

## DEUSAS, SANTAS E MONSTROS: O FEMININO TERRÍVEL EM *FRONTEIRA*, DE CORNÉLIO PENNA

GODDESSES, SAINTS, AND MONSTERS: THE TERRIBLE FEMININE IN  
CORNÉLIO PENNA'S *FRONTEIRA*

Lais Alves<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho tem como objetivo analisar as características monstruosas de Maria Santa, protagonista de *Frenteira* (1935), primeira obra de Cornélio Penna e de grande importância para a vertente intimista do romance de 30. Tal monstruosidade situa-se no perfil ambíguo da personagem, que apresenta tanto elementos hieráticos quanto uma face sexual e assustadora. O temor causado por Maria Santa provém da imprevisibilidade de sua natureza e da impossibilidade de total controle sobre ela. Para atingir os objetivos mencionados, dividi o trabalho em duas partes: em um primeiro momento, valho-me dos estudos de teóricos como os de Camille Paglia (1990), David Gilmore (2011) e Rudolf Otto (2007) para explorar o aspecto sagrado, que, longe de conferir qualidades como as de benignidade à personagem, intensificam seu teratismo; em seguida, os trabalhos de Júlio França e Daniel Augusto P. Silva (2015), Jeffrey J. Cohen (1996) e Margrit Shildrick (2002) fornecem o aporte teórico para o exame da monstruosidade de Maria Santa, identificada em uma sexualidade predatória que ameaça simultaneamente a retidão masculina e a santidade da própria personagem. Assim, pretendemos incluí-la na categoria de um feminino terrível – uma mulher capaz de provocar temor e veneração a um só tempo.

**Palavras-chave:** Gótico brasileiro; feminino terrível; Cornélio Penna; Maria Santa.

**ABSTRACT:** This paper aims to analyze the monstrous characteristics of Maria Santa, the female protagonist of *Frenteira* (1935), Cornélio Penna's first romance and of great importance for the intimist strain of Brazilian literature of the 1930s. Such monstrosity lies in the character's ambiguous profile, which presents both hieratic elements and a sexual, frightening face. The fear caused by Maria Santa stems from the unpredictability of her nature and the impossibility of total control over it. I divided this paper into two parts: first, I use the studies of theorists such as Camille Paglia (1990), David Gilmore (2011), and Rudolf Otto (2007) to explore the sacred aspect of her character, which, far from conferring her qualities such as those of benignity, intensify her teratism; then, the works of Júlio França and Daniel Augusto P. Silva (2015), Jeffrey J. Cohen (1996), and Margrit Shildrick (2002) provide the theoretical support for the examination of Maria Santa's monstrosity, identified in predatory sexuality that simultaneously threatens male righteousness and the character's own sanctity. Thus, I intend to include her in

---

<sup>1</sup> Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro- UERJ. Integrante do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq/UNESP), coordenado pelo Prof. Dr. Aparecido Rossi.

the category of a terrible feminine – a woman capable of provoking fear and reverence at the same time.

**Keywords:** Brazilian Gothic; terrible feminine; Cornélio Penna; Maria Santa.

## 1 Introdução

Desde as primeiras produções culturais ocidentais, a representação da mulher ocorre de maneira ambígua: ora relaciona-se às ideias de bem, beleza, virtude e fecundidade; ora simboliza a queda, o mal, a degradação, o carnal e a destruição. A título de exemplo, as narrativas mitológicas do período clássico apresentam deusas como Deméter e Ártemis, cujas características positivas prevalecem, e personagens como Hera, Medeia e Medusa, que exibem personalidades mais violentas e temíveis. A tradição judaico-cristã também é rica em representantes das duas faces da figura feminina nos textos do Antigo e do Novo Testamentos: por um lado, há mulheres graciosas, bondosas e devotadas, como Sara, Ester e Maria; por outro, tem-se as traíçoeras, perigosas e transgressoras, como Dalila, Salomé e Madalena.

Por meio dessas e de diversas outras figuras, as tradições mitológicas, religiosas e folclóricas do Ocidente representaram o sentimento ambíguo que a mulher sempre produziu na sociedade. Posteriormente, o feminino e a ambivalência de sentimentos por ele provocada continuariam a ser amplamente utilizados na literatura para a criação de vários tipos de narrativas, tais como aquelas que exploram a produção de prazeres estéticos negativos, como é o caso do Gótico literário.

Surgida no século XVIII, a literatura gótica fez uso de arquétipos femininos para abordar tanto as questões psicológicas e emocionais de uma sociedade patriarcal e as da violência masculina cometida contra as mulheres; quanto aquelas que focalizavam a existência feminina, como os tópicos da maternidade, do casamento e da sexualidade. Entre a *damsel in distress* de obras como *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, e *The Recess* (1783), de Sophia Lee, e a ameaça sexual já contida na Matilda de *The Monk* (1796), de Matthew Lewis, e desenvolvida no século XIX na figura da *femme fatale*, a imagem da mulher era fundamental para as histórias que exploravam as temáticas do medo e da morte (FRANÇA; SILVA, 2015a; 2015b).

Das letras europeias, o Gótico transmigrou-se para a literatura de inúmeros países e estabeleceu uma espécie de “diálogo de mão dupla” (FRANÇA, 2018, p. 1.100), influenciando-as ao mesmo tempo em que era por elas alimentado. No Brasil, a poética gótica ofereceu recursos para a representação dos males sociais do país e para os temas pertinentes às individualidades. Podemos observar elementos góticos em diversos momentos da literatura brasileira: nas produções românticas de autores como José de Alencar (SÁ, 2010), Fagundes Varela (BELLAS, 2018) e Álvares de Azevedo (FRANÇA, 2021); no naturalismo de Aluísio Azevedo e de Rodolfo Teófilo (SENA, 2017), até as narrativas regionalistas, como as de Araripe Júnior (CASTRO, 2020), e as decadentes do final do Oitocentos, tais como os textos de Raul de Polillo (SILVA, 2019.) Além disso, é seguro falar da existência de um Gótico feminino – categoria proposta por Ellen Moers em *Literary Women* (1976) que reúne as obras que expõem, a partir de uma perspectiva feminina, os problemas da vida da mulher – em produções literárias como as de Maria Firmina dos Reis e Júlia Lopes de Almeida (SANTOS, 2017).

No século XX, o Gótico manteve sua presença na literatura brasileira pós-modernista. Estudos recentes têm explorado os aspectos góticos na obra de inúmeros autores da época, entre estes, Cornélio Penna, cujo livro inaugural, *Fronteira* (1935), foi de suma importância para o

desenvolvimento da vertente do romance de 30 que a historiografia e a crítica nacionais chamaram de intimista, psicológica ou mesmo católica. Em relação à figuração de personagens femininas, pesquisas como as de Josalba Fabiana dos Santos (2007), Flávia Vieira dos Santos (2008), e Renata de Paula Ferreira (2014) aprofundaram a questão da mulher representada no conjunto da obra corneliana mediante o estudo de pontos como a subjetividade, a opressão sofrida no âmbito familiar, os abusos domésticos, e o silenciamento socioeconômico.

O presente trabalho concentra-se em *Fronteira*, tendo como objetivo examinar as características monstruosas de Maria Santa, protagonista do romance, observadas principalmente em uma sexualidade predatória que ameaça tanto a retidão masculina quanto a subjetividade e santidade da própria personagem. A partir de uma análise de seu caráter ambíguo, imbuído de elementos hieráticos e profanos, acredito ser possível incluir Maria na figuração de um **feminino terrível** – uma categoria de mulher capaz de provocar temor e veneração a um só tempo.

## 2 Natureza, sexo e a mulher como ameaça

A característica ameaçadora das mulheres tem sido amplamente representada na ficção e, em geral, está relacionada ao sexo. Seja como possuidora de intenso desejo sexual – capaz ou não de contê-lo –, seja como agente catalisador da libido masculina e de suas mais cruéis tendências, a figura feminina suscita medo por seu potencial sedutor e destrutivo, por vezes ecoando aspectos ancestrais do feminino maléfico. Estudos mitocríticos abrangem a identificação desse tipo de feminino por meio de análises de imagens arquetípicas da mulher desde o início das sociedades, como as da Mãe Terrível e da Mulher Fatal. Há muito alocada no imaginário humano, a figura feminina atraente, perigosa e letal é geralmente “representada pela atuação ficcional de uma mulher que manifesta em sua natureza um pendor nato pelo seduzir, bem como certa crueldade” (ROMERO; RAMÍREZ, 2019, p. 19).

Em seu trabalho sobre as formas de representação da sexualidade nas manifestações artísticas e culturais ao longo dos séculos, Camille Paglia (1990) percebe a persistência de dois elementos pagãos na cultura ocidental, malgrado o domínio da religião cristã: o sexo e a natureza. O trabalho civilizatório tratar-se-ia de um construto do ser humano para o domínio da sexualidade, no âmbito interno, e da natureza, no plano externo. Embora homens e mulheres contenham em si os ímpetos dionisíacos e apolíneos – os primeiros, relacionados ao estado caótico da natureza selvagem e seu potencial destruidor, e os segundos, referentes ao controle e à harmonia da razão –, a mulher seria a representante por excelência das forças dionisíacas da natureza e possuiria poder suficiente para abafar o raciocínio apolíneo, mais associado ao masculino (FRANÇA; SILVA, 2015a; 2015b).

A ficção gótica valeu-se principalmente da representação do choque entre as potências dionisíacas e apolíneas, reunindo os mais obscuros elementos literários – tais como o terror, o horror e o sublime – e culturais – lendas e narrativas folclóricas, superstições, etc. – para tratar do lado monstruoso dos impulsos e desejos humanos. Ainda segundo Paglia (1990, p. 265), “a escuridão e a aspereza góticas opõem-se à luz, ao contorno e à simetria do Iluminismo apolíneo”<sup>2</sup>. Simbolizando os temores e as fantasias de cada período, as personagens femininas da tradição gótica apontavam ou manifestavam o erotismo inerente ao ser humano, exprimindo os

---

<sup>2</sup> Todos os textos em língua inglesa foram por mim traduzidos, salvo quando o nome do(a) tradutor(a) for indicado nas referências bibliográficas.

sentimentos paradoxais de medo e atração relacionados às forças naturais e sexuais constantemente reprimidas pela sociedade e transformadas em tabus.

O primeiro período do Gótico literário enfatizou o lado apolíneo do feminino, com os princípios de pureza e integridade prevalecendo e sendo atacados pelo furor dionisiaco do homem. As narrativas góticas do século XVIII fizeram uso do arquétipo da *damsel in distress*, a donzela em perigo: personagens femininas que despertam o desejo de vilões e passam a ser assediadas, perseguidas e/ou violentadas enquanto tentam proteger suas castidade e virtudes a qualquer custo. Dessa forma, indica-se uma noção sexual que se baseia na disparidade das forças feminina e masculina e na violência, como apontam França e Silva (2015a, p. 54), e na utilização da ligação que se fazia entre sexo e medo.

É comum que nesses romances [góticos] a causa ou o resultado da perseguição se deem a partir de um tabu sexual, como adultérios, incestos e estupro. Com tal configuração, a narrativa ganha contornos de um terror sexual, em que as questões sexuais se tornam essenciais para causar temor e repulsa. (FRANÇA; SILVA, 2015a, pp. 54-55)

No século seguinte, outro arquétipo seria desenvolvido pelos textos do Gótico – desta vez, para a representação dos perigos da sexualidade da própria mulher. A *femme fatale*, ou a mulher fatal, passou a expressar as forças dionisiacas do feminino: com uma sexualidade difícil ou impossível de ser controlada, essa mulher apresenta-se como uma tentação para os homens e fonte de degradação ou mesmo de destruição. De vítima e perseguida, a figura feminina torna-se um poderoso agente do medo. Assim, põe-se em xeque a condição de subjugação da mulher, ameaçando-se a soberania do poder e da razão masculinos.

Os arquétipos daimônicos da mulher, que impregnam a mitologia mundial, representam a proximidade incontrolável da natureza. [...] A principal imagem é a da *femme fatale*, a mulher fatal para o homem. Quanto mais se combate a natureza no mundo ocidental, mais a mulher fatal ressurge, como um retorno do reprimido. Ela é o espectro da consciência culpada do Ocidente em relação à natureza; é a ambiguidade moral da natureza, uma lua malévola que continua a dissipar a névoa de nossos sentimentos otimistas. (PAGLIA, 1990, p. 13)

Da mulher fatal das narrativas góticas oitocentistas, as monstruosidades femininas foram adaptando-se às mudanças sociais e moldando-se à literatura de cada região. Na ficção do final do Oitocentos e das primeiras décadas do Novecentos, o feminino monstruoso passou a refletir as grandes crises religiosa e moral, as inovações das ideias provocadas pelo advento das teorias psicanalíticas, do ideal feminista da Nova Mulher, e do revigoramento das filosofias irracionalistas e materialistas<sup>3</sup> (OSAKABE, 2004). Em seu estudo acerca das monstruosidades, Jeffrey Jerome Cohen (1996) sustenta que a ameaça dos monstros provém de sua propensão à mudança – física,

---

<sup>3</sup> A pesquisa de Ana Paula Araujo, atualmente em fase de conclusão, apresenta a questão das transformações da representação feminina ao longo da tradição do Gótico literário. A dicotomia entre personagens femininas virtuosas – a *donzela em apuros* – e desvirtuosas – entre elas, a *femme fatale* – levaria, geralmente, a finais diferentes na ficção do Setecentos. No século seguinte, segundo a pesquisadora, os arquétipos evoluiriam, respectivamente, para os do *anjo da casa* e da *Nova mulher*. Avançando para o século XX, muitas vezes esses papéis antagônicos combinam-se, dando origem a figuras femininas multifacetadas. Ver também ALVES; SANTOS, 2021.

social, cultural, ideológica, etc. Por isso, os monstros seriam uma espécie de arautos da crise de categorias, uma vez que desafiam categorizações definitivas:

Diante do monstro, caem por terra as inquirições científicas e a racionalidade ordenada. O monstruoso é um tipo grande demais para ser encapsulado em qualquer sistema conceitual; sua própria existência é uma refutação das fronteiras e delimitações. (COHEN, 1996, p. 7)

O potencial monstruoso da mulher, portanto, verifica-se em seu estado de constante transformação física – além da menstruação, o ciclo reprodutivo feminino faz com que o corpo da mulher mude durante os períodos gestacional e puerpério –, em sua aura misteriosa e intimidadora<sup>4</sup> e na maleabilidade de sua personalidade. Testando, desafiando e traspondo os limites sociais e morais – construtos coletivos erigidos ao longo dos séculos por sociedades patriarcais –, a figura feminina passa a inspirar ainda mais ansiedade.

Considerando essas questões, propomos a categoria do **feminino terrível** para dar conta de um modelo que engloba aspectos das ordens do monstruoso, do profano e do numinoso. Acreditamos que tal paradigma pode ser observado principalmente no que se convencionou chamar de romance católico<sup>5</sup>, conjunto de obras literárias carregadas de elementos de cunho religioso – como as ideias de pecado, sacrilégio, salvação ou danação das almas – profundamente conectados com questionamentos de ordens moral e existencial. Algumas obras do *Southern Gothic* também apresentam personagens femininas que se amoldam ao feminino terrível, mas tal categoria precisa ser mais profundamente analisada na vertente literária estadunidense.

No capítulo em que discorre acerca dos pontos convergentes das figuras monstruosas de diferentes culturas e o que elas podem revelar sobre a psique humana que as cria, David Gilmore (2011) menciona as ambivalências cognitiva e afetiva provocadas pelos monstros. Além de se referir à grandeza física das monstruosidades, o pesquisador também considera a perspectiva abstrata, “na qual tudo parece superdimensionado, grande, avassalador e perigoso” (GILMORE, 2011, p. 175), ligando a concepção dos monstros às fantasias infantis. Apoiando-se em estudos psicanalíticos, Gilmore atesta que o olhar de inferioridade das crianças em relação aos adultos – principalmente aos seus pais e/ou cuidadores – mantém-se marcado na psique, “que acumula resíduos perceptuais do tempo em que tais sentimentos de perigo eram experimentados em termos pictóricos”. Derivados de fantasias de “onipotência parental”, os monstros, por serem grandiosos – vocábulo aqui utilizado em seu sentido figurativo – e conseqüentemente poderosos, são tanto objetos de terror quanto de admiração e reverência. O pesquisador menciona como exemplo a crença religiosa, citando os sentimentos ambíguos causados pelo deus do Antigo

---

<sup>4</sup> Paglia afirma que a configuração do corpo feminino seria por si só um agente de ansiedade e medo. Diferentemente do masculino, o sistema reprodutor feminino não pode ser visto, e isso causaria nos homens certo terror psíquico: “O corpo da mulher é um labirinto no qual o homem se perde. É um jardim murado, [...] no qual a natureza realiza a sua feitiçaria daimônica. A mulher é a criadora primeva [...]. Ela transforma uma secreção residual em uma rede de ser senciente” (PAGLIA, 1990, p. 12). É relevante lembrar que, desde muito tempo, o próprio pensamento ocidental identificava o corpo feminino como uma espécie de monstruosidade. Em seu *Generazione Animalum*, Aristóteles postula que a mulher era uma anomalia: o processo “normal” de reprodução resultava no nascimento de meninos; no caso de qualquer “desvio da norma”, formar-se-ia uma menina.

<sup>5</sup> Na Europa, os representantes mais proeminentes da vertente católica são os escritores franceses Georges Bernanos – que residiu no Brasil de 1938 a 1945, onde produziu algumas de suas obras e conviveu com grandes nomes da literatura e da crítica literária brasileiras, como Jorge de Lima, Alceu Amoroso Lima e Augusto Schmidt –, François Mauriac, e o estadunidense naturalizado francês Julien Green. No Brasil, a ficção de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso, Octávio de Faria e Adonias Filho também é categorizada como católica.

Testamento e referindo-se ao que Rudolf Otto (2007) denomina de **numinoso**, ou **sagrado**. Esse elemento é manifestado nas categorias do *mysterium tremendum et fascinans*, que englobam a presença do sublime e do sobrenatural, sendo o “grande terror daquilo que é insondável” (p. 176).

Assim como divindades masculinas, as entidades femininas – tais como a figura primitiva da Terrível Mãe Terra, as deusas da Antiguidade Clássica, e mesmo algumas figuras do cristianismo<sup>6</sup> – são capazes de causar a mesma espécie de comoção.

### 3 Monstruosidade e santidade em *Fronteira*

*Fronteira* é apresentado como o diário de um misterioso narrador – cujo gênero jamais é especificado ao longo do texto – que retorna, por motivos desconhecidos, à sua cidade natal no interior de Minas Gerais para uma vida de reminiscências ao lado da prima, a mística e enigmática Maria. Com os rumores de que milagres seriam por ela manifestados anualmente, para lá também se encaminha Emiliana, uma velha tia carola que se investe da missão de guia espiritual da sobrinha em sua jornada rumo à santidade. São feitas constantes alusões a crimes do passado da família, mas não se fornece detalhes sobre a participação de Maria Santa – o que efetivamente se sabe é que seu noivo saíra morto do casarão. No decorrer da narrativa, personagens secundários surgem para adicionar mistério e suspeitas à trama, que se desenvolve sobretudo por meio dos conflitos psicológicos do narrador.

A personalidade misteriosa de Maria Santa revela-se já nas primeiras aparições da personagem. Seu reencontro com o narrador ocorre de forma incomum e suspeita: embora tenha causado no protagonista a impressão de estar à sua espera, Maria, ao encará-lo, nega a sua presença, desviando seu olhar “verde e vago, misteriosamente perscrutador” (PENNA, 1953, p. 12). Momentos depois, os dois cumprimentam-se como se o episódio anterior não tivesse acontecido, e o narrador, então, compreende a impenetrabilidade da personalidade da prima. Fica claro que a relação restabelecida entre ambos será dominada por Maria Santa, que controlará a quantidade e a genuinidade das informações dadas ao narrador-personagem sobre a sua vida e a de sua família a partir de uma postura completamente volúvel, ora respondendo animadamente às perguntas, ora sendo evasiva e enigmática. Em diversas passagens, o narrador atesta as dissimulações da prima: “[c]ompreendi que estava armada e pronta para mentir, friamente, calculadamente” (p. 42).

No início do romance, também se estabelece a santidade monstruosa da personagem. Ao chegar ao casarão, Emiliana “canoniza” Maria, ajoelhando-se e beijando a mão da sobrinha. Contudo, é interessante observar a reação das duas criadas presentes à cena, indicando que a nomeação acentua tanto – ou mais – o aspecto assustador quanto a divindade da Santa.

As duas mucamas negras, a de Maria e a que Tia Emiliana trouxera, e que ainda não se haviam falado, tinham-se encostado aos umbrais do quarto, com a liberdade dos criados sertanejos. Também se ajoelharam, e, sem alcançarem o sentido do que se passava, puseram, com simplicidade, as mãos em cruz sobre o peito, e repetiram baixinho, **olhando com medo novo para Maria Santa**:

---

<sup>6</sup> A hagiografia é repleta de narrativas que incluem medo, violência e assombramentos. Além disso, a descrição da aparição de inúmeras santas, tais quais as de Nossa Senhora de Fátima e de Nossa Senhora da Cabeça, apresentam relatos de horror e graça relacionados aos momentos das visões.

- Orai por nós, orai por nós... (PENNA, 1953, p. 21, grifos nossos.)

Além do temor que desperta na criadagem do casarão, Maria exerce um estranho poder sobre o narrador-personagem, como se verifica nos seguintes trechos: “[s]enti uma violenta cólera subir-me à cabeça. Mas, diante da luz verde e tranquila de seus olhos, acalmei-me” (p. 17) e “fixou em mim os grandes olhos ausentes, e, sob sua luz verde, senti-me gelar” (p. 39). Embora o contato de Maria com o mundo exterior seja quase inexistente, os poucos visitantes que ela recebe no casarão também se tornam vítimas de sua influência misteriosa e, às vezes, pernicioso. O momento da visita do juiz explicita esse ponto. A presença de uma figura de autoridade na casa parece estar relacionada ao passado criminoso da família e é motivo de apreensão tanto por parte de Maria Santa quanto do narrador. Contudo, o juiz não consegue reprimir o poder que emana da mulher. Na sufocante atmosfera do casarão, o narrador-personagem destaca as semelhanças mais anímicas do que físicas entre Maria e Dona Maria Rosa, sua avó, cujo retrato é exibido em uma das salas. Esta é retratada com “a boca cerrada voluntariosamente, como a cicatriz de uma navalhada, [que] parecia eternamente à espreita, com seu olhar de soslaio, escrutador” (p. 29).

Do retrato o meu olhar desceu para Maria Santa, e notei então a semelhança esquisita que havia entre a avó e a neta.

Sendo os seus traços tão diferentes, havia, entretanto, entre eles, uma concordância visível, mas inexplicável.

Dona Maria Rosa fora uma mulher má, inexorável, de estranho humor.

E vi surgir no rosto lívido de Maria Santa, com a boca a sumir numa dobra, a vida que faltava ao quadro.

A fixidez das pupilas, que rutilavam na sombra das arcadas superciliares, tornou-se enervante, intolerável, mesmo para mim, que não estava no raio de sua luz mortal.

Senti a fascinação irresistível daquele olhar de cólera gelada, que se abatia, como um florete de aço agudíssimo, sobre o rosto do juiz. (PENNA, 1953, pp. 29-30)

Podemos dizer que há uma espécie de herança perversa ligando as duas mulheres: Maria Santa teria herdado da avó uma natureza má e criminoso. Os olhares de Maria tiram a tranquilidade do juiz, que passa a gaguejar e a suar, e o narrador, também perturbado, continua a tecer comentários sobre a cena: “[s]entia a fascinação irresistível daquele olhar de cólera gelada, que se abatia, como um florete de aço agudíssimo, sobre o rosto do juiz” (PENNA, 1953, p. 30). Em seguida, após os olhos da prima pousarem sobre um castiçal, ele afirma: “[s]enti um calafrio percorrer o meu corpo, como se a visse sacar das dobras do vestido um punhal, e percebi que o pobre homem também tivera a mesma impressão” (p. 31). Nessas passagens, embora não chegue a cometer um crime, Maria dá mostras de sua índole agressiva e perversa e do poder que ela exerce sobre as pessoas.

Em relação ao sentimento divino provocado pela personagem, a narração dos primeiros dias do “milagre”, próxima do fim do romance, é rica em exemplos. Ao encontrá-la em seu quarto, já debilitada pelo jejum, “como um espectro hostil e frio de mau sonho” (p. 113), o protagonista relata o transe místico, a “embriaguez sobrenatural” (p. 114), no qual a prima começava a adentrar, e o sentimento de pavor que sua figura provocara nele próprio.

Em seu delírio frio, em sua febre de fantasma, os seus olhos, apesar da visível inconsciência em que estavam mergulhados, eram tão estranha e profundamente humanos, que me assustaram, quando me debrucei sobre eles, e me veio uma vaga vontade de apagar de qualquer forma aquele raio luminoso, tão puro, tão transparente em sua divina inocência, (...), e que me confundiam e me enlouqueciam em sua embriaguez doente, em sua morosa deleitação. (PENNA, 1953, pp. 130-31)

Em *O Sagrado*, Rudolf Otto (2007, p. 37, grifos nossos) esclarece que o termo “sagrado” – *heilig*, em alemão – adquiriu ao longo dos séculos uma conotação moral e ética: “[g]eralmente, o entendemos como atributo absolutamente moral, como perfeitamente bom. [...] Embora o termo abranja tudo isso, nossa sensação a seu respeito subentende claramente **algo mais**”. O teólogo afirma que tanto a palavra alemã quanto seus equivalentes nas línguas semita, latina e grega caracterizavam especificamente esse **algo mais**, a que denomina “numinoso”<sup>7</sup> – “uma categoria numinosa de interpretação e valoração bem como [...] um estado psíquico numinoso que sempre ocorre quando aquela [categoria] é aplicada” (p. 38). Entre os aspectos do numinoso, encontra-se o *mysterium tremendo*, uma sensação específica provocada pelo contato com objetos sagrados ou experimentada em situações religiosas ou místicas. Tal sentimento pode desenvolver-se de forma positiva, dando origem a um estado de alma mais reflexivo e de devoção, mas também

pode eclodir do fundo da alma em surtos e convulsões. Pode induzir estranhas excitações, inebriamento, delírio, êxtase. Tem suas formas selvagens e demoníacas. Pode decair para horror e estremeção como que diante de uma assombração. Tem suas manifestações e estágios preliminares selvagens e bárbaros. Assim como também tem sua evolução para o refinado, purificado e transfigurado. Pode vir a ser o estremeção e emudecimento da criatura a se humilhar perante – bem, perante o quê? Perante o que está contido no inefável *mistério* acima de toda criatura. (OTTO, 2007, p. 45)

Em *Fronteira*, esse tipo de sensação é observável nos relatos do narrador sobre sua relação com Maria, e também ao final do romance, no momento em que o protagonista viola o corpo da Santa enquanto ela se encontra em completa astenia, em que ele atinge um estado de êxtase e transcendência:

Gozei, com indizível tranquilidade, da pacificação de todas as minhas inquietações, de todos os meus antigos terrores, e aquela vida animal que nascera e agora se agitava em mim, em surdina, despertava as fontes mais secretas da minha energia, sem depender de minha vontade e dos desejos mórbidos de meu espírito, que se tinham retirado para as trevas de onde tinham vindo, em bandos confusos.

Parecia-me que o futuro se abria, iluminado, e via diante de meus passos, que seriam agora conscientes e seguros, outro domínio, sadio e sagrado [...]. (PENNA, 1953, p. 148)

---

<sup>7</sup> Ao optar pelo uso do termo “numinoso”, o teólogo considera a raiz latina, *numen*, “poder ou espírito divino”, de que deriva “deidade que se acredita presidir um local ou habitar determinado objeto”. Em: [www.etymonline.com/word/numen](http://www.etymonline.com/word/numen) e [www.merriam-webster.com/dictionary/numen](http://www.merriam-webster.com/dictionary/numen) (Últimos acessos em 02/12/2020).

Não me parecia cometer um crime moral, ao desvendar vagarosamente, um a um, os melancólicos segredos daquele corpo que todo ele se me oferecia e se recusava, ao mesmo tempo, em sua longínqua imobilidade.

Era uma caridade incomensurável que ele praticava, inconsciente, mas, por isso mesmo, mais valiosa e quase divina pela sua inocência puríssima, sobre-humana. (PENNA, 1953, p. 151)

O sentimento provocado pelo numinoso também pode ser verificado na cena em que os fiéis, chamados ao casarão por Emiliania para testemunharem o suposto milagre, entram em comunhão com o corpo exposto de Maria Santa. Espetando alfinetes nos braços da mulher, os visitantes manifestavam “suas exclamações abafadas, os prantos que rompiam, irresistíveis, em altos soluços” e “orações, [...] súplicas de melhor vida, [...] pedidos de cura, feitos entre gemidos e suspiros” (PENNA, 1953, p. 138).

Embora Maria seja considerada milagrosa pelos moradores da região – as razões para tal reputação são pouco explicitadas no diário do narrador, mas provavelmente relacionam-se às anuais crises astênicas –, sua figura incita tanto sentimentos elevados, como os de paz e deleite, usualmente relacionados aos indivíduos santificados, quanto aqueles de assombramento e inquietação, provocando fervor e mesmo atitudes imoderadas, a exemplo da tétrica imagem de uma multidão de fanáticos a espetar alfinetes no corpo inerte, porém ainda vivo, da mulher. Pode-se afirmar que os crimes do passado da família e a sua personalidade recôndita e hostil produzem uma santidade monstruosa.

#### 4 Natureza e sexo em *Fronteira*

Na contramão da santidade a ela imputada pelos crentes da cidade, Maria Santa exibe fortes qualidades e instintos carnis quando em contato com o narrador. Com frequência, seus traços físicos e movimentos são descritos a partir de uma perspectiva que a aproxima do animal: “seus dedos se encurvaram transformando suas mãos em garras trêmulas e seu rosto se decompôs assustadoramente” (PENNA, 1953, p. 35), “Maria Santa continuava quieta, com os olhos opacos e lentos, com o olhar espesso, imóvel, como os dos pássaros noturnos” (p. 72), e o odor que exala de seu corpo é “quente, humano, misto de sangue e sândalo” (p. 104).

A própria personagem possui uma percepção parecida de si mesma, e a utiliza para expressar seus conflitos interiores. Seu desejo de autoconhecimento e sua angústia quanto à falta de finalidade de sua vida são motivos de profundas ansiedade e angústia: sofrendo o controle da sociedade patriarcal do interior do Brasil, Maria Santa encontra-se impossibilitada de governar a própria existência e de decidir seu futuro. Sua santidade parece uma condição mais imposta pela família, que, embora reduzida a esse ponto a dois parentes próximos – Emiliania e o narrador-personagem –, inflige à mulher o peso de um passado criminoso que deverá ser por ela expiado. Em um de seus poucos momentos de confiança, ela diz ao narrador:

Não sei se lhe contei que, quando pequena, me desesperava e **andava pela casa toda como uma onça na jaula** (sim, era assim que eu me sentia) e exclamava para mim mesma, em insistente e angustiada interrogação: que é que eu faço? Que é que eu faço?

“Pois olhe [...], ainda hoje sou assim, mas nunca encontrei quem me compreendesse, quem entendesse a minha loucura, que se tornou para mim uma prisão, onde me debato sozinha, cada vez mais sozinha e tenho medo de mim mesma. (PENNA, 1953, pp. 54-55, grifos nossos.)

A associação destacada permite interpretações interessantes, visto que as onças são também animais totêmicos para diversas culturas autóctones americanas. Além da imagem de predador astucioso, o animal representa as potentes energias sexuais, assomando como símbolo feminino de poder. É relevante apontar que a própria Maria Santa tem suas características físicas relacionadas às das mulheres indígenas nos relatos do narrador, sugerindo uma ascendência miscigenada: “[o] seu semblante tinha o característico das mulheres da serra, com as maçãs muito salientes, a boca reta, os olhos oblíquos, [...] os cabelos intensamente negros” (PENNA, 1953, p. 37), enquanto os olhos verdes “dizia[m] logo a sua origem cruzada e decantada através das misérias e dos orgulhos de homens de aventura, [...] e de mulheres caladas e sofredoras”. Presa entre as maciças paredes do casarão, Maria exibe o mesmo comportamento inquieto e tenso da onça quando enjaulada, manifestando sua recorrente insatisfação em um mundo que oferecia limitadas opções às mulheres e o sofrimento causado pela falta de contato com pessoas que pudessem compreender seus anseios. Ademais, sua santidade choca-se com a porção indígena de sua linhagem, que se faz perceber não somente em seus traços físicos, mas em lapsos de sua personalidade que ocasionalmente escapam de seu controle e da força repressora à qual é submetida.

Maria Santa situa-se entre o desejo de se manter pura para o cumprimento de uma missão espiritual que sequer compreende – “Ela [Emiliana] prometeu revelar, dentro de alguns dias, qual a minha Missão” (p. 55) – e os impulsos carnis, sexuais e individualistas. Ainda que restando a si própria constantemente, há momentos em que Maria põe de lado a passividade e a obrigação da castidade para o papel de santa, revelando uma face audaciosa e tomando a dianteira no jogo de sedução que estabelece com o narrador-personagem. Em uma cena do capítulo XXVIII, a natureza ambivalente da personagem é fortemente marcada no contraste entre seu vestido monacal e sua atitude sedutora. O protagonista comenta que as emanções do corpo de Maria e de sua roupa “formavam um perfume esquisitamente místico” (PENNA, 1953, p. 50), e suas falas soam provocantes para uma mulher que é considerada santa:

– Você odeia Tia Emiliana, e quer...

E chegou-se bem perto de mim, roçou-me com seu vestido monacal, e acrescentou, ciciando com mistério:

– Eu sei o que é, mas não são todos os que recebem a Graça. (PENNA, 1953, p. 50)

Ao mesmo tempo em que demonstra intensa voluptuosidade, Maria culpa-se pelo desejo sexual que sente. Ao fim da cena referenciada, ela retira-se da presença do narrador, murmurando rezas. Sua sexualidade, contudo, permanece à espreita, como uma presença fantasmagórica ou monstruosa, irrompendo de forma feroz e mesmo predatória. Nos momentos em que não consegue controlar seus desejos sexuais, Maria Santa investe com ímpeto e de súbito contra o narrador-personagem, em uma imagem que remete ao ataque de um animal predador – novamente, a associação com a onça é possível. Esse comportamento pode ser observado na

passagem em que o narrador passeia pelo jardim com a personagem e é surpreendido com uma súbita aproximação, ainda mais agressiva e sexualmente sugestiva:

Senti, depois, uma mão trêmula agarrar-me o braço, e **unhas em garra** enterraram-se na minha carne. Um bafo quente chegou-me até a boca, adocicado e morno, e senti que todo o meu corpo se encostava a outro corpo, em um êxtase doloroso e longo, inacabado e insatisfeito. (PENNA, 1953, p. 64, grifos meus)

Além de descrever, mais uma vez, os aspectos físicos de Maria como os de um animal – “unhas em garra” –, o narrador identifica-a como um “monstro que viera das trevas”, e foge para o seu quarto, onde se lava “como fazem os criminosos, para apagar os vestígios de seu crime” (p. 64). Nota-se, em *Fronteira*, o surgimento dos conflitos íntimos a partir de uma percepção exagerada da religião por sujeitos movidos por interesses materiais ou sensuais. Para os personagens, a sexualidade seria um tipo de Mal que os afasta da vida espiritual<sup>8</sup>, e um comportamento sexual tão enérgico e declarado vindo de uma mulher intensifica as noções de pecado, malignidade e monstruosidade. Sobre o tema do sexo no romance cornelianos, Osakabe (2004, p. 83) comenta que “Maria Santa purga sua [...] culpa com uma santidade que não a isenta da sexualidade viciosa e sorradeira”, e desperta no narrador “estados de alma similares” (p. 82). Para todos no casarão, a ideia de crime relaciona-se diretamente à de sexo e à de desejo sexual. Portanto, o sexo torna-se um tabu, ao mesmo tempo em que a própria “interdição [é o] que leva à distorção moral, ao pecado propriamente dito” (BUENO, 2001, pp. 63-64). Tais noções ficam ainda mais evidentes nos capítulos em que o narrador, profundamente atormentado, procura consolo e salvação em Maria Santa. A personagem, no entanto, não se apresenta como uma figura redentora, mas sim como uma tentação e ameaça sexual:

Intensa e irresistível vergonha subiu-me ao rosto, e, quando Maria Santa se destacou do fundo negro do recanto onde se refugiara, em cujas sombras o seu corpo se confundia, e avançou para mim, como a figura de um quadro antigo, que abandonasse o seu fundo de betume, eu estendi as mãos, como para fazê-la parar, como se pedisse que me poupasse. (PENNA, 1953, p. 103)

Maria exhibe os ombros e braços nus e tenta aproximar-se, em uma atitude abertamente sedutora. O narrador-personagem traduz o momento tentador afirmando que se apoiara ao encosto de uma cadeira “como se me encostasse ao rebordo de um despenhadeiro” (p. 104), caindo, então, de joelhos e rejeitando a investida sexual da prima.

– Talvez esse sacrifício que faz seja para me salvar, Maria Santa, e eu a bendigo por essa intenção de misericórdia...

[...]

– Talvez...? talvez... talvez eu queira salvar-me!

[...]

Depois, num sopro:

<sup>8</sup> Sobre outras formas de Mal em *Fronteira*, ver ALVES, 2020.

- Ou talvez... queira perder-me... (PENNA, 1953, p. 104, grifos do autor.)

Em seguida, Maria repete o ato de beijar o chão, já visto no capítulo em que indica ao narrador o quarto que, segundo ela, conteria “toda a verdade” sobre o seu passado transgressor – a relação sexual com o antigo noivo, que posteriormente morreria em circunstâncias misteriosas. Assim, a personagem executa a ação de beijar o chão nas ocasiões em que alude às suas transgressões. É interessante avaliar o ato do beijo no solo tanto nas tradições pagãs quanto sacras. Kristoffer Nyrope (1902, p. 114) discorre sobre o que chama de “beijo de veneração”, que teria origem nos rituais profanos: “desde os tempos mais remotos, encontramos-lo aplicado a tudo o que é santo, nobre e de natureza venerável – os deuses, suas estátuas, templos e altares [...]”. Segundo Nyrope, o cristianismo teria incorporado o rito do beijo de veneração à sua liturgia: na presença de pessoas, lugares e ícones tidos como sagrados pela religião, beija-se o solo para demonstrar reverência e devoção. No que diz respeito à Maria Santa, podemos interpretar essa ação como o enaltecimento do seu lado humano e carnal em contraste com a condição santificada que lhe fora imposta pela família.

Em estudo sobre figuras de alteridade e a relação entre monstrosidade e vulnerabilidade, Margrit Shildrick (2002) cita o Outro feminino como um dos monstros produzidos pelas sociedades. A autora pontua que as monstrosidades não são entes totalmente negativos, pois não se encontram apenas **do lado de fora** dos indivíduos, mas também representam **o que está dentro** destes: “[o] monstro não é somente abominável, é também sedutor, uma figura que nos chama a atenção, que convida ao reconhecimento. Simultaneamente ameaça e promessa” (SHILDRICK, 2002, p. 5). Ao longo de *Fronteira*, nota-se que, embora o título de santa lhe tenha sido atribuído por outrem e a despeito de suas escolhas e inclinações íntimas, Maria encara a sua sexualidade de forma mais aberta do que o narrador, indicando as mesmas ânsias e os temores que o assombram. Como mulher, ela não se isenta de manifestar seus desejos e tentar envolver-se sexualmente, ainda que enfrente conflitos internos. Em todas as suas aproximações, verifica-se que é Maria quem assume uma posição de controle, tomando a iniciativa, enquanto o narrador evade-se.

É somente na ocorrência do “milagre” de Maria Santa, quando a personagem se encontra com a saúde fragilizada e inconsciente, que o narrador-personagem dá cabo de seus desejos, violando o corpo da prima em um estado extático, que, para ele, transforma-se na conjunção entre sagrado e profano.

Diante do corpo sem consciência de Maria Santa, fiquei imóvel durante minutos eternos, antes de estender as mãos, e tocar com elas a prova real do que se passava em mim, e pude, afinal, percorrer, agora já sem medo, os seus seios fortes, extraordinariamente fortes na linha alongada do perfil do seu corpo estendido, todo iluminado por uma luz unida, mágica e mole, que fazia transparecer, como um trabalho de marfim antigo, a caveira mal oculta pela carne lívida e translúcida. (PENNA, 1953, p. 150)

A cena de violação do corpo de Maria pelo primo remete-nos às noções de violência e poder masculinos em relação a uma figura feminina fragilizada e indefesa, mencionadas no início deste trabalho. Com sugestões patentes de desejos necrófilos, o personagem permite-se usufruir do corpo da prima, que já não pode ameaçá-lo com sua lascívia irascível ou recusar qualquer investida sexual com as implicações religiosas de tal ato. Inconsciente e à beira da morte, Maria Santa deixa de ser fonte de intimidação sexual, e suas autonomia e persistência em consumir seus

desejos deixam de ser uma questão. O narrador-personagem deixa finalmente o papel de vítima, e o domínio masculino é restaurado.

Não muito tempo após esse ato de violência, Maria Santa morre sem realizar os milagres prometidos por Emiliana. Envergonhada, a tia foge da cidade, e o narrador-personagem desespera-se. Morta, Maria recebe os rituais funerários pelo padre, pelas carolas e virgens da região, que seguem em procissão ao cemitério, onde a mulher finalmente descansará, tendo purgado em seu martírio os pecados e crimes de sua família. O narrador-personagem, por sua vez, cruza a fronteira da razão, caindo em um estado de insanidade. Enquanto a vergonha e a loucura são os legados daqueles que contribuíram para o seu fim, a morte chega para Maria como uma libertação.

## 5 Considerações finais

Em *Fronteira*, Cornélio Penna dá continuidade a uma tradição literária que enfatiza uma visão de mundo moderna e pessimista (FRANÇA, 2018), revelando as tendências mais perturbadoras de indivíduos e grupos de pessoas. Ainda que por uma perspectiva masculina, a figuração de Maria Santa permite uma análise das questões relacionadas às sexualidade e vida femininas, ao tratamento ambíguo dado ao feminino por uma sociedade patriarcal e às formas encontradas pelas mulheres para enfrentá-lo. Em uma cidadezinha do interior de Minas Gerais, cerceada pelo cenário claustrofóbico de montanhas altas e confinada em um casarão repleto de móveis antigos que, conservados nos mesmos lugares, ajudam a transmitir um efeito de paralisia do tempo, Maria é forçada a suportar o legado misterioso e criminoso da família e purgá-lo por meio de uma santidade prescrita. Contudo, sua volúpia e seus anseios individuais não podem ser contidos.

Antes de santa, Maria é mulher, e sua capacidade de metamorfosear-se – revelando ora uma face frágil e vulnerável, ora uma face assustadora e voluptuosa – espelha a multiplicidade de mulheres que há em uma. Se, por um lado, ela é capaz de despertar impulsos violentos daqueles que a desejam, ecoando o *tópos* da *damsel in distress*, por outro, a personagem apresenta aspectos da *femme fatale* a partir de uma sexualidade perigosa o suficiente para levar à ruína qualquer um que tente desfrutá-la – tanto o noivo do passado quanto o narrador-personagem têm fins implacáveis: a morte e a loucura. Além disso, atributos da ordem do sagrado também compõem sua personalidade, a despeito de sua vontade ou de seu controle.

O temor causado por Maria Santa intensifica-se por causa da imprevisibilidade de sua natureza e da impossibilidade de total controle sobre ela. Ainda que afastada do convívio social, a personagem atua intensamente sobre o imaginário da região, criando uma espécie de culto que alcança o interior do sertão, onde Emiliana se encontrava, como assinalado em seção anterior, e sua aura consegue perturbar o ânimo daqueles que dela se aproximam. Situada entre o sagrado e o profano, Maria é uma representante notável do feminino terrível.

## Referências

ALDANA-REYES, X. *Spanish Gothic: national identity, collaboration and cultural adaptation*. London: Palgrave MacMillan, 2017.

- ALVES, L. O Mal em *Fronteira*, de Cornélio Penna. In: FRANÇA, J.; SENA, M. *Sobre o medo: o mal na literatura brasileira do século XX*. Niterói: Hugin+Munin, 2020.
- ALVES, L.; SANTOS, A. P. A. O Gótico de Mme Chrysanthème: crimes e mentes perturbadas em *A Mulher dos Olhos de Gelo* (1935). *Caderno Seminal*, v. 38.2, 2021.
- BELLAS, J. P. L. *A busca pela transcendência nos Trópicos: o sublime no romantismo brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- BUENO, L. *Uma história do romance de 30*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.
- CASTRO, H. B. *Poética gótica e prosa regionalista: o caso de O Reino Encantado (1878), de Araripe Júnior*. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
- COHEN, J. J. Monster culture (Seven theses). In: COHEN, J.J. (ed.) *Monster Theory: reading culture*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1996.
- EDWARDS, J.; VASCONCELOS, S. *Tropical gothic: in literature and culture – the Americas*. New York: Routledge, 2016.
- FERREIRA, R. P. *A voz interdita de Dodôte: um estudo sobre o romance Repouso, de Cornélio Penna*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.
- FRANÇA, J. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de *Fronteira*, de Cornélio Penna. *Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018, pp. 1097-1103.
- FRANÇA, J.; SILVA, D. A. P. De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. *Revista Opiniões: Revista dos alunos de Literatura Brasileira, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*, v. 5, n. 6/7. São Paulo: FFLCH, USP, 2015a. pp. 51-66.
- FRANÇA, J.; SILVA, D. A. P. Pesadelos dionisíacos: natureza, sexo e medo na literatura brasileira. *Revista Círculo de Giz: Revista Multidisciplinar de Artes e Humanidades*, n. 1, vol. 1. Rio de Janeiro: 2015b. pp. 101-123.
- GILMORE, D. *Monsters: evil beings, mythical beasts, and all manner of imaginary terrors*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2011.
- NYROPE, K. *The kiss and its history*. New York; Dutton; London: Sands & Co., 1902. Translated by William Frederick Harvey.
- OSAKABE, H. O crime como redenção: uma aproximação aos primeiros romances católicos de 30. In: FINAZZI-AGRÔ, E.; VECCHI, R. (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Marcos: Unimarco Editora, 2004.
- OTTO, R. *O sagrado: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional*. Petrópolis: Editora Vozes, 2007. Trad. Walter O. Schlupp.
- PAGLIA, C. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. New York: Vintage Books, 1990.
- PENNA, C. *Fronteira*. (2. ed.). Rio de Janeiro: Editora O Cruzeiro, 1953.
- PUNTER, D. *The Literature of Terror: a history of Gothic fictions from 1765 to the present day*. Vols. 1 and 2. (2<sup>nd</sup> ed.). London and New York: Routledge, 2013.

ROMERO, J. C. G.; RAMÍREZ, M. D. A. A fonte de todos os males: sedução feminina em um conto de Bécquer. *Scripta Uniandrade*, n. 17, n. 1. Curitiba, 2019. pp. 17-38.

SÁ, D. S. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, A. P. A. *O gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânsia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SANTOS, F. V. *Transgressão, melancolia e mal na obra de Cornélio Penna*. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2008.

SANTOS, J. F. Maternidade monstruosa em Cornélio Penna. *Aletria: Revista de estudos de literatura*, n. 16. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, 2007. pp. 147-157.

SENA, M. *O Gótico-Naturalismo na literatura brasileira oitocentista*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, D. A. P. *A prosa de ficção decadente brasileira e francesa (1884-1924): uma poética negativa*. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

SHILDRICK, M. *Embodying the Monster: encounters with the vulnerable self*. London, Thousand Oaks, and New Delhi: Sage Publications, 2002.

Recebido em: 01/10/2022

Aceito em: 23/01/2023