

A ALEGORIA E O FANTASMA NO GÓTICO BRASILEIRO: CORNÉLIO PENNA E LÚCIO CARDOSO

Fernando Monteiro de Barros (UERJ)

RESUMO:

A literatura gótica, desde o seu início, apresenta um cenário que transcende as fronteiras endógenas das ilhas britânicas. O mundo mediterrâneo, em romances como o pioneiro *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1764), bem como a Transilvânia de Drácula, remete a um espaço marcado por estruturas mais arcaicas face à modernização e ao “progresso” do norte europeu. Os conceitos de alegoria e de fantasma permitem endossar uma categoria do gênero Gótico exógena ao seu cenário europeu de origem: o Gótico brasileiro, que, em comum com o Gótico do sul dos Estados Unidos, o *Southern Gothic*, além de apresentar um cenário ambientado no novo mundo e de clima ensolarado, apresenta também uma cenografia textual marcada pelo passado latifundiário e escravocrata que, no século XX, avulta como ruína e espaço tenebroso. Neste contexto, inscrevem-se obras de alguns autores da literatura nacional, como Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, romancistas que surgiram nos anos de 1930 e situaram-se em uma corrente antípoda ao regionalismo social da época. Em narrativas como *A menina morta*, de Penna, publicado em 1954, e *Crônica da casa assassinada*, de Lúcio, de 1959, encontramos o traço gótico do passado que assombra o presente, em cenários brasileiros da época colonial e imperial, fantasmaticamente representados enquanto ruína alegórica do Brasil patriarcal pré-republicano e pré-moderno, nos quais os personagens, alguns com traços vampirescos, também demonstram ressonâncias dos tipos frequentes dos romances góticos, como o aristocrata malévolo e a donzela perseguida. Assim, muito mais do que destacar uma literatura gótica produzida no Brasil por autores como Álvares de Azevedo e Cruz e Sousa, que não apresentam a cor local em seus textos “góticos”, tais textos literários apresentam aspectos do Gótico perpassando elementos que compõem a história e a cultura das terras brasileiras.

Palavras-chave: Romance gótico . Literatura Brasileira . Alegoria . Fantasma

O Gótico literário, que teve como marco inicial o romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, publicado em 1764 na Inglaterra, tem como um de seus traços mais distintivos o tema do passado que insiste em assombrar o presente. Nesse sentido, podemos ver no romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker, a presença de um passado arcaico, feudal e perpassado de elementos sobrenaturais a assombrar a modernidade industrial vitoriana, para o que também contribui o seu entrecruzamento das potências desagregadoras de Eros e Tânatos.

No contexto do século XX, Diz Hayden White que o artista moderno desejava libertar-se da “tirania da consciência histórica” (2014, p. 52); para muitos artistas modernos, a história “é não só um fardo real imposto ao presente pelo passado na forma de instituições, ideias e valores obsoletos, mas também o modo de ver o mundo que

confere a essas formas antiquadas sua autoridade especiosa” (WHITE, 2014, p. 52). O que importa, para os artistas modernistas, é a velocidade do presente e a perspectiva de futuro, e a história é vista como um “pesadelo do qual o homem ocidental precisa despertar” (WHITE, 2014, p. 43). Em um campo mais amplo, tal postura também pode ser observada no discurso que respalda tanto o mito do progresso quanto a euforia com a modernização.

A história concebida enquanto tradição, enquanto culto de um “passado morto” (WHITE, 2014, p. 46) e representada enquanto fantasmagoria está no cerne da estética gótica. Sabemos que o Modernismo brasileiro inicial, na voz de seus inauguradores Mário de Andrade e Oswald de Andrade no campo da literatura, embora reivindicasse a recuperação do arcaico em suas configurações ameríndia e africana, refutava a história recente, concebida enquanto tradição castiça e bacharelesca, em prol do flerte com a urbanidade industrial. Nos anos de 1930, no entanto, a história ressurgiu como tema central do nosso Modernismo, na dialética tradição/modernidade, como atestam a poesia de Carlos Drummond de Andrade e o romance de José Lins do Rego, por exemplo. No contexto europeu, mesmo na obra do poeta da modernidade por excelência que foi Charles Baudelaire, Walter Benjamin percebeu certa “perspectiva crepuscular do moderno” (1989, p. 76), em que as conquistas da modernização vinham nubladas de sombras arcaicas. A respeito dessa dualidade, afirma Giorgio Agamben:

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercitar sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pre-histórico. (AGAMBEN, 2009, p. 70)

Um dos traços mais distintivos do Gótico literário, reiteramos, é o da persistência do passado no presente, em uma espécie de retorno do que havia sido recalcado pelo projeto modernizador. Nas palavras de Olgária Matos sobre o pensamento de Walter Benjamin acerca do caráter sombrio do moderno, “a modernidade padece da morte da natureza e da história, isto é, da tradição” (MATOS, 1993, p. 28), ao passo que a tradição compareceria enquanto “retorno do morto” (MATOS, 1993, p. 28). Continua Matos a dizer, citando, respectivamente, Benjamin e Karl Marx, que “a modernidade carrega a antiguidade como um mau espírito que teria vindo importuná-la em seu sono” (MATOS,

1995, p. 72-73), e “a tradição de todas as gerações mortas pesa como um mau espírito sobre o cérebro dos vivos” (MATOS, 1995, p. 113).

Segundo Bridget Marshall, o “Gótico tem sido “um gênero extraordinariamente flexível que tem se adaptado e florescido em uma variedade de países ao longo de alguns séculos” (2013, p. 3), o que faz com que tenha um escopo transnacional. Em nossa literatura, podemos perceber um Gótico brasileiro nos romances de Cornélio Penna (1896-1958) e Lúcio Cardoso (1912-1968), escritores que debutaram nos anos 30 em uma corrente diversa da do romance nordestino regionalista e neo-realista. O Gótico já frequentara nossas letras, nos escritos de um Álvares de Azevedo e de um Cruz de Sousa, mas sem o pano de fundo nativista, que já havia ocorrido, contudo, em um poema como “A Orgia dos Duendes” (1865), de Bernardo Guimarães. O Gótico brasileiro, assim, pressupõe a presença de elementos do imaginário gótico em um cenário nativista, o que ocorre também em Lúcio e Cornélio. Para Antonio Candido, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso “constroem universos fantasmiais como quadro das tensões íntimas” (CANDIDO, 1989, p. 204), em um cenário marcadamente brasileiro. Rui Mourão também destaca o cenário ao mesmo tempo fantasmagórico e brasileiro nos romances de Lúcio e Cornélio:

Tais autores se mostram como que entregues às suas emoções arcaicas, que de maneira muito curiosa são identificadas com a impressão de pesadelo produzida pelas velhas cidades em decadência. As raízes da personalidade se apresentam confundidas com as raízes de nossa formação social e o drama que se levanta é o de um passado inapelavelmente acorrentado em si mesmo e que insiste em sobreviver como uma afronta, como uma agressão ao presente. A força daquele mundo é a sua integridade, a sua orgulhosa e trágica legenda aristocrática. (MOURÃO, 1975, p. 200)

Em entrevista concedida à revista *O Cruzeiro* em maio de 1953, Cornélio Penna assim considera o seu primeiro romance, de 1935: “sobre *Fronteira*, alguém disse que era um romance de Boris Karloff, e eu achei que tinha razão” (PENNA, 1958, p. XLI). Adonias Filho destaca, na obra de Cornélio, uma “sensibilidade noturna” (FILHO, 1969, p. 60), um “universo sombrio” (FILHO, 1969, p. 63). Nesta “ficção noturna”, “espaço de trevas mais densas” (FILHO, 1969, p. 61), Adonias Filho vê, conjugado a este “mundo sombrio” (FILHO, 1969, p. 56), a presença da paisagem mineira, configurando um verdadeiro Gótico brasileiro:

Aproveita-se o nativismo como uma peça de suporte que, restrita ao cenário, permite a circulação da mensagem. Essa peça é durável pois que, em seu percurso, vai do primeiro ao último romance e típicas são as suas peculiaridades: a pequena cidade do interior mineiro, a família em sua conformação patriarcal, a escravidão. (FILHO, 1969, p. 59)

Mário de Andrade tem ponto de vista idêntico, ao afirmar que “o romancista exagera um bocado na utilização do tenebroso, do mistério, do mal-estar” (ANDRADE, 1958, p. 171), e enxerga, nos personagens, a marca distintiva do Gótico: “são seres de uma vida interior prodigiosa, menos presos à sua cotidianidade afetiva que às forças permanentes das hereditariedades e passados” (ANDRADE, 1958, p. 172). Ao destacar que Cornélio Penna possui “uma força notável na criação do sombrio, do tenebroso, do angustioso”, Mário de Andrade constata que “as suas evocações de ambientes antiquados, de pessoas estranhas ou anormais, de cidades mortas onde as famílias degeneram lentamente” configura “todo um passado vivo, que a seu modo e em seu mistério ainda manda em nós” (ANDRADE, 1958, p. 174). E, além disso, embora não haja em Cornélio a presença do sobrenatural, Mário de Andrade destaca a semelhança dos seus romances com os “romances de fantasmas” (ANDRADE, 1958, p. 174).

Luiz Costa Lima assevera que “deveremos tomar Cornélio como o raro epígono de alguma corrente precedente – do romance gótico, talvez” (LIMA, 1976, p. 56), e Luciana Picchio sublinha ser o romance *A menina morta* (1954) “neogótico na atmosfera alucinada que envolve todo um mundo” (PICCHIO, 1997, p. 539).

Em Lúcio Cardoso, também encontramos elementos que permitem considerá-lo como mais um representante do Gótico brasileiro. Afirma Alfredo Bosi que “desde *Maleita*, Lúcio Cardoso revelava pendor para a criação de atmosferas de pesadelo” (BOSI, 1999, p. 413). Para Luciana Picchio, no romance *Crônica da casa assassinada* (1959) “é nítida a lição neogótica” (PICCHIO, 1997, p. 540). E Adonias Filho reconhece que, na obra de Lúcio, “o alvo era sempre o terror, o *gothic novel* da tradição inglesa” (FILHO, 1969, p. 130), reconhecendo, ao mesmo tempo, que “os elementos nativistas persistem” (FILHO, 1969, p. 128).

Como sublinhamos acima a respeito de Cornélio, há nele e em Lúcio Cardoso fortes traços do Gótico, mas não há a presença do sobrenatural, nem em termos de dúvida ou hesitação, o que faz com que o fantástico esteja ausente de suas obras. Em se tratando do Gótico, a modalidade presente nos dois romancistas seria a que Camille Paglia denomina de “alto Gótico psicológico”, que é “abstrato e cerimonioso”, pois, segundo

Paglia, nesta modalidade do Gótico “o mal tornou-se glamour, blasé, hierárquico”, e seu tema é “o poder ocidental erotizado, o fardo da história” (PAGLIA, 1992, p. 252). Tal vetor do Gótico apresenta-se marcado pela estética do sublime, pois, no “alto Gótico”, “não há bestialidade”, diferentemente do vetor do Gótico marcado pela estética do grotesco, em que predomina o horror e a “carnificina”, por Paglia considerado como “antiestético e antiidealizante” (PAGLIA, 1992, p. 252).

Conforme sublinham David Punter e Glennis Byron, “se há algo como uma topografia geral do Gótico, então seu motivo central é o castelo”, espaço labiríntico e arruinado habitado por espectros, ostentando uma “magnificência feudal, embora atormentada” (PUNTER & BYRON, 2004, p. 259). No que propomos denominar por Gótico brasileiro, vemos tal topografia gótica localizada na casa-grande senhorial dos engenhos e fazendas do Brasil da colônia ao império, arruinados no período republicano. Podemos perfeitamente ler o Gótico literário inglês como uma alegoria da tradição, retorno do recalçado e sombra fantasmática da modernidade. A resenha que Lúcio Cardoso escreve sobre o romance *A menina morta*, de Cornélio, permite-nos, de fato, entrever no constructo gótico do cenário arcaico brasileiro uma alegoria do próprio Brasil na obra desses dois autores.

O romance de Cornélio reconstitui minuciosamente o cenário de uma imponente fazenda de café do Vale do Paraíba fluminense por volta de 1852, com seus senhores e seus escravos, e apresenta um retrato de Brasil no apogeu e ao mesmo tempo canto de cisne de sua configuração patriarcal, aristocrática e feudal, sob o signo da aura e da ruína, além de tangido pelo misterioso e pelo demoníaco. A morte da sinhá-pequena parece alegorizar o fim desta configuração arcaica de Brasil com o advento da modernização que se daria no século seguinte. Diz Lúcio Cardoso na resenha sobre o romance de Cornélio, publicada no periódico carioca *A Revista da Semana* em 1955:

O romancista, dono de um forte senso de realidade, transfigura uma época do Brasil perfeitamente clara, quase linear no seu esforço de visão, que sem favor, é o dom maior desse romance excepcional. Efetivamente com que gosto, com que apuro, com que silenciosa e recatada paixão vamos assistindo ao levantamento da vida nessa antiga fazenda de escravos – seus moradores, suas parentas pobres, seus agregados, seus trintanários, seus misteriosos senhores, enfim, todo esse mundo esvaído e tocado de graça poética que já hoje se pode dizer que é domínio único do grande artista que o maneja.

.....
Através de uma obra volumosa, vamos sentindo palpitar a música em surdina dessa esplêndida fabulação, que nos retrata, não um Brasil de

ontem, como muitos poderiam pensar, mas um Brasil eterno nas suas raízes e na sua tragédia. Temos aqui um escritor avançando com segurança no mais vivo terreno nacional: e confesso que não encontro outro escritor moderno, entre nós, que assim nos devolva a carne e o espírito de uma pátria perdida, assolada por todos os lados por males estrangeiros e sem grandeza e que aqui, com uma pureza que é seu toque máximo, reencontra sua carnação e seu mistério, e desabrocha aos nossos olhos como uma rosa esquisita, ainda viva e cheia de prestígio. Saudemos pois, com efusão, esse livro que enriquece o Brasil e nos enriquece de uma vida profunda e perturbadora. (CARDOSO, 1955, p. 41)

Em seu estudo sobre a ficção de Cornélio Penna, Luiz Costa Lima permite que vislumbremos a filiação deste romance às narrativas góticas do romantismo inglês. A Fazenda do Grotão, cenário da narrativa, tem por casa-grande uma espécie de caixão sombrio em meio à claridade da natureza em redor: “a casa não protege mas aterroriza” (LIMA, 1976, p. 109), pois, nas palavras do próprio narrador, a casa-grande do romance é uma “habitação imensa, cheia de alcovas sombrias, cortada pelos corredores escuros e sonoros onde passavam fantasmas em pleno dia” (PENNA, 1958, p. 913). Nela preside o Comendador, representante da repressão patriarcal, ave de rapina que suga o trabalho escravo, para Costa Lima literalmente caracterizado como um “vampiro” (LIMA, 1976, p. 178), enquanto que a Senhora da fazenda, pertencendo à ordem do feminino interdito, refugia-se na altivez e na ausência de tudo a seu redor, verdadeiro “fantasma” (LIMA, 1976, p. 132), presença ausente e ausência presente (LIMA, 1976, p. 133), após sua inexplicável e misteriosa fuga para a fazenda da Condessa.

Este “Brasil eterno nas suas raízes e sua tragédia”, que Lúcio Cardoso lê alegoricamente no romance de Cornélio Penna, apresenta vários traços do Gótico: é arcaico na sua hierarquização feudal, marcado pela melancolia e pelo aprisionamento hierático, inscreve-se em uma concepção de mundo patriarcal, além de ser sombrio, vampiresco, fúnebre e fantasmagórico. Tal constructo de Brasil mostra-se coberto de luto por se saber sentenciado à morte, ao parecer ecoar a frase dita pela personagem Carlota na derradeira página do romance de Cornélio: “Eu é que sou a verdadeira menina morta...” (PENNA, 1958, p. 1296).

Tal alegoria de Brasil parece ecoar os escritos de Gilberto Freyre, que muito influenciou configuração idêntica na obra de José Lins do Rego, mormente nas páginas que retratam a decadência da aristocracia nordestina latifundiária: “a colonização do

Brasil se processou aristocraticamente - mais do que a de qualquer outra parte da América” (FREYRE, 1987, p. 190). Ao mesmo tempo, Freyre por vezes apresenta um Brasil perpassado de mistério, onde o fantástico e o terror comparecem, vide as *Assombrações do Recife Velho* e o trecho do prefácio de *Casa-grande & senzala* que trata das “almas penadas de senhores de engenho que aparecem pedindo padres-nossos e ave-marias”, os “mal-assombrados das casas-grandes”, responsáveis por fenômenos tais como

barulhos de louça que se ouviam na sala de jantar; risos alegres e passos de dança na sala de visita; tilintar de espadas; ruge-ruge de sedas de mulher; luzes que se acendiam e se apagavam de repente por toda a casa; gemidos; rumor de correntes se arrastando; choro de menino. (FREYRE, 1987, p. lxxi).

Como em Cornélio, o Brasil também comparecerá na obra de Lúcio filiado a uma goticidade fantasmagórica e vampírica. O romance *Crônica da casa assassinada* apresenta a ruína do que sobrara de antiga e opulenta fazenda senhorial do Sul de Minas Gerais, outrora feudo dos aristocráticos Meneses. Diz o narrador do capítulo intitulado “Terceira Narrativa do Médico” ser o prestígio e o fascínio poético da família Meneses junto à população local produto de “seu passado, exclusivamente seu passado, feito de senhores e sinhazinhas, [...] Meneses todos, que através das lendas, fugas e romances, de uniões e histórias amorosas, tinham criado a ‘alma’ da residência” (CARDOSO, 1963, p. 214). O romance parece também ser uma espécie de alegoria do que Lúcio chama de “Brasil eterno nas suas raízes e na sua tragédia”, pois assinala a derrocada da família no presente, quando deixam de lado sua monstruosidade gótica (a antepassada travesti livre no passado esplendoroso; o membro da família travesti enclausurado no presente) e pactuam com valores insípidos do etos burguês, que Lúcio julga serem da ordem dos “males estrangeiros sem grandeza”.

Etimologicamente, alegorizar é “dizer o outro”, “falar uma coisa para significar outra” (MUCCI, 1994, p. 61-62). Mas, na tese de Walter Benjamin sobre o Barroco, a alegoria prende-se a uma visão de mundo decaído e privado de valores transcendentais, em que só restam destroços e ruínas:

Quando, com o drama barroco, a história penetra no palco, ela o faz enquanto escrita. A palavra história está gravada, com os caracteres da transitoriedade, no rosto da natureza. A fisionomia alegórica da natureza-história, posta no palco pelo drama, só está verdadeiramente presente como ruína. Como ruína, a história se fundiu sensorialmente com o cenário. Sob essa forma, a história não constitui um processo de vida eterna, mas de inevitável declínio. Com isso, a alegoria reconhece

estar além do belo. As alegorias são no reino dos pensamentos o que são as ruínas no reino das coisas. Daí o culto barroco das ruínas. (BENJAMIN, 1984, p. 199-200)

Benjamin ressalta que “em sua artificialidade, essas ruínas aparecem como o último legado de uma Antiguidade que no solo moderno só pode ser vista, de fato, como um pitoresco monte de escombros” (BENJAMIN, 1984, p. 200), e conclui: “o que jaz em ruínas, o fragmento significativo, o estilhaço: essa é a matéria mais nobre da criação barroca” (BENJAMIN, 1984, p. 200), pois “a obra de arte barroca quer unicamente durar, e prende-se com todas as forças ao eterno” (BENJAMIN, 1984, p. 202). Sobre o Barroco e a relação que este mantém com a tradição, que consideramos análoga à do Gótico, afirma Alfredo Bosi que “há um nexos entre o Barroco hispânico-romano e toda uma realidade social e cultural que se inflecte sobre si mesma ante a agressão da modernidade burguesa, científica e leiga” (BOSI, 1999, p. 29). A alegoria da tradição face ao moderno, em nossa opinião, da mesma forma como no Barroco, também se faz perceber fantasmaticamente no Gótico, com seus espaços mal-assombrados.

Tanto no Barroco quanto no Gótico predomina a franja fúnebre da melancolia, que, para Giorgio Agamben, traduz-se em uma “capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto inapreensível”, pois “cobrindo o seu objeto com os enfeites fúnebres do luto, a melancolia lhes confere a fantasmagórica realidade do perdido” (AGAMBEN, 2007, p. 45). Agamben continua, ao dizer que “assim como o fetiche é, ao mesmo tempo, o sinal de algo e sua ausência, e deve a tal contradição o próprio estatuto fantasmático, assim o objeto da intenção melancólica é, contemporaneamente, real e irreal, incorporado e perdido, afirmado e negado” (AGAMBEN, 2007, p. 46). Como elemento factual e histórico, a casa-grande do Brasil corneliano/cardosiano nos romances *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada* tem um lastro no real, que, ambigualmente, convive com o irreal da literariedade gótica, que recobre seu constructo como fetiche e alegoria de um passado extinto, ao qual Cornélio Pena retrata e Lúcio Cardoso alude nostálgica e melancolicamente. Paradoxal, a casa-grande do romance psicológico brasileiro de 30, ancorada no modelo de Gilberto Freyre, avulta como um verdadeiro “lugar paratópico” (MAINGUENEAU, 2006, p. 129), com seu alicerce ao mesmo tempo no real e no irreal.

Alegoria de um passado perdido, este constructo de casa-grande brasileira em *A menina morta* e *Crônica da casa assassinada*, comparece, no cenário modernizante do século XX como um verdadeiro fantasma, consoante a afirmação de Giorgio Agamben:

A perda imaginária que se apodera tão obsessivamente da intenção melancólica não tem objeto real algum, porque sua fúnebre estratégia está voltada para a impossível captação do fantasma. O objeto perdido não é nada mais que a aparência que o desejo cria para o próprio cortejo do fantasma... (AGAMBEN, 2007, p. 53)

Concluimos com as palavras do próprio Lúcio Cardoso publicadas em seu *Diário*, levado às seguintes reflexões ao avistar uma casa-grande arruinada em Penedo, Estado do Rio:

O mistério da fazenda de Penedo me obseda - que vida houve lá, que ecos de civilização sacudiram seus muros, que nomes de poder e de fartura viveram ali a sua legenda? A proprietária da casa onde me acho avisa-me que a fazenda é mal-assombrada. E não me resta dúvida: tão grande casarão, abandonado ao silêncio e à devastação, só pode constituir um pesadelo. [...] No entanto, não estaria aqui, como um aviso a ser decifrado, a história desse espírito que tantas vezes eu procurei encontrar, uma manifestação pessoal, autêntica, de nossa maneira de ser? À medida que o Brasil se afasta para o interior, sua alma se torna mais forte e mais positiva; foi em Minas Gerais, nos becos e vielas de suas cidades mortas, que vi se erguer mais alto e mais cheio de grandeza o espírito de nossa gente. [...] Não há dúvida, neste casarão brasileiro há um tom de grandeza indescritível; quem quer que tenha vivido aqui, encarna hoje essas raízes sem as quais é impossível criar um sedimento de povo ou de nação. (CARDOSO, 1961, p. 186-187)

A alegoria e o fantasma, evidentes nas palavras de Lúcio acima, constituem, assim, o paradigma corneliano/cardosiano do Gótico brasileiro. Com efeito, o Gótico migrou para além dos confins das ilhas britânicas. Nos Estados Unidos, escritores como William Faulkner (1897-1962) têm sido associados ao chamado *Southern Gothic*, ou Gótico sulista, em que também, como aqui no Brasil, a casa-grande das *plantations* e o passado histórico da escravidão igualmente assombram, com seus fantasmas, o presente e a modernidade, que não consegue escapar de suas aporias.

Referências:

AGAMBEN, Giorgio. *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ANDRADE, Mário de. Nota preliminar [Romances de um Antiquário, 1940]. In: PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o ‘Gótico brasileiro’ em Giberto Freyre. *Revista Solettras*. São Gonçalo, RJ, n. 27, jan.-jun. 2014. <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/13050/10335>. Data de acesso: 18 de outubro de 2016.

BARROS, Fernando Monteiro de. Vampiros na casa-grande: a brasilidade segundo Lúcio Cardoso. In: SANTOS, Francisco Venceslau (Org.). *Produção & pesquisa em Letras*. São Gonçalo, RJ: F. V. dos Santos, 1998.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 36.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Lúcio. Crônica: A menina morta. *Revista da Semana*. Rio de Janeiro, 5-2-1955, p. 41.

CARDOSO, Lúcio. *Crônica da casa assassinada*. 2.ed. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1963.

CARDOSO, Lúcio. *Diário I*. Rio de Janeiro: Elos, [1961].

FILHO, Adonias. *O romance brasileiro de 30*. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 25. ed. Rio de Janeiro : José Olympio, 1987.

LIMA, Luiz Costa. *A perversão do trapezista: o romance em Cornélio Penna*. Rio de Janeiro : Imago, 1976.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo9: Contexto, 2006.

MARSHALL, Bridget M. “Defining Southern Gothic”. In ELLIS, Jay. (editor). *Southern gothic literature* (Critical insights). Ipswich, Massachussetts: Salem Press; Amenia, NY: Grey House Publishing, 2013.

MATOS, Olgária C. F. *O iluminismo visionário: Benjamin, leitor de Descartes e Kant*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

MATOS, Olgária C. F. *Os arcanos do inteiramente outro: a Escola de Frankfurt, a melancolia e a revolução*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.

MOURÃO, Rui. A ficção modernista de Minas. In: ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

MUCCI, Latuf Isáías. *Ruína & simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere*, de D'Annunzio. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

PENNA, Cornélio. *Romances completos*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da literatura brasileira*. Trad. Pérola de Carvalho e Alice Kyoko. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

PUNTER, David & BYRON, Glennis. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

WHITE, Hayden. O fardo da História. In: *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: EDUSP, 2014.