

# ANTECEDENTES DE UM ROMANCE GÓTICO BRASILEIRO: O CONTO “MARIA VITÓRIA” E O MANUSCRITO DE *FRONTEIRA*

PRECEDENTS OF A BRAZILIAN GOTHIC NOVEL: THE  
SHORT STORY “MARIA VITÓRIA” AND THE *FRONTEIRA*  
MANUSCRIPT

*Júlio França*<sup>1</sup>

*Lais Alves*<sup>2</sup>

---

1 Professor associado de Teoria da Literatura na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista de produtividade (CNPq) e do Prociência (UERJ/FAPERJ), é coordenador do grupo de pesquisa Estudos do Gótico e co-editor do periódico acadêmico *Abusões*. E-mail: [julfranca@gmail.com](mailto:julfranca@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6293-8235>.

2 Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). É integrante dos grupos de pesquisa Estudos do Gótico e Vertentes do Fantástico na Literatura. E-mail: [lais.alvessouza@yahoo.com.br](mailto:lais.alvessouza@yahoo.com.br). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3584-7514>.

---

---

**RESUMO:** Entre as muitas narrativas brasileiras que flertam, sob diversos aspectos, com as poéticas do mal, *Fronteira* (1935) é particularmente notável. O primeiro romance de Cornélio Penna estabelece um diálogo de mão dupla com a tradição literária do gótico, alimentando-a ao mesmo tempo que é por ela alimentado, e apresenta uma fonte inesgotável de pontos de observação: a estrutura lacunar de enredo; a narração em modo de fluxo de consciência; o narrador autodiegético, paranoico, não confiável e dono de uma sensibilidade mórbida; o campo semântico ligado à escuridão, ao fantasmagórico, ao lúgubre, à morte etc.; o *locus horribilis*, que se manifesta em diversos níveis, e o passado fantasmagórico, que se manifesta na alusão frequente a crimes e transgressões pretéritas, condicionando as existências dos protagonistas. Neste artigo, pretendemos explorar o processo de criação de *Fronteira* a partir de dois antecedentes: o manuscrito da obra e o conto “Maria Vitória”, publicado em 1923 na revista *América*. Procuraremos demonstrar que, por meio de procedimentos de supressão de informações acerca de personagens e determinados eventos, o autor obteve efeitos de suspense e mistério que intensificaram a natureza gótica de sua obra.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fronteira*; Cornélio Penna; Gótico; Conto; Manuscrito.

**ABSTRACT:** Among many Brazilian narratives that flirt, in numerous aspects, with the poetics of evil, *Fronteira* is particularly noteworthy. Cornélio Penna’s first novel establishes a two-way dialogue with the Gothic literary tradition, at once impelled by it and nurturing it, and presents a vast array of points of observation: the lacunar plot structure; the stream-of-consciousness narration; the autodiegetic, paranoid and unreliable narrator, owner of a morbid sensibility; the semantic field linked to darkness, death, the phantasmagoric, and the lugubrious; the *locus horribilis* that manifests itself on several levels; and the ghostly past returning to haunt the present in frequent allusions to previous crimes and transgressions, conditioning the protagonists’ existences. In this paper, we explore the creative process of *Fronteira* from two previous texts by Penna: the manuscript of the work and the short story “Maria Vitória”, published in 1923. We intend to demonstrate that, through procedures of suppression of information about characters and specific events, the author managed to produce suspense and mystery effects that intensified the gothic nature of his work.

**KEYWORDS:** *Fronteira*; Cornélio Penna; Gothic; Short story; Manuscript.

*O Fronteira é apenas um pesadelo, um recado do outro lado, uma confissão  
da alma escondida de nosso sertão...*

Cornélio Penna

## INTRODUÇÃO

Quando publicado pela editora Ariel, em fins de 1935, *Fronteira* provocou estranheza. Embora a crítica literária tenha identificado inúmeros elementos relativos à realidade sociocultural do interior brasileiro no romance de estreia de Cornélio Penna, a maior parte dos críticos decidiu classificá-lo como um representante da linhagem intimista ou psicológica, reproduzindo a habitual prática de separação das obras e dos autores de nossa literatura em duas vertentes diretamente opostas — a subjetivista e a realista. Tal classificação, porém, continuou a parecer insuficiente, e outras tentativas foram sendo feitas, ao longo dos anos, a fim de melhor descrevê-lo: romance policial (GUSTAVO, 1936); narrativa de mistério (PLACER, 1965); história de fantasmas (ANDRADE, 1958) e, finalmente, como o equivalente brasileiro das narrativas escritas por autores como Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne e Emily Brontë (SILVEIRA, 1935; PLACER, 1965; ADONIAS FILHO, 1945; VILLAÇA, 1973).

Com efeito, Cornélio Penna era leitor e apreciador de inúmeras obras pertencentes ao que chamamos de poéticas do mal — modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos. Em seu perfil literário feito por Renard Perez (1955, p. 8), lê-se que o romancista “[g]osta muito de literatura policial. Entre os grandes escritores tem especial predileção por Julien Green, [...] Emily Brontë, [François] Mauriac [...], [William] Faulkner” — autores que fizeram uso, de forma mais ou menos expressa, dos recursos temático-formais de poéticas negativas. Em outra entrevista, Cornélio indica familiaridade e simpatia por versões cinematográficas do horror artístico, ao declarar: “Sobre *Fronteira*, alguém disse que era um romance de

Boris Karloff<sup>3</sup>, e eu achei que tinha razão” (PENNA, 1949, p. 8). Não é insólito, pois, que se encontre tantos elementos típicos do Gótico não somente em *Fronteira*, mas em toda a ficção corneliana, como vêm comprovando alguns de nossos estudiosos nas últimas décadas (BARROS, 2020; FRANÇA, 2018; SANTOS, 2012).

Entre as muitas narrativas brasileiras que flertam, sob diversos aspectos, com as poéticas do mal, *Fronteira* (1935) é particularmente notável. O romance estabelece um diálogo de mão dupla com a tradição literária do Gótico, alimentando-a ao mesmo tempo que é por ela alimentado, e apresenta uma fonte inesgotável de pontos de observação. São inúmeros os paralelos entre os procedimentos poéticos adotados por Cornélio Penna e as convenções formais e temáticas da narrativa gótica. Elenquemos, a título de exemplificação, alguns desses elementos: a estrutura lacunar de enredo, que produz sobre o leitor ora efeitos de suspense, ora efeitos de mistério; a narração em modo de fluxo de consciência, que enquadra o mundo narrado por detrás de um filtro de culpas, remorsos e arrependimentos, e cria um véu de fantasmagorias que desrealiza e distorce mesmo os eventos mais corriqueiros; o narrador autodiegético, paranoico, não confiável e dono de uma sensibilidade mórbida; o campo semântico ligado à escuridão, ao fantasmagórico, ao lúgubre, à morte etc.; o *locus horribilis*, que se manifesta em diversos níveis (as montanhas negras, “sufocantes”, que cercam a cidade; a cidade decadente, semi abandonada; a casa escura e claustrofóbica, com todas as janelas sempre fechadas, apesar do calor, e cuja aparência lembra um sepulcro; o velho mobiliário, cujas portas e gavetas parecem sempre encerrar segredos terríveis); o passado fantasmagórico, que se manifesta na alusão frequente a crimes e transgressões pretéritas, condicionando as existências dos protagonistas, e causando um efeito de enclausuramento, que os paralisa tanto no plano espacial quanto no temporal; e, por fim, o mal imanente, disperso por quase todas as personagens e todos os espaços narrativos.

Neste artigo, pretendemos explorar o processo de criação de *Fronteira* a partir

---

3 Ator inglês que se tornou ícone dos filmes de horror, sobretudo das obras cinematográficas produzidas pelos estúdios da Universal durante a década de 1930. O papel que lhe iniciou no estrelato foi o do Monstro de Victor Frankenstein em *Frankenstein* (1931) e *The Bride of Frankenstein* (1935).

de dois antecedentes: o manuscrito da obra<sup>4</sup> e o conto “Maria Vitória”, publicado em 1923 na Revista *América*<sup>5</sup>. Procuraremos demonstrar que, por meio de procedimentos de supressão de informações acerca de personagens — em especial, da personagem Maria Santa —, o autor obteve efeitos de suspense e mistério que intensificaram a natureza gótica de seu primeiro romance.

## AS ORIGENS DE *FRONTEIRA* E O CONTO “MARIA VITÓRIA”

Em declarações e entrevistas concedidas ao longo de sua carreira literária, Cornélio Penna constantemente mencionou a importância das memórias pessoais para a elaboração de *Fronteira*. Em depoimento sobre as origens do livro, ele descreveu o episódio do enterro de uma prima, a “Mulher Santa”, que testemunhara nos primeiros anos de idade. Suas recordações evocam não somente um tom melancólico, mas também repleto de dor, já que o escritor explica que, ao subir na cama para observar a procissão que se formara para acompanhar o corpo da mulher até o cemitério da cidade, ferira o joelho com uma agulha de crochê:

Já ouvira muitas vezes contar as singularidades, os chamados milagres da Mulher Santa, mas episódios em minha imaginação, que se reuniam aos outros, os da princesa de cabelos verdes e olhos cor-de-rosa, os da velha que saía à noite, para acompanhar uma procissão, que depois verificara ser inteiramente composta de mortos<sup>6</sup>, e

---

4 O manuscrito de *Fronteira* faz parte do acervo de Cornélio Penna da Fundação Casa de Rui Barbosa, a cujos funcionários do arquivo e da biblioteca agradecemos a disponibilidade e a atenção.

5 A descoberta do conto deve-se aos trabalhos de pesquisa do Projeto Brasiliana, da Universidade de São Paulo. Agradecemos ao colega Franklin Morais (UNICAMP), que muito generosamente nos disponibilizou o texto.

6 O “causo” da procissão de fantasmas também parece ter inspirado outro escrito de Cornélio Penna. Em matéria para o *Jornal do Brasil*, em 1973, Dom Marcos Barbosa transcreve trechos do que parece ser um conto descoberto pela viúva do autor após sua morte. No texto, o narrador, após aproximar-se do mosteiro de São Bento, é puxado para dentro por mãos misteriosas. Na penumbra da igreja,

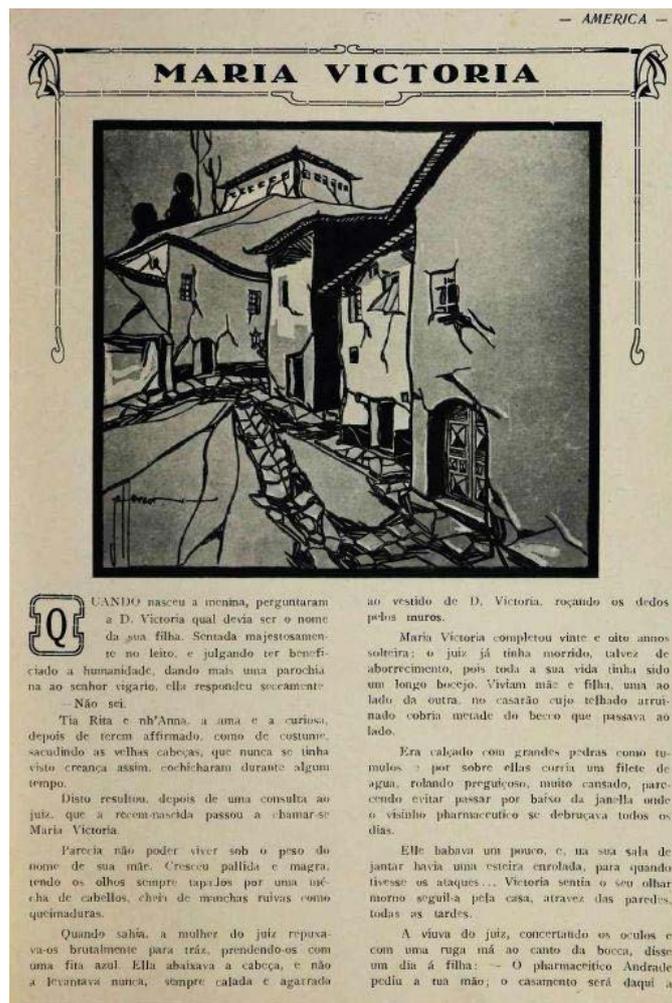
que me eram contados por Chica, a nossa velha ama, mas creio que o ferimento, e a cicatriz que me ficou, deram dolorosa realidade à figura da pobre doente, que se tornou para mim em antiga e vagarosa obsessão. (CONDÉ; PENNA, 1953, p. 21)

Ante as recusas dos amigos escritores, a quem pedia que escrevessem sobre “a história da Mulher Santa, que me parecia ser a história também de âmago do Brasil” (CONDÉ; PENNA, 1953, p. 21), Cornélio começa a compor a narrativa que iria resultar em *Fronteira*. O miniconto “Maria Vitória” revela que seu processo de criação e edição durou cerca de uma década e que muitas foram as transformações e supressões realizadas — a começar pelo nome da principal personagem feminina, visto que, no livro, ela é referida apenas como Maria Santa.

O conto foi publicado no número de dezembro de 1923 da *Revista América*, um periódico mensal carioca, que, além de ilustrações e fotografias em preto e branco, contava com textos de naturezas diversas — ensaios, contos, obras literárias estrangeiras traduzidas para o português, artigos sobre arte, esportes e cultura em geral. Na primeira página de “Maria Vitória”, há uma ilustração de uma cidade em ruínas (figura 1), com duas silhuetas obscuras no canto superior esquerdo. A autoria do desenho é atribuída a “Jefferson”.

---

entrevê alguns fiéis que, após exame mais detalhado, são identificados como figuras religiosas há muito falecidas. Ao fim, ele reconhece o fantasma da Imperatriz Leopoldina e ouve de uma aparição próxima: “Ela vem suplicar a Deus o amor de seu marido...” (PENNA, 2020, p. 132-33).



**FIGURA 1:** Primeira página do conto “Maria Vitória” na revista *América* (1923)

Fonte: Biblioteca Brasileira – USP

O conto narra a melancólica e enigmática história da personagem do título, desde seu nascimento. Ela não desperta o amor da mãe, de quem recebe o segundo nome por decisão do pai, identificado somente como “o juiz”. Embora seja dito que se trata de uma criança incomum, não são oferecidas maiores explicações para sua singularidade além das vagas impressões de sua tia e de sua ama.

A tia parece ser um primeiro esboço de Emiliana, a personagem de *Fronteira* que se incumbirá da missão de guia espiritual de Maria Santa — embora estivesse mais interessada em bens materiais e na influência social proporcionados pelos supostos

milagres da sobrinha. Descrita como “a curiosa”, Tia Rita<sup>7</sup> não dá demonstrações de afeto à sobrinha, em um comportamento que a aproxima da personagem que será desenvolvida no romance.

Os parágrafos seguintes retratam a vida infeliz e monótona de Maria Vitória, que, “[p]arec[endo] não poder viver sob o peso do nome de sua mãe”, crescera “pálida e magra, tendo os olhos sempre tapados por uma mecha de cabelos” (PENNA, 1923, s.p.)<sup>8</sup>. Tal como indica a história da Santa em *Fronteira*, a personagem parece ser completamente controlada pela vontade da família, especialmente a da mãe, como evidencia o seguinte trecho: “[q]uando saía, a mulher do juiz repuxava-os [os cabelos de Maria] para trás, prendendo-os com uma fita azul. Ela abaixava a cabeça e não a levantava nunca, sempre calada e agarrada ao vestido de D. Vitória, roçando os dedos pelos muros” (PENNA, 1923, s.p.).

Nas linhas que se seguem, há uma série de informações sobre sua história de vida: a moça chegara solteira aos vinte e oito anos de idade; tendo morrido o pai, continuava a morar com a mãe no casarão da família, em um espaço que muito lembra o sobrado de *Fronteira*. Comparemos os excertos do conto e do romance, respectivamente:

[O beco no qual ficava o casarão] [e]ra calçado com grandes pedras como túmulos e por sobre elas corria um filete de água, rolando preguiçoso, muito cansado. (PENNA, 1923, s.p.)

[...] a enorme fachada do sobrado, de onde tinham saído tantos enterros, tão discutidos e comentados, e parecia ele próprio cercado de túmulos, pois entre *as pedras agudas do calçamento das ruas, as lajes que o rodeavam branquejavam como grandes lousas, de aspecto sepulcral*. [...] lá nos fundos da casa, que se estendia por certa travessa enrelvada, terminando em pleno vale do rio próximo [...]. (PENNA, 1935, p. 52-53, grifos nossos)

---

7 Também no manuscrito, como veremos na próxima seção, Tia Emiliania aparecia com nome diferente em algumas passagens.

8 Os textos do conto e do manuscrito foram aqui reproduzidos com a atualização da ortografia, em conformidade com as normas vigentes.

Observa-se que, embora alguns detalhes tenham sido acrescentados, no romance, à descrição da casa de Maria Santa e da rua onde ela se localiza, Cornélio Penna manteve a característica tumular do calçamento e mesmo a menção a um riacho — que, na versão de 1935, transforma-se no vale do rio.

O que virá a seguir, contudo, não aparece em nenhuma parte de *Fronteira*. Surge o farmacêutico Andrade<sup>9</sup>, que observava, de sua janela, Maria Vitória todos os dias. Ao personagem também é atribuído algum tipo de patologia, pois menciona o narrador que “[e]le babava um pouco, e, na sua sala de jantar, havia uma esteira enrolada para quando tivesse os ataques... Vitória sentia o seu olhar morno segui-la pela casa, através das paredes, todas as tardes” (PENNA, 1923, s.p.). A sugestão de um interesse amoroso por parte do farmacêutico é confirmada no parágrafo posterior, quando, mais uma vez, a mãe de Maria exibirá seu comportamento extremamente dominador, não permitindo que a filha decida sobre sua própria vida ao determinar seu casamento com Andrade.

Nesse trecho do conto, a mãe de Maria Vitória compartilha algumas características com a Tia Emiliana, de *Fronteira*. Tome-se, como exemplo, as cenas a seguir, em que a expressão facial e a atitude autoritária das duas personagens se assemelham:

[a] viúva do juiz, consertando os óculos e com uma ruga má ao canto da boca, disse um dia à filha: — O farmacêutico Andrade pediu a tua mão; o casamento será daqui a um mês. (PENNA, 1923, s.p.)

— Não — respondeu Tia Emiliana em tom cortante, e o seu rosto impassível tomou uma cor cinzenta, cavando-se, de repente, duas rugas más nos cantos da boca. (PENNA, 1935, p. 56)

Realizado o casamento, surgem, então, dois novos personagens: um “novo juiz” — que pode ser o antecedente do Juiz de *Fronteira*, personagem que desconfiará

---

9 Andrade é mencionado também no manuscrito, revelando assim uma importante alteração, conforme explicaremos adiante. O personagem parece ter influenciado também o farmacêutico Urbano, protagonista do terceiro romance cornelianiano, *Repouso* (1949), dono de uma botica na cidade em que a história se passa.

de um ato criminoso cometido, no passado, por Maria Santa — e um médico — que nutria uma antiga inimizade com o farmacêutico. Este último acabará por ser apontado como o mandante do assassinato do marido de Maria Vitória:

O doutor passou um dia pela rua principal do lugar. Nesse mesmo momento explodiu uma ruidosa gargalhada na farmácia, e, quando o farmacêutico foi assassinado, todos disseram que o fora a mandado do médico; e quando o negro que o matara foi encontrado agonizante na prisão, todos disseram que Maria Vitória, a viúva, o envenenara. (PENNA, 1923, s.p.)

O enredo do conto se desenrola em ritmo extremamente acelerado, muito diferente do andamento ralentado do romance<sup>10</sup>. Ainda assim, é possível colher na narrativa curta alguns detalhes que não se fizeram presentes na narrativa longa. Um deles se refere ao personagem do médico, que, segundo a interpretação da população local — “todos disseram que o fora a mandado do médico” (PENNA, 1923, s.p.) —, pode ter participado do planejamento do assassinato junto à Maria Vitória. Algumas especulações podem ser feitas: seriam os dois amantes? E, mais: poderia ser o médico do conto uma versão anterior do que viria a ser o narrador-personagem do primeiro romance de Penna? Tais hipóteses não são descabidas, tendo em vista a relação profunda e enigmática que o narrador de *Fronteira* compartilha com Maria Santa, bem como as frequentes alusões que são feitas sobre crimes pregressos na narrativa de 1935.

Os dois últimos parágrafos da história apresentam muitos traços em comum com o romance. Para efeitos de comparação entre o texto de 1923 e o que foi publicado em 1935, é válido transcrever ambos os trechos em sua totalidade:

A cadeia era muito grande e na calíça branca a umidade traçara sinais misteriosos, esverdeados. Avançava sobre uma ladeira fronteira à farmácia. Parecia o cancro apodrecido de uma caveira enterrada ali havia muitos anos, olhando para Maria Vitória com as suas janelas gradeadas, como olhos negros e raiados. E quando chovia, saía

---

10 O andamento mais célere do conto pode ser um sinal de que o autor ainda estivesse desenvolvendo suas técnicas narrativas. À época, Penna dedicava-se prioritariamente às atividades de pintor, ilustrador e redator, e é possível que a escrita de ficção não consistisse em uma prática regular.

da porta da cadeia uma baba escura e lenta, que vinha passar sob o alpendre, de onde Maria Vitória, chamada pelos gritos, pudera distinguir o preto, agarrado às grades, delirando com as dores do veneno.

Aqueles olhos vazios seguiram Maria Vitória pela casa, através das paredes, e aquela baba lenta, quando chovia, corria até a sua porta e isso por muitos anos, muitos anos... (PENNA, 1923, s.p.)

[O] edifício da cadeia, muito grande, espaçado lá no alto, todo cheio de sinais misteriosos, traçados em suas velhas paredes pelas crianças, pelo tempo e pela umidade.

Parecia o crânio apodrecido de uma caveira ali enterrada há muitos anos, acorada, à moda dos índios, no cimo do morro, e que as chuvas e enxurradas fossem descobrindo lentamente.

Eu já fizera Maria Santa observar essa semelhança, aumentada pelas duas janelas, enormes e gradeadas, que nos espreitavam de longe, hostilmente.

Quando chovia, as águas formavam logo um riacho, que corria pela sua base, formada de pedras irregulares, como grandes dentes maltratados, quase desprendendo-se do gigantesco maxilar...

— A caveira está babando, — dizia eu, a olhar através dos vidros embaciados pela chuva — e a sua baba vem até aqui, até a porta da casa.

Maria Santa olhava-me calada, e depois de leve hesitação em suas pupilas, eu vi de novo fecharem-se um a um os refolhos de sua alma.

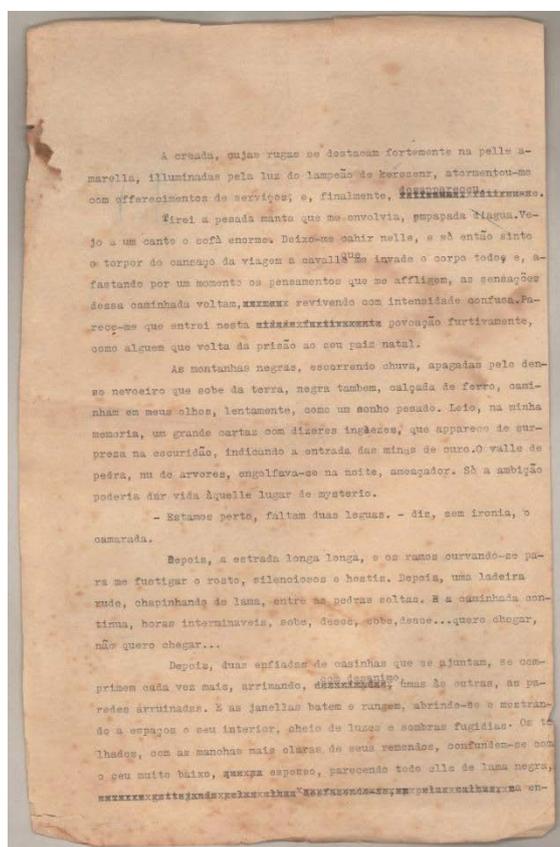
A minha alusão ao último crime fora demasiado direta... (PENNA, 1935, p. 35-36)

São inúmeras as semelhanças entre os dois excertos: a cadeia e sua localização na parte mais alta de uma ladeira, em frente à residência das personagens; a aparência de crânio apodrecido e suas janelas dando a impressão de serem olhos hostis; a água da chuva que lembrava uma baba a escorrer da boca da caveira até o casarão, como se a própria lembrança de seus crimes a perseguisse continuamente.

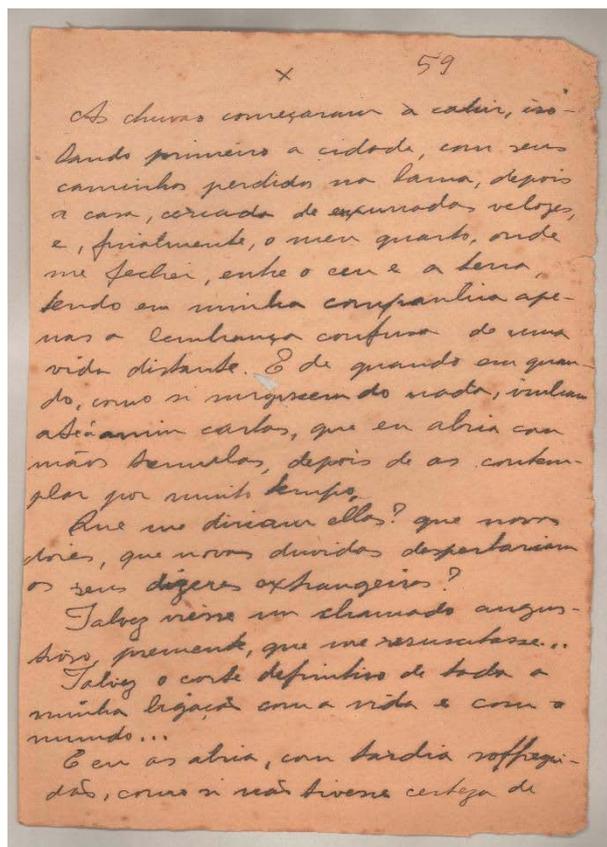
Não é possível afirmar que o conto “Maria Vitória” foi de fato uma primeira tentativa de ficcionalização da história que Cornélio Penna tinha em mente. Não obstante, o conto parece, sim, ter servido de base para a confecção do romance, a julgar pelos personagens com inclinações criminosas e as ambientações macabras — elementos esses que seriam peças importantes do complexo quebra-cabeça montado como texto final de *Fronteira*.

## O MANUSCRITO E AS PRIMEIRAS NOTÍCIAS DE *FRONTEIRA*

Além do conto “Maria Vitória”, outro importante antecedente de *Fronteira* é seu manuscrito — um documento de oitenta e quatro páginas, contendo grande parte do material do romance, ora datilografado (figura 2), ora manuscrito (figura 3), repleto de anotações, rasuras e indicações para a organização dos capítulos. Embora não datado, a utilização de papéis com símbolos gráficos e rascunhos de registros diversos do Ministério da Justiça, onde Penna trabalhou de 1925 a 1937, demonstra que o início da elaboração do texto pode ser traçado até 1931<sup>11</sup>.



11 As informações de Renard Perez no perfil biográfico e literário de Cornélio Penna para o *Correio da Manhã* (1955), já mencionado neste artigo, confirmam o intervalo de tempo especulado: “O livro foi escrito devagar, com pausas, tendo passado quase três anos para terminá-lo” (PEREZ, 1955, p. 8).



**FIGURAS 2 E 3:** Páginas do manuscrito de *Fronteira* (c. 1931-1933)

Fonte: Acervo Cornélio Penna, Fundação Casa de Rui Barbosa (RJ)

O conteúdo do manuscrito apresenta inúmeras variações em relação à edição publicada pela Ariel em 1935: a ordem de vários capítulos foi alterada, algumas cenas aparecem inacabadas. Por outro lado, assim como verificado em “Maria Vitória”, um número significativo de informações que aparecem no documento foi suprimido ou substituído na versão final, em um procedimento de composição que tornaria a trama de *Fronteira* muito mais misteriosa e ambígua. Vamos enumerar, a seguir, algumas das principais alterações observadas entre o manuscrito e a primeira edição publicada do romance:

(i) Uma das mais importantes modificações apresenta-se na décima segunda página do manuscrito e se refere à substituição do nome do farmacêutico Andrade – personagem que também aparece no miniconto, como vimos acima – pelo de Nico Horta.

Crime? A sua lembrança fora se apagando, como um ruído que se afasta, e muitas vezes eu me interroguei com surpresa, sem saber o que responder às minhas próprias dúvidas e perguntas. Já ninguém se lembraria, certamente, de nada nada, mas alguma coisa existia sempre em minha vida, e *a figura contraditória de Nico Andrade* vivia, latente, ao meu lado, ocultando-se em meandros de minha memória, cercando-me e confundindo-me, disfarçada em ideia de morte, ou em pressentimentos vagos e misteriosos. (PENNA, s.d., p. 12, grifos nossos)

Crime? A sua lembrança fora se apagando em mim, como um ruído que se afasta.

Muitas vezes me interroguei com surpresa, sem saber que responder às minhas próprias perguntas.

Já ninguém se lembraria, certamente, de nada...

Mas alguma coisa existia sempre em minha vida, e *a figura contraditória de Nico Horta* vivia, latente, ao meu lado, ocultando-se em meandros de minha memória, cercando-me e confundindo-me em ideia de morte, de suicídio, ou em pressentimentos vagos e misteriosos. (PENNA, 1935, p. 36, grifos nossos)

Uma explicação válida para a modificação feita é a de que Penna tenha desejado criar uma intrigante conexão entre *Fronteira* e seu romance posterior, *Dois romances de Nico Horta*, que, à época, já estava também em fase de elaboração (cf. CHEZ, 1934).

(ii) Outra mudança de nome relaciona-se à personagem Emiliana, que, em algumas folhas separadas do restante do conjunto de páginas numerado, aparece como “Dona Julia” por três vezes. As cenas foram todas mantidas na versão publicada — todo o capítulo XXXVII —, não havendo, portanto, margem para dúvidas acerca da identidade da personagem.

(iii) Há um trecho com detalhes interessantes sobre a história de vida de Maria Santa que não aparece na versão em livro. Ainda que curta, a passagem dá mais indícios da idade e do passado da personagem. Diferentemente do que se passa no romance — em que o confinamento de Maria é mencionado com frequência e não há sugestão de sua presença em outros ambientes que não o casarão da família —, a própria personagem fornece inúmeras informações sobre as propriedades da região, o que indica um passado menos recluso:

Foi por isso que, um dia, em que ela me contava com calor, *animando-se ao ponto de parecer corada e moça*, como eram as fazendas de mineração que se espalhavam pelo município, com suas casas muito acachapa[da]s, pintadas de branco e oca, acompanhando os altos e baixos do solo, em diversos e caprichosos pavimentos, sendo a sala de entrada mais alta do que o quarto dos arreios, e este mais alto do que os quartos de dormir, por sua vez mais baixos do que a sala de jantar, aberta em varanda, com sua mesa enorme, rodeada de bancos... (PENNA, s.d., p. 2, grifos nossos)

(iv) Em outra passagem da versão datilografada, aparecem mais indicações do medo que Maria Santa sentia em relação à personagem da viajante. Na parte que se refere ao capítulo XXXIV, a protagonista encontra-se no jardim com o narrador quando ambos sentem uma presença estranha, e o último sugere: “Vamos embora, se você está com medo...”, ao que tem como resposta da moça: “Mas você é que está com medo... — respondeu-me, e deu uma risada clara, mas logo imobilizou-se, rígida, à escuta, como se esperasse a resposta ao seu desafio” (PENNA, 1935, p. 79-80). No manuscrito, a réplica é bem diversa: “Eu só tenho medo ‘dela’..” (PENNA, s.d., p. 35), seguindo-se as mesmas “risada clara” e apreensão por parte de Maria. Tendo em vista que o capítulo imediatamente anterior termina com a chegada da viajante, é possível que o pronome da frase de Maria Santa refira-se à misteriosa personagem, cuja inserção no romance foi alvo de reprovação por críticos como Mário de Andrade (1958, p. 174). Retornaremos a este ponto na seção que se segue.

(v) São notáveis as diferenças, entre manuscrito e livro, em relação ao padre João. Embora o personagem apareça súbita e rapidamente no romance, ele participa de cenas importantes, especialmente porque há a sugestão de um possível envolvimento carnal com o narrador. Como muito se especula sobre o gênero do autor do diário fictício que conteria a narrativa de *Fronteira*<sup>12</sup>, a patente tensão sexual que o narrador experimenta tanto com Maria Santa quanto com padre João garante a pre-

---

12 A esse respeito, temos a resposta que o autor apresenta à pergunta feita pelo jornalista Ledo Ivo (1945, p. 1), “[é] homem ou mulher a pessoa que escreveu o diário de *Fronteira*?: [...] ‘é segredo profissional’”.

sença de homoerotismo no enredo, aumentando assim a ambivalência relativa ao gênero e a orientação sexual do narrador.

Os excertos abaixo — respectivamente, do manuscrito e do romance — narram o primeiro contato entre o narrador e João, logo após a aparição do padre na missa. Em meio aos fiéis que visitam o jardim do casarão para travar conversa com Emiliana, o narrador encontra o missionário e estranho contato se dá entre os dois:

Eu trazia-o como uma presa, tal o intenso sentimento de solidão, de afastamento da vida, que me sufocara entre as minhas paredes e sentia o desejo irresistível de prender aquele *corpo* vulgar perto de mim, e ouvir a *sua confissão terrivelmente banal*, e sofrer o seu humilde sofrimento, integrando-me nele, para fugir ao diálogo que em mim se travara sem solução.

*Ao entrarmos, fechei a porta, mantendo estreitamente apertado o braço de meu esquisito visitante, e voltei-me com um movimento brusco...*

*Algum tempo depois, disse-lhe, ainda tremendo, apoiando-me a um móvel:*

— Peço-lhe perdão.

Mas ele, cabisbaixo, com os olhos subitamente inchados pelas lágrimas, nada quis dizer, retirando-se humildemente.

Nos dias seguintes, às mesmas [horas], eu [o] via chegar, sempre com um livro novo, sem revolta, sem prantos, sempre com um longo olhar, em que se lia toda a tristeza, toda a resignação, e, ao mesmo tempo, toda a alegria humana...

(E foi assim que se iniciou o episódio) (PENNA, s.d., p. 47, grifos nossos)

E eu trazia-o mesmo como uma presa, tal a intensa necessidade de ter ao meu lado um sentimento qualquer, uma vida que atentasse para mim, olhos ou mãos que me olhassem ou me deixassem neles tocar.

Eu caminhava precipitadamente, maquinalmente, e, quando parava, perdia-me em um torpor estranho, uma espécie de encantamento desesperado, todo de calma, de incerteza, de sofrimentos vagos vividos outrora, de prazeres passados que acreditava completamente esquecidos.

A sensação de isolamento que me apertara as fontes todo o tempo, e que me sufocara entre as paredes do quarto, tinha despertado

em mim o desejo irresistível de prender aquele *vulto* vulgar perto de mim, e ouvir a *sua confissão banal*, e sofrer o seu pobre sofrimento, integrando-me nele, para fugir ao diálogo que se travara, sem solução possível, em minha mente.

*Algum tempo depois, disse-lhe, apoiando-me a um móvel:*

— Peço-lhe perdão.

Mas ele, cabisbaixo, com os olhos subitamente inchados pelas lágrimas, nada quis dizer, retirando-se humildemente.

Nos dias seguintes, às mesmas horas, eu o via chegar, sempre com um longo olhar em que se lia toda a tristeza, toda a resignação, e, ao mesmo tempo, toda a alegria humana... (PENNA, 1935, p. 115, grifos nossos)

Na versão final do texto, atenua-se o erotismo cruel presente na ação do narrador por meio da alteração de determinadas palavras — o “corpo vulgar” torna-se “vulto vulgar”; a confissão já não é “*terrivelmente banal*” — e do deslocamento, ou mesmo da supressão, de algumas passagens. A título de exemplo, somem referências mais objetivas, como o processo empreendido pelo narrador de entrar em um cômodo particular, fechar sua porta, enquanto mantém “estritamente apertado o braço de [seu] esquisito visitante”, e se voltar para o homem “com um movimento brusco”; também desaparece o “ainda tremendo” no trecho em que ele/a apoia-se em um móvel, indicando a intensidade do ato — provavelmente de caráter sexual — que acabara de ocorrer. No manuscrito, tudo acontece de forma rápida, direta e agressiva, ao passo que, no texto publicado, o autor intercala elucubrações do narrador, como a passagem que começa com “Eu caminhava precipitadamente, maquinalmente, e, quando parava, perdia-me em um torpor estranho, uma espécie de encantamento desesperado...”

No manuscrito, as cenas nas quais está presente o padre João parecem ser compostas de maneira a realçar sua condição de missionário e, conseqüentemente, o caráter sacrílego de seu caso com o/a narrador/a. Sobre esse ponto, temos o capítulo XLIX, em que o narrador e João encontram-se nas montanhas da cidade, contemplando a paisagem monstruosa e discorrendo acerca da natureza de Deus e da ideia de pecado — cena que parece remeter ao episódio bíblico da tentação de Jesus pelo demônio no monte:

— Vamos embora daqui — murmurei, já depois de ter chegado à quebrada do alto das serras, e bem baixinho, como se temesse que minhas palavras, ressoando, se perdessem no espaço inquietante — eu não quero ver mais; sinto-me enlouquecer, lembrando-me que tenho de viver dentro de mim, como numa prisão que se fechasse aos poucos, em um isolamento de doença e de maldade!

— Pois olhe — replicou-me *o padre*, levantando o busto e fitando-me com irritação — eu me sinto bem aqui, e tinha vontade de me atirar ao encontro dessas montanhas em desordem, para que elas me recebessem... Ou então, mais humilde, viver entre elas como um eremita.

[...]

— *Et dixit ei: hec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me*<sup>13</sup> — sentenciou, com maldade, o meu companheiro, sacudindo *as mangas da batina*. (PENNA, s.d., p. 50-51, grifos nossos)

— Vamos embora daqui — murmurei, já depois de ter chegado à quebrada do alto das serras, e bem baixinho, como se temesse que minhas palavras, ressoando, perturbassem aquele silêncio imenso e inquietante.

[...]

— Pois olhe — replicou-me *o meu companheiro*, levantando o busto e fitando-me com irritação — eu me sinto bem aqui e tinha vontade de me atirar ao encontro dessas montanhas, para que elas me recebessem...

[...]

— *Et dixit ei: hec omnia tibi dabo, si cadens adoraveris me* — sentenciou, maldosamente, o meu interlocutor, sacudindo as *suas largas mangas negras*. (PENNA, 1935, p. 123-24)

Novamente, Cornélio Penna optou pela substituição de termos que explicitariam a condição de sacerdote do personagem João — altera-se a expressão “replicou-me o padre” por “replicou-me o meu companheiro”, e “mangas da batina” torna-se “mangas negras”.

---

13 “E disse-lhe: Tudo isto te darei, se, prostrado, me adorares” (BÍBLIA, MATHEUS, 4:9).

## EM DEFESA DE SUA POÉTICA (GÓTICA)

A transformação das personagens em figuras mais misteriosas e vacilantes por meio da exclusão de trechos importantes do conto e do manuscrito interessa-nos por manifestar o desenvolvimento dos princípios poéticos de Cornélio. É interessante acompanhar como o escritor foi amadurecendo e assumindo uma concepção avessa à escrita documental voltada à representação fidedigna da realidade. Na página 40 do manuscrito, por exemplo, na passagem em que há a abrupta chegada da viajante à sala de jantar, Penna escreve à margem da folha: “Esclarecer a figura da viajante”. Tal anotação vai ao encontro da crítica de Mário de Andrade (1958, p. 174), que, ao analisar *Dois romances de Nico Horta*, criticou determinados “truques de mistérios” que já tinham sido empregados no primeiro livro do escritor:

Em *Fronteira* aparecia uma Viajante, ser misterioso, inexplicável que aparece e desaparece, espécie de símbolo intangível que o romancista fez questão em não nos explicar quem era. O pior é que na realidade essa viajante não aumentava em nada ao drama intrínseco do livro. [...] Durante algum tempo a gente ainda se dispersa, interessado em interpretar essas assombrações, *possivelmente simbólicas*, mas força é concluir que elas não influem basicamente em nada, nada justificam, nada condicionam. A mim me parecem truques de mau gosto, cujo valor poético relativo só serve para dispersar a intensidade nuclear dos dois romances. O Sr. Cornélio Penna tem uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso. [...] Não vejo razão para ele se utilizar assim de truques fáceis, que atingem mesmo, às vezes *o irritante dos romances de fantasmas, ruídos atrás das portas, cochichos indiscerníveis, medos inexplicáveis*, que nada podem acrescentar aí verdadeiro mistério. (ANDRADE, 1958, p. 174-75)

No entanto, à época dessa crítica de Mário de Andrade — publicada na coluna “Vida Literária”, do *Diário de Notícias*, em setembro de 1939 —, Cornélio Penna parece convencido da legitimidade dessas estratégias como elementos de composição literária. Em carta enviada ao crítico, o escritor defende o procedimento como um recurso válido para a criação do mistério em *Fronteira* e *Dois romances*, afirmando

que, se tivesse conduzido os enredos da forma que Andrade sugerira, teria procedido como em um estudo de caso.

Ora, eu não estudo nada, e esse é um lamentável defeito que tenho desde pequeno e que me priva da simpatia de vocês, homens excessivamente de hoje, de perfeita e elegante erudição.

Não tenho, pois, autoridade nem confiança em mim suficientes para mandar nos meus personagens, em nome da ciência, e de prescindir da colaboração dos leitores. [...] [E]u não teria escrúpulo algum em deixar aparecer uma “ela que não tem por onde se lhe pegue”, ou uma “viajante” inútil, ou mesmo ouvir cochichos e conversas inexplicáveis atrás das portas, porque são o que há de mais real e autêntico na vida, e por isso é que diferem das dos romances policiais, que aliás adoro, porque nunca se explicam, na realidade, mesmo quando depois se descobre que o assassino é a datilógrafa, e o leitor esperto percebe que por isso é que havia um estranho barulhinho de máquina no capítulo X ou XI. Se eu seguisse o seu conselho malicioso, e suprimisse todas as coisas incompreensíveis do livro, teria que suprimir o próprio livro, ou talvez a mim mesmo. (PENNA *apud* SÁ, 2013, p. 227)

Ao frisar que alguns elementos de *Fronteira*, apontados como “defeitos” por seus críticos, são, na verdade, estratégias de composição de sua própria poética, Penna reforça nossa posição de que todas as alterações, supressões e desenvolvimentos observados obedeceram ao desejo de escrever uma narrativa mais enigmática e repleta de sugestões de eventos sobrenaturais. Assim, analisados em conjunto, os textos do conto “Maria Vitória”, do manuscrito de *Fronteira* e do romance publicado em 1935 proporcionam uma proveitosa contemplação do desenvolvimento da poética corneliana, revelando um percurso iniciado em 1923, mas que se estendeu até a década de 1950, quando Penna revisou o romance para sua reedição, pela editora O Cruzeiro, em 1954. Nesse processo de amadurecimento de seu fazer literário, o que observamos é uma contínua aproximação com estratégias narrativas características do Gótico, e que ganharia contornos ainda mais marcantes em seu último romance publicado, *A menina morta* (1954).



inabilmente por mim, que o fiz porque ela me impregnou tão fundamentalmente, tão cruelmente, que levei muitos anos com tudo que nele se passa indelevelmente marcado em minha cabeça. Sei que não vai agradar, se eu tiver mesmo coragem de publicá-lo, porque o nosso povo tem uma capacidade de esquecimento enorme, e isso todos sabem, vive despreocupadamente ao lado da dor irreparável e da tragédia grotesca para a qual não procura remédio. E assim, todos os que o lerem dirão, com impaciência, isso não é real, ou é um livro propositadamente mórbido... (CHEZ, 1934, p. 14)

A maquinaria gótica serviu a Cornélio justamente como um modo de expressão artística deste que é um dos temas centrais de seus romances: a fantasmagoria do passado. Em suas narrativas, o leitor experimenta a atmosfera lúgubre de um presente eivado pelas consequências nefastas de um pretérito de horrores, o que alinha a obra corneliana tanto à longa tradição das poéticas negativas da literatura quanto à moderna tradição do Gótico literário.

## REFERÊNCIAS

- ADONIAS FILHO. Os romances de Cornélio Penna. In *Rio de Janeiro: Suplemento literário de A Manhã*, n. 1.182, 17/06/1945, p. 1-2.
- ANDRADE, Mário de. Nota preliminar. In: PENNA, Cornélio. *Romances Completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p. 171-175.
- BARROS, Fernando Monteiro de. Lúcio Cardoso e Cornélio Penna: parcerias textuais do Gótico brasileiro. In: RODRIGUES, Leandro Garcia. (Org.). *Lúcio Cardoso: 50 anos depois*. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- CHEZ. In *Beira-Mar*, Rio de Janeiro, n. 434, 27/10/1934, p. 14.
- CONDÉ, João; PENNA, Cornélio. Biografia do livro: Cornélio Penna conta-nos por que escreveu seu romance *Frenteira*. In *O Cruzeiro*, n. 48, 12/09/1953, p. 21.
- FRANÇA, Júlio. “Gótico no Brasil”, “Gótico Brasileiro”: o caso de *Frenteira*, de Cornélio Penna. *Anais eletrônicos do XVI Encontro ABRALIC*, 2018. p. 1097-1103.
- GUSTAVO, Paulo. Bibliografia: Cornélio Penna – *Frenteira* – Ariel editora – Rio – 1936. *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, n. 65, 19/03/1936, p. 5.
- IVO, Ledo. Presença de Cornélio Penna. In *Suplemento literário de A Manhã*, n. 1.146, 06/05/1945. p. 1.
- PENNA, Cornélio. Versão datilografada de *Frenteira*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, acervo Cornélio Penna CPn Pi 11. Data não especificada.
- PENNA, Cornélio. *Frenteira*. Rio de Janeiro: Ariel, 1935.
- PENNA, Cornélio. Maria Victória. *Revista América*, Rio de Janeiro, n. 4, 1923, s.p.
- PENNA, Cornélio. Confissões: Repouso. *Suplemento literário de A Manhã*, Rio de Janeiro, n. 118, 13/03/1949, p. 8-9.
- PENNA, Cornélio. *Alma Branca e outros escritos*. São Paulo: Faria e Silva Editora, 2020.
- PEREZ, Renard. Cornélio Penna. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. 19.190, 15/10/1955, p. 8.
- PLACER, Xavier. Um Marco no Romance Brasileiro. In *Suplemento literário do Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13.158, 10 e 11/10/1965, p. 4.

SÁ, Marina Damasceno de. *Edição de texto fiel e anotado d'O empalhador de passarinho de Mário de Andrade*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade de São Paulo, 2013.

SANTOS, Josalba Fabiana. O castelo (quase) vazio: algo de Gótico em Fronteira, de Cornélio Penna. In *Revista Ilha do Desterro*, n. 62, p. 319-340, 2012.

SILVEIRA, Tasso da. Homens e livros: *Fronteira*. In *A Nação*, Rio de Janeiro, n. 901, 15/12/1935, p. 2.

VILLAÇA, Antônio Carlos. Permanência de Cornélio Penna. In *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno B, n. 333, 24/03/1973. p. 2.