

**A MODERNIDADE EM *FRONTEIRA*, PRIMEIRO LIVRO DO ESCRITOR
CORNÉLIO PENNA**

Jozelma de Oliveira Ramos¹

Resumo: Esse estudo aborda aspectos de *Fronteira*, primeiro livro do escritor Cornélio Penna, que, configurados esteticamente a partir de uma perspectiva moderna, denotam uma interpenetração entre as dimensões histórico-social e psicológica. Para tanto, a princípio, faz-se uma reflexão a respeito da fragilidade da divisão do Romance da década de 30 entre escritores sociais e intimistas. Após isso, analisa-se, em *Fronteira*, a formulação lacunar do enredo, apontando, assim, na obra corneliana, características do romance moderno.

Palavras-chave: Cornélio Penna, Lacunas, Romance Moderno.

Abstract: This paper addresses aspects Frontier first book Cornélio Penna, who set up aesthetically from a modern perspective, denote an interpenetration between the socio-historical dimensions and psychological. To do so, in principle, it is a reflection about the fragility of the division of the Romance Writers of the 30 social and intimate. After that, we analyze, in Frontier, the incomplete formulation of the plot, indicating thus the work cornelian, characteristics of the modern novel.

Keywords: Cornélio Penna, Gaps, Modern Romance.

1. Introdução - O ser e a história: O romance intimista e social de Cornélio Penna

Apesar de ter lançado os seus livros a partir dos anos 30 do séc. XX, toda a obra de Cornélio Penna está ambientada no séc.XIX. A narrativa corneliana problematiza questões importantes que estão arraigadas na sociedade brasileira, como a presença dos agregados² e os prejuízos advindos da exploração estrangeira e da escravidão no Brasil, problemas de uma sociedade fundada no modelo patriarcal. Dentro dessa perspectiva, Cornélio Penna vai mostrar em sua obra, entre outras coisas, (...) “a constituição psicológica dos sujeitos históricos cujas vidas remetem às tensões sociais do Brasil no século XIX.” (Rufioni, 2010, p. 23).

¹ Mestranda em Estudos Literários na UFMG. Bolsista FAPEMIG. E-mail: joze.ramos@yahoo.com.br

² “(...) a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o escravo e o “homem livre”, na verdade dependente.(...) Nem proprietários nem proletários, seu acesso à vida social e a seus bens depende materialmente do favor, indireto ou direto de um grande. *O agregado é a sua caricatura.*” (Schwarz, 1981, p. 16, grifo meu)

Certamente, Cornélio Penna “assinala a permanência de um conflito não sanado na origem, (...) onde se localizaria o processo de formação da nossa nacionalidade” (Miranda, 1997, p. 482). No entanto, a tendência introspectiva de toda obra de Cornélio Penna, se deve ao fato de que o autor faz essa análise social filtrando-a pelo olhar individualizado de personagens que representam, de certa forma, esses “sujeitos históricos” oprimidos pelo sistema patriarcal. Segundo Pollak, a “memória coletiva” (Pollak, 1989, p. 4), que abarca a história de toda uma sociedade, apresenta um “caráter destruidor, uniformizador” (Pollak, 1989, p. 4), que é perpetuado pelas gerações, mas, por outro lado, “a memória individual resulta de um equilíbrio precário, de um sem-número de contradições e tensões” (Pollak, 1989, p. 13). Daí o caráter lacunar da narrativa cornelianiana, pois o olhar individualizado do sujeito oprimido, na obra, é extremamente fragmentário e conflituoso. É o que se percebe no seguinte trecho:

Saldanha da Gama, até o dia 15 de junho, *dia da revolta*, nada resolvera e não se sabia se seria ele o chefe. E *eu acompanhava, vendo-a, dentro de mim*, a série interminável de visitas a uns e a outros, as conversações e as hesitações, o percurso das ruas, os comentários, tudo por tal forma, que via com real nitidez aqueles homens graves, um pouco ridículos, de calças brancas, sobrecasaca, colarinho alto de borracha, e cartola de seda, a andar solenemente pela cidade, transpirando lamentavelmente. *Mas, era em junho? E estamos em outubro...* Decerto não estariam tão suados, nem usariam colarinhos de borracha, refleti, rindo silenciosamente. (Saldanha da Gama, Ministro da Marinha, rompera com Floriano Peixoto, ditador.) (Penna, 1958, p. 29, grifos meus).

Como se vê, a menção à revolta de Saldanha da Gama não é apenas uma referência histórica, pois a revolta também está dentro do sujeito: “Saldanha da Gama, até o dia 15 de junho, *dia da revolta*, nada resolvera e não se sabia se seria ele o chefe. E *eu acompanhava, vendo-a, dentro de mim*.” (Penna, 1958, p. 29). Assim, o trabalho estético da obra possui uma coerência interna que leva a uma problematização histórico-social do Brasil carregada de verossimilhança, e, ao mesmo tempo, de intenso psicologismo, por isso é preciso entender a obra de Cornélio Penna como uma “(...) *orquestração formal*”

das tensões que marcaram a história de uma época” (Rufioni, 2010, p. 23, grifo meu).

Nesse sentido, ao aproximar-se da realidade do séc.XIX, mas dando ênfase aos conflitos humanos, Cornélio Penna foi tido apenas como mais um escritor intimista da década de 30 do séc. XX, que não se preocupou muito com questões histórico-sociais apesar de ter sido esse um período de intensas mudanças sócio-políticas no Brasil e no mundo. Sobre as transformações que marcaram essa época, afirmou Hobsbawm:

O mundo que se esfacelou no fim da década de 1980 foi o mundo formado pelo impacto da Revolução Russa de 1917. Fomos todos marcados por ela, por exemplo, na medida em que nos habituamos a pensar na moderna economia industrial em termos de opostos binários, “capitalismo” e “socialismo” como alternativas mutuamente excludentes, uma identificada com economias organizadas com base no modelo da URSS, a outra com todo o restante. (Hobsbawm, 1995, p. 8)

Por essa razão, a intelectualidade da época também se viu levada a engajar-se em uma das frentes que estavam sendo estabelecidas, ou seja, entre os de esquerda (comunistas, escritores de romances de cunho social e que viam na literatura uma forma de promover mudanças sociais) e àqueles que eram considerados de direita (católicos autores de literatura com ênfase na psicologia, no intimismo). Segundo Cândido, “(...) os anos 30 foram de engajamento político, religioso e social no campo da cultura. Mesmo os que não se definiam explicitamente (...) manifestaram na sua obra esse tipo de inserção ideológica.” (Candido, 1989, p. 182). A esse respeito também afirma Luis Bueno: “A nova geração, formada depois da primeira guerra sentia estar diante de duas opções apenas: a extrema direita ou a extrema esquerda.” (Bueno, 2001, p. 33).

Essa polarização entre os de “direita” e os de “esquerda”, na sociedade brasileira, e que envolvia, indubitavelmente, os escritores da época, era também manifestada explicitamente por muitos deles, como é o caso, por exemplo, de Jorge Amado: “(...) Esses que se definem (os romancistas brasileiros) são honestos. O que não se admite são os que querem agradar a todo mundo, a Deus a ao Diabo, se colocando na cômoda posição de

romancistas puros e sem cor política. Em 1934, isso não pega mais.” (Amado *apud* Bueno, 2001, p. 34).

Tal divisão perpetuou-se também na maior parte dos manuais de literatura, como na *História da Literatura brasileira*, de Luciana Stegagno Picchio: “O novo compromisso dos anos trinta elege, sobretudo, a prosa: *de um lado, social e regionalista, de outro, introspectiva e urbana.*” (Picchio, 1997, p. 523, grifo meu).

Ao contrário de Picchio, Alfredo Bosi, em sua *História concisa da Literatura Brasileira*, admite que há uma precariedade nessa divisão dos romancistas de 30 em intimistas e regionalistas³ – e só as obras desses últimos seria marcada pela preocupação social - mas, na prática, mantém a divisão, mostrando em primeiro lugar os narradores “nordestinos” e depois “outros narradores intimistas”. Entre esses últimos, cita Cornélio Penna.

Os decênios de 30 e de 40 serão lembrados como “a era do romance brasileiro”. E não só da ficção regionalista, que deu os nomes já clássicos de Graciliano Ramos, Lins do Rego, Jorge Amado, Érico Veríssimo; *mas também da prosa cosmopolita de José Geraldo Vieira, e das páginas de sondagem psicológica e moral de Lúcio Cardoso, Cornélio Penna, Otávio de Faria e Cyro dos Anjos.* (Bosi, 1994, p.388-389, grifo meu).

Como se vê, não apenas por Alfredo Bosi, mas em outros manuais de literatura, o autor de *Fronteira* foi classificado entre os escritores ditos intimistas, ou de “sondagem psicológica”, mas em entrevista concedida ao jornal Última Hora,⁴ já em março de 1955, afirmou o escritor Cornélio Penna: “Para mim a arte só pode ser livre, libertada de todas as prisões e dos convencionalismos. O artista poderá formar seu espírito, sua cultura, até mesmo sua inteligência, mas deve produzir unicamente de acordo com seu impulso.” (Penna *apud* Cunha, 1970, p. 119).

Longe de se vincular a qualquer tendência literária, o autor de *Fronteira* tem uma escrita que abarca, por meio de imagens lacunares, constituídas pela memória fragmentada dos personagens, questões psicológicas e sociais, o que

³ Bosi ainda inclui uma outra classificação denominada de “Prosa Cosmopolita”, a qual Stegagno Picchio denominará de “linha introspectiva e urbana”.

⁴ Entrevista a Maurítônio Meira, *Última Hora*, Rio, 28 de Março de 1955.

denota uma perspectiva moderna na obra de Cornélio Penna. As reflexões que se seguem são para discutir como isso se dá em *Fronteira*, primeiro livro do escritor Cornélio Penna.

2. A construção lacunar de *Fronteira*: a narrativa moderna de Cornélio Penna

Em *Fronteira*, a história gira em torno da personagem Maria Santa. Ela está envolta, assim como os demais personagens, em um clima de mistério. Sabe-se que muitas tragédias se passaram no casarão onde mora Maria Santa, mas não se sabe como e porque essas coisas ocorreram.

- Não conhece Maria Santa?
- Toda cidade a conhece, mas pela sua fama de santidade e pelos milagres que, dizem, já tem feito. Eu já a vi, seguramente há dez anos, e nesse tempo só se falava no seu martírio e nos crimes de sua família brutal. Disseram mesmo que ela ia casar-se, e aqui esteve hospedado o seu noivo, que saiu desta casa para ser enterrado, e isso deu muito que falar. Mas, já sabe de todas essas histórias, não é verdade?
- Não, não sei... - disse, deixando transparecer minha perturbação. (Penna, 1989, p. 38)

Para tais crimes, e até mesmo para a santidade de Maria Santa, não há nenhuma explicação detalhada dentro do texto. Então, poder-se-ia tomar o Epílogo do livro como uma espécie de esclarecimento a respeito desse enredo lacunar de *Fronteira*, afinal, no referido epílogo, o autor afirma que recebeu um diário, no qual constava a história de Maria Santa, ainda que incompleta. Entretanto, partindo do pressuposto de que o livro é uma obra ficcional, toma-se esse “Epílogo” como apenas mais um capítulo de *Fronteira*, ou seja, como uma estratégia de verossimilhança, que não atenua e nem responde às lacunas que estão presentes no enredo.

Hesitei um pouco em dar a este capítulo o título de Epílogo. Aqui terminou o diário que transcrevi integralmente e resisti ao desejo de corrigi-lo, de atenuar a sua introspecção mórbida, e tornar Maria Santa a principal personagem do livro. (...) Não é, pois, um epílogo, porque não sei o final deste romance. E não podendo conhecer a vida de Maria Santa senão pelos papéis

que me foram confiados, não pude escrever o seu romance, como desejava, e o autor ou autora do manuscrito nos dá apenas o *reflexo*, a projeção de Maria Santa sobre sua alma (...). (Penna, 1989, p.99-100, grifo meu)

O epílogo, “final de uma obra literária que traz um resumo da trama ou seu desfecho”,⁵ não traz, justamente, esse resumo ou desfecho, apenas a inquietação, supostamente expressa pelo autor, em transcrever um diário sem datas e que pertencia a certo narrador (ou narradora) inominado. E, a respeito da elaboração de *Frenteira*, cabe citar também um outro momento, em que Cornélio Penna, de fato, fala sobre a escrita desse livro, em entrevista publicada por Ledo Ivo:

- Como lhe contei, meus pais foram para Itabira do Mato Dentro, e eu estive lá um ano. Mais tarde, em 1917, fui assistir à morte de minha avó paterna, a dona do Jirau, da gigantesca jazida de ferro, da mineração do Major Paulo José de Souza, que há século e meio a explorava, manufaturando o ferro colhido com processos considerados os mais adiantados da época, e lá estive dois meses. (...) a vida da cidade, o espírito belo e sombrio de seus habitantes, as histórias de impressionante força de caráter, de invencível coragem no drama que tudo lá representa, tinham ficado gravadas em meu cérebro e em meu coração de tal forma, toda a minha vida, que só pude me libertar de sua obsessão escrevendo. Pedi a muitos escritores que o fizessem, que voltassem para o tesouro que representava a alma dos itabiranos, mas não consegui interessar a nenhum deles, e assim foi que escrevi *Frenteira*, que consegui publicar, em 1935, e que representou para mim apenas um desabafo, uma confidência, ou melhor, uma confissão pública, a compreensão de Itabira. (Ivo, 1976, p. 111)

Portanto, com justificativas um tanto quanto diferentes para a escrita de *Frenteira*, tanto no Epílogo como na entrevista, e com a sutil inserção desse Epílogo no enredo, é possível perceber, por meio da leitura do texto, uma problematização dicotômica entre o interior e o exterior dos personagens, através dos indícios, que mostram como o ser está perdido dentro daquela sociedade patriarcal, em que há “uma imposição, uma forma específica de dominação ou violência simbólica” (Pollak, 1989, p. 3). E isso é mostrado, na narrativa, por exemplo, pela forma traiçoeira com que a personagem de Tia

⁵ ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Dicionário Escolar da Língua Portuguesa*. 2. ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

Emiliana, disfarçada por uma falsa religiosidade, “tem a missão de arrecadar para si as oferendas que os peregrinos depositam para Maria Santa” (Santos, 2007, p. 150), a quem é atribuída uma santidade construída pela própria Tia Emiliana, que “expressa nas suas atitudes frias, autoritárias e destrutivas o desejo de continuidade do sistema patriarcal” (Santos, 2007, p. 148), no qual a igreja teve um importante papel dominador.⁶

Maria Santa calara-se a um canto e os seus olhos dormitavam, como de costume. Entretanto, apesar da lassidão visível de seus braços caídos ao longo das pernas perdidas na grande roda do vestido castanho, tudo nela denunciava uma espera inquieta. Qualquer ruído longínquo, vindo de fora, fazia com que as pupilas se dilatasse visível e violentamente, apesar da queda lenta das pálpebras, que restabeleciam cautelosamente a sua impassibilidade dormente. Tia Emiliana, a boca entreaberta, sacudia os seus bilros, e, de vez em quando, dava uma palmada seca no modelo de renda que tinha diante de si, e erguia a mão muito alto. De repente, voltou-se para mim com mau humor, e exclamou: - Vamos! Digam alguma coisa! Faça o favor de fazer Maria Santa falar, porque eu não acerto um só ponto, desta maneira! – Naturalmente está nervosa... – disse, com indiferença. – Nervosa! – saltou a senhora, e fez tilintar as suas inumeráveis pulseiras escravas – pois podia estar! Olhe que se aproxima a Semana Santa, estamos em plena Quaresma! Deus é testemunha de que eu não tenho medo de ninguém. É preciso que saiba, de uma vez por todas, que a mim não se engana facilmente!(...) Maria Santa continuava quieta, com os olhos opacos e lentos, com o olhar espesso, imóvel como o dos pássaros noturnos. O silêncio que se fizera, depois da exclamação de Tia Emiliana, tornou-se intolerável, e sentíamo-nos como estrangeiros que falam línguas diferentes reunidos pelo acaso. – Mas quem pretende enganá-la – disse eu, querendo quebrar aquele mau encantamento – eu não posso enganar a ninguém, Maria é Santa, como a senhora faz crer aos seus amigos e clientes... (Penna, 1989, p. 44, grifos meus)

Cornélio Penna, para tentar abarcar ao máximo a complexidade dos conflitos do sujeito, diante desse mundo opressor que o rodeia, parodia a realidade. Para Agamben, a paródia é a forma literária de representação do

⁶ “A igreja que age na formação brasileira, articulando-a, não é a catedral com o seu bispo a que vão se queixar os desenganados da justiça secular; nem a igreja isolada e só (...). É a capela de engenho (...). Os outros clérigos e até mesmo frades acomodaram-se, gordos e moles, às funções de capelães, de padres-mestres, de tios padres, de padrinhos de meninos; à confortável situação de pessoas da família, de gente de casa, de aliados e aderentes do sistema patriarcal.” (Freire apud Montenegro, 2001, p. 129, grifo meu)

“inenarrável” (Agamben) e que não se identifica diretamente com o objeto parodiado, mantendo-se, assim, o “mistério” (Agamben), ou seja, uma referência não exata de uma origem da paródia. Entretanto, Edward Lopes afirma que “em *Fronteira*, o texto paródico nos dá a história de um sujeito que regressa ao lugar em que viveu antigamente; o texto parodiado poderia ser (...) a parábola bíblica da volta do Filho pródigo.” (Lopes, 1993, p. 163). No entanto, embora esse crítico faça uma referência pertinente ao enredo, onde o narrador inominado, realmente retorna à casa onde viveu, e na qual está a personagem Maria Santa, essa leitura reduz a complexidade do romance cornelian, e desconsidera que “na paródia literária há uma corrupção de outro texto, há uma deformação”(Santos, 2009, p. 17) e que “para a paródia, é essencial o pressuposto da inatingibilidade de seu objeto” (Agamben, 2005, p. 44), ou seja, que não se faça uma referência direta com o objeto parodiado.

O conceito de “paródia séria” é, obviamente, contraditório, não porque a paródia não seja coisa séria (pelo contrário; às vezes seríssima), mas porque não pode pretender identificar-se com a obra parodiada, não pode renegar o fato de se situar ao lado do canto (*parà-oiden*)⁷ e de não ter um lugar próprio. Sérios, porém, podem ser os motivos que levaram o parodiante a renunciar a uma representação direta do objeto (...) eles são não apenas evidentes, mas também substanciais: (...) a vida inocente, a saber, fora da história é rigorosamente inenarrável. (...) É por uma espécie de proibição que o artista, sentindo que não pode levar seu egoísmo a ponto de querer representar o inenarrável, assume a paródia como a forma própria do mistério. (Agamben, 2005, p. 39-41)

Em *Fronteira*, Cornélio Penna retoma o passado para uma releitura crítica, por meio dos “paradoxos da representação fictícia e histórica do particular e do geral e do passado e do presente” (Hutcheon, 1991, p. 142), o que significa perceber, criticamente, o quanto há resquícios de dominação e exploração nas bases da sociedade brasileira, como fantasmas que ainda atormentam. Para Luis Bueno, a obra de Cornélio Penna “trata especificamente

⁷ “O mundo clássico conhecia, porém, outra – e mais antiga – acepção do termo “paródia”, remetendo-o à esfera da técnica musical. Ela indica uma separação entre canto e palavra, entre melos e logos. Na música grega, de fato, originalmente a melodia tinha que corresponder ao ritmo da palavra. Quando, na recitação dos poemas homéricos, tal nexos acaba desfeito e os rapsodos começam a introduzir melodias que são percebidas como discordantes, diz-se que eles cantam *para ten oden*, contra o canto (ou ao lado do canto).” (Agamben, 2005, p.38-39)

do Brasil, - se são fantasmas que povoam seus livros, são fantasmas brasileiros.” (Bueno, 2006, p. 548). Assim, por meio da subjetividade do narrador-personagem, os conflitos sociais e psicológicos acontecem concomitantemente, o exterior e o interior compõem dialeticamente a trama.

Frenteira é, então, a típica narrativa moderna do indivíduo “desfibrado e incompetente”⁸ diante do caos do mundo. Nesse sentido, pode-se dizer que a narrativa de *Frenteira* está realmente incluída no romance moderno, afinal, “o fundamento do texto literário moderno é a fragmentação, seu caráter de mosaico, de série de elementos descontínuos.” (Brandão, 2007, p. 210). No Brasil, principalmente após a década de 30, há uma ênfase naquilo que Mario de Andrade irá denominar de “fracasso”,⁹ que, segundo ele, é a característica principal dos personagens do romance de 30,¹⁰ pois é aquela que dará conta de mostrar, entre a miséria moral do ser humano diante de um contexto social extremamente complexo, como o do séc.XX. Segundo Luis Bueno:

A hipótese de Mario de Andrade é a de que o fracasso domina o romance de 30 e define sua visão de nacionalidade. Contraindo-a à sua própria visão de nacionalidade, é natural que vá considerá-la derrotista, (...) há dois elementos importantes a serem discutidos a partir da formulação do escritor: a natureza do fracasso que domina o romance de 30 e sua articulação com uma idéia de identidade nacional. (...) A utopia está, então, adiada, mas não de todo afastada. Só será possível pensar qualquer utopia depois de mergulhar o mais profundamente possível nas misérias do presente. Esquadrinhar palmo a palmo as misérias do país: eis o que toma a peito fazer o romance de 30. (Bueno, 2006, p.75-77)

Sendo assim, escrever uma narrativa moderna é representar, muitas vezes, o inenarrável (Agamben, 2007, p. 41), pois, percebeu-se, nesse momento, a impossibilidade de compreender o sujeito na sua totalidade, afinal, o mundo moderno é o momento da dúvida e não da resposta, por isso, talvez, o intenso descritivismo do espaço em *Frenteira*, para tentar dar conta, por meio da linguagem, desse conflito entre o homem e a sociedade, afinal, “a

⁸ Mário de Andrade, *Vida literária*, p.181. O artigo foi publicado originalmente no Diário de notícias de 28 abr. 1940.

⁹ Mário de Andrade, *Vida literária*, p.181. O artigo foi publicado originalmente no Diário de notícias de 28 abr. 1940.

¹⁰ BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo, Edusp/Campinas: Unicamp: 2006.

diversidade de recursos de elaboração verbal da percepção do espaço e as muitas formas de relação subjetiva e social com ele são fator decisivo para a constituição de sentido no texto literário (...).” (Soethe, 2007, p. 224). Dentro disso, a obra de Cornélio Penna interpenetra, habilmente, subjetividade e problematização histórico-social. Em *Fronteira*, portanto, “A paródia não é a destruição do passado; na verdade, parodiar é sacralizar o passado e questioná-lo ao mesmo tempo”. (Hutcheon, 1991, p. 165)

Referências Bibliográficas

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS, *Dicionário Escolar da língua Portuguesa*. 2. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo: Boitempo, 2007.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, 1976.

BARBOSA, Patrícia Fabro. Representação Social sob o prisma do narrador intimista em *Fronteira*, de Cornélio. Disponível em: <http://www.cielli.com.br/downloads/275.pdf> Acesso em: 23 Mar. 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. Pref. Jeanne-Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (obras escolhidas; v. 1).

BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1989.

BUENO, Luis. Uma História do Romance Brasileiro de 30. Disponível em: <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000231424> , Acesso em 28 Jun. 2011.

BUENO, Luís. *Uma história do Romance de 30*. São Paulo, Edusp/Campinas: Unicamp: 2006.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços Literários e suas expansões. *Aletria, Revista de Estudos Literários*. Belo Horizonte, v.15, 207-220, jan - jun, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CÂNDIDO, Antônio *et al.* (orgs.), *A personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

CARVALHO, Fátima Mendes. Década de 30 – Os anos de incerteza. Disponível em: <http://www.administradores.com.br/informe-se/artigos/decada-de-30-os-anos-de-incertezas/27596/print/> Acesso em: 28 Jul. 2011.

CUNHA, Fausto. *Situações da Ficção Brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos o que nos olha*. Trad. Paulo Neves, São Paulo: Ed.34, 1998.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

LOPES, Edward. *A palavra e os dias: Ensaio sobre a teoria e a prática da literatura*. São Paulo: UNESP, 1993.

MADEIRA, Carlos Eduardo Louzada. Uma estética de inextricáveis meandros: sombras e lacunas na ficção de Cornélio. Disponível em: http://www.btdt.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2010-01-19T154438Z-665/Publico/Carlos_Eduardo_dissertacao.pdf; Acesso em: 20 Mar. 2011.

MIRANDA, Wander Melo. Postácio. In: PENNA, Cornélio. *A menina morta*. Rio de Janeiro: Artium, 1997.

MONTENEGRO, João Alfredo. *O tradicionalismo Ontológico nos Romances de Cornélio Penna*. Londrina: UEL, 2001.

PENNA, Cornélio. *Fronteira*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*, v.2, n.3, 1989, p.3-15. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/revista/arg/43.pdf>; Acesso em: 08 Jul.2009.

PRIORI, Mary Del. Família na colônia, um conceito básico. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/historiaviva> . Acesso em: 30 Jun.2011.

RUFINONI, Simone Rossinetti. *Favor e Melancolia: Estudo sobre A menina morta, de Cornélio Penna*. São Paulo: Edusp, 2010.

SANTOS, Josalba Fabiana. A menina de Cornélio Penna. Suplemento Literário de Minas Gerais, Secretaria de Estado da Cultura, Belo Horizonte, 14-19, Jun. 2009.

SANTOS, Josalba Fabiana. Maternidade Monstruosa em Cornélio Penna. Aletria. Belo Horizonte, v.16, 147-157, jul - dez 2007.

SOETHE, Paulo Astor. Espaços Literários, percepção e perspectiva. Aletria, Revista de Estudos Literários. Belo Horizonte, v.15, 221-228, jan - jun, 2007.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. Forma e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Duas Cidades, 1981.