garantia.

Em várias circunstâncias as irmãs são confundidas. D. Inacinha prepara um doce de goiabas para uma pensando na outra e termina por não saber para qual das duas executava a tarefa. No retorno para a fazenda, Carlota ocupa o quarto da irmã, que talvez ocupasse o seu antes. Libânia entoava para a jovem as mesmas canções que a criança ouvira em vida. Joviana, outra mucama, teme que Carlota “fique doente e vá embora [...] tal qual a outra” (Penna, 1997, p. 384). Num repente, a jovem resolve lograr os feitores como fizera na infância – ou como fizera a menina. Mas percebe que já não pode ser criança porque “Era agora a senhora”. Outra passagem reafirma essa mesma idéia de forma mais incisiva: “Envelhecera” e era “outra mulher e a menina desaparecera irremediavelmente” (Penna, 1997, p. 415). Qual desaparecera: a menina que fora Carlota na sua própria infância ou a menina morta?

Também de duplicidade se trata em *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson. O dr. Jekyll cria um desdobramento de si que concentra as suas qualidades malévolas. Dessa maneira, o respeitável senhor se torna livre de qualquer sentimento de culpa, o seu lado bom continua Jekyll e o mau pode fazer o que quiser como Hyde. Para que a transformação se faça, o cientista toma uma bebida inventada por ele mesmo. Todavia, após algum tempo perde o controle e passa a sofrer metamorfoses à sua revelia.

A partir da presença do duplo, instauram-se outras semelhanças entre a novela de Stevenson e o romance cornelianiano. Assim como há uma rima em Carlota e menina morta, também existe um jogo de palavras entre Jekyll e Hyde. **Kill** significa matar, abater, assassinar. Jekyll precisa ser morto para que Hyde viva, mas o contrário também é verdadeiro: Hyde morto permitiria que Jekyll continuasse a existir. Por outro lado, **hide** corresponde a esconder(-se), ocultar, encobrir. Hyde se esconde em Jekyll para manter a impunidade de seus atos, enquanto Jekyll precisa de Hyde para manter a integridade de seu nome. Segundo Rank, o duplo representa o medo da morte (2001). Isso é evidente no caso do dr. Jekyll e do senhor Hyde: este possibilita ao outro viver mais, porque é mais jovem e possui uma força vital maior do que o velho cientista. Já entre Carlota e a menina é um pouco diferente, porque a criança, que é mais jovem, está morta. Na verdade, era desejo do pai de ambas, o Comendador, que Carlota substituísse a irmã. Nesse caso, seria a menina que permaneceria através de Carlota. O Comendador pretendia que a filha mais velha perpetuasse os gestos da mais nova – elo a unir a casa-grande e a senzala, figura dissimuladora da violência patriarcal e escravocrata. Naturalmente a menina não estabelecia esse vínculo por maldade, afinal, tratava-se apenas de uma criança. O fato é que mantendo a aparente harmonia, o Comendador garantia a continuidade do patriarcalismo, era esse que se temia morto.

Retomando a identificação feita por Carlota diante do quadro da menina morta, sobretudo a última hipótese, a da menina que permaneceria como morta-viva, percebe-se a necessidade de uma investigação mais minuciosa porque se aglutina a um dos grandes ícones da narrativa gótica: o vampiro. Por extensão, um vampiro é um morto-vivo. Ora, vampiros são a criança e o Comendador como já havia percebido Costa Lima (1976; 2005). Vinculado à função de patriarca, de “senhor feudal sul-americano” (Penna, 1997, p. 118), o Comendador-vampiro representa uma aristocracia decadente e parasita. O mesmo se pode dizer de Drácula, seu castelo é uma metáfora do fim das grandes linhagens européias, pois estava na mais completa ruína – o Grotão vai na mesma direção. Para deter a bancarrota, o Comendador busca apoio na filha mais nova. Inocente, a menina se deixa contagiar pelo vampiro. É por isso que a sua imagem é em diversos momentos associada a sangue e a dentes. Quando banham seu corpo vê-se que sua “boquinha pura [...] ainda conservava laivos rosados e entreaberta mostrava os dentes muito claros e miúdos” (Penna, 1997, p. 23). Também são mencionadas duas medalhas de ouro que teriam misteriosamente sumido e que foram marcadas pelos seus dentes. Celestina, uma das primas, fere-se carregando seu esquite e o borrifa de sangue – para que se alimente? Como observou Costa Lima (2005, p. 184), a menina morta já não tem sangue em suas veias, mas o provoca. Além disso, ela apreciava doce de goiabas muito vermelhas. O tapete da sala, de onde recentemente haviam tirado seu caixão, tem sinais de luta – resistira à morte como caberia a um vampiro. Carlota, ao final da narrativa, afirma que a menina teria “arrancado do meu ser o seu sangue para desaparecer na noite” (Penna, 1997, p. 471). Como se vê, as correlações entre a criança e o vampiro são por demais evidentes para serem desprezadas.

Boa parte do horror causado pelo gótico advém de perguntas para as quais não se obtém respostas. Um enigma que se resolve deixa de ser um enigma e em *A menina morta* há pelo menos mais um: o monstro. Causar medo e horror é a função básica de todo monstro. Haja vista o caso da criatura, em *Frankenstein*, de Mr. Hyde, em *O médico e o monstro*, e do Conde Drácula. Em *A menina morta*, o monstro é uma metáfora, não é uma personagem. O corpo da criança recém-falecida apavora porque anuncia deformação e monstruosidade:

Surgiria diante delas [das parentas que repentinamente a temem] um rosto inchado, deformado pelo calor e pela podridão que decerto já se procedia ali dentro, no afã de transformar o anjo que elas tinham vestido e perfumado com água de alfazema em um *monstro repelente*? (Penna, 1997, p. 52)

De anjo, a menina transforma-se rapidamente em monstro repelente, sendo que a metamorfose é também uma monstrosidade (Nazário, 1998, p. 40). Alterando a própria forma com frequência, o monstro se torna de difícil compreensão e de difícil apreensão. Isso tudo só multiplica o seu poder de destruição. E “o monstro na ficção de horror não só é letal como também – e isso é da maior importância – repugnante” (Carroll, 1999, p. 39), ainda que não se possa dizer que o romance cornelianiano se configure como ficção de horror, como também não se disse que era um legítimo exemplo de gótico. Viva, a criança era um anjo, mas, morta, torna-se um repulsivo monstro. A morte é abjeta porque expele líquidos e odores desagradáveis. Além disso, transforma e decompõe os corpos. Não se pode reconhecer um ser amado num corpo morto depois de algum tempo. A forma como é comumente tratada, um oxímoro, – menina morta – coloca a criança numa zona intersticial, porque *menina* remete à vida, mas *morta* é o seu contrário. Está no território das impurezas que fazem com que se torne de repente asquerosa. Afirma-se quando da morte da criança que “soara a última hora do Grotão”. O monstro funciona como uma advertência (Cohen, 2000, p. 27), a de que um limite foi ultrapassado (Cohen, 2000, p. 42-43). Transformar homens livres em escravos é o principal índice desse limite rompido. A menina dá um aviso e a irmã, Carlota, complementa a tarefa monstruosa: destrói, arruína (Nazário, 1998, p. 16). Destruir é a tarefa básica de qualquer monstro. Ao contrário da criança, Carlota não chega a ser nomeada diretamente como monstro, mas a sua transformação radical e as suas atitudes causam temor naqueles que a cercam. De filha resignada a um casamento arranjado pelo pai, passa a revoltada com o patriarcalismo escravocrata. Recusa-se ao matrimônio imposto e liberta a todos os escravos da fazenda. Portanto, ela é monstruosa para o sistema porque o destrói. As mudanças são tão radicais que chegam a assustar a própria Carlota:

Não podia sequer mover os pés que lhe pareciam agora monstruosos e era com medo que sentia qualquer coisa extraordinária e brutal violar-lhe o coração. Com esforço conseguiu andar e seus vestidos varreram o caminho, como um grande manto que se arrastasse pelo chão, despedaçando-se nas pontas das pedras e nos espinhos das moitas, e deixavam atrás de si farrapos negros, salpicados de pequeninas frutas selvagens e rubras semelhantes a gotas de sangue... Entretanto, ergueu a cabeça, e todo o seu corpo vibrou com surda e irreprimível alegria e a convicção inescrutável de que espalhava a morte e a ruína em torno dela, a encheu de sinistro orgulho. (Penna, 1997, p. 463)

Não é o caso de engessar a obra cornelianiana no romance gótico, mas de tentar compreender o “clima fantasmal” (Lima, 2005, p. 11) e o “mundo monstruoso” que “encobre o terror que circula por frestas, quartos e vidraças” (Lima, 2005, p. 15). Nessa medida, os traços do gótico são mais importantes do que a estética em si.

Referências Bibliográficas

- [1] CARDOSO, Marília Rothier. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.
- [2] CARROLL, Noël. A filosofia do horror ou paradoxos do coração. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papyrus, 1999.
- [3] COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Pedagogia dos monstros: Os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- [4] DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

- [5] DICTIONARY of literature. London: Brockhampton Press, 1995.
- [6] LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: O romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- [7] LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. rev. e modificada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- [8] NAZÁRIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- [9] OUSBY, Ian. *The Wordsworth companion to literature in English*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 1994.
- [10] PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- [11] RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Trad. S. Lautman. Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2001.
- [12] SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, 2004. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.
- [13] SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Marcos Maffei. São Paulo: Ática, 2006.
- [14] STEVENSON, Robert Louis. *O médico e o monstro*. Trad. José Paulo Golob; Maria Angela Aguiar e Roberta Sartori. Porto Alegre: L7PM, 2007.
- [15] STOKER, Bram. *Drácula*. Trad. Vera M. Renoldi. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

¹ Este artigo faz parte do projeto de pesquisa intitulado *O monstro e a nação: a obra de Cornélio Penna como reflexo da violência*, que é financiado pelo Programa de Auxílio à Integração de Docentes e Técnicos Administrativos Recém-Doutores às Atividades de Pesquisa (Paired), da Universidade Federal de Sergipe.

² **Josalba SANTOS, Profa. Dra.**

Universidade Federal de Sergipe (UFS)

josalba@ufs.br