

A paródia como fantasma

*Josalba Fabiana dos Santos**

RESUMO: *A menina morta*, de Cornélio Penna, é um romance que sempre desnor-teou a crítica brasileira pelo seu aspecto aparentemente anacrônico. No entanto, um estudo mais cuidadoso demonstrará que esse livro publicado em 1954 dialoga sobre-maneira com o seu momento histórico e estético, pois se apresenta como uma paródia do tradicional romance gótico inglês. Vale lembrar também que a paródia foi um recurso utilizado à exaustão pelo modernismo. De maneira que Cornélio Penna não seria anacrônico, ao contrário, seria um romancista do seu tempo e até além, pois se trata aqui de uma narrativa requintada – *A menina morta* – que se constitui a partir de um gênero da cultura de massa, o romance gótico.

PALAVRAS-CHAVE: paródia, gótico, Cornélio Penna.

ABSTRACT: Brazilian literary critics have always been puzzled by the apparent anachronism of *A menina morta*, by Cornélio Penna. However, a closer examination will demonstrate that this book, published in 1954, is strictly connected with its historical and aesthetic period, since it is characterised as a parody of the traditional English Gothic novel. It is worth mentioning that the parody was a highly utilised resource during the modernist movement. Therefore, Cornélio Penna should not be seen as anachronistic but as a novelist of his time and beyond, since *A menina morta* is an exquisite narrative woven from elements of the Gothic novel, a mass-production genre.

KEYWORDS: parody, gothic, Cornélio Penna.

Em *Uma teoria da paródia*, Linda Hutcheon fala, entre várias outras coisas, de uma “reacção intencionada inferida, motivada pelo texto” (1989, p. 76), que ela chama de *ethos*. Enquanto a intertextualidade estaria no leitor, de forma

* Universidade Federal de Sergipe (UFS).

que este seria livre para fazer diferentes associações, a paródia se inscreveria ela própria como intenção, pedindo um leitor relativamente instrumentalizado dentro da tradição literária. Logo, é preciso buscar os vestígios do texto que desencadeou a paródia. A saber, os vestígios do gótico inglês possíveis de se encontrar no romance de Cornélio Penna ora abordado.¹ Esses vestígios, essas pistas, deverão acenar para os inumeráveis enigmas que a narrativa corneliana proporciona. É objetivo deste trabalho também marcar a necessidade de uma leitura crítica que busque agregar contexto histórico (cultura) e texto (na sua dimensão estética), lembrando que a literatura é cultura e estética, sobretudo trabalho de elaboração estética. Estudar a paródia, principalmente a estrutura paródica do texto ou o que faz do texto uma paródia, não exclui (muito ao contrário) outras correlações possíveis: entre o romance moderno e o gótico, entre a paródia como fantasma ou duplo, o fantasma ou duplo como metáforas, as metáforas como alegoria, e, no caso do romance corneliano, a alegoria no lugar da violência patriarcal-escravocrata.

De 1954, *A menina morta* é o último livro publicado por Cornélio Penna. A narrativa transcorre em meio a um forte clima de mistério. As cenas iniciais são construídas em torno dos preparativos para o enterro da filha mais nova da rica família Albernaz, proprietária do Grotão, uma fazenda produtora de café no século XIX, situada às margens do rio Paraíba, na fronteira entre as então províncias do Rio de Janeiro e de Minas Gerais. A produção é controlada pelo Comendador, o patriarca, e executada por escravos. Não se diz o que levava a menina à morte. E esse será apenas o primeiro de uma série de enigmas lançados ao leitor, mas outros virão, como, por exemplo, o dissenso entre os pais da criança – o Comendador e Dona Mariana –; a tentativa de assassinato que sofrerá o Comendador; a morte do escravo que tentara matá-lo; a saída repentina de Dona Mariana da fazenda.

¹ Este artigo é parte integrante do projeto *A questão do mal em Cornélio Penna e Lúcio Cardoso*, que recebe apoio financeiro do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Já que a menina, quando viva, funcionara como um elo a unir a casa-grande e a senzala, o Comendador ordena que a filha mais velha regresse do colégio da Corte, onde estudava, para ocupar o lugar da irmã morta. É assim que Cornélio Penna constrói um romance cindido, no qual a primeira metade é dominada pela presença ausente da criança ou por sua memória e a segunda metade será, por sua vez, ocupada pelo retorno de Carlota, a filha mais velha.

A opção por essa forma ou fôrma narrativa cindida, dividida, constituirá, por assim dizer, um fantasma ou duplo do texto, pois a menina, morta desde o início da narrativa, se presentificará por meio da irmã, que retorna a partir da metade do livro. Isto é, as duas irmãs são duplos uma da outra e existe ainda uma série de outros duplos ao longo do romance. Contudo, neste momento preferimos nos deter nos fantasmas ou duplos que avultam da construção do texto como tal e não naqueles que são narrados, que fazem parte da história. Ora, se *A menina morta* se desdobra e se duplica sobre si, não é difícil intuir que seja, por sua vez, um romance desdobrado de outro ou de outros, dada a fixação de seu autor por duplos.

Uma leitura da fortuna crítica da obra de Cornélio Penna confirmará essa hipótese e mostrará uma tendência geral a vê-lo como anacrônico, deslocado do seu momento estético e histórico. Mas o encaminhamento aqui pretende dizer exatamente o contrário disso. Para a crítica, é como se Cornélio Penna fosse um autor ocupado com fantasmas, pois haveria nele uma tendência a tratar do passado, do já morto. Afinal, ambientado na segunda metade do século XIX e aparentando seguir uma escrita que desconsideraria as conquistas das vanguardas europeias e nacionais do modernismo, *A menina morta* faz pensar em antiguidades. Mário de Andrade, que não conheceu este romance, fala de seu autor como um antiquário, um guardador de peças caídas em desuso, mas ainda com algum valor. Diz ele:

O Sr. Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. As suas evocações

de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente e a loucura está sempre à “espreita de novas vítimas”, tudo isso é admirável e perfeitamente conseguido. Alma de colecionador vivendo no convívio dos objetos velhos, o Sr. Cornélio Penna sabe traduzir, **como ninguém entre nós**, o sabor da beleza misturado ao de segredo, de degeneração e mistério, que torna uma arca antiga, uma caixinha de música, um leque tão evocativo, repletos de uma sobrevivência humana assombrada e trágica. Sente-se que os seus romances são obras de um antiquário apaixonado, que em cada objeto antigo vê nascer uns dedos, uns braços, uma vida, todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda sobre nós (Andrade, 1958, p. 174 – grifo meu).

Queremos salientar dois aspectos nesta passagem de “Romances de um antiquário”, o título desse artigo de Mário de Andrade. Primeiro, a vocação do autor de *A menina morta* para se deter no antigo, no passado, e, segundo, a sua singularidade. Isto é, por um lado Cornélio Penna não seria um autor do seu tempo, estaria incondicionalmente preso ao que passou, ao que não é mais. Ele, Cornélio, como um colecionador privilegiado, teria a capacidade de trazer para o âmbito da ficção qualquer objeto perdido em sua materialidade, mas potencialmente vivo para o romance. Ou seja, tudo o que compõe a sua narrativa estaria morto e vivo ao mesmo tempo, de modo que a própria matéria do romance cornelianiano seria fantasmagórica. O escritor traria ainda para dentro da literatura brasileira uma escrita única, ocupada com o mistério. O texto de Mário não deixa completamente claro se ele está falando que ninguém entre nós fez isso antes ou se Cornélio seria o que o fez melhor. De todo modo, a singularidade, o lugar especial do autor de *A menina morta* estaria reservado. No entanto, em alguns casos a presença constante do mistério incomoda Mário de Andrade, que descreve exageros:

Não vejo razão para ele [Cornélio Penna] se utilizar assim de truques fáceis, que atingem mesmo, às vezes, o irritante dos romances de fantasmas, ruídos atrás de portas, cochichos indiscerníveis, medos inexplicáveis, que nada podem acrescentar ao verdadeiro mistério (Andrade, 1958, p. 174-175).

Como já foi dito, Mário de Andrade não conheceu o último livro de Cornélio Penna, de maneira que não se sabe se este comentário o atingiria, ao último livro. O fato é que aqui dois aspectos interessam especialmente: a insistência na associação entre a obra corneliana e o mistério e a aproximação com os romances de fantasmas. Um não exclui o outro, na verdade, somam-se: mistério e romances de fantasmas. Onde há um, há outro. Note-se que, enquanto Mário discutia a presença do mistério, tudo era admissível, por assim dizer, mas, quando ele acha que Cornélio “pesa a mão”, surge uma nova classificação: romance de fantasma. Romance de fantasma seria o limite para o bom gosto, quando as narrativas cornelianas entram nesse território elas se perdem, elas perdem em valor literário. Abandonemos Mário e passemos a Luiz Costa Lima, que é um pouco mais específico do que o autor de *Macunaíma*. Costa Lima afirma:

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. [...] deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez, misturado a Camilo Castelo Branco (Lima, 1976, p. 56).

Costa Lima retoma a ideia da singularidade já apontada por Mário de Andrade e levanta uma hipótese: Cornélio seria um epígono do romance gótico, talvez. Não se trata de uma afirmação contundente. Talvez Cornélio possa ser considerado um representante do gótico no Brasil, mas Costa Lima não o afirma categoricamente, apenas indaga, nem sequer retoma essa ideia ao longo do seu livro, *A perversão*

do trapezista: o romance em Cornélio Penna. Como epígono, Cornélio pertenceria a uma geração seguinte ao gótico, seria uma espécie de pós-gótico. Portanto, novamente o seu caráter anacrônico é destacado: nem moderno nem gótico, porque o romance gótico propriamente dito já teria se esgotado. *A menina morta* estaria assim, na visão desse crítico, fora do seu tempo, seria um romance deslocado, alienado do seu momento histórico e estético, talvez por isso estéril para muitos dos seus leitores.

Ao se referir a *Fronteira* (1935), o primeiro romance de Cornélio Penna, Léo Schlafman sai do território das dúvidas, do “talvez” de Costa Lima, e afirma claramente:

O espaço exterior de Itabira engloba os estados subjetivos e expressa o sinistro, o triste, como inerentes à própria natureza. A paisagem torna-se lúgubre pela projeção de estados de alma estranhos. Cornélio fala da magia e da vibração que lhe inspira a gente de Itabira, e encontra no ambiente mineiro as premissas do gótico. Entre as montanhas erguem-se os casarões cheios de sombras, esmagados por telhados enormes. Paredes altas, sótãos, móveis pesados, malas, relógios antigos, escorpiões, aranhas negras – tudo isso forma a moldura dentro da qual atuam presenças impalpáveis, o perigo próximo, ameaçador... (Schlafman, 2001, p. 14).

Segundo Léo Schlafman, Minas Gerais, a região de Itabira, ao menos tal como configurada em *Fronteira*, se coadunaria com a atmosfera do gótico. Ou melhor, este romance cornelianiano – ambientado nos primeiros anos da República, portanto, no final do século XIX – soube aproveitar um potencial que Itabira já retinha: as montanhas, os casarões e os móveis antigos seriam perfeitos para emoldurar fantasmas e perigos, elementos que Léo Schlafman atribui ao gótico, de maneira que Cornélio Penna teria sido suficientemente sensível para perceber no Brasil um local que se coaduna com o clima de mistério descrito no romance gótico europeu.

E o que seria exatamente o gótico? Segundo o *Dictionary of literature*, gótico é

um tipo de romance que foi extremamente popular no final do século XVIII, combinando elementos do sobrenatural, do macabro e do fantástico, geralmente em cenários bem ao estilo Radcliffe, como abadias arruinadas ou castelos antigos. Os heróis e/ou heroínas, tanto medievais quanto modernos, na maioria dos casos usam uma linguagem formal, afetada, curiosamente em contraste (para o leitor moderno) com as situações estarrecedoras em que se encontram. *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole, e *The mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe estão entre os exemplares mais conhecidos do gênero. *Northanger Abbey* (1818), de Jane Austen, continua sendo a paródia definitiva (1995, p. 92-93).

Gostaria de começar destacando a popularidade atribuída ao romance gótico, popularidade de que a obra de Cornélio Penna nunca desfrutou. A localização histórica também é relevante: a maioria dos exemplos é datada da segunda metade do século XVIII e há um único caso no começo do século XIX. Visto que Cornélio Penna produziu sua obra entre os anos de 1930 e 1950, verifica-se que o caráter anacrônico levantado por críticos como Mário de Andrade e Luiz Costa Lima não é nenhum absurdo. Mas a definição acima nos declara ainda mais algumas coisas importantes: o gótico se acercaria do sobrenatural em abadias arruinadas ou castelos antigos. Ora, pode-se dizer que tudo isso pode ser mais ou menos encontrado em *A menina morta*, como se verá adiante.

Outra definição, que, a rigor, não contraria a anterior, é a do *Companion to literature in English*:

Ficção gótica. Um tipo de romance ou novela popular do final do século XVIII e início do século XIX. A palavra “gótico” havia passado a significar “selvagem”, “bárbaro” e “rude”, qualidades que os escritores achavam atraente cultivar, em reação ao neoclassicismo sóbrio da cultura do

início do século XVIII. Romances góticos geralmente eram ambientados no passado (frequentemente no passado medieval) e em países estrangeiros (particularmente em países católicos do sul da Europa); eles se passavam em mosteiros, castelos, masmorras e paisagens montanhosas. Os enredos apoiavam-se no suspense e no mistério, envolvendo o fantástico e o sobrenatural. Elementos da forma começam a aparecer já em *Ferdinand count fathom* (1753), de Smollett, mas o primeiro romance gótico propriamente dito é *The castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole. Romancistas que posteriormente se associaram ao estilo gótico foram Clara Reeve, Ann Radcliffe, William Beckford, M. G. ('Monk') Lewis e C. R. Maturin. Sua influência pode ser sentida na poesia romântica (por exemplo, *Christabel*, de Coleridge), em *Frankenstein*, de Mary Shelley, nos contos de Edgar Allan Poe nos EUA, e nos romances das irmãs Brontë (Ousby, 1992, p. 379).

O selvagem, o bárbaro e o rude aqui mencionados também podem ser observados no romance cornelianiano, tanto na presença dos escravos quanto no sistema patriarcal-escravocrata. Se, por um lado, os cativos da fazenda na qual se desenvolve a narrativa são constantemente apontados como selvagens e bárbaros, por outro é inegável que o patriarcalismo escravocrata, para atingir seus fins, será tão ou mais selvagem e bárbaro do que as pessoas que pretende dominar e controlar. O *Companion to literature in English* menciona ainda uma predileção por países estrangeiros e pelo passado, sobretudo o medieval. Como já foi mencionado, *A menina morta* foi escrito nos anos de 1950, mas a narrativa se localiza na segunda metade do século XIX. A história não se desenvolve em nenhum país estrangeiro, mas transcorre distanciada de qualquer centro urbano, os personagens só têm contato com habitantes da própria fazenda, o contato com moradores de outras propriedades é muito pequeno, quase inexistente. Consequentemente, o distanciamento temporal e o isolamento espacial contribuem para criar o clima de mistério.

Uma última definição do gótico pode ser explorada, a do *Dicionário de termos literários* (1974), de Massaud Moisés:

Derivando o seu nome do fato de passar-se em ambiente medieval, a prosa gótica apresenta, de forma genérica, os seguintes característicos: histórias de horror e terror, transcorridas em castelos arruinados, com passagens secretas, portas falsas, alçapões, conduzindo para locais misteriosos e lúgubres, habitados por seres estranhos que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas, onde mal penetra a luz do dia. [...] Quer se crer que não se trata de uma ficção menor, votada ao entretenimento do leitor, mas de romances, ou novelas, dotados de outro interesse, na medida em que os protagonistas, antes que meros fantoches, seriam autênticos casos psicológicos. Além disso, o gótico busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe, em suma, uma resposta emocional (Moisés, 1985, p. 263).

Para Massaud Moisés, o gótico não seria uma narrativa menor, e note-se aqui a necessidade de defendê-lo, o que evidencia que devia (deve?) ser tratado exatamente como um tipo de narrativa desprezível para boa parte da crítica. Também gostaríamos de marcar na definição de Massaud Moisés a função do romance gótico: envolver, alarmar, chocar e incitar o leitor. E esses são dois pontos nos quais a obra de Cornélio Penna se distancia do gótico, porque não é uma obra menor, ao contrário, pois é cuidadosamente trabalhada, tampouco busca colocar medo no leitor por meio de recursos fáceis.

Passa-se agora a uma leitura que apontará aspectos na narrativa corneliana até então desprezados pela crítica ora elencada, um verdadeiro contraponto ao que foi citado anteriormente. Marília Rothier Cardoso, assim como Luiz Costa Lima e Léo Schlafman, faz uma ligação entre a obra de Cornélio Penna e o romance gótico. Todavia, o seu ponto de vista é muito diferente do de Costa Lima e, por extensão, do de Mário de Andrade. Apresentando uma nova

edição para *Fronteira*, o já mencionado primeiro romance cornelianiano, Marília Rothier Cardoso comenta:

Cornélio Penna constrói sua estratégia narrativa [...] selecionando algumas conquistas da vanguarda, adapta-as a traços do romance gótico e da tradição fantástica. Produz, assim, na contramão do regionalismo em voga, um estilo de alto requinte, capaz de perscrutar a intimidade e sugerir panoramas sócio-históricos, de forma sutil, nebulosa e fragmentária, longe da banalidade realista (Cardoso, 2001).

A partir dessa citação, podemos dizer que Cornélio Penna estabelece uma relação paródica com a ficção gótica que é justamente uma das conquistas das vanguardas. Não que a paródia em si seja fruto exclusivo do modernismo, mas o seu uso sistemático com certeza o é. A paródia chega ao modernismo já bem conhecida pela tradição literária. Mas, a partir desse momento, tal recurso passa a se integrar como técnica de construção na literatura, exacerbando o seu caráter metalinguístico. Afinal, parodiar é um exercício que não apenas desdobra um texto sobre outro, mas igualmente obriga a uma reflexão sobre a linguagem e a sua produção, o fazer literário.

Assim sendo, a obra cornelianiana não seria anacrônica como afirmaram Mário de Andrade e Costa Lima, por exemplo, muito pelo contrário, dialogaria com o seu tempo, estaria muito mais próxima da ruptura proposta pelos escritores ligados à Semana de Arte Moderna e às vanguardas europeias do início do século XX do que da “banalidade realista” – para utilizar ainda uma vez a expressão de Marília Rothier Cardoso. Um livro como *A menina morta* não estaria simplesmente tentando reproduzir a técnica ou a fôrma do gótico mas estaria parodiando-o, estaria relacionando-se com ele para dizer outra coisa. O estado de apreensão que envolve o leitor cornelianiano não é o do gótico. Os fantasmas e os duplos no último livro de Cornélio Penna não pretendem assustar o leitor, mas desviar o seu olhar para outro foco. Na verdade, os fantasmas e os duplos estabele-

cem um jogo entre velar e revelar ao leitor a violência patriarcal-escravocrata, presente no romance e na história nacional. Pode-se dizer ainda que *A menina morta* não é um livro anacrônico porque se vale de fantasmas, de matéria morta, na sua estratégia narrativa, mas que a paródia é um recurso literário que se constitui como um duplo ou um fantasma. Ou seja, o recurso da paródia nesse romance reproduz no seu formato elementos, como o duplo e o fantasma, que fazem parte do seu conteúdo: a forma ou a fôrma espelha o seu conteúdo.

Tratando de outra maneira: a paródia é um duplo ou um fantasma de outro texto, a paródia é de um texto que já “morreu” ou que está esquecido e que revive por meio do seu duplo ou fantasma. O duplo, segundo Rank (2001, p. 17 *et seq.*), é um anúncio de morte. Por extensão, é possível afirmar que por trás de toda a morte há um nascimento, um renascimento. Tudo que morre possibilita que algo venha à vida. Um fantasma propriamente dito é um ser que teria morrido de forma trágica, violenta, um ser que teria morrido antes da sua hora. Este ser morto de forma trágica, violenta ou antes da hora resistiria a abandonar o reino dos vivos, teria uma má morte, uma morte ruim. Obviamente não se pensa num texto nos mesmos termos. São consideráveis as diferenças entre pessoas e livros. No entanto, deve ser observado que a ficção gótica como momento estético acabou. Vários dos seus recursos permanecem utilizados em outros gêneros, mas são precisamente isso, outros gêneros, não são mais exemplos do gótico, não o reproduzem na sua totalidade. Podemos dizer que o gótico morreu, mas continua vivo nos novos gêneros que se valem de alguns dos seus recursos.

Da mesma maneira, podemos afirmar que o texto escrito depois de extinta a ficção gótica, mas que se vale de algumas das suas conquistas, se encena como seu duplo. Todavia, nem duplo nem fantasma devem ser reduzidos a cópias, a meras reproduções num sentido negativo. Existe repetição, não há dúvida, no entanto, na esteira do pensamento de Gilles Deleuze (2000), falaremos em repetição

na diferença. O duplo e o fantasma reafirmam até certo ponto os seres que os motivaram ou precederam, mas são outros, permitem o reconhecimento, mas não a identificação total. O mesmo ocorre com a paródia, ela reafirma o texto que a motivou ou precedeu, mas não o repete na sua íntegra, pois se o repetisse não seria uma paródia, seria o texto que a motivou. Note-se que o par origem/cópia, no qual o segundo elemento é sempre inferiorizado, vem norteadando a tradição literária desde Platão e foi reafirmado mais recentemente pelo romantismo, período tão evocativo do chamado “gênio do escritor”. Para Deleuze (2000, p. 136), tal hierarquia inexistente, mesmo porque para ele somente existem cópias, não há original.

Na paródia literária, há uma corrupção de outro texto, há uma deformação (Sant’Anna, 1985, p. 28). O fantasma e o duplo, tão presentes no romance cornelianiano, também são corrupções ou deformações de outros seres. Reforçando o conteúdo por meio da forma, *A menina morta* se duplica e se fantasmagoriza ao mesmo tempo, num jogo de espelhos para o leitor. Naturalmente, é um romance – como todo romance que se vale de um recurso intertextual – que solicita um leitor bem equipado, inserido na tradição literária, para poder revelar seus enigmas ou pelo menos compreender as suas funções, as dos enigmas. A paródia pode ser considerada elitista (Hutcheon, 1989, p. 112) porque exige esse leitor bem equipado na tradição literária, mas também pode ser didática porque contribui para uma maior bagagem ou equipagem do leitor na medida em que ampliará seu horizonte de leitura. Ao pensarmos na paródia como um texto que tem a intenção (Hutcheon, 1989, p. 76 e 112) de dialogar com outro e que revela essa intenção ao leitor, percebe-se que este pode até não compreender qual o jogo que está sendo jogado, mas possivelmente será capaz de identificar uma regra ou outra, um vestígio ou outro, de forma a se sentir instigado a desvendar os “mistérios” do texto. Além disso, de qual elitismo precisamente se fala quando o texto parodiado é o

popular romance gótico inglês? Howard Phillips Lovecraft, em *O horror sobrenatural na literatura* (1987), num tom bastante sarcástico, afirma o caráter apelativo deste gênero, que

Incluía o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína inocente, perseguida e geralmente insípida que é a vítima dos principais horrores e serve como ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o valente e impoluto herói, sempre de nascimento nobre mas frequentemente em disfarce humilde; a convenção de sonoros nomes estrangeiros, o mais das vezes italianos, para as personagens; e toda uma série de artifícios teatrais entre os quais estranhas luminosidades, alçapões apodrecidos, lâmpadas que não se apagam, manuscritos bolorentos escondidos, gonzos rangentes, cortinas agitadas, e por aí afora (Lovecraft, 1987, p. 16).

É possível que a maioria dos leitores de Cornélio Penna jamais tenha lido um único romance pertencente ao gótico, mas certamente a maioria dos leitores conhece narrativas de mistério literárias ou fílmicas e será capaz, portanto, de reconhecer, de experimentar uma sensação de já visto (*déjà vu*) em *A menina morta*.

Segundo Linda Hutcheon (1989, p. 17), a ironia é um fator fundamental para a definição da paródia moderna e é da presença dela que trataremos agora. Percebe-se que não deixa de ser irônico que Cornélio Penna parodie o romance gótico num país tropical. Apesar de Minas Gerais apresentar um ambiente em que as premissas do gótico estão dadas – “casarões cheios de sombras, esmagados por telhados enormes. Paredes altas, sótãos, móveis pesados, malas, relógios antigos” (Schlafman, 2001, p. 14) – e de tudo isso ser produtivo em todos os romances cornelianos, é preciso lembrar que o cenário de *A menina morta* é o vale do rio Paraíba, é a fronteira entre a província mineira e o Rio de Janeiro. Enfim, é o Brasil e não a Europa. E Cornélio Penna faz outras adaptações bem irônicas. A primeira diz respeito ao castelo antigo (do senhor feudal), que é substi-

tuído pela casa-grande – “rústico palácio, fortaleza sertaneja de senhor feudal sul-americano” (Penna, 1997, p. 118). Em *A menina morta*, a casa-grande ironiza o castelo antigo porque na verdade não é antiga, é uma construção recente, erguida pelo próprio Comendador e não por seus antepassados, mas que apela para elementos contidos nas construções medievais, ao menos os elementos contidos no romance gótico, pois é enorme, está sempre escura, cheia de sons estranhos à noite, lugar onde se podem ver passar fantasmas em pleno dia (segundo afirma uma das suas mucamas) e, principalmente, labiríntica. O caráter de fortaleza da casa-grande é marcante ao longo da narrativa. Aliás, essa constituição da casa como fortaleza fora comum no Brasil colonial e era utilizada como defesa para ataques indígenas, como nos informa Gilberto Freyre em *Casa-grande & senzala* (2000, p. 49). A questão é: do que ou de quem era preciso se defender numa fazenda cafeeira do Segundo Império? E mais uma vez a ironia é reafirmada, porque o possível ataque, se ataque houvesse, não viria do exterior, o ataque seria forjado no interior da fazenda pelos seus “escravos, que formavam pequeno exército” (Penna, 1997, p. 415), expressão que condensa uma total ironia, afinal o exército de escravos que está a serviço do “senhor feudal sul-americano” no eito e no interior da casa-grande pode se virar contra este mesmo senhor a qualquer momento. É um exército que pertence ao seu senhor, mas que lhe é potencialmente o seu contrário. Por isso é preciso que a propriedade se assemelhe a uma fortificação: seus “súditos” são seus maiores inimigos, seus “súditos” naturalmente não lhe são leais. A expressão “senhor feudal sul-americano” é igualmente irônica. Por que feudal se já nascemos modernos como quer boa parte da crítica atual? E se olharmos para as marcas da modernidade que temos, provavelmente concordaremos com essa crítica. À luz da narrativa, percebemos várias analogias entre o Comendador, o “senhor feudal sul-americano”, e o Conde Drácula, do livro homônimo de Bram Stoker, e que seria uma espécie de

epígono do gótico, visto que é publicado em 1897, portanto já afastado desse momento estético. O Comendador, na obra corneliana, é evidentemente um vampiro, pois vive do sangue dos escravos que para ele trabalham.

O passado medieval do gótico é substituído pelo século anterior ao da escrita do romance corneliano, explicitando a curta história nacional brasileira. Quando Cornélio Penna ambienta seu romance, escrito e publicado em meados do século XX, no século XIX, uma nova ironia se constitui. O passado nacional brasileiro é recente, nossa história de país independente é pequena, no entanto nós já constituímos os nossos fantasmas, o nosso horror:

A cronologia histórica inverte [...] a cronologia de publicação dos romances, direcionando o romancista para o resgate da herança do passado, onde se localizaria o processo de formação da nossa nacionalidade, que o período escravocrata traduz sob a forma de um violento dissenso. Ao colocá-lo em cena como nenhum outro romancista entre nós, Cornélio Penna não só estaria problematizando a pretensa unidade que nos constituiria enquanto nação, mas assinalando a permanência de um conflito não sanado na origem e que, sob a forma de um fantasma desagregador, continua a nos assombrar e a nos manter exilados no passado, como num pesadelo que parece não ter fim (Miranda, 1997, p. 482).

Tentar esquecer a violência da escravidão, prática que perdurou no Brasil por quase quatro séculos, não a elimina, ao contrário, só contribui para criar fantasmas.

Outra ironia a ser mencionada é a ambiência em países estrangeiros presente na ficção gótica e trocada pela ambiência interiorana, sertaneja, em *A menina morta*. O sertão e o interior foram (e de certa forma ainda são) o nosso exótico (note-se que usamos a palavra sertão aqui no mesmo sentido utilizado no século XIX, ou seja, por oposição ao litoral). Enquanto os autores dos romances góticos localizavam suas histórias em outros países para aumentar o grau de estranhamento daquilo que narravam

e saindo do pressuposto de que o esquisito é o outro, o escritor brasileiro localiza *A menina morta* no interior do Brasil. Aparentemente não se trata de um interior assim tão interiorizado, visto ser a fronteira entre Minas Gerais e Rio de Janeiro. Mas registrando a incomunicabilidade ou a dificuldade de comunicação entre o Grotão e as fazendas vizinhas, o difícil acesso à Corte, à cidade do Rio de Janeiro – uma viagem de muitos dias em estradas precárias –, Cornélio Penna deixa claro ao leitor que Paris era mais próxima da capital do Império brasileiro do que uma província vizinha, logo éramos (somos?) estrangeiros para nós mesmos, lembrando aqui o título do livro de Julia Kristeva. Não precisamos temer ou nos assustar com os estrangeiros, com os outros, porque somos estranhos a nós próprios, não nos conhecemos.

Considerações finais

A paródia é um texto fronteiro que se posiciona entre a recriação (do que estava “morto”) e a criação, isto é, a paródia propriamente dita, cumprindo assim o seu papel de fantasma, nem totalmente viva, porque ligada ao que estava morto, nem totalmente morta, porque agente de transformação do texto parodiado. A paródia se coloca entre o passado, a tradição, e o novo, o rompimento com a tradição. Ela anuncia uma repetição, mas é diferença sempre. A paródia é a abertura de uma lacuna no tempo “vazio e homogêneo” mencionado por Walter Benjamin (1993, p. 229) em uma das suas *Teses sobre a história*. No caso da paródia, será no tempo da tradição literária que se abrirá uma lacuna. Resvalando no passado, ela transforma o próprio presente. Ela pode retirar a aura, para lembrar outra expressão cara a Benjamin no seu artigo “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (1993, p. 165 *et seq.*), do texto parodiado ou pode investi-lo de uma nova aura. Nesse processo, a própria paródia adquire uma aura: a de ser diferença, porque não é mais o texto parodiado, e a de

ser repetição, porque toda paródia tem um desejo oculto e dissimulado de ressuscitar os mortos. A consciência histórica da paródia “lhe dá o potencial para, simultaneamente, enterrar os mortos, por assim dizer, e também para lhes dar nova vida” (Bethea; Davydov *apud* Hutcheon, 1989, p. 128). O recurso constante da paródia está voltado em *A menina morta*, como na maioria dos romances modernos, a um embaralhamento de fronteiras, a um embaralhamento do que seria a alta e a baixa literatura. Grosso modo, poderíamos dizer que a alta literatura seria aquela que resistiria a leituras rápidas e descompromissadas, enquanto a baixa pertenceria ao universo do entretenimento. Parodiando o romance gótico, Cornélio Penna constituiu seu romance, sobretudo *A menina morta*, na fronteira entre a alta e a baixa literatura, uma fronteira que muitos modernistas pretendiam ver destruída e que, como escritor do seu tempo, ele contribuiu para aniquilar. Retomando uma última vez o conceito de Linda Hutcheon sobre a paródia moderna, no qual a ironia se coloca como fundamental, perceberemos que provavelmente essa é a maior de todas as ironias cornelianas: uma obra requintada parodiando um gênero romanesco típico da literatura de massa, o gótico.

O autor de *A menina morta* seria um colecionador de fantasmas, inclusive de fantasmas textuais. E é por isso que ele se emoldura de forma eficiente no epíteto atribuído por Mário de Andrade – um “antiquário apaixonado”. Mas esses fantasmas estão a serviço do presente. Falando **do** e **com** o passado, a paródia dialoga com o **seu** momento histórico, o da própria paródia. Cornélio Penna escreveu e publicou seu principal livro quando o Brasil passava por um período de desenvolvimento econômico financiado sobretudo pelos Estados Unidos. O progresso anunciado então pretendia apagar o passado. Segundo o historiador francês Ernest Renan, no seu clássico “O que é uma nação?” (publicado originalmente em 1882), esquecer a violência da origem é essencial para a configuração do nacional (Renan, 2000, p. 56). O patriarcalismo escravocrata seria precisamente

essa violência que deveria ser esquecida. No entanto, *A menina morta* é um romance que resiste, não nos deixando esquecer e problematizando uma suposta fundação nacional harmônica.

Referências

- ANDRADE, Mário de. Nota preliminar a Dois romances de Nico Horta. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 171-175.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 1. p. 165-196.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993. v. 1. p. 222-232.
- CARDOSO, Marília Rothier. Paratexto. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000.
- DICTIONARY OF LITERATURE. London: Brockhampton, 1995.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.
- LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.
- MIRANDA, Wander Melo. Posfácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997. p. 472-482.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 4. ed. São Paulo, 1985.

OUSBY, Ian. *Companion to literature in English*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RANK, Otto. *Don Juan et le double*. Paris: Payot, 2001.

RENAN, Ernest. ¿Qué es una nación? In: BRAVO, Álvaro Fernández (Org.). *La invención de la nación: lecturas de la identidad de Herder a Homi Bhabha*. Buenos Aires: Manantial, 2000. p. 53-66.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & cia*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. *Fronteiras da nação em Cornélio Penna*. Belo Horizonte, 2004. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais.

SCHLAFMAN, Léo. O outro lado da fronteira. In: PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001.

