

# MATERNIDADE MONSTRUOSA EM CORNÉLIO PENNA

Josalba Fabiana dos Santos  
UFS

## RESUMO

Através da recorrente metáfora do monstro em *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta e Repouso*, Cornélio Penna configura, alegoricamente, o estado de violência que o patriarcalismo engendra. Mães potencialmente destrutivas geram seres que as repetem, mas que são diferentes. Portanto, não as reconhecem e com elas não se identificam. Ícone da criação monstruosa, *Frankenstein*, de Mary Shelley, é produtivo para uma reflexão a respeito da tensão presente entre criador e criatura que torna impossível fixar a monstruosidade num ou noutro. Num universo em constante mutação, também os seres se tornam mutantes, inapreensíveis e irreconhecíveis. Qualquer idéia de fixidez identitária se revela falsa.

## PALAVRAS-CHAVE

Cornélio Penna. Monstro. Patriarcalismo.

Em Cornélio Penna (1896-1958), as mães são monstruosas. Nem sempre se trata da mãe biológica; às vezes pode estar travestida numa avó, numa ama-de-leite ou ama-seca. De qualquer forma, é patente a relação entre maternidade e monstruosidade, o que coloca a seguinte questão: por que as mães são monstruosas nesses romances? Por que seres que deveriam nutrir, tratar e proteger assustam, repelem, deformam-se e destroem? Uma, entre muitas respostas possíveis, necessariamente passaria pela filiação católica conservadora do escritor, que justificaria uma imagem negativa da mulher, responsável pela Queda bíblica do homem. Aquela que ultrapassa as fronteiras de seu papel de gênero está sujeita a se transformar num monstro.<sup>1</sup> Não é apenas repulsa o que o monstro causa, pois ele também atrai. Além disso, feminilidade e monstruosidade andaram juntas durante muitos séculos. Agente da criação, a mulher expelindo líquidos – menstrual, amniótico e outros – era vista como impura pelos homens.<sup>2</sup> Paradoxalmente, não eram incomuns representações em que a mulher era associada à decrepitude e à ruína; por extensão, à morte.<sup>3</sup> Finalmente, criada a partir de uma costela de Adão, ela é metonímia do homem,<sup>4</sup> apenas

<sup>1</sup> COHEN. A cultura dos monstros, p. 35.

<sup>2</sup> DELUMEAU. *História do medo no Ocidente*, p. 311; CARROLL. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*, p. 39

<sup>3</sup> DELUMEAU. *História do medo no Ocidente*, p. 312.

<sup>4</sup> DELUMEAU. *História do medo no Ocidente*, p. 317.

parte de um ser perfeito, e já nasce deformada ou mal formada – como é peculiar ao monstro.

A relação entre o monstro e a maternidade ou o ato de criar não se constitui novidade na literatura. Em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, isso já ficara claro. Apesar de a criatura ser monstruosa, é inegável que a sua formulação pertence ao cientista. Nesse sentido, o Dr. Viktor Frankenstein também é um monstro. O mero fato de a criatura vir sendo denominada pelo nome do seu criador por anos a fio comprova a afirmativa. Ambos se confundem aos olhos de leitores e de espectadores dos filmes produzidos a partir do romance. Motivado pelo desejo de conhecimento em geral e pela ciência dos processos criativos em particular, o jovem suíço se atira com paixão à tarefa de concepção de um novo ser. Os caminhos para o sopro vital não são revelados, mas sabe-se que a gigantesca criatura – possui cerca de dois metros e meio – é formada de partes de cadáveres. A fragmentação e a falta de lugar no mundo, o deslocamento, aproximam-na do sujeito contemporâneo. Daí, provavelmente, o sucesso que faz ainda hoje. Em uma entrevista, Zygmunt Bauman salienta o papel múltiplo das identidades.<sup>5</sup> Talvez se possa acrescentar que, paradoxalmente, a multiplicidade advém da constatação da diversidade do outro, da alteridade. É dessa diversidade que nos fala o monstro: mutável, inconstante. Ele se transforma rapidamente, como o mundo que o cerca.

Ter filhos representa a idéia de continuidade e de imortalidade – uma falsa impressão de fixidez. Aquele que gera outro permanece, se rejuvenesce. Frankenstein teria tudo isso e muito mais, teria a glória. Pais quaisquer se reproduzem naturalmente, o que não consiste nenhum fato inédito. Gerando um ser sem a presença de uma mulher, Frankenstein torna-se pai e mãe ao mesmo tempo. Na verdade, ele se torna Deus – com o poder de criar e de destruir. Evidentemente misógeno, ele não consoma o próprio casamento nem permite que a criatura concebida o faça. Às mulheres, cabe o papel de vítimas do monstro.

É “numa lúgubre noite de novembro”<sup>6</sup> que a criatura “nasce”. É um nascimento assinalado pela morte: porque se formou a partir de restos de cadáveres. A narrativa não explica qual a necessidade científica da utilização de diferentes corpos ao invés de um só, mas sem dúvida isso dá à tarefa de Frankenstein um efeito mais abjeto, mais monstruoso. Metonímia de vários seres, a criatura não pode fixar uma identidade única; seu aspecto não é o do uno, mas o do múltiplo. Vida extraída da morte, ela está no limiar.

Ao contrário do livro de Shelley, no qual a monstruosidade do cientista se dilui numa concentração na criatura, em Cornélio Penna são as criadoras as mais monstruosas, o que não quer dizer que suas crias também não o sejam. Essas mulheres aterrorizam – a seus filhos inclusive. O estranhamento que causam não permite identificação. Mães e filhos se vêem e não se reconhecem. A maioria delas expressa nas suas atitudes frias, autoritárias e destrutivas o desejo de continuidade do sistema patriarcal no qual estão inseridas e do qual crêem extrair benefícios. É o caso da avó de Maria Santa, em *Frenteira* (1935), de D. Ana, em *Dois romances de Nico Horta* (1939) e da avó de Dodôte, em *Repouso* (1948). Não é o caso das amas-de-leite ou amas-secas, nem de Dodôte, mães-

---

<sup>5</sup> BAUMAN. *Identidade*.

<sup>6</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 65.

monstros que se colocam em outro “lugar” em relação ao patriarcalismo e à violência por ele gerada.<sup>7</sup> Nesse sentido, pode-se falar em mães que destroem porque atacam e em mães que destroem porque se defendem do sistema que as aprisiona. Por trás das constantes metáforas do monstro, há uma alegorização do estado de violência.

À mãe biológica de Maria Santa, protagonista de *Fronteira*, só há uma rápida menção. Após encontrar duas alianças, o narrador-personagem indaga a quem teriam pertencido e a resposta é, no mínimo, intrigante: “Não sei... já faz tanto tempo que as tenho que não me lembro se são minhas ou eram de minha mãe.”<sup>8</sup> O distanciamento entre ambas é tão grande que a filha tem a memória confundida, quase apagada. Os avós, também mortos, são ausências um pouco mais presentes. O sobrado onde vive a neta retém vestígios da “vida de fantasmas”<sup>9</sup> que levavam. Além de um retrato de D. Maria Rosa, a avó, no qual “a boca cerrada voluntariosamente, como a cicatriz de uma navalhada, parecia eternamente à espreita, com seu olhar de soslaio, escrutador”.<sup>10</sup> Mesmo morta, a senhora se mantém vigilante, atenta às atitudes da neta que já tivera o noivo morto pela própria família. A boca comparada à cicatriz de uma navalhada também é significativa. A fala de D. Maria Rosa remete à violência, determina vida e morte. Algo no futuro marido da neta desagradara à família, logo ele fora eliminado. Segundo Luiz Nazario, os olhos e a boca, juntamente com as mãos, são fundamentais na caracterização do monstro.<sup>11</sup> É através deles que a presa será interceptada, destruída e devorada.

Havia uma “semelhança esquisita”<sup>12</sup> entre a avó e Maria, esta igualmente capaz de se transformar numa “mulher má, inexorável, de estranho humor”.<sup>13</sup> Semelhantes, ambas se identificam, sem contudo se repetirem. O retrato pendente na parede torna-se um espelho no qual o narrador as vê refletidas, sendo que elas próprias não se vêem uma na outra. Maria Santa e D. Maria Rosa têm um passado em comum, talhado a partir

de mulheres caladas e sofredoras, que acompanhavam os maridos e amantes através das matas intermináveis, expostas às febres, às feras, às cobras do sertão indecifrável, ameaçador e sem fim, que elas percorriam com a ambição única de um “pouso” onde pudessem viver, por alguns dias, a vida ilusória de família e de lar, sempre no encaicho dos homens, enfebrados pela procura do ouro e do diamante.<sup>14</sup>

Saltando do passado próximo para o distante, o narrador justifica de onde provém ao menos parte da maldade que envolve Maria, ironicamente tratada de Santa, e sua avó. Elas passaram de uma situação em que suas ancestrais tinham “maridos” ou “amantes” para outra em que a vida fora do matrimônio era considerada uma profanação,

---

<sup>7</sup> Aqui se incluiria a figura de D. Mariana, personagem de *A menina morta*, mas a sua complexidade é de tal natureza que se optou por tratá-la em outro artigo.

<sup>8</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 15.

<sup>9</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 17.

<sup>10</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 30.

<sup>11</sup> NAZARIO. *Da natureza dos monstros*, p. 12-13.

<sup>12</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 30.

<sup>13</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 30.

<sup>14</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 38.

provavelmente porque ameaçava os bens e o poder acumulados. Com o passar do tempo e das gerações, a necessidade, a princípio, e depois o enriquecimento, enrijecera, transformara em monstros aquelas “mulheres caladas e sofredoras”, adaptadas que foram às novas condições de vida.

No entanto, a avó e toda a família estão mortas. Com o advento dos milagres realizados por Maria Santa, tia Emiliana assume o papel de sua protetora.

Viera de muito longe.

Logo que, através do sertão de montanhas, por aqueles vales de silêncio e de mistério, chegara a ela a notícia da santidade em formação da sobrinha, a estranha lenda que se fizera em torno de sua moléstia e dos crimes que a precederam, a velha senhora pusera-se a caminho.<sup>15</sup>

A missão de tia Emiliana consiste em arrecadar para si as oferendas que os peregrinos depositam para Maria. O aspecto traiçoeiro da sua presença é revelado também em outras passagens. O narrador afirma: “riu-se, e olhei-a com susto, porque me parecera ouvir o cascalhar de uma cobra”<sup>16</sup> e “seu braço era uma serpente, cuja cabeça gelada tive entre as minhas mãos, e deixei-a cair com invencível repugnância”.<sup>17</sup> A velha senhora, abjeta como um monstro, agrega valores próximos aos do vampiresco, visto que suga a força vital da sobrinha em proveito próprio. Com “olhos de pássaro noturno”<sup>18</sup> aptos a interceptarem possíveis vítimas, tia Emiliana se equipara ao Comendador, de *A menina morta*, que tem o semblante convertido no de uma ave de rapina.<sup>19</sup> Portanto, guardadas as devidas proporções, ambos pertencem a um mesmo universo de rapinagem e vampirização: o sistema patriarcal.

Luiz Costa Lima, em *A perversão do trapezista* (1976) e na sua reedição, *O romance em Cornélio Penna* (2005), já chamara a atenção para o recorrente motivo do pássaro na obra de Cornélio Penna, bem como à atitude parasita do Comendador. O crítico, no entanto, não destacou – mesmo porque não era seu objetivo – a relação entre o patriarcalismo e a monstruosidade, entendida aqui sobretudo no sentido de destruição. É destruindo, devorando e sugando o outro que o monstro sobrevive. Porém, Cornélio Penna, mais afeito ao paradoxo do que à antítese, não restringiu o monstro aos “maus”. Mutante por excelência, o monstro pode estar em qualquer lado. Ele pode destruir para preservar o patriarcalismo e igualmente para derrubá-lo.

Em *Dois romances de Nico Horta*, D. Ana, a mãe do protagonista, fora vítima do mesmo patriarcalismo que na seqüência alimentará. Grávida, vê-se “como uma montanha de neve, de países distantes, estranho ao seu corpo magro e masculino”.<sup>20</sup> O filho, que na seqüência se saberá serem gêmeos, não é parte integrante do corpo da mãe. É frio e lhe soa como um invasor, alguém que não deveria estar ali: “um monstruoso e pesado

<sup>15</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 20.

<sup>16</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 48.

<sup>17</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 162.

<sup>18</sup> PENNA. *Fronteira*, p. 147.

<sup>19</sup> PENNA. *A menina morta*, p. 196.

<sup>20</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 191.

cofre de carne”.<sup>21</sup> Após o nascimento dos meninos, essa aversão não muda, apenas se concentra em um deles. Despreparada para gêmeos, D. Ana tem apenas um berço e apenas um nome: Pedro. Desconcertada, a ama dos meninos é quem anuncia o nome do outro filho: “Chama-se Antônio – respondeu ela, apressadamente – é o nome do pai”<sup>22</sup> e corrigiu-se em seguida: “É Pedro! Meu Deus... é Pedro! É Pedro que é o nome do pai... Antônio é o nome do outro...!”<sup>23</sup> Antônio ou Nico, como era chamado o primeiro marido de D. Ana, muito a maltratara. Depois da morte do marido, ela se casa novamente e é quando as crianças nascem. Não há clareza quanto à paternidade, mas é certo que havia um só e mesmo pai para os dois filhos. No entanto, apenas Pedro é considerado como tal. Numa determinada passagem, D. Ana afirma: “já não tenho junto de mim o pobre Pedro... o meu filho!”<sup>24</sup> frase que, dirigida a Nico, o exclui.

Assinalado pelo nome nefasto do primeiro marido, Nico será sempre hostilizado. Ainda na infância, os olhos da mãe-monstro, nada amistosos, “pareceram devorar a criança”<sup>25</sup> – a criadora tentando aniquilar a própria criatura. Já adulto, sente-se atraído por Rosa, mas terá que se casar com Maria Vitória. Matrimônios endógenos – realizados entre familiares ou impostos pela família – são freqüentes nas narrativas cornelianas. O mesmo ocorrerá entre Dodôte e Urbano em *Repouso*. No entanto, o casamento de Nico Horta e Maria Vitória parece ir além da endogenia: sugere incesto. No noivado de ambos, Pedro diz provocativamente: “São dois irmãos... Nosso pai ficaria contente de vê-los assim reunidos.”<sup>26</sup> Essa frase intencional torna a noiva lívida. Anteriormente, o leitor já ficara sabendo que

Ela viera da mesma fazenda onde seu pai [o pai de Nico] nascera, e onde se tinham sepultado, lentamente, todas as recordações de sua infância inocente. Havia naqueles olhos, onde rondava uma antiga angústia, a mesma afinidade escondida, o mesmo pedido latente de explicações que ele sempre vira no olhar de seu pai, reprimido e oculto sob aparente hostilidade.<sup>27</sup>

A semelhança entre Maria Vitória e o pai de Nico, somada às palavras do irmão, insinua que ela deveria ser filha do segundo marido de D. Ana. E se Pedro sabia disso, sua mãe também deveria saber. No entanto, além de não deter o monstruoso casamento, ela se torna responsável por ele. Há o detalhe amenizador de que talvez Nico (e Pedro) não fosse filho do segundo marido, mas do primeiro. Mesmo nesse caso, a sombra da dúvida plantada já poderia ser suficientemente devastadora. D. Ana parece pretender se vingar do marido violento no filho que carrega seu nome. E Nico, sempre cheio de remorso e culpa – pelos atos do primeiro marido? –, resigna-se ao casamento arranjado, mas Rosa se suicida e novos remorsos e culpas destruirão definitivamente o rapaz. Finalmente, a mãe-monstro o devorara.

---

<sup>21</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 191.

<sup>22</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 194.

<sup>23</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 194.

<sup>24</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 353.

<sup>25</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 198.

<sup>26</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 342. (Grifo meu).

<sup>27</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 200.

Porém, como acontece com outras dessas personagens de famílias abastadas, ainda que decaídas, D. Ana não fora a única mãe de Nico. Entrando no “quarto dos badulaques”, ele se depara com uma gravata suja de sangue e então se lembra do “amor escravo de sua mamãe negra, incompreendida e desprezada, mas não vendo nem querendo ver o mal em seu despótico e pequeno senhor”.<sup>28</sup> Ao contrário de D. Ana, com quem Nico sempre se portara de forma submissa, com a mãe negra a situação se invertia e os maus tratos chegavam à agressão física. O sangue que sujara a gravata, ferimento da ex-escrava, é metáfora e metonímia da violência agregada à escravidão recente. Nico tem ódio da sua ama porque sua memória lhe mostra o próprio despotismo: ela é uma mãe-monstro porque revela sua culpa.

*Repouso* é um romance no qual as mães-monstro são bem mais abundantes do que nos dois casos anteriores. A mãe de Dodôte, a protagonista, é quase ausente, e é a figura da avó quem dá o tom. D. Rita determina o futuro da família arranjando o casamento da neta com Urbano, um primo recentemente viúvo. “Você precisa ser muito boa para ele, muito compreensiva e aceitá-lo como ele vem. Nós todos estamos bem certos de que você não faltará com a promessa que nos fez, e que tudo fará para realizar o que desejamos.”<sup>29</sup> Na verdade, a promessa fora feita pelos pais de Dodôte e Urbano e não por estes. O primo a “descumprira”, pois se casara em primeiras núpcias com Maria do Carmo, uma estranha. A realização do casamento dos netos de D. Rita perdera o sentido econômico, pois as propriedades da família estavam arruinadas. No entanto, na tentativa de preservar as aparências, a velha senhora leva o projeto até o fim. Ela, que sempre vigiara a neta, mantém-se atenta durante o noivado: “ora entrava e saía, sem nada dizer, com a pressa e o afã de uma sentinela, mas também com o ar enfadado e ausente do guarda em seu mister”.<sup>30</sup> O mister era justamente zelar pela manutenção da ordem patriarcal. Outra vez o olhar está pronto para interceptar a vítima. Não é difícil perceber novamente relações entre ela, que tinha “a gravidade inescrutável das aves noturnas”,<sup>31</sup> e a ave de rapina representada pelo Comendador, de *A menina morta*.

Dodôte também tinha sua ama negra: a Chica. Como em *Dois romances de Nico Horta*, a escravidão acabara, mas os limites entre a servidão e o afeto continuavam embaralhados. Após séculos de convivência com famílias brancas – às vezes nem tão brancas assim –, negros e mulatos, especialmente aqueles envolvidos em atividades domésticas, enredavam-se emocionalmente com seus senhores. É quando os grilhões deixam de ser de ferro e tomam uma nova textura – num certo sentido a violência passa a ser ainda maior, pois qualquer rebelião será vista como uma traição pessoal. Chica e D. Rita formam, próximo ao final da narrativa, um só corpo monstruoso. Reconhecendo que fora “amada por aquelas duas mulheres”,<sup>32</sup> Dodôte sente-se em débito para com elas, sua vida representava uma “dívida monstruosa”.<sup>33</sup> São os laços de família que aproximam enquanto apertam.

---

<sup>28</sup> PENNA. *Dois romances de Nico Horta*, p. 285-286.

<sup>29</sup> PENNA. *Repouso*, p. 98.

<sup>30</sup> PENNA. *Repouso*, p. 180.

<sup>31</sup> PENNA. *Repouso*, p. 57.

<sup>32</sup> PENNA. *Repouso*, p. 341.

<sup>33</sup> PENNA. *Repouso*, p. 342.

Nos últimos momentos de vida, Urbano, em seu delírio, chama Dodôte de monstro. Esse fato pode advir de diferentes circunstâncias. Não é claro o que o leva à morte: se doença ou envenenamento. Se doença, teria sido Dodôte negligente no tratamento do marido? Se envenenamento, teria sido ela a envenenadora? Em suma, seria ela a destruidora? Do ponto de vista dele, aparentemente sim. No início, apesar de arranjado, o casamento flui, mas isso se altera em pouco tempo. Urbano e Dodôte passam a estar ausentes um do outro. Ambos são comparados a fantasmas, ele mais do que ela. Sempre vestidos de negro, mesmo quando recém-casados, sempre silenciosos. Urbano já chega na cidade doente, apesar de o médico que o examina negar tal possibilidade, alegando que tudo está na cabeça dele. Após o matrimônio, a debilidade torna-se diretamente proporcional ao distanciamento da esposa e culminará na sua morte, entrevista desde a sua chegada lutuosa.

Diferentemente dos estéreis filhos e filhas de mães-monstro dos demais romances de Cornélio Penna, Dodôte engravida:

sentia que dentro dela se passava qualquer coisa de enorme, desmedido, inteiramente fora de seu entendimento. Um mistério hostil, perigoso, nascera e crescia, sem que nada pudesse impedir a sua formação implacável, e invadiria toda a sua vida. Tudo seria modificado, e seu sangue não poderia suportar a presença devoradora daquele ser que a destruiria em febre lenta...<sup>34</sup>

Dodôte não é a mãe devoradora que fora D. Ana em *Dois romances de Nico Horta*. É ela quem é devorada: a criatura que formava era aniquiladora dela própria. O filho é assustador; ela sente que “de seu ventre viria o último degrau de toda a monstruosa decadência”.<sup>35</sup> Não se trata apenas do desconforto natural de uma gravidez. Mais do que à vida, a criança remete à morte, afinal era “o filho de um fantasma”,<sup>36</sup> Urbano, no caso, e de um monstro, Dodôte. E a fantasmagoria não se limita ao marido morto, mas se estende a toda a família, outrora rica e poderosa e depois destituída de quase todos os bens, vendo seu mundo ruir com o fim da exploração do ouro e do trabalho escravo. Exatamente o contrário do que era para D. Rita, que havia feito no casamento dos netos a última aposta de sobrevivência. O nascimento do filho, continuidade do patriarcalismo e daquele grupo em vias de extinção, era um sacrifício para Dodôte: “Era obrigada a esquecer-se de tudo que se passava em torno dela, para salvar a criatura que se formava em seu ventre, que absorvia toda a seiva de sua carne, e devorava todos os problemas doridos de sua consciência.”<sup>37</sup> Como tantos outros personagens cornelianos, o filho assume um nítido aspecto vampiresco, tornando-se, assim, monstruoso.

Ao nascer, o menino se assemelha a um morto. Seu problema, entretanto, é tabes, uma doença crônica degenerativa da medula espinhal que o deforma – outra característica da monstruosidade.<sup>38</sup> Para as mulheres que acompanham o parto, a cena “parecia um

<sup>34</sup> PENNA. *Repouso*, p. 323.

<sup>35</sup> PENNA. *Repouso*, p. 338.

<sup>36</sup> PENNA. *Repouso*, p. 322.

<sup>37</sup> PENNA. *Repouso*, p. 350.

<sup>38</sup> BELLEI. *Monstros, índios e canibais*, p. 12-13.

castigo”.<sup>39</sup> Segundo Cohen, o *monstrum* é aquele que revela, que adverte.<sup>40</sup> No romance corneliano, a criança é um aviso de ruína definitiva, que sela o fim da família.

Novamente as semelhanças com Frankenstein são demasiado evidentes para que sejam desprezadas. Ao se deparar com o fruto do seu trabalho, não há regozijo, pois a visão é assustadora.

A pele amarela mal cobria a trama de músculos e artérias por baixo; seus cabelos eram de um negro lustroso, e lisos; os dentes, de um branco perolado; mas essas exuberâncias apenas faziam um contraste ainda mais horrível com seus olhos diluídos, que pareciam ter a mesma cor das órbitas branco-pardacentas, e com sua tez enrugada e seus duros lábios pretos.<sup>41</sup>

A aparência monstruosa aterroriza o criador. Rejeitada, a criatura assume uma existência errante, quando só encontra mais repulsa. Nascera boa, mas o contato com a humanidade – que a teme e conseqüentemente tenta destruí-la – a torna má. O ódio pelo desafeto concentra-se então em Frankenstein e desdobra-se em vingança contra sua família. O primeiro a padecer sob essa ira será William, o irmão mais novo do cientista: “Contemplei a vítima, e meu coração encheu-se de júbilo com o triunfo infernal.”<sup>42</sup> Assassinando uma criança, a criatura se torna muito mais monstruosa: “sua estatura gigantesca, seu aspecto disforme, mais hediondo do que humano, [...] era o infeliz, o repulsivo demônio”.<sup>43</sup> Daí para frente, só fará aumentar o número de suas vítimas, e seu caráter aniquilador prevalecerá até o final da narrativa. O horror e a repulsa que causa são de tal dimensão que ele próprio se assusta quando se olha:

quão aterrorizado fiquei ao me ver na água transparente do tanque! A princípio, recuei assustado, sem poder acreditar que era mesmo o meu reflexo que eu via espelhado; e quando afinal me convenci de que eu era na realidade esse monstro que sou, as sensações mais amargas de vexame e desgosto se apossaram de mim. Ai de mim! E eu ainda mal sabia dos efeitos fatais dessa miserável deformidade.<sup>44</sup>

Consciente de que fora produto da inventividade de Frankenstein, a criatura sente-se aniquilada – o que torna relativo mais uma vez quem seria o monstro de fato –, e passa a solicitar do seu criador uma fêmea. De modo que o cientista, que já fora responsável pela vida de um Adão deformado, é incumbido da criação de uma Eva – fatalmente também deformada, pois fruto de processos similares. Completar-se-ia assim o simulacro da criação divina tão desprezado por Mary Shelley, a autora: “terrivelmente espantoso devia ser qualquer tentativa humana para imitar o estupendo mecanismo do Criador do mundo”.<sup>45</sup> O cientista havia invadido um território que lhe era proibido. Todo o mal que a criatura lhe inflige soa a um castigo. Tal qual um “Prometeu moderno”

---

<sup>39</sup> PENNA. *Repouso*, p. 382.

<sup>40</sup> COHEN. *A cultura dos monstros*, p. 27.

<sup>41</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 65.

<sup>42</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 159.

<sup>43</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 86.

<sup>44</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 128.

<sup>45</sup> SHELLEY. *Introdução da autora*, p. 17.

– justamente o subtítulo do livro – ele ousou roubar a chama sagrada do conhecimento – da criação, no caso. Levantou a ira de Deus e teve o ser que criara metamorfoseado em agente da sua própria destruição. O poder de criar transforma-se em aniquilamento.

Entretanto, Frankenstein não completa sua tarefa. Nem as ameaças de morte nem as de deixar definitivamente a Europa em troca das “vastidões selvagens da América do Sul”<sup>46</sup> são suficientes para demovê-lo do medo maior de que a criatura apenas dobrasse sua capacidade de destruição com o surgimento da companheira. E mais, a Eva que se concebia não havia prometido nada e sobre ela ninguém teria qualquer poder. E sobretudo um pensamento específico o aflige:

Mesmo se eles realmente deixassem a Europa e fossem morar nas paragens desertas do Novo Mundo, um dos primeiros resultados desses sentimentos pelos quais o demônio ansiava seria ter filhos, e uma raça de diabos se propagaria pela Terra, podendo transformar numa condição precária e cheia de terror a própria existência da espécie humana. Teria eu o direito, só para meu próprio bem, de infligir tamanha e perpétua maldição para gerações futuras?<sup>47</sup>

A fêmea seria assim a mãe-monstro por excelência. Reprodutora da própria imagem, da própria deformidade e do poder de destruição. O macho sozinho oferecia grande perigo, mas poderia ser controlado pelo termo da sua existência. Numa nova terra, recém concebido, o casal se assemelharia a Adão e Eva no Paraíso. Filhos do mesmo pai, seriam como irmãos. O incesto, neste caso, marcaria de forma evidente a anomalia, a monstruosidade – como o casamento de Nico Horta e Maria Vitória.

Nessas narrativas há uma relação intrínseca entre maternidade e monstruosidade. A atitude de criar está indissociavelmente ligada à destruição. Todo ser que nasce, morre; todo ser que vive, destrói. Aquela ou aquele que dá a vida estará contribuindo para a morte. Esse é o ciclo vital por excelência. E assim como Frankenstein se tornara Deus, criando, toda mulher também simula esse papel gerando. A hereditariedade é outro fator determinante do monstruoso,<sup>48</sup> pois ele se reproduz e se transmite. O monstro não morre, ele se transforma.

Ambientados todos no final do século 19, os romances cornelianos se tornam o retrato de uma época de grande instabilidade. A nação recentemente criada vive momentos de enorme agitação. Enquanto a Monarquia se esvai, a República se instaura a passos trôpegos. A Abolição se revela como uma solução para problemas de mão-de-obra de poucos e sem efeito para o contingente que acabara de sofrer os desmandos da escravidão. As narrativas aqui abordadas tratam de famílias que foram muito ricas num passado mais ou menos recente, mas que empobreceram. A temática constante não é casual. A bancarrota no nível do privado espelha o público. Deformadas, família e nação são monstruosidades que se multiplicam.

Na esteira do pensamento de Gilles Deleuze, exposto em *Diferença e repetição* (2000), percebe-se correlações entre criador e criatura que vão além da genética. Em

---

<sup>46</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 164.

<sup>47</sup> SHELLEY. *Frankenstein*, p. 184.

<sup>48</sup> NAZARIO. *Da natureza dos monstros*, p. 39.

*Fronteira*, Maria Santa reproduz o semblante mau da avó. Nico, do romance que leva seu nome, é tão destrutivo quanto sua mãe, pois em última instância é quem conduz Rosa ao suicídio. Em *Repouso*, três gerações monstruosas se apresentam, todas se repetem, todas se diferenciam: a avó, a serviço do patriarcalismo (como o fora a avó de Maria Santa e a mãe de Nico); Dodôte, que destrói o marido para livrar-se do casamento, logo é resistente ao sistema; e o filho, que a destruirá e a toda a família por extensão. O simulacro não é uma simples cópia: ele altera o modelo, repete-o diferenciando-se.<sup>49</sup> Todas as personagens mencionadas possuem potencial destrutivo, mas o usam em diferentes alvos e contextos. A origem não existe porque “o acto pelo qual a própria idéia de um modelo ou de uma posição privilegiada é contestada, é destruída”.<sup>50</sup> Novamente uma das principais características do monstro se repete: a suposta cópia – ou criatura – aniquila a idéia de modelo ou original – criador ou criadora. O monstro não permite que a repetição se repita meramente. Ele garante a diferença, a diferença na repetição – e isso assusta, porque o torna inapreensível. O modelo ou original simplesmente se dilui, como afirma Deleuze: “é o primeiro nenúfar de Monet que repete todos os outros”.<sup>51</sup> Repetição é transgressão;<sup>52</sup> o ato de reproduzir é devastador da idéia de origem – ou de criador –, é um fantasma seu.<sup>53</sup> É assim que o monstro se fixa: na sua constante e permanente mutação.

A monstruosidade revela a fragmentação da identidade – familiar e nacional. Como o monstro é aquele que aterroriza porque se transforma, porque não se fixa, logo ele potencializa o efêmero, o fugaz. Famílias vivendo um processo avassalador de arruinamento só podem temer as rápidas transformações pelas quais passa o país. Serão as mulheres, sobretudo as mães, os agentes da tensão entre a manutenção e o fim da ordem patriarcal vigente.

Além disso, deve-se lembrar que os romances cornelianos aqui tratados foram publicados e escritos no século 20. Num período que presenciou quedas e tomadas de poder sucessivas, autoritarismo e democracia. O projeto de identidade nacional continuou inconcluso e suspenso. O Estado nunca conseguiu a almejada unidade. Os contrastes permanecem e os confrontos são inevitáveis. “O anseio por identidade vem do desejo de segurança, ele próprio um sentimento ambíguo”,<sup>54</sup> pois o mesmo, o igual, não é estimulante. É na inconstância que o mundo se transforma.



---

<sup>49</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 37.

<sup>50</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 140.

<sup>51</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 42.

<sup>52</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 47.

<sup>53</sup> DELEUZE. *Diferença e repetição*, p. 220.

<sup>54</sup> BAUMAN. *Identidade*, p. 35.

## ABSTRACT

Through the recurrent metaphor of the monster in *Fronteira*, *Dois romances de Nico Horta* and *Repouso*, Cornélio Penna allegorically gives shape to the state of violence engendered by patriarchalism. Potentially destructive mothers breed beings that repeat them, despite being different from them. Therefore, they do not recognise their mothers and do not identify with them. An icon of monstrous creation, Mary Shelley's *Frankenstein* is helpful for a reflection on the tension between creator and creature and on the impossibility of placing monstrosity on either side. In an ever-changing universe, beings also become mutant, inapprehensible, unrecognisable. Any idea of fixed identity proves to be false.

## KEYWORDS

Cornélio Penna. Monster. Patriarchalism.

## REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. 110 p.
- BELLEI, Sérgio L. Prado. *Monstros, índios e canibais*. Florianópolis: Insular, 2000. 192 p.
- CARROL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1999. 319 p.
- COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 23-60.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio D'Água, 2000. 493 p.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente: 1300-1800*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. 471 p.
- LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. 199 p.
- LIMA, Luiz Costa. *O romance em Cornélio Penna*. 2. ed. rev. e modificada. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005. 231 p.
- NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998. 302 p.
- PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. 1388 p.
- PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997. 482 p.
- PENNA, Cornélio. *Repouso*. Rio de Janeiro: Artium, 1998. 384 p.
- PENNA, Cornélio. *Dois romances de Nico Horta*. Rio de Janeiro: Artium, 2000. 217 p.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Artium, 2001. 183 p.
- PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. 100 p.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2002. 208 p.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Marcos Maffei. São Paulo: Ática, 2006. 256 p.