

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

LAÍSA MARRA

A NARRATIVA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: NAÇÃO E COLONIALIDADE

Belo Horizonte
2020

LAÍSA MARRA

A NARRATIVA DE MARIA FIRMINA DOS REIS: NAÇÃO E COLONIALIDADE

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras: Estudos Literários

Área de concentração: Literatura Comparada e Teoria da Literatura

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Orientador: Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte

Belo Horizonte
2020

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

R375.Ym-n Marra, Laísa.
A narrativa de Maria Firmina dos Reis [manuscrito] : nação e colonialidade /
Laísa Marra. – 2020.
191 f., enc. : il., color.

Orientador: Eduardo de Assis Duarte.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade
de Letras.

Bibliografia: f. 176-187.

Anexos: f. 188-190.

1.Reis, Maria Firmina dos, 1822-1917. – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 3. Literatura e nação – Teses. 4.
Colônias na literatura – Teses. I. Duarte, Eduardo de Assis. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.32

Tese intitulada *A narrativa de Maria Firmina dos Reis: nação e colonialidade*, de autoria da Doutoranda LAÍSA MARRA DE PAULA CUNHA BASTOS, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte - FALE/UFMG - Orientador (via videoconferência)



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG (via videoconferência)



Profª. Dra. Maria Nazareth Soares Fonseca - PUC/MG (via videoconferência)



Profª. Dra. Heloisa Toller Gomes - UERJ (via videoconferência)



Profª. Dra. Rita Terezinha Schmidt - UFRGS (via videoconferência)



Prof. Dr. Georg Otte

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 26 de agosto de 2020.

AGRADECIMENTOS

Esta tese foi o resultado de anos de trabalho, das discussões, aulas, palestras, congressos a que tive o privilégio de assistir, bem como do contato com diversas pessoas. Começo, portanto, agradecendo a professoras, professores e colegas que me guiaram nesse processo na UFMG. A Eduardo de Assis Duarte, meu orientador, devo os meus primeiros contatos com Maria Firmina dos Reis, a partir do seu posfácio à edição de 2004 de *Úrsula*. Agradeço também pelo curso que ele ofertou sobre o conto afro-brasileiro e por toda a bibliografia que me apresentou. Além de profundo conhecedor de sua área de estudo, Eduardo sempre foi gentil, generoso e comprometido com a minha pesquisa; por tudo isso, registro aqui minha enorme gratidão e admiração.

Nesse sentido, agradeço também a todas e todos as/os integrantes do NEIA/UFMG (Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade). Sem o NEIA e sem o **literafro** esta tese não teria sido possível. Fico em débito, portanto, com essas/es pesquisadoras/es cujos esforços, ao longo de muitos anos, tornaram esses projetos realidade. Pelo acolhimento generoso, pelas leituras e aprofundamentos de textos que foram essenciais para a pesquisa, em particular agradeço a aqueles/as com quem tive mais contato durante as reuniões dos últimos anos: Adécio de Sousa Cruz, Alen das Neves Silva, Ariele Soares dos Santos, Bruna Carla dos Santos, Cátia Bocaiuva Maringolo, Dérik Lucan, Glauciane Santos, Guilherme de Paula, Gustavo Bicalho, Gustavo Tanus, Harion Custódio, Ingrid Oliveira, Laura Maria, Lorena Barbosa, Luana Tolentino, Luiz Henrique Oliveira, Marcos Alexandre, Rodrigo Pires. Um destaque especial à Cátia Maringolo, que tem sido uma inestimável companheira de projetos acadêmico, interlocutora valiosa e, sobretudo, uma grande amiga.

Muito obrigada à Rede firminiana de pesquisadoras/es da obra e da biografia de Maria Firmina dos Reis pela divulgação de trabalhos e notícias sobre a autora.

Obrigada a todos/as os/as trabalhadores/as da Faculdade de Letras e da UFMG, e obrigada especialmente às/aos professoras/es com quem cursei disciplinas: além do meu orientador, devo muito a Maria Cecília Boechat, Sérgio Alcides, Jacyntho Brandão, Reinaldo Marques e Haydée Coelho.

Obrigada à Maria Nazareth Soares Fonseca e Haydée Coelho, cujas leituras e orientações feitas na banca de qualificação foram fundamentais para desenvolver esta tese.

Apesar de não ter tido aula com a professora Constância Lima Duarte, gostaria de agradecê-la pela atenção com meu trabalho e pela disponibilidade de sempre.

Tão importantes nesse processo foram as amigadas que fiz no PósLit. Além dos já mencionados, agradeço a Bianca Magela Melo e Rodrigo de Agrela pelo carinho, pelas conversas, e por terem feito uma leitura crítica de *Úrsula* em nosso grupo de estudos informal; a Bianca sou grata também pelas hospedagens e por nossa cumplicidade. Agradeço aos amigos Mariana di Salvio e Felipe Cordeiro pelo companheirismo e por, junto com Cátia, Rodrigo e Bianca, terem me feito sentir tão em casa em Belo Horizonte.

Obrigada a todas/os os/as colegas que compuseram comigo a comissão organizadora do VII Seminário de Pesquisa Discente do PósLit (SPLIT): Alice Bicalho, Bianca M. Melo, Nathalia Campos, Nicole Alvarenga, Rafael Tavares Silva, Roberto Bezerra de Menezes, Rodrigo de Agrela.

Agradeço pela amizade já de muitos anos de Marina Segatti (que me trouxe livros de difícil acesso e com quem discuti vários aspectos da tese), de Chico Monteiro (que inclusive me presenteou com *Lendas e romances*), Bruno Abdala, Carolina Lacerda, Julierme Barreira, Vinícius Vargas e Vanessa Lustosa. Obrigada também às amigas de Fortaleza: Denise Costa, Jaína Alcântara, Fabíola Cunha, Tatiane Barros.

Registro meu muitíssimo obrigada à toda família Marra pelo amor e suporte; fico especialmente grata a minha mãe, Lúcia, pela motivação e pela escuta, e a Wilson, Armando, Gumercina e Valdemar pelo apoio.

Agradeço a colegas e discentes da UECE, onde tenho atuado como professora; e aos estudantes da disciplina *Seminário de leitura: outras literaturas de língua portuguesa* ministrada por mim, na graduação de Letras (UFMG), no primeiro semestre de 2018 como contrapartida pela bolsa de pesquisa que recebi da CAPES durante um semestre. Nesse sentido, registro meu agradecimento à CAPES.

Obrigada ao meu orientador de mestrado, Antón Corbacho, pela oportunidade de trabalhar como revisora de periódicos científicos da UFG, e pelas nossas conversas.

Grata também a Heloísa Toller Gomes, Maria Nazareth Soares Fonseca, Marcos Antônio Alexandre e Rita Terezinha Schmidt por terem aceitado compor a banca avaliadora e pela leitura do trabalho. Obrigada também aos membros suplentes da banca.

Por fim, um agradecimento especial ao meu querido companheiro de vida, Bruno Goulart, por todo amor, por ter me acompanhado na mudança para Belo Horizonte, por ter me apresentado e disponibilizado parte da bibliografia, e por ter sempre me apoiado. Muito obrigada!

RESUMO

O trabalho tem como objetivo investigar as maneiras pelas quais a narrativa de Maria Firmina dos Reis (1822-1917) articula nação e colonialidade. Para tanto, o *corpus* principal de análise é formado por *Úrsula* (1859), *Gupeva* (1861) e *A escrava* (1887). Examina-se a hipótese de que esses textos dialogam com representações hegemônicas da ideia de nação brasileira, e ao mesmo tempo as desestabilizam ao introduzir perspectivas de grupos que não foram concebidos enquanto sujeitos nacionais, nomeadamente: indígenas, africanos, brasileiras/os negras/os e brasileiras brancas. Diante desse panorama, verificam-se dois gestos desenvolvidos pela autora em suas narrativas: a pedagogia para uma nova masculinidade, antiescravagista; e a representação positiva de personagens e discursos inferiorizados pela imaginação nacionalista canônica. Em *Gupeva*, conto indianista de atmosfera sombria, o enredo evidencia contradições sem oferecer sínteses, pois o contato entre brancos e indígenas desemboca em desonra e impossibilidade de futuro. Em *Úrsula*, essas contradições aglutinam-se em torno do antagonista, o senhor de escravos metaforicamente monstruoso, e são sintetizadas pelo seu disciplinamento social, físico e moral; o que se dá através de uma combinação do repertório nacionalista com o gótico. Já no conto *A escrava*, abertamente abolicionista, o reconhecimento da memória da escravidão e a vitória da descendência negra sugerem uma visão algo mais esperançosa daquele fim de século XIX, conforme indica a cena final, da libertação de um jovem negro. Defende-se que ao construir interpretações das relações interétnicas e de gênero calcadas em violências colonialistas, Firmina dos Reis afasta-se de imagens e projeções literárias associadas ao desejo de embranquecimento do sujeito nacional brasileiro, as quais têm codificado reflexões sobre a brasilidade, fixando um lugar de destaque para a memória das injustiças. Como resultado, a obra de Maria Firmina dos Reis torna mais abrangente e complexo o campo da literatura brasileira oitocentista e da imaginação nacional.

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis; Nação; Colonialidade; Gótico.

ABSTRACT

This work aims to investigate the ways in which the narrative of Maria Firmina dos Reis (1822-1917) articulates nation and coloniality. Therefore, the main *corpus* of analysis is formed by *Úrsula* (1859), *Gupeva* (1861) and *A escrava* (1887). The hypothesis is that these texts approach hegemonic representations of the nation, and, at the same time, destabilize them by introducing perspectives of groups that were not conceived as national subjects, namely: indigenous people, Africans, black Brazilians and white Brazilian women. In this sense, two gestures developed by the author in her narratives are examined: the pedagogy for a new, anti-slavery, masculinity; and the positive representation of characters and speeches made inferior by the canonical nationalist imagination. In *Gupeva*, an Indianist short story of dark atmosphere, the plot shows contradictions without offering syntheses, since the contact between white men and indigenous people ends in dishonour and impossibility of future. In *Úrsula*, these contradictions are combined around the antagonist, the metaphorically monstrous slave master, and are synthesized by his social, physical and moral disciplining, which is made through a combination of the nationalist and gothic repertoire. In the short story *A Slave*, openly abolitionist, the recognition of the memory of slavery and the victory of its black descendant suggest a somewhat more hopeful view of that late 19th century, as the final scene indicates, with the liberation of a young black man. It is argued that, when constructing interpretations of interethnic and gender relations based on colonialist violence, Firmina dos Reis moves away from literary images and projections around the whitening of the Brazilian national subject, which have codified reflections on Brazilianness, establishing a privileged place for the memory of injustices. As a result, the work of Maria Firmina dos Reis makes the field of 19th century Brazilian literature and the national imagination more embracing and complex.

Keywords: Maria Firmina dos Reis; Nation; Coloniality; Gothic.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
I. AS LUZES NACIONALISTAS E O INDIANISMO DE MARIA FIRMINA DOS REIS	34
I. 1. As luzes nacionalistas	34
I. 2. Literatura e raça: projetando a nação – a história do futuro	36
I. 2. 1. Ferdinand Denis, 1826	39
I. 2. 2. Gonçalves de Magalhães, 1836	45
I. 2. 3. Santiago Nunes Ribeiro, 1843	47
I. 3 Mestiçagem, imaginação e progresso	49
I. 4 Maria Firmina dos Reis e o indianismo romântico	54
II. NAÇÃO, MASCULINIDADE E BRANQUITUDE EM ÚRSULA	66
II. 1. Nação, narração e arquivo	66
II. 2. Aspectos preliminares do nacionalismo-romântico em <i>Úrsula</i>	73
II. 3. Patriarcalismo e pátria	78
II. 4. Pedagogia de gênero em <i>Úrsula</i>	86
III. FANTASMAS DO COLONIALISMO: ASPECTOS DO GÓTICO NA NARRATIVA SOBRE O NEGRO (1850-1870)	96
III. 1. Vertentes inglesas: o gótico no Brasil	96
III. 2. O gótico	99
III. 2. 1. Monstros	103
III. 3. Expressões do gótico em <i>Úrsula</i>	109
III. 4. Medo branco	120
III. 4. 1. <i>Uma história de quilombolas</i>	121
IV. A ESCRAVA: "NOVA INDEPENDÊNCIA", ABOLIÇÃO E MATERNIDADE	135
IV. 1. Nova Independência?	136
IV. 1. 1. A moral religiosa e o abolicionismo	137
IV. 1. 2. Miscigenação e cientificismo	140
IV. 2. Subjetivação da pessoa escravizada	148
IV. 2. 1. A dinâmica dos olhares	148
IV. 2. 2. Maternidade e descendência negra	153
IV. 3. Visões da colonialidade	161
CONCLUSÃO	166
REFERÊNCIAS	176
ANEXO	188

INTRODUÇÃO

Esta tese é um exercício de crítica sobre a narrativa de Maria Firmina dos Reis, escritora e professora negra que publicou literatura no Maranhão no século XIX. Meu interesse inicial pela autora se deu enquanto leitora acostumada às obras ficcionais e críticas produzidas no século XIX e apresentadas, tanto nas escolas quanto nas faculdades de Letras por que passei, dentro da discussão sobre o nacionalismo brasileiro. Essa discussão foi por muito tempo baseada quase que exclusivamente em textos canônicos, o que impediu a inserção de perspectivas que pudessem ampliar a reflexão ao incluir outros agentes, temas, ideologias e estratégias narrativas. Lendo *Úrsula* (REIS, 2004, 2017a) pela primeira vez, parecia-me incomum que o livro saísse desse repertório mais conhecido ao lançar luz sobre várias contradições sem, aparentemente, apresentar síntese sobre elas. O romance combinava imagens nacionalistas em voga com imagens originais de sujeitos escravizados; e, ao longo do enredo, iam ganhando espaço elementos sombrios ou mesmo pessimistas.

Fora da ficção, chamava-me a atenção também que o romance fosse publicado em 1859 e por uma mulher negra, dados excepcionais num país escravagista onde o público leitor de romances e folhetins era quase que exclusivamente¹ pertencente a uma elite sustentada pela mão de obra escravizada, e onde a alfabetização não era ainda um direito das mulheres. Nas minhas primeiras pesquisas, era evidente a ênfase dada à biografia da autora por Nascimento Morais Filho (1975), Luíza Lobo (1993), Zahidé Muzart (1999), para ficarmos em alguns estudos pioneiros. Isso se justificava pela excepcionalidade de seu perfil de escritora e pelo fato de que, até a metade da década de 1970, Maria Firmina dos Reis era absolutamente desconhecida pelos Estudos Literários.

A história de seu resgate é quase romanesca. Conforme conta Horácio de Almeida (1975), um exemplar da primeira edição de *Úrsula*, de 1859, foi encontrado em meio a um lote de livros adquirido por ele na década de 1960, sem identificação de autoria – assinado apenas como "Uma maranhense". Depois, foram recuperados dicionários e periódicos oitocentistas que conferem a autoria de *Úrsula* a Maria Firmina dos Reis. Assim, em 1975 sai pela Biblioteca Benedito Leite uma edição fac-similar de *Úrsula* com autoria conferida a Maria Firmina dos Reis, e com prólogo de Horácio de Almeida (1975). Nesse prólogo, Almeida (1975) celebra o

¹ A estimativa de alfabetizados no Brasil, segundo censo de 1890, não ultrapassa 17,4% (FERRANO; KREIDLOW, 2004).

pioneirismo de Reis na história do romance brasileiro e afirma ser ela a primeira mulher a publicar no país romance "com tema e cor locais" (1975, p. VI); quanto à qualidade da obra, o autor avalia-a como inferior, menciona os artificialismos, critica a forma – "as cenas de amor e de ódio, que no livro se sucedem, acontecem sem nenhuma preparação psicológica" (1975, p. VII) –, equivocava-se ao alegar que a protagonista teria sido assassinada na porta da igreja, e não faz nenhuma referência às personagens negras.

De qualquer maneira, a partir de 1975 surgem gradualmente outros textos de Maria Firmina dos Reis, a maioria incluídos em *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida* (MORAIS FILHO, 1975), isto é: o conto indianista *Gupeva* (1861; 1862; 1867), o conto *A escrava* (1887), e variadas contribuições da autora em periódicos maranhenses (charadas, composições musicais, poemas avulsos). Embora se soubesse em 1975 da existência do livro de poemas *Cantos à beira-mar*, ele ainda não havia sido localizado; segundo Horácio de Almeida (1975, p. IV): "Do livro de versos *Cantos à Beira-Mar*, Antonio Henriques Leal fez citação no Panteon, indicando inclusive o número da página. Logo, existe, embora continue desaparecido". Daí, um ano depois, em 1976, Nascimento Morais Filho encontra o livro e o republica. A primeira edição de *Cantos à beira-mar* saiu inicialmente em 1871 pela Tipografia do País, impressa por M. F. V. Pires (conforme informa a nota sobre a terceira edição [REIS, 2017b]), e infelizmente está desaparecida.

É inegável a importância do pesquisador Morais Filho para a ascensão de Maria Firmina dos Reis, pois ele descobriu e divulgou os referidos textos, e mesmo páginas inéditas de diários da autora – o *Álbum*. Segundo conta Morais Filho (1975), esse *Álbum* seria o conjunto de algumas das folhas manuscritas por Reis ao longo da vida e guardadas por seu filho de criação Leude Guimarães, que todavia fora roubado em seu quarto de hotel, perdendo assim várias páginas do diário da escritora. Por esse motivo, o *Álbum* estaria fragmentado e fora ordenado por Morais Filho de acordo com sua interpretação da relação cronológica estabelecida pelos textos. Luíza Lobo (1993, p. 230) questiona a veracidade desse roubo, porque o "*Álbum* parece ter forma originalmente entrecortada, descontínua", e propõe uma outra organização das páginas.

De qualquer modo, esse valioso documento oitocentista da vida íntima de uma mulher escritora no interior do Maranhão só consta nas páginas de Morais Filho (1975), pois não se sabe do paradeiro dos originais. Em uma entrevista feita pelo portal Memorial de Maria Firmina

dos Reis² (2019, s/p) com Raimundo Fontenele, o datilógrafo de *Maria Firmina dos Reis: Fragmentos de uma vida*, ele atesta o seguinte sobre o *Álbum*: "Morais Filhos tinha os manuscritos de Maria Firmina, só que ele não me deu, eu não peguei, mas vi esse material. Ele ficava com ele segurando na mão e me ditou todinho". Fontenele (apud MEMORIAL..., 2019) assevera a originalidade do documento baseado na autoridade de Morais Filho; na letra feminina do texto, conforme ele pôde avistar; no estado dos papéis (muito velhos, amarelados, carcomidos por traças). O caso é exemplar da problemática falta de acesso aos originais com que têm de lidar quem pesquisa hoje a obra de Maria Firmina dos Reis, pois nem os documentos do *Álbum* estão disponíveis, nem as primeiras edições de *Úrsula*³ e *Cantos à beira-mar*, nem as edições de 1887 da *Revista Maranhense*, onde a autora publicou no número 3 o conto *A escrava* – Morais Filho (1975) reproduz, no entanto, uma cópia de uma página dessa revista onde aparecem os parágrafos iniciais de *A escrava*.

Devido ao ineditismo do trabalho de Morais Filho (1975), e principalmente por causa dessa indisponibilidade dos originais encontrados por ele, em *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida* estão as informações biográficas que foram a fonte de todas as pesquisas que trataram da autora. É citando Morais Filho, o qual teve acesso a pessoas (já idosas) que conviveram com Reis, que se afirmaram, por exemplo, seus aspectos físicos (quando ela tinha mais de oitenta anos): "rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros; nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos; meã (1,58, pouco mais ou menos); morena" (1975, s/p).

Em outro momento do livro, tratando das informações fornecidas pelas fontes de pesquisa (especialmente por Dona Nhazinha Goulart), Morais Filho conclui: Reis era "bastarda!... e pobre!... e mulata! e de sobejo uma solteirona ou 'moça velha' de amor frustrado!..." (1975, s/p). Apesar de estar muito mais focado em ressaltar o pioneirismo de Reis enquanto escritora ("[*Úrsula* é] o primeiro livro publicado por uma mulher maranhense" [Morais Filho, 1975, s/p]) e em seu papel na educação no Maranhão (como professora concursada, "mestra régia", e fundadora de uma escola gratuita e mista, ou seja, aberta para ambos os sexos), essa caracterização fornece um quadro geral da interseção de categorias de

² Não confundir com o livro homônimo organizado por Furtado (2018). Refiro-me ao seguinte website: <<https://mariafirmina.org.br>>. Acesso em: 8 maio 2019.

³ Luíza Lobo (1993, p. 237) conta numa nota de rodapé que Horácio de Almeida doou seu exemplar ao então governador do Maranhão, Nunes Freire. Logo depois o livro foi "considerado desaparecido, mas felizmente localizado e se encontra na coleção de Jomar Moraes". Por ser essa uma coleção privada, vale a assertiva de que ele está indisponível para a consulta pública.

subalternidade – especialmente quando associadas à atividade letrada –, tornando-se ponto de início incontornável para se falar da autora.

Além disso, é com base no livro de Moraes Filho (1975, s/p) que se alegou que Maria Firmina dos Reis era parente de Sotero dos Reis – "[...] notável Sotero dos Reis, parente de Maria Firmina dos Reis" –, apesar de que esse dado não é fundamentado pelo autor e não foi confirmado por pesquisas posteriores. Luíza Lobo assegura que Reis deveria ao conhecido filólogo "sua cultura, como afirma em diversos poemas" (apud DUARTE, 2004, p. 265-266), e acrescenta que ela "[...] era parente do escritor Sotero dos Reis **por parte da mãe** [...]" (1993, p. 224, grifo nosso)⁴. Na verdade, Firmina dos Reis (2017b, p. 30) dedica o poema *Minha Terra* ao "distinto literato o Sr. Francisco Sotero dos Reis", mas não há nenhuma declaração de parentesco. Sobre esse aspecto, é interessante a pesquisa de Carla Sampaio dos Santos (2016), segundo a qual Sotero dos Reis era inspetor de ensino no momento em que Firmina dos Reis prestou concurso para o cargo de professora de primeiras letras⁵; e era um dos editores da Tipografia do Progresso, onde *Úrsula* foi publicado, o que, junto ao fato de ambos terem colaborado nos mesmos periódicos, reforça que eles estiveram ligados por relações profissionais e intelectuais.

Outro problema sobre a biografia da autora era a informação amplamente difundida de que ela seria filha de uma mulher branca, o que só foi contradito recentemente, com a divulgação da certidão de nascimento da autora pela pesquisadora Dilercy Aragão Adler. Na certidão se lê a seguinte caracterização de sua mãe: "Leonor Felippa molata forra que fora escrava do comendador Caetano Je. Teixei.^a" (ADLER, 2017 apud ADLER, 2018, p. 82). Também deve-se à localização desses documentos a confirmação da filiação ilegítima de Reis: "[...] Maria Firmina dos Reis, filha natural de Leonor Filippa dos Reis" (ADLER, 2017 apud ADLER, 2018, p. 82) – o que, todavia, já havia sido fundamentado pela principal interlocutora de Moraes Filho (1975), Dona Nhazinha Goulart. Ainda de acordo com a pesquisa de Adler:

⁴ Segundo Muzart (1999, p. 264, grifo nosso): "Mulata, bastarda, [M. F. Reis] é **prima** do escritor maranhense Sotero dos Reis por parte de mãe". A ideia de que eles eram primos é também reproduzida por mim em artigo publicado em 2016 no **Portal literafro**: "Assim, nem sua proximidade com o intelectual Sotero dos Reis, de quem era **prima** (DUARTE, 2004), nem o fato de sua obra ter tido boa acolhida nos jornais do Maranhão, como mencionado anteriormente, foram suficientes para que os textos da autora chegassem a ser submetidos a análises mais detalhadas da crítica oitocentista (sendo que a mesma situação vale para boa parte da crítica do século XX)." (BASTOS, [2016] 2020, s/p, grifo nosso).

⁵ Com base na data do concurso para o magistério e nas funções do cargo de inspetor, Santos (2016) aventa a hipótese de que Sotero dos Reis poderia ter participado do processo de exame ou até mesmo sido avaliador de Maria Firmina dos Reis.

"nos registros pesquisados consta o nome de João Pedro Esteves como seu pai, no entanto nenhum outro dado é colocado sobre ele, salvo que é negro" (ADLER, 2018, p. 83). Fora do ideário da mestiçagem criado em torno da representação da autora, que seria fruto da relação branco + negro, sabe-se hoje que Maria Firmina dos Reis era filha de sujeitos negros e que seu sobrenome é a herança materna de Leonor Felippa (ou Filippa) dos Reis, a qual passou parte de sua vida na condição de escrava e para quem sua filha dedica *Cantos à beira-mar*.

Sobre a obra de Reis, mais recentemente surgiram outras informações. Refiro-me ao capítulo *Graça Aranha, Monteiro Lobato e Maria Firmina dos Reis*, da coletânea *Memorial de Maria Firmina dos Reis* (FURTADO, 2017, p. 54-91, v. 1), publicada em 2017. Nesse texto, Lucciani Furtado (2017) reproduz trechos de correspondências trocadas entre Graça Aranha e Monteiro Lobato no começo da década de 1920 em que se mencionam Maria Firmina dos Reis e *Úrsula*. Sem referenciar a citação da carta conferida a Monteiro Lobato, Furtado transcreve os elogios do autor paulista à escritora:

No escritório da Monteiro Lobato & Cia. [...] surgiram as primeiras conversas sobre a obra de Maria Firmina: "Uma gratíssima impressão que me ficou dos tempos de mocidade foram as horas de mais intenso gozo espiritual que vivi ao ler a *Úrsula*, da Sra. Maria Firmina dos Reis, espécie de estandarte das nossas letras nacionais, concebida em pleno desabrochar das geniais mentalidades oitocentistas", lembra Lobato. [...] (FURTADO, 2017, p. 85).

Ainda sem apresentar referências, Furtado (2017, p. 85) afirma que "Lobato planejava a publicação de *Úrsula*, como volume na 'Coleção Brasília'" e que, para tanto, Graça Aranha teria pedido a seu irmão, em São Luís, "para que localizasse e se comunicasse com os familiares da escritora". Mais à frente o autor cita, sem indicar a fonte, um texto em que Lobato lamentaria a falta de valor conferida à memória pelos brasileiros e celebraria a qualidade da escrita de Reis:

É natural, portanto, que a Sra. Maria Firmina, romancista brasileira, morresse ignorada ou zombada. Esta ilustre senhora não era do seu tempo e do seu meio. Vê-se isso bem pela escassez de sua obra, curta mas excelente, que a primeira consagrou o Sr. Graça Aranha. Não haverá, provavelmente, muitos curiosos que se proponham a ler a obra de Maria Firmina dos Reis. Aos que não sobrar coragem para tanto aconselhamos, ao menos, a leitura daquela obra. É quase certo mesmo que ficarão com o desejo de conhecer inteiramente... [...]. (FURTADO, 2017, p. 88).

Procurando pelas fontes dessas informações, entrei em contato com o autor e com a editora, mas não obtive respostas. Cito os trechos dessa coletânea não tanto pelas afirmações que apresentam – de entusiasmo de Monteiro Lobato, enquanto leitor e editor, pela escrita de

Reis –, mas para chamar a atenção para o pouco cuidado com as fontes documentais. Acredito que isso ocorra não só pelo fato de que a biografia de Reis permanece fragmentada (não há em 2020 nenhuma imagem real dela, por exemplo) e, portanto, em aberto – sendo atualizada à medida que se encontram documentos (como demonstra o caso do perfil de sua mãe) –, como porque, não obstante a multiplicação do interesse acadêmico contemporâneo pela escritora, ela ainda está localizada marginalmente em relação ao cânone, favorecendo apropriações como a de Furtado (2017), sem o rigor científico exigido de publicações sobre autores estabelecidos no cânone nacional.

Questões de recepção

Sobre a relação entre Maria Firmina dos Reis e o campo literário do qual considero que ela pretendia fazer parte, no século XIX, reproduzimos abaixo uma nota introdutória de 1865 do jornal *Echo da Juventude* para o texto *Gupeva*:

Começamos hoje a estampar o romance *Gupeva*, trabalho da talentosa maranhense Maria Firmina dos Reis, cuja tenacidade nos labores literários, e amor ao estudo são bem conhecidos do público. Essa composição ligeira, porém onde revela-se o talento de sua hábil autora, foi-nos ofertada por a mesma, que cuidadosamente a corrigiu para ser publicada neste jornal. Seja a publicação de *Gupeva* um estímulo às mais senhoras, que cultivam as letras, porém uma modéstia condenável as tem considerado no silêncio e obscuridade. Aos ilustrados leitores recomendamos que o leiam, e sejam indulgentes para as lacunas, que por ventura encontrem (MORAIS FILHO, 1975, s/p, ortografia atualizada).

As sucessivas publicações de *Gupeva* (*O Jardim das Maranhenses*, 1861-62, *Porto Livre*, 1863; *Echo da Juventude*, 1865), bem como a nota acima atestam que Maria Firmina dos Reis era conhecida pela imprensa maranhense como uma escritora que poderia ser lida pelos assinantes dos jornais em questão. Apesar dos elogios, essa mesma nota coloca a escrita de Reis como "estímulo às mais senhoras que cultivam as letras", pedindo indulgência aos "leitores ilustrados", o que, pelo que se subentende, se equacionava aos leitores homens. Mesmo observada a tradição de modéstia pela qual se pediam desculpas antecipadas aos leitores pelos defeitos do livro, a nota de *Echo da Juventude* sobre *Gupeva* demonstra que essa convenção seguia a hierarquia de gênero segundo a qual os ofícios intelectuais eram espaços masculinos ocupados marginalmente por algumas poucas mulheres.

No Brasil, Nísia Floresta havia publicado três edições de *Direitos das mulheres e injustiça dos homens* (1832, 1833 e 1839), argumentando a favor do ensino das mulheres. Esse

polêmico escrito era uma tradução livre ou "antropofagia libertária" de *Les droits des femmes et l'injustice des hommes* (1826), de Cesar Gardeton – o qual, por sua vez, era uma versão para o francês de *Woman not inferior to man* (1750), de Sophia; no entanto, o texto nisiano foi, por muitas décadas, equivocadamente considerado uma tradução de *Vindications of the rights of woman* (1792), de Mary Wollstonecraft, devido à enorme repercussão desse livro (DUARTE, C., 2020). Em 1853, Nísia Floresta publica o *Opúsculo humanitário*, "composto de sessenta e dois artigos sobre a educação da mulher", entre outros textos que passavam pela mesma discussão: a educação feminina (DUARTE, C., 2009a, p. 111-117). De acordo com o extenso levantamento de Constância Lima Duarte (2016), sabe-se que, além de Nísia Floresta, durante o século XIX muitas outras mulheres discutiram o tema da educação na imprensa, especialmente nos periódicos caracterizados como femininos ou feministas. Entre os muitos exemplos trazidos pela pesquisadora, citamos o trecho abaixo, de 1862, do jornal fluminense *Bello Sexo*, sob direção de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, que escreve o seguinte no editorial de estreia:

[...] Eu desejo que minhas companheiras de sexo marquem na minha terra uma época de sua grandeza, ilustração e completo progresso; desejo que as minhas companheiras de colégio venham encontrar-se comigo neste labirinto da vida, e provar que os nossos pais, os nossos mestres, não despenderam, nem trabalharam debalde; desejo que não se limitem só a ser mães de família esquecendo seus deveres de filhas da pátria; porque, assim como os homens trabalham para o nome e glória de seus filhos, nós, como mulheres, devemos empreender também trabalhos da inteligência [...]. [...] dignem-se, pois, a cooperarem para sua importância [do jornal] com o fruto de suas inteligências assinando-os [os textos] sempre com os seus nomes. (apud DUARTE, C., 2016, p. 159-160).

Nesse sentido, deve-se destacar também parte do editorial n. 23, de 1861, de *O Jardim das Maranhenses* – periódico de São Luís do Maranhão no qual Maria Firmina dos Reis publicou alguns poemas, bem como a primeira versão de *Gupeva*: "[...] O Jardim com muita atenção afiança ao belo sexo que continuará ainda com mais energia a combater pelos seus direitos" (apud DUARTE, C., 2016, p. 152). De acordo com Jéssica de Carvalho, *O Jardim das Maranhenses* "era mantido por mulheres e destinado ao público feminino, valorizando a escrita das senhoras e incentivando esse grupo a publicarem seus escritos [...]" (2018, p. 76, nota de rodapé). Com efeito, nesse periódico a apresentação de *Gupeva* é mais entusiasmada do que aquela de *Echo da Juventude* (transcrito acima), observe-se:

Existe em nosso poder, com destino a ser publicado no nosso jornal, um belíssimo e interessante ROMANCE, primoroso trabalho da nossa distinta provinciana, a Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis, professora pública da Vila de Guimarães; cuja publicidade, tendencionamos dar princípio do n. 25 em diante. Garantimos ao público a beleza da obra; e pedimos-lhe a sua benévola atenção. A pena da Exma. Sra. D. Maria Firmina dos Reis já é entre nós conhecida; e convém muito animá-la a não desistir da empresa encetada. (JARDIM DAS MARANHENSES, 29 set. 1861, p. 1 apud CARVALHO, J., 2018, p. 76, nota de rodapé).

Nesse mesmo ano de 1861, comentando o lançamento da coletânea *Parnaso Maranhense*⁶, que celebrava os poetas locais (entre eles apenas duas mulheres: Maria Firmina dos Reis e Jesuína Serra), o jornal *A Imprensa* avaliava a participação de Reis nos seguintes termos:

Os versos de Maria Firmina indicam uma imaginação cheia de vivacidade da parte da autora; muita leitura e gosto, e o doce perfume dos sentimentos saídos do coração sem ensaio nem afetação. De há muito que nós conhecemos os talentos e a habilidade da autora de Úrsula, assim não causou estranheza as poesias que mandou para o Parnaso. Todos esses trabalhos dessas duas senhoras [Maria Firmina e Jesuína Serra], **tem defeitos, e mesmo incorreções, porém não desejo notá-los, porque atenta a instrução parca e acanhada que devem ter recebido essas senhoras**, demasiado já é aquilo que elas apresentaram; outros mais habilitados do que eu, lhe darão os conselhos de que carecem para bem caminharem na senda que têm ante si. (SAPHIR, 19 out. 1861, p. 1 apud CARVALHO, J., 2018, p. 78, grifo nosso).

No prólogo de *Úrsula*, publicado dois anos antes, percebemos que Maria Firmina dos Reis antecipava-se a essas respostas dadas à publicação do texto feminino:

[...] Sei que pouco vale este romance, porque escrito por **uma mulher, e mulher brasileira**, de educação acanhada e sem o trato de conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. **Então por que o publicas? Perguntará o leitor.**

Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado.

[...] Ele [o romance] semelha à donzela que não é formosa, porque a natureza negou-lhe as graças [...], mas que com o pranto de uma dor sincera e viva, que lhe vem dos seios da alma, [...] move ao interesse aquele que a desdenhou e o obriga ao menos a olhá-la bom bondade. [...]

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir cousa melhor, ou quando menos sirva esse bom acolhimento de **incentivo para outras**, que com imaginação mais brilhante, **com educação mais liberal**, tenham mais [sic] timidez do que nós" . (REIS, 2017a, p. 25-26, grifo nosso).

⁶ Livro disponível em: <<https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3842>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

Considerando-se que os prólogos dessa época, mesmo os escritos por homens reconhecidos, não fugiam às convenções que previam decoro, desculpas antecipadas pelas falhas de estilo ou imaginação, e mesmo a comparação do livro a um filho, ainda assim o prólogo de Reis se destaca dos demais (MUZART, 1990). Isso se dá pela enunciação da autoria feminina e, especialmente, pela consciência das implicações dessa autoria no que diz respeito ao provável prejuízo da recepção, às desiguais oportunidades de instrução da mulher brasileira, e ao virtual campo de produção e recepção femininas com que se desejava dialogar. Segundo Muzart (1990, p. 65), em texto que examina os paratextos oitocentistas de escritoras: "Nos prefácios femininos, transparece o peso da "culpa" (?) e o medo de ser repudiada, ou de ser ignorada, compondo um estranho jogo". Logo: "A conclusão a que chega o leitor é a de que a escritora quer ser aceita mas '**conhece o seu lugar**'" (1990, p. 67, grifo no original).

Comparado aos prólogos de outras escritoras, o de Maria Firmina dos Reis se singulariza pela clareza com a qual a autora expõe, ou até mesmo *denuncia*, as desigualdades educacionais entre homens e mulheres, associando o sucesso de uma escrita à "educação mais liberal" (REIS, 2017a, p. 26), e não a alguma capacidade intelectual inerente ao sexo masculino. Como observa Muzart (1990), Reis utiliza seu prólogo para defender abertamente sua posição política quanto à legitimidade da educação feminina, um tema polêmico no Oitocentos. Desse modo, acreditamos que a insistência na falta de instrução das mulheres, acusada pelos jornais que deram visibilidade aos textos de Reis, deva ser lida em diálogo com esse contexto maior.

Considerando esse contexto de discussão sobre a instrução da mulher, sua inserção na vida intelectual e o *problema* do reconhecimento público (Maria Firmina dos Reis publica *Úrsula* anonimamente), e antecipando que seu livro teria recepção limitada pelo gênero sexual da autora, Reis conclama no prólogo de *Úrsula* uma espécie de comunidade virtual, e em devir, de leitoras e escritoras mulheres: "[...] quando menos sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais liberal, tenham [menos] timidez do que nós" (REIS, 2004, p. 14). Para Muzart (1990, p. 69),

O prefácio era um dos lugares onde a escritora poderia discutir suas idéias. Poucas o fizeram com clareza como Maria Firmina dos Reis. A maioria se escondeu nas flores e diamantes, encarando os homens com ingênuas pieguices, com trejeitos de dependentes... Porém não nos devem confundir – são realmente artimanhas que ficam nas entrelinhas.

É até certo ponto previsível que questões de gênero e raça pareçam desimportantes em obras de escritores homens e brancos, porém essas mesmas questões se impõem com clareza em textos produzidos por grupos minoritários, como vimos acima nas notas a propósito da escrita de Reis e no prólogo de *Úrsula*, paratextos que visam não só a situar, como a *justificar* a produção literária de uma mulher. Reitera-se, portanto, que as justificativas apresentadas por Reis (2017a, p. 25-26), por mais tímidas que pareçam ser, situam seu trabalho intelectual como um "incentivo" para que outras mulheres se inserissem na esfera pública, o que significa um posicionamento político em favor da educação universal e da experiência ("tentativa") de escrita destinada à esfera pública.

Diferentemente das convenções de modéstia apresentadas em outros prefácios ou prólogos, a justificativa da razão de ser de uma escrita feminina, assim como o pedido antecipado de desculpas devem ser considerados seriamente quando examinamos um campo literário patriarcal. Em 1861, não havia no país nenhuma escritora brasileira que tivesse se tornado célebre por essa ocupação. Conforme demonstram os trabalhos de Constância Duarte (2016) e Zahidé Muzart (1990; 1999), escrevendo sobre o que quer que fosse, na forma de artigo para periódico, poema ou romance, as escritoras mulheres não chegavam ao privilégio da recepção em situação de igualdade com os escritores homens.

A vida pública e intelectual era então considerada como o avesso das atribuições femininas, ligadas ao privado e ao emocional/religioso. Sobre isso, e porque foram citados, acima, o prólogo escrito por Maria Firmina dos Reis (2017a), em 1859, e trechos de periódicos da década de 1860 – textos em defesa da vida intelectual e pública da mulher –, vale reproduzir uma conhecida carta escrita em 1888 por Olavo Bilac a Amélia de Oliveira, então sua noiva, para compormos melhor o cenário dessa discussão:

Minha querida Amélia [...], não me agradou ver um soneto teu no Almanaque da "Gazeta de Notícias" deste ano. [...] Há uma frase de Ramalho Ortigão, que é uma das maiores verdades que tenho lido: – O primeiro dever de uma mulher honesta é não ser conhecida. – Não é uma grande verdade? Reflete sobre isso, há em Portugal e Brasil cem ou mais mulheres que escrevem. Não há nenhuma delas de quem não se fale, com ou sem razão. [...] Não quer isto dizer que não faças versos, pelo contrário. Quero que os faças, muitos, para os teus irmãos, para as tuas amigas, e principalmente para mim. – mas nunca para o público [...]. (CENTRO CULTURAL..., 2018, p. 45).

O fato de Maria Firmina dos Reis ter sido professora, concursada para a "cadeira de primeiras letras do sexo feminino da Vila de Guimarães" (O PROGRESSO, 1847, apud MORAIS FILHO, 1975, s/p) e, assim, "primeira professora régia deste município"

(PREFEITURA DE GUIMARÃES, 1931, apud MORAIS FILHO, 1975, s/p), e o de ter atuado na imprensa e no campo literário por meio da escrita merecem atenção porque demonstram pertença da autora ao mundo das ideias e ao trabalho assalariado. Ainda que essa trajetória de vida não tenha trazido a Reis um reconhecimento na esfera pública nacional, o mesmo não se pode afirmar sobre o seu contexto local de produção, onde ela obteve notoriedade intelectual entre seus conterrâneos da época – como se pode verificar pelos elogios transcritos acima; pelo fato de ter sido incluída na coletânea *Parnaso Maranhense*; por ter tido um romance dedicado a ela (*A Virgem da Tapera*, publicado em 1862 por João Clímaco Lobato⁷ [SOUZA, A., 2017]); e por ter sido visitada pelo governador do estado, em janeiro de 1911, quando ela era praticamente nonagenária, e ainda lembrada na imprensa como "distinta poetiza" (*Pacotilha*, ano 31, n. 12, p. 1)⁸. Sem reduzir Reis a mero símbolo do colonizado – até porque o exemplo da autora sugere uma interseção de papéis sociais que singularizam sua trajetória de vida –, é imprescindível ressaltar que sua perspectiva é única não somente porque ela foi uma mulher negra publicando numa ex-colônia escravocrata na metade do século XIX, como também porque sua escrita traz os rastros das exigências formais difundidas por românticos-nacionalistas combinadas com uma perspectiva muito própria sobre as categorias de raça e gênero.

Considerações sobre *memória e resgate*

Na década de 1980, num momento relacionado ao centenário da abolição da escravidão no Brasil, começaram a ganhar fôlego os trabalhos acadêmicos sobre Maria Firmina dos Reis, e surge em 1988 uma terceira edição de *Úrsula*, prefaciada por Charles Martim. Nesse contexto de análises mais detalhadas sobre o romance, Charles Martim pontuou algo essencial sobre a descrição do encontro das personagens Tancredo (branco) e Túlio (negro): este é "base de comparação para o jovem herói branco" (MARTIM, 1988 apud DUARTE, 2017, p. 216). Martim refere-se à cena do reconhecimento, por parte de Tancredo, da benevolência de Túlio. Observe-se:

⁷ Em 1871, Firmina dos Reis (2017b, p. 55) retribui a distinção dedicando ao "ilustre literato maranhense o Sr. Dr. João Clímaco Lobato" um poema em *Cantos à beira-mar*. Voltaremos a mencionar esse escritor mais adiante.

⁸ Disponível em:

<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=168319_02&pesq=%22firmina%20dos%20reis%22&pa sta=ano%20191&pagfis=1415>. Acesso em: 20 jul. 2020.

Apesar da febre, que despontava, o cavaleiro começava a coordenar suas ideias, e as expressões do escravo, e os serviços que prestara, tocaram-lhe o mais fundo do coração. **É que em seu coração ardiavam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro:** por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão o mancebo, arrancando a luva que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvara (REIS, 2004, p. 25, grifo nosso).

De fato, em toda a parte que trata do encontro dos jovens, em que Túlio ocupa o lugar de salvador de Tancredo, é notável o cuidado narrativo em apresentar a personagem primeiro enquanto ser humano – "Nesse comenos alguém despontou longe, e como se fora um ponto negro no horizonte. Esse alguém, que pouco a pouco avultava, **era um homem** [...]" (REIS, 2004, p. 11, grifo nosso). Só depois de alguns parágrafos, que dão conta da sua bondade e da "nobreza de um coração bem formado" (2004, p. 22), Túlio é apresentado como *escravizado*, ou mais subjetivamente, como *vítima da escravidão*: "O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão [...]" (2004, p. 22).

Recorro ao encontro das personagens Túlio e Tancredo, conforme leitura de Martim, porque é significativo que esse cuidado narrativo na personificação e subjetivação do negro num Brasil escravista seja, ainda em 2018, recebido não como estratégia consciente de Reis, mas como sinal de "timidez cognitiva" (FISCHER, 2018). Luís Augusto Fischer, professor de Literatura Brasileira da UFRGS, publicou em 2018 um artigo comentando os relançamentos de dois romances da época da escravidão, *Úrsula* e *A cabana do pai Tomás* (este, de Harriet Beecher Stowe, de 1852). Fischer (2018) desculpa os problemas formais de Stowe – como os inverossímeis e longuíssimos diálogos (ou monólogos) antiescravistas das personagens – defendendo a clareza das ações do livro. Para ele, Stowe é direta, fala com o leitor, formaliza sua obra considerando seus objetivos pedagógicos:

Ao contrário da obscuridade do enredo de *Úrsula* (algo como um gótico truncado), na "Cabana" as coisas são limpas e nítidas como uma telenovela brasileira bem feita – as ações são claras, os maus são maus desde logo, os bons são angelicais, e tudo é descrito e narrado com cuidados pedagógicos. Até o leitor desatento, como a paradigmática dona de casa da audiência das telenovelas, acompanha e decifra todos os lances do enredo. (FISCHER, 2018, s/p).

É difícil acompanhar os termos dessa comparação, uma vez que também em *Úrsula* "os maus são maus desde logo" e "os bons são angelicais", havendo também cuidado pedagógico (como será argumentado nesta tese). Ademais, equacionar "leitor desatento" à "paradigmática dona de casa" é um preconceito de gênero acerca da recepção feminina datado do século XVIII e acionado sem fundamento, já que o enredo de *Úrsula* é bastante linear e tradicional.

O exemplo dado para justificar a "timidez cognitiva" e "limitação formal" da narradora de *Úrsula* é a cena da introdução da personagem Túlio (transcrita acima). Nas palavras de Fischer (2018, s/p, grifo nosso):

[...] Então a voz narrativa o apresenta: era um pobre rapaz, com seus 25 anos e coração nobre; 'o sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à odiosa cadeia da escravidão. Firmina deverá ter pensado talvez muitas vezes as palavras para produzir essa tortuosa frase, que deixa o leitor em dúvida: ele se ligava à escravidão? Como? Em que ponta da corda estava? **Bem, o jovem era um escravo.** No Brasil, não obstante a brutalidade óbvia da escravidão, as palavras parecem não conseguir dizer as coisas claramente, nem então nem hoje. [...]"

Fischer (2018), ao não atentar para o componente pedagógico da complexa construção da frase, desconsidera a perspectiva negra da voz narrativa, segundo a qual um ser humano escravizado *não é um escravo*; ou seja, essa condição imposta externamente, pelos brancos, não lhe traduz a subjetividade. Para Grada Kilomba (2019, p. 28, grifo nosso), refletindo sobre sua própria escrita enquanto mulher negra e dialogando com bell hooks (citada por ela), "escrever é um ato de descolonização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor 'validada/o' e 'legitimada/o, e ao reinventar a si mesma/o, **nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada**".

Ao contrário do que faz pensar o trecho acima, de Fischer (2018), o desenrolar imediato da narração da cena não deixa nenhuma dúvida ao leitor de que Túlio era um *sujeito escravizado*. A estratégia pedagógica de Reis, ainda hoje radical, *é renomear a realidade* partindo da recusa de objetificação de uma personagem escravizada; por isso Túlio não é introduzido como mercadoria: "Esse alguém, que pouco a pouco avultava, era um homem" (REIS, 2004, p. 21). Nota-se aqui também a busca da empatia do/a leitor/a branco/a com relação aos indivíduos negros em situação de cativo não apenas no sentido de se condenar a escravização de africanos e descendentes, mas o sistema eurocêntrico que a alicerça – algo diferente da direção tomada por Harriet B. Stowe (2004), conforme atesta a crítica contemporânea estadunidense sobre o livro (GATES JR, 2008; MORRISON, 2019).

A exposição acima, longe de abarcar uma análise totalizante das leituras da obra firminiana, foi feita no intuito de evidenciar os termos (paternalistas) das críticas negativas à escrita de Reis (e de escritoras, no geral). Com isso, não se pretende desautorizar a atividade avaliativa, mas demonstrar que a recepção também perpassa subjetividades que necessitam ser explicitadas. Nesse sentido, cabe ponderar que minha própria experiência, enquanto feminista

branca brasileira, foi mais marcada pela atenção aos modos como gênero sexual e literatura nacional se imbricam, do que às maneiras como personagens são ou deixam de ser racializadas, motivo pelo qual procurei aprofundar minha perspectiva a partir de estudos antirracistas sobre o funcionamento da categoria *raça* na modernidade e no Brasil, sobre branquitude, e sobre a intersecção entre gênero, raça e nacionalismo.

Passando para as novas edições da obra de Maria Firmina dos Reis, na virada do século XX para o XXI, constata-se que a autora encontra um novo público leitor, ganhando atenção crescente da crítica. Sobre isso, destaco a presença de Reis em algumas antologias recentes: *The Bloomsbury Guide to Women's Literature* (BUCK, 1992); *Escritoras Brasileiras do século XIX* (MUZART, 1999); *Literatura Afro-brasileira: 100 autores do século XVIII ao XXI* (DUARTE, E., 2014); *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica* (DUARTE, E., 2011, 4 vol.). Ademais, a autora é objeto de um número crescente de dissertações e teses no Brasil e no exterior. Sobre os números, segundo Rafael Balseiro Zin (2019): até o ano 2000 havia uma tese (de Norma Abreu Telles, em 1987); de 2001 a 2009 foram seis teses/dissertações; de 2010 até o começo de 2019 eram 27. Um quadro contendo essas informações foi elaborado com base na investigação e compilação apresentadas por Zin (2019) e está disponível no Anexo desta tese. Pelos títulos, áreas de concentração, e datas de defesa desses trabalhos é possível ter uma ideia mais panorâmica sobre o campo de pesquisa em torno de Maria Firmina dos Reis no nível da Pós-graduação. Observe-se, no Quadro 1 (no Anexo), que a maioria dos trabalhos – listados respeitando-se a organização proposta por Zin (2019), por ordem de conclusão –, utilizou-se de abordagens comparatistas, com ênfase nas categorias racial e de gênero; e dentre eles, cabe destacar a tese de Fernanda Rodrigues de Miranda (2019), ganhadora da edição 2020 do Prêmio CAPES de Tese na área de Linguística e Literatura, que posiciona *Úrsula* como fundador de um "corpo de romances" de autoria de mulheres negras brasileiras.

Sobre o conjunto da obra de Reis, destaco também sua reedição nos últimos anos, que paulatinamente deixa de estar disponível apenas para pesquisadores profissionais, e chega ao público geral. Para se ter uma ideia do momento atual de recepção, basta lembrar que até meados de 2017 *Cantos à beira-mar* e *Gupeva* eram textos de difícil acesso até mesmo para

acadêmicos⁹, situação que mudou com o lançamento dos dois textos em um só livro, publicado em São Luís no segundo semestre de 2017 pela Academia Ludovicense de Letras. Ademais, em 2018, surgiram várias edições de *Úrsula* (quatro apenas de editoras porto-alegrenses [FISCHER, 2018]), que entrou na lista de obras cobradas no vestibular de 2019 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 2018). Antes, o livro já havia sido cobrado no vestibular de 2010 da Universidade Federal do Piauí (MEMORIAL..., 2018). A inserção desse livro no âmbito do Ensino Médio tem enorme relevância, visto que as obras que integram essas listas (de mais ou menos dez livros literários) gozam de prestígio¹⁰, foram tradicionalmente consideradas "clássicas", e por isso são leitura *obrigatória* para milhares de candidatos ao ensino superior.

Acredita-se que o crescente interesse, do qual faz parte esta tese, pela obra de Reis se dá a priori pela constatação de que há nela uma visão original sobre relações raciais e de gênero. Além disso, entende-se que a data da segunda edição de *Úrsula*, em 1975, está inserida no contexto de desestabilização de paradigmas provocada pelas críticas da modernidade, especialmente pela ascensão dos estudos sobre memória, história oral, questões étnico-raciais, estudos feministas, estudos anticoloniais (pós-coloniais e decoloniais). É certo que tais discussões reverberaram no campo da crítica literária, fazendo emergir questionamentos sobre a necessidade de revisão da ideia hegemônica de nação; da de tradição literária; e da configuração de um campo literário definido como nacional.

Nesse âmbito, cabe situar a importância da noção de memória para as Ciências Humanas a partir da segunda metade do século XX, já que é no bojo dessas discussões que a obra de Maria Firmina dos Reis ganha acolhida entre leitores e pesquisadores. É preciso deixar explícito, no entanto, que a discussão sobre a memória de sujeitos subalternizados é antes de tudo uma imposição que o texto de Reis nos faz, dada a centralidade dessa categoria para a estrutura narrativa da autora, conforme se poderá notar ao longo da tese. Em suma, memória está no eixo de duas questões que buscaremos responder. Internamente aos textos, como e por que Reis utiliza-se da memória de suas personagens¹¹, ou seja, que efeitos estéticos isso

⁹ Quando comecei a escrever esta tese, a segunda edição do livro de poemas (de 1976) estava esgotada há muito, portanto disponível apenas em algumas bibliotecas. O conto *Gupeva* se encontrava publicado apenas no livro, igualmente esgotado, *Maria Firmina dos Reis, fragmentos de uma vida*.

¹⁰ A lista de obras do vestibular 2019 da UFRGS indica doze livros, juntam-se aos não-canônicos *Úrsula* e *Quarto de despejo* (de Carolina Maria de Jesus), obras de autores canônicos nacionais (como Machado de Assis e Clarice Lispector) e o clássico ocidental *Hamlet*, de Shakespeare. (UFRGS, 2018).

¹¹ Refiro-me especificamente às personagens Gupeva (do conto homônimo), Luísa, Susana, Túlio e Antero (em *Úrsula*), e Joana (em *A escrava*).

acarreta? Externamente, como podemos pensar sua obra frente ao campo estabelecido da História da Literatura Brasileira oitocentista?

Para alcançar esses objetivos, será preciso introduzir de antemão como literatura e memória nacional se relacionam. Começemos então pela reflexão de Michel Pollak (1989) em *Memória, esquecimento e silêncio*; pois nesse artigo ele avalia as contribuições de Maurice Halbwachs (em *Memória coletiva*), dialoga com avanços da história oral, e reflete sobre as assim chamadas "memórias subterrâneas", as quais nos interessam sobremaneira.

Em sentido amplo, como argumenta Pollak (1989, p. 3): "Na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais completa de uma memória coletiva". Para Pollak (1989), Halbwachs concentra-se na "coesão social" operada pela memória comum (inclusive na "negociação" desta com a memória individual), e por isso passa ao largo do caráter coercitivo e simbolicamente violento da memória coletiva nacional. Nesse sentido, vemos que o apelo do autor pela abordagem da memória feita pela "história oral" se dá na compreensão de que "ao contrário de Maurice Halbwachs, ela acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva nacional" (1989, p. 4).

Dessa reflexão, dois pontos merecem destaque. O primeiro diz respeito ao fato de a memória coletiva estar integrada a "tentativas mais ou menos conscientes de definir e de reforçar sentimentos de pertencimento e fronteiras sociais entre coletividades de tamanhos diferentes [...]", o que inclui (apesar de não se restringir a) a nação (POLLAK, 1989, p. 9). Isso, por sua vez, significa que "as duas funções essenciais da memória comum" são: "**Manter a coesão interna e defender as fronteiras** daquilo que um grupo tem em comum, em que se inclui o território (no caso de Estados) [...]". (1989, p. 9, grifo nosso). O segundo ponto trata da fenda que se abre ao exame (e à disputa) dessa memória em momentos de crise de legitimidade política. O exemplo que o autor traz para ilustrar seu ponto de vista – o da desestabilização do mito de Stalin como "pai dos pobres" num período de destalinização da URSS –, além de sublinhar a indissociabilidade entre história e política (e passado e presente), indica que uma memória oficial é confrontada com mais êxito quando há possibilidade política para tal, e que uma reviravolta da visão histórica do passado desencadeia efeitos políticos. Esses efeitos são, para Pollak (1989), imprevisíveis e, no caso da memória nacional, são tão mais *perigosos* quanto mais próximos chegam de protestar fronteiras (territoriais e identitárias) do nacional.

Sobre esse aspecto é importante enfatizar a denominação de Pollak (1989) para memórias coletivas não oficiais: "memórias subterrâneas". Com essa metáfora, o autor insinua que elas atuam *paralelamente e abaixo* de uma superfície visível, podendo nela sublevar-se somente pela fissura ou ruptura dessa superfície que as sufoca. Pollak (1989) pensa, portanto, uma dinâmica entre a coerção estabelecida por uma memória oficial (frente a suas ameaças), e as crises políticas que abrem espaço para memórias não-oficiais¹² emergirem. Vale adiantar que no Capítulo 3 trataremos dessa mesma imagem a partir da novela de Bernardo Guimarães (1900), que descreve o quilombo como local subterrâneo onde vivem as fontes de medo de dissensões nacionais.

Assim, o que muitas/os pesquisadoras/es da área de Humanidades têm encontrado nessa discussão contemporânea é a possibilidade de contrapor memórias concorrentes: por um lado, uma hegemônica, oficial; e, por outro, memórias "subterrâneas" (1989, p. 4) ou, mais especificamente, memórias de grupos minoritários – e aqui acrescentemos que nem sempre o fato de terem passado do registro oral para o escrito garante que elas não sejam suprimidas (como bem demonstrou Constância Lima Duarte [2009b] ao pontuar que algumas obras oitocentistas publicadas por mulheres permanecem desaparecidas).

Deslocando essa discussão do seio europeu e especificamente francófono, é necessário mencionar que com o fim das ditaduras militares em vários países da América Latina multiplicaram-se no final do século XX, também aqui, estudos que "intentan comprender la naturaleza de las identidades nacionales y su conexión con los procesos históricos" (ACHUGAR, 2003, p. 9), e ainda: "relatos que al tiempo que revisaban el pasado estaban insertos en una narrativa de reparación futura" (2003, p. 10). Hugo Achugar, (2003, p. 10), em *Derechos de memoria*, avalia esse momento como uma tentativa de superação do passado (recente e remoto) autoritário da região pela via da democratização do futuro, ao alertar para a interconexão política que os tempos passado, presente e futuro estabelecem na problematização de memórias coletivas, especialmente a nacional. Para o autor:

[...] las contemporáneas revisiones de la memoria y de los silencios históricos en relación con la constitución de los relatos nacionales, implican la incorporación de

¹² Essas memórias não-oficiais nem sempre são provenientes de grupos minoritários (mulheres, negros, trabalhadores), como indicam os casos de supremacistas brancos e militantes antidemocracia que, aproveitando-se do populismo de extrema direita neste começo de século, marcham nos Estados Unidos e no Brasil (entre outros países) com símbolos que rememoram momentos autoritários de suas histórias nacionais (a segregação racial estadunidense e a ditadura militar brasileira, no caso).

nuevas voces – y consecuentemente de distintos relatos pertenecientes a la diversidad de nacionalismos o ciudadanías en juego – que aspiran a democratizar y a hacer plural la transmisión. (2003, p. 38).

Para ilustrar sua afirmação, Achugar (2003) lista uma série de exemplos da literatura latino-americana, incluindo ensaio, romances históricos e o livro *Biografía de un cimarrón*, do afro-cubano Miguel Barnet¹³. Por fim, é notório que tanto Achugar (2003) quanto Pollak (1989) tratam de memória (e memória nacional) como território em permanente disputa. São análises que se preocupam em refletir sobre as potencialidades e, portanto, os usos da memória para legitimar ou silenciar certas narrativas e grupos em detrimento de outros; daí a ênfase no léxico bélico e jurídico (*luta, batalha, direito* por memória). Observando do século XXI o campo da Literatura Brasileira do século XIX, tomamos distância suficiente para enxergar no cânone essa fixação de certas narrativas na memória nacional (visando a um futuro – como demonstramos no Capítulo 1) ocorrer conjuntamente com o silenciamento ou esquecimento de outras. Ao invés de tomar esse processo como algo orgânico ou, ao contrário, como algo absolutamente mecânico, utilizaremos de nosso privilégio temporal para contrapor as vozes hoje reconhecidas e as novas vozes de que fala Achugar (2003), acima. Essas novas vozes são as de Maria Firmina dos Reis enquanto autora e também a de suas personagens que recorrentemente utilizam-se do discurso direto para contar suas memórias da África, da *Velha América*, e para denunciar violências de gênero e raça legitimadas pela razão colonial.

Esta pesquisa se filia, portanto, ao momento contemporâneo de questionamento da historiografia literária, o que permite a problematização do cânone como um lugar marcado por relações de poder (MIGNOLO, 1998). Nas palavras de Heloísa Toller Gomes (2013, p. 104),

Hoje, a crítica pós-colonial se volta com vigor para a questão da exclusão racial resultante da colonialidade e suas sequelas. Volta-se igualmente com olhos novos para os cânones culturais estabelecidos, fixados e consagrados por um passado em que pouco, ou nada, escapava do círculo etnocêntrico nas jovens nações americanas com um passado colonial de códigos raciais mais ou menos estratificados, mas sempre determinantes de comportamento de dominação e sujeição.

Sob essa perspectiva teórica, estudar obras que estiveram à margem do cânone e da historiografia não equivale a uma simples *valorização* de autores subalternos excluídos, mas à

¹³ Esse último é considerado um exemplar da chamada literatura de testemunho, que na década de 1960 chegou a ser um importante fenômeno literário e editorial justamente por, em tese, *dar voz* a indivíduos ligados a grupos étnicos minoritários. Apesar das limitações e problemáticas da ideia de *dar a voz*, a produção e o consumo de literatura de testemunho associam-se a uma crise da história oficial e da memória nacional hegemônica (MARRA, 2017b).

revisitação da relação entre obras literárias, delas com a sociedade, e dos discursos que em um dado momento estiveram em disputa. Com isso, não proponho a substituição de escritores reconhecidos por subalternos – o que poderia desembocar em um paradoxal paternalismo (MIGNOLO, 1998). Trata-se, isso sim, de uma ótica que não se pauta exclusivamente pela lógica aparentemente neutra do juízo de valor estético, possibilitando o questionamento epistêmico do cânone e, logo, a análise científica de escritoras/es e obras excluídas pela historiografia, bem como de seus eventuais *resgates*.

Nos últimos cinquenta anos, pelo menos, tem-se observado a emergência de narrativas com histórias similares à de *Úrsula*. Isto é, narrativas oitocentistas que trataram da questão racial por uma ótica não hegemônica, que criticaram o sistema escravagista da época, mas que foram relativamente ignoradas em seu tempo, sendo retomadas pela crítica apenas no final do século XX. Esse é o caso do romance de cunho autobiográfico *Our Nig: sketches from the life of a free black* (2005), da estadunidense Harriet E. Wilson (1825-1900). Publicada também em 1859, no contexto abolicionista das chamadas *slave narratives*, por muito tempo a obra não chegou a incorporar a tradição da literatura norte-americana na qual *A cabana do pai Tomás*, o sucesso editorial de 1852, de Harriet Beecher Stowe (2004), tem lugar consagrado enquanto romance abolicionista. Apenas em 1981, através do trabalho do pesquisador Henry Louis Gates Jr., o livro de Wilson ganha uma segunda edição.

É preciso ponderar que na apropriação de autores não-canônicos corre-se o risco de abordá-los dentro de um impulso ligado ao que argumentou Derrida (2002) sobre o *mal arquivo*, isto é, a tendência de interpelar os (recém-descobertos ou não) textos antigos como uma espécie de chave das origens. De fato, a advertência de Derrida (2002) quanto à historicidade e às limitações discursivas inerentes aos documentos e ao próprio arquivo são importantes para que não tomemos essas narrativas enquanto extratos não-ideológicos. Contudo, se considerarmos – como o fazem María Lugones (2007), Sylvia Wynter (2005), Mignolo (2017), entre outras/os – que a modernidade é historicamente e filosoficamente configurada por uma dialética da diferença e da semelhança enraizada nos conceitos de raça e gênero, essas narrativas da escravidão, outrora tidas como insignificantes, nos reaparecem agora não como promessas de catarse, mas de codificação e decodificação de experiências da modernidade colonialista/capitalista. Experiências essas que permaneceram recalçadas pelo mesmo processo discursivo que exalta a modernidade em termos de progresso.

Assim, se não encontraremos nos textos uma vez esquecidos *a verdade original* da modernidade ou da nação, poderemos, ao menos, encontrar seu *duplo inquietante*. Para Freud (2010), a ideia do duplo (categoria presente em extensa literatura e que retomaremos adiante) é inquietante, *Unheimlichen*, porque se inscreve dentro de uma lógica arcaica de sentimento com relação àquilo que é ao mesmo tempo familiar e desconhecido, o mesmo e o outro – ou melhor, *o mesmo* que se torna *o outro* através de um processo de dissociação. Com a metáfora do duplo inquietante pode-se pensar essas narrativas *redescobertas* porque, apesar de terem muita familiaridade com textos oitocentistas consagrados que tematizaram raça e/ou escravidão, *Úrsula*, *Gupeva*, *A escrava* ressurgem em um cenário pós-abolição que, por isso, se quer auto-imaginar como pós-racial. Esses textos atualizam, então, a discussão sobre os conflitos étnico-raciais e de gênero que se estendem até os dias de hoje e perturbam qualquer imagem de harmonia nacional, se tornando inquietantes por sua contemporaneidade, pelo confronto da norma, pela insistência na permanência de uma colonialidade não superada. Para Aníbal Quijano (2005, p. 227), a invenção de raça¹⁴, enquanto eixo fundamental do "novo padrão de poder mundial", tem "origem e caráter colonial, mas provou ser mais duradouro e estável que o colonialismo em cuja matriz foi estabelecido". Nas palavras de Achille Mbembe:

O nosso mundo continua a ser, *mesmo que ele não queira admiti-lo*, em vários aspectos, um "mundo de raças". O significante racial é ainda, em larga medida, a linguagem incontornável, *mesmo que por vezes negada*, da narrativa de si e do mundo, da relação com o Outro, a memória e o poder. Permanecerá inacabada a crítica da modernidade, enquanto não compreendermos que o seu advento coincide com o surgir do princípio de raça e com a lenta transformação desse princípio em paradigma principal, ontem como hoje, para técnicas de dominação. (MBEMBE, 2014, p. 102; grifos nossos).

O fato de a narrativa de Maria Firmina dos Reis – que entendo tratar de conflitos étnico-raciais, nacionais e de gênero – ressurgir como objeto do campo literário mais de cem anos depois de sua primeira publicação, em um país tão ligado aos seus mitos de democracia racial, não nos permite contornar a realidade de que as construções históricas e ideológicas do século XIX estão presentes nos currículos acadêmicos e escolares atuais, bem como nos símbolos e sentimentos de identidade e literatura (MARRA, 2017a).

¹⁴ Aproveito para chamar a atenção para o uso de raça/racial nesta tese. Nunca é demais enfatizar que, a despeito de seus efeitos concretos na vida das pessoas ao redor do globo: "A ideia de raça é, literalmente, uma invenção. Não tem nada a ver com a estrutura biológica da espécie humana." (QUIJANO, 2005, p. 230).

Apresentação dos capítulos

A tese tem como *corpus* principal o romance *Úrsula* (1859), e os contos *Gupeva* (1861) e *A escrava* (1887), uma vez que o objeto do trabalho é a narrativa de Reis em comparação com discursos e práticas basilares da modernidade, das quais destaco o nacionalismo e a colonialidade. Trato de colonialidade e não de colonialismo porque em 1859 o Brasil já não vivia um colonialismo clássico; porém as estruturas da hierarquia racial e racial-gendrada, e mesmo as da monocultura, do latifúndio e do escravagismo estavam mantidas sob o domínio de uma elite local eurocêntrica e patriarcal. Além do mais, as discussões de pesquisadoras/es ligadas/os ao projeto de desconstrução da colonialidade (Quijano [1992; 2005]; Mignolo [1998, 2017], Lugones [2007; 2014], entre outros/as) motivaram muitas das escolhas e perspectivas adotadas neste trabalho, uma vez que eu "[...] compreendo a hierarquia dicotômica entre o humano e o não humano como a dicotomia central da modernidade colonial" (LUGONES, 2014, p. 936).

Em primeiro lugar, é preciso enfatizar a dimensão histórica da colonialidade: desde o século XVI até hoje (QUIJANO, 1992); e o seu incomparável alcance geográfico, social, filosófico no globo: "coloniality permeates all aspects of social existence and gives rise to new social and geocultural identities"¹⁵ (LUGONES, 2007, p. 190); "La colonialidad [...] es aún el modo más general de dominación en el Mundo actual, una vez que el colonialismo como orden político explícito fue destruido" (QUIJANO, 1992, p. 14)¹⁶. Elaborando e instrumentalizando a noção de "raça" (QUIJANO, 1992; 2005) e de "gênero" (LUGONES, 2007; 2014), a colonialidade designa, em síntese, o controle da atividade laboral (em todos os seus aspectos), de territórios, da produção de conhecimento, das relações sociais e sexuais, e da subjetividade, sempre em conformidade com as necessidades do capitalismo.

A propósito, cabe comunicar também que *Ocidente* e *ocidental* aparecerão neste texto menos como categoria geográfica do que como eixo de disseminação da ideia de superioridade de um tipo de razão em detrimento de outras, conforme sintetiza Haydée Coelho (2016) em sua discussão sobre ocidentalismo e pós-ocidentalismo.

Para atingir o objetivo geral de analisar a narrativa de Reis, a tese estrutura-se em quatro capítulos. No **Capítulo 1**, apresenta-se uma leitura da narrativa indianista *Gupeva*. Mesmo

¹⁵ "[...] a colonialidade permeia todos os aspectos da existência social e dá origem a novas identidades sociais e geoculturais" (LUGONES, 2007, p. 190, tradução nossa).

¹⁶ "A colonialidade [...] é ainda o modo de dominação mais geral no mundo atual, uma vez que o colonialismo como ordem política explícita foi destruído" (QUIJANO, 1992, p. 14, tradução nossa).

tendo sido publicado dois anos depois de *Úrsula*, abriremos a discussão com esse conto porque ele dialoga mais objetivamente com os discursos críticos produzidos no pós-Independência (1822) e com as imagens que se tornaram célebres ao imaginar o indígena enquanto marca ancestral de autenticidade da identidade nacional brasileira.

Nesse sentido, é imprescindível retomar essas discussões tão centrais no campo da Literatura Brasileira em torno de literatura e identidade para evidenciar as nuances das posições estabelecidas por aqueles que discorreram sobre o tema no período anterior a tal publicação de Reis. Com isso, espera-se construir um panorama com o qual se possa comparar *Gupeva* e assim compreender em que pontos ele se aproxima e se distancia do que conhecemos como movimento romântico-indianista. Na ficção, esse movimento imediatamente faz pensar em José de Alencar, o qual é trazido à reflexão considerando-se seu lugar de paradigma.

Sob esse aspecto, ao invés de operar com uma comparação tradicional entre Reis e Alencar, o que obrigaria a uma análise igualmente aprofundada de ambos, o que se pretende é centralizar a atenção na narrativa de Reis e só pontualmente contrastá-la com *Iracema* e *O Guarani*. Esse é, aliás, um método adotado em toda tese quando são chamados à discussão outros autores e textos contemporâneos a Reis; ou seja, opera-se com um tipo de comparação que posiciona a obra de Reis como o eixo de onde emanam as questões e para onde se voltam as conclusões. Espera-se com isso aprofundar na leitura da narrativa firminiana e apresentar novas propostas de interpretação.

O romance *Úrsula* será objeto dos capítulos 2 e 3, o que se explica não só pela importância conferida a ele ou por sua maior extensão, mas especialmente porque opero com a ideia de que ele se estrutura em dois níveis, como procurarei demonstrar. Grosso modo, o primeiro nível – investigado no **Capítulo 2** – corresponderia ao enredo propriamente dito, ao encontro dos protagonistas (Úrsula e Tancredo), à ação adversária do antagonista (Fernando), e ao desenlace do conflito. Corresponderia também à caracterização do cenário na primeira metade do livro, com espaços tropicais, metáforas solares, enfim, com algo da *cor local* idealizada pelos críticos românticos como sinal de autenticidade da literatura no Brasil. Ademais, a reflexão se dá em torno da representação dos homens brancos (Tancredo, Fernando e os pais dos protagonistas) e na relação deles com a ideia de nação. Logo, esse capítulo aproxima-se da discussão iniciada no primeiro ao manter o foco nas concepções de nação e identidade étnico-nacional brasileira.

O Capítulo 2 encerra a primeira das duas partes da abordagem de *Úrsula*, de certa maneira dividida entre as *luzes nacionalistas* e as *sombras da colonialidade*. Com essa antítese objetiva-se examinar a hipótese de que a forma narrativa de Reis é construída sobrepondo contradições sem oferecer sínteses positivas. Dentre essas contradições a mais ampla seria a da forma aparentemente nacionalista e ideologicamente antinacionalista. As luzes apontariam, a princípio, para os discursos e sistemas sócio-históricos que estiveram no centro da atenção nos séculos XVIII e XIX: o nacionalismo, o liberalismo, o capitalismo, os ideais da revolução francesa (liberdade, igualdade, fraternidade), e formas narrativas ligadas a esses processos: o romance burguês, o folhetim, o conto moderno.

A luz é símbolo da visibilidade e, em grande parte da tradição artística ocidental, é símbolo do bom e da verdade. No entanto, acionamos na tese a metáfora da luz num sentido oposto: como brilho ofuscante. Conforme reflete Didi-Huberman (2014), em *A sobrevivência dos vagalumes* (a propósito de outros temas – indústria cultural, fascismo etc.), as luzes muito intensas, a exemplo dos holofotes, são também aquilo que *cega* ou que compromete a visão. Assim, se por um lado é verdade que o Sol e as fortes luzes artificiais da modernidade trazem claridade; olhar diretamente para elas tira ou pelo menos limita a possibilidade de discernimento de diferenças tênues. Dialogando com textos da literatura italiana, Didi-Huberman (2014) opõe aos holofotes a metáfora dos vaga-lumes como sendo a luz fraca e intermitente que permite enxergar na escuridão os contornos sutis dos objetos, trazendo uma percepção mais confiável.

Inspirando-nos nessa reflexão de Didi-Huberman (2014), podemos considerar que ao olhar direta e exclusivamente para o nacionalismo ou para o primeiro nível da narrativa seremos cegados quanto aos aspectos funestos da colonialidade escravocrata e do patriarcalismo que estão costurados na nação moderna e no enredo principal de Reis. A *pauta oculta* da modernidade¹⁷, isto é, a expropriação da África e da América, a escravização de povos nativos americanos, o tráfico de africanos/as e a racialização do mundo não só propiciaram as bases *primitivas* do capitalismo mercantilista, como também o capitalismo especulativo vivo no século XXI – o mercado de ações e os seguros foram, afinal, medidas criadas para lidar com as perdas econômicas causadas por naufrágios no Atlântico, e com os prejuízos acarretados pelas mortes de pessoas que não suportavam a tortura da travessia antes de chegar às colônias. (WYNTER, 2003; MBEMBE, 2014).

¹⁷ Walter Mignolo (2017) associa modernidade e colonialidade nesses termos, afirmando que a colonialidade é a "pauta oculta" e o "lado mais escuro" da modernidade.

Ademais, como insistem feministas marxistas, a expropriação do trabalho doméstico e reprodutivo das mulheres segundo a lógica patriarcal foi mecanismo de acumulação primitiva de suma importância para a ascensão do capitalismo (FRASER, 2015). Essa lógica patriarcal ocidental, segundo María Lugones (2007), teria sido imposta às colônias com a invenção do gênero sexual, hegemonizando – logo, reduzindo – as diversas concepções pré-coloniais no âmbito do parentesco, do trabalho, da sexualidade etc. Assim sendo, não trataremos desses temas de maneira antagônica, como a antítese luz e sombra aparentemente expressa, mas como elementos contrastivos e constitutivos da modernidade.

Nesse sentido, interessa demonstrar a maneira encontrada por Reis para contar uma história *de e numa* sociedade patriarcal e escravocrata dentro de formas narrativas historicamente ligadas à ascensão da burguesia na Europa. Obviamente tal desafio não foi único para a autora; aliás, esse é um tema estudado na área de Literatura Brasileira por diversas/os pesquisadoras/es, especialmente por aquelas/es mais ligados à tradição marxista. Ademais, a *contradição* entre capitalismo, por um lado, e patriarcalismo e colonialismo, por outro, não se sustenta enquanto incongruência quando analisamos, como tem feito autoras contemporâneas, como María Lugones (2007), Nancy Fraser (2015), Rita Segato (2010), entre tantas/os outras/os, a interdependência desses sistemas. "O capitalismo mundial foi, desde o início, colonial/moderno e eurocentrado" (QUIJANO, 2005, p. 235). Por isso, ao apontar para a sobreposição de *contradições* na narrativa de Reis e ao estruturar nossa leitura em uma dicotomia tão clássica, tenho consciência dos riscos assumidos. Reforço, então, que lançar mão de uma dicotomia não é o mesmo que confirmá-la; pelo contrário, pretende-se com este trabalho demonstrar no texto de Reis o entrelaçamento e o mutualismo de nacionalismo e colonialidade – a que me refiro com as metáforas luz e sombra, que, aliás, são fenômenos físicos interdependentes – dentro de uma mesma modernidade.

Acerca do que entendo como segundo nível, é necessário reiterar o que as/os estudiosas/os de Reis têm enfatizado em uníssono: a originalidade do tratamento das personagens escravizadas, o que será investigado nos capítulos 3 e 4. No **Capítulo 3**, isso será feito a partir da análise da incorporação que faz *Úrsula* de algumas convenções do gênero gótico. Para tanto, essas convenções serão primeiramente evidenciadas e discutidas para depois se examinar a hipótese de que o romance de Reis opera de uma maneira muito particular com a estética do medo. A título de comparação, serão analisados fragmentos de narrativas contemporâneas a Reis que também trouxeram aspectos do gótico para caracterizar a

escravidão, com destaque especial para a análise da novela *Uma história de quilombolas* (1871), de Bernardo Guimarães (1900). Em termos gerais, argumenta-se que ao contrário dessa obra, que trata do medo a partir da perspectiva do branco, em relação às ameaças representadas pelo negro e pela cultura de matriz africana, *Úrsula* cria uma figuração do monstruoso em torno dos senhores de escravos (especialmente do antagonista principal, Fernando).

No **Capítulo 4**, analisaremos o conto *A escrava*, publicado em 1887, para evidenciar as particularidades do abolicionismo de Reis no contexto de confluência entre a campanha abolicionista e a disseminação das teorias raciais europeias no Brasil. Nesse sentido, investigaremos os mecanismos de subjetivação das personagens negras, especialmente do jovem Gabriel, e o papel desempenhado pela memória de Joana; ou seja, como ela é acionada, o que ela implica, e que resultados têm sua verbalização e escuta. Refletiremos, por fim, sobre a aliança entre a protagonista, uma mulher livre e não casada, e "a escrava" que dá título ao conto.

I. AS LUZES NACIONALISTAS E O INDIANISMO DE MARIA FIRMINA DOS REIS

I. 1. As luzes nacionalistas

Objetivando examinar como Maria Firmina dos Reis interpreta artisticamente o nacionalismo romântico que vinha sendo relacionado no Brasil à literatura pelo menos desde o marco da Independência, em 1822, discutiremos, neste Capítulo 1, a sobreposição das noções de nação e identidade étnico-nacional ao Romantismo no contexto latino-americano. Falamos especificamente em Romantismo latino-americano porque entendemos que ele se distingue sobremaneira do europeu (MYERS, 1994), possuindo características que nos interessam em sua especificidade no que diz respeito à associação dessa estética aos movimentos de independência na América Latina e à construção de discursos étnico-nacionalistas.

De modo geral, observa-se entre os teóricos da nação e do romance um mutualismo que se explica pela interdependência desses dois novos *produtos da imaginação* moderna, os quais se retroalimentam com a ascensão do capitalismo. Pela já clássica análise de Benedict Anderson (2008), em *Comunidades imaginadas*, depreende-se que o romance desempenhou um papel importante enquanto pedagogia do Estado-nação, transmitindo ao público leitor, equacionado à ascendente camada média urbana, os valores modernos de tempo (secular ao contrário de messiânico), espaço (os limites nacionais com seus nomes de cidades, ruas), e de língua vernácula (veiculada pela imprensa). No entanto, se na Europa a língua vernácula era cooptada por um discurso nacionalista organicista como prova da existência prévia da nação, nas ex-colônias americanas logo cedo parece ter pairado o problema de encontrar o indício de autenticidade (que não estaria na língua).

De todo modo, vemos que essa imbricação entre nação e romance de que fala Anderson (1993) também existiu na América Latina, porém de uma maneira mais intensa porque concentrada historicamente no período das independências nacionais (MYERS, 1994). Considerando essa especificidade, Doris Sommer (2004) une a abordagem de Foucault, em *História da sexualidade*, à de Anderson, em *Comunidades Imaginadas*, e estuda os "romances de fundação" latino-americanos para verificar como as paixões pessoais (os temas de casamento, amor etc.) e o destino nacional (rumo à civilização ocidental) são representados e estimulados por essas narrativas em termos de alegoria entre o amor romântico/romanesco e o amor à pátria, sendo que este seria subjetivamente *ensinado* pela leitura de romances nacionalistas.

Segundo Jorge Myers (1994, p. 225), "desde México hasta Brasil y Argentina", os discursos vinculados às décadas de 1820-1830 nos quais se antevia a influência romântica "proclamaban el carácter incompleto, fallido, de la revolución por la independencia, y se asignaban a sí mismos la tarea de completarla". Nesse contexto, destacaram-se os escritores românticos que tomaram esse momento histórico como uma missão intelectual para "1) fundar una literatura, cuya función sería 2) interpretar a las nuevas sociedades para así poder 3) completar la revolución en un plano más alto, espiritual" (MYERS, 1994, p. 225). Esse processo descrito por Myers (1994) é interessante, porque as independências na América Latina trouxeram consigo um sentimento de atraso em relação às nações europeias tomadas como referência; atraso de ordem econômica e social, bem como resultado de um conjunto muito amplo de fatores, dos quais faria parte a própria identidade étnico-racial.

De fato, sabemos que nas primeiras décadas da independência de vários países latino-americanos havia escritores que conclamavam seus contemporâneos à *missão* ou ao *projeto* de enunciar literariamente uma nacionalidade original de acordo com um projeto social civilizatório. Assim, "en este nuevo discurso, distinto del europeo, [...], proyecto social y programa literario se fundieron en un solo" (MYERS, 1994, p. 238). Historicamente, a interseção entre programa literário pós-independência e projeto social nacionalista culminou em críticas literárias propositivas, como a literatura local *deverá ser*, e numa escrita literária pensada como fundacional e, portanto, carregada de exigências no que diz respeito à cartografia da nação, à síntese étnica e histórica, à especificidade linguística, entre outros elementos.

Dentre todos esses aspectos que serviram de orientação para a missão literária-nacional, a narração sobre a identidade étnico-racial desempenhou um papel basilar. Assim, tendo em mente que o objetivo principal deste capítulo é apresentar uma leitura da relação entre literatura e imaginação étnico-nacional, tendo a narrativa de Maria Firmina dos Reis, especialmente o conto *Gupeva*, como eixo comparativo, retomaremos o debate brasileiro pós-1822 sobre o papel da literatura no novo momento histórico local. Esse objetivo se justifica pela necessidade de retomar antigos temas, como identidade e nação, segundo uma perspectiva contemporânea que evidencie os pressupostos etnocêntricos e patriarcais que sustentaram essa discussão no século XIX. Conforme Rita Terezinha Schmidt, revisitando criticamente os discursos românticos ufanistas no ano 2000, quando se celebrou e se contestou a celebração dos 500 anos de *Descobrimento do Brasil*: "É a vontade de construir a história dos próximos 500, como resultado da ação emancipadora de um conhecimento do passado, que nos leva a percorrer

alguns caminhos naturalizados daquela construção e a ouvir vozes silenciadas nas fronteiras internas da nação" (2000, p. 85).

Nesse sentido, a biografia de Maria Firmina dos Reis, como mulher negra, escritora e professora assalariada, interessa, entre outras coisas, por ser uma interseção de exceções quanto ao perfil do escritor brasileiro no século XIX – e também no século XX, como demonstra uma conhecida pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005), a qual traz o dado de que, pelo menos entre 1990 e 2004, o perfil do escritor brasileiro é o de um homem (72,7%) branco (93,9%). Logo, a corporeidade de uma autora negra que nasceu e cresceu em um país alicerçado na escravidão de africanos e descendentes não é dado acessório. Sendo filha de uma mulher classificada como "mulata forra" (ADLER, 2018), a qual passou parte da vida na condição de escrava, Maria Firmina dos Reis tem uma trajetória que historicamente a destaca dos escritores, e mesmo das escritoras brancas de sua época. De modo análogo, enquanto professora concursada, escritora, colaboradora de periódicos, sua vida pública a distancia sobremaneira dos trabalhos assalariados de outras mulheres negras de que temos conhecimento (FREITAS, 2016; VIEIRA, 2016; POPINIGIS, 2012). Teremos oportunidade, ao final da tese, de refletir sobre como esse duplo lugar social de Maria Firmina dos Reis se relaciona com sua obra literária. Por ora, no tópico abaixo, analisaremos alguns elementos que se tornaram importantes para discutir a literatura feita no Brasil na época em que Reis publica suas primeiras narrativas.

I. 2. Literatura e raça: projetando a nação – a história do futuro

Tratar do campo literário das primeiras décadas pós-Independência significa, para meus fins, pensar a formatação do sistema literário e da intelectualidade dessa época: seus gostos, seus conceitos de literatura, sua concepção da função do artista e do crítico, entre outros. A esse respeito, o uso do termo *nacionalista* para tratar desse período histórico obriga a reconhecer que nas primeiras décadas do Brasil ex-colônia tinha destaque um novo discurso cujo objetivo era marcar uma nítida distinção histórica entre a colônia portuguesa, por um lado, e a nação do futuro, por outro. Para além do mero marcador histórico, é notável o tom ideológico programático dos autores que ganharam espaço na época a que nos referimos. No geral, ao tratarmos de um momento *pós-colonial* somos levados a pensar na disciplina que se formou em torno do termo – os *Estudos pós-coloniais* – e que abrigou intelectuais do século XX de diversas procedências (Sudeste asiático, Caribe, Oriente Médio) unidos primeiramente pelo fato de que os países onde nasceram haviam conquistado suas independências políticas e administrativas

ao longo do século XX, sem que isso levasse automaticamente a um rompimento com as formas e instituições coloniais, entre elas o racismo e o eurocentrismo¹⁸.

Ciente desse uso do termo *pós-colonial*, é preciso enfatizar que os escritores oitocentistas de literatura e crítica com que esta tese se ocupa – e que trataram do Brasil – geralmente não são associados ao campo conhecido por Estudos Pós-coloniais devido à particularidade da história da formação dessa disciplina; no entanto, não é incoerente pensá-los no anseio de ruptura com o passado colonial – como o faz Hugo Achugar (2003, p. 20) ao denominar os países latino-americanos independentes de "Estados-nación poscoloniales" – porque com isso procuro assinalar dois aspectos. O primeiro diz respeito à marcação histórica de quando escrevem, isto é, o Brasil acabara de abandonar o status de colônia (acompanhando, de maneira muito particular, as independências ocorridas na América Latina) e havia promulgado uma constituição própria; o segundo aspecto, derivado do primeiro, refere-se à consciência de nossos autores de que a independência cultural não era resultado absolutamente natural e orgânico do novo status político; pelo contrário, consistia num projeto a ser coletivamente desenvolvido pelos *homens de letras*. Essa consciência do atraso colonial junto à vontade manifesta de superá-lo é o que nos possibilita investigar o nacionalismo brasileiro em suas ansiedades e aspirações. Como ficará exposto à frente, os debates em torno da superação do status de colônia de exploração de Portugal devem, evidentemente, ser lidos em sua especificidade: no desejo de singularidade étnico-nacional e ao mesmo tempo no de pertencimento e paridade frente a uma cultura tida como universal, a europeia.

O momento brasileiro pós-Independência é marcado pelo desafio de encontrar formas novas e autênticas de chegar a um resultado reconhecido de desenvolvimento ocidental. Como veremos, o racismo, o eurocentrismo e o genocídio de populações autóctones são, o mais das vezes, validados pelos críticos literários da primeira metade do século XIX no Brasil, o que nos força a realçar a especificidade do período no país: a problemática de, nos termos da época, acompanhar a *marcha da civilização*. Mesmo admitindo que haja diferenças importantes entre a visão de um intelectual e outro, afinal o período do Oitocentos no Brasil ficou mais conhecido pelas polêmicas do que pelos consensos, procuraremos encontrar pontos de concordância para

¹⁸ Conforme Quijano: "A elaboração intelectual do processo de modernidade produziu uma perspectiva de conhecimento e um modo de produzir conhecimento que demonstram o caráter do padrão mundial do poder: colonial/moderno, capitalista e eurocentrado. **Essa perspectiva e modo concreto de produzir conhecimento se reconhecem como eurocentrismo.**" (2005, p. 246, grifo nosso).

que possamos interpretar, mais à frente, em que medida as escolhas estéticas de Maria Firmina dos Reis a aproximam ou distanciam do projeto literário romântico-nacionalista brasileiro.

Nesse sentido, o conceito de "campo literário" (BOURDIEU, 1990; 1996), que será empregado repetidas vezes durante o texto, é metodologicamente útil porque compreende os fenômenos literários também em seus aspectos sociológicos e políticos. A noção de campo literário pressupõe que entendemos certo grupo de escritores e obras como clássicos (no sentido valorativo), ou nacionais, ou regionais, não somente por características intrínsecas aos textos, mas sobretudo pelas práticas de leitura, escrita e reconhecimento que foram se consolidando em detrimento de outras. Mais do que separar ou somente relacionar texto e contexto, quando mencionamos campo literário, estamos afirmando que texto e contexto são instâncias que se inter cruzam e retroalimentam de maneira constante, sendo difícil seu isolamento. Dado que existem vários campos literários – os quais às vezes vivem relativamente independentes uns dos outros; e às vezes ficam circunscritos a um grupo minoritário, existindo em oposição ou referência a campos canônicos –, podemos vislumbrar melhor as redes de poder, influência e exclusão que permeiam os textos literários e, assim, deixar de compreendê-los somente pelo critério de valor que tradicionalmente dividiu os textos entre Literatura e não-literatura.

Ademais, tomar "campo literário" como conceito operacional é assumir que os textos são regidos por "regras que, não obstante se modifiquem ao longo do tempo e do espaço, valem para interpretar e, logo, consagrar ou excluir escritores e obras (BOURDIEU, 1996). Igualmente relevante, o conceito de campo traz para o centro da observação as relações de poder estabelecidas entre escritores, críticos, editores – relações essas que não podem ser ignoradas, porque também interferem na produção, recepção e circulação de um texto literário.

Atentando para o que foi exposto acima, a análise, mesmo que esquemática, de uma parte reconhecida do campo literário brasileiro formado em torno do nacionalismo romântico é importante porque poderá oferecer-nos uma visão mais clara das perspectivas que foram influentes a ponto de formar um projeto literário amplamente difundido, o que será proveitoso para que depois possamos contrapor tal projeto com perspectivas que ficaram à margem, como a de Maria Firmina dos Reis. À frente serão citados, portanto, críticos canonizados que escreveram depois de 1822 e antes de 1859, quando Reis publica sua primeira narrativa. Basicamente, o que se deseja responder é: quais temas, valores, pontos de vista, figuras literárias foram acionados naquela circunstância tão emblemática de independência nacional

para se pensar a literatura e por quê? Apesar da abrangência da questão, retomá-la é indispensável para posicionar o trabalho de Maria Firmina dos Reis em seu tempo.

I. 2. 1. Ferdinand Denis, 1826

Nesse sentido, é importante destacar que um dos primeiros manuais de literatura brasileira, o *Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil*, publicado em 1826 pelo francês Ferdinand Denis (1978), sugeria o caminho que a literatura, a partir da Independência, poderia – ou melhor, *deveria* – seguir para alcançar um estágio mais maduro de autonomia artística e nacional, defendendo, para tanto, o aproveitamento poético da natureza e do povo (não-europeu) enquanto aspectos originais locais. Concentraremos no texto de Denis (1978) com maior atenção porque ele "foi sem dúvida o que teve maiores consequências em toda a nossa crítica [...]" (CANDIDO, 2002, p. 22).

Em *Résumé de l'Histoire Littéraire du Brésil* (DENIS, 1978), as temáticas da natureza e do povo autóctone são discutidas segundo uma perspectiva que marcou a forma de se falar do Brasil a partir da Independência: a perspectiva do futuro. Colocando-se imaginariamente nesse tempo, o texto de Denis (1978) anuncia uma teleologia progressista. Comprovando essa afirmação, observe-se o que o título e o subtítulo de Denis (1978) comunicam; no título se anuncia uma história pré-existente que será descrita (*Resumo da história literária do Brasil*), e no subtítulo – "Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo" (DENIS, 1978) – é notável o imperativo que une essa história ao "caráter [que ela] deve assumir" no futuro, posição adotada pelo autor ao longo de todo o texto, como se pode notar também em: "O Novo Mundo não poderá passar sem tradições respeitáveis; dentro de alguns séculos, a época presente, na qual se fundou a sua independência, nele despertará nobres e comovedoras evocações" (DENIS, 1978, p. 36).

Sob o viés do progresso civilizatório, Denis (1978) acredita falar de uma posição privilegiada por ser francês e por conhecer a história da França – referência inquestionável de desenvolvimento naquele contexto. Dessa posição *avançada*, ele consegue mesurar o "tempo presente" do Brasil enquanto origem de tradições que serão recuperadas "dentro de alguns séculos". Esse viés, racionalista, repousa na intuição do autor quanto à mecanicidade das tradições, selecionadas, organizadas e narradas de acordo com um discurso histórico-nacional teleológico. Conhecer a marcha do progresso, e o caminho que se deve trilhar para alcançá-lo, seria componente estruturante da formação de uma ex-colônia em nação. Por isso, essa forma

de expressão de Denis (1978) – mais acentuada na primeira parte de seu texto, antes de ele passar à apreciação de alguns autores específicos – é tão importante quanto a exaltação das coisas locais; ela é lugar comum do discurso oitocentista (e que não se encerra no século XIX) sobre o Brasil: um país que se projeta reiteradamente para o futuro não somente porque estaria atrasado, mas principalmente porque seu presente é percebido como disforme e contraditório. Assim, garantir a importância histórica do presente, considerando como marco a Independência em 1822, significa conferir-lhe forma e procurar resolver suas contradições sociais pela via da ficção.

Afora esse aspecto temporal, vale enfatizar que Denis (1978, p. 36, grifo nosso) defende a rejeição no Novo Mundo "das ideias mitológicas devidas às fábulas da Grécia", pois nessa parte da América elas "não se harmonizam, não estão de acordo nem com o *clima*, nem com a *natureza*, nem com as *tradições*". Argumentando em favor do aproveitamento da natureza como cenário e motor de diferentes maneiras de ser e de sentir, Denis (1978, p. 37) afirma que: "Se os poetas dessas regiões fitarem a natureza, se se penetrarem da grandeza que ela oferece, dentro de poucos anos serão iguais a nós, talvez nossos mestres". O próprio Denis (1978, p. 39) ensaia uma forma de exaltação da natureza brasileira, citando nomes da flora, exaltando paisagens e clima tropicais, bem como seu efeito sobre o brasileiro:

Nesta exuberância da natureza, no tumulto de suas produções, nessa fertilidade selvagem que se exhibe ao lado da fertilidade da arte, na esperança suscitada pela abundância da terra, ao rugir das florestas primitivas, ao fragor das quedas d'água que se lançam de rochedo em rochedo, ao bramido dos animais selvagens, que parece desafiar o homem do sertão, a mente do brasileiro ganha outra energia.

A respeito da diferença étnico-racial, é interessante frisar dois pontos. Primeiro, que no texto do crítico está desenhada a tríade racial branco (como matriz masculina), mais indígena ou africana enquanto componente da identidade étnico-racial brasileira. Embora se saiba que os sujeitos negros, em comparação aos indígenas, são preteridos pelos românticos canônicos, ressalto que não só os últimos são sugeridos por Denis (1978) como inspiração poética, mas também os africanos e seus descendentes. Além de citar "o negro Henrique Dias" e "Calabar, nado de **mãe africana e pai branco**", o autor afirma que: "O filho de **pai europeu e mãe negra**, o mulato, recorda o árabe nos traços, na cor e no caráter: o amor, exaltando-lhe a alma, torna-o entusiasta; pensa com rapidez, tem a imaginação colorida, o coração arrebatado" (1978, p. 40, grifo nosso). O segundo ponto diz respeito à descrição do autor sobre as características

do africano, as quais deveriam ser aproveitadas pela nova literatura. Isso é relevante porque a preocupação dos primeiros românticos com relação à participação do africano e do negro brasileiro na construção literária da nacionalidade é muitas vezes ignorada, como se houvesse total silêncio sobre isso. Para aprofundar o debate, reproduzo abaixo um longo trecho em que Denis (1978) discrimina características étnicas de indígenas, africanos, brancos e miscigenados:

O americano [indígena] ouve com melancolia, uma tristeza imensa lhe transluz no olhar; se fala, é em voz baixa, com um acento lastimoso nas palavras; raramente se anima, retendo a energia no fundo da alma, que é toda pela independência, pela liberdade que reina nas florestas. O negro necessita abandonar-se ao calor de sua imaginação, e precisamos acompanhar-lhe o pensamento; a rapidez de suas palavras não lhe basta à abundância das ideias; com os gestos, excita os expectadores, a voz se lhe dispara numa gargalhada, os olhos acesos denunciam o calor que lhe vai n'alma. Inconstante nos sentimentos, mas sempre crédulo, o sobrenatural embeleza-lhe as narrativas; dá vida, com as tradições poéticas da terra natal, à nova pátria. Sem dúvida, **geme ainda à lembrança dos infortúnios passados, mas, apesar das dores da escravidão, o presente, arrebatando-lhe o ardor da imaginação, o conduz e desvia-lhe os olhos do futuro;** e o branco, que partilha amiúde o trabalho daqueles dois homens, orgulhoso de pertencer à raça dos dominadores, cria-se tradições novas, mas retém as dos velhos tempos; o seu pensamento vagueia algumas vezes sobre as bordas daquele Tejo por ele jamais visto; sua imaginação pertence às terras distantes, mas o seu coração pertence à pátria: nas suas narrativas, nos seus cantos, mistura-se a história dos dois países. Quanto ao filho de **mãe indígena**, possui não sei que impulso de independência, que o leva a sentir a necessidade de exaltar, antes de tudo, a sua pátria; busca aventuras no meio da floresta; tem a perseverança do branco e a coragem do homem acobreado: sua alma é enérgica e seu espírito melancólico; desta raça sairão grandes coisas. (DENIS, 1978, p. 39-40, grifo nosso).

Pelos trechos citados, podemos tirar algumas conclusões. A primeira delas diz respeito ao que afirmamos no parágrafo anterior quanto à organização da identidade brasileira em torno de três elementos étnico-raciais distintos: o indígena, o africano e o branco, sendo este último parte da "raça dos dominadores" (1978, p. 39). Junto a isso, destaca-se a concepção da miscigenação como um processo similar ao da colonização: tem-se uma paternidade branca – que pode ser tanto o homem branco, quanto a Europa – e uma fertilidade e disponibilidade de imaginação, sentimento e corpo que correspondem ao feminino, à natureza e ao não-europeu. Evidenciando essa afirmação, note-se que a miscigenação do brasileiro é exemplificada pelo autor como resultante de homem branco + mãe não-branca. Como vimos, Denis (1978, p. 40) menciona tanto "mãe africana" ou "negra", quanto "mãe indígena", porém esse último elemento é caracterizado como mais frutífero do que o primeiro, na medida em que gera "impulso de independência" e "necessidade de exaltar, antes de tudo, a pátria", o que explicaria por que, para ele, "desta raça sairão grandes coisas". Lembremo-nos que esse discurso é da década de

1820 e teremos mais nítida a força do projeto nacional de colonialidade a ser operado, pela elite local, dentro das fronteiras do Estado.

Segundo demonstra María Lugones (2007), num diálogo crítico com o pensamento de Aníbal Quijano, o "sistema moderno/colonial de gênero" se constrói na interseção da construção de raça e de gênero (para ela, ambas foram categorias articuladas pelos colonizadores como modo de hierarquização entre humano e não-humano). Assim, para a autora, Quijano acertadamente historiciza a invenção de raças, segundo a perspectiva etnocêntrica do Imperialismo, como elemento central para a ascensão do capitalismo. No entanto, mesmo que Quijano considere gênero e sexo como importantes categorias para a dominação colonialista/capitalista, Lugones critica 1) a indistinção entre gênero/raça; e 2) a naturalização de gênero, sexo, sexualidade operadas por ele: "[...] there is no gender/race separability in Quijano's model" (2007, p. 193); "Quijano understands sex as biological attributes that become elaborated as social categories" (2007, p. 193)¹⁹. Para superar esse problema, a autora une a abordagem de Quijano ao pensamento de feministas negras e/ou "terceiro-mundistas" ("Third-World feminists" "feminists of color") – especialmente Oyéronké Oyewùmí, Julie Greenberg e Paula Gunn Allen (apud LUGONES, 2007) – as quais pesquisaram outros modos de atribuição de gênero em sociedades não modernas (ou pré-modernas), desmistificando o dimorfismo de gênero, a associação gênero/genitália e a heteronormatividade. Conforme Paula Gunn Allen, citada por Lugones (2007, p. 200): "The Yuma had a tradition of gender designation based on dreams; a female who dreamed of weapons became a male for all practical purposes"²⁰. Em conclusão, não somente o gênero seria constitutivo da colonialidade do poder, como também a colonialidade teria instituído um sistema compulsório de *heterossexualismo* e de gênero que explorou e excluiu ainda mais da participação econômica e política aquelas pessoas que eram negativa e simultaneamente racializadas e gendradas (LUGONES, 2007).

É revelador, por isso, observar como práticas colonialistas se concebem enquanto *conquista* do mundo não-europeizado – imaginado como feminino, disponível, fértil e irracional – pela via erótica: por essa via, idealiza-se que o homem branco seria conquistado

¹⁹ "[...] não há separabilidade de gênero/raça no modelo de Quijano"; "Quijano entende sexo como atributos biológicos que acabam elaborando-se em categorias sociais" (2007, p. 193, tradução nossa).

²⁰ "Os Yuma tinham uma tradição de designação de gênero baseada em sonhos; uma pessoa associada ao feminino que sonhasse com armas se transformava em alguém masculino para todos os fins práticos." (ALLEN apud LUGONES, 2007, p. 200, tradução nossa).

sexualmente pela colonizada (representada como hiperssexualizada [LUGONES, 2007; 2014]), a qual é conquistada política e culturalmente, além de ser explorada sexualmente. Como não são enunciadas por Ferdinand Denis (1978) relações entre indígenas/negros e mulheres brancas, ou entre pessoas não-brancas, percebemos que não se trata, é claro, de qualquer tipo de fertilidade. Pelo contrário, trata-se de uma fertilização ordenada, um processo *racializado*, *gendrado* e *heterossexualista* que visa a conquistar e instrumentalizar a "fertilidade selvagem" – e aqui mais uma vez lanço mão de linguagem de Denis (1978, p. 39), usada por ele para caracterizar, paralelamente, as possibilidades artísticas no Novo Mundo e a "exuberância da natureza", a "abundância da terra" americana.

O verbo conquistar, aliás, abarca em vários idiomas esses dois sentidos, o sensual e o bélico. Nesse ponto, vale a pena frisar a filiação etimológica entre cultura e colonização. Segundo Terry Eagleton (2005), o termo cultura, cuja raiz latina é *colere*, codifica de algum modo o sentido histórico e geopolítico de habitar (*colonus*), de cultivo ordenado da terra, e de cultivar (*cultus*). Por essa aproximação, uma história bem sucedida de colonização deve ser uma história de fertilização racionalizada de espaços, corpos e mentes. Para Eagleton: "Se existe uma história e uma política ocultas na palavra 'cultura', há também uma teologia" (2005, p. 16).

Rita Laura Segato (2016, p. 80), tratando da relação entre guerras, territórios e mulheres, lembra-nos, todavia, que nem sempre é preciso invocar a linguagem metafórica para tratar do contato sexual-colonial, e enfatiza o aspecto puramente brutal da apropriação do corpo feminino e da terra:

Antes, en las guerras hoy consideradas convencionales, desde el mundo tribal hasta las guerras formales entre Estados del siglo XX, la mujer era capturada, como el territorio: apropiada, violada e inseminada como parte de los territorios conquistados, en afinidad semántica con esos territorios y sus cuerpos como territorio mismo. [...] En ella se plantaba una semilla tal como se planta en la tierra, en el marco de una apropiación.

Retomando o trecho de Denis (1978, p. 39-40) em questão, voltemos ao tema do tempo para perceber uma mudança sutil, porém muito relevante, de direção. Ao contrário do branco-brasileiro e do Brasil, que caminham na marcha para o futuro, o negro está preso no presente; ele sofre pelos infortúnios passados, mas não olha para o futuro. É como se seu passado e seu futuro, tempos em que a liberdade e a igualdade racial poderiam existir, estranhamente não lhe importassem, o que só se explica pelo fato de a "mãe indígena" (1978, p.40) ser pensada como território para se semear uma nova nacionalidade étnica e racialmente mais próxima do branco,

o que, por sua vez, acarreta idealizar que os sujeitos negros deixariam de existir enquanto tais no futuro.

Quanto ao senso de liberdade e de independência do indígena, mencionado por Denis (1978), acima, é relevante pontuar que a escravização dos indígenas é atribuída ao colonizador português e que no século XIX ela tinha sido oficialmente abolida, sendo, portanto, um tema mais confortável de se abordar. Por outro lado, a realidade social – até certo ponto sentida como *contraditória* pelos românticos brasileiros, inspirados pelos ideais iluministas de igualdade, fraternidade e liberdade – era a de que os africanos e seus descendentes, trazidos pelos colonizadores portugueses desde as primeiras caravelas, continuavam a ser escravizados; porém agora pelo jovem Estado nacional que pretendia inventar-se independentemente de Portugal.

Ainda nesse mesmo ano de 1826, quando Denis (1978) publicou seu ensaio, o português Almeida Garrett "formula a ideia de que [os escritores brasileiros] deveriam escrever seguindo as sugestões da terra, trocando a mitologia pela realidade local" (CANDIDO, 2009, p. 313). Para tanto, o autor faz uma leitura crítica de alguns poetas que escreveram no Brasil, entre eles Santa Rita Durão e Basílio da Gama, tomando a poesia desse último como "verdadeiramente nacional, e legítima americana" (GARRETT, 1978, p. 91). O texto de Garrett é pertinente por defender um novo momento histórico, a modernidade capitalista descendente do Renascimento, em que "[...] a face do mundo estava começando a mudar, as antigas barreiras que a política e os preconceitos erguiam entre povo e povo quase desapareciam; [...] e o comércio fraternizou as nações" (1978, p. 87); por recuperar o que ele considera uma história da literatura produzida no Brasil; e por usar a americanidade como um critério valorativo segundo o qual critica a poesia de Tomás António Gonzaga, e elogia a de Basílio da Gama e, em menor grau, a de Santa Rita Durão.

Citamos esses aspectos porque eles demonstram o tom da crítica e, de fato, estão aparentes nas publicações de então – razões pelas quais se justifica falar em "programa literário" (BOSI, 1995, p. 106) romântico-nacionalista. Sobre isso, sublinhe-se que o pensamento de Garrett "impregnou profundamente" a geração da *Niterói*, *Revista Brasiliense* (CÉSAR, 1978, p. 84). No entanto, é preciso frisar que Garrett (1978) não defende uma autonomia para a literatura brasileira – "E agora começa a literatura portuguesa a avultar e enriquecer-se com as produções dos engenhos brasileiros" (GARRETT, 1978, p. 90) – e, provavelmente por isso, não está preocupado com a singularidade cultural, linguística e étnico-racial do brasileiro.

I. 2. 2. Gonçalves de Magalhães, 1836

Nesse contexto, é notável a posição de Gonçalves de Magalhães como primeiro poeta romântico brasileiro. Estando profundamente envolvido, inclusive por laços de amizade e convivência, nessa rede de escritores que se colocaram na função de fortalecer culturalmente o país, Gonçalves de Magalhães estreia, em 1836, com seu livro de poemas, *Suspiros poéticos e saudades*, já contando com uma recepção favorável aos temas que desenvolve. Referimo-nos à relação estreita entre o poeta e Dom Pedro II, que "desde os primeiros anos do reinado, o agraciou e o fez instrumento de sua política cultural, Magalhães foi sempre tido como o mestre da nova poesia" (BOSI, 1995, p. 108). Sob esse viés, a manutenção da monarquia no Brasil impõe uma situação diferente da das demais ex-colônias latino-americanas, pois aqui a Independência "[...] resultou de uma conciliação com a antiga casa reinante portuguesa" (GOMES, 1988, p. 22). Assim, conforme Heloísa Toller Gomes (1988, p. 22): "Nossos autores românticos foram obrigados a conciliar os anseios libertários absorvidos do credo romântico a uma conveniente – quando não necessária – subserviência à corte e ao monarca". Circunstância essa que aponta para a importância da sociabilidade do escritor (MUZART, 1995) ou, mais especificamente e segundo terminologia de Bourdieu (1996), do seu *habitus* e dos diversos capitais (econômico, social, simbólico) relevantes (embora não *determinantes*) para sua boa localização no campo literário.

No mesmo ano de 1836, junto a alguns intelectuais brasileiros de seu círculo social de Paris, Gonçalves de Magalhães publica em dois volumes *Niterói, Revista Brasiliense*, "onde teoriza sobre uma reforma nacionalista e espiritualista da literatura brasileira" (BOSI, 1995, p. 106), sendo essa revista considerada "um marco fundador do surgimento do Romantismo brasileiro" (CANDIDO, 2002, p. 26). É nela que se encontra o *Discurso sobre a história da literatura no Brasil*, ensaio em que Magalhães (1974) demonstra sua visão sobre as origens e os *destinos* desejáveis da literatura brasileira enquanto expressão autêntica de nacionalidade. Nesse ensaio é reiterado o direcionamento discursivo romântico-nacionalista para o futuro, mesmo quando se fala em *origens* ou *história*.

Antes de mais nada, sublinhe-se que Magalhães condena a *antiga* relação colonial Portugal-Brasil utilizando-se da metáfora da escravidão: "Assim é que um bárbaro senhor [Portugal] algema seu escravo [Brasil], receoso que ele lhe fuja, e só lhe desprende os braços para seu serviço em rústicos trabalhos" (1974, p. 17). Explicando como essa situação de

exploração afetara as artes, ele afirma: "Não; as ciências e as belas artes, filhas da liberdade, não são partilhas do escravo; irmãs da glória, fogem do país amaldiçoando onde a escravidão rasteja, e só com a liberdade habitar podem" (1974, p. 18). Apesar de embasar (nessa e em outras partes) seu argumento contra a colonização na metáfora do senhor bárbaro e do escravo injustiçado, Magalhães não chega a tratar efetivamente da manutenção da escravidão na *pátria livre*; apenas menciona que Deus há de desejar que a "escravidão, tão contrária ao desenvolvimento da indústria e das artes, e tão perniciosa à moral, não [impeça] sua marcha e engrandecimento" (1974, p. 17), isto é, a *marcha da civilização brasileira*.

Além disso, no texto de Magalhães (1974) – como em Denis (1978) –, vemos a preocupação com a especificidade étnico-racial do brasileiro ser explicada em termos do contato entre o branco e o indígena, este um elemento poético e exótico *adjacente* à matriz europeia, tida como principal afluente e também como ponto de chegada esperado dessa miscigenação. Essa concepção era vantajosa porque além de conferir à nacionalidade brasileira sua especificidade com relação à portuguesa, o elemento indígena, ao contrário do africano, era visto como passível de elevação e idealização por meio da literatura porque, defendia-se, os sujeitos indígenas já não seriam uma realidade da vida social. Além do *quase extermínio* dos nativos – que Magalhães (1974) credita negativa e exclusivamente ao *barbarismo* dos primeiros *portugueses* (recupero aqui os termos empregados pelo autor) –, para ele crenças e hábitos autóctones teriam sido substituídos pelo cristianismo ocidental. Com bons olhos ele observa esse processo: "Por meio dessas duas potências [música e poesia] sabiamente empregadas pelos Jesuítas missionários do Brasil, os selvagens abandonaram os seus bosques, e se amoldavam ao cristianismo e à civilização" (1974, p. 25).

Outras razões são levantadas por esses críticos em favor da poetização do indígena: o fato de serem eles os americanos por excelência, o exotismo, a pele mais clara (que a dos africanos). No entanto, dentre esses pontos, a percepção que se fazia dos povos autóctones como seres em vias de extinção deve ser destacada como central para a possibilidade de fazer deles temas literários altamente modeláveis. Partindo do pressuposto que os *verdadeiros indígenas* pertenciam ao passado, era possível acomodá-los no lugar de *arquivo* para uma literatura verossímil: ficcional, porém amparada em registros históricos. Para Magalhães (1974, p. 25), os "povos incultos [...] quase têm desaparecido da superfície da terra", restando deles apenas alguns poucos registros textuais, motivo pelo qual o autor argumenta a favor dos possíveis talentos poéticos e musicais dos tamoios, caetés e tupinambás através da citação de

um documento antigo, lamentando que não haja registros mais detalhados desses cantos, os quais, caso contrário, talvez pudessem "influir na atual poesia brasileira, como os cânticos dos bardos influíram na poesia do Norte da Europa" (1974, p. 25). Essa concepção aparece também em Denis (1978, p. 40), quando o autor se desculpa por uma digressão afirmando que ela é motivada pela necessidade de fixar os traços que distinguem as raças antes que eles se modifiquem para sempre, confirmando mais uma vez a perspectiva teleológica de que tratamos, agora associada especificamente às *raças*.

I. 2. 3. Santiago Nunes Ribeiro, 1843

Em 1843, Santiago Nunes Ribeiro, membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, publica na *Minerva Brasiliense* um ensaio chamado *Da nacionalidade da literatura brasileira*, em que discute a ideia da possibilidade de o Brasil já ter uma literatura própria. Nunes Ribeiro diferencia-se dos autores apresentados acima porque seu texto é menos imperativo, mais relativista e menos preocupado com a ideia de *cor local* como critério valorativo, uma vez que para ele importava ter "o sentimento da sua nacionalidade", como argumentou a propósito da brasilidade do Padre Caldas (RIBEIRO, 1974, p. 50).

Rebatendo a concepção de que para que haja literatura nacional própria seria preciso uma língua nacional própria, Nunes Ribeiro (1974, p. 50) afirma que

Outra divisão talvez mais filosófica seria a que atendesse ao espírito, que anima, à ideia que preside aos trabalhos intelectuais de um povo, isto é, de um sistema, de um centro, de um foco de vida social. Esse princípio literário e artístico é o resultado das influências, dos sentimentos, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares a um certo número de homens, que estão em certas e determinadas relações, e que podem ser muito diferentes entre alguns povos, embora falem a mesma língua. As condições sociais e o clima do novo mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa.

Como se pode notar pela citação, o interesse de Ribeiro (1974), de modo geral, é refutar alguns preconceitos segundo os quais o Brasil não poderia ter uma literatura nacional, e os escritores daqui seriam inferiores aos portugueses ou seriam imitadores. Feito isso, o autor termina periodizando a história da poesia brasileira em três momentos que se distinguem historicamente, sendo a terceira fase representada por Gonçalves de Magalhães. Para ele, a cultura (incluindo uma gama de elementos históricos e sociais) e o clima seriam os responsáveis pela criação do que ele chama de *sentimento da nacionalidade* (RIBEIRO, 1974), algo mais abstrato e mais amplo que a simples menção a elementos tropicais.

A referência, ainda que resumida, a Nunes Ribeiro demonstra que a discussão da primeira metade do século XIX sobre literatura nacional não era tão monocromática como sugere Candido (2002, p. 22) – "Até o fim do Romantismo, a crítica se baseou nas suas ideias [de Ferdinand Denis] e não fez mais do que glosá-las [...]" –, e que havia temas problemáticos e, logo, abertos à discussão no que concerne ao conceito de literatura brasileira e seus juízos de valor. No entanto, trazemos esse texto à reflexão porque nos interessa sublinhar que a defesa que faz o autor de Cláudio Manuel da Costa, Santa Rita Durão, José Basílio, Padre Caldas, por exemplo, está amparada na afirmação de erudição desses escritores, ou seja, na ideia de que eles "recebiam a luz e não o reflexo", pois liam os clássicos *na fonte*, em latim, grego, francês etc. (RIBEIRO, 1974, p. 46).

Por essa perspectiva, fica evidente que, para Ribeiro (1974), uma obra não pode ser dissociada de seu autor. Essa é, aliás, uma maneira romântica de apreensão do fenômeno literário como resultado do gênio de seu criador. Embora Ribeiro não trate explicitamente da questão racial, seu ensaio evidencia uma relação entre novo e velho mundo no sentido de que

[a poesia no Brasil] é a filha das florestas, educada na velha Europa, onde a sua inspiração nativa se desenvolveu com o estudo e a contemplação de ciência e natureza estranha. Muitos brasileiros foram buscar instrução nos países clássicos do saber, ou por eles viajaram forçados a isso por motivo justo (RIBEIRO, 1974, p. 47).

A filiação intelectual e, implicitamente, étnico-racial com a Europa é colocada como premissa da igualdade dos escritores brasileiros frente aos europeus. Desse modo, a adoção do pensamento eurocêntrico é considerada a via natural de expressão intelectual e artística de um escritor (imaginando-se que essa categoria só poderia ser incorporada pelo modelo colonialista de racionalidade: o homem branco educado na "velha Europa").

Apesar das diferenças entre os críticos acima, é possível concluir que a literatura produzida no Brasil começa a ser compilada, na primeira metade do século XIX, como uma discussão ou mesmo declaração da existência do que poderia ser chamado de literatura brasileira (em oposição à literatura portuguesa) e, em um sentido mais geral (e intimamente associado ao primeiro), da afirmação da própria nacionalidade brasileira, que idealmente já estaria expressa por essa literatura (BOSI, 1995; CANDIDO, 2009). Ademais, as histórias da literatura mencionadas tinham um caráter pedagógico direcionado aos escritores contemporâneos e futuros no sentido de indicar caminhos de como eles poderiam tomar parte na literatura brasileira em desenvolvimento, levando em consideração a exigência de

originalidade latino-americana e de universalidade, esta última ligada exclusivamente à tradição europeia. Avaliada como um ramo da literatura portuguesa, ou como fruto do encontro entre matriz europeia (de conhecimento, cultura, história etc.) e território (e/ou clima, etnia, espírito, sentimento) brasileiro, a literatura brasileira existiria como resultado de uma mestiçagem com *origem* e *destino* na racionalidade eurocêntrica.

I. 3 Mestiçagem, imaginação e progresso



Figura 1. *Moema*, de Victor Meirelles. 1866. Óleo sobre tela 130 x 196,5 cm. MASP, São Paulo, Brasil.

Lendo a crítica literária e, principalmente, a literatura canônica brasileiras no século XIX, é difícil compor o quadro da sociedade brasileira da época como fortemente marcada pela presença de pessoas negras, como sabemos que era o caso. No entanto, a euforia ao redor da idealização do indígena, a ponto de se ter desenvolvido um movimento indianista nas letras locais, não se dava por ingenuidade ou desatenção à realidade histórica e social. Pelo contrário: estando atentos à africanidade da paisagem brasileira, enfatizada pelos estrangeiros que por aqui passavam com seus diários de viagem (DEBRET, 2016; MARIA GRAHAM, 1824; RUGENDAS, 1997), os escritores, amparados numa concepção aristotélica do fazer poético, entendiam “que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade” (ARISTÓTELES, 1966, p. 451).

Como vimos, uma vez que os governos das novas nações latino-americanas tinham necessidades urgentes, eles não se furtaram da afirmação programática de suas independências. Entretanto, esse movimento em busca de singularidade não compreendia um rompimento epistemológico com as ditas civilizações ocidentais, mas o desejo de paridade econômica, social, cultural e étnico-racial com elas. Rita T. Schmidt (2000, p. 86-87) sintetiza bem essa contradição entre o "desejo de autonomia" e o de pertencimento:

Na construção da genealogia brasileira não houve espaço para a alteridade e a produção literária local traduziu a intenção programática de construção de uma literatura nacional, perspectivada a partir de um nacionalismo romântico abstrato e conservador, atravessada pela contradição: desejo de autonomia e dependência cultural. Compreende-se, dessa forma, que o projeto romântico, mesmo quando articulava o desejo político de construção identitária que promovesse as particularidades locais, estava acumpliciado ao modelo cultural dominante da missão civilizatória em alerta contra a irrupção da barbárie, figurada na condição essencialista do outro, dentro do paradigma etnocentrista do colonizador.

O trabalho de criação artística da nação foi, desse modo, um trabalho que visou a acertar o passo com a Europa, preenchendo com literatura as lacunas desse *abismo civilizatório*. Prova disso é o fato de que o presente pouco importa para uma ex-colônia que segue esse modelo. O presente é o tempo provisório, medíocre e insuficiente o qual não vale a pena fixar. Uma ex-colônia é um eterno vir a ser, e é exatamente isso o que justifica a seleção, exclusão e organização dos elementos da história que são passíveis de orientar o futuro civilizado.

Se a história é tomada de maneira teleológica e visando a uma evolução à qual a França e a Inglaterra haviam chegado primeiro, então um país que chega *atrasado* e geograficamente/racialmente *marginal* ao rol das nações precisaria ordenar seu progresso histórico tendo como privilégio o conhecimento da história das nações modelo. Entretanto, de todas as idiosincrasias do Brasil pós-Independência em relação ao seu porvir imaginário, a presença corporal e cultural de africanos e brasileiros negros é, a meu ver, a questão mais difícil de ser resolvida pelos escritores românticos canônicos.

No século XIX, quando confrontadas diretamente com a indagação a respeito da especificidade étnica do brasileiro, esse novo sujeito inserido na cartografia das nações independentes, parte central da literatura e da crítica românticas se esforçou na tarefa de imaginar uma solução possível, mesmo que virtual e projetada no futuro, de uma nova branquitude, inscrita na ancestralidade mestiça – e isso antes mesmo da importação das teorias raciais (que veremos no Capítulo 4). Na crítica literária da primeira metade do Oitocentos,

especialmente em Denis (1978), o pioneirismo dessa concepção étnica estava na defesa discursiva da mestiçagem de mulheres não-brancas com o homem europeu. Assim, a mestiçagem era tida como uma realidade que poderia ser literariamente idealizada enquanto mito fundacional a ser herdado pelas gerações futuras – sentido temporal indicado nos ensaios analisados acima –, o que, ao invés de descartar o incômodo racial latino-americano, apenas o enfatiza.

Nessa linha, pode-se concluir que a ansiedade étnico-nacional latente nesses românticos nacionalistas está não somente na contraditória relação com a dependência europeia: uma defesa do pertencimento às culturas da civilização ocidental, por um lado; e uma necessidade de afirmação da singularidade étnico-nacional, por outro. Essa ansiedade repousa também, e especialmente, na presença histórica e social do negro no Brasil independente. Assim, tal discurso nacionalista brasileiro, em sua missão enunciativa-criadora, almeja cortar simbolicamente suas relações com o passado colonial, mas não pode fazê-lo devido à dependência econômica com relação ao modelo escravocrata e mesmo devido à dependência civilizatória que a colonização representou para uma terra antes povoada por indígenas tidos como *bárbaros*.

Defende-se, portanto, que a questão racial africana e afro-brasileira está presente na crítica e na narrativa nacionalista canônica, na qual José de Alencar tem lugar de destaque, não porque elas tenham tratado dela em primeiro plano ou por meio de protagonistas, mas porque escolheram *recalcá-la* (GOMES, 1988) para possibilitar uma solução literária de embranquecimento nacional pela via da mestiçagem (matriz europeia + elemento autóctone = euro-brasileiro) – "Nesse contexto, pode-se interpretar a entronização do índio como recalque da herança genética e cultural dos negros africanos" (SCHMIDT, 2000, p. 86). O outro lado dessa solução (o lado até então²¹ não enunciado, mas latente) é a possibilidade de que a presença africana nunca pudesse ser *superada* nem na história, nem na cor do ideal de brasileiro (trataremos desse *medo* no Capítulo 3).

Conclui-se disso que, nos primeiros romântico-nacionalistas, há a tentativa de definição ou de resolução simbólica não só de uma nacionalidade, mas de outra branquitude possível: o branco ancestralmente e heroicamente miscigenado (no âmbito do passado). De acordo com as reflexões desenvolvidas no âmbito dos estudos da "branquitude" no Brasil (SOVIK, 2004;

²¹ No Capítulo 4 retomaremos essa discussão à luz das teorias raciais pós-1870, mais especificamente a partir do pensamento de Silvio Romero sobre mestiçagem, identidade étnico-nacional e literatura.

MÜLLER, CARDOSO, 2017), e especificamente de acordo com a síntese elaborada por Priscila Elisabete da Silva (2017), essa categoria designa:

[...] um construto ideológico, no qual o branco se vê e classifica os não brancos a partir de seu ponto de vista. Ela implica vantagens materiais e simbólicas aos brancos em detrimento dos não brancos. Tais vantagens são frutos de uma desigual distribuição de poder (político, econômico e social) e de bens materiais e simbólicos. Ela apresenta-se como norma, ao mesmo tempo em que como **identidade neutra** [...]. (SILVA, 2017, p. 27-28, grifo nosso).

Assim, se apenas o branco-brasileiro é descrito como ancestralmente miscigenado e, portanto, detentor de uma "identidade neutra", o índio permanecerá índio e o negro permanecerá negro, identidades homogêneas, sem perspectiva de futuro, nem de inclusão na nacionalidade e na cidadania moderna.

É uma inversão original essa da celebração da miscigenação com resultado branqueador, principalmente se considerarmos que, como veremos, a partir da segunda metade do século XIX estaria muito em voga no Ocidente a celebração da ("contraditória" [MUNANGA, 2019]²²) pureza étnica da *raça ariana* em oposição às *raças miscigenadas*, entendidas por alguns intelectuais como inferiores, inertes, degeneradas (GOBINEAU [1853-1855] apud MUNANGA, 2019; SCHWARCZ, 1993). Lélia Gonzalez (1988), discutindo o conceito de "amefricanidade", argumenta sobre a singularidade do racismo por "denegação" – típico das lógicas raciais presentes em Portugal, Espanha e suas ex-colônias, e diferente do racismo "explícito" (anglo-saxão) – e traça uma relação desse pensamento racial com a mestiçagem:

[...] o racismo por denegação tem, na América Latina, um lugar privilegiado de expressão, na medida em que Espanha e Portugal adquiriram uma sólida experiência quanto aos processos mais eficazes de articulação das relações sociais. [...] O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais eficaz: a ideologia do branqueamento. [...] Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos do estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer [...] (GONZALEZ, 1988, p. 73).

Por meio dessa equação nacionalista brasileira, é possível atribuir valor à miscigenação como o resultado de um contato erótico (civilização + natureza) pelo qual o elemento autóctone,

²² Kabengele Munanga (2019, p. 51) explica a contradição interna do pensamento de Gobineau, que, por um lado, celebra a "pureza de sangue" e critica a mestiçagem; e, por outro, é obrigado pelas evidências a considerar "a mistura de raças o fundamento essencial de todas as civilizações".

simbolicamente correspondente à natureza e à mulher, é seduzido a oferecer seus *mistérios* e capacidade de *concepção* em troca de um progresso evolutivo que racionalizaria, com ciência, fé monoteísta cristã e força bélica (representadas pela cruz e a espada no final de *Iracema* [ALENCAR, 1991]) esse material extremamente fértil, porém indomesticado (a natureza), em algo ordenado para o futuro (a civilização ocidental). Interpretado por Sommer (2004) como uma harmonização sensual da violência colonial, *Iracema* é também a teleologia da civilização, contando a história de como a nobre heroína da taba tabajara oferece ao português guerreiro e *desbravador* o segredo da jurema e o território corporal no qual ele fecunda um futuro à sua própria imagem (o filho, Moacir), o que para ela significa a morte cultural (*Iracema* não pode mais voltar à sua taba; perde o lugar espiritual de sacerdotisa) e física (ela morre de tristeza ao sentir a indiferença de Martim). Por esse viés, a visão de Alencar (1991) não seria tanto uma narrativa que nega a violência histórica dos brancos contra os indígenas, mas uma que a justifica em nome de um resultado considerado progressista e, logo, inescapável: o corpo nacional embranquecido física e epistemologicamente pela subtração do não-branco.

Enfatizar a violência que está no enredo de *Iracema* (ALENCAR, 1991) é condição para entender o componente ideológico do livro. Atentando-nos aos desfechos que esse romance produz, e que são muito importantes para o gênero literário do qual ele faz parte, observamos que a morte física e cultural dos indígenas não é ocultada, e sim validada como solução natural para a civilização e a cristandade. É a morte da heroína *Iracema*, devido ao abandono emocional a que é relegada pelo amante branco, o que possibilita que Martim saia de sua passividade (ele passa os dias na praia olhando o mar melancolicamente) e retome sua agência civilizatória. Sem ambição de aprofundar na leitura de *Iracema*, tomamos essa narrativa como ponto de comparação por seu caráter nacionalista e fundacional e, portanto, ilustrativo de um tipo de literatura que se tornou célebre e que esteve focada na representação da identidade étnico-nacional voltada para o futuro – como indica o nascimento de Moacir (*o filho da dor*) e sua viagem rumo ao Ocidente ao final do enredo.

Além disso, diferentemente de *O Guarani* (ALENCAR, 1999), *Iracema* se aproxima do conto *Gupeva*, de Maria Firmina dos Reis (2017b), apesar de este texto ser anterior àquele, porque a trama amorosa se dá entre homem branco e mulher indígena. Já sob o ponto de vista da *aculturação*, as personagens Peri e Gupeva chegam a conclusões ideológicas opostas. Em *O Guarani*, o primeiro se converte ao cristianismo como consequência da conquista amorosa exercida involuntariamente pela protagonista branca – por isso a mãe dele reconhece "[...] o

império que exercia sobre a alma de Peri a imagem de Nossa Senhora, que ele tinha visto no meio de um combate e havia personificado em Cecília", o que o obriga a negar sua cultura, mesmo sabendo da impossibilidade de concretização amorosa: "– Mãe, toma o arco de Peri; enterra junto dos ossos de seu pai: e queima a cabana de Ararê" (ALENCAR, 1999, p. 204). Já o segundo, em *Gupeva*, depois de se desiludir com as crenças ocidentais, como discutiremos à frente, afirma: "O sedutor de Épica, mancebo, era um francês, um francês é um cristão; bem, desde essa hora eu deixei de ser. Tupã não abandona seus filhos, mancebo, **eu não amo o Deus dos cristãos [...]**". (REIS, 2017b, p. 169, grifo nosso).

Como dito anteriormente, alguns discursos dos críticos do romantismo nacionalista brasileiro, bem como representações alencarianas são trazidos, ainda que brevemente, para esta discussão para elucidar o que entendemos neste texto como características do discurso romântico-nacionalista canônico. Apesar das diferenças de opinião ou de ênfase em uma ou outra característica, é possível resumir que esse nacionalismo se manifestou nas primeiras décadas da independência como um discurso a) voltado para a construção do futuro, ocidental, mesmo que aparentemente esteja priorizando uma *história* (DENIS, 1978; GARRETT, 1978; MAGALHÃES, 1974; RIBERO, 1974; ALENCAR, 1991); b) orientado para a celebração do exotismo da paisagem tropical e dos primeiros indígenas (DENIS, 1978; MAGALHÃES, 1974; ALENCAR, 1991; 1999); c) e construtor de uma branquitude possível pela miscigenação (DENIS, 1978; MAGALHÃES, 1974; ALENCAR, 1991).

Além desses requisitos, muito se falou sobre a necessidade de uma originalidade linguística e estética enquanto padrões de maturidade literária e evolutiva (RIBEIRO, 1974). Esse ponto é importante para que não obliteremos que os textos críticos citados anteriormente não são meros manuais de como uma ex-colônia deve produzir literatura nacional. Na realidade, esses críticos tinham no horizonte de suas reflexões não somente o incentivo a uma nacionalidade a ser manifestada nas Letras, mas especialmente a esperança de alcançar um grau de universalidade e originalidade – segundo expectativas eurocêntricas – sem os quais seria impossível tratar os textos locais enquanto Literatura, no sentido de valor estético.

I. 4 Maria Firmina dos Reis e o indianismo romântico

De acordo com Sommer (2004, p. 18), "o conceito de romance nacional quase não precisa ser explicado na América Latina; é frequentemente um livro de leitura obrigatória no ensino médio como fonte de história local e de orgulho literário". Partindo para uma explicação

que repousa tão somente na recepção, Sommer (2004) passa ao largo das características estéticas que foram tão cuidadosa e calorosamente debatidas no século do romance nacional. Em um momento de grande consciência histórica (MYERS, 1994), a literatura nacional se confunde com a literatura nacionalista. Ou seja, é preciso mais do que a nacionalidade do livro ou do autor para enquadrar uma obra na lista de produções que orgulham e alimentam a nação; seria preciso a consciência e, logo, a adoção do projeto literário nacionalista em seu objetivo de fundar ou consolidar uma literatura que, por suas escolhas estéticas, interpretasse ou representasse seu país. Pela crítica de Ribeiro (1974), e também pela recepção de Maria Firmina dos Reis nos jornais da época (citados na Introdução), observamos que a biografia do escritor, especialmente no tocante à afirmação da possibilidade de erudição no Brasil, era também importante para validar as obras produzidas em um espaço geográfico subestimado, como o de uma ex-colônia.

Como demonstrado anteriormente, a idealização de um passado mítico autóctone e o *resgate* de uma brasilidade foram se tornando imperativos para a construção de um legado que, se inscrito segundo códigos da cultura ocidental, comporia a base de uma literatura capaz de progredir para estágios artísticos superiores. Desse modo, a despeito do sucesso de uma obra ou autor, a consciência e a adoção de temas e imagens do nacionalismo como valor literário são pontos essenciais para pensarmos na aproximação ou não de uma obra ao campo da literatura nacionalista. E é dentro dessa lógica que defendo certa aproximação – ainda que não uma *adesão* – de Reis a princípios do Romantismo nacionalista.

Apesar de ser um conto publicado posteriormente ao romance *Úrsula*, de 1859 (REIS, 2004), *Gupeva: romance brasiliense*, de 1861 (REIS, 2017b), parece se inscrever melhor no projeto nacionalista da primeira metade do Oitocentos porque conta histórias de amor entre mulheres indígenas e homens brancos europeus. Sobre isso, interessa-nos pensar tanto o caráter sociológico que subsiste na tentativa de aproximação de uma escritora ao campo literário de sua época; como a interpretação artística que faz Reis (2017b) do amor interétnico e da consequente miscigenação, tema tão central nas letras locais.

Publicado dez anos depois de *Últimos Cantos* (1851), livro de poemas que trazia *I-Juca-Pirama*, do poeta maranhense Gonçalves Dias – que depois escreveu outros poemas com temática indianista, como *Os Timbiras* (1857) –, *Gupeva* saiu inicialmente em 1861, quatro anos depois de *O Guarani* (ALENCAR, 1999) e quatro anos antes de *Iracema* (ALENCAR, 1991). Sabemos que Reis lera seu conterrâneo Gonçalves Dias porque, em *Cantos à beira mar*

(REIS, 2017b), cita alguns versos dele e dedica-lhe um poema. No periódico maranhense *Echo da Juventude*, ela publica em 1865 *O canto do Tupi* (apud CARVALHO, J., 2018), poema que estabelece uma intertextualidade temática e sonora com *I-Juca Pirama*, como se pode verificar nos seguintes versos introdutórios: "Sou filho das selvas – não temo o combate./ Não temo o guerreiro – guerreiro nasci", e na estrofe: "Se sonho, nos sonhos eu vejo anhangá,/ Que vela a meu lado, qual vela Tupã;/ Às vezes lhe escuto: guerreiro ao combate/ Vai lesto, vai forte, mal rompa a manhã." (REIS, 1865 apud CARVALHO, J., 2018, p. 87).

Quanto a Alencar, sabe-se que *O Guarani* "teve grande êxito e se tornou dos mais lidos pelo público brasileiro" (CANDIDO, 2002, p. 49), motivo que nos permite afirmar que o livro e o autor provavelmente eram conhecidos por Reis. Essas relações deixam evidente a consciência da autora quanto ao valor do tema indianista, do resgate literário da história colonial, e sugerem uma estratégia socioliterária de Maria Firmina dos Reis no sentido de filiar-se ao campo de escritores que obtiveram sucesso ao representar a brasilidade pela alegoria e pela exaltação de certa tradição considerada autenticamente local porque ameríndia.

Gupeva, como o nome sugere, é um intertexto com o poema épico *Caramuru* (1781), de Santa Rita Durão. No poema de Durão, são ficcionalizados a história de naufrágio do português Diogo Álvares Correia e o seu relacionamento com os tupinambás; entre eles, Gupeva e Paraguaçu – sendo que esta última tem um caso amoroso com Diogo Álvares, partindo com ele em direção à Europa.

Segundo Ferdinand Denis (1978, p. 57), em ensaio supracitado sobre a história literária do Brasil, *Caramuru* atestaria a origem da literatura local na medida em que "reveste caráter nacional, apesar de suas imperfeições, e assinala claramente o objetivo a que deve dirigir-se a poesia americana". Ainda segundo Denis (1978), *Caramuru* poderia ser recuperado enquanto documento histórico e literário de uma brasilidade, que já existiria latente antes da independência do Brasil; e a despeito de seus "numerosos defeitos" de estilo (DENIS, 1978, p. 56), o poema de Durão seria um modelo de temática a ser desenvolvido nas letras nacionais devido ao seu aproveitamento de fatos históricos correspondentes à fundação do Brasil²³.

²³ Nesse sentido, algumas das críticas feitas por Denis (1978) a Durão, fora aquelas sobre estilo, dizem respeito à falta de acuidade histórica de algumas partes do poema; ao tratamento, considerado *exagerado*, da prática da antropofagia; e, mais importante, à falta de totalidade histórica do poema, o qual apresentaria apenas um fragmento da vida de Diogo Álvares.

Como podemos antever pela adoção de um cenário tropical no início de *Úrsula* (REIS, 2004), pelo subtítulo *Romance brasiliense* tanto em *Gupeva* (MORAIS FILHO, 1975) quanto em *Úrsula*, e pela escolha da temática indianista em *Gupeva* (REIS, 2017), Maria Firmina dos Reis tinha a intenção não somente de escrever e publicar uma literatura própria, mas também de se inserir no campo literário nacionalista de sua época. Leitora de jornais e de autores que circulavam na imprensa maranhense ou que chegavam naquela província através de navios europeus que desembarcavam cheios de produtos culturais em São Luís, antes mesmo de chegar à Corte, a professora concursada atuante em Guimarães demonstra pleno conhecimento da moda indianista e das ideias românticas discutidas pelos escritores no Brasil.

Conjecturo que a relativa falta de sucesso de seu primeiro trabalho de fôlego, *Úrsula*, possa tê-la motivado a adotar outras estratégias já validadas de reconhecimento, sendo uma delas a publicação em periódico e no formato fragmentado do folhetim – mais acessível ao público em comparação com o livro (formato de *Úrsula*) e extremamente popular no século XIX em vários países do mundo, inclusive no Brasil (MEYER, 1996).

Publicado pela primeira vez no número 25 do semanário *O Jardim das Maranhenses* em 13 de outubro de 1861, *Gupeva*, narrativa em seis partes (nessa edição), teve seu final no número 29 desse mesmo periódico, em janeiro de 1862. Em 1863, o jornal *Porto Livre* republicou o conto. Em 1865, o também maranhense *Echo da Juventude* o republica (dividido em cinco partes e com pequenas alterações) em seus números 14, 15, 16 e 17 (MORAIS FILHO, 1975).

Referimo-nos ao gênero conto para tratar da narrativa *Gupeva*, porque, não obstante sua publicação fragmentada na década de 1860, o texto apresenta uma unidade evidente e se insere em uma tradição moderna de escrita segundo uma forma que se define pela concisão, prevalecendo a economia narrativa na busca por *tensão* e *efeito único*, conforme tem apontado a crítica (CORTÁZAR, 1974; GOTLIB, 2004; CABRAL, 2013). O enredo de *Gupeva* se passa em menos de vinte e quatro horas; as personagens são reduzidas ao estritamente necessário; o espaço é o do navio e do litoral próximo; e, algo importante: as histórias (aparentemente) paralelas que configuram o conflito da trama são contadas em forma de *flashback* pela voz da personagem principal, assegurando a unidade tempo-espacial. Essas técnicas, empregadas para auxiliar na construção do chamado "efeito único" (CORTÁZAR, 1974; GOTLIB, 2004), garantem ao texto de Reis um ritmo mais dinâmico e, ao mesmo tempo, um efeito mais intenso.

É importante frisar essas características para que pensemos a história do conto no Brasil considerando, também, essa narrativa. Como se pode apreender da divisão proposta por Gilberto Mendonça Teles (2002)²⁴ da história do conto no país, a ascensão do gênero (em sua forma escrita) estaria localizada especialmente na segunda metade do século XIX, com destaque para a precursora antologia *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, lançada postumamente, em 1855. Observando essa data, reforçamos o argumento de que Reis tem um papel pioneiro na história das Letras, uma vez que *Gupeva* é publicado pela primeira vez logo em 1861, sendo, talvez, o primeiro conto publicado por uma mulher em língua portuguesa.

Misturando aspectos formais e temáticos do chamado indianismo, com *Gupeva* Reis se insere nessa tendência literária, que, como vimos, havia sido estimulada por pensadores da literatura nacional que revisitavam as personagens indígenas e o contato interétnico em Santa Rita Durão e Basílio da Gama. Lembremos que na década de 1860 o romantismo indianista estava difundido entre leitores de Gonçalves Dias e Alencar, autores que conferiam aos autóctones certo heroísmo que edificava o passado da nação.

Gupeva conta a história de amor impossível entre Gastão, francês e primeiro-tenente da Marinha que passara um tempo na Baía de Todos os Santos a bordo de "O Infante de Portugal" – navio que "havia trazido à Bahia Francisco Pereira Coutinho, donatário daquela capitania" (REIS, 2017b, p. 150) – e de Épica, uma bela jovem tupinambá. Em um fim de tarde, Gastão confessa ao seu amigo Alberto, um marinheiro português, que se apaixonara pela indígena e que desejava encontrá-la naquela noite. Alberto, incorporando a voz da civilização, tenta, sem sucesso, convencer Gastão de que era uma "loucura" apaixonar-se "por uma indígena do Brasil; por uma mulher selvagem, por uma mulher sem nascimento, sem prestígio" (2017b, p. 152). Nesse diálogo não ficam claras as intenções de Gastão, não sabemos se ele pretendia levar consigo Épica para a Europa; se, como o juramento que faz a Alberto implica, pretendia passar a noite com a jovem e depois retornar sozinho ao navio; ou se, como sugere a personagem em

²⁴ Mendonça Teles (2002) traça uma história do conto no Brasil dividindo-a em três partes, sendo a primeira, do período colonial até 1850, chamada por ele de "período de formação", em que narrativas orais são transcritas por viajantes e catequistas, e em que surgem na imprensa, a partir de 1830, narrativas curtas, sem que haja no entanto diferenças quanto aos termos conto, novela, ensaio, romance. Esse período seria, portanto, embrionário da ascensão do conto no país, que se daria na segunda metade do século XIX. Teles (2002, p. 178) chama esse segundo momento de "fase de transformação", citando contos da segunda metade do século XIX: primeiramente *Noite na Taverna* (1855), e depois contistas das décadas de 1870, 80 e 90: Bernardo Guimarães (com *Lendas e Romances*, 1871); Machado de Assis (com *Contos Fluminenses*, 1870; *Histórias da Meia-Noite*, 1873; e *Papéis Avulsos*, 1882); Artur Azevedo (*Contos em Verso*, 1898); Coelho Neto (*Sertão*, 1896), Afonso Arinos (*Pelo Sertão*, 1898). Para o autor, a terceira fase, "fase de confirmação", estaria na transição do século XIX ao XX (até 1967, de Lima Barreto a Guimarães Rosa, Clarice Lispector etc.).

alguns momentos e de acordo com certo repertório literário da época, pretendia matar-se devido à impossibilidade de realização amorosa.

De qualquer modo, tendo combinado um encontro com Épica "antes do meio giro da lua" (REIS, 2017b, p. 161), Gastão chega antes da hora marcada e espera em meio à escuridão, quando aparece Gupeva, um cacique tupinambá que ameaça matar Gastão, mas antes pede que o jovem lhe escute. Assim inicia a terceira parte do conto, quando Gupeva narra a partida de Paraguaçu para a França, cita o episódio histórico do batismo católico da famosa tupinambá, que teve como madrinha Catarina de Médici, e acrescenta que junto de Paraguaçu havia partido outra indígena, de nome Épica, a filha de um velho cacique, tio de Gupeva. Depois, o "bravo guerreiro" rememora seu amor por essa Épica do passado, que lhe havia sido prometida em casamento pelo cacique.

Nesse ponto Gupeva se sobrepõe ao narrador heterodiegético e em discurso direto, o que permite mais subjetividade à narrativa, conta que ao voltar da França com Paraguaçu, aquela Épica perdera seus encantos naturais, seu "corpo delgado, como a haste da açucena à beira-rio" estava coberto por um vestido branco, "as tranças negras do azeviche" estavam entremeadas com flores artificiais; enfim, "era todo artificial aquele trajar" (REIS, 2017b, p. 164). Apesar desse artificialismo, Gupeva continuou amando Épica e, por causa dela, que havia se tornado cristã, também se converteu ao cristianismo. Essa terceira parte do conto se encerra com o casamento dos jovens, celebrado por um sacerdote cristão, e com o repentino desmaio da moça.

A quarta parte conta, então, a razão do desmaio no momento dos votos matrimoniais: Épica confessa ao marido que, durante sua estadia na Europa, havia se apaixonado por um conde francês, o qual a havia seduzido e depois abandonado para se casar "com donzela nobre de sua nação" (REIS, 2017b, p. 168) – o que, não podemos deixar de reparar, é o que acontece com a protagonista de *Iracema*, publicado quatro anos depois por Alencar (1991). Afora isso, Épica descobrira que estava grávida desse "Conde de...", motivo pelo qual ela pede a Gupeva para nunca contar tal segredo ao cacique e, assim, criar a criança como se fosse sua.

Gupeva – ainda em discurso direto, assumindo, portanto, uma voz narrativa própria – conta a Gastão que, depois de ouvir esse relato, ele rejeitara completamente a fé cristã e criara a criança, que se chamava Épica, como a mãe. No leito de morte de sua esposa, que logo morre de vergonha, Gupeva jura aos ouvidos de Anhangá que se vingaria do homem branco pela sua desonra: "Anhangá escutava os protestos da minha alma" (REIS, 2017b, p. 169). Essa

oportunidade de vingança se apresenta quando ele descobre, no presente da narrativa, que sua filha estava apaixonada por um branco. Segundo Gupeva, Gastão deveria ser morto de maneira desonrosa, não seria apresentado à tribo e nem seria feito prisioneiro, por ser um "covarde europeu" (2017b, p. 170). Gastão, compreendendo que era meio irmão da jovem Épica ao escutar que ela também era filha do "Conde de...", confessa o parentesco a Gupeva e, por causa da impossibilidade de concretização amorosa, se entrega à morte pelo tacape do tupinambá. Nos seus últimos momentos, Gastão vê chegar sua amante e lhe conta que são irmãos, encerrando-se assim a quarta parte do conto.

A quinta parte corresponde a um breve epílogo (algo mais comum em novelas e romances do que no conto, mas nem por isso incompatível com o gênero), em que se conta como Alberto e demais marinheiros encontraram Gastão e Épica mortos ao pé de Gupeva, o qual enlouquecera e logo depois morreria também – na versão de 1861 não há qualquer explicação dessa morte; na versão de 1865 aparece o seguinte: "e quando lembraram novamente do velho tupinambá, e o olharam, ele tinha a face em terra, e o tacape lhe havia escapado da mão. [...] – Está morto!" (REIS, 2017b, p. 311). Quanto a Épica, não se pode afirmar com certeza como morreria: ou se matara ou fora assassinada por Gupeva, que enlouquece no final da narrativa. Vale a pena examinar a cena do encontro dos dois jovens mortos, a qual é descrita da seguinte forma:

Sentado no tronco de uma árvore estava um velho tupinambá; brandia em suas mãos um tacape ensanguentado: a seus pés estavam dois cadáveres!... Reclinadas as faces ambas para a terra. Alberto não pode reconhecer seu amigo, senão pelo uniforme de Marinha, que o sangue tingira, e que as águas que se desprenderam à noite, haviam ensopado e enxovalhado. O outro cadáver era o de uma mulher... Bela devia ser ela; porque seus cabelos longos, e ondedados, fáceis aos beijos da viração da tarde, esparsos assim sobre o seu corpo davam-lhe o aspecto de uma Madalena. (REIS, 2017, p. 173).

Observa-se, pela citação acima, uma descrição diferente dada aos dois corpos, o do francês é horrendo, seu cadáver ensanguentado e sujo está irreconhecível; por outro lado, no corpo de Épica há ainda traços de beleza, a ponto de Alberto reconhecer nos cabelos dela o aspecto de uma Madalena, e, no rosto, os traços do amigo Gastão (REIS, 2017b, p. 174).

Essa diferença de tratamento dos jovens amantes se reflete no conjunto da narrativa; *Gupeva* trata de amores interétnicos que se mostram impossíveis devido à lascívia de um homem branco, o "Conde de...", com relação a uma mulher indígena inocente. Notamos que nessa que é a única história de mestiçagem com homem branco contada por Maria Firmina dos

Reis há um fatalismo no que concerne ao destino das relações interétnicas vistas pela perspectiva de um indígena, no caso Gupeva, que dá nome ao conto e que inclusive assume, em grande parte, a voz narrativa. Esse fatalismo é imediatamente identificável pela repetição dos nomes das indígenas, Épica mãe e filha, e pela semelhança de seus destinos: paixão por um europeu, impossibilidade amorosa, final infeliz/trágico. Em discurso direto, que por sua centralidade no texto exerce a função do foco narrativo em primeira pessoa, Gupeva conta como o distanciamento de Épica (mãe) com relação a sua etnia e a conseqüente aproximação à Europa levam-na à *aculturação* (ela troca a beleza natural pelo artificialismo das flores e dos tecidos, e converte-se ao cristianismo), à desonra (é seduzida e abandonada grávida pelo conde francês), e à morte (morre de sofrimento em decorrência dessa perda de identidade).

Sobre isso, é interessante a discussão que faz Heloísa Toller Gomes (1998, p. 27) da apropriação brasileira do mito do bom selvagem. Segundo ela, diferentemente da crítica à corrupção da sociedade que Rousseau desenvolve com o seu modelo humanístico – o *bom selvagem* –, no Brasil: "por outro lado, e bem antes do romantismo, o índio foi tema colocado a serviço da ideologia dominante". Por esse viés:

Não foi contra a ordem estabelecida que o indianismo brasileiro se voltou, pois justamente colocou-se a serviço desta. Com a cristianização do índio e a sacralização da união sexual entre a índia e o macho conquistador estava elaborada a história do nosso passado, estava poeticamente explicada a origem do nosso povo. (GOMES, 1988, p. 27-28).

Em total contraste com esse panorama, *Gupeva* parece aludir ao bom selvagem enquanto modelo de nobreza moral frente às corrupções sofridas pelos sujeitos vivendo sob organizações sociais *civilizadas* (Igreja e aristocracia, no caso). Assim, fica evidente que o encontro erótico de Épica, amiga de Paraguaçu, com o aristocrata francês gera sofrimentos e morte para os tupinambás e também para a descendência desse conde. Além disso, cabe enfatizar que o fruto desse encontro de etnias, a segunda Épica, não gera descendentes e desemboca numa série de tragédias.

É necessário ressaltar que essa perspectiva negativa do contato com o branco recai também sobre o espaço, como sugere o trecho a seguir: "Por essas sendas tortuosas, essas brenhas quase virgens de uma habitação do homem civilizado, por esses lugares, que já não tendo aqui, e ali a selvagem beleza de uma mata virgem, não tinha em parte alguma o caráter duma povoação [...]" (REIS, 2017b, p. 157). A descrição do espaço parece ir ao encontro da

descrição de Épica, pois em ambos os casos a introdução do elemento *civilizado* gera uma identidade descaracterizada, ou caracterizada pela *falta*: tanto Épica quanto o espaço perderam a beleza selvagem, não são virgens, mas também não detêm os privilégios da civilização. Não se trata, é válido sublinhar, de defesa da ideologia da pureza racial, e sim de uma crítica da conquista (sexual, cultural, territorial) dos europeus contada segundo a idealização de um indígena americano.

O tempo narrativo de *Gupeva* corresponde com o tempo histórico do episódio do naufrágio de Diogo Álvares, e com a vida de Paraguaçu – personagem apenas mencionada do conto –, logo trata-se da metade do século XVI (aproximadamente 1550). Sobre isso, chama a atenção o uso da expressão "velha América" (REIS, 2017b, p. 157) para caracterizar o espaço onde se dão os acontecimentos. Tida como o *Novo Mundo* pela perspectiva eurocêntrica, evidencia-se pelo adjetivo "velha" que a América não é fruto do reconhecimento europeu, mas um espaço geográfico com povoações e histórias próprias. Como vimos nos tópicos anteriores, mesmo no século XIX, depois de séculos de colonização, a América é imaginada como jovem e, portanto, voltada para o futuro. Na narrativa de Reis, porém, a *velha América* está em decadência, falta-lhe o que a caracterizava (certa *pureza selvagem*) e não há sugestão de futuro – uma vez que o casal protagonista morre.

Segundo Régia Agostinho da Silva (2013), ao escrever *Gupeva* Maria Firmina dos Reis teria a intenção de negar a herança da histórica colonização francesa no Maranhão, demonstrando que essa relação entre indígenas e franceses seria infrutífera, ao contrário da relação entre indígenas e portugueses. Balseiro Zin (2017) segue o mesmo caminho ao interpretar o texto como uma negação dos franceses e exaltação dos portugueses na formação nacional. É uma leitura interessante, no entanto, é preciso ponderar que o enredo de *Gupeva* não oferece soluções alternativas para o impasse da mestiçagem fundadora representada por mulheres tupinambás e homens franceses; em outras palavras, não há nada no texto que indique otimismo ou avaliação diferente quanto à colonização portuguesa. Diogo Álvares não aparece como personagem, portanto não é contraponto aos franceses, e o único português da narrativa, Álvaro, argumenta contra a mestiçagem ao afirmar a inferioridade indígena e a consequente superioridade do branco: "[...] ela não pode ser sua mulher visto que é muito inferior a ti [...]" (REIS, 2017b, p. 152).

Considerado o enredo, percebemos que o indígena Gupeva foi humilhado não somente pelos franceses, mas pela *civilização ocidental*. Por isso ele rejeita os trajes "artificiais" de sua

noiva e a fé cristã, aspectos representativos da ocidentalização; é também por isso que ele diz a Gastão que sua filha se casaria com um guerreiro – "um guerreiro amanhã desposará a minha Épica, e hoje, daqui a um minuto, eu terei vingado a mulher que lhe deu a vida" (REIS, 2017b, p. 169) –, marcando uma espécie de resistência da descendência indígena frente à conquista do branco. É importante ponderar, inclusive, que mesmo quando é tratado como um bárbaro, um monstro, por ter assassinado Gastão, Gupeva é logo redimido pela voz narrativa, que parece compreender sua subjetividade: "Gupeva, esse feroz Gupeva, esse bárbaro que se ufanava da sua vingança até na presença da morte, à voz da moça, cruzou os braços sobre o peito, e com um olhar que queria dizer: Perdão, exclamou com aflição: – Épica!" (REIS, 2017b, p. 171). Junto ao amor pela filha e pela esposa, sua loucura e morte se somam como elementos que lhe conferem consciência ou culpa e, portanto, o absolvem de ser considerado um antagonista da narrativa; afinal, o impedimento amoroso mostra-se não ser Gupeva, mas um homem branco – o conde francês –, que é castigado por sua ação desonrosa por meio do assassinato de seu filho legítimo pelas mãos de um indígena. Há aliás uma interessante crítica à falência do código de honra do aristocrata na medida em que, comparativamente, a conduta do indígena é muito mais *nobre*.

Nesse ponto, é válido voltar à comparação com *Iracema*. Publicado anos depois de *Gupeva*, no final do romance de Alencar, com a morte da protagonista e a conversão cristã de Poti, soam os sinos da igreja e brilha a lâmina da espada, selando a promessa de um futuro construído por cima do desaparecimento corporal ou étnico dos indígenas. Como dito anteriormente, o final do enredo de *Iracema* remete à cena inicial do livro, cuja imagem se concentra num *mar bravio*, com Martim levando o bebê Moacir em uma jangada rumo ao Ocidente. O mar está agitado; as ondas, violentas; e, portanto, a jornada rumo à civilização se anuncia como perigosa e incerta, porém inevitável para o jovem filho da colonização.

Apesar de serem narrativas formalmente diferentes (*Iracema* é um romance, *Gupeva* é um conto), ambas têm enredos que se assemelham em seus aspectos gerais: amor entre a índia e o branco; o abandono sentimental da mulher indígena²⁵; a orfandade ou bastardia da criança miscigenada; a inevitabilidade da *aculturação* ou extinção do indígena. No entanto, do ponto de vista ideológico, as duas são bastante distintas no tratamento dado à missão civilizatória. Diferentemente de *Iracema*, *Gupeva* não apresenta síntese propositiva para o impasse pós-

²⁵ Como dito anteriormente, Iracema morre de tristeza ao perceber que Martim está com saudades de uma moça europeia e de sua cultura; Épica é abandonada pelo conde francês, que se casa com uma francesa.

colônia (o que é o brasileiro?) ao terminar a narrativa com a vingança do indígena contra o branco, e com a impossibilidade de descendência entre a mulher indígena e o conquistador europeu (primeiro porque a relação seria incestuosa, e finalmente por causa da morte do casal).

Ademais, *Gupeva* é uma espécie de, por assim dizer, *indianismo sombrio*, devido à caracterização do espaço – a decadência, as "sendas tortuosas" (REIS, 2017b, p. 157), o vento que "gemia nas solidões das matas" (2017b, p. 156); porque termina em sangue, loucura e cadáveres; e porque o enredo principal acontece do crepúsculo até noite alta. A propósito, observe-se o vocabulário soturno que lhe descreve o tempo cronológico, anunciando a preponderância das trevas e antecipando a morte do jovem francês:

Patética, sublime, e quase misteriosa era a despedida desse sol, brincando tristemente nos cabelos acetinados do moço oficial, e fugindo vagaroso, e de novo voltando, envolvendo-o pelas espáduas, como em um último abraço, e depois mergulhando-se pressuroso nas trevas, como um amigo que junto do sepulcro beija as faces geladas, e lívidas do amigo, e corre com a saudade no coração a cobrir seus membros de lutuosas vestes. (2017b, p. 150).

De todo modo, concordo com Régia Agostinho da Silva (2013, p. 5) no sentido de que a escolha de um francês parece estratégica: "Afastando a imagem do francês, questão cara a província na qual vivia, afinal o Maranhão havia sofrido uma invasão francesa nos tempos coloniais, era preciso desconstruir essa imagem de uma herança francesa". No entanto, o aspecto mais relevante dessa estratégia, a meu ver, é elaborar uma crítica da colonização sem confrontar diretamente a violência dos lusitanos no processo de dominação de espaços, corpos, cosmologias.

Assim como acontece em *Úrsula*, e veremos isso no próximo capítulo, a adesão de Reis ao romantismo nacionalista se dá em *Gupeva* de maneira parcial e ideologicamente comprometida (se considerarmos como referência os textos críticos e literários considerados exemplares). Por um lado, a escolha do poema épico de Santa Rita Durão como motivo/inspiração para *Gupeva* indica uma estratégia consciente de Reis de filiação no campo literário brasileiro, espaço discursivo e sociológico onde se forjava uma ideia de *tradição*, que sugeria exatamente o aproveitamento dos textos passados e dos documentos históricos para a narrativa ficcional nacional. A cor local não seria, desse modo, apenas ambientação, mas um valor também medido pelo diálogo entre as fontes literárias e históricas. Assim, em *Gupeva* há não apenas diálogo com a *tradição* e resgate de episódios históricos, como também o

aproveitamento literário da figura do indígena – todos esses elementos considerados valores literários pelos críticos românticos citados acima.

Por outro lado, sob a aparência dos elementos indianistas e nacionalistas românticos, há no conto um pessimismo na leitura dos legados da civilização europeia que o impossibilita de dignificar o passado, ou de criar uma síntese positiva e voltada para o futuro. Desse modo, o sentido que Maria Firmina dos Reis dá à cor local, ao representar o indígena e o passado nacional, não se combina com o sentido dado por *Iracema* e pelos ensaístas analisados anteriormente, o que afasta ideologicamente esse conto de Reis do que conhecemos como movimento indianista, e mesmo do Romantismo nacionalista canônico.

II. NAÇÃO, MASCULINIDADE E BRANQUITUDE EM *ÚRSULA*

No capítulo anterior, observamos como os discursos literários e críticos da emancipação política e da independência cultural foram formulados na América Latina e especialmente no Brasil pós-Independência segundo formas caracterizadas como românticas. Sobre esse aspecto, notamos, entre outras coisas, a importância conferida às ideias de independência, singularidade, originalidade tanto no que diz respeito às formas narrativas quanto às culturais e étnicas. Nesse sentido, evidenciaram-se certa pedagogia da branquitude subsistente nos referidos discursos canônicos do Romantismo brasileiro, e um distanciamento do conto *Gupeva*, de Reis, com relação ao arcabouço ideológico do indianismo romântico canônico. Neste segundo capítulo, teremos a oportunidade de aprofundar essa discussão ao tomarmos o primeiro texto de Maria Firmina dos Reis (2004), o romance *Úrsula*, como objeto de investigação das relações construídas pela autora em torno de nação, gênero e *raça*.

II. 1. Nação, narração e arquivo

"[...] quando eu era menina o meu sonho era ser homem para defender o Brasil porque eu lia a História do Brasil e ficava sabendo que existia guerra. Só lia os nomes masculinos como defensor da pátria."
(Carolina Maria de Jesus, *Diário de Bitita*)

Desde sua publicação em 1983, *Comunidades Imaginadas*, de Benedict Anderson (2008), tornou-se referencial obrigatório de pesquisas que passam pelo tema da nação; aliás, no capítulo anterior, mencionamos brevemente o trabalho de Anderson (2008) porque ele fundamenta a pesquisa de Doris Sommer (2004) sobre a importância de alguns romances na América Latina no estímulo ao sentimento de pertencimento e amor à pátria. Talvez um dos feitos mais excepcionais do livro de Anderson (2008) tenha sido sua abordagem algo antropológica segundo a qual nação é entendida em seu mutualismo com fenômenos culturais do século XVIII, como a ascensão da burguesia, a urbanização, e a importância da imprensa e da *língua literária* (a língua vernacular que passa a circular por meio da imprensa). Ademais, o peso conferido por Anderson (2008) à historicidade da nação permite apreender o fenômeno de maneira não organicista, rompendo com o mito da unidade territorial estável, pré-existente e racialmente homogênea que, por isso, daria origem ao Estado-nacional.

Na área de Letras, embora fossem já conhecidas algumas relações entre a ascensão do romance e das novas formas burguesas de vida a partir do século XVIII na Inglaterra (WATT, 2010) e entre literatura e nação no Brasil (CANDIDO, 2009), o livro de Anderson (2008) suscitou na área de Humanidades o aprofundamento das sugestões feitas pelo autor sobre a relevância desse novo gênero literário no processo de ascensão dos Estados-nação. Não obstante tenha tratado mais da imprensa do que especificamente dos romances de base realista, o diálogo que Anderson (2008) trava com Erich Auerbach (sobre o tempo da estética realista em comparação com o tempo das narrativas pré-modernas) e os exemplos que traz da literatura de Fielding, Defoe e de Balzac, entre outros, abriram caminho para posteriores pesquisas que se propuseram a examinar mais detidamente os mecanismos narrativos que, no cruzamento entre romance e nação, conferiram novas simbologias e inteligibilidades aos enredos romanescos e ao território nacional.

Um bom exemplo disso é o livro de Franco Moretti (2003), *Atlas do romance europeu*, publicado em 1997. Moretti (2003) examina a tese de que o romance europeu não apenas incorporou espaços geográficos à sua estrutura narrativa, como também ajudou a conferir-lhes sentido, forma, unidade, integração, fronteiras, tornando-os simbolicamente acessíveis para o público leitor que ia se modernizando. Apesar de advertir que formas narrativas anteriores (como o romance picaresco espanhol) ao século XVIII também criavam simbologias para espaços geográficos, Moretti (2003) analisa a obra de Jane Austen demonstrando como algumas localidades específicas da Grã-Bretanha enredam complicações (Londres), emoções ilícitas (o litoral), resoluções de conflitos (interior da Inglaterra) etc. Logo, Moretti entende que: "O romance funciona como uma forma simbólica de Estado-nação [...], não apenas oculta as divisões internas da nação, mas consegue transformá-las em uma história" (2003, p. 30).

Nesse sentido, ressalte-se que num texto de 1990, Flora Süssekind (1994, p. 457) pontuava não só a interrelação entre literatura e nação brasileira – "Parece ter cabido [...] à literatura papel fundamental nessa naturalização de uma ideia nacional de pátria" –, através da cartografia, como também a singularidade do Brasil recém-independente frente à urgência de se narrar um sentimento de coesão dentro das fronteiras de nossa "comunidade imaginária":

Há, então, uma espécie de imaginação geográfica todo-poderosa na escrita dos românticos brasileiros. A literatura deve delimitar, a seu modo, o território do Império, cumprindo, dessa maneira, via ficção, a exigência tão repetida no Brasil do Oitocentos, de "mapas bons e exatos" para que se pudessem conhecer melhor as "cousas da pátria". Para que, à falta de um sentimento espontâneo de nacionalidade,

coisa que as rebeliões provinciais deixavam patente, se fortalecesse cartográfica, literária ou paisagisticamente a ideia de uma comunidade imaginária delimitada nacionalmente. (SÚSSEKIND, 1994, p. 457).

Nesse contexto das diversas investigações que a abordagem cultural da nação provocou, interessam-nos aquelas que questionam obras literárias constituídas como um verdadeiro *arquivo da nação*. A noção de arquivo mostra-se relevante se incluirmos no processo de formação dos Estados-nacionais e da ascensão do romance na Europa, a formação dos arquivos nacionais no século XIX, como o faz Marco Codebò (2010)²⁶. Para Codebò (2010) o exemplo paradigmático dessa interrelação é Balzac, que escreve *A comédia humana* modernizando as descrições de personagens, cenários e delineando conflitos e desenlaces de suas histórias em paralelo com a maneira como o Estado-nação francês começava a catalogar massivamente seus cidadãos depois da Revolução Francesa, isto é, a partir do nome próprio e do nome da família, local e data de nascimento, gênero, descrições físicas, status civil, certificação de morte. Para o autor, tratando de Balzac: "His plan of mapping out life in France after the revolution was archival in two senses: it systematically linked people to places and shaped a system of punishment and rewards that was modeled after the law"²⁷. Entre os exemplos que Codebò (2010) usa para analisar essa dinâmica narrativa (nação-arquivo-romance), é ilustrativo o caso de *Le colonel Charbet*, de 1844, cujo protagonista é dado como morto num documento e, a despeito da luta para provar legalmente sua existência, acaba burocraticamente morto porque sem identidade.

Em comum, esses trabalhos mencionados acima compartilham a noção de que a nação é antes de mais nada uma narração (inclusive *Nation and narration* é o título de uma antologia de 1990 organizada por Homi Bhabha [2000] sobre o assunto). Como tal, não se trata simplesmente de um lugar concreto, mas de uma "força simbólica" gerada por um discurso (nacionalista) "ambivalente", conforme resume Bhabha (2000) na apresentação do livro. Refletindo sobre a íntima associação entre nação e Estado nas independências latino-

²⁶ Na realidade, o objetivo principal de Codebò (2010) é examinar o que ele chama de *romance de arquivo*, um gênero que se especificaria por trazer para o centro do enredo os processos do arquivo. De todo modo trouxemos o autor à discussão na medida em que ele desvela algumas relações simbióticas e narrativas entre arquivo, nação e romance.

²⁷ "O seu plano [de Balzac] de mapear a vida na França depois da revolução era arquivista em dois sentidos: sistematicamente ligava pessoas a lugares, e deu forma a um sistema de punição e recompensa que foi modelado conforme a lei". (CODEBÒ, 2010, p. 94, tradução nossa).

americanas, podemos concordar com o que Hugo Achugar (2003) afirma acerca da função do Estado enquanto "guardião" da nação:

Ahora bien, si la nación es un fenómeno o un artefacto que lleva en sí no solo la posibilidad de sucesivas actualizaciones, el decir de Gourgouris, sino también el temor frente a la posibilidad de que las actualizaciones del "sueño nacional" se convierten en una pesadilla, esto parecería implicar la necesidad de que exista un "guardián" o "protector". Ese guardián o protector no parece ser otro que el aparato del Estado – aun cuando, al parecer, éste, el Estado, no sea producto de la nación sino su creador (Gellner y otros) – que tendrá como función impedir toda interferencia con la actualización del sueño. (2003, p. 27)²⁸.

Recapitulemos a aproximação entre nação e arquivo. Pensado como um lugar físico – e de fato, ligado (mesmo que não exclusivamente) a lugares, como demonstra Derrida (2001) sobre a etimologia de *arkeion* como depósito de documentos e morada do patriarca (o *arconte*, guardião dos documentos e detentor do conhecimento interpretativo) –, para Derrida (2001) o arquivo é uma constante negociação entre lembrar e esquecer, guardar, hierarquizar e excluir. Porque essa negociação entre lembrar/esquecer operada pelo arquivo se dá segundo lógicas de poder (colonial, de classe), Ann Stoler (2002) propõe uma "etnografia do arquivo" a fim de desnaturalizá-lo, isto é, para tomá-lo não como fonte, e sim como objeto de estudo. Nessa perspectiva, uma crítica que interpele o arquivo como narrativa estruturada por relações de poder e estruturante dessas mesmas relações deve necessariamente lê-lo a *contrapelo*, nas entrelinhas daquilo que foi guardado; ou, como é muitas vezes o caso, procurando justamente o que *não está*, o que foi excluído; ou ainda, as particularidades de sua linguagem (STOLER, 2002). Desse modo, o arquivo moderno poderia ser também interpretado como um guardião do "sonho nacional" (ACHUGAR, 2003, p. 27), isto é, da narrativa "ambivalente" da nação (BHABHA, 2000), sendo possível estabelecer outras narrativas tanto no centro do cânone (esse *arquivo literário*, no sentido discutido acima), como no que ele exclui.

No artigo *Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: uma história malcontada*, Constância Lima Duarte (2009b) parte da ideia derridiana de mal de arquivo para perscrutar a supressão da autoria feminina em nossa história da literatura nacional. Para a autora:

²⁸ "Ora, se a nação é um fenômeno ou um artefato que carrega em si não apenas a possibilidade de atualizações sucessivas, como afirma Gourgouris, mas também o medo frente à possibilidade de que as atualizações do 'sonho nacional' se tornem um pesadelo, isso parece implicar a necessidade da existência de um 'guardião' ou 'protetor'. Esse guardião ou protetor não parece ser outro senão o aparato do Estado – ainda que, aparentemente, este, o Estado, não seja um produto da nação, mas seu criador (Gellner e outros) – cuja função será evitar qualquer interferência na atualização do sonho". (ACHUGAR, 2003, p. 27, tradução nossa).

Curiosamente, foi a timidez doentia das nossas moças, a sua inércia, que ficou registrada na história nacional. As outras – as exceções – foram sistematicamente ignoradas e alijadas da memória canônica do arquivo oficial. E foi tão sistemático este trabalho de alijamento, que quem se aventurasse depois a buscar as que romperam o silêncio precisava enfrentar a desordem, o vazio, o “arquivo do mal”, na arguta expressão de Derrida. (DUARTE, C., 2009b, p. 12).

Em consonância com o que se viu nas últimas décadas do século XX em vários países, o trabalho da crítica literária feminista no Brasil passou, na década de 1980, pela "arqueologia literária" (DUARTE, C., 2009b, p. 13); ou seja, pela pesquisa em arquivos públicos e privados na busca (nem sempre exitosa) de registros daquilo que fora esquecido ou excluído pela memória hegemônica. Essa arqueologia culminou nos três volumes na coletânea *Escritoras brasileiras do século XIX*, organizada por Zahidé Muzart entre os anos 1999 e 2009 e na republicação de várias obras literárias escritas por mulheres oitocentistas, até então fora de circulação, pela Editora Mulheres²⁹ (DUARTE, C., 2009b).

Desse momento inicial e imprescindível de *arqueologia*, Annette Kolodny (2017) situa a crítica literária feminista salientando as questões levantadas sobre o porquê do *desaparecimento* das obras de mulheres; quais os critérios estéticos foram utilizados para inferiorizá-las; a possibilidade de que elas pudessem ter tido uma tradição literária própria – o que “[...] intrigava especialmente aquelas entre nós que se especializavam em uma ou outra literatura nacional, ou em períodos históricos” (2017, p. 219). Logo, abriu-se um caminho propício para o comparativismo entre escritoras; reavaliação dos escritores homens; questionamento da autoridade patriarcal do cânone; renovaram-se estudos sobre temas e recursos estilísticos empregados por escritoras; e sobre aspectos envolvidos na (má) recepção de experiências estranhas ao público masculino (o isolamento doméstico, o parto, a maternidade são alguns dos exemplos mencionados pela autora) (KOLODNY, 2017). Enfim, além de compreender a literatura como uma “instituição social” (2017, p. 221), Kolodny argumenta que “o exame crítico de códigos retóricos se transforma na busca por códigos ideológicos, pois ambos incorporam sistemas de valores ou a dialética de competição entre sistema de valores” (2017, p. 222).

Retomando a discussão com que iniciamos este tópico, contemporaneamente vemos ganhar contorno críticas feministas muito atentas à centralidade da literatura para a narrativa da

²⁹ Como informamos na Introdução, o romance *Úrsula* e o conto *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis, se inscrevem nessa história, tendo sido a autora apresentada no primeiro volume da coletânea de Muzart (1999) e republicado em 2004 pela Editora Mulheres (em conjunto com a Ed. PUC Minas).

nação e vice-versa justamente ao verificar que esses processos não ocorrem fora de gênero, raça, classe e demais categorias que situam e hierarquizam os indivíduos numa determinada sociedade. Basicamente, o que esses estudos advertem é que, sendo uma imaginação, uma *narrativa*, a nação tem narradores e modos de funcionamento. Daí que o quadro mais ou menos estável de narradores (homens-brancos-proprietários) do Brasil começa a ficar mais problemático quando – pelos motivos expostos acima (DUARTE, C., 2009b) – se desconstrói o senso comum de que as mulheres e demais minorias simplesmente não tiveram oportunidade de publicar, ou melhor, de *narrar a nação*. Assim sendo:

If we consider, for example, that the racialized and genderized construction of cultural hegemony of which the XIX Brazilian canon is the most legitimate expression rendered woman silenced and the black subject invisible – no voice, no identity and no self-representation in the making of the national identity, the recuperation of narratives silenced by the formal culture means to bring hegemonic historiography to crisis. By crisis I mean not only the exposure of the fissure in the national body but also the opening of a space for intervention on the signification-function of the national sign-system in terms of supplementing a lack on the part of what is signified. (SCHMIDT, 2005, s/p)³⁰.

Com o instigante título *Mulheres reescrevendo a nação*, Rita Terezinha Schmidt (2000) faz uma leitura desse resgate contemporâneo da escrita feminina no país inscrevendo-o como contestação da imagem homogênea, branca e masculina que perdura na imaginação da identidade nacional brasileira.

Se a memória nacional é a forma mais acabada da memória coletiva, segundo Maurice Halbwachs, e se o cânone literário é a narrativa autorizada dessa memória, pode-se dizer que o **resgate da autoria feminina do século XIX traz à tona, de forma explosiva, aquilo que a memória recalçou**, ou seja, outras narrativas do nacional que não só deixam visíveis as fronteiras internas da comunidade imaginada como **refiguram a questão identitária nos interstícios das diferenças sociais de gênero, classe e raça**, reconceptualizando, assim, a nação como espaço heterogêneo, mais concreto e real, atravessado por tensões e diferenças. (2000, p. 89, grifo nosso).

O exemplo dado pela autora para ilustrar essa afirmação é uma cena da obra *A Silveirinha*, publicada em 1914 por Julia Lopes de Almeida. Nessa cena, que se passa num

³⁰ "Se considerarmos, por exemplo, que a construção racializada e de gênero da hegemonia cultural da qual o XIX cânone brasileiro é a expressão mais legítima tornou a mulher silenciada e o sujeito negro invisível - sem voz, sem identidade e sem auto-representação na formulação da identidade nacional, a recuperação de narrativas silenciadas pela cultura formal significa levar a historiografia hegemônica à crise. Por crise, quero dizer não apenas a exposição da fissura no organismo nacional, mas também a abertura de um espaço de intervenção sobre a função de significação do sistema nacional de signos em termos de suplementar a falta do que é significado" (SCHMIDT, 2005, s/p, tradução nossa).

nobre salão de baile em Petrópolis, encontram-se a elite local e ricos europeus ligados à diplomacia. Para entreter os estrangeiros com algo inusitado, pessoas negras são colocadas para dançar o maxixe, o que causa espanto, nojo e ultraje nas senhoras brancas cariocas; e curiosidade e lascívia nos/as estrangeiras/as: "– Oh, ces Brésiliens, exclamou rindo imprudentemente uma estrangeira esgalgada [...]" (ALMEIDA, 1997 apud SCHMIDT, 2000, p. 94). Dentre as várias questões relevantes que a descrição de toda a cena suscita e que são analisadas por Schmidt (2000), destaco a fala acima para nossa discussão sobre nacionalidade porque ela tensiona "imprudentemente", pelo olhar de fora, a idealização nacional da identidade brasileira como branca (ou em processo de branqueamento) ao incluir pessoas negras na brasilidade:

A questão da identidade nacional é problematizada na medida em que o negro é definido pelo outro estrangeiro como brasileiro, enquanto que o brasileiro, de cor branca, não admite a brasilidade como pertencimento horizontal, pois não se alinha com aquele, mas com o outro estrangeiro, pela identificação vertical de raça e classe. (SCHMIDT, 2000, p. 94).

A perspectiva da autora, que se atenta para "contra-narrativas do discurso assimilacionista brasileiro" (SCHMIDT, 2000, p. 96; 2005), é particularmente relevante à luz da crítica feita em 1995 por Heloísa Buarque de Hollanda à tendência de pesquisas sobre escritoras mulheres, especialmente do século XIX, que não obstante surjam no Brasil no bojo da ascensão da crítica literária feminista no contexto anglófono e francês, nem sempre se afirmaram como feministas, tratando timidamente de questões políticas que perpassam os textos das autoras tomadas como objeto de estudo. Hollanda (1995) atribui a certo conservadorismo metodológico e teórico – apegado à historiografia e à linearidade de uma *tradição literária* – o fato de algumas dessas pesquisas tenderem a escapar

[...] de temas nevrálgicos do debate cultural brasileiro, como o processo da construção e/ou invenção da nacionalidade brasileira, as idéias de um *instinto de nacionalidade* ou ainda a questão, extremamente perturbadora, de uma *identidade nacional "ambígua" e cordial*, que vem servindo de eixo para o sistema classificatório de nossa literatura. (HOLLANDA, 1995, p. 265, grifo no original).

No artigo *A crítica feminista na mira da crítica*, Rita T. Schmidt (2002) dialoga com alguns textos (particularmente os de Judith Still, Darlene Sadlier e Maria Eliza Cevasco) da coletânea *Brazilian Feminisms*, publicada em 1999, problematizando a generalização do pressuposto da invisibilidade de raça e outros marcadores sociais na crítica literária feminista

brasileira de fins da década de 1970 a fins de 1990: "Em última análise, considero prematuras as afirmações sobre o monolitismo da produção feminista brasileira na academia uma vez que qualquer formulação dessa ordem deve estar pautada em pesquisas bibliográficas exaustivas, o que não é o caso" (2002, p. 114). Schmidt (2002) observa ainda que pesquisas sobre escritoras não-canônicas no âmbito da literatura nacional perturbam a ideia da homogeneidade da *literatura brasileira*; por esse viés, questionam critérios e valores universalizantes (o que não é um gesto *apolítico*).

Nesse sentido, passando ao largo da "identidade nacional ambígua", como o faz Maria Firmina dos Reis ao criar narrativas que dialogam com princípios do nacionalismo romântico sem tratar de mestiçagem (*Úrsula*), ou dela tratando de maneira crítica (*Gupeva*), ou mesmo dissonante (*A escrava*), poderemos colocar em primeiro plano a visão de uma escritora negra sobre esse imaginário nacional tão problemático quanto aparentemente *neutro* e, assim, avaliá-lo em sua inscrição na lógica racial (branca) e de gênero (masculino). Em comparação com a obra de Reis (2004), trataremos adiante sobre como os sujeitos negros (homens e mulheres) foram imaginados por escritores brancos e no último capítulo examinaremos especificamente a oposição criada entre mulher brasileira e mulher negra; mas antes eu gostaria de inverter esse caminho, mais tradicional, para focar em como Reis imaginou e ofereceu modelos de conduta para essa categoria tão naturalizada³¹ que é o homem branco-brasileiro. Pensando nisso, nos tópicos abaixo passaremos ao exame da combinação do nacionalismo e do patriarcalismo em *Úrsula*.

II. 2. Aspectos preliminares do nacionalismo-romântico em *Úrsula*

Maria Firmina dos Reis publicou *Úrsula: romance brasiliense* em 1859 na Tipografia do Progresso³², então localizada na rua Sant'Anna, n. 49, em São Luís. Anos antes, em 1857, o jornal *A Imprensa*³³ já anunciava o "prospecto" de publicação de *Úrsula*, incentivando a

³¹ Naturalizada porque idealizada como universal. No geral, quando se fala em "raça" ou "relações raciais" somos levadas/os a desconsiderar que "branco" é também uma construção racial – no caso, uma construção que privilegia seus portadores (SOVIK, 2004; FRANKENBERG, 2009; SILVA, P., 2017). Do mesmo modo, "gênero" parece remeter imediatamente ao feminino, ao *queer* etc., e não à idealização da masculinidade.

³² Essa mesma tipografia publicou em 1861 a coletânea de poemas *Parnaso Maranhense*, em que Maria Firmina dos Reis contribui com dois poemas.

³³ Segundo Jéssica de Carvalho (2017, p. 79): "[...] talvez a primeira publicação de poesia de Maria Firmina dos Reis em periódicos maranhenses [seja] no jornal *A imprensa*, no mês de dezembro de 1860, um poema intitulado "Poesia", no qual homenageia sua amiga Tereza de Jesus Cabral, que havia perdido seu filho".

subscrição para o romance, no valor de 2 mil réis, conforme se pode conferir nessa sessão de "publicações pedidas":

PUBLICAÇÕES PEDIDAS

Prospecto

O romance brasileiro que se vai dar ao prelo, sob a denominação de – ÚRSULA – é todo filho da imaginação da autora, jovem maranhense, que soltando as asas a sua imaginação, estreia a sua carreira literária, oferecendo ao Ilustrado Público da sua nação as páginas talvez por demais vazias dum estilo apurado, como o é o do século, mas simples; e os pensamentos não profundos, mas entranhados de patriotismo. Todo ele presente-se de amor nacional, e de uma dedicação extrema à liberdade. Os personagens de sua obra não os foi buscar num fato original; a existência desses entes criou-a ela no correr da mente. A autora simpatiza com o que há de belo nas solidões dos campos, na voz dos bosques, e no gemer das selvas; e por isso preferiu tecer os fios do seu romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos, e nas gratas matas de seu país. Recolhida a seu gabinete e a sós consigo mesma, a autora brasileira tem procurado estudar os homens e as coisas, e o fruto desses esforços de sua vontade é: – ÚRSULA. [...]. A donzela, que vai aparecer-vos sob esse nome, vivendo isolada nas solitárias regiões do Norte, não é um desses tipos de esmerada civilização, mas longe de serem selvagens os seus costumes, Úrsula tinha o cunho de um caráter ingênuo e puro com o só defeito de ser talvez por demais ardente, e apaixonada a sua alma constante nos seus afetos, essa donzela se não assemelha a tantas outras mulheres volúveis e inconsequentes, que aprendendo desde o berço a iludir, deslustram o seu sexo mal compreendendo a missão de paz, e de amor de que as incumbiu Deus. [...]. Subscreeve-se para esta obra na Tipografia do *Progresso*, do *Observador*, do *Diário* e do *Publicador* — preço por exemplar brochura — 2\$000 rs. (*A Imprensa*, 17 out 1857, n. 40, ano I, p. 3 apud SOUZA, A., 2017, p. 232).

Pelo que se sabe, o romance não ganhou uma segunda edição no século XIX, tendo tido, portanto, recepção e circulação restritas ao seu período e local. Sobre isso, a pesquisa de Antonia Pereira de Souza, sobre a prosa de ficção na imprensa maranhense, encontrou em 1862, no jornal *A Coalizão*, o seguinte anúncio resumido de *Úrsula*: "excelente ROMANCE, indicado às pessoas de corações sensíveis e bem formados e por aqueles que souberem proteger as letras pátrias", o que para Souza é "indício de que a obra manteve-se no mercado, portanto tinha leitores" (2017, p. 233).

Neste tópico evidenciaremos algumas características que nos parecem marcantes no livro e que comunicam com o campo literário no qual a autora provavelmente pretendia se introduzir ao publicá-lo em consonância com convenções célebres de seu tempo e lugar: o formato romântico-folhetinesco, e a utilização de imagens e linguagem que remetem para o que defendiam os críticos românticos da geração de 1820-1840 quanto à associação das ideias de brasilidade e literatura – algo atestado pela recepção da obra da autora na época, elogiada se não pelo seu estilo ("vazio") ou pensamento ("não profundo"), ao menos pelo "amor nacional"

e pelo "patriotismo" da escrita (*A Imprensa*, 17 out 1857, n. 40, ano I, p. 3 apud SOUZA, A., 2017, p. 232).

Sobre o formato do livro, que chamamos romântico-folhetinesco, vale acrescentar que *Úrsula* não foi publicado em periódico e nem de maneira seriada – características basilares desse gênero. Não obstante, o corte dos capítulos operado por Reis (2004) faz-nos lembrar o dos folhetins, que tentavam manter um suspense suficientemente eficaz a fim de não perder o interesse das/os leitoras/es no intervalo de tempo que elas/es deveriam esperar até ter acesso à próxima publicação. Para tanto, tornou-se comum, por exemplo, que uma cena importante começasse em um capítulo e só terminasse em outro. Além disso, o dinamismo da narrativa é garantido nos folhetins e em *Úrsula* pela agilidade em que se desenvolvem as ações, pela linearidade e também por artifícios que recheiam o enredo com coincidências, desencontros e inúmeras peripécias (MEYER, 1996). Sobre o folhetim no Brasil, Marlyse Meyer comenta que

Comum a todos, e importantíssimo, era o suspense e o coração na mão, um lençinho não muito longe, o ritmo ágil de escrita que sustentasse uma leitura às vezes ainda soletrante, e a adequada utilização dos macetes diversos que amarrassem o público e garantissem sua fidelidade ao jornal, ao fascículo e, finalmente, o levasse ao livro. (1996, p. 303).

Ainda sobre o folhetim no país, Meyer (1996) aponta que o gênero em sua expressão francesa aqui chegara em 1838 (com *O capitão Paulo*, de Alexandre Dumas), tornando-se instantaneamente uma febre que influenciaria de maneira decisiva a imprensa e a prosa nacionais. Acreditamos que esse seja o caso de Maria Firmina dos Reis, a julgar pela estruturação de *Úrsula* e de *Gupeva*. Em *Úrsula*, além da breve extensão dos capítulos e da fluidez da narrativa, destaca-se a incorporação de alguns esquemas típicos do gênero: o incesto; as coincidências;

a multiplicidade de tempos, espaços e ações; o maniqueísmo na construção dos protagonistas e do vilão; os sentimentos exacerbados, a aproximar amor e morte; a presença do remorso e da loucura como punição; o mito do amor à primeira vista (o amor tanto pode adoecer quanto curar); o império dos sentimentos, que leva a cenas típicas do Romantismo (a tristeza mata, a surpresa desagradável leva ao desmaio); tudo isso coroado por uma estratégia narrativa marcada por anúncios e presságios de toda ordem com o propósito de prender a atenção do leitor. (DUARTE, E., 2018, p. 70).

Antes de passar à análise do cenário, que liga o texto de Reis a um tipo de discurso nativista muito forte no Brasil, gostaria de enfatizar que quando nos referimos a essas

convenções do folhetim ou do nacionalismo, não estamos tratando da questão da originalidade ou da falta dela. Segundo Eduardo de Assis Duarte (2017), trata-se do primeiro romance publicado em língua portuguesa por uma mulher negra – o que lhe confere importância histórica inegável. Em *Úrsula*, Reis (2004) introduz na ficção de língua portuguesa uma perspectiva negra (afro-diaspórica e afro-brasileira) a qual lhe garante sua individualidade enquanto obra literária, bem como seu lugar de "texto fundador" (DUARTE, E., 2018, p. 73).

Sob esse viés, outro aspecto que vale a pena ser mencionado é que a questão da cópia e da originalidade, muito discutida não só pelos românticos europeus e latino-americanos, mas também pelos modernistas paulistas, tem sido superada por parte da crítica literária contemporânea,³⁴ que compreende existirem convenções em qualquer estilo literário – sendo a ideia de originalidade ela mesma uma convenção (romântica), inexistente como valor entre os clássicos –, redimensionando a discussão, portanto, no sentido de compreender essas convenções; de avaliar em que medida elas são respeitadas ou não; e, especialmente, de entender como são trabalhadas literariamente em cada obra específica. É esse o caminho que aqui se pretende trilhar ao interpretarmos as escolhas narrativas de Reis ao invés de avaliá-las de maneira valorativa em comparação com romances norte-americanos, europeus ou mesmo com brasileiros canônicos que tradicionalmente seriam tomados como influenciadores.

Acerca da introdução do pensamento nacionalista na escrita de Reis, trataremos primeiramente da descrição do cenário a fim de se evidenciar seu caráter *brasiliense*, de acordo com a perspectiva do exótico tropical comum entre os críticos românticos citados no capítulo anterior. Sob esse aspecto, o romance inicia-se com a característica narração nacionalista da natureza. Descreve-se um campo onde as "flores tropicais", as "carnebeiras", o "axixá" são arranjados dentro de uma paisagem típica de "uma das nossas melhores e mais ricas províncias do norte" (REIS, 2004, p. 18). Inicialmente, a natureza é apresentada em sua completude, como um organismo divino, cujas características independem dos homens. Ora os campos são como "o oceano em bonançosa calma – branco lençol de espuma, que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado" (2004, p. 15), devido à inundação das chuvas; ora "enrugada ligeiramente a superfície pelo manso correr da viração [...], os campos são qual vasto deserto, majestoso e grande como o espaço, sublime como o infinito" (2004, p. 25); ora se transformam com a seca e são verdes tapetes de flores tropicais.

³⁴ O conhecido ensaio *O entre-lugar do discurso latino-americano*, de Silviano Santiago (2000), é um bom exemplo (dentre muitos outros) dessa afirmação.

Enfatizando o caráter cíclico e, portanto, constantemente mutante da natureza, a sucessão do dia e da noite é narrada como uma sucessão de vida e morte, do masculino (sol) e do feminino (lua). Durante o dia, "a ardentia do sol" seca o orvalho trazido gota a gota pelo crepúsculo e "murcha a flor, que enfeitiçava a relva"; depois chega "a noite bela e voluptuosa, recamada de estrelas, ou prateada pela lua vagarosa e plácida, que lhe branqueia o tapete de relva, derramando suave claridade pelos leques recurvados dos palmares" (REIS, 2004, p. 17).

Essa descrição da natureza como morada de Deus (REIS, 2004, p. 17) termina com um contraponto, a sociedade. Segundo a narradora (2004, p. 17), o orgulho da sociedade é como uma "vergonhosa cadeia", "embota" e "apodrece" o coração. Essa oposição entre indivíduo e sociedade é comumente lida como novidade inserida pela modernidade à chamada tradição da literatura ocidental, que na Antiguidade teria tratado especialmente das relações humano/natureza e humano/divindade (AUERBACH, 2011). Por esse viés, as literaturas da modernidade tratariam do conflito entre o desejo individual e as convenções sociais que o limitam. Daniel Defoe, por exemplo, conta em *Robinson Crusóe* – publicado em 1719 e para muitos o primeiro romance (ROBERT, 2007) –, a história de um jovem que, insatisfeito com a ideia de simplesmente cumprir o papel social esperado por sua família burguesa, lança-se ao mar em busca de aventuras e depois de naufragar e *descobrir* uma ilha deserta, acaba por colonizá-la com o trabalho de um servo negro, criando assim uma *civilização* à sua própria imagem e semelhança, até que de novo se sente insatisfeito. Outro exemplo seria o dos romances que – como o célebre *Pamela, ou virtude recompensada*, de Samuel Richardson (de 1740) – contam histórias de amor que desafiam barreiras coletivas (família, tradição e classe), sendo a individualidade, transcrita em amor romântico, alçada ao mais alto grau de valor (WATT, 2010).

Levando esse repertório em consideração, gostaria de sublinhar que a sociedade à qual a narradora de *Úrsula* contrapõe o quadro idílico pintado na introdução – o qual culmina no aparecimento de um simples barqueiro que corta aquelas águas e, assim, insere a perspectiva individual à cena – não é exatamente a sociedade burguesa que conhecemos pelos romances europeus que tratam, de uma maneira ou de outra, de conflitos de classe ou da vida em um continente cada vez mais urbanizado e industrial. A caracterização de "vergonhosa cadeia" para a sociedade é mais tarde (na descrição de Túlio) recuperada para indicar o sistema escravagista: "o mísero ligava-se à odiosa **cadeia** da escravidão" (REIS, 2004, p. 22, grifo nosso). Ou seja, não é *a sociedade* em sentido amplo (ou a sociedade de classes, *stricto sensu*) o que se contrapõe

à mobilidade do indivíduo. É a sociedade escravocrata, que funciona como uma *cadeia*, como se pretende evidenciar à frente.

Logo após essa conclusão da diferença entre natureza e sociedade, numa paisagem panorâmica que destaca elementos da flora, surge um jovem num "indolente ginete" (REIS, 2004, p. 18). Descobriremos que se trata do protagonista branco Tancredo que, abatido, cai com seu cavalo e, preso embaixo do animal morto, fica desmaiado por horas sob o sol, sendo mais tarde socorrido por Túlio, um jovem negro que levará Tancredo convalescente à casa da viúva Luísa B. (uma senhora doente, *paralítica*, proprietária de um pedaço de terra ali perto e de dois sujeitos escravizados, Túlio e Susana), encadeando, assim, o enredo da história de amor entre Tancredo e Úrsula, filha de Luísa B. Em primeiro plano tem-se, então, uma típica trama amorosa entre os protagonistas brancos Tancredo, pertencente à elite local, bacharel em direito; e Úrsula, uma mocinha branca, pura e casta, de pouca renda e sem influência. Os jovens logo se apaixonam, mas há um impedimento para a concretização do amor do casal, o qual se dá pelo amor doentio do tio materno de Úrsula, o comendador Fernando P., pela sobrinha.

II. 3. Patriarcalismo e pátria

Patriarchy is the single most life-threatening social disease assaulting the male body and spirit in our nation. Yet most men do not use the word "patriarchy" [...].
(bell hooks, 2010)

Iniciaremos este tópico com uma reflexão sobre a descrição do cenário nas primeiras páginas de *Úrsula*, pois a interpretação que faz a voz narrativa da paisagem tropical e, especificamente do sol merece ser analisada a fundo para que verifiquemos uma das hipóteses centrais do capítulo, qual seja: as imagens mais imediatamente relacionadas à brasilidade, e portanto à *pátria*, são em *Úrsula* equacionadas negativamente ao patriarcado.

No começo do romance, em que o cenário é descrito seguindo exemplos nacionalistas românticos no que diz respeito à exaltação da natureza local, o sol é um elemento que se destaca por sua ambiguidade. Ele aparece pela primeira vez na narrativa com a seguinte caracterização: "[...] Depois vem a ardentia do sol, e bebe o pranto noturno, e murcha a flor, que enfeitiçava a relva, porque o astro, que rege o dia, reassumiu toda a sua soberania; mas, ainda assim os campos são belos e majestosos!" (REIS, 2004, p. 16). Pelo trecho, vemos uma oposição entre a flora e a beleza dos campos, por um lado; e, por outro, o sol descrito como elemento que ameaça

a vida. Já nesse trecho é possível antever uma crítica à *soberania* do sol frente aos elementos mais vulneráveis, visão que se confirma ao longo da narrativa, por exemplo em:

Era apenas o alvorecer do dia, [...], ainda a flor desabrochada apenas não sentira a tépida e vivificadora ação do astro do dia, que sempre amante, mas sempre ingrato e desdenhoso e cruel afaga-a, bebe-lhe o perfume, e depois deixa-a murchar e desfolhar-se, sem ao menos dar-lhe uma lágrima de saudade!... Oh! **O sol é como o homem maligno e perverso, que bafeja com hálito impuro a donzela desvalida**, e foge, e deixa-a entregue à vergonha, à desesperação, à morte! – E depois, ri-se e busca outra, e mais outra vítima!
A donzela e a flor choram em silêncio, e o seu choro ninguém o compreende!... (REIS, 2004, p. 20, grifo nosso).

A citação acima deixa bem nítida a aproximação entre sol, masculinidade e poder (NASCIMENTO, J., 2009). Também em *Cantos à beira mar* (REIS, 2017b), conjunto de poemas publicados em 1871, é possível observar essa metáfora empregada com esse mesmo sentido negativo, como por exemplo nos poemas *Tributo de amizade* (REIS, 2017b, p. 50-51) e *A mendiga* (REIS, 2017b, p. 87-92). Nesse último, a metáfora do sol como masculinidade é empregada na história de uma moça que é seduzida e abandonada à vergonha, solidão e morte, como demonstram os seguintes versos:

[...] Era ingênua, era inocente,
Como a flor que brandamente
De manhã desabrochou;
Que por ser cândida e pura
Ter aroma, ter frescura
Dela – o sol – se enamorou.
[...] Assim por linda donzela
passa o torpe sedutor,
E seus mimos, seus encantos,
Rouba infame e sem amor. [...] (REIS, 2017b, p. 87, 90).

Em *Úrsula* essa metáfora é importante porque se alinha à estrutura da narrativa na medida em que o sol deixa de ser mero pano de fundo tropical para ser equacionado à masculinidade opressora e, logo, personificado no comendador Fernando P. A descrição acima antecipa uma importante cena da narrativa, em que o comendador, enquanto caçava, por acaso encontra Úrsula sozinha, *desvalida* na mata. Nesse ponto atualiza-se a metáfora do despotismo do "sol" para com a "flor" no encontro do "homem perverso" com a "donzela desvalida". Além disso, o encontro sublinha tal carga simbólica pelo fato de que o comendador estava na mata como caçador. Ao atirar em uma perdiz, a ave cai próximo a Úrsula, que a leva ao peito,

manchando de sangue o seu vestido branco. Quando Fernando, armado com um arcabuz, se junta ao lugar em que estavam a moça e a perdiz, ele está na posição tanto metafórica quanto social de predador e ela, de presa. Corroborando essa afirmação, observa-se abaixo uma fala emblemática de Fernando, que, de modo ambíguo, ameaça estuprar a sobrinha:

[...] É ardente e violento o afeto que nutro no peito. Menos puro fora ele, que, imenso como acabo de confessá-lo, saciá-lo-ia sem dificuldade. Meus escravos não estarão longe, muitos deles seguiram-me à caça: chamá-los-ia, e vós seríeis conduzida em seus braços, apesar dos vossos gritos, e do vosso desespero, até minha casa, onde seríeis minha, sem terdes o nome de esposa. Não é isso verdade? Mas não. (REIS, 2004, p. 131).

Além dessa cena, o relato que faz Luísa à sua filha acerca de Fernando reforça o traço lascivo e destrutivo que ele possui com relação às mulheres da família. Segundo conta Luísa, no passado seu irmão deixou-a na miséria como punição por ela ter se casado com um homem pobre (Paulo B.); ademais, na visita que Fernando faz à irmã, ele confessa ter assassinado esse seu cunhado e o plano de se casar com Úrsula, independentemente da vontade da moça. As palavras, atitudes e a própria presença de Fernando – comparado a um "anjo do extermínio" (2004, p. 150) – têm um efeito nocivo imediato na saúde de Luísa, que falece logo depois que ele vai embora da casa. Nas palavras da personagem: "Meu irmão veio abreviar os instantes, que ainda me restavam para te amar, e proteger-te contra os seus caprichos!" (2004, p. 147).

Observadas a constância e a importância dessa metáfora (sol-homem), resta interpretar seu sentido em um romance que se apresenta inicialmente tão marcado pelo critério positivo da cor local enquanto indício de nacionalidade. Ao examinar o tecido narrativo de *Úrsula*, vemos surgir três núcleos, os quais estão formados pelo casal protagonista, Tancredo e Úrsula (e sua mãe); pelas personagens escravizadas Túlio e Susana; e pela família de Tancredo (Tancredo, mãe, pai e a prima Adelaide). Aquilo que une os destinos desses três núcleos é o poder patriarcal e escravocrata, o qual fere a liberdade dos personagens *bons*, aqueles pelos quais nós, leitoras/es, somos induzidas/os a nos identificar independentemente da cor da pele. Confirmando essa afirmação, note-se que os senhores de escravos (especialmente Fernando, antagonista principal) são os grandes agentes da narrativa, são suas ações que moldam e movem as demais personagens: Tancredo sai de casa sem rumo e se acidenta porque fora traído pelo pai; Luísa estava doente e pobre por causa das ações de Paulo (e depois da morte dele, por causa de Fernando); Fernando é o obstáculo que separa Úrsula e Tancredo; e Luísa, Úrsula, Túlio, Tancredo, Susana, todos morrem devido a alguma ação de Fernando.

A fim de demonstrar como isso acontece, passaremos à análise da narração que faz Tancredo sobre sua vida até aquele momento. Começando no terceiro capítulo, Tancredo conta para Úrsula o motivo pelo qual ele chegara até ali em estado tão deplorável a ponto de ter se descuidado e sofrido o acidente que quase o matou, não fosse pela ajuda de Túlio, que o levou para se recuperar na casa da senhora Luísa B. e de sua filha. Essa narração de Tancredo se dá através do recurso da narrativa encaixada (que já vimos, no capítulo anterior, ser utilizada em *Gupeva* e voltaremos a ver em *A escrava*).

Depois de muitos dias passados em estado febril, Tancredo finalmente melhora e sai ao encontro de sua benfeitora Úrsula, que, como Túlio, havia cuidado dele com dedicação. Esse encontro acontece em uma madrugada, quase aurora, porque a moça desde que se apaixonara por Tancredo (até então doente), e sem entender o sentimento, não conseguia dormir, tendo, por isso, adquirido o costume de se levantar ainda escuro para esperar o amanhecer fora de casa, em meio à natureza:

Quantas vezes ela sentada sobre a relva, ou recostada a algum tronco colossal, que decepado e meio combusto brada contra a barbaria e rotina da nossa lavoura semiselvática, via despontar o sol por sob a orla azul dos horizontes, espalhando com seus raios de fogo a luz por toda parte e destruindo como por encantamento a neblina, que qual denso véu encobria aos olhos madrugadores toda aquela paisagem!!... (REIS, 2004, p. 44).

Sentada sozinha sob as raízes de um jatobá, Úrsula se surpreende com a presença de alguém, que logo ela descobre ser Tancredo, o qual a havia seguido. Esse encontro com Úrsula tem como objetivo a declaração de amor do protagonista pela moça, e também a narração de seu passado.

É peculiar que o sofrimento de Tancredo seja apresentado misturando dois objetos de desilusão, o primeiro é Adelaide, a prima pobre e órfã, agregada na casa paterna, por quem ele havia se apaixonado e parecia ser correspondido. O segundo, e mais importante, conforme compreenderemos com a leitura dos capítulos IV, V, VI e VII, era seu pai, apresentado não somente como empecilho ao casamento com Adelaide, mas principalmente como o algoz da mãe. Essa narração feita por Tancredo é essencial por carregar a personagem de um passado e, portanto, de maior dramaticidade, mas especialmente por apresentar uma configuração familiar em que o casamento é fonte de sofrimentos para a esposa e concede ao patriarca o poder absoluto de decisão com relação à vida de todos os familiares.

A mãe de Tancredo, uma personagem parecida com a mãe de Úrsula sob o aspecto da experiência conjugal, é o motivo pelo qual o jovem retorna à casa depois de ter concluído os estudos em São Paulo. O elogio da maternidade é ainda maior quando temos em conta o contraste com o símbolo negativo construído em torno da paternidade:

Não sei por quê, mas nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio e resignava-se com sublime brandura. Meu pai era para com ela um homem desapiadado e orgulhoso – minha mãe era uma santa e humilde mulher. (REIS, 2004, p. 59-60).

Tancredo é apresentado como um homem radicalmente diferente dos outros de sua posição social – seu pai, Fernando, Paulo. Ideologicamente, isso se explica por sua caracterização como um bacharel em direito, recém formado em São Paulo, indicando vinculação (mesmo que idealizada) com o mundo moderno das ideias e do trabalho livre. Ademais, as/os leitoras/es são levadas/os a compreender que o jovem crescera sem se identificar com o pai, homem rude, de quem tinha medo, aproximando-se moralmente da mãe, seu modelo de virtude, por quem era influenciado positivamente:

E meu pai ressentia-se da afeição que tributava a esse ente de candura e bondade [a mãe], mas foram **as suas carícias, os seus meigos conselhos, que soaram a meus ouvidos**, que me entretiveram nos primeiros anos; **ao passo que o gênio rude de meu pai amedrontava-me.**

O desprazer de ver **preferida** a si a mulher que odiava fez com que meu implacável pai me apartasse dela seis longos anos [...]. (REIS, 2004, p. 60, grifo nosso).

Essa filiação moral de Tancredo com relação à mãe – algo bem observado por Juliano Nascimento (2009) – é comprovada por sua bondade com relação a Túlio, por ser o interlocutor dos sofrimentos de Luísa, e pelo antagonismo desenvolvido entre ele e Fernando. Do ponto de vista formal, conforme argumentado anteriormente, Tancredo é caracterizado no início do romance como um homem diferente *porque* vulnerável (fisicamente), dependente de Túlio e, depois, das mulheres da casa, o que o aproxima metaforicamente à situação social de imobilidade dessas figuras sociais (escravizado/a, mulher).

É necessário frisar que a grande desilusão de Tancredo não é tanto em relação à impossibilidade de concretização amorosa com Adelaide ou à decepção ao saber das intenções da moça – como suas primeiras menções ao passado indicam –, mas com relação ao caráter do

pai e ao destino da mãe, a qual, segundo a visão de Tancredo, morre vítima da opressão conjugal: "Não havia aí [em sua última carta ao filho] uma palavra que acusasse meu pai; mas compreendi logo que **ele lhe cavara a sepultura**" (REIS, 2004, p. 85, grifo nosso). Percebemos que a única razão apontada para explicar a vilania do pai de Tancredo é seu ressentimento por não ser reconhecido como modelo pelo filho, que preferia a mãe, alguém hierarquicamente inferior na ordem da casa. Até então não havia nenhum componente libidinoso nas ações do pai de Tancredo, mas o clímax dessa narrativa encaixada se dá quando se releva que o motivo pelo qual ele colocara obstáculos ao plano conjugal do filho era seu desejo por Adelaide, com quem se casa logo que a esposa falece. As traições envolvidas nesse enlace são muitas (e as vítimas são Tancredo e sua mãe) e compartilhadas por ambos os *traidores*³⁵.

Outro aspecto importante de se enfatizar é que as escolhas amorosas de Tancredo têm como empecilho aparente a diferença de classe social entre ele, herdeiro renomado de enorme fortuna, e as mulheres pobres por quem se apaixona, respectivamente: Adelaide e Úrsula, também órfã e pobre. No entanto, ao narrar sua história com Adelaide, Tancredo demonstra que a pobreza, orfandade e a conseqüente falta de dote da moça não são as verdadeiras razões que impediram o casamento dos jovens. O motivo, saberemos no capítulo VII, é o interesse erótico do pai de Tancredo por Adelaide, o que se somaria à ambição dela por ascensão social.

Segundo Tancredo, seu pai havia insistido que a situação de pobreza de Adelaide era a única causa por que ele não consentiria no casamento do filho com a jovem. A mãe de Tancredo oferece então parte de sua fortuna para compensar o dote de Adelaide e fazer a felicidade do filho, porém sua proposta é negada de maneira simbolicamente violenta pelo marido, que a rebaixa com "estrepitosas gargalhadas" (REIS, 2004, p. 65).

Ainda acreditando nessa causa social-econômica, Tancredo aceita passar pelas provações impostas pelo pai, por mais difíceis que elas lhe pareçam. O jovem de certa maneira compreende a razão paterna, baseada na categoria classe, e pensa que seria recompensado com o casamento ao cumprir com o trabalho liberal a ele designado – apresentar um documento em uma comarca distante. Ou seja, Tancredo é iludido pelo discurso paterno justamente porque ele tem uma lógica burguesa conhecida. No entanto, o pai de Tancredo é um senhor de escravos e

³⁵ Régia Agostinho da Silva (2020, s/p) propõe, a respeito, uma interpretação sócio-histórica de Adelaide considerando-se suas estratégias de sobrevivência: "A personagem resolveu ser a protagonista de sua própria história e, dentro dessa sociedade altamente hierarquizada, violenta, paternalista e senhorial, fez o que pode para ascender socialmente. Casou-se com o pai em vez do filho".

de terras. Segundo descrição de Reis, essa categoria se traduz pelo seu poder de controlar e oprimir aqueles que estão abaixo na escala social, sem exceção para os membros da família.

Também a diferença de classe entre Tancredo e Úrsula, anunciada no capítulo VIII, quando ele diz seu sobrenome "ilustre" à Luísa B., parece ser um impedimento, a julgar pela reação de surpresa das mulheres (REIS, 2004, p. 106). Todavia, mais uma vez não será isso, mas o poder patriarcal e o desejo incontido de um senhor escravagista – nesse caso, o comendador Fernando – que impedirão os planos de Tancredo. Conclui-se assim que a diferença de classe, explorada à exaustão por folhetins europeus enquanto conflito da narrativa, é mencionada no texto de Reis (2004) apenas como subterfúgio de um poder mais específico no contexto local brasileiro, o poder sádico do senhor de escravos.

Como dito anteriormente, na narrativa são mencionados três personagens que se colocam nesse lugar: o pai de Tancredo, Fernando P. e Paulo B. Esse último era pai de Úrsula e esposo de Luísa. Tendo sido assassinado 12 anos antes do enredo principal, sua personalidade e história são mencionadas na narrativa por três motivos. Primeiro, para enfatizar a criminalidade do comendador (suspeito de ser o assassino de Paulo); segundo, como razão subentendida pela qual Luísa estava parálitica (resultado de uma enfermidade não especificada); e, terceiro, como contraponto entre a situação passada pelos cativos há 12 anos, com muita violência sob o jugo de um senhor, e a presente situação, relativamente mais favorável, sob o mando de uma mulher doente, Luísa. Acrescente-se que Paulo era um sujeito pobre até se casar com Luísa e receber algumas de suas posses, incluindo pessoas escravizadas. Aparentemente Fernando havia sido contrário a essa união por causa da situação econômica de Paulo, mas ao longo da narração de Luísa fica claro que o motivo real era a obsessão incestuosa do comendador pela irmã.

Sabemos pela narração da escrava Susana (REIS, 2004, p. 118) que Paulo era um "homem mau", que, contra a vontade de sua esposa, que "chorava, porque doía-lhe na alma a dureza de seu esposo com os míseros escravos", torturava e via seus escravos expirar:

[...] debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadez, ou então nas prisões onde os sepultava vivos, onde, carregados de ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão; e quantas vezes aos mesmos céus!... (REIS, 2004, p. 118).

Além de torturar os escravos, Paulo era um marido opressor e lascivo, como Luísa mesma conta:

[...] esse desgraçado consórcio, que atraiu tão vivamente sobre os dois esposos a cólera de um irmão ofendido, fez toda a desgraça da minha vida. Paulo B... não soube compreender a grandeza de meu amor, acumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões. (REIS, 2004, p. 102).

Sobre esse ponto, é válido evidenciar a ligação existente entre a doença misteriosa de Luísa e as "loucas paixões" sexuais de Paulo. A situação de Luísa é resultado de uma doença convenientemente e decorosamente não nomeada, mas que é narrada como resultado da depravação do marido adúltero, que assim, mesmo depois de sua morte, manteve a esposa física e simbolicamente paralisada. Logo, essas sugestões permitem-nos afirmar que sua paralisia teria ligação direta com o que, em suas palavras, foi um "desgraçado consórcio", o qual "fez toda a desgraça da minha vida" (REIS, 2004, p. 102).

No próximo capítulo desta tese, verificaremos algumas afinidades entre *Úrsula* e a literatura gótica, mas adiantamos que a paralisia de Luísa – na verdade, toda a caracterização da personagem como semelhante a um "cadáver a quem o galvanismo emprestara movimento limitado [...]" (REIS, 2004, p. 97) – é um traço desse diálogo formal entre Reis e autoras/es da tradição do gótico inglês (MUZART, 1999; 2008).

A sugestão da doença da personagem como causa do mau comportamento do marido confere a Paulo toda a culpa justamente porque ele é colocado como o agente da ação da infidelidade, uma vez que não são mencionadas as mulheres que o teriam *seduzido*³⁶. Sobre esse ponto, da dificuldade de se falar do adultério masculino sem prejudicar a imagem da esposa, é importante contrastar a denúncia de Luísa com o que Marlyse Meyer afirma sobre os folhetins: "Note-se que o adultério é sempre do gênero feminino. O homem comete suas leviandades, mas adúltera é a mulher." (1996, p. 243).

De todo modo, fica claro pela justaposição das narrativas de Susana e de Luísa que Paulo personificava a opressão racial e de gênero que sua posição social lhe permitia. Reiteramos que esse é um ponto em comum entre esses três senhores de escravos que aparecem na narrativa, eles são violentos, lascivos e sádicos contra mulheres (brancas e negras) e sujeitos escravizados. Essas características são facilmente observáveis na figura de Paulo, que, uma vez casado e, portanto, senhor de terra e de pessoas, desrespeitava "seus deveres conjugais" (REIS,

³⁶ Algo relevante se considerarmos a seguinte afirmação: "Em princípios do século XVIII o Brasil é assinalado em livros estrangeiros como a terra da sífilis por excelência" (FREYRE, 1980, p. 319), sendo os escravos frequentemente culpados pela doença e julgados como sexualmente depravados.

2004, p. 102) – do que se deve inferir adultério, como dito acima, ou mesmo estupro de mulheres negras³⁷ (uma prática rotineira de senhores de escravos, segundo consta em vasta historiografia [DAVIS, 2016, p. 177-203; GONZALEZ, 2018, p. 34-53]) –, entregando-se a suas "loucas paixões", afirmação que também pode ser equacionada ao desejo da personagem em torturar os cativos (como o mencionado "sepultamento de pessoas vivas"), algo que se explica como um prazer de impugnar a dor a outros, sem receio de ser punido por isso.

Outro personagem que desempenha o papel do branco sádico é Fernando. Além de contribuir para a degradação de Luísa e de perseguir Úrsula – em ambos os casos motivado pelo desejo de controlar e possuir as mulheres, Fernando é conhecido entre as personagens negras pela sua selvageria. Como demonstram muitos textos produzidos por pessoas que foram escravizadas (como a carta de Esperança Garcia³⁸ e a narrativa de Harriet Wilson [2005]), a possibilidade de livre expressão da violência do branco contra o negro é um fator central a ser levado em consideração para se refletir sobre a história da escravização dos africanos e descendentes, por isso voltaremos nesse ponto nos próximos capítulos.

II. 4. Pedagogia de gênero em *Úrsula*

No tópico acima, busquei examinar o lugar ocupado pelos homens brancos em *Úrsula*, visto que essas personagens receberam menos atenção da crítica sobre *Úrsula* (uma das exceções é a dissertação de Juliano Carrupt do Nascimento [2009]), embora as ações desempenhadas por eles tenham uma importância primordial na narrativa. Por um lado, essa atitude da crítica se explica pelo lugar praticamente isolado ocupado por Reis na ficção do século XIX no que diz respeito à caracterização de negros e africanos enquanto seres humanos (DUARTE, E., 2004, 2017, 2018; DIOGO, 2016; MARRA, 2018), o que obriga a um exame pormenorizado das inúmeras questões que isso levanta – tarefa que procuraremos desempenhar nos próximos capítulos. Por outro lado, a preocupação de evidenciar estereótipos de feminilidade a fim de desconstruí-los leva, no geral, a uma atenção maior às personagens femininas do que às masculinas.

³⁷ Sobre o que significa esse desrespeito das práticas conjugais não temos detalhes concretos; além disso, como afirmado acima, a falta dessa especificação na narrativa impede que as mulheres com quem Paulo traía a esposa sejam enunciadas como vetores de doenças sexualmente transmissíveis, sendo, portanto, Paulo o agente responsável pelos adultérios e pelos males de Luísa.

³⁸ Disponível em:

<<http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/artigos/criticas/ArtigoElioferreira1cartaesperancagarcia.pdf>>.

Acesso em: 10 ago. 2020.

Nesse sentido, nas últimas décadas foram feitas descobertas importantes por pesquisadoras que estudaram a posição das mulheres em narrativas escritas por homens. Sherry Ortner (1996), por exemplo, emprega a categoria de gênero para perscrutar a trajetória de personagens femininas em contos de fadas e conclui que elas, ao contrário do que se poderia esperar, têm agência no início da história, só que essa agência lhes é tirada ao longo do enredo. Desse modo, uma transgressão que é recompensada positivamente no caso de um jovem é castigada no percurso de uma moça (ORTNER, 1996). Como apontam Maia e Moreira (2010), esse é o caso das protagonistas de José de Alencar³⁹ em *Lucíola* e *Senhora*: a princípio transgressoras, elas são domesticadas no decorrer do enredo e "ao final, tornam-se submissas" (2010, p. 1).

Não se deve minimizar a importância desse objeto de pesquisa, mas vale lembrar que a desestabilização de paradigmas ambicionada pelas críticas literárias feministas e antirracistas não se faz exclusivamente pelo foco em escritoras ou em personagens femininas, mas por uma atenção constante aos modos que um dado texto intersecciona gênero e raça (entre outras categorias). Esse é, na realidade, um pressuposto de "gênero" enquanto categoria analítica; segundo Joan Scott:

Aqueles que estavam preocupadas pelo fato de que a produção de estudos sobre mulheres se centrava nas mulheres de maneira demasiado estreita e separada utilizaram o termo "gênero" para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário analítico. Segundo esta visão, as mulheres e os homens eram definidos em termos recíprocos e não se poderia compreender qualquer um dos sexos por meio de um estudo inteiramente separado. (1995, p. 92).

Por esse viés, ao não aceitarmos a naturalização do masculino nem da branquitude, faz-se imperativo interpelarmos as construções feitas por escritores e escritoras sobre a masculinidade, especialmente sobre a masculinidade hegemônica: branca e heteronormativa. É o que se buscou neste capítulo ao concentrarmos-nos na construção das personagens masculinas brancas em um romance que investigamos em diálogo com a noção de nação.

Compreender a função estrutural de Tancredo e de Fernando é uma tarefa simples, o primeiro é protagonista; o segundo, antagonista – sem eles a trama simplesmente não existiria. Sob esse ponto de vista, estrutural, a situação das personagens dos pais do casal protagonista é mais complexa. Como discutido acima, esses dois patriarcas ocupam lugar de domínio em suas

³⁹ Esse também é o caso da personagem roseana Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas* (TIBURI, 2013).

famílias e são senhores de escravos. O poder sobre o lar e a propriedade (incluindo-se, evidentemente, esposas, prole, agregados, trabalhadoras/es) proporciona a eles uma agência ilimitada, pois podem agir contra a moral, contra a lei, e contra a religião impunemente.

Caso procuremos na protagonista Úrsula um exemplo de insubmissão – como fazem Pimentel e Mendes (2015) –, talvez deixemos de perceber que mais do que criar modelos de transgressão feminina, o que faz Reis em seu romance é similar à tarefa desempenhada por escritores homens, isto é: educar o *sexo oposto* através da representação de modelos literários sobre como ele deve e não deve se comportar. Se é aceito que há no Romantismo *idealização da mulher* pela escrita do homem, então é possível conjecturar que escritoras, a exemplo de Reis, tenham idealizado homens, contrastando padrões de masculinidade e, ao mesmo tempo, punindo personagens que desviam da proposta de masculinidade. Tancredo é o exemplo de uma masculinidade branca modelar. A personagem é apresentada como um jovem com aspirações burguesas de individualidade; é um profissional liberal, sensível, cultivado na vida intelectual em São Paulo, e que por isso mesmo rompe com seu pai e metaforicamente com aquilo que ele representa: a dominação de gênero, a vida de latifundiário e de escravagista.

No outro espectro da pedagogia da masculinidade está Fernando, que começa o enredo desempenhando um papel execrável. Depois de perpetrar todo tipo de injustiça e vilania contra mulheres, pessoas negras e contra o bom moço Tancredo, Fernando ainda assim não consegue o objeto de sua obsessão, pois Úrsula enlouquece e morre amando o protagonista.

Logo, as últimas páginas do livro se concentram na personagem sendo levada pela voz narrativa a expiar sua culpa de uma maneira quase irônica se considerarmos que a reclusão religiosa era um final comum para personagens femininas e não para as masculinas. Fernando torna-se um frei e até mesmo se desfaz de seu nome, passando a chamar-se frei de Santa Úrsula. Pode-se inferir que, com esse gesto de despersonificação, ele abre mão de sua identidade, da prática sexual (e da possibilidade de gerar filhos legítimos), de suas propriedades; enfim, de toda sua vida social *mundana* – subentendem-se da sua nova identidade como frei os votos de pobreza e de castidade. Como alternativa ao inferno com o qual Fernando seria castigado por suas ações, o padre lhe instrui o caminho cristão do arrependimento. Para tanto, ele sugere: "**Indenizai os vossos escravos do mal, que lhes hei feito, dando-lhes a liberdade.** Esse ato de abnegação e de caridade cristãs agradará a Deus, e então talvez na sua misericórdia infinita ele abra para vós os tesouros da sua inefável graça." (2004, p. 227, grifo nosso). Por esse artifício, do julgamento moral, Reis ao mesmo tempo a) disciplina seu antagonista e b)

dissimula o argumento abolicionista de seu romance. Por causa da interligação desses dois aspectos, seremos obrigados a fazer um pequeno desvio para explicar a retórica abolicionista de *Úrsula*.

Isso é relevante porque o romance antecede em dez anos a campanha abolicionista brasileira (1868-88), motivo principal pelo qual a historiadora Régia Agostinho da Silva (2017, p. 46) defende que seria anacrônico caracterizá-lo como abolicionista: "Fica claro que o discurso em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis era antiescravista e não abolicionista, não pregava ela o fim imediato da escravidão, visto que também temos que lembrar que *Úrsula* é publicado em 1859 [...]". De fato, *antiescravagista* é um termo mais amplo. No entanto, pesquisas como a de Ângela Alonso (2015) constatam que as ideias do abolicionismo anglo-americano se disseminavam quase duas décadas antes do começo da campanha abolicionista no país, o que pode ser comprovado pelo tipo de ativismo do chamado "estilo Gama", que:

[...] consistiu em explorar ambiguidades e lacunas da legislação acerca da escravidão [...]. A tática compunha o repertório abolicionista internacional: os ativistas espanhóis, com iguais tratados de letra morta com a Inglaterra, já o praticavam; no Brasil, ao menos 26 advogados, incluído o pai de Rebouças, tinham usado a legislação escravista contra si mesma, entre 1847 e 1867." (ALONSO, 2015, p. 103).

E também pelo "estilo Abílio Borges" de ativismo, que reunia associativismo e cerimônias cívicas (2016, p. 34-43). Assim, ao longo da década de 1850 havia aqui organizações pela abolição da escravidão, sendo que a Sociedade Libertadora 2 de Julho (criada em 1850, na Bahia) fez "em Salvador, em 1862, a primeira passeata abolicionista do Brasil" (2016, p. 34). Além disso, como se verá no próximo capítulo, com a rápida chegada ao país de relatos e boatos sobre a Revolução do Haiti, escravizados e antiescravagistas têm uma base concreta para pensar a abolição da escravidão como *circunstância política* capaz, portanto, de ser modificada.

Comprendemos com Ângela Alonso (2015) que a *campanha* abolicionista culminou de ações e pensamentos abolicionistas que a precederam e lhe deram forma. Esse reconhecimento de *Úrsula* como primeiro romance abolicionista brasileiro (DUARTE, E., 2004; 2017; ABREU, 2013) é importante para que não se invisibilize a atuação de uma escritora negra e assalariada, como Maria Firmina dos Reis, no conjunto de ações intelectuais que se somam à face mais aparente (e branca, elitizada) do abolicionismo (a campanha iniciada em 1868). Ademais, Firmina dos Reis inaugura em sua ficção algumas estratégias reconhecidas internacionalmente como pertencentes ao repertório abolicionista (no qual a literatura teve

enorme importância de sensibilização do público leitor): a retórica religiosa, a denúncia da desagregação da família negra, a narração da diáspora transatlântica, a crítica a alguns senhores de escravos e, principalmente, a libertação do escravizado⁴⁰.

Como o supracitado trecho do romance nos confirma (e como é o caso do desfecho de *A cabana do pai Tomás* [STOWE, 2004]), a libertação é um elemento importante de literaturas abolicionistas, sendo que em *Úrsula* isso acontece sub-repticiamente ao se caracterizar moralmente o protagonista através, primeiramente, de sua interação com Túlio; e ao se apresentar um modelo de conduta e redenção para o antagonista. Por fim, reforçando o papel da literatura na construção do abolicionismo brasileiro e a necessidade de atuar de maneira *dissimulada* para evitar a censura, cabe destacar o folhetim do maranhense João Clímaco Lobato: *O rancho de Pai Tomé ou A escravatura no Brasil*⁴¹, publicado nos números 48 e 49 de 1862 do periódico local *Porto Livre* e, conforme o título, escrito em referência ao *best-seller* de Harriet B. Stowe (2004). Segundo Antonia Pereira de Souza (2017, p. 301): "As condições em que se encontram as cópias do jornal, não permitem uma leitura linear da obra". No entanto, alguns trechos do enredo, como o transcrito abaixo, colocam-no como "um levante contra a escravidão" (SOUZA, A., 2017). Assim conversam entre si dois escravizados:

— Que importa! Bradou Tomé com desespero. Não, não nascemos para sermos sempre escravos. Sair dessa escravidão está em nosso poder... Unamo-nos... trabalhem todos para o mesmo fim... que o colosso cairá... e seremos felizes... e livres... livres... e felizes.

— Estou pronto... conte comigo...

— Bravo! Antônio!

— E a mim seguirão muitos. Adão, José, Paulo, Gustavo e Primo andam muito descontentes (LOBATO, *Porto Livre*, 25 jul. 1862, n. 49, p. 2 apud SOUZA, A., 2017, p. 302).

Antonia P. de Souza (2017, p. 301-302) coloca a hipótese de que o prefácio do autor, em que ele afirma que sua obra pretendia "mostrar o lado perverso do negro", seria uma "astúcia, a fim de garantir que seu discurso fosse propagado". O fato de essa narrativa ter sido censurada pelo chefe de polícia local (Cf. *Porto Livre*, 25 jul. 1862, n. 49, p. 4)⁴², e então

⁴⁰ Valho-me aqui de algumas características de *A cabana do pai Tomás* (STOWE, 2004) – que, contudo, não narra a diáspora da África para a América – e também de características dos enredos de *slave narratives* influentes produzidas na Inglaterra e nos Estados Unidos a partir do final do século XVIII (GOULD, 2007). Por fim, vale alertar que não existe uma forma única de abolicionismo na literatura, razão pela qual José Antônio de Abreu (2013) fala em "abolicionismos" na literatura brasileira.

⁴¹ A grafia original, de 1862, era: *O rancho de Pae Thomé ou A Escravatura no Brazil*.

⁴² Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=749516&pagfis=93>>. Acesso em: 20 jul. 2020.

interrompida antes do fim, confirma-nos que o momento pedia um *abolicionismo dissimulado*; e que o teor explícito de revolta dos negros contra os brancos, bem como o assassinato de um "Capitão Bruno Meirelles" foram lidos pelo chefe de polícia como sinal de "doutrinas subversivas" da escrita de Clímaco Lobato (*Porto Livre*, 25 jul. 1862, n. 49, p. 4).

Nesse âmbito, e voltando ao disciplinamento de Fernando, ao se converter, a personagem aparece-nos impondo ao próprio corpo os castigos físicos que antes vimos serem designados aos escravos: "Trazia cilícios, jejuava rigorosamente, e as noites velava-as inteiras" (REIS, 2004, p. 232). No leito de morte, o agora frei de Santa Úrsula ouve acusações do padre – "ela [Úrsula] está no céu, e vós, homem criminoso e impenitente, vos despenhais no inferno", para finalmente demonstrar "o mais profundo arrependimento: – Perdoai-me, Senhor! Porque na hora derradeira sufoca-me a enormidade das minhas culpas" (2004, p. 236). Só assim, depois de passar por privações físicas, sociais e por arrependimento sincero, Fernando é absolvido na narrativa e pode morrer com a "tranquilidade da contrição" (2004, p. 236). Em suma, no epílogo o leitor confronta-se com um senhor de escravos sendo redimido pela narrativa apenas quando já não é (e *porque* já não é) senhor de escravos.

O pai de Tancredo também tem um final pedagógico, ainda que bastante diferente do de Fernando, pois não tem a chance de se redimir. Marido "tirano" para a primeira esposa e pai cruel, ele – assim como as mães de Tancredo e Úrsula – acaba morrendo "envenenado por acerbos e desgostos" matrimoniais (com Adelaide) (REIS, 2004, p. 236). Desse modo, fica evidente na narrativa de Reis que os casamentos com homens brancos não são idealizados como sinônimo de união estável e harmoniosa.

Mais importante, a infelicidade conjugal é resultado da ação direta desses homens, que ocupam a posição inquestionável de patriarcas colonialistas. Nesse contexto, a ideia de insubmissão feminina, como esperada pela crítica focada na figura da protagonista (PIMENTEL, MENDES, 2015), precisa ser avaliada cuidadosamente. Conforme Cláudia Maia, em um artigo que discutiremos mais detidamente no Capítulo 4,

Se as narrativas masculinas da nação celebram a domesticidade feminina e as mulheres aparecem geralmente como corpos dóceis, passivos, submissos ou incompatíveis com a república, as narrativas femininas parecem subverter essa lógica ao destacar a insubmissão feminina. (2014, p. 137).

Essa afirmação é complicada, entre outros motivos, pelo fato de que nem sempre as subversões de gênero esperadas de obras produzidas por mulheres se darem no âmbito da

caracterização da personagem feminina, como procurei demonstrar. Tanto a mãe de Úrsula como a de Tancredo podem ser lidas como esposas submissas (embora Luísa tenha desobedecido a vontade familiar ao se casar com Paulo), ambas corresponderam ao seu papel social, e mesmo assim foram vítimas dos maridos (NASCIMENTO, J., 2009). Entretanto, a narrativa de Luísa, personagem que representa mais diretamente o corpo da mulher branca neutralizado, não deixa dúvidas sobre a responsabilidade exclusiva do homem na degradação dos laços matrimoniais. Desse modo,

Luísa B. caracteriza-se como uma personagem de ficção que traz em si a mulher esposa, idosa, a mulher viúva, a mulher com deficiência física, a mãe, a sogra, a irmã. A dimensão feminina, vista pela narradora dentro de um multiperspectivismo narrativo, situa uma única personagem em vários papéis sociais e levanta a crítica sobre a situação feminina em vários aspectos. (NASCIMENTO, J., 2009, p. 74).

Nesse caso, a forma narrativa construída por Reis interpela-nos com uma personagem feminina social e fisicamente paralisada que, todavia, se expressa de maneira direta, denunciando o esposo e o irmão; isso confere ao próprio ato de narrar, pela voz feminina, um estatuto transgressor na medida em que inverte a ordem dominante do discurso (homem sujeito – mulher objeto) para enunciar, julgar, recompensar ou disciplinar as ações masculinas.

Nesse sentido, a leitora de *Úrsula* é confrontada com representações originais de casamento que são igualmente trágicas para mulheres boas e más – afinal, Adelaide (representação da mulher perniciososa) também não encontra felicidade, nem no primeiro nem no segundo casamento: "Casou segunda vez e o novo esposo, que não amava a sua deslumbrante beleza, a arrastou de aflição em aflição até o desespero" (REIS, 2004, p. 237).

A importante exceção a essa regra é o marido, africano, de Susana, mencionado brevemente quando ela conta sobre sua vida feliz em África: "[...] deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, [...] [que] veio selar a nossa tão santa união" (REIS, 2004, p. 115). Susana é a única personagem em *Úrsula* a falar em "querido esposo" (2004, p. 115), a única com experiência conjugal positiva. Essa é uma representação extraordinária, pois, conforme Beatriz Nascimento, "poucas obras se referem ao amor entre negro e negra" (2015, p. 114), e também porque essa união existe num momento idealizado como pré-colonial, sendo rompida pelo mesmo sistema moderno de escravidão transatlântica que oprime Susana no Brasil.

A representação original com que Reis reiteradamente confronta a/o leitora/- é a de que o ideal do relacionamento amoroso com um homem branco perpetuador da lógica colonialista é paralisante ou mesmo fatal para as mulheres. Esse é o caso em *Úrsula* e em *Gupeva*. Em *A escrava*, que veremos no último capítulo, a personagem da senhora abolicionista tem uma agência sociopolítica e econômica definitiva para o desfecho positivo da narrativa *porque* essa agência não é desempenhada nem obstaculizada pela figura de um esposo. A narradora não menciona o estado civil dessa personagem, não sabemos se era solteira ou se viúva, por exemplo, mas a falta de nomeação de autoridade masculina implica que não era casada e que, por isso, age segundo sua própria consciência.

Por fim, é preciso enfatizar que há no romance *Úrsula* um enredo em que negros e brancos se relacionam de duas maneiras: ou num âmbito platônico, em que as personagens são igualadas no nível de sua humanidade comum; ou pela relação opressor-oprimido, em que o homem branco é o opressor e as pessoas negras são as oprimidas. A propósito, ressalte-se que o fato de serem oprimidas por homens brancos (pela estrutura de gênero) não redime as brancas (Luísa e Úrsula) de serem elas também opressoras (na estrutura racial):

Maria Firmina dos Reis inscreve a alteridade na ficção por meio do encadeamento de lugares de opressão: ainda que mulheres brancas fossem oprimidas pelo poder central do patriarca, elas sustentam a cadeia, pois são senhoras de escravos. Assim, a escravidão é narrada como um sistema transversal que sustenta inclusive a vida da bondosa heroína e de sua injustiçada mãe – vítimas do mandonismo patriarcal, beneficiadas pela ordem privada escravista (MIRANDA, 2019, p. 69).

Nessa chave analítica, podemos acrescentar mais uma camada de sentido à paralisia de Luísa – como metáfora do parasitismo social da senhora de escravos com relação ao trabalho de pessoas que ela mantém em cativeiro.

Numa época marcada pela narrativa sobre miscigenação – da qual a própria Reis participa quando publica o conto indianista *Gupeva* –, é importante refletir sobre o fato de que negros e brancos não se relacionam eroticamente nesse romance de Reis⁴³. Sobre isso, vale mencionar que, para Algemira de Macêdo Mendes (2016), a descrição da personagem Úrsula deixaria implícito que ela teria "influência da raça indígena" (2016, p. 72), interpretação da qual

⁴³ Existem sugestões de que os homens brancos (Paulo e Fernando) estupravam mulheres negras, mas isso nunca chega a ser algo explícito. E não há qualquer indício de descendência resultante do sexo entre pessoas brancas e não-brancas.

discordo, uma vez que o trecho citado pela autora para comprovar essa hipótese apenas reforça o estereótipo da heroína branca. Eis na íntegra o trecho reproduzido por Mendes:

[...] engolfava-se de dia para dia em mais profunda tristeza, que lhe tingia de sedutora palidez as frescas rosas de suas faces aveludadas. Pouco e pouco desbotava-se-lhe o carmim dos lábios, e os perdiam seus vívidos reflexos, sem que nem ela própria desse fé dessa transformação! [...] emanava do peito cândido e descuidoso da virgem. Esse alguém amava a palidez de Úrsula, adorava-lhe a suave melancolia, e o doce langor de seus negros olhos. (REIS, 1998, p. 41-43 apud MENDES, 2016, p. 77).

Na falta de uma história de miscigenação, como sugerem alguns ensaístas citados no primeiro capítulo para representar literariamente a especificidade étnico-nacional, temos em *Úrsula* um texto que se apresenta como original brasileiro, em que a paisagem tropical abriga histórias de jovens amantes brancos, mães (brancas e negras) protetoras, mulheres ameaçadas, africanos e brasileiros/as negros/as injustamente escravizados/as; histórias que têm como eixo o senhor de escravos branco-brasileiro.

Neste capítulo, focamos apenas na primeira parte do livro de Reis, que nos interessa por trazer metáforas e cenários solares, celebração da natureza nacional e a aparência de um típico folhetim romanesco – com mocinha desvalida, mocinho rico e bondoso, e vilão obsessivamente cruel. No entanto, essa aparência não se associa facilmente à ideologia nacionalista brasileira, não só porque lhe falta miscigenação (o que, aliás, não é aspecto indispensável), mas porque o personagem que melhor se associa às metáforas nacionais, sendo o sol a mais importante delas, é o comendador Fernando P. É também ele o último sobrevivente da história, ganhando gradativamente maior destaque na narrativa – a ponto de ao final passar por uma mudança significativa de caráter.

Segundo a interpretação apresentada até aqui, há uma atenção especial da narrativa quanto ao senhor de escravos, categoria sócio-histórica do Brasil colonial e pós-colonização de onde provém o poder que organiza todas as relações sociais e ao qual todos/as estão submetidos/as. Retomando a metáfora botânica que os românticos ofertaram a gerações de intérpretes do Brasil, ao representar o comendador, a voz narrativa chama atenção para as *raízes* da colonialidade, que não são outras senão a manutenção inabalável das hierarquias de raça e gênero, e do poder do dono de terras e de pessoas. Para a narradora, como se pode apreender da leitura do epílogo, é esse o sujeito que precisa ser depauperado, cristianizado, simbolicamente castrado, tolhido de seu renome e poder territorial, e afastado do convívio

social para que ele se redima e outras possibilidades de vida e de sociabilidade tenham chance de se desenvolver.

III. FANTASMAS DO COLONIALISMO: ASPECTOS DO GÓTICO NA NARRATIVA SOBRE O NEGRO (1850-1870)

Os monstros sempre definiram, na imaginação
ocidental, os limites da comunidade.
(Donna Haraway)

Este capítulo destina-se ao exame da maneira como a tendência gótica na literatura oitocentista foi apropriada por Maria Firmina dos Reis (2004) em *Úrsula*. Zahidé Muzart (1999, 2008)⁴⁴ já mencionava, em suas análises sobre a obra de Reis, que havia características do gótico nesse romance, especialmente na descrição de alguns cenários da trama, como o cemitério e o convento. Depois dela, Ana Paula Araujo dos Santos e Júlio França (2017), mais preocupados com os significados e manifestações gerais do gótico nas letras brasileiras, revisitaram a obra de Reis (2004) e perceberam outros diálogos da autora com esse subgênero romanesco que foi tão popular quanto desprezado.

Dado como verdadeiro que há certas apropriações do gótico em *Úrsula*, como defendem convincentemente os autores citados acima, as perguntas centrais que este capítulo procurará responder são como e por que imagens, vocabulários e estratégias narrativas do romance gótico foram trabalhadas em *Úrsula*, que, como viemos argumentando nos capítulos anteriores, estabelece diálogo direto com as discussões sobre a nacionalização da literatura através da representação das cores locais. Isto é, por que o gótico no nacional? E mais, como essa combinação é elaborada em *Úrsula*?

III. 1. Vertentes inglesas: o gótico no Brasil

Na primeira parte da tese, observamos como o imperativo de singularidade nacional na literatura, fortemente associado à vertente francesa de crítica literária, foi tomado por nossos primeiros críticos romântico-nacionalistas como eixo de formulações para balizar um critério de nacionalidade literária que pudesse *resgatar* uma literatura nacional (ainda que paradoxalmente pré-nação independente) e compor um horizonte de expectativa do desenvolvimento dessa literatura no futuro. No entanto, conforme tem demonstrado Sandra Gardini Vasconcelos (2002a, s/p), "nem só de civilização francesa viveu o país naquele período" do século XIX. Dada a quantidade de romances ingleses que chegaram ao Brasil desde

⁴⁴ No artigo *Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX*, Muzart (2008) faz uma análise comparada da incorporação do gótico em vários romances brasileiros oitocentistas, incluindo *Úrsula*.

a vinda da família real⁴⁵, Vasconcelos (2002a) argumenta que eles foram mais importantes para a formação do romance brasileiro do que no geral tem levado a crer nossa historiografia, segundo ela, mais atenta às *influências francesas*.

Ainda de acordo com Vasconcelos (2010), dentre a vasta oferta de livros ingleses traduzidos ao português ou ao francês que desembarcavam no Brasil junto a outros objetos importados da Europa, estavam, pelo menos desde 1820, os romances góticos – como os dos já consagrados Horace Walpole e Ann Radcliffe, e as novidades de William Harrison Ainsworth, Bulwer Lytton, George W. M. Reynolds –, o que indicaria que "a disponibilidade de romances góticos nas livrarias e bibliotecas fluminenses, além de alimento para a imaginação, tenha posto à disposição soluções formais e temáticas aos nossos primeiros ficcionistas, em suas incursões nos territórios da ficção" (VASCONCELOS, 2010, p. 14). Tese essa verificada por Daniel Serravalle de Sá (2010) em *Gótico tropical*, cuja leitura permite compreender como José de Alencar se apropriou de elementos do gótico para compor o romance nacionalista *O Guarani*.

Citando um fragmento de *Como e porque sou romancista*, de Alencar, Sá (2010) põe em relevo o fato de que as narrativas góticas fizeram parte do repertório de leituras do jovem Alencar e que, além disso, foram elencadas pelo autor como molde para o seu próprio romance:

Nessa época eu tinha dois moldes para o romance. Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa. O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa pitoresca de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recebendo graças e perfumes agrestes. [...] (ALENCAR apud SÁ, 2010, p. 23).

Prefaciando *Gótico tropical* (SÁ, 2010), Sandra Vasconcelos (2010, p. 16) assevera que "calcado na figura dos *banditti* italianos, o vilão sombrio [Loredano] de Alencar diz muito sobre o que precisou ser relegado às margens para desenhar uma imagem solar da nova nação". A afirmação interessa-nos porque – como demonstra o trabalho de Sá (2010) – as leituras brasileiras do gótico inglês foram incorporadas à nossa literatura, ainda que os enredos dos romances brasileiros do Oitocentos sejam, no geral, muito diferentes dos enredos centrados no medo de vampiros e do sobrenatural.

⁴⁵ É possível verificar o levantamento feito por Sandra G. Vasconcelos de *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o século XIX* no seguinte endereço eletrônico: <<https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandraleiv.htm>>. Acesso em: 07 out. 2019.

Assim, ao direcionarmos nossa atenção, como o faz Sá (2010), para elementos formais da narrativa, poderemos perceber apropriações muito particulares de imagens e estratégias consagradas em outras tradições literárias e, desse modo, compreender a diversidade de textos, ideias, imagens, formas com que trabalharam as/os escritoras/es brasileiras/os no século XIX. Uma das vantagens desse método é, por exemplo, deixar de tomar experiências como a de Álvares de Azevedo em *Macário* e *Noite na taverna* (de 1852 e 1855, respectivamente), de maneira isolada. Para Júlio França (2017, p. 29), tratando dos problemas da "unidade da narrativa da historiografia da literatura brasileira":

Uma obra como *Noite na taverna*, quando é lida sem a mediação das convenções literárias góticas com as quais dialoga, e é confrontada com a pedra de toque do programa artístico do nacionalismo literário romântico, torna-se um aberrante ponto fora da curva [...].

Com efeito, ao confiarmos cegamente que o paradigma nacionalista e os cânones franceses foram os únicos horizontes de nossa literatura romântica, deixaremos de considerar a importância da variedade de livros que aportavam no Brasil durante o século XIX, não só franceses e não só canônicos, mas também obras de outras nacionalidades, com outros modelos de narrativa, incluindo literatura que circulava em um ano para ser ignorada no outro. Confirmando isso, a pesquisa de Antonia Pereira de Souza (2017) demonstra que na década de 1840 os jornais maranhenses publicavam folhetins britânicos paralelamente aos franceses; além disso, em 1852, anunciava-se no Maranhão a venda de edição traduzida do *best-seller* abolicionista *A cabana do pai Tomás*, publicado em livro em março naquele ano, nos EUA, pela estadunidense Harriet Beecher Stowe, e apropriado em 1862 pelo maranhense João Clímaco Lobato com o título *O rancho de Pai Tomé ou A escravatura no Brasil*, como mencionamos anteriormente. Outro exemplo trazido por Antonia P. de Souza (2017, p. 55) é um texto de Nathaniel Hawthorne, publicado no Maranhão, em formato folhetim, em março de 1861: "A Literatura norte-americana também veio para o *Publicador Maranhense* via Portugal, através do jornal *Política Liberal*, de Lisboa, com o folhetim 'A filha do médico', classificado como conto fantástico, de Nathaniel Hawthorne [sic] [...]". Assim, constatamos que o consumo de literatura na Maranhão oitocentista era relativamente dinâmico e não estava exclusivamente voltado para as letras francesas.

Pensando nesse panorama amplo de circulação de modelos narrativos, é possível para esta tese refletir sobre a relevância do gótico para narrativas em que figuram personagens

monstruosos – tendo *Úrsula* como parâmetro de comparação e objeto principal –, porque foi em torno desse gênero que a literatura moderna enraizou imagens de monstruosidade e desenvolveu a sensibilidade para apreciar a leitura e a escrita de uma estética do medo. Por isso, para explicar a especificidade do vilão de Reis (2004) e da construção de personagens e cenários monstruosos na escrita da autora, o Romantismo nacionalista é insuficiente. Caso procuremos somente nesses modelos as chaves de leitura de *Úrsula*, dificilmente compreenderemos por que a *cor local* vai desbotando ao longo da narrativa para dar lugar às imagens sombrias de noite, cemitério, encruzilhada, senzala, prisão, assassinato, ruínas e convento. Voltaremos nesse ponto ao longo do capítulo, ao refletirmos de que maneira a combinação de dois modelos, nacionalista e gótico, distingue *Úrsula* de seus contemporâneos também afeitos ao gótico.

No tópico abaixo será feita uma síntese de algumas das visões mais influentes sobre o gótico com a finalidade de embasar a reflexão sobre o significado de sua apropriação em *Úrsula*, nosso objeto principal, e também na novela, tomada como ponto de comparação, *Uma história de quilombolas*, de Bernardo Guimarães (1900) – narrativas produzidas em sociedades escravocratas, ex-colônias, e que trataram, cada uma a seu modo, da questão racial e de gênero sexual. Com esse método, espera-se concluir quais são os sentidos atribuídos pela narrativa de Reis ao *locus horribilis*, ao monstro e, de maneira geral, ao medo. Por fim, questionaremos como, ou em que medida, a primeira parte do livro de Reis (2004) – próxima ao paradigma do nacionalismo romântico brasileiro e às formulações da tradição francesa de crítica literária nacionalista – combina-se a essa segunda parte, em que se anteveem intertextualidades com relação à literatura gótica inglesa.

III. 2. O gótico

Dada a variedade de obras que dialogam com o gótico, é importante para este trabalho depreender algum substrato comum, mesmo que generalizante, que indique o que entendemos por *gótico* na literatura. É preciso adiantar, no entanto, que não há um consenso da crítica sobre o que seria o gótico justamente porque o termo é utilizado para designar formas muito heterogêneas e que não necessariamente se circunscrevem num só momento histórico. A despeito disso, trabalhos publicados nas últimas décadas têm procurado discriminar diferentes tradições desse tipo de literatura a fim de demonstrar particularidades dentro da diversidade de abordagens possíveis.

Apontaremos, portanto, alguns pontos centrais discutidos pela crítica especializada, com atenção especial para o trabalho de David Punter (1996), que fornece uma revisão bibliográfica da crítica do *gótico* compreendendo-o como um amplo fenômeno da ficção. O autor destaca pesquisas focadas no aspecto histórico, psicológico, temático, e, em menor medida, formal do gótico. Sobre o primeiro, observa-se que a Grã-Bretanha e *O castelo de Otranto*, livro publicado pelo inglês Horace Walpole em 1764, são fortemente associados às origens do gótico literário. Conforme destacam os críticos, esse contexto (data e local) remete imediatamente às origens do romance, como pesquisadas por Ian Watt (2010); por sua vez, tais relações do gótico com o romance, *lato senso*, e a popularização do livro via imprensa implicariam uma íntima associação dessa categoria narrativa com a Primeira Revolução Industrial e a urbanização na Inglaterra (PUNTER, 1996). Ademais, como se sabe, esse momento está relacionado à ascensão de discursos racionalistas e cientificistas que realocam outros discursos, como o religioso, lendário, e folclórico, em uma esfera da *crença*, em oposição à dos *fatos*. De acordo com David Punter (1996), o período medieval, que se considerava ultrapassado enquanto modelo de sociedade pelas revoluções burguesas e pela industrialização, é matéria que o gótico europeu atualiza, inscrevendo-o no tempo do público (setecentista e oitocentista). Em termos gerais, tal ambientação tende a enfatizar o contraste entre o tempo da/o leitora/- e um tempo que lhe é remoto e que se julgava plenamente desmistificado pelas explicações racionais oferecidas pelas ciências.

Assim, o romance gótico apontaria para o lugar do inconsciente no gênero romanesco quanto à formulação simbólica de tensões modernas da civilização ocidental em diálogo com imagens pré-modernas apropriadas de narrativas pagãs ou medievais e ligadas ao que é selvagem, bárbaro, primitivo, não-regulado e não-classificado. Em outras palavras, pode-se compreender "Gothic as a way of relation to the real, to historical and psychological facts, which [...] has forms of continuity which we can trace through from the eighteenth-century writers to the contemporary world" (PUNTER, 1996, p. 12-13)⁴⁶. Essa continuidade do gótico, apesar das variações, deve-se ao fato de que "Gothic fiction has, above all, to do with terror"

⁴⁶ "[...] Gótico como uma maneira de relação com o real, com fatos históricos e psicológicos, que [...] tem formas de continuidade que podemos traçar desde os escritores do século XVIII até o mundo contemporâneo." (PUNTER, 1996, p. 12-13, tradução nossa).

(1996, p. 13)⁴⁷ ou, nas palavras de Ellen Moers (1976, p. 90): "[...] what I mean – or anyone else means – by 'the Gothic' is not so easily stated except that it has to do with fear"⁴⁸.

Além disso, em consonância com a leitura proposta por Punter (1996), Maggie Kilgour (1997) entende o gótico como o resultado de uma composição pouco ou nada "unificada", pois derivada da articulação algo "caótica" de várias convenções, sendo inclusive autoconsciente de sua artificialidade – para Kilgour (1997), a figuração maior desse tipo de composição narrativa seria o monstro de *Frankenstein*, de Mary Shelley, na medida em que ele é o resultado de uma costura de fragmentos humanos. Kilgour (1997) afirma, então, que a forma do romance gótico é *frankensteiniana*⁴⁹, uma vez que produto da combinação de formas e imagens narrativas modernas e pré-modernas, com destaque para o convencionalismo dos cenários e das personagens. Estas tendem a ser "estereotipadas": ou muito boas ou muito más, cada qual desempenhando seu papel no jogo polarizado entre o bem e o mal (MOERS, 1976; PUNTER 1996). Para David Punter (1996, p. 4), citando Angela Carter, a estereotipia das personagens teria ainda a função de torná-las símbolos, ideias.

Caminhando segundo o ponto de partida de Rancièr (2009), quando o autor argumenta a favor de um "inconsciente estético" da narrativa, e, mais especificamente, concordando com Punter (1996) no que diz respeito à ênfase no aspecto psicológico da narrativa gótica, considera-se que ela trabalha com a matéria do medo, tanto no aspecto do enredo – a tematização de ansiedades sexuais, sociais e, acrescente-se, *raciais* – quanto no aspecto da forma: a ambientação sombria, a estruturação baseada no escalamento do suspense e no alívio da tensão (PUNTER, 1996), e em perigos que fogem da lógica realista em que se inserem as personagens com as quais os leitores se identificam.

Do ponto de vista das personagens e do enredo, reconhecem-se traços do gótico em histórias sobre fantasmas, vampiros, espíritos, vilões que encarnam forças malignas. Esse material, presente nas narrativas orais e escritas anteriores à modernidade, poderia ser facilmente confundido com a lenda e com o folclore; no entanto, diferentemente das histórias que se passam *há muito tempo e em uma terra distante*, as narrativas góticas inserem os elementos sobrenaturais na modernidade e na estética realista consagrada na forma romance.

⁴⁷ "[...] a ficção gótica tem a ver, sobretudo, com o terror." (PUNTER, 1996, p. 13, tradução nossa).

⁴⁸ [...] o que eu designo – ou o que qualquer um designa – como 'gótico' não é tão facilmente determinado, exceto que tem a ver com medo." (MOERS, 1976, p. 90, tradução nossa).

⁴⁹ "[...] the form is thus itself a Frankenstein's monster" (KILGOUR, 1997, p. 4); "[...] a forma é então ela mesma um monstro frankensteiniano" (KILGOUR, 1997, p. 4, tradução nossa).

Nesse sentido, é notável que, no geral, as leituras sobre o gótico tendam a privilegiar a comparação entre texto e contexto, e tenham demonstrado que essa literatura apresenta-se como uma resposta simbólica e ambivalente a uma sociedade de classes cada vez mais tecnocrata, cientificista e racionalista (BOTTING, 2005; KILGOUR, 1997; PUNTER, 1996; VASCONCELOS, 2002b). Essa resposta é considerada ambivalente porque se apropria da estética formalmente realista que o romance inglês consagrava e a empreende em enredos que flertam com o fantástico, além de serem ancorados em elementos da história medieval, algo patente na composição do cenário, que não somente abarca castelos, ruínas, florestas, mosteiros, como invoca para esses espaços o sentido do sobrenatural e do sublime. Em síntese, no gótico é observada a orquestração de duas estéticas aparentemente excludentes: no primeiro nível, a realista do romance moderno; e, no segundo, a fantástica, das narrativas pré-modernas.

Kilgour (1997) explica como se dá essa ambivalência nas tramas de Ann Radcliff, certamente um modelo de romancista para suas/seus contemporâneas/os e sucessoras/es, demonstrando a interligação entre a vida moderna inglesa e os subterrâneos, as passagens secretas, as florestas, vilões malignos, e assombrações que a povoam. Para o terror das leitoras, as protagonistas de Radcliff enfrentam praticamente sozinhas diversos lugares e figuras assustadoras que pretendem corrompê-las (moralmente, sexualmente, psicologicamente). Ao final, essas protagonistas são, todavia, recompensadas com certa re-domesticação do mundo, dada pela explicação racional daquilo que parecia ser sobrenatural, e com o casamento, que tiraria essas personagens da vulnerabilidade advinda do status de jovens solteiras (KILGOUR, 1997).

Para que a narrativa cause o efeito estético esperado no leitor – de acordo com Moers (1976), um efeito não só psicológico como também fisiológico (como palpitações, arrepios) provocado pelo medo – invocam-se imagens que pertencem ao imaginário do sublime (as montanhas, o mar, a noite, a mulher) (VASCONCELOS, 2002b) e ao do sublime terrível da "tradição burkeana" (FRANÇA, 2017, p. 24), associadas àquilo que se considera indomesticado e/ou inclassificado. Nesse sentido, o monstro, literal ou metafórico, é especialmente relevante para que se examine o inconsciente do gótico – esfera que nos interessa em maior medida neste capítulo.

III. 2. 1. Monstros

Questionando "What are monsters?"⁵⁰, Ellen Moers (1976, p. 101) responde que são "creatures who scare because they look different, wrong, non-human"⁵¹. No entanto, considerando que animais, mesmo os mais exóticos, produzem no observador um medo bastante distinto daquele provocado pelas *criaturas monstruosas* de que falamos, é preciso compreender de que matéria elas são feitas e como se singularizam. Como leva a concluir Freud (2010) em *O inquietante*, o aspecto mais perturbador de uma *criatura* reside em sua similaridade com os seres humanos: "o inquietante é aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar" (FREUD, 2010, p. 331). A análise etimológica com que Freud (2010) abre sua discussão sobre o efeito estético de *unheimlich* (inquietante) demonstra que, ambigualmente, *heimlich* – no geral traduzível como o que é doméstico e familiar – também pode significar o seu antônimo (*unheimlich*), no sentido do que é oculto; levando a crer que: "*Umheimlich* seria tudo que deveria permanecer secreto, oculto, mas apareceu" (2010, p. 338); assim: "*Umheimlich* é, de algum modo, uma espécie de *heimlich*" (2010, p. 339). Nesse sentido, deveríamos voltar o foco do medo provocado pelo gótico para a perspectiva do observador que encontra algo que lhe parece sobrenatural, mas ao mesmo tempo sub-repticiamente familiar.

O monstro – seja ele uma criatura sobre-humana, como os vampiros, os fantasmas; ou um homem metaforicamente inumano – é alguém que divide com a humanidade características físicas (ele é humano ou humanoide) e psicológicas (tem linguagem, memória), sem que por isso possa considerado um humano completo. Ao contrário do que formula Moers (1976), o medo parece residir nem tanto na animalidade do monstro, mas em sua inesperada humanidade.

Para Sérgio Bellei (2000, p. 11): "[...] monstros e fronteiras aparecem, via de regra, em íntima associação: o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar". Corroborando essa perspectiva, um trecho muito conhecido de *Heart of Darkness*, publicado em 1902 por Joseph Conrad (2006), é especialmente representativo. Narrando seu distanciamento da *civilização* britânica e seu consequente encontro com um território "into the heart of darkness" (CONRAD, 2006, p. 63) e seus sujeitos (para o narrador) *selvagens* – na

⁵⁰ "O que são os monstros?" (MOERS, 1976, p. 101).

⁵¹ "criaturas que assustam porque parecem diferentes, erradas, não-humanas." (MOERS, 1976, p. 101).

realidade, ambos, terra e povos da hoje República Democrática do Congo, naquele momento em processo de colonização pelos britânicos –, Marlow descreve o espaço e os nativos:

We are accustomed to look upon the shackled form of a conquered monster, but there – there you could look at a thing monstrous and free. It was unearthly, and the men were – no, there were not inhuman. Well, you know, that was the worst of it – this suspicion of their not being inhuman. [...] what thrilled you was just the thought of your remote kinship with this wild and passionate uproar. Ugly. (CONRAD, 2006, p. 63)⁵².

Esse fragmento está em diálogo com algumas reflexões desenvolvidas por Freud (2010) em *O inquietante*, pois para Marlow o aspecto mais "arrepante" do contato com os "selvagens" é a percepção de que "eles não eram inumanos" (CONRAD, 2006, p. 63, tradução nossa). Para a personagem, isso também não quer dizer que sejam *humanos* como ele próprio, que se considera superior (segundo uma escala civilizatória imperialista); entretanto é suficiente para sua aflição constatar que há "parentesco remoto" que o liga aos seres que ele observa com aflição. Assim, o que angustia o espectador não é a visão da alteridade pura, e sim a sensação de familiaridade do outro com o eu e, conseqüentemente, do eu-colonizador com o outro-colonizado/escravizado.

Freud (2010, p. 356) credita ao retorno "à vida psíquica infantil" essa sensação do inquietante relacionada aos exemplos que examina para descrevê-la – desses, interessam-nos o inquietante frente à visão de híbridos humanos e inumanos (como o autômato Olímpia) e à imagem da repetição (o duplo). Nesses casos, o inquietante revelaria "um recuo a determinadas fases da evolução do sentimento do Eu, uma regressão a um tempo em que o Eu ainda não se delimitava nitidamente em relação ao mundo externo e aos outros" (FREUD, 2010, p. 354). Como se sabe, a preocupação de Freud (2010) no referido artigo está em explorar, no nível simbólico, do inconsciente, aquilo que se manifesta aparentemente de maneira aleatória no nível consciente⁵³. Sua análise desse processo é elucidativa e, por isso, bastante citada pela crítica do gótico na medida em que ajuda a entender em que se ancoram os efeitos estéticos provocados por certas imagens (como a do duplo e dos monstros de que viemos falando).

⁵² "Nós estamos acostumados a olhar a forma agrilhoadada de um monstro conquistado, mas lá – lá você poderia observar uma coisa monstruosa e livre. Era estranho, e os homens eram – não, eles não eram inumanos. Bem, você sabe, isso era o pior de tudo – essa suspeita de que eles não eram inumanos. [...] O que lhe arrepiava era justamente a percepção de seu remoto parentesco com esse caos selvagem e passional. Horrível". (CONRAD, 2006, p. 63, tradução nossa).

⁵³ O pensamento de Freud (2010) é recuperado aqui no seu diálogo com a crítica literária (afinal, o autor baseia sua discussão na análise de um conto de Hoffmann), e não como referencial direto de Psicanálise.

No entanto, para nossa análise será preciso historicizar esse efeito nos séculos áureos do romance gótico (XVIII e XIX) e analisar, a partir das narrativas dos autores selecionados, certas imagens em que ele se corporifica. Sob esse viés, diferentemente dos exemplos colhidos por Freud (2010) na literatura de Hoffmann, o trecho citado de Conrad (2006) introduz bem nossa discussão porque a situa historicamente ao explicitar o ângulo da diferença racial na sensação de estranhamento suscitada no *branco* do período imperialista-colonialista quando sua singularidade de ser humano parece ser confrontada quando se cruzam fronteiras que levam ao contato com os *negros*.

É preciso adiantar, contudo, que o elemento racial confrontando a singularidade do homem branco frente ao *inumano*, ou melhor, ao *híbrido* entre humano e inumano, não costuma aparecer de maneira explícita no romance inglês setecentista e oitocentista, e talvez por isso *raça* tenha sido um aspecto relativamente pouco enfatizado pela crítica mais canônica do gótico (PUNTER, 1996; BOTTING, 2005), que, não obstante, trata do medo do cruzamento de fronteiras, do híbrido, do desconhecido, do que está fora do Ocidente. Num texto central para os estudos da literatura gótica como o de Botting (2005), *raça* é uma categoria praticamente ignorada para se discutir o contexto histórico e social da ascensão do gótico na modernidade – apenas de passagem o elemento "racial" é mencionado para se comentar sobre Drácula, sangue, e os mitos que marcam diferenças entre cristãos e povos bárbaros, pagãos, pré-modernos (sem menção a povos africanos); depois, no capítulo oito, Botting (2005) destina parte de um parágrafo para apontar figurações góticas no tema da opressão racial estadunidense em *Beloved*, de Toni Morrison, e parte de outro parágrafo para citar a representação da África como barbarismo em *Heart of Darkness*, de Joseph Conrad. Nesses casos não há, todavia, um desenvolvimento crítico ou teórico de como *raça* se liga à construção do gótico. Também Punter (1996) não dá ênfase à racialização do mundo durante o período de maior popularidade do romance gótico inglês (1760-1820). Quando menciona o "New American Gothic", Punter (1996, p. 2-3) comenta sobre o aspecto psicológico dessas narrativas e afirma que a origem dos escritores e a ambientação do enredo no Sul dos EUA poderiam ou não ser coincidência e que, de qualquer modo, o Sul estaria associado a "feelings of degeneracy", "social decay", "violence, rape and breakdown"⁵⁴. Chama a atenção não haver qualquer alusão ao fato de, no imaginário

⁵⁴ "This 'New American Gothic' is said to deal in landscapes of the mind [...]. It may or may not be coincidence that writers and settings alike have connections with the American South; in one way or another, feelings of degeneracy abound. [...] Violence, rape and breakdown are the key motifs; the crucial tone is one of desensitised acquiescence in the horror of obsession and prevalent insanity." (PUNTER, 1996, p. 2-3). "Diz-se que esse 'Novo

estadunidense, essa região estar muito mais ligada do que outras à escravidão, fazendo com que essas características citadas estabeleçam sentido específico na história escravocrata.

A questão racial enquanto realidade material e discursiva com a qual o gótico dialoga é especialmente relevante dadas as coincidências temporais que unem no século XVIII o romance gótico inglês e a expansão imperialista-colonialista britânica, com destaque para o seu protagonismo mundial no tráfico de africanos nessa época. Para que se tenha uma ideia mais panorâmica, observe-se que, segundo informações disponibilizadas pelo Banco de Dados do Tráfico de Escravos Transatlântico⁵⁵ (2019), 78% de todo o tráfico de africanos liderado pela Grã-Bretanha ocorreu entre 1701 e 1800, período em que o Império Britânico chega a ultrapassar Portugal na liderança desse tipo de negócio. Durante o século XVIII, e mais notoriamente a partir de 1800, a campanha contra o chamado tráfico negreiro se acentua na Inglaterra e traz para o debate justamente a humanidade dos negros (ou igualdade perante Deus) como principal motivo pelo qual a escravidão deveria ser um crime (ou um pecado). Resumindo o debate filosófico, a questão era entender se através da escravidão o negro estaria sendo civilizado (e, portanto, retirado de sua condição sub-humana) ou se, pelo contrário, era a escravidão que relegava o negro à sub-humanidade. De qualquer modo, o problema filosófico, geográfico, histórico, cultural e literário das *fronteiras do humano e do não-humano* não parece ser desconectado do racismo e do tráfico transatlântico.

Consideremos por um momento a figura moderna do vampiro, melhor identificado no conde *Drácula*, livro publicado em 1897 pelo irlandês Bram Stoker. Se por um lado ela está ligada à Idade Média e ao barbarismo, sua cooptação pelo romance gótico britânico no século XVIII-XIX dialoga com medos que são também daquele momento. O primeiro medo tem a ver, mais obviamente, com a proteção do sangue (metáfora da vida e da linhagem) frente a um ataque estrangeiro. O vampiro é a princípio não-ocidental⁵⁶: tanto do ponto de vista da origem

Gótico Americano' lida com paisagens da mente [...]. Pode ou não ser coincidência que escritores e cenários tenham conexões com o Sul americano; de uma maneira ou de outra, abundam sentimentos de degeneração. [...] Violência, estupro e colapso são os principais motivos; o tom crucial é de aquiescência dessensibilizada com relação ao horror da obsessão e da predominante insanidade." (PUNTER, 1996, p. 2-3, tradução nossa).

⁵⁵ "O Banco de Dados do Tráfico de Escravos Transatlântico é o resultado de várias décadas de pesquisas independentes e colaborativas, com base em dados encontrados em bibliotecas e arquivos de todo o mundo atlântico. [...] O National Endowment for the Humanities foi o principal patrocinador dessa Emory Center for Digital Scholarship initiative. O Hutchins Institute da Harvard University e o Wilberforce Institute for the Study of Slavery and Emancipation da University of Hull também patrocinaram o seu desenvolvimento". (BANCO..., 2019).

⁵⁶ *A princípio*, pois Roberto Retamar (2016) problematiza a noção tradicional (geográfica) de *Ocidente* ao refletir sobre a contemporânea configuração do capitalismo e acionar, para tanto, a história do *Drácula*, de Bram Stoker, de um modo diferente do que eu proponho aqui. Retamar (2016, p. 406) denomina *Drácula* os "países

geográfica, quanto dos costumes e da sexualidade desregrada. Ele provém de um tempo arcaico, é noturno e demoníaco. É praticamente imortal (embora possa ser combatido com o cristianismo das cruzes de prata) e sobrevive do sangue alheio – de preferência de virgens pálidas. Quando não são assassinadas, as personagens cristãs são elas mesmas transformadas em vampiros pelo contato erótico-violento simbolizado pelo sangue – algo que Ann Williams (1995) analisa como exemplar de um tabu sobre sexo e reprodução. O vampiro pode se passar por humano, e de qualquer modo, misturadas à sua bestialidade (simbolizada pelo morcego), sobrepõem-se as características humanas. Essa criatura poderia ser amedrontadora em seu próprio *habitat*, mas o perigo maior decorre de sua inserção no Ocidente como consequência dos negócios imperialistas que demandam o cruzamento de fronteiras.

Essa simples exposição das conhecidas características do conde Drácula, modelo moderno de vampiro, serve tão somente para argumentar que, dentre as muitas tensões da modernidade que figuram no gótico, *raça* é uma categoria que merece destaque por sua centralidade no projeto colonialista em que essa modernidade capitalista se fundou. No entanto, Ann Williams (1995), ao analisar o imaginário em torno do vampiro (e do Drácula), não chega a mencionar a dimensão racial da alteridade que ele poderia representar. Ao mesmo tempo em que, para Williams (1995, p. 21) "Clearly, the vampire represents 'the other'"⁵⁷, essa alteridade repousaria tão somente na relação com o gênero feminino e com a ameaça sexual; para a autora: "Stoker's narrative implies that 'evil' is intimately connected with 'the female', and (uncannily, paradoxically) Dracula [...] *represents* the culturally 'female' in blood, darkness, death, and monstrous, unspeakable, unsanctified reproduction". (WILLIAMS, 1995, p. 22)⁵⁸. Nesse sentido: "Thus I shall argue that 'the Gothic myth', the *mythos* or structure informing this Gothic category of 'otherness', is the patriarchal family. This thesis has been widely intimated – for instance, in much discussion of 'female Gothic.'" (1995, p. 22)⁵⁹.

subdesarrollantes" ("países *subdesenvolvedores*"), incluindo-se aí países, como os EUA (e posteriormente o Japão), que vieram de fora da cartografia setecentista do Imperialismo (uma parte específica da Europa ocidental).

⁵⁷ "Claramente, o vampiro representa 'o outro'" (WILLIAMS, 1995, p. 21, tradução nossa).

⁵⁸ "A narrativa de Stoker implica que 'o mal' está intimamente conectado com 'o feminino', e (estranhamente, paradoxalmente) Drácula [...] *representa* um 'feminino' cultural em termos de sangue, escuridão, morte e reprodução monstruosa, indizível e não santificada" (WILLIAMS, 1995, p. 22, tradução nossa).

⁵⁹ "Assim, argumentarei que 'o mito gótico', o *mythos* ou estrutura que informa essa categoria gótica de alteridade, é a família patriarcal. Essa tese tem sido amplamente apresentada – por exemplo em grande parte da discussão sobre o 'gótico feminino.'" (WILLIAMS, 1995, p. 22, tradução nossa).

Talvez a dificuldade de se enxergar o componente racial ligado à *contaminação* sanguínea – e logo, sexual, cultural, racial – representada pelo vampiro tenha a ver com a ambígua ênfase em sua brancura. Isso não deveria fazer-nos esquecer que a *aparência branca* esconde a verdadeira identidade do vampiro enquanto sinônimo de alteridade. Como demonstrou Edward Said (2011) em sua leitura de Jane Austen, e Franco Moretti (2003) sobre a cartografia do romance europeu, as colônias e o lucro advindo da exploração do trabalho de pessoas negras escravizadas além-mar compõem a dimensão espacial do imaginário inglês (e mesmo europeu ocidental, no geral) e servem de solução narrativa de conflitos, como o da necessidade de enriquecimento rápido, da caracterização moral de personagens, configurações de classe, enfim, conflitos que interligam mobilidade geográfica e social. Tratando de *Mansfield Park*, de Jane Austen, Said (2011, p. 156) afirma que "Antígua e a viagem de sir Thomas até lá desempenham uma função decisiva em *Mansfield Park*, que, como venho dizendo, é ao mesmo tempo incidental, mencionada apenas de passagem, e absolutamente crucial para a ação". A pergunta que decorre dessa conclusão, "Como devemos avaliar as poucas referências de Austen a Antígua, e como interpretá-las [?]" (2011, p. 156) é praticamente a mesma que fazemos ao gênero gótico: como avaliar as poucas referências explícitas à *raça*? Não basta apontar para a coincidência entre a história do romance gótico, por um lado; e, por outro, a história do acirramento da tensão em torno do tráfico transatlântico de africanos (com o protagonismo britânico no século XVIII, conforme demonstrado acima, e com a sua proibição pelo parlamento inglês em 1807), do impacto da Revolução do Haiti (1791-1804) na Europa, e de todas as discussões que permearam o debate sobre *raças*.

Um caminho possível, entre muitos, está em narrativas não-canônicas e não-britânicas que incorporaram em si a tradição do gótico, narrativas produzidas em ex-colônias cujas personagens, ao contrário das personagens europeias, convivem com a escravidão cotidianamente dentro do território nacional, e, mais importante, dentro do lar. Se, como vimos, a ideia de arcaico é de suma importância para o gótico inglês, como essa imagem poderia ser *traduzida* no "Novo Mundo"? Basicamente o que se pretende aqui é perscrutar o inconsciente do gótico não em suas narrativas modelo, mas nos desvios, em narrativas que buscaram diálogos com o gótico e que, apesar de serem bem particulares de cada realidade histórica e social, continuam sendo reconhecíveis de alguma maneira dentro do espectro de convenções desse gênero. Mais uma vez Maria Firmina dos Reis (2004) será o centro de nossas comparações, e a contrastaremos com outros autores que, como ela, escreveram de ex-colônias

(ou mesmo de uma colônia, como é o caso de José D'Almeida, em *O escravo*, cujo enredo se passa na antiga ilha de Santiago, hoje Cabo Verde). Nesse sentido, do estabelecimento de um contraponto da maneira pela qual convenções góticas são acionadas para tratar da escravidão, a obra de Guimarães (1900) merecerá um exame mais detalhado. Primeiramente, no entanto, passaremos à análise de como Reis (2004) trabalha com esse material.

III. 3. Expressões do gótico em *Úrsula*

Antes de começarmos nossa análise da apropriação que faz Reis (2004) do gótico, é preciso reiterar que operamos com a hipótese de que *Úrsula* é construído na combinação entre dois paradigmas diferentes de romance: o nacionalista e o gótico. Embora ambos sejam inseridos na mesma tradição romântica, eles têm repertórios muito distintos, às vezes até mutualmente excludentes, o que permite que possamos reconhecer o que pertence ao campo do gótico e o que pertence ao do nacionalismo. Dito isso, a caracterização e a análise que faz Ana Araújo Santos (2017) do romance de Reis são relevantes porque demonstram a importância do gótico para a estruturação de *Úrsula*, elucidando as peculiaridades da construção do antagonista Fernando e do *locus horribilis*. Partiremos desse caminho, salientando o que *Úrsula* tem de tributário ao gótico.

Adiantamos anteriormente que a introdução do antagonista Fernando à ação, quando a jovem Úrsula se depara com o tio na mata escura, é o momento em que se pode notar a mudança de paradigma que aproxima o livro do gênero gótico. Essa cena acontece no décimo capítulo (*A mata*) e corresponde exatamente à metade da narrativa (composta de vinte capítulos e um epílogo). Para César Menon (2007), cuja tese trata das figurações do gótico na literatura brasileira, Fernando é "talvez o mais radclifeano de todos os vilões aqui [na tese] apresentados", tendo como característica "a aristocracia, a tirania, a perseguição a parentes, a crueldade, e a esperteza da personalidade", além de que, "diversas vezes ao longo do romance, as reações esboçadas pelo vilão são violentas e assemelham-se à irracionalidade de um animal, pronto a despedaçar a sua presa" (2007, p. 133).

De fato, "tigre" é o adjetivo mais utilizado para descrever Fernando, sendo empregado nesse sentido por Susana, Luísa e pela voz narrativa. Intimamente associado a esse aspecto animalesco está um traço entre o demoníaco e o enlouquecido que define Fernando. Na véspera de sua vingança contra Tancredo, Fernando espreita Úrsula, "sua presa", que está no convento esperando pelo noivo:

A Fernando, porém, tardava por demais a hora da vingança; vigiava de parte a sua presa, seguia-lhe os passos, e nutria de infernal esperança o coração ávido de sangue e vingança. Na hediondez de seu ódio e de seu ciúme arranca os cabelos, dilacerava o rosto, e blasfemava contra Deus e contra os homens. (REIS, 2004, p. 197).

É importante lembrar que na estrutura da narrativa Fernando está alinhado a Paulo e ao pai de Tancredo, sendo todos eles descritos como sujeitos extremamente sádicos e libidinosos. No entanto, conquanto esses adjetivos valham para definir o vilão gótico, eles não se limitam a essa figura, podendo também definir social e racialmente os senhores escravagistas do enredo. Isso faz com que não seja imprescindível criar situações sobrenaturais para dar conta das ações desses homens. Em outras palavras, eles se *assemelham* a um demônio, a um animal, a um louco em suas ações; mas o poder que lhes permite dominar as outras personagens é social e econômico, e não sobrenatural – o que não diminui o fato de que eles têm *poder*.

O diálogo com o gótico é, nesse caso, acionado para aprofundar alguns aspectos que, pontualmente, se deseja reforçar quanto às características das personagens más, ou quanto ao medo e à vulnerabilidade das personagens boas, porém sem que se chegue a suspender momentaneamente o caráter realista da escrita. Assim, além das metáforas sombrias empreendidas para caracterizar personagens e cenários, observamos que os sonhos (ou alucinações) são narrados de modo a possibilitar explorar mais a fundo o diálogo com o gótico, conforme demonstra a seguinte passagem, ocorrida logo depois do referido encontro na mata entre a protagonista e o antagonista:

Apareceu a noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela [Úrsula] supôs encontrar o sossego nas trevas e no sono; mas trêmula e agitada em seu leito, invocava em balde o sono, que **o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue.**

E ela revolvía-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável!! (REIS, 2004, p. 136-137, grifo nosso).

Conforme observaram Araujo e França (2017, p. 96), a propósito desse mesmo trecho: "[...] embora as ações de Fernando nada tenham de sobrenaturais, ele assume um caráter fantasmagórico por conta do horror que suscita na protagonista". Esse horror suscitado em Úrsula, convém sublinhar, é justificado pelo fato de que sua orfandade próxima e a falta de um casamento a obrigariam social e legalmente à tutela do tio. Nesse sentido argumenta Kilgour

(1997) sobre a narrativa gótica escrita por mulheres e em que se representam ameaças, obstáculos e armadilhas cuja verossimilhança se ampara na posição da *mulher* (a autora parece referir-se especificamente à *mulher branca*) na sociedade – algo que ela (e também outras autoras, como Anne Williams [1995] e Ellen Moers [1976]) denominam "gótico feminino":

The female gothic is not a ratification but an exposé of domesticity and the family, through the technique of estrangement or romantic defamiliarization: by cloaking familiar images of domesticity in gothic forms, it enables us to see that the home *is* a prison, in which the helpless female is at the mercy of ominous patriarchal authorities⁶⁰. (KILGOUR, 1997, p. 9)

Logo, o leitor está diante de uma realidade – de dependência e vulnerabilidade femininas – que só evidencia seu aspecto socialmente aterrorizante porque narrada segundo imagens e vocabulário que, conforme a tradição do gótico comprova, pertencem ao campo do medo, sendo utilizados para criar um efeito empático entre quem lê e a protagonista.

Além dessas personagens, devemos relembrar que a referência ao gótico em *Úrsula* passa também pela ambientação de alguns cenários: a mata escura, o cemitério, as prisões, as ruínas do convento, e as senzalas. Depois do encontro de Fernando com Úrsula na mata (antes do amanhecer) e da morte de Luísa – como consequência de sua doença, causada pelo marido, e especialmente pela visita de Fernando, cuja influência maléfica teria um efeito fatal –, Úrsula segue o enterro da mãe até o Cemitério de Santa Cruz, nomeado em referência à propriedade de Fernando.

Desse ponto começa o capítulo XIII, intitulado *O Cemitério de Santa Cruz*. Nesse capítulo temos uma articulação entre nacionalismo e gótico que é ilustrativa do que se vem argumentando; ao invés de abrir a descrição do cemitério com certo vocabulário sombrio, a voz narrativa introduz uma paisagem tropical: "Era uma dessas tardes, que parecem resumir em si quanto de belo, de luxuriante, e de poético ostenta o firmamento no Equador [...]" (2004, p. 153). Em seguida, a melancolia da cena se acentua, e o cemitério é descrito como lugar deserto, abandonado, simples, uma "cidade da morte" e do "esquecimento eterno" (2004, p. 154). Essa cena, passada num crepúsculo, indica a solidão e, conseqüentemente, o desamparo da protagonista, agora órfã, frente ao perigo representado por seu tio.

⁶⁰ "O gótico feminino não é uma ratificação, mas uma exposição da domesticidade e da família, através da técnica do estranhamento ou da *desfamiliarização* romântica: disfarçando imagens familiares da domesticidade em formas góticas, permite ver que o lar *é* uma prisão, na qual uma mulher desamparada está à mercê de sinistras autoridades patriarcais" (KILGOUR, 1997, p. 9, tradução nossa).

Depois, quando "o sol tinha desaparecido na estrema do horizonte, e a luz ainda tibia da lua derramava vaga claridade" e quando Úrsula está desmaiada sobre o túmulo da mãe, chegam Tancredo e Túlio, mais uma vez aproximados subjetivamente pela voz narrativa – "a lua se mostrava toda e prateava-lhes as faces nobres e altivas" (2004, p. 158) –, e resgatam (provisoriamente) Úrsula. Embora haja algum diálogo com o gótico nesse capítulo, especialmente no que concerne à vulnerabilidade (social) da protagonista frente ao vilão e à menção ao cemitério, vemos que existe maior preponderância de um tom melancólico romântico.

O capítulo seguinte, no entanto, explora representações góticas dentro de dois espectros: o da sexualidade e o da escravidão. Começaremos retomando o primeiro. Em *O regresso*, capítulo XIV, conta-se a trajetória de Tancredo e Túlio, que haviam sido estrategicamente tirados de cena (desde a despedida entre Susana e Túlio, no capítulo IX, até o XIII) para que as ações de Fernando contra Úrsula e Luísa pudessem se desenvolver sem nenhum impedimento. A casa está habitada exclusivamente por essas mulheres – que, além de serem mulheres (gênero *desempoderado*), estão, cada uma a seu modo, socialmente paralisadas (uma senhora acamada, uma jovem solteira, e uma escrava idosa [Susana]) –, o que possibilita que Fernando, por sua posição e por seus laços de sangue, possa transitar livremente, caçar, expor seus desejos, impor sua presença, ameaçar. Nos quadros de solidão que são pintados, vemos essas mulheres em sua vulnerabilidade social; como indica a cena em que Fernando mata uma perdiz e a encontra junto de Úrsula, manchando de sangue o vestido branco da moça: as mulheres são presas fáceis. Nesse ponto a metáfora do vestido branco que se suja de sangue por uma ação violenta de um caçador leva-nos ao território da sexualidade e, mais especificamente, ao estupro. Vimos anteriormente que, de fato, Fernando expõe seu desejo sexual e sugere que poderia estuprar a sobrinha se quisesse⁶¹.

Em *O regresso*, então, Tancredo e Túlio retornam à narrativa e ao local onde se passam as ações depois que o conflito já foi amplamente apresentado. Nesse ponto, cabe às/aos leitoras/es observar se os jovens serão capazes de se impor contra Fernando e, assim, salvar

⁶¹ Segue novamente a citação (transcrita no Capítulo 2): "[...] É ardente e violento o afeto que nutro no peito. Menos puro fora ele, que, imenso como acabo de confessá-lo, saciá-lo-ia sem dificuldade. Meus escravos não estarão longe, muitos deles seguiram-me à caça: chamá-los-ia, e vós seríeis conduzida em seus braços, apesar dos vossos gritos, e do vosso desespero, até minha casa, onde seríeis minha, sem terdes o nome de esposa. Não é isso verdade? Mas não." (REIS, 2004, p. 131).

Úrsula – que teria no casamento com Tancredo o último recurso contra o tio. Contudo, o referido capítulo afrouxa a tensão do enredo ao mesmo tempo em que aprofunda na descrição do conflito representado pela escravidão ao centrar a perspectiva da narrativa na vida de Túlio, sua família, memória, trauma. Para tanto, ganha espaço a descrição gótica de uma senzala, o que também serve para que se reafirme a vilania de Fernando enquanto escravocrata. Observe-se:

Entretanto o **rico sítio de Santa Cruz oferecia aos jovens viajantes o mais belo panorama**, que se pode imaginar. Era sobre uma colina donde se gozava a poética perspectiva do campo, que a tinham colocado; **a sua formosura era portanto natural**; porque os renques de coqueiros, que se alinhavam, fazendo um semicírculo em frente da casa do comendador e dos ranchos dos negros, a mão do tempo e do abandono do proprietário tinham reduzido a um **penoso estado de morbidez** que causava dó.

[...] Já arruinadas [as casas dos escravos], desmoranavam-se aqui, e ali; porque os desgraçados escravos do comendador, **espectros ambulantes**, não dispunham de uma só hora do dia que pudessem dedicar em benefício de suas moradas; à noite trabalhavam ordinariamente até ao primeiro cantar do galo. **Esfaimados, seminus, espancados cruelmente, suspiravam pelas duas ou três horas desse sono fatigado**, que lhes concedia a dureza do seu senhor. (REIS, 2004, p. 166, grifo nosso).

O trecho acima é representativo da forma narrativa de Reis em *Úrsula* – como se vem examinando –, pois a descrição da paisagem tropical brasileira (da qual a fazenda de Santa Cruz é metonímia, inclusive indicada por um dos primeiros nomes com que se batizou o Brasil)⁶² é eclipsada por uma descrição da escravidão feita com base num vocabulário que desperta horror ao construir para aquele espaço a ideia de pesadelo e/ou inferno ("espectros ambulantes", "penoso estado de morbidez", "esfaimados", "seminus", "espancados cruelmente" etc.); opondo, assim, natureza (tropical) e sociedade (escravocrata). Esse processo foi também mencionado quando tratei da introdução do romance, que começa com uma descrição harmoniosa da paisagem tropical bruscamente interrompida pela contraposição da sociedade escravocrata.⁶³

Avistando a fazenda de Santa Cruz, Tancredo "admirava a beleza natural" enquanto "Túlio tinha recaído em suas profundas meditações", pois se lembrava do destino da mãe que, há anos, lá morrera "à força de tratos os mais bárbaros" (2004, p. 167). É importante frisar que,

⁶² Terra de Santa Cruz, e também Santa Cruz e Terra de Santa Cruz do Brasil (SOUZA, L., 2001).

⁶³ A introdução da sociedade na natureza, discuti no Capítulo 2, é marcada pela ideia de "vergonhosa cadeia" – "Eu amo a solidão: porque a voz do Senhor aí impera; porque aí despe-se-nos o coração do orgulho da sociedade, que o embota, que o apodrece, e livre dessa vergonhosa cadeia, volve a Deus [...]" (REIS, 2004, p. 17) –, a qual é retomada no texto um pouco adiante, na descrição de Túlio como alguém ligado à "odiosa cadeia da escravidão" (2004, p. 22).

novamente, a justificativa da morte de uma pessoa negra está imbricada na possibilidade de livre satisfação dos desejos sádicos (e sexuais) do proprietário branco, que atua livremente sobre corpos negros e de mulheres porque tem poder para dispor-se deles como se fossem objetos, já que estão na esfera da *propriedade* – aspecto esse enfatizado pela voz narrativa, ao destacar as palavras "daquilo" e "coisa" como sendo a perspectiva de Fernando sobre a mãe de Túlio: "minha desgraçada mãe fez parte *daquilo* que ele comprou aos credores, e talvez fosse ela mesma a *coisa* que mais o interessava [...]. Minha mãe previa a sorte, que a aguardava; abraçou-me sufocada em pranto, e saiu correndo como uma louca". (REIS, 2004, p. 168, grifo no original). Quando afirma que sua mãe *talvez fosse ela mesma a coisa* que mais *interessava* Fernando, Túlio corrobora a narrativa (também feita em discurso direto) de Luísa, para quem a relação entre os escravocratas e as escravizadas seria explicada em termos estruturais de articulação da lógica da escravidão nas relações sexuais. O decoro presente no trecho citado acima, ao sugerir o estupro sem nomeá-lo, não permite, contudo, que se leia de maneira flexível aquilo que a fala de Túlio reitera: a normalização do estupro de mulheres negras por *seus senhores*. Pela intersecção de gênero e escravidão, a mãe de Túlio se transforma em *coisa* possuída; nos termos da narrativa, ela é lembrada como mais uma vítima de um sujeito cujo poder é tão mais ameaçador quanto verossímil.

Depois de Túlio contar a história de sua violenta separação da mãe, e das consequências disso para ela, isto é, loucura e morte; os jovens chegam à casa de Úrsula e são atualizados por Susana dos últimos acontecimentos: a morte de Luísa, as ameaças de Fernando, e a ida de Úrsula, sozinha, ao cemitério. Assim, o próximo capítulo retoma a ação com a fuga de Túlio, Tancredo e Úrsula noite adentro até chegarem a um convento onde Úrsula esperaria em segurança pelo momento do casamento com Tancredo. Conforme pontuou Muzart (1999; 2008), a descrição do convento em ruínas retoma muito nitidamente o diálogo com a literatura gótica; observe-se: "Meia légua fora da cidade erguiam-se denegridas pelo tempo as velhas paredes de antigo convento, com suas gelosias também esfumaçadas pelo tempo, e que escondiam zelosas às vistas indiscretas as puras virgens dedicadas ao Senhor." (REIS, 2004, p. 174).

Cabe ponderar, todavia, que não se encerra aí, na descrição exterior, o elemento gótico do convento. Mais adiante a leitura mostrará que esse será o lugar do assassinato de Tancredo e da consequente loucura de Úrsula; inclusive o final triste reservado à protagonista, uma espécie de *noiva viúva*, já vinha sendo sugerido pela narrativa – na noite do casamento ela

"[t]rajava simples vestido de seda preta, e mimosas pérolas ornavam-lhe o colo de neve" (REIS, 2004, p. 199). De fato, num *flashback*, a voz narrativa conta que horas antes da cerimônia Túlio havia sido capturado a mando de Fernando, que lhe confessa os planos de matar Tancredo associando imagens nupciais e fúnebres: "Oh! juro-lhe pelo inferno [...]. Tancredo! hoje mesmo o anjo pálido da morte te dará o beijo da idolatrada esposa; e a terra úmida do sepulcro cerrará sobre ti as brancas cortinas do leito nupcial" (2004, p. 201).

Dada a importância estrutural e ideológica de Fernando em *Úrsula* – e concordando com David Punter, para quem:

The villain was always the most complex and interesting character in Gothic fiction, even when drawn with a clumsy hand: awe-inspiring, endlessly resourceful in pursuit of his often opaquely evil ends, and yet possessed of a mysterious attractiveness, he stalks from the pages of one Gothic novel to another, manipulating the doom of others while the knowledge of his own eventual fate surrounds him like the monastic habit cowl which he so often wore. (1996, p. 9-10)⁶⁴.

– resta-nos aprofundar o exame de como Reis (2004) conclui o enredo em torno de seu antagonista, o qual (depois da loucura e iminente morte de Úrsula) aparece-nos delirante, desfigurado ("Seus escravos olhavam-no com pasmo, e não o reconheciam. O remorso o havia completamente desfigurado" [2004, p. 221]), e torturado por "fantasmas" representativos de suas ações passadas, não só aquelas referentes aos protagonistas, como também às pessoas escravizadas.

O corpo de Susana vem lembrar Fernando (e as/os leitoras/es) de mais uma culpa, ou melhor, de uma culpa alegórica de todas as outras. Antes do clímax, ao saber que Úrsula fugira com dois cavaleiros, um branco e um negro, Fernando se revoltara contra Susana e mandara encerrá-la na "mais úmida prisão desta casa": "ponha-se-lhe correntes aos pés, e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva" (REIS, 2004, p. 192). É preciso notar que essa menção à tortura no ambiente doméstico reescreve o que Susana havia contado sobre sua experiência como vítima do tráfico de africanos perpetrado pelos brancos – a insalubridade do ambiente, as correntes, a comida; enfim, a *barbaridade* de uma situação limítrofe entre a vida e a morte. Conforme Maria Nazareth Soares Fonseca: "Pautada,

⁶⁴ "O vilão sempre foi o personagem mais complexo e interessante da ficção gótica, mesmo quando desenhado com uma mão desajeitada: inspirador, incessantemente engenhoso na busca de seus fins muitas vezes opacamente maus, e ainda possuidor de uma atratividade misteriosa, ele persegue, das páginas de um romance gótico para outro, manipulando a desgraça dos outros enquanto o conhecimento de seu eventual destino o encobre como o capuz de hábitos monásticos que ele tão frequentemente vestia." (PUNTER, 1996, p. 9-10, tradução nossa).

contrariamente ao que se diz sobre o caráter pacífico e cordial da escravidão brasileira, a utilização da violência como forma de controle e de adestramento do negro justifica-se com o fato de o escravo ser considerado um animal selvagem que era preciso domar" (2000, p. 97).

Reforçando essa associação entre o vilão gótico do romance europeu e o escravocrata está também a cena do diálogo entre Fernando e Túlio (preso), mencionada logo acima. Ao exigir em vão a ajuda de Túlio para cumprir seu plano de vingança, Fernando avança contra o jovem "rugindo como uma onça", com os punhos cerrados e os lábios gotejando sangue; porém na hora de agir, algo acontece: "Túlio, aliás, aguardava imóvel esse último esforço da desesperação, mas a Fernando caíram os braços inertes, e por um segundo ficou absorto e contemplativo, **como se ante si estivesse um espectro [...]**" (2004, p. 214, grifo nosso). O "espectro" que petrifica Fernando e o faz arrefecer é sugerido pela narrativa como sendo o da mãe de Túlio; isto é, a antiga vítima *vista* (literal ou metaforicamente) no rosto da nova vítima. Começa a despontar aí a perda de força de Fernando – motivada, como se vê, pela perseguição metafórica ou/e psicológica que sofre por parte dos *fantasmas* do passado.

Passando para a narração de perseguição, prisão e assassinato, Susana não é mais mencionada desde que fora deixada presa a mando do antagonista, até que no último capítulo antes do epílogo, quando Fernando está em seu jardim sendo remoído pelos seus erros, passa, na "hora mágica do crepúsculo", o corpo dela sendo conduzido para o sepultamento – "Em uma rede velha levavam dois pretos um cadáver envolto em grosseira e exígua mortalha; iam-no sepultar!" (REIS, 2004, p. 224) –, o que colabora para assombrar ainda mais a consciência atormentada de Fernando. Acusando-o da morte de Susana, o padre que tudo presenciara questiona: "por que a encerrastes nessa escura e úmida prisão, e aí a deixastes entregue aos vermes, à fome e ao desespero?!!" (2004, p. 225). As denúncias do padre se expandem ao enunciar os pecados de Fernando com ênfase na atitude de superioridade com a qual ele oprimira seus "semelhantes": "Em vossa louca e vaidosa ideia, julgastes-vos grande, e esmagastes aos vossos semelhantes que eram fracos, e estavam inermes!" (2004, p. 226). Conquanto mencione outras pessoas vítimas de Fernando, inclusive Paulo B., é notável a proeminência que o padre confere à situação de Susana.

Considerando-se o que foi concluído no capítulo anterior a respeito desse direcionamento final dado à personagem do antagonista em termos de uma nova pedagogia da masculinidade branca construída pelo romance através da oposição Tancredo versus seu pai/Fernando/Paulo, gostaria de chamar a atenção para a mistura particular do final de tipo

gótico com a ideologia nacionalista com a qual o romance de Reis dialoga. Envelhecido, decadente, e mergulhado numa atmosfera de loucura – "Então corria espavorido e louco, como se pretendesse fugir a si mesmo para escapar a tão pungente martírio, mas embalde porque a sombra de sua vítima o seguia impassível" (2004, p. 218) –, Fernando aparece-nos ao final "aguiilhado pelos remorsos, só via hórridos fantasmas, que o cercavam." (2004, p. 224). E mais: "[...] nunca seu sono fora atribulado. Entretanto agora, **cada sombra era um espectro pavoroso e ameaçador**, que lhe erguia os **braços descarnados**, e acenava-lhe para as **feridas gotejantes**; e ele fechava os olhos e via-o ainda, e sempre, e por toda parte." (2004, p. 218, grifo nosso).

O epílogo, em que a personagem aparece-nos não mais como senhor escravocrata e sim como frei Luís de Santa Úrsula, sinal de seu processo de transformação pela via da penitência, é também o momento em que a ambientação gótica se torna mais abertamente manifesta; transcrevo abaixo um trecho longo para demonstrar esse aspecto:

A noite ia já alta. Era uma destas noites invernosas, em que o céu se tolda de nimbos espessos e negros. Nem uma estrela se pintava no céu, nem a Via Láctea esclarecia um ponto sequer do firmamento. Era tudo trevas. O vento zunia com estampido e a chuva caía em torrentes com fragor imenso, como sói acontecer nas regiões equatoriais.

Então o sino, lugubrememente tangido, anunciou aos irmãos carmelitas, que um dos seus tocava as portas da eternidade. E logo no convento agitou-se um longo e lúgubre murmúrio.

Era o salmo, que recorda ao pecador que é pó, e encaminha-o no transe derradeiro.

E o cântico misterioso e solene ecoou nas abóbas do santuário.

O irmão, que gemia a derradeira dor, era o noviço frei Luís de Santa Úrsula, a quem chamavam – o louco. (REIS, 2004, p. 232-233).

Essa cena se passa depois de dois anos dos assassinatos. Aí podemos perceber um sentido contrário daquele dado por Alencar em *O Guarani*, conforme leitura de Sá (2010), discutida anteriormente. Ao invés de pintar o colonial com as tintas góticas do passado e relegá-lo "às margens para desenhar uma imagem solar da nova nação", como pontuou Sandra Vasconcelos (2010, p. 16) a respeito do vilão de *O Guarani*, Reis (2004) constrói um epílogo baseado na dicotomia céu/inferno apresentada numa atmosfera gótica pela qual se acentua o aspecto sublime da morte. As imagens solares convencionais do nacional abandonaram paulatinamente a narrativa e já não estão evidentes nesse epílogo. Isso significa que não somente *Úrsula* "descarta o *happy end*" (DUARTE, E., 2004, p. 270), como seu antagonista é levado a voltar-se para o passado em atitude de arrependimento sincero diante da morte. Em

um dos últimos parágrafos do romance, Fernando/frei Luís de Santa Úrsula exclama: "– Perdoai-me, Senhor! Porque na hora derradeira sufoca-me a enormidade das minhas culpas." (2004, p. 236). Essa "enormidade das culpas" é figurada, cabe reafirmar, pela metáfora dos fantasmas de ex-escravizados e demais vítimas. O argumento político é claro e se coloca com relação aos leitores da época, um público letrado não raro equacionado à elite branca escravocrata. Para essa elite, receosa da vingança, da revolta, do caráter dos "escravos", Reis representa os sujeitos negros exclusivamente como vítimas da estrutura da escravidão – mesmo se pertencerem a *bondosas* senhoras brancas (Luísa e Úrsula, no caso).

Assim, a voz narrativa direciona o medo para a ameaça do inferno ligado à culpa cristã e, mais especificamente, para os tormentos da consciência com os quais devem viver os escravocratas. Essa solução subjetiva da narrativa está em diálogo com a total descrença nos aparatos institucionais da lei e da religião para interpelar os conflitos da trama. Apesar de todos os seus crimes, Fernando não é levado a julgamento: "[...] a justiça, se a pintam vendada, completamente cega ficou" (REIS, 2004, p. 231). Também a Igreja não pune os maus; e a atuação do padre, presente no momento em que Susana é encarcerada por Fernando, é de completa apatia, já que "a própria Igreja Católica respaldava o sistema escravista" (DUARTE, E., 2004, p. 272). Portanto a transformação do antagonista, no epílogo, não tem a ver com o papel institucional da Igreja, mas com uma postura individual de transformação, arrependimento, reparação a que ele é levado devido à perseguição fantasmagórica e enlouquecedora desempenhada pela lembrança de suas vítimas. Ironicamente, trata-se de uma conversão de quem já era católico e que agora entrará para o corpo de uma instituição que, durante o enredo e na personificação do padre, esteve informada e ao mesmo tempo impassível quanto aos crimes de Fernando.

Essa questão reforça o que viemos argumentando e nos permite concluir que, ao combinar o paradigma nacionalista ao gótico, o resultado de *Úrsula* é o de uma narrativa que parece capitular as imagens nacionalistas, mas que politicamente se distancia da celebração nacional ao adotar – com base na apropriação do gótico – uma estratégia de sensibilização quanto aos perigos a) representados pelo senhor de escravos e b) pela *perseguição* que os *fantasmas* operam junto à consciência do escravagista.

Em comparação com essa categoria social do senhor de escravos, as personagens negras – que o imaginário ocidental relegou à monstruosidade – são, no livro de Reis (2004), pacíficas, obedientes, bondosas. A única menção à ideia de revolta se dá na narração que faz Susana sobre

o porão do navio negreiro, e mesmo lá está sublinhada a impossibilidade do motim considerando-se a assimetria de forças: "muitos [escravizados] davam-se à morte" e "os mais insofridos entraram a vozear. [...] Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio dar a **morte aos cabeças do motim**" (REIS, 2004, p. 117, grifo nosso). Mesmo Antero (africano, escravo de Fernando) não pode ser lido como um contraponto extremo a esse esquema, pois ele é representado como um velho bondoso e obediente "cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas" (2004, p. 205)⁶⁵.

Essa caracterização que Maria Firmina dos Reis (2004) faz dos sujeitos negros pode parecer insatisfatória para um público contemporâneo ansioso por modelos de agência transgressora. Realçamos, porém, que ela é absolutamente inovadora para a época, conforme defende Eduardo de Assis Duarte (2004; 2017). Nesse sentido, a representação positiva que faz Reis (2004) da África a partir da memória de Susana e Antero situa o continente "como *espaço de civilização* em que o individual e comunitário se harmonizam, em que se planta e se colhe, se casa e se fazem filhos, em que existem valores e sentimentos de família e de pátria" (DUARTE, E., 2017, p. 220). Vigiando o aprisionamento de Túlio, como ordenado por Fernando, Antero conta ao jovem sobre sua terra natal: "[...] na minha terra há um dia em cada semana, que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente brinca, e bebe. Oh! lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira." (REIS, 2004, p. 208). Para Eduardo de Assis Duarte, "a remissão ao vinho de palmeira e à festa africana reforça o elo textual com tradições apagadas no processo de colonização e ausentes do discurso hegemônico" (2017, p. 226).

De fato, essa cena é, por si só, um gesto de desestabilização das fronteiras imaginadas pela literatura hegemônica do período, pois se trata de uma ação em que dois homens negros (um brasileiro e um africano) conversam *entre si e sobre si* mesmos, e em que África irrompe deflagrando um contraste entre, por um lado, o trabalho remunerado⁶⁶ e a harmonia da comunidade – enfim, como "espaço de civilização" (DUARTE, E., 2017, p. 220) – e, por outro, o cenário de barbárie e atraso onde se encontram, no Brasil, essas personagens. Comprovando essa afirmação, cabe reparar que logo após a fala de Antero, transcrita acima, Túlio olha ao

⁶⁵ De todo modo, a caracterização do vício de Antero (em contraste com a absoluta elevação moral de Túlio e Susana) possibilita escapar a uma total idealização do comportamento de suas personagens negras (DUARTE, E., 2004).

⁶⁶ Refiro-me à seguinte colocação de Antero sobre a questão da bebida alcóolica: "[...] no meu tempo bebia muitas vezes, embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque para sustentar meu vício não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei. Entendes?" (REIS, 2004, p. 207).

redor de si e vê: "[...] troncos, correntes, cepos, anjinhos que se cruzavam. Aí, quantos desgraçados não tinham no meio das torturas amaldiçoado, como Jó, o dia do nascimento?!... Quantas lágrimas não teriam regado aqueles instrumentos de suplício?!" (REIS, 2004, p. 208).

Passaremos abaixo à análise de uma novela de Bernardo Guimarães (1900) que nos servirá de ponto de comparação acerca da apropriação do gótico para tratar de escravidão, e como base para aprofundarmos nossas conclusões sobre o papel do medo na ficcionalização do conflito branco/negro, considerando-se a expectativa racial e social do público leitor brasileiro da segunda metade do século XIX.

III. 4. Medo branco

Quem quer que tenha visitado a cidade mineira de Ouro Preto e arredores atestará que as histórias de assombração estão presentes no imaginário da região de uma maneira peculiar: em forma de lúgubres sons de correntes que se ouvem vindos das ruas desertas, de minas abandonadas e dos antigos e insalubres porões que serviam de senzala aos escravizados. Escutei essa referência aos sons dos grilhões quando fui a Ouro Preto pela primeira vez. Depois me chamou a atenção a frequência com que a história era contada para mim, enquanto turista, conhecendo a cidade. Na visita que fiz à Casa dos Contos, ainda em Ouro Preto, mais especificamente quando o grupo do qual eu fazia parte chegou à antiga senzala, percebi que o guia fez questão de comentar essa lenda local. Rodrigues, Barufi e Bravin (2011, p. 1) confirmam que "[...] fantasmas que arrastam correntes e se escondem nas antigas minas alimentam as lendas e povoam o imaginário da população de cidades históricas mineiras, como Mariana e Ouro Preto [...]". Ampliando esse contexto, vale mencionar o diálogo que Dayana Façanha de Carvalho (2020)⁶⁷ estabelece com Tiya Miles no que se refere à associação entre escravidão e assombração:

Analisando o legado da escravidão no sul dos Estados Unidos, por dentro da trilha do que se chama “turismo de assombração”, Tiya Miles faz observações que também ajudam a pensar o contexto brasileiro. Por um lado, a autora desvia das abordagens exóticas dos lugares “turísticos” considerados assombrados por fantasmas, cuja exploração do tema permanece acrítica acerca dos sentidos históricos da experiência negra, em geral, surda a vozes e interpretações afrodescendentes. Por outro, enfatiza a característica dos fantasmas como portadores de mensagens, reveladores de

⁶⁷ A propósito, a tese da historiadora Dayana Façanha de Carvalho (2020) analisa a relação entre escravidão e assombrações na literatura brasileira do século XIX, inclusive citando *Úrsula* (e comparando com *A cabana do pai Tomás*). Segundo a autora: "Às vezes, no prisma da derrota política, as assombrações soam como o que restou para punir senhores escravizadores, de resto, guardados pelas altas autoridades do Império" (2020, p. 20).

demandas e narrativas. Aprofundando a abordagem, Miles leva a pensar que fantasmas e assombrações podem funcionar como uma forma de fazer história, atuando como um tipo particular e peculiar de memória social; uma forma de narrativa disruptiva, trazendo à tona elementos incômodos muitas vezes suprimidos ou obscurecidos das interpretações dominantes, principalmente quando as assombrações encenam o sofrimento de escravos injustiçados. (2020, p. 179).

Ao ressaltarmos que esses *fantasmas* têm uma especificidade racial enquanto sujeitos que foram escravizados, podemos conjecturar que eles são manifestações de um medo que acompanhou o processo escravocrata e persistiu pós-abolição: o *medo branco* frente à *onda negra* – representativa da busca de justiça, reparação, reconhecimento acerca da história e da memória afrodiaspóricas (perspectiva de Reis [2004], conforme argumentamos no tópico anterior), ou, do ponto de vista branco, de pura vingança. Lanço mão dessa expressão, título do livro de Célia Azevedo (1987), porque ela inverte uma ideia comum – a de que os negros seriam inertes – ao lembrar-nos de que os brancos tinham motivos para temer a força dos negros enquanto agentes da luta antiescravagista. Com isso não se deve relativizar o sofrimento e o medo constantes a que viviam submetidos indivíduos escravizados; o que se pretende, paralelamente ao reconhecimento das torturas físicas e psicológicas infligidas a eles pelos escravocratas e pelo Estado brasileiro, no geral, é apontar uma faceta menos representada no nosso imaginário nacional da escravidão, a qual, além de situar historicamente africanos/as e brasileiros/as negros/as como agentes (inclusive do processo que culminou na abolição), contribui para compreender textos como a novela *Uma história de quilombolas*, publicada por Bernardo Guimarães em 1871, no livro *Lendas e Romances*⁶⁸.

III. 4. 1. *Uma história de quilombolas*

O enredo de *Uma história de quilombolas* se passa no período colonial, entre 1814 e 1821, em Vila Rica e arredores, região de origem autor, e está centrado no sequestro de Florinda, jovem *cativa*, levada contra sua vontade a um quilombo por Matheus, um "escravo" em fuga, e nas conseqüentes tentativas de salvação da moça por Anselmo (um "mulato" livre, alforriado na pia de batismo, cuja mãe tinha "sangue africano"). Não nos deteremos nos pormenores e nas peripécias do enredo, dividido em quinze capítulos (incluindo a conclusão), mas no seu sentido geral e nos detalhes de composição que nos possibilitam refletir sobre as particularidades da apropriação que faz Bernardo Guimarães (1900) do gótico.

⁶⁸ Vale mencionar que em *Lendas e Romances* (GUIMARÃES, 1900) todas as narrativas – isto é, *Uma história de quilombolas*, *A garganta do inferno* e *A dança dos ossos* – são estruturadas com elementos da literatura gótica.

A novela de Guimarães (1900), objeto deste tópico, é povoada de elementos que supostamente retratariam aspectos do cotidiano dos negros e da cultura afro-brasileira da época, mas que são narrados de maneira pejorativa. Assim, desde o começo da narrativa, a cultura e a religião de matriz africana são matérias exploradas com um tom macabro, em termos de "feitiçaria africana" (GUIMARÃES, 1900, p. 9) para dominar o branco; de vingança e violência – "Branco diz que raiva de cativo morre no coração. Mas é mentira, pai Simão, eu hei de mostrar que raiva de Matheus fica na ponta da faca, e vai morrer no coração deles" (1900, p. 2); e de barbárie, no geral. Encapsulando tudo isso está a representação do quilombo onde se passa a maior parte dos acontecimentos – "[...] em vasto grotão sombrio e profundo, coberto de espessíssima floresta, era o quilombo do famoso Zumbi⁶⁹ Cassange⁷⁰", sendo que a topografia mineira, com "rochedos", "lapas" e "abismos", favoreceria "tenebrosos esconderijos, tocas de caitatus e covis de boicingas e jararacas" (1900, p. 6-7). Vale acrescentar que, mais à frente, a narrativa menciona outro quilombo, aliado do principal e com características geográficas similares: "Nas faldas do Itacolomi, em uma quebrada profunda e quase inacessível, tinha nessa época o seu quilombo o famoso chefe João Cara-seca." (1900, p. 76). Diferentemente da austeridade do quilombo de Cassange, o de Cara-seca remete ao luxo que na maioria das vezes circunda o vilão gótico:

Cara-seca [estava] reclinado no seu girão sobre uma pele de onça, com um gorro de seda bordado de ouro na cabeça, chinelos de marroquim vermelho nos pés [...]. Suas odaliscas trajavam com igual luxo, vestiam cambraia e seda, e no pescoço e nas orelhas o ouro e o diamante cintilavam com profusão. (GUIMARÃES, 1900, p. 78).

Já o chefe quilombola Zambí Cassange, que primeiro surge na narrativa próximo a um fogo fumando "pango" (maconha) num cachimbo de barro, é representado da seguinte maneira:

Era o Zambí um negro colossal e vigoroso, cuja figura sinistra e hedionda se refletia ao clarão do fogo, com as faces retalhadas, beiços vermelhos, e dentes alvos e agudos como os da onça; mas o nariz acentuado e curvo, e a vasta testa inclinada para trás

⁶⁹ Na edição consultada, publicada pela Livraria Garnier em 1900, o nome/título do vilão é inicialmente grafado como *Zumbi*, conforme citação. Além disso, em outro momento a personagem é nomeada pela voz narrativa como "Joaquim Cassange" (1900, p. 48).

⁷⁰ De acordo com Regiane Augusto de Mattos (2006), Cassange ou Kassange era um povoado em Angola, onde havia uma feira voltada para o comércio de pessoas escravizadas. No Brasil, o termo designava um grupo étnico africano, mas nomenclaturas como essa eram no geral imprecisas, pois misturavam etnias, portos e localidades da África (MATTOS, 2006).

revelavam um espírito dotado de muito tino e perspicácia, e de extraordinária energia e resolução. (1900, p. 8)⁷¹.

É notável nessa caracterização do antagonista a mistura de dois aspectos aparentemente antagônicos, isto é, a aparência animalesca ("sinistra", "hedionda" etc.) em um espírito "dotado de muito tino e perspicácia", os quais se harmonizam no arquétipo do vilão gótico⁷² e na caracterização do monstro, conforme examinado anteriormente. Desse modo, "tino" e "perspicácia" são enfatizados para aprofundar o sentido da ameaça representada por Zambi, e não para contestar sua monstruosidade. Não só pelo nome/título, mas também pelo "tino" e pela posição de liderança entre quilombolas contra o sistema colonial escravocrata, traça-se uma clara aproximação entre a personagem de Guimarães (1900) e a figura histórica de Zumbi dos Palmares.

Sobre esse aspecto é importante frisar que a história se passa durante o período colonial, logo os antagonistas de Zambi Cassange não seriam os *brasileiros*, e sim os representantes dos interesses de Portugal frente aos assuntos locais. A ficcionalização do governador-geral da província, o português D. Manoel Portugal e Castro, à frente do cargo entre 1814 e 1821, corrobora essa perspectiva ao ser retratado como bondoso apesar de "instrumento, que era, do absolutismo de então, [...] avezado a atos de despotismo e tirania" (GUIMARÃES, 1900, p. 118). No nível histórico, portanto, a novela de Guimarães dá um sentido simbólico a um terror muito real dos brancos: "Naqueles tempos, na província de Minas, desde a serra de Mantiqueira até os confins dos terrenos diamantinos, era uma série de quilombos, que eram o flagelo dos tropeiros e dos caminhantes, e o terror dos fazendeiros". (1900, p. 6).

O enredo de *Uma história de quilombolas* (como dito anteriormente, estruturado na dinâmica do rapto e da salvação de Florinda) permite narrar a organização social de um quilombo e singularizar algumas personagens negras conforme seu grau de aproximação aos valores ocidentais. Florinda e Anselmo são ocidentalizados, cristãos e, portanto, mais honrados – ele demonstra sua honra pelo alinhamento ao governo; e ela pela sua virgindade. Essas características estão na obra associadas à aparência de ambos que, não sendo branca, estaria dentro de um processo de embranquecimento. Sobre Florinda lemos que: "As feições, a não

⁷¹ Por ser antiga a edição consultada, de 1900, optou-se por atualizar a grafia das palavras nesta e nas demais citações do livro de Guimarães (1900).

⁷² Entretanto, observe-se que aquilo que *a priori* revela a racionalidade de Zambi é o formato de sua testa, em uma possível alusão às teorias raciais que naquele final de século (a partir de 1870), quando Guimarães (1900) publica sua novela (em 1871), estão sendo difundidas no Brasil junto com o cientificismo positivista (SCHWARCZ, 1993).

serem os lábios carnosos e as narinas móveis, que se contraíam e dilatavam ao arquejo violento de seu coração, eram **quase de pureza caucasiana**" (1900, p. 22, grifo nosso). Sobre Anselmo: "Posto que de **tez clara**, todavia pela aspereza de seus cabelos negros e crespos, se conhecia claramente que tinha nas veias sangue africano" (1900, p. 11, grifo nosso).

Já as personagens Pai Simão e principalmente Matheus seriam exemplares do perigo da escravidão no âmbito doméstico, daquilo que José de Alencar (2009) representou como "o demônio familiar" em sua peça homônima, e Joaquim Manuel de Macedo (2006) com suas personagens Lucinda e Simeão, em *As vítimas-algozes*: a intromissão interesseira na paz da família branca; a afronta que representam à religião e aos valores cristãos – "Então feitiço não serve de nada?... Quando filha de branco mesmo a gente bota mandinga nela [...]" (GUIMARÃES, 1900, p. 4-5) –; ou o sempre presente desejo de vingança ligado à insubordinação frente aos "castigos". Sobre esse último aspecto, vale a pena transcrever a fala de Matheus, que explica para Pai Simão o porquê de sua fuga depois de ter tentado, em vão, atrapalhar os planos de Anselmo, de alforriar Florinda e se casar com ela, ao insultar o primeiro e bater na última:

– **Tive de aguentar uma surra de bacalhau, eu, que nunca apanhei nem um coque de meu senhor...** Depois de tudo isso ele me jurou que se eu continuasse, me havia de vender para longe. Oh! A cousa é assim, banzei eu cá comigo, pois vou-me embora; não falta quilombo por esses matos. Arrumei minha trouxa, e aqui estou, pai Simão, **às suas ordens para beber sangue de quanto branco há nesse mundo.** (GUIMARÃES, 1900, p. 4, grifo nosso).

No diálogo fica evidente a ideia de que o escravo não reconheceria as violências contra si como um "castigo necessário" (perspectiva branca e da narrativa) e, portanto, seu instinto, como resposta aparentemente *desproporcional*, seria a fuga e a vingança. Nesse sentido é de extrema relevância a cena que representa o ritual de iniciação de Matheus ao quilombo de Zambi Cassange, uma vez que combina a representação simbólica daquilo que é africano à feitiçaria⁷³ ou a forças demoníacas:

Seguiu-se a cerimônia, a que o cabra se sujeitou pacientemente, lançando todavia olhares desconfiados em redor de si. Pai Simão abriu-lhe com a ponta da faca uma leve incisão no peito esquerdo, tirou algumas **gotas de sangue**, que recolheu em um pequeno saquitol de couro envolto com outros objetos de **feitiçaria africana**, e depois de bem cosido, o dito saquitol ou caborje foi pendurado por um cordão ao pescoço do cabra. O juramento consistia em **horrríveis palavras cabalísticas em língua africana**, e do qual a tradição não nos deixou a fórmula. Os dois ajudantes do Zambi assistiram

⁷³ Essa relação também pode ser encontrada em *Pai-raiol, o feitiçeiro*, de Joaquim Manuel de Macedo (2006).

de pé e com religiosa atenção àquela sinistra cerimônia, que introduzia um neófito no grêmio dos quilombolas do Zambi Cassange. (GUIMARÃES, 1900, p. 9-10, grifo nosso)

Por esse trecho podemos vislumbrar melhor aquilo que Bellei (2000) formula sobre o monstro como figuração das ansiedades envolvidas no cruzamento de fronteiras. Num primeiro momento, o que se destaca na cena do rito é a permanência da certa *cultura africana* (religião, língua, organização social) atuando no subterrâneo da sociedade brasileira, sendo que o *subterrâneo* é tanto referencial – o quilombo está localizado num "grotão" –, quanto metafórico, pois, da perspectiva da branquitude, é aquilo que deve permanecer fora do foco de visão. Ademais, essa atuação subterrânea, e sub-reptícia, se constitui numa ameaça ao Estado, à Igreja e à sempre frágil unidade da sociedade dominante, porque estaria firmada num *pacto de sangue* – o *sangue africano* –, isto é, numa aliança étnico-racial forjada entre africanos e descendentes e que colocava em perigo tanto as fronteiras político-geográficas quanto as de *sangue* – ou seja, o projeto de embranquecimento.

Em síntese, o pacto de sangue entre africanos e brasileiros negros representa a resistência à dominação e à mestiçagem via embranquecimento. É importante enfatizar que as personagens são descritas pela voz narrativa como mais ou menos negras – e, portanto, mais ou menos perigosas – conforme sua aproximação ao quilombo ou à vida na província. Anselmo e Florinda são o modelo de casal *quase branco*. Já Matheus, por ser um "cabra"⁷⁴ (GUIMARÃES, 1900, p. 6), um *mestiço* destituído na narrativa de qualquer traço de branquitude, não é assimilado ao mundo dos *embranquecíveis* e, por outro lado, provoca desconfiança em Zambi Cassange – "Não tenho muita fé em gente dessa cor" (1900, p. 9). De fato, Matheus e Zambi acabam se desentendendo por causa de Florinda, uma vez que Zambi, ao conhecê-la, passa a também desejá-la: "[...] lhe acendera o sangue africano em apetites libidinosos" (1900, p. 34).

No espectro da *africanidade pura*, que parece caracterizar de maneira gótica o quilombo, as comparações com monstros são recorrentes. Além de Zambi, também na descrição de sua companheira, sua "okaia favorita", podemos observar esse elemento estrutural: Maria Conga ou Mãe Maria era "[...] uma preta curta e gorda [...], já não muito nova, de olhos graúdos

⁷⁴ Sobre as variações do termo "cabra" entre os séculos XVI e XIX e sua relação com a mestiçagem e com a ideia de animalidade conferida por brancos a não-brancos, pode-se consultar o trabalho de Almeida, Amorim e Paula (2017).

e esbugalhados, e por entre cujos beijos trombudos e revirados, sempre entreabertos, alvejavam dentes agudos e salientes como o do cão" (GUIMARÃES, 1900, p. 25-26). Ademais, o conflito instaurado pela introdução de Florinda no quilombo se estenderá para "Mãe Maria", que, por ciúmes de Zambi, conspirará com Matheus a fim de se vingar por ser preterida pelo companheiro – ao saber do desejo dele por Florinda "seus olhos [de Maria] se injetaram de sangue, lançaram um lampejo feroz, cresceram e rolaram nas órbitas como os do sapo esbordado" (1900, p. 40)⁷⁵.

Ainda sobre o *pacto de sangue*, cabe analisar uma cena importante para o desenrolar do conflito e em que é feito outro pacto, dessa vez entre Anselmo e Zambi Cassange. Enquanto o pacto descrito acima contava a iniciação de um "cabra" (Matheus) na sociedade quilombola, o de Anselmo e Zambi se caracteriza por ser baseado num código de honra que, não obstante, resulta também perigoso para a ordem colonial. Depois de fracassar em seu plano de salvar sozinho Florinda, Anselmo pede ajuda do governador da província, D. Manoel, que lhe concede alguns homens para capturar os quilombolas (e, conseqüentemente, socorrer Florinda, objetivo do protagonista).

A ação contra os quilombolas havia sido bem sucedida e eles estavam quase todos presos, prontos para serem levados ao governador; contudo, Cassange inesperadamente captura Florinda (das mãos do traiçoeiro Matheus) e com isso é capaz de barganhar com Anselmo a liberdade de seus companheiros em troca da moça. Anselmo imediatamente aceita o acordo, jura "cumprir fielmente [sua] palavra" (1900, p. 107) e até mesmo oferece a Zambi Cassange um crucifixo como prova, ao que este responde: "– E eu também te juro por este colar, que já andou no pescoço de meu pai, que se você nos põe em liberdade e nos deixa em paz Florinda vai com você. Mais ainda falta uma coisa; falta juramente de sangue. [...] **quero uma gota do seu sangue.**" (1900, p. 107, grifo nosso). As respostas do português D. Manoel a Anselmo, que volta a Vila Rica trazendo tão somente Florinda, deixam explícito o que argumentamos acerca

⁷⁵ Assim como seu líder e companheiro, Maria Conga é alguém que se utiliza de perspicácia e crueldade para arquitetar um plano que a favoreça. Quando seu plano (que consistia em manipular alguns quilombolas, inclusive Matheus, a se amotinarem contra Zambi) é descoberto, Zambi a condena ao enforcamento: "a negra estorcia-se, rangia os dentes, espumava, e esbugalhava os olhos de uma maneira horrível [...] seus olhos vermelhos se revolviam como duas brasas, e os lábios espumantes murmuravam convulsivamente sons ininteligíveis." (1900, p. 92). Na sequência, a morte da personagem é descrita de maneira particularmente grotesca: "A negra, com um palmo de língua de fora, os dentes arreganhados, e os olhos surgidos e horrivelmente estufados, olhava para ela [Florinda] abanando brandamente a cabeça com a oscilação da corda." (1900, p. 92-93).

do sentido político desses *pactos de sangue* enquanto pactos raciais que põem em risco a ordem étnico-nacional:

– Então, Sr. Anselmo, que é do Cassange?... pois nem ao menos a cabeça dele me traz?...

[...] então tudo que foi buscar e que comprometeu-se a trazer a custa de sua cabeça, só nos trouxe, pelo que vejo, a tal Florinda, que não conhecemos, e com quem nada nos importamos!...

[...] – Então, confessa que armou-me um laço, que **me atraçou**?... (GUIMARÃES, 1900, p. 115-117, grifo nosso).

A *traição* que D. Manuel repreende não tem só a ver com o fato de Anselmo não ter trazido os quilombolas, como prometido, mas especialmente porque isso deflagra sua situação ambígua de *mestiço* na sociedade racializada, escravocrata e colonial. Por que trazer uma *escrava*, "com quem nada nos importamos", seria uma ação aceitável de alguém que contou com a confiança de um governador de província? Mais diretamente, o que D. Manuel deseja de Anselmo é um atestado de fidelidade étnico-racial com relação aos brancos, algo que a atitude do jovem parece contradizer. Isso pode ser notado nas palavras de D. Manuel em resposta à notícia do pacto feito por Anselmo com Cassange e ao boato da traição deliberada: "[...] um desgraçado liberto atrever-se a fazer galhofa de um governador [...]" (1900, p. 124). Na caracterização de Anselmo como "desgraçado liberto" e *atrevido* fica evidente que a cor e a situação de alforriado do protagonista suscitam constantes desconfianças.

De fato, ao consentir no pacto de sangue com Zambi Cassange, Anselmo trai D. Manuel, mas o que o governador perceberá depois, e o que a narrativa procura acentuar, é que esse pacto não seria de raça e sim de honra. O desfecho feliz da narrativa depende, inclusive, dessa mudança de sentido do pacto, a qual enraizará as atitudes honrosas de Zambi. Até então um empecilho para a união dos protagonistas, pois descrito como despudorado e manipulador, o líder quilombola confirma a relação de fraternidade sugerida pelo pacto e salva Anselmo ao desmentir as acusações contra ele. Trata-se de um desfecho ambivalente, na medida em que Cassange passa de *selvagem* (no sentido puramente animalesco) para *bom-selvagem* (ao gosto romântico), sem que a narrativa dê conta dessa transformação. A cena que envolve o último pacto de sangue, a que nos referimos, ganha então maior importância, pois é depositada nela a carga transformadora de Cassange, o qual abre mão de uma questão individual (e, enfatize-se, *sexual*) – o desejo por Florinda – em nome da liberdade de seus pares quilombolas e,

consequentemente, se liga ao protagonista através de um compromisso de honra que ele, Zambi, cumprirá.

De todo modo, o código de honra que a narrativa, ao final, associa à situação do pacto de sangue não anula o sentido político e racial sobre o qual se argumentou aqui, pois através dessa ação o objetivo principal de D. Manuel (a captura ou assassinato dos quilombolas) é preterido pela deliberação conjunta de dois homens negros, a qual leva à liberdade de outros sujeitos negros (os quilombolas e Florinda). Com essa perspectiva o que se deseja acentuar é que a orquestração final da narrativa pune homens e mulheres que resistem à ocidentalização e ao branqueamento (são presos e/ou enforcados), ao mesmo tempo em que recompensa com o casamento e a liberdade os protagonistas *embranqueáveis* por suas lealdades ao poder colonial. Conclui-se que o perigo que os quilombolas representam para os brancos não deixa de assombrar o enredo, sendo aliás esse medo estruturante da narrativa (da composição do cenário, das personagens e do conflito).

Outros exemplos desse tipo de representação gótica do contexto da escravidão podem ser encontrados em *A cabana do Pai Tomás*, de 1852, da estadunidense Harriet Beecher Stowe (2004) e em *O escravo*, de 1859, do português José D'Almeida (1989). O primeiro livro dialoga em seu enredo com a sociedade escravocrata no Sul dos Estados Unidos, já independente da Inglaterra; e o segundo, com a escravidão na colônia portuguesa da ilha de Santiago, hoje República de Cabo Verde. Nesse último caso, a apropriação do gótico pelo romancista se faz em mais de um momento, estando mais evidente na composição da personagem Júlia, uma mulher negra, espécie de pária social, acusada de ser feiticeira e que vive – como os assustadores quilombolas brasileiros de Guimarães (1900) – em uma caverna mais ou menos afastada da sociedade:

Aquele antro era medonho! Aí não moravam os morcegos, os mochos, as corujas, nem as demais aves sinistras, lúgubres e agoreiras, que costumam habitar os lugares funestos; nada que significasse a vida [...] e aquelas paredes sepulcrais pareciam dizer ao ente que lá entrava: Infeliz, cuida na morte!". (D'ALMEIDA, 1989, p. 112).

No livro de Stowe (2004), observa-se uma apropriação mais explícita do gótico nos capítulos que narram sobre a estratégia da personagem escravizada Cassy para enlouquecer Legree, um escravocrata depravado que a explora (também) sexualmente. Ocupando forçadamente o lugar de concubina e sabendo do final trágico de uma mulher escravizada que transgredira a vontade de Legree e por isso fora trancafiada no "sinistramente lúgubre" (2004,

p. 330) sótão da casa até definhar e morrer –, Cassy aproveita-se do medo de Legree em relação às histórias de assombração que se contam na fazenda e elabora artifícios que fazem com que ele acredite ser perseguido pelo fantasma da ex-escrava assassinada. No capítulo *Uma história autêntica de alma do outro mundo* (STOWE, 2004), vemos Legree perder sua força anterior ao ser levado à loucura e embriaguez como consequência do medo da vingança da mulher negra – no caso, Cassy enquanto ela mesma, e enquanto incorporação da memória da mulher que faleceu no sótão. Conforme pontuam Gilbert e Gubar (2000, p. 534), Cassy explora a história da "madwoman in the attic" (da "doida no sótão") em seu favor, subvertendo assim o lugar da loucura, tipicamente ocupado pelo gênero feminino.

A intertextualidade entre *A cabana do pai Tomás e Úrsula* é notável nesse aspecto. Ao invés de construir o medo do branco quanto ao negro pela constituição da monstruosidade deste (caminho traçado por Guimarães [1900]), o livro de Reis (2004) e o referido capítulo de Stowe (2004) apropriam-se de algo mais do que os simples lugares comuns do gótico. Trabalhando com a insinuação do fantasma da mulher negra que assombra e enlouquece o escravocrata, o que se incorpora é principalmente o caráter ambivalente do gótico (PUNTER, 1996)⁷⁶ no sentido da exploração do fantástico dentro da estética realista, moderna e burguesa da narrativa romanesca. Isso permite uma solução formal extraordinária – em que a personagem escrava se vinga do branco, o faz definhar, sem ser, para tanto, um *monstro*, sem deixar de ocupar o lugar de *vítima de um monstro*.

III. 4. 2. Onda negra

⁷⁶ Essa ambivalência é o motivo pelo qual Botting (2005) trata de narrativas góticas como contranarrativas dos valores iluministas, e Kilgour (1997) acentua a relação ambígua com as normas e a racionalidade moderna, no sentido de que o romance gótico não só as viola como também as reforça (especialmente ao final do enredo).



Figura 2. *Bitwa na San Domingo* [Batalha em São Domingo], de January Suchodolski, 1845 – óleo sobre tela. Polish Army Museum, Varsóvia, Polônia.

Se o gótico inglês mantém uma relação ambivalente com seu passado – projetando nele não somente os mistérios do mundo sobrenatural que derivam de perspectivas pagãs e em tensão com a perspectiva cientificista da modernidade, como também os sentimentos de honra e linhagem associados às aristocracias feudais (BOTTING, 2005; KILGOUR, 1993; PUNTER, 1996) –, como pensar a relação com o passado estabelecida por uma narrativa brasileira escrita em diálogo com o gótico? Vimos no primeiro capítulo como os discursos mais reconhecidos da literatura e da crítica literária estiveram preocupados primordialmente com o tempo futuro, um tempo no qual o Brasil, idealmente, poderia finalmente chegar ao status ocidental de nação (tanto do ponto de vista político, econômico e social, quanto do ponto de vista cultural e étnico-racial).

Em outras palavras, quanto ao centro do campo literário, o direcionamento da literatura romântico-nacionalista brasileira é diametralmente oposto ao da literatura gótica inglesa: para dialogar com tensões do presente da escrita ficcional, esta se volta para o passado; aquela, para o futuro. Esse é um ponto crucial para se compreender os sentidos da apropriação do gótico fora da Europa. O drama do pacto de sangue entre negros (africanos e descendentes) e o medo do enegrecimento e da resistência negra na novela de Guimarães (1900) exemplificaram de

maneira contundente meu argumento, pois sua narrativa trata não só da ansiedade quanto ao que vem do passado para assombrar o presente (isto é, a história da escravidão); mas principalmente do que se organiza subterraneamente para *prejudicar o futuro*.

Por esse viés, o que pesquisas como a de Clóvis Moura (2014), Luiz Mott (1982) e Marco Morel (2017) nos permitem afirmar é que as diversas insurgências protagonizadas por agentes negros nas Américas tiveram uma enorme penetração no tecido social brasileiro. Mott (1982) demonstra que a Revolução do Haiti teve repercussão imediata no Brasil não só entre membros da elite, mas também entre sujeitos negros. Conforme corrobora um documento do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa citado por Mott (1982), há evidência de que logo em 1805 circulavam pelo Rio de Janeiro retratos do imperador negro do Haiti, Jean Jacques Dessalines (coroadado em setembro de 1804):

o Ouvidor do Crime mandara arrancar dos peitos de alguns cabras e crioulos forros, o retrato de Desalinas [sic], Imperador dos Negros da Ilha de São Domingos. E o que mais notável era que estes mesmos negros estavam empregados nas tropas da Milícia do Rio de Janeiro, onde manobravam habilmente a artilharia. (apud MOTT, 1982, p. 57).

O autor cita também outros documentos que se afirmam que negros "falavam abertamente de suas revoltas, comentando os acontecimentos do Haiti" (MOTT, 1982, p. 58). A recepção favorável entre negros brasileiros das notícias (e boatos) de vingança dos ex-escravos de São Domingos contra os brancos suscitava, é óbvio, medo na elite do Brasil, que desde o século XVI lidava com diversas formas de resistência de africanos e descendentes, sendo paradigmáticas a experiência dos quilombos de Palmares (Angola Janga) no século XVII (MOURA, 2014) e a consequente imortalização da memória de Zumbi dos Palmares. No entanto, se é verdade que a resistência à escravidão é anterior à Revolução do Haiti, é também verdade que com a manutenção da escravidão no contexto de rupturas com a metrópole, na Independência do Brasil, os escravizados tinham mais motivos para pensarem em sua situação política em termos de um terceiro partido – nem liberal, nem conservador: negro. É nessa perspectiva, do medo do *pacto de sangue africano*, que podemos compreender o que afirma um agente francês em documento enviado a D. João VI entre 1823 e 1824:

Deve-se demonstrar as desgraças a que certamente se expõem as pessoas brancas, principalmente os brasileiros brancos, não se opondo à perseguição e aos massacres que sofrem os portugueses europeus, pois embora havendo aparentemente no Brasil só dois partidos (o liberal e o conservador), existe também um terceiro: **o partido dos**

negros e das pessoas de cor, que é o mais perigoso pois trata-se do mais forte numericamente falando. Tal partido vê com prazer e com esperanças criminosas as dissensões existentes entre os brancos, os quais dia a dia têm seu número reduzido. Todos os brasileiros, e sobretudo os brancos, não percebem suficientemente, que é tempo de se fechar a porta aos debates políticos, às discussões constitucionais? Se se continua a falar dos direitos dos homens de igualdade, terminar-se-á por pronunciar a palavra fatal: liberdade, palavra terrível e que tem muito mais força num país de escravos do que em qualquer outra parte. Então, toda a revolução acabará no Brasil com o levante dos escravos, que quebrando suas algemas, incendiarão as cidades, os campos e as plantações, massacrando os brancos, e fazendo deste magnífico império do Brasil uma deplorável réplica da brilhante colônia de São Domingos. Coisa alguma é exagerada no que acaba de expor. Tudo infelizmente é muito verdadeiro. (apud MOTT, 1982, p. 59, grifo nosso).

Insisto, portanto, que é sob o viés da *onda negra* que poderemos melhor compreender as apropriações do gótico nas narrativas de que nos ocupamos neste capítulo. Nesse sentido, vale a pena mencionar mais duas revoltas. Primeiramente, a Balaiada (ou Revolta dos Balaios, ou Guerra dos Bem-te-vis), ocorrida no Maranhão entre 1838 e 1841, durante o Período Regencial⁷⁷. Antecedendo *Úrsula*, é de se julgar que essa revolta (de enormes proporções e impossível de ser simplificada aqui) tenha ajudado a formar o imaginário da elite escravocrata local quanto ao *perigo dos negros*, que como se sabe, participaram ativamente do movimento (JANOTTI, 2005; ASSUNÇÃO, 1998). Matthias Assunção (1998), em sua pesquisa, examina a hipótese de que a resistência dos sujeitos escravizados era anterior à Balaiada: "A tal ponto chegaram as ações dos quilombolas, que as autoridades da área temiam, em última instância, uma 'insurreição geral'. A guerra entre os quilombolas e a sociedade escravista já estava em pleno andamento quando eclodiu a Balaiada" (1998, p. 76). Ainda segundo Assunção (1998, p. 80), a "historiografia conservadora é a que mais insiste a caracterização dos rebeldes como cruéis 'facínoras' ávidos de sangue"; sobre uma das lideranças populares, o negro Balaio⁷⁸, registram-se histórias que o colocam como protagonista de barbaridades, "Magalhães [1848] já ressaltou que 'nenhum outro o avantajou nas crueldades que muito o enfurecia a sede implacável da vingança'".

⁷⁷ No romance *O Diabo*, publicado por João Clímaco Lobato em 1856 no jornal maranhense *O Constitucional*, a Balaiada é mencionada num enredo em que aparecem escravizados como personagens secundárias e em que o medo do diabo é um recurso utilizado pelo protagonista (branco) para assustar uma família que havia furtado sua herança (SOUZA, A., 2017). Sobre a representação da Balaiada na narrativa, assim se expressa Antonia Pereira de Souza (2017, p. 300): "A representação da Guerra da Balaiada consistiu em mostrar a destruição ocorrida em Vila de Rosário, onde ocorriam assassinatos, roubos, incêndios; havia pessoas vivendo em condições precárias, em vista dos prejuízos com a lavoura e da agiotagem".

⁷⁸ Assunção (1998) comenta que existem diferentes caracterizações de cor para o Balaio, com predominância dos vocábulos associados à mestiçagem (caboclo, crioulo...), e que esse apelido poderia corresponder na verdade a duas pessoas diferentes.

Outro aspecto que leva a esse diálogo com a história das revoltas se dá pela menção direta que faz a obra de Guimarães (1900) a uma "sangrenta" revolta de escravizados ocorrida no âmbito da Sedição de Carrancas (MG), em 1833. A voz narrativa de *Uma história de quilombolas* conta dos perigos enfrentados por Anselmo quando passava "pelo arraial de Boa-Vista, que depois se tornou célebre por um sangrento combate que ali se deu por ocasião de uma sedição em 1833" (GUIMARÃES, 1900, p. 62). Conforme Marcos Ferreira de Andrade (2017), essa revolta ficou bastante conhecida na época por conta de sua violência e porque resultou na morte de nove membros da família de Gabriel Francisco Junqueira, deputado-geral pela província de Minas Gerais. O autor, inclusive, conta os detalhes dessa revolta num tópico que tem como título "1830: a década do medo", e resume algo que nos é relevante:

Os discursos políticos, as correspondências entre as autoridades judiciárias, a documentação camarária e a imprensa periódica estão repletos de passagens que reforçam o **fantasma do "haitianismo" no Brasil e o temor de uma insurreição escrava de grandes proporções** que escapasse ao controle das autoridades e dos agentes de repressão. (ANDRADE, 2017, p. 266, grifo nosso).

Com tais referências às revoltas de escravizados não se pretende fundamentar uma leitura de *Úrsula* como representação automática da realidade; mas historicizar o medo racial com o qual a autora trabalhou de maneira muito particular em sua obra, ao se apropriar de elementos do gótico, considerando-se o horizonte de expectativa dos leitores da época com relação ao tema (*o negro seria o monstro do branco*) e com relação à celebração de uma literatura nacional (reconhecível pela *cor local* das descrições e pela atenção ao componente étnico-racial de uma identidade local embranqueável).

Nesse sentido, é possível afirmar que não era apenas o gótico inglês que sugeria no público leitor local as imagens sombrias de perseguições, assassinatos, monstros e fantasmas. A sociedade brasileira também operava com esses termos, por exemplo nos jornais, ao enfatizar um discurso de medo que se desnuda pela expressão "fantasma do haitianismo" a que Andrade (2017) se refere. Neste capítulo abordamos esse aspecto do medo racial em *Úrsula* considerando-se algumas opções disponíveis para a autora na época, e enfatizando a peculiaridade de suas escolhas narrativas. Verificamos que de fato Reis (2004) aciona elementos da literatura nacionalista, mas sua narrativa vai dialogando progressivamente com o repertório do gótico na medida em que se concentra numa pedagogia da masculinidade e da expiação da culpa escravocrata (em termos cristãos) justamente porque se recusa a representar

personagens negras como monstros. Isso nos permite concluir que o gótico é incorporado em *Úrsula* na figuração do conflito racial e de gênero em termos daquilo que não se superou com o fim do colonialismo; a colonialidade persiste, portanto, como um fantasma que assombra e enfraquece a ideia ufanista de nação.

IV. A ESCRAVA: "NOVA INDEPENDÊNCIA", ABOLIÇÃO E MATERNIDADE

No capítulo anterior, contrastamos a representação do *escravo* com a do *senhor* com o intuito de aprofundar nas particularidades da escrita de Maria Firmina dos Reis, em *Úrsula*, no que tange a essa dicotomia. Conduzimos a discussão com o amparo da crítica da literatura gótica porque percebemos que em torno da estética do medo e da figuração do monstro criaram-se maneiras muito particulares de se falar da escravidão num momento em que, internacionalmente, o sistema estava em crise. Essa abordagem ofereceu ainda a oportunidade de matizar a prosa romântica brasileira da segunda metade do século XIX, incluindo modos de representação diferentes sobre a escravidão.

Neste último capítulo, em que caminhamos para a conclusão da tese, o *corpus* principal de análise é o conto *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis (2004)⁷⁹. Publicado no número 3 da *Revista Maranhense*, em novembro 1887 (portanto às vésperas da Lei áurea), o conto nos permite estabelecer uma relação entre a Lei do ventre livre (de 1871) e a abolição (em 1888), uma vez que ele se ancora na perspectiva de Joana, uma mãe escravizada que faz ouvir sua memória dos traumas da escravidão, e termina encenando uma ação abolicionista por meio da qual Gabriel (filho de Joana) é alforriado. Nossa preocupação central aqui, retomando alguns pontos examinados anteriormente, é entender como esse texto de Reis trabalha esteticamente e ideologicamente diante da discussão, naquele momento acalorada, sobre a abolição e o destino étnico-nacional, por um lado; e a apropriação de teorias raciais visando à legitimação de hierarquias sociais, por outro. Para tanto, é necessário contextualizar e especificar o abolicionismo de Maria Firmina dos Reis, nessa que é a sua última narrativa conhecida, em diálogo com as questões que à época foram proeminentes: descendência, miscigenação, futuro e nação. Como demonstrado, esses temas não eram novos, mas nos anos 1880 eles tinham fôlego renovado, agora num Brasil que procurava se autorrepresentar como país moderno e civilizado (SCHWARCZ, 1993; MISKOLCI, 2012).

⁷⁹ Uma versão inicial e reduzida deste capítulo foi publicada na coletânea *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora* (DUARTE, C. et al., 2018), com o título *A construção do sujeito negro em A escrava, de Maria Firmina dos Reis* (MARRA, 2018). Algumas partes desse trabalho anterior foram mantidas aqui, embora outras tenham sido suprimidas, aprofundadas e substancialmente modificadas. Este texto, mais amplo, tem um objetivo diferente daquele – razão pela qual outros temas e análises foram acrescentados.

IV. 1. Nova Independência?

Em *A escrava* temos um texto abertamente abolicionista que se fundamenta na lei (e na palavra escrita), bem como na memória e perspectiva de uma *mãe escrava* para tecer uma crítica moral e política à sociedade e ao Estado brasileiros. Para tanto, o conto trata da ineficácia da Lei do ventre livre frente à manutenção do sistema escravagista, com a inerente hierarquia senhor-escravo através da qual a separação da família negra e a violência do branco permaneciam como regra. Como veremos, há também uma atenção especialmente antirracista da voz narrativa ao carregar suas personagens negras de subjetividade, algo muito diferente da tônica do medo no geral utilizada por abolicionistas brancos para defender o fim (pacífico e ordenado) da escravidão.

O conto principia com uma moldura narrativa que apresenta, através de um narrador heterodiegético, o cenário de um salão de elite onde "pessoas distintas" discutem assuntos variados até chegarem ao tema da abolição (REIS, 2004, p. 241). Utilizando-se da técnica da narrativa encaixada, Firmina dos Reis introduz a primeira pessoa em seu texto ao conferir voz própria a uma senhora abolicionista, presente nesse salão, a qual descreverá seu encontro com Joana ("a escrava" do título) e o filho dela (Gabriel). Encaixada nessa narrativa, Joana contará, também em primeira pessoa, sua história pessoal; a venda dos seus filhos menores, feita pelo senhor Tavares; e sua conseqüente deterioração psicológica devido a essa separação e a demais abusos. O tecido narrativo é, portanto, desenvolvido em camadas que se articulam e que são marcadas por duas perspectivas femininas: a primeira é a uma mulher branca⁸⁰ livre; a segunda, a de uma mulher negra escravizada. Seguindo a organização narrativa do próprio conto, abordaremos abaixo 1) os argumentos que a senhora abolicionista traz à baila em seu discurso pelo fim da escravidão; passaremos, depois, para 2) a narração que o embasa, a partir da história de seu encontro, no passado, com Gabriel e Joana, ambos escravizados e ambos em fuga (ela, fugindo da crueldade do feitor; ele, em busca da mãe); e, por fim, 3) enfocaremos a perspectiva de Joana, que, no leito de morte, rememora episódios traumáticos de sua vida.

⁸⁰ Sabemos dessa característica pela seguinte fala de Joana: "– Quem é vossemecê, minha senhora, que tão boa é pra mim, e para meu filho? Nunca encontrei em vida um branco que se compadecesse de mim [...]" (REIS, 2004, p. 253).

IV. 1. 1. A moral religiosa e o abolicionismo

A *escrava* começa com a imagem de um salão: "Em um salão onde se achavam reunidas muitas pessoas distintas, e bem colocadas na sociedade e depois de versar a conversação sobre diversos assuntos mais ou menos interessantes, recaiu sobre o elemento servil" (REIS, 2004, p. 241). O leitor é então introduzido a uma senhora "de sentimentos sinceramente abolicionistas" (2004, p. 241) que, diante da discussão polêmica que se instaura, defende entre seus pares um discurso ao mesmo tempo pró-abolição e pró-igualdade racial – o que, como se vem reiterando, não é sinônimo.

De acordo com a senhora abolicionista, o sistema escravagista colocava em xeque duas morais a serem respeitadas, a cívica e a religiosa (cristã). Essa personagem alude, assim, à retórica abolicionista mais oficial, no sentido de condenar a escravidão como vergonha nacional e razão do descompasso brasileiro com relação ao trabalho e à economia liberais – "Dela a decadência do comércio; porque o comércio e a lavoura caminham de mãos dadas, e o escravo não pode fazer florescer a lavoura; porque o seu trabalho é forçado" (REIS, 2004, p. 242) –, algo difundido nos escritos de Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, e nas associações abolicionistas, as quais, na década de 1880, já eram muito numerosas⁸¹ (ALONSO, 2015). A protagonista afirma inclusive que é membro de duas associações, uma no Rio de Janeiro e outra no Maranhão, fato que será importante para o clímax, já que o desfecho favorável do enredo depende dos seus contatos com alguma dessas associações.

Contudo, se tanto a Constituição de 1824 como a Igreja Católica deram o suporte necessário à permanência desse sistema, o que a personagem parece estar denunciando não é somente o descumprimento das leis⁸², mas principalmente a hipocrisia das instituições Estado-nação e Igreja, as quais, para ela, funcionavam dentro de uma profunda contradição que "desmoraliza, e avilta a nação inteira!" (2004, p. 241). É válido destacar esse ponto, trazido pelo texto, pois de fato existia certa consciência de tal contradição entre, por um lado, os valores cristãos e iluministas e, por outro, a atuação das instituições religiosas (católica e protestante) e os textos das constituições liberais do século XIX.

⁸¹ A importância dessas associações foi notável não só para a abolição em si, como também para a compra de alforrias, processos judiciais individuais, e transporte de escravizados para o Ceará, onde a escravidão foi proibida em 1884 (ALONSO, 2015).

⁸² Veremos adiante, na análise do enredo, que o conto denuncia a ação ilegal dos senhores que descumpriam a Lei do Ventre Livre, de 1871, e sua desonestidade, ao não executar os acordos feitos com seus escravos, enganados depois que pagavam por suas alforrias.

Essa *consciência da contradição*, por assim dizer, pode ser verificada antes da ascensão do movimento abolicionista no Brasil – por exemplo, nos discursos de legisladores, como Bonifácio de Andrada e Silva –, o que levou ao desenvolvimento de estratégias objetivas para contornar a questão. Cristina Nogueira Silva (2010), estudando as relações entre direitos fundamentais e escravidão comenta o fato conhecido de que a declaração de independência dos Estados Unidos (1776), bem como a declaração francesa dos direitos do homem e do cidadão (1789) foram textos que conviveram com esse sistema. Segundo a autora, inspiradas nesses documentos, as constituições promulgadas no século XIX articularam o "direito natural" à liberdade com a realidade prática de economias dependentes do trabalho compulsório. Silva (2010) analisa, então, o artifício encontrado na própria retórica das leis que, tanto nos Estados Unidos, como em Portugal e Brasil, acomodaram a desigualdade de status dos sujeitos através, principalmente, da omissão da menção à escravidão. No entanto, ao mencionar os direitos dos "libertos", aludia-se indiretamente à escravidão como condição para estabelecer critérios hierárquicos de cidadania e fixar limites para os direitos políticos de ex-escravizados. Assim é que na "Carta brasileira de 1824, que foi matriz da portuguesa, [os libertos] apenas podiam votar nas assembleias primárias" (SILVA, 2010, p. 234), ou seja, pareciam gozar de direitos como cidadãos ao mesmo tempo em que eram alocados numa subcidadania⁸³. Para a autora, essa incoerência legal entre o simultâneo status de pessoas negras enquanto *pessoas* (que poderiam comprar sua alforria e responder em processos criminais) e de *objeto* (porque disponíveis para compra, usufruto, venda) "[...] contribuiu muito para invibilizar a aprovação de um Código Civil no século XIX" no Brasil (SILVA, 2010, p. 238), já que com as possibilidades de alforria e reescravização o status de um mesmo sujeito poderia mudar ao longo do tempo.

No quadro dessas *contradições*, a retórica dos legisladores desde cedo repousou sobre o atenuador pressuposto de que o sistema escravocrata chegaria ao fim *um dia* (mesmo que em algum ponto incerto e distante no tempo); logo, não caberia mencioná-lo em documentos idealizados como uma espécie de farol para o futuro da civilização (SILVA, 2010). Sobre isso, Cristina Silva (2010, p. 241) comenta ainda que no século XIX o debate ético e moral sobre os direitos naturais à liberdade foi reduzido ao aspecto programático da lei positiva, em que o

⁸³ Essa ambiguidade, para Silva (2010), não chegava a ser um paradoxo, porque *cidadão* fora idealizado como *homem branco*. Ademais: "Era comum distinguir-se entre os cidadãos que podiam e que não podiam exercer direitos políticos, existindo para isso critérios universalmente aceitáveis: o censo, o grau de alfabetização, a idade e outros [...]" (SILVA, 2010, p. 236), *outros* como o *gênero*, acrescentaríamos.

legislador ganhava "o centro da actividade política" de culturas constitucionais "legiscêntricas". É contra essa ideia emancipatória conservadora e "legiscrêntrica" (2010, p. 241) que podemos ler a argumentação da personagem de Reis (2004, p. 241-242, grifo nosso), a qual se ampara ora na moral cristã para criticar a impostura da Igreja: "Para que se deu em sacrifício, o Homem Deus, que ali exalou seu derradeiro alento? Ah! Então *não é verdade* que seu sangue era o resgate do homem! É então uma *mentira abominável* ter esse sangue comprado a liberdade?"; ora num ideal cívico para criticar o Estado brasileiro: "E depois, olhai a sociedade... Não vedes o abutre que a corrói constantemente!... Não sentis a desmoralização que a enerva, o cancro que a destrói" (2004, p. 242).

Sabendo que no Brasil a "Igreja católica era parte do Estado, e o catolicismo, religião de Estado" (ALONSO, 2015, p. 40), vemos nos trechos citados de Reis (2004) também uma apropriação da estratégia abolicionista anglo-americana de embasamento religioso para a denúncia moral da escravidão. Ângela Alonso (2015) explica que na Inglaterra e nos Estados Unidos os movimentos abolicionistas tiveram suporte de capelas protestantes e do ativismo dos *quakers* – algo bastante visível no romance *A cabana do pai Tomás* (STOWE, 2004). Por esse lado, numa atitude que faz lembrar esse romance de Stowe (2004) – em que existem muitas dezenas de citações diretas ou alusões a trechos da Bíblia do Rei James, incluindo-se citações feitas pelo piedoso pai Tomás⁸⁴–, a personagem Susana (de *Úrsula*), ao ser levada à força para ser interrogada pelo antagonista, ia ouvindo o sacerdote recitar "[...] o salmo 138⁸⁵: 'para onde me irei de vosso espírito? e para onde fugirei de vossa face?' [...]. ' – Se subira ao céu, vós lá estais; se descera aos infernos, ali vos encontraria'" (REIS, 2004, p. 187). Para Eduardo de Assis Duarte (2017, p. 214), essa retórica cristã empregada por Reis (tanto no romance quanto no conto) condena "a escravidão enquanto sistema que afronta a religião e a moral. E a autora o faz a partir do próprio discurso oriundo da hegemonia branca".

Em contraste com o lugar privilegiado da religião para a campanha abolicionista na Inglaterra e nos Estados Unidos, o abolicionismo brasileiro "achou seu palco no espaço público e laico dos teatros. Essa localização da propaganda a infundiu de artes, que abocanhariam o quinhão que no abolicionismo anglo-americano coubera à religião" (ALONSO, 2015, p. 42). Com efeito, ficcionalmente, em *A escrava* o discurso da personagem acontece no espaço de

⁸⁴ As referências de *A cabana do Pai Tomás* à Bíblia estão compiladas neste website: <http://utc.iath.virginia.edu/christn/kjb_utc.html>. Acesso em: 01 fev. 2020

⁸⁵ Na verdade, esses trechos são do salmo 139.

entretenimento, um salão; e, fora da ficção, reverbera no âmbito da literatura e do jornalismo (pois publicado em um periódico), mas mesmo assim vemos que ele apela para a figura de Cristo como exemplo moralizante e modernizante – refutando indiretamente o argumento tipicamente acionado por anti-abolicionistas que buscavam na Bíblia e no mito da mancha de Caim (do Velho Testamento) uma justificativa indiscutível para a escravização dos africanos.

Ademais, a senhora abolicionista de Reis sugere que os brasileiros coniventes com o sistema seriam moralmente rebaixados perante o que ela chama de "opinião social" e que, no contexto, equivale à opinião pública internacional, acionada como parâmetro civilizacional de comparação "com maior ou menor assiduidade, ao menos desde o famoso folheto de José Bonifácio de Andrada e Silva à Assembleia Constituinte de 1823" (CHALHOUB, 2003, p. 140). Vejamos no tópico abaixo como o olhar estrangeiro é instrumentalizado contra a escravidão.

IV. 1. 2. Miscigenação e cientificismo

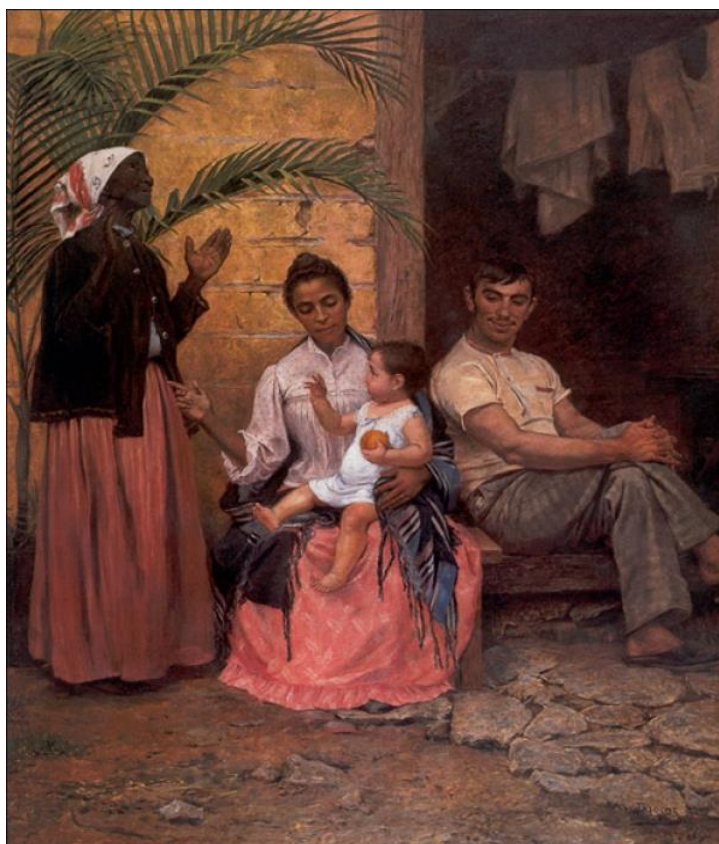


Figura 3. *A Redenção de Cam*, de Modesto Brocos. 1895. Óleo sobre tela, 199 X 166 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Brasil.

Além das denúncias à hipocrisia do Estado e da Igreja, em seu monólogo a senhora abolicionista lança mão da realidade da miscigenação para interpelar e até mesmo constranger seus interlocutores, presumivelmente brancos, quanto à contradição de se apelar para um ideal de pureza racial no Brasil: "Embalde procurará um dentre nós, convencer ao estrangeiro que em suas veias não gira uma só gota de sangue escravo..." (REIS, 2004, p. 242). No sentido atribuído pela personagem à miscigenação, o que significaria aos homens livres brasileiros serem vistos pelo "estrangeiro" (isto é, pelo ideal de *branco puro*) como gente de "sangue escravo"? É esse mal estar que ela causa aos seus distintos ouvintes daquele salão. Como pode uma sociedade desejar se enxergar como moderna e civilizada se "não podemos encarar as nações livres[?]; [...] o estigma da escravidão, pelo cruzamento das raças, **estampa-se na frente de todos nós**" (2004, p. 242, grifo nosso).

Nesse trecho vemos a personagem introduzir a temática da escravidão aproximando-a da subjetividade de seus pares, como elemento constitutivo da *raça – mestiça* – deles. Esse trecho do conto nos faz lembrar, aliás, de outro salão citado anteriormente (no Capítulo 2): o salão carioca do romance de Júlia Lopes de Almeida, analisado por Rita Schmidt (2000), em que uma europeia, "imprudently", chama de *brasileiros* os dançarinos negros, corroborando que a despeito dos esforços, a partir de 1870, de mudança da imagem internacional do Brasil – agora autorrotulado como um país novo (MISKOLCI, 2012; SCHWARCZ, 1993) –, do ponto de vista estrangeiro e eurocêntrico, *brasileiro* e *branco* não seriam sinônimos.

Demonstramos anteriormente que a discussão em torno da raça e da miscigenação nas Letras brasileiras vem antes mesmo de nossa importação das teorias raciais, uma vez que acompanhou o processo de idealização da singularidade da nação recém-independente. No entanto, conforme demonstra Lilia Schwarcz (1993), o final do Oitocentos se distingue pelo embasamento cientificista que deu para a categoria *raça*. Em *O espetáculo das raças*, Schwarcz (1993) propõe uma história social das ideias raciais importadas ao Brasil a partir de 1870 – "ao embalo da campanha republicana" e da promulgação da Lei do ventre livre (1993, p. 36) –, com especial atenção às maneiras "originais" de suas apropriações no país, onde o conceito, "além de sua definição biológica acabou recebendo uma interpretação sobretudo social" (1993, 23-24). A originalidade dessa abordagem brasileira estaria em acomodar o elogio da mestiçagem (mesmo como instrumento de branqueamento) baseado em teorias que, via de regra, a condenavam como meio de degeneração das *diferentes espécies* (SCHWARCZ, 1993).

Desse modo, do darwinismo social "adotou-se o suposto da diferença entre as raças e sua hierarquia, sem que se problematizassem as implicações negativas da miscigenação", e ao mesmo tempo se aceitou do evolucionismo social "a noção de que as raças humanas não permaneciam estacionadas, mas em constante evolução e 'aperfeiçoamento', obliterando-se a ideia de que a humanidade era una" (SCHWARCZ, 1993, p. 25). Além disso, Schwarcz (1993) contrasta duas apropriações distintas do evolucionismo – a monogenista e a poligenista, evidenciando a multiplicidade de interpretações sociais suscitadas a partir das análises biológicas publicadas em 1859, por Charles Darwin, em *A origem das espécies*. A primeira interpretação, monogenista, hierarquizava a raça humana (física, mental, moral e culturalmente) numa linha evolutiva, do mais fraco ao mais forte; admitia-se, no entanto, a ascendência comum e a possibilidade de "perfectibilidade"⁸⁶. Já os evolucionistas poligenistas explicavam a diversidade humana em termos de diferenças de espécies humanas, condenando a mestiçagem como meio de *degeneração*. No entanto, enquanto para alguns poligenistas o cruzamento de diferentes *raças* causaria infertilidade (a exemplo da mula); outros (como o conde Arthur Gobineau) admitiam a fertilidade da *raça miscigenada* (que por isso mesmo representaria perigo para a *pureza racial ariana*) (SCHWARCZ, 1993).

Como se pode ver por essa breve exposição, tais correntes teóricas têm em comum o fundamento racista eurocêntrico; não obstante, elas se distinguem enormemente entre si – o que pode ter também contribuído para a combinação singular dessas ideias mutuamente excludentes no Brasil, onde elas tiveram que "conviver com o mito da miscigenação visto como tendência de transformação positiva, porque entendida como impulso ao branqueamento da população", conforme salienta Maria Nazareth Soares Fonseca (2000, p. 93).

Isso posto, é importante avaliar a apropriação brasileira dessas teorias raciais europeias em paralelo com a representação da abolição, por seus defensores, como um "corolário da Independência" (ALONSO, 2015, p. 73), ou uma "nova Independência", pois se "a velha" (de 1822) trouxe liberdade para o país, a nova traria para o "seu povo" (2015, p. 101).

[...] a liberdade, como igualdade civil entre todos os brasileiros, seria indispensável para completar a formação da nação. Daí o bordão **abolição como nova Independência**, presente em eventos abolicionistas desde as cerimônias cívicas de Abílio Borges, que recorreu ao 7 de setembro para promover a ideia de equivalência

⁸⁶ Por certo que a linha monogenista não é novidade das teorias raciais, e nas religiões monoteístas já aparecia na concepção do ser humano como descendente de Adão; porém o monogenismo (também corrente entre iluministas) seria reelaborado à luz das novas ideias científicas.

entre a velha e a nova Independência, a do país e a de seu povo. (ALONSO, 2015, p. 101, grifo nosso).

Considerando-se a concomitância temporal da campanha abolicionista, da campanha republicana e do prestígio das teorias raciais, a década de 1880 elaborava a problemática da:

[...] nova categoria de cidadãos: os ex-escravizados negros. Como transformá-los em elementos constituintes de nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que considerava apenas como coisas e força animal de trabalho, ainda não mudou? Toda a preocupação da elite, apoiada nas teorias racistas da época, diz respeito à influência negativa que poderia resultar da herança inferior do negro nesse processo de formação da identidade étnica brasileira. (MUNANGA, 2019, p. 54).

Nesse contexto, e guardadas as especificidades de cada trabalho, um dos elementos que mais chama atenção nas conclusões de Lilia Schwarcz (1993) e Kabengele Munanga (2019) é a naturalização da hierarquia social com base na *raça* – e, acrescente-se, na intersecção entre *raça* e "masculinidade heteronormativa" (MISKOLCI, 2012) – num momento de rediscussão da noção de identidade étnico-nacional e, conseqüentemente, de cidadania. Temos aí uma atualização da dinâmica colonial, agora ancorada numa rede de produção científica racista que marcaria aquele fim de século tão importante do ponto de vista das transformações políticas. Paralelamente à instrumentalização de *A origem das espécies* para embasar o imperialismo europeu nas colônias além-mar (SCHWARCZ, 1993), observamos o darwinismo social sendo adaptado no Brasil de modo bastante heterodoxo, a fim de acomodar proposições étnico-nacionais urgentes e, assim, perpetuar nossa colonialidade interna mesmo com o iminente fim da escravidão.

A nosso ver, essa retórica científicista positivista e aquela romântica-nacionalista, que examinamos no primeiro capítulo, guardam em comum a necessidade de lançar bases programáticas para alcançar o desejável futuro étnico-racial da nação. Mais uma vez a imaginação nacional hegemônica projeta-se para um tempo que redimiria origens ou realidades raciais consideradas inferiores, idealizando quem, a rigor, seria o cidadão brasileiro. Em sintonia com Milton Santos, Maria Nazareth Soares Fonseca (2000, p. 100) afirma que isso configuraria uma "forma de *apartheid* à brasileira que impede que ser negro, no Brasil, signifique ser brasileiro". De fato, o pensamento racial europeu, "[...] introduzido de forma crítica e seletiva, transforma-se em instrumento conservador e mesmo autoritário na definição

de uma identidade nacional (Ventura, 1988:7) e no respaldo a hierarquias sociais já bastante cristalizadas" (SCHWARCZ, 1993, p. 55).

Nos estudos literários brasileiros, a década de 1880 é também conhecida pela ascensão de uma tendência narrativa em maior diálogo com ideias e vocabulários apresentados como científicos; aliás, "a moda cientificista entra no país por meio da literatura e não da ciência mais diretamente" (SCHWARCZ, 1993, p. 43)⁸⁷. Por esse ângulo, é notável que a *Revista Maranhense*, onde Maria Firmina dos Reis publicou *A escrava*, sugira naquele mesmo ano de 1887 como uma "publicação regional de **conteúdo científico, social e cultural** criada nos moldes da *Revista Brasileira*, que circulava no mesmo período no Rio de Janeiro" (MEDEIROS, 2001, p. 2, grifo nosso). No entanto, é necessário avaliar o dado de que a *Revista Maranhense*, ao contrário de seu modelo na Corte, teve vida breve no século XIX – foi encerrada "por motivos ponderosos" (apud LIMA; OLIVEIRA, 2005, p. 2) no mesmo ano de sua criação, e só retornou em 1916 –, e que Aluísio Azevedo⁸⁸ ([1889] 2009) reclama em seu prefácio à terceira edição de *O mulato* da pouca e má recepção que o romance recebeu no Maranhão (onde o livro foi primeiro publicado, em 1881), em comparação com os elogios recebidos de periódicos e de personalidades proeminentes de outras províncias.

Para além de uma efusiva recepção do positivismo e do naturalismo, o que o conto romântico e abolicionista de Reis, inserido num periódico cientificista, parece indicar é uma acomodação de estilos e ideias que nem sempre pensamos justapostos (Romantismo e positivismo, por exemplo), mas que muitas vezes se aglutinaram na "teatralização da política" (ALONSO, 2015, p. 113) feita pela campanha abolicionista. Édison Carneiro resume bem essa situação quando afirma que: "Os movimentos de opinião favorável aos escravos apresentam um panorama confuso e mesmo desorientador" (1980, p. 13). Em comum, esses movimentos (combinados ao Romantismo ou ao Naturalismo) foram tidos por seus opositores como um conjunto de ideias perigosamente importado, sem razão de ser no Brasil, e um ataque às instituições basilares; era, enfim, "pretexto de revolução", "descalabro da sociedade" e "a ruína da propriedade" nas palavras do então deputado conservador José de Alencar [apud ALONSO, 2015, p. 66]).

⁸⁷ Um exemplo bem conhecido dessa dinâmica ciência-literatura é o romance *O mulato*, publicado em São Luís do Maranhão, em 1881, por Aluísio Azevedo (2009). Segundo o autor, "o primeiro milheiro de voou com uma presteza que me surpreendeu deveras" (2009, p. 8), e fora muito bem recebido na Corte e nas demais províncias, sendo elogiado por diversas figuras proeminentes, como Silvio Romero. No entanto, Azevedo reclama da irrisória recepção que teve no Maranhão e de uma crítica negativa do jornal maranhense *Civilização*.

⁸⁸ Grafia do nome do autor registrada conforme edição consultada.

A pecha de positivista aplicada aos abolicionistas (ALONSO, 2015) talvez explique por que, mesmo sem escrever segundo essa *moda científicista* – pois Maria Firmina dos Reis mantém o estilo romântico em todos os seus trabalhos –, a autora a interpela ao mencionar a mestiçagem de seus interlocutores (e aqui devemos incluir os ouvintes fictícios da senhora abolicionista e, por extensão, os leitores da *Revista Maranhense*), o descompasso econômico do Brasil, e a imagem internacional do país; trazendo para o seu conto uma maneira mais explícita (em comparação com suas narrativas anteriores) de tratar o tema – voltando a imagens antirracistas exploradas anteriormente (principalmente a subjetivação das pessoas negras, como demonstraremos à frente) e, ao mesmo tempo, experimentando a retórica do progresso civilizatório.

Em suma, o diálogo com as teorias raciais aparece mais diretamente nesse conto enquanto argumento sobre a incoerência da elite letrada, que não conseguiria convencer o europeu de sua pureza racial; e não como substrato para a caracterização pseudocientífica de personagens "mulatas" (termo da época). Mesmo utilizando o plural ao falar em "raças", parece-nos que, ideologicamente, o conto de Reis conserva em 1887 a posição antirracista adotada desde *Úrsula*. Nesse aspecto, a autora distingue-se não só daqueles que defenderam a manutenção da escravidão, como também de certa perspectiva abolicionista positivista⁸⁹ segundo a qual pessoas negras poderiam, ao longo das gerações e através do embranquecimento (étnico e cultural), *evoluir* e *se aperfeiçoar* – o que equivaleria assumir que, a princípio, sujeitos negros, indígenas etc. seriam cultural e moralmente inferiores aos brancos (algo que não se verifica na obra de Firmina dos Reis).

IV. 1. 2. 1. Silvio Romero: raça e literatura nacional em 1880

Nesse cenário, por sua relevância na história da crítica literária brasileira, o nome de Silvío Romero se impõe como contraponto necessário para reavaliar, à luz do positivismo e da *nova Independência*, a posição de certa crítica romântica – que analisamos anteriormente, no contexto das primeiras décadas pós-Independência – sobre a missão literária e étnico-nacionalista brasileira. Positivista, anti-abolicionista e entusiasta do Naturalismo, no quarto livro de *História da Literatura Brasileira*, Romero critica a desproporção entre os volumosos

⁸⁹ É importante reiterar que as posições políticas e os repertórios literários ensejaram diversas combinações. O caso de Silvío Romero, de que trataremos abaixo, é ilustrativo de uma posição positivista em franca oposição aos abolicionistas e aos românticos.

estudos sobre a cultura dos indígenas – que, para ele, eram seres em via de extinção – em comparação com as inexistentes investigações sobre os negros, que, segundo o autor, eram mais importantes do que os indígenas na formação e diferenciação étnica do (branco-)brasileiro. Romero, como seus pares contemporâneos, contava com o embranquecimento como estratégia civilizatória para o Brasil no futuro – afirmação que se pode comprovar facilmente, sendo o trecho a seguir apenas um breve exemplo: "Devemos desejar que em nosso país a imensa mestiçagem da população seja habilmente reforçada pelo elemento branco" (1978, p. 49).

Poligenista, Silvio Romero foi provavelmente um dos primeiros críticos literários a levantar a questão do silenciamento consciente sobre a presença do negro na formação do Brasil. Assim ele provoca seus contemporâneos:

E se a questão é de amor para com as raças que constituíram o nosso povo, por que motivo não se estuda o negro como se estuda o índio? Por que motivo em nosso *Museu* não há uma seção africana? Por que não se investigam as línguas dos negros, sua poesia, seus contos anônimos, seus usos e costumes, suas danças e festas, suas ideias religiosas etc.? (ROMERO, 1978, p. 47, grifo do autor).

A essa pergunta ele mesmo responde:

É que para esta enormíssima injustiça contribui com toda a sua força a massa imensa do prejuízo nacional... Ninguém tem a coragem de estudar o negro para não se passar por *eivado de casta*... Esta é a questão e, muitas vezes, o maior defensor do índio contra o negro é o *pardo* evidente e carregado!" (1978, p. 47-48, grifo do autor).

É importante avaliar essas citações à luz do conjunto da obra de Silvio Romero: o autor defende dois pontos. Primeiro, a prioridade da raça em detrimento do meio como componente central da diferenciação nacional brasileira; isto é, ao contrário do que sustentava Araripe Jr. (o interlocutor indireto desse texto em questão) e os críticos românticos, o meio se transforma muito lentamente e, portanto, seria cientificamente impossível que em poucos séculos um povo se transformasse em outro, completamente novo, apenas pela ação dos trópicos. Descartada essa hipótese por sua falta de evidências, chega-se ao segundo ponto: o negro, e não o indígena (o qual ele imaginava preponderante apenas nas "extremas terras da fronteira [...] **donde será expelido**, logo que o branco e o negro ali penetrarem amplamente" [1978, p. 44, grifo nosso]), seria o principal afluente da miscigenação com o branco, sempre tratado como rio principal dessa relação.

Vale a pena retomar esse trabalho de Romero (1978) porque ele vai direto ao cerne da questão sobre literatura e raça no Brasil: não se enfatiza a existência dos negros no século XIX justamente porque essa categoria faz parte de uma realidade imediata – inclusive o deboche do autor, ao chamar pejorativamente os românticos e indianistas de *pardos* ou *eivados de casta*, indica que, para ele, o negro é taticamente invisibilizado para que se ignorem características raciais de escritores afrodescendentes. Logo, observamos que a crítica de Silvio Romero (1978), quanto à exaltação do índio e à exclusão do negro nesses debates e criações literárias sobre a mestiçagem brasileira, sublinha o que viemos assinalando sobre a intencionalidade estético-ideológica do nacionalismo romântico mais canônico. Assim, muito embora não se tenha falado em literatura afro-brasileira no século XIX, e não se tenha tido uma preocupação tão generalizada de destacar autores ou protagonistas negros no âmbito do romantismo nacionalista, o texto de Silvio Romero (1978) demonstra que havia percepção desse apagamento racial estratégico.

Por esse lado, se em Romero constatamos uma nova abordagem das relações raciais, é também verdade que suas conclusões o aproximam indiretamente daquilo que foi gestado pelos primeiros românticos como modelo de brasilidade, isto é: uma idealização da reprodução sexual organizada para o progressivo branqueamento⁹⁰, conforme se pode depreender da análise da famosa tela (epígrafe deste tópico) *A redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos. Nas palavras do Silvio Romero, em *A litteratura brasileira e a crítica moderna* (no capítulo *A direção*):

A minha tese, pois, é que a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir ao branco; mas que este, para essa mesma vitória, atentas as agruras do clima, tem necessidade de aproveitar-se do que útil as duas outras raças lhe podem fornecer, máxime a preta, com que tem cruzado. Pela seleção natural, todavia, depois de prestado o auxílio de que necessita, o tipo branco irá tomando a preponderância até mostrar-se puro e belo como no velho mundo. Será quando já estiver de todo aclimatado no continente. Dois fatos contribuirão largamente para tal resultado: de um lado a extinção do tráfico africano e o desaparecimento constante dos índios, e de outro a emigração européia! (1880, p. 53).

Entusiasta das teorias raciais, do embranquecimento da população através da mestiçagem com europeus, e crítico ferrenho do abolicionismo e do Romantismo, Silvio

⁹⁰ Baseando-se no texto *Nem preto nem branco, muito pelo contrário*, de Lilia Schwarcz, Fonseca (2000, p. 98) sintetiza sobre a permanência dessa ideia no tempo: "[no Brasil] prevalecem os valores que defendem a miscigenação, quando ela pode significar branqueamento, mas que a condenam quando a percebem como uma forma de garantir o aumento da população de cor [...]".

Romero publicou em 1881 um artigo na *Revista Brasileira* (mencionada acima) retrucando o diplomata e escritor Joaquim Nabuco, conhecido à época pelos artigos e ativismo pró-abolição. Dentre as muitas ideias de *A emancipação dos escravos*, texto de Romero, cabe salientar sua visão de que, como "ninguém aqui é escravocrata" [sic] (1881, p. 196), a escravidão era um modo de produção que acabaria naturalmente com sua gradual substituição pelo modo capitalista; em seus termos, notadamente darwinistas: "Uma instituição tem que devorar a outra na luta pela existência" (1881, p. 196). Criticando a campanha abolicionista e a Lei do ventre livre (em vigor), Romero concluía: "Não será preciso, portanto, pedir ao governo que decrete leis contra a escravidão; ele não o fará; é sim mister desenvolver o trabalho livre [...]" (1881, p. 196). Não podemos deixar de frisar que isso soa exatamente como o que havia dito José de Alencar – seu adversário no terreno da crítica literária – ao reprovar, dez anos antes, a proposta da Lei do ventre livre: "Para Alencar, o fim da escravidão teria de ser 'um fato natural, como foi a sua origem e desenvolvimento. Nenhuma lei a decretou; nenhuma pode derogá-la'" (apud ALONSO, 2015, p. 62).

Esse breve apanhado sobre as teorias raciais e a apropriação delas feita, na década de 1880, por Silvio Romero no âmbito da crítica sobre a literatura brasileira e da campanha abolicionista serviu para contextualizarmos a moldura narrativa do conto de Reis e para atualizar, nas últimas décadas do século XIX, nosso debate sobre a imaginação hegemônica da nação.

Dessa introdução mais distanciada – em que, como se viu nas citações acima, a senhora abolicionista se inclui na categoria nacional ao utilizar a primeira pessoa do plural –, o conto parte para uma narrativa ilustrativa do argumento central, qual seja: "o escravo é olhado por todos como vítima – e o é. [...] [e] O senhor é o verdugo" (REIS, 2004, p. 242). Qualificar os interlocutores como *verdugos* diante da "opinião social" (opinião *internacional*, reitera-se) não é acidental, e veremos adiante o peso dessa caracterização.

No tópico abaixo, examinaremos como a escrita de Reis se singulariza no contexto de sua época devido à caracterização das personagens negras como sujeitos.

IV. 2. Subjetivação da pessoa escravizada

IV. 2. 1. A dinâmica dos olhares

Acompanhemos a narrativa que faz a senhora abolicionista sobre o encontro com Joana e seu filho Gabriel. De início, chama a atenção do leitor o contraste entre o cenário romântico

em que está a senhora, admirando sozinha e melancólica a natureza exuberante do crepúsculo – "Eu cismava embevecida na beleza natural das alterosas palmeiras [...]. E o sol, dardejando seus raios multicores, pendia para o ocaso em rápida carreira." (REIS, 2004, p. 243) –, e o bruto cotidiano da escravidão, pois sua contemplação é interrompida pela agitação de uma mulher que corre desesperada e se esconde atrás de uma moita ali perto: "De repente uns gritos lastimosos, uns soluços angustiados feriram-me os ouvidos, e **uma mulher** correndo, em completo desalinho, passou por diante de mim, e como uma sombra desapareceu" (2004, p. 243, grifo nosso). Como tivemos ocasião de discutir anteriormente, essa sobreposição das cenas de horror escravocrata ao cenário de beleza natural já havia sido explorada pela autora em *Úrsula*, quando Tancredo e Túlio olham para a paisagem do sítio de Santa Cruz, e de repente a visão satisfeita e acrítica do branco é redimensionada pela perspectiva do negro, que enfatiza a tortura do corpo e da mente de pessoas escravizadas naquele espaço tropical. No conto, nesse momento, chega um cavaleiro "de cor parda", de aparência sinistra, carregando um azorrague e uma corda de linho: "Aquele homem de aspecto feroz era o algoz daquela pobre vítima, compreendi com horror" (2004, p. 244). Até aqui, a senhora o toma por um senhor de escravos – "Acreditei-o o senhor daquela mísera" (2004, p. 246) –, e só mais tarde ela descobrirá que ele é, na verdade, o feitor do senhor Tavares (proprietário legal de Joana e de Gabriel).

Repare-se que a cor de Joana parece não ser imediatamente importante para a senhora, que prefere destacar o estado emocional de "uma mulher correndo, em completo desalinho" (2004, p. 243). O mesmo acontecerá com Gabriel, que é primeiro caracterizado como "um homem" (2004, p. 264). E é também o caso da introdução de Túlio, em *Úrsula*, como argumentamos na Introdução. Essa reincidência na maneira de apresentar suas personagens primeiramente pela simples menção do gênero e depois como socialmente ligadas à escravidão é relevante porque assinala uma recusa de Maria Firmina dos Reis quanto ao essencialismo racial relegado pela perspectiva branca a pessoas negras; algo que a escritora contemporânea Toni Morrison (2019, p. 66) – ao avaliar "[...] as maneiras como a literatura usa a cor da pele para revelar caráter ou impelir a narrativa, sobretudo se o personagem fictício principal for branco (o que quase sempre é o caso)" – intitulou de "fetichismo da cor", e que, como vimos acima, é particularmente mais acentuado no contexto de prestígio das teorias raciais. Tratando de seus processos de criação em meio ao racismo e ao colorismo estadunidense, Toni Morrison conta como e por que experimentou caracterizar personagens negras a partir de marcadores sociais, culturais e de classe enquanto uma oportunidade "[...] de ignorar o fetichismo da cor" (2019, p. 78).

Esse parece ser um caminho interessante para estudar as referências raciais na narrativa de Reis, especialmente em *A escrava*, pois, como argumentamos, a primeira menção à raça é dirigida aos interlocutores da senhora abolicionista, e depois para indicar a mestiçagem ("cor parda") de um "algoz", ironizando assim qualquer possibilidade de naturalização (*biologização*) da relação social escravocrata/escravizado.

Além disso, observamos nessa parte uma interrupção da cena individual romântica, em que há analogia entre o estado de espírito da personagem e a natureza, causada por um episódio social típico da escravidão, isto é, a fuga e a perseguição daquela mulher que será apresentada, pela voz do feitor, como *escrava*, "uma negra que se finge douda" (REIS, 2004, p. 244) e que estaria sempre escapando do cativo. Na sequência, lê-se que depois de despistar o feitor e antes que pudesse procurar pela mulher que se escondera, a narradora é surpreendida por um homem desconhecido: "Ergui-me cônica de que ninguém me observava, e acercava-me já da moita de murta, quando **um homem** rompendo a espessura, apareceu ofegante e trêmulo" (2004, p. 246, grifo nosso).

Além da caracterização de Gabriel, primeiramente por características emocionais e sociais, é interessante notar em toda essa parte a acentuação dada à faculdade da visão. Primeiro, como estratégia de defesa, a senhora *fixa* o olhar no rapaz: "[...] **fixei-o**. Apesar do terror que me havia inspirado, **fixei-o** resolutamente." (REIS, 2004, p. 246, grifo nosso). Então, o vocabulário é amenizado: "De repente serenou o meu temor; **olhei-o, e do medo, passei à consideração**, ao interesse" (2004, p. 247, grifo nosso). A mudança de *fixar* para *olhar* coincide com uma mudança radical na maneira como o rapaz passa a ser percebido; ele deixa de ser apenas uma figura opressora masculina frente a uma mulher sozinha para se tornar ele próprio um oprimido, "um infeliz, cujo corpo seminu mostrava-se coberto de recentes cicatrizes" (2004, p. 247), que, contudo, conservava sua humanidade:

entretanto sua fisionomia era franca, e agradável. O rosto negro, e descarnado; suposto seu juvenil aspecto aljofarado de copioso suor, seus membros alquebrados de cansaço, seus **olhos rasgados, ora lânguidos pela comoção de angústia que se lhe pintava na frente, ora deferindo luz errante, e trêmula, agitada, e incerta traduzindo a excitação, e o terror**, tinham um quê de altamente interessante. (REIS, 2004, p. 247, grifo nosso).

Como o grifo da citação acima indica, pelo olhar da senhora conhecemos o olhar do rapaz, o qual deferia uma luz errante (trêmula, agitada, incerta, com excitação, terror). Observa-se que as emoções dos dois personagens têm alguma reciprocidade, pois um inspira medo no

outro. Além disso, a utilização do verbo *deferir* sugere uma cumplicidade, como se o rapaz atendesse a uma solicitação feita pelo olhar da senhora, a qual será confirmada pela franqueza e amabilidade com que ambos se tratarão no primeiro diálogo.

Antes, no entanto, há mais uma reflexão sobre o jogo dos olhares no encontro dessas duas figuras sociais que merece ser destacada: "Cruzamos, ele, e eu as vistas e ambos recuamos espavoridas. Eu, pelo aspecto comovente, e triste daquele infeliz, tão deserdado da sorte; ele, por que seria?" (REIS, 2004, p. 247). Não sabemos por que o rapaz, Gabriel, recua, mas podemos cogitar que o faz em sua própria defesa, por estar acostumado a certo "comércio dos olhares" (MBEMBE, 2014, p. 191), o qual vê a pessoa negra exclusivamente na condição de objeto e mercadoria.

Nesse sentido, podemos relacionar o papel da cena citada, do encontro dos olhares das personagens, a uma distinção elementar feita por Eduardo de Assis Duarte (2008) acerca da literatura brasileira sobre o negro e da literatura afro-brasileira, sendo esta última marcada, entre outras coisas, por um *ponto de vista negro*. Isto é, uma perspectiva de dentro, a qual enxerga o sujeito negro antes como um ser humano escravizado do que como escravo destituído de humanidade⁹¹. Essa é uma característica marcante da escrita de Maria Firmina dos Reis, já notável em *Úrsula*. Nesse sentido, Luciana Martins Diogo (2016) traça uma comparação entre Reis e alguns escritores da época (como Harriet Beecher Stowe e Joaquim Manuel de Macedo) que criaram personagens escravizadas, e conclui que a autora maranhense distanciou-se da representação mais comum dessa categoria em termos de "sujeição" para acionar mecanismos estéticos de "subjetivação", isto é: a narrativa encaixada e a descrição humanizada dessas personagens. Com razão, em *A escrava*, vemos que a subjetivação de Gabriel distingue o abolicionismo de Reis daquele que, à moda de Joaquim Manuel de Macedo (2006) e Bernardo Guimarães (1900; 1998), representa a proximidade à cor negra ou à cultura africana, essencialmente, como ameaça.

No nível microscópico da narrativa, a pergunta, todavia, permanece: por que, afinal, Gabriel recua o olhar? E, antes, o que ele vê quando cruza as vistas com sua interlocutora? Lembremo-nos que até aqui as personagens não trocaram nenhuma palavra. Estamos no território das metáforas clássicas do olho como *janela da alma*, lugar de interioridade. Ao questionar os sentidos presentes no olhar de Gabriel, a narradora inverte a dinâmica

⁹¹ Além do ponto de vista, Eduardo de Assis Duarte (2008) destaca outros elementos que distinguem literatura sobre o negro ou *negrista* da literatura afro-brasileira, quais sejam: temática, autoria, linguagem, público.

colonizadora: ela própria, uma pessoa livre, é colocada no lugar de quem é perscrutada por alguém que está na condição de escravo e que nem por isso deixa de ter uma complexidade interior, rica em pensamentos e emoções. Esse é o pressuposto indicado pela troca de olhares da *mulher* e do *escravo*: ambos são sujeitos, porém estão incertos de que são assim entendidos.

Refletir sobre o que vê o escravizado quando observa o escravizador, e não o contrário, é um exercício que a crítica contemporânea das Ciências Humanas tem se colocado para compreender melhor o processo colonial. Sobre isso, Ruth Frankenberg (2004) cita uma descrição feita por David Roediger de uma cena comum na sociedade escravista:

Considere uma escrava na plataforma do leilão, à espera de ser vendida: imagine essa escrava sendo vista, examinada, na verdade, pelos compradores potenciais. Imagine o que ela sentia. Imagine-a tremendo e chorando, perdendo o controle e até procurando revidar. Essas tentativas de nos imaginarmos olhando para a plataforma do leilão e sentindo empatia pelos que eram vendidos encontraram um lugar duramente conquistado na cultura norte-americana. Mas pouca coisa nos prepara para ver essa escrava como alguém que olha, que estuda os compradores. (ROEDIGER apud FRANKENBERG, 2004, p. 314)

Como aponta Frankenberg (2004), a descrição de Roediger é sagaz ao colocar essa mulher como *alguém que examina quem a examina*, ainda que não tenhamos acesso a suas conclusões. No entanto, segundo a autora, essa descrição é prejudicada pela dicotomia ela (escrava negra) *versus* nós (leitores brancos) e pela "representação do Outro oprimido como sendo, em primeiro lugar, um corpo sofredor, e em segundo, uma mente que vê" (FRANKENBERG, 2004, p. 315).

A questão é diferente na narrativa de Reis. Suas personagens escravizadas são apresentadas como seres humanos, pessoas conscientes da injustiça estruturante do sistema colonialista e escravocrata que as obriga ao lugar de "corpo sofredor". Não há em *A escrava* – como há nas narrativas oitocentistas europeias "em prol de uma missão civilizadora" mencionadas por Frankenberg (2004) – um caminho de sofrimento que a pessoa precisa percorrer para que seja percebida como vítima e, depois, humana. Como enfatiza Eduardo de Assis Duarte (2004; 2017), nas obras de Reis, as personagens escravizadas são sujeitos e, *por isso*, vítimas da colonialidade e da escravidão⁹². Esse é um ponto central, principalmente se tivermos em conta que na escrita da autora – tanto nesse conto como em *Úrsula e Gupeva* – o lugar de bárbaro, opressor ou desintegrador da família é ocupado pelo homem branco.

⁹² Tratamos dessa questão na introdução da tese, quando interpelamos a crítica de Fischer (2018) sobre caracterização que faz Reis da personagem Túlio ao apresentá-lo primeiro como uma pessoa, para só depois informar que ele vivia a condição de escravo.

IV. 2. 2. Maternidade e descendência negra

Nesse sentido, aproveitaremos a discussão iniciada nos primeiros capítulos sobre nação para problematizar, pelo ângulo de Firmina dos Reis, o binômio gênero-nação. No artigo *Gênero e nação: reflexões a partir da literatura e da crítica feminista*, Cláudia Maia (2014) argumenta que as apropriações feministas das reflexões de Benedict Anderson (2008) têm ampliado o panorama esboçado pelo autor ao questionar que a *comunidade imaginada* se dá nos termos de uma "fraternidade", de um conjunto masculino de agentes. Para Maia (2014), ao não considerar o lugar específico das mulheres nas confabulações em torno de nação, Anderson deixaria de enxergar as diferenciações de gênero que inscreveram os homens como agentes, soldados, filhos da nação; e as mulheres como procriadoras de homens. As consequências disso seriam patentes na necessidade das mulheres de se organizarem e lutarem por cidadania: o voto, o direito à propriedade, ao trabalho etc.

Contudo, ao elaborar uma crítica que não pondera os problemas apontados por feministas negras à noção "neutra" de *mulher*, Maia (2014) parece equacionar essa suposta categoria universal à mulher branca. Desse modo, a autora deixa de avaliar a interseção de gênero e raça, a qual torna o lugar da mulher negra ainda mais complexo para a ideia de sujeito nacional. Assim, por um lado temos em Anderson (2008) uma crítica que menciona as minorias, inclusive raciais, como problema para imaginação nacional tornada hegemônica, mas que não aprofunda sobre a especificidade das mulheres nesse processo. Por outro, Maia (2014) faz uma crítica a Anderson (2008) reivindicando o lugar de *uma mulher* ou *da brasileira* sem outros marcadores senão o sexo biológico:

Então, **as brasileiras**, assim como **as mulheres** nas nações modernas, foram legalmente arremessadas para fora das fronteiras da cidadania e colocadas às margens da nação. Em decorrência, a necessária inclusão delas se dá de forma inconsistente, não como indivíduos político, mas como o "outro", e em função da sua capacidade reprodutora e de "servir" como **mães dedicadas** e **esposas obedientes** à nação. (MAIA, 2014, p. 136, grifo nosso).

Observa-se pelo trecho acima que a autora aciona "brasileiras" como sinônimo de mulheres brancas, desconsiderando que as brasileiras negativamente racializadas (indígenas, afro/sino/nipo-brasileiras e demais identidades hifenizadas) não foram de modo algum representadas pelos discursos nacionais como "esposas" ou "mães dedicadas", e que a experiência das mulheres não-brancas com relação ao trabalho é radicalmente diferente da

experiência das brancas: "Fazemos [as mulheres negras] parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas..." (CARNEIRO, S., 2019, p. 314). Ainda segundo Sueli Carneiro:

Quando falamos em romper com o mito da rainha do lar, da musa idolatrada dos poetas, de que mulheres estamos falando? As mulheres negras fazem parte de um contingente de mulheres que não são rainhas de nada, que são retratadas como antimusas da sociedade brasileira, porque o modelo estético de mulher é a mulher branca. (2019, p. 314).

Conforme criticou Lélia Gonzalez, já em 1981: "[...] a mulher negra é praticamente excluída dos textos e do discurso do movimento feminino em nosso país." (2018, p. 47). Em uma sociedade tão pluriétnica quanto racialmente violenta como a brasileira, não podemos repensar a noção de nação contemporaneamente sem considerar o tipo de representação feito em torno da mulher negra, especialmente do século XIX em diante, uma vez que a "exploração da mulher negra enquanto objeto sexual é algo que está muito além do que pensam ou dizem os movimentos feministas brasileiros, geralmente liderados por mulheres da classe média branca". (GONZALEZ, 2018, p. 47).

Citando o "velho ditado racista: 'preta pra cozinhar/ mulata pra fornicar/ e branca pra casar'", Lélia Gonzalez (2018, p. 46) traz à tona o fato de que a imagem de virgem, de esposa e de mãe de filhos legítimos diz respeito exclusivamente à mulher branca. Aqui a/o leitora/- talvez se pergunte se o ensaio de 1826 de Ferdinand Denis (examinado no Capítulo 1) poderia ser uma exceção a tal regra; e então teremos que lembrar que Denis (1978, p. 29, 40) menciona exemplos do que chamamos de *fertilização ordenada* envolvendo "mãe indígena", "mãe africana" e "mãe negra" num contexto em que elas não são representadas como modelo de família (como o termo "mãe" faz pensar), mas de colonização de um território (corporal feminino) por parte do colonizador branco ("raça dos dominadores"). É por isso, aliás, que Lugones (2014, p. 939) afirma que a colonizada não é nem mesmo concebida pelo discurso colonialista como uma mulher, e sim como uma fêmea: "A consequência semântica da colonialidade do gênero é que 'mulher colonizada' é uma categoria vazia: nenhuma mulher é colonizada; nenhuma fêmea colonizada é mulher"⁹³.

⁹³ Concordamos com a análise da autora, mas nesta tese utilizamos os termos "mulher colonizada", "mulher indígena", "mulher negra" etc. como maneira de nos contrapormos à tal inferiorização operada pelo pensamento colonialista.

No âmbito da literatura brasileira escrita por brancos, Eduardo de Assis Duarte (2009) chega à conclusão de que quanto mais sexualizadas, mais estéreis são as personagens negras. Assim, para o autor, não é coincidência que as personagens negras que engravidam na literatura brasileira oitocentista sejam quase exclusivamente aquelas criadas por escritores negros, como Machado de Assis, Maria Firmina dos Reis, Lima Barreto (DUARTE, E., 2009). Ainda que o signo da maternidade possa ser limitador da cidadania feminina, Conceição Evaristo (2005) adverte que a recusa de escritores brancos em imaginar personagens negras como mães é ainda mais grave, porque então elas são exclusivamente representadas pela objetificação sexual: "A representação literária da mulher negra [...] não desenha para ela a imagem de mulher-mãe, perfil desenhado para as mulheres brancas em geral. Personagens negras como Rita Baiana, Gabriela, e outras não são construídas como mulheres que geram descendência" (2005, p. 2). Concordamos com a autora, para quem essa lacuna da literatura canônica acerca da maternidade negra ocultaria "os sentidos de uma matriz africana na sociedade brasileira" (EVARISTO, 2005, p. 3).

Lélia Gonzalez (2018) trata dos estereótipos ligados às brasileiras negras primeiro como "mucamas" e depois como "Mãe Preta". Como se sabe, durante o período escravagista as "mães pretas" eram mulheres escravizadas que trabalhavam amamentando e cuidando dos filhos das brancas – logo, ironicamente, "mãe preta" significa uma mulher que é obrigada a cuidar "dos filhos dos brancos em detrimento dos seus" (EVARISTO, 2005, p. 3). Já as *mucamas* eram jovens negras escravizadas que atuavam no serviço doméstico da casa grande, o que também incluía a amamentação e a criação dos meninos brancos, e que foram eternizadas no imaginário popular como *mulatas*. As duas se diferenciam principalmente porque à segunda categoria está associada a ideia de juventude, pele mais clara e sexualidade. São conhecidas as afirmações de Gilberto Freyre sobre essas mulheres, sempre relacionadas à hipersexualidade⁹⁴.

⁹⁴ Mesmo quando critica o racismo de seus antecessores (FREYRE, 1980, p. 372-373), é possível observar na linguagem freyriana (por exemplo na constante repetição do termo "mulatinhas" [FREYRE, 1980, p. 341]) uma continuidade dessa visão que erotiza as mulheres negras e até mesmo as vê como privilegiadas por ocupar o espaço da casa grande, romantizando a violência dos estupros a que elas eram submetidas. Citando uma modinha racista ("Meu branquinho feiticeiro,/Doce ioiô meu irmão,/Adoro teu cativoiro./Branquinho do meu coração,/Pois tu chama de irmãzinha/A tua pobre negrinha/Que estremece de prazer/E vais pescar à tardinha/Mandi, piau e corvinha/Para a sua negrinha comer." [apud FREYRE, 1980, p. 341]), em que uma voz poética se expressando como mucama afirma adorar o cativoiro do "branquinho", Freyre (1980, p. 341) conclui: "[...] em nenhuma das modinhas antigas se sente melhor o visgo de promiscuidade nas relações sinhô-moços das casas-grandes com mulatinhas das senzalas".

Sem me aprofundar no pensamento freyriano, aludo brevemente ao clássico *Casa-grande & senzala* para evidenciar nele a separação operada entre *mulher brasileira* e *mulher negra* – de um lado, a mulher branca incluída na nacionalidade (sem que seja necessário mencionar o aspecto racial branco); de outro, a mulher negra, essa sim racialmente marcada e excluída da ideia de nacionalidade. No índice onomástico do livro temos as seguintes referências para "Mulher brasileira" e "Mulheres brasileiras", respectivamente:

Mulher brasileira: **castidade conjugal** segundo depoimentos negativos de franceses dos sécs. XVII e XVIII, 424; contraste entre a sua conduta moral na Corte e nas cidades do interior, 450; fala estridente e desagradável, 337; **papel sócio-econômico** entre os indígenas, 120; **na formação do Brasil**, 91, 92; razão da sua submissão ao homem, 51; sadismo em relação à negra, no séc. XIX, 337; *status* no Brasil colonial e patriarcal: sob tirania do sexo masculino, 421.

Mulheres brasileiras: aventuras de **amor**, 425; assassinadas por pais ou maridos, 422; baianas: depoimentos de Freizer e Froger, 424; de uma inglesa do séc. XVIII, 345; de Loreto Couto, 423; séc. XVIII: sempre sentadas, segundo cronista holandês, 415; **senhoras brancas coloniais: virtude em função da prostituição das negras**, 450; virtuosíssimas: casos diversos, 423; vivacidade: tendência para perda precoce desta, 437. (FREYRE, 1980, p. 543, grifo nosso).

A título de comparação, seguem as referências a "Mulata" e "Negras":

Mulata: preferência **erótica** do português, 10; tipo anormal de **superexcitada** genésica, 373.

Negras: agentes da **depravação** precoce dos meninos patriarcais (contestação de G. F.), 372; alcoviteiras, 425; doceiras, 455; graça e beleza no século XIX, segundo vários testemunhos, 313; "mulheres frias", segundo Ellis, 316; perigosas e não perigosas (o limite dos 40 anos). 422; seminuas nas igrejas coloniais, 440; **sensualidade** exacerbada, 426, 427. (FREYRE, 1980, p. 543, grifo nosso).

Esse contraste entre *mulher brasileira* e *negra* demonstra que se a primeira está à margem do processo de imaginação nacional, conforme Maia (2014) acertadamente conclui; a segunda se inscreve numa interseção de subalternidades que a suprime até mesmo das margens da nacionalidade ocupadas pelas mulheres brancas, validadas por sua capacidade reprodutiva normativa (uma vez que inseridas no campo da família legítima). Nos termos de Kimberle Crenshaw (2004, p. 8), poderíamos pensar a perduração de tal invisibilização discursiva em torno da nacionalidade da mulher negra – e, conseqüentemente, de seu direito à cidadania – como exemplo de "discriminação interseccional". Para Patricia Hill-Collins (2016, p. 108):

A atenção dispensada por feministas negras à natureza interligada da opressão é significativa por duas razões. Em primeiro lugar, esse ponto de vista muda todo o foco da investigação, partindo de uma abordagem que tinha como objetivo explicar os elementos de raça, gênero ou opressão de classe, para outra que pretende determinar quais são os elos entre esses sistemas. [...] Em contrapartida, a abordagem mais holística implícita no pensamento feminista negro trata da interação entre múltiplos sistemas como o objeto de estudo. Em vez de acrescentar às teorias existentes variáveis anteriormente excluídas, feministas negras têm como objetivo desenvolver interpretações teóricas da própria interação em si.

Assim, parece-nos que qualquer ambição de desestabilizar a ideia hegemônica de nação pela via da crítica de gênero estará fracassada se não se considerarem também as memórias e os papéis desempenhados por mulheres negativamente racializadas. Por esse lado, insistimos que a narrativa de Maria Firmina dos Reis oferece uma extraordinária problematização e expansão do repertório literário brasileiro. Ao todo, na narrativa da autora são representadas quatro mães escravizadas, duas brasileiras e duas africanas: em *Úrsula* são a mãe de Túlio (que nos é apresentada a partir da memória do filho, e depois como sugestão de delírio de Fernando, que parece vê-la no rosto de Túlio) e a africana Susana. Já em *A escrava* são a mãe africana de Joana e a própria Joana. Na poesia (*Cantos à beira mar*) e nos escritos íntimos de Reis (o *Álbum* reunido por Nascimento Morais Filho [1975]), há referências importantes à sua então falecida mãe, a senhora Leonor F. dos Reis⁹⁵. A prevalência da maternidade de mulheres negras nas escritas biográficas e ficcionais de Reis exige que pensemos a personagem Joana dentro de uma rede de significados ligados à mulher que é ao mesmo tempo *mãe* e *escrava*, uma vez que: "Produzir laços de afeto e cuidado, criar os filhos, foi sempre uma forma de resistir ao endurecimento da escravidão" (MACHADO, 2018, p. 339). Para Reis (2004), a despeito de sua subjetividade e da riqueza de suas memórias, a mãe escravizada está à mercê dos senhores brancos e, por isso, suas quatro mães negras terminam mortas em decorrência de violências de raça e gênero. No entanto, pelo menos uma (Joana) deixa descendência. Retomemos o enredo do conto.

Por confiarem um no outro, Gabriel responde com sinceridade à pergunta feita senhora abolicionista – "Quem és, filho? O que procuras?" (REIS, 2004, p. 248) –, associando a violência senhorial contra os escravizados às fugas do cativo:

– Ah! Minha senhora, exclamou erguendo os olhos ao céu, eu procuro minha mãe, que correu nesta direção, fugindo do cruel feitor, que a perseguia. Eu também agora

⁹⁵ Como dito anteriormente, antes da alforria, Leonor Felippa (ou Filippa) dos Reis havia sido escrava de um certo Comendador Caetano Je. Teixeira (ADLER, 2018).

sou um fugido: porque há uma hora deixei o serviço para procurar minha pobre mãe, que além de douda está quase a morrer. Não sei se ele a encontrou; e o que será dela. Ah! Minha mãe! É preciso que eu corra, a ver se a acho antes que o feitor a encontre. Aquele homem é um tigre, minha senhora, – é uma fera. [...]

– **Amanhã, continuou ele, hei de ser castigado; porque saí do serviço, antes das seis horas, hei de ter trezentos açoites; mas minha mãe morrerá se ele a encontrar. Estava no serviço, coitada! Minha mãe caiu, desfalecida; o feitor lhe impôs que trabalhasse, dando-lhe açoites;** ela deitou a correr gritando. Ele correu atrás. Eu corri também, corri até aqui porque foi esta a direção que tomaram. (REIS, 2004, p. 248, grifo nosso).

A partir desse relato, a senhora abolicionista toma o partido de Gabriel e Joana, levando-os para sua casa, onde ficariam provisoriamente a salvo do feitor. Lá, percebendo que estava à beira da morte, Joana sente a necessidade de narrar as violências que culminaram na debilidade do seu estado, tendo sua memória como instrumento final (e único) de ação: "– Deixa eu concluir, meu filho, antes que a morte me cerre os lábios para sempre... deixa-me morrer amaldiçoando meus carrascos" (REIS, 2004, p. 257).

A primeira história narrada por Joana diz respeito à sua infância. Descendente de africana escravizada e indígena livre (ou seja: fruto do que chamamos anteriormente de "mestiçagem dissonante" da imaginação hegemônica, porque independente do elemento branco), ela tem o valor de sua alforria acumulado pelo pai, que entrega a soma ao senhor da fazenda em troca da promessa da libertação da filha. Entretanto, quando seu pai morre, descobre-se que o senhor se aproveitara do analfabetismo do casal para enganá-los, dando a eles um papel qualquer em troca do valor recebido pela alforria de Joana. Devido à desigualdade de poder entre senhor e escravo, entre palavra escrita e falada, Joana passa a vida como escrava e órfã (sua mãe morrerá depois desse incidente traumático). Adulta, ela tem dois filhos além do mais velho (Gabriel): são os gêmeos Urbano e Carlos, os quais são separados dela por um "traficante de carne humana" (REIS, 2004, p. 256), o senhor da fazenda (Tavares) e um feitor.

Relembrando as violências envolvidas na separação de sua família, Joana conta: "Corri para meus filhos, que dormiam, apertei-os ao coração. Então senti um zumbido nos ouvidos, fugiu-me a luz dos olhos e creio que perdi os sentidos." (REIS, 2004, p. 256). A narração da cena continua dramática: as crianças eram arrastadas pelos homens enquanto chamavam pela mãe e se agarravam à sua saia. Joana tentava interceder pelos filhos, mas eles eram ameaçados:

– Cala-te! Gritou meu feroz senhor. – Cala-te ou te farei calar.

– Por Deus, tornei eu de joelhos, e tomando as mãos do cruel traficante: – meus filhos!... meus filhos!

Mas ele dando um mais forte empuxão, e ameaçando-os com o chicote, que empunhava, entregou-os a alguém que os devia levar... (REIS, 2004, p. 257).

Tendo em mente que o conto é todo permeado por menções à violência cotidiana do sistema escravagista – a aparição do feitor com seu azorrague e da corda de linho, as cicatrizes de Gabriel, a "loucura" de Joana, a exaustão provocada pelo trabalho forçado, a fraude da carta de alforria, o analfabetismo, as separações, as mortes de Joana e sua mãe –, a separação de Joana e suas crianças figura como um estopim depois do qual ela afirma não ter mais forças para continuar sobrevivendo. Achille Mbembe (2014, p. 259) destaca que durante o sistema escravagista a violência racial cumpria três funções: a) "visava enfraquecer a capacidade dos escravos para assegurarem sua reprodução social"; b) "pretendia imobilizar os corpos, destruí-los, se necessário"; e c) "por último, atacava o sistema nervoso e procurava extinguir todas as capacidades de as vítimas criarem um mundo de símbolos próprios". Essas funções estão todas contempladas na narrativa de Reis, inclusive a denúncia da estafa mental a que são levadas Joana e, antes dela, sua mãe; aliás, já em *Úrsula*, Túlio relatava sobre a trajetória de sua mãe nesses termos da violência senhorial: a separação do filho e as demais violências resultando em loucura e morte. É comovente a narração que Túlio faz sobre sua memória do episódio, porque salienta a crueldade da separação da mãe biológica, e ao mesmo tempo desestabiliza o sentido comum da categoria "mãe preta", socialmente relegada a "mãe Susana", uma vez que entre eles, que foram ambos privados de suas famílias biológicas, se estabelecem novos laços de parentesco:

Bem pequeno era eu – continuou Túlio após uma pausa entrecortada de soluços –; mas chorei um pranto bem sentido, por vê-la se partir de mim, e só comeci a consolar-me quando mãe Susana à noite, balouçando-me na rede, disse-me:
– Não chores mais, meu filho, basta. Tua mãe volta amanhã e te há de trazer muito mel, e um balaio cheio de frutas. (REIS, 2004, p. 168).

Refletindo sobre esses laços, Fernanda Rodrigues de Miranda conclui: "Se Túlio é a medida do humano, foi Susana quem o criou e moldou" (2019, p. 79), o que reforça nosso argumento sobre a singularidade do trabalho de Reis com relação ao tema da maternidade, e especialmente da maternidade negra.

Em comparação com *Úrsula*, que em 1859 teve que se utilizar de uma retórica abolicionista mais *dissimulada*, observe-se no supracitado trecho de *A escrava*, e também na legitimação da *desobediência* do escravizado que foge, uma nova possibilidade de condenação,

mais explícita, contra o senhor de escravos. Indispensável tanto para o conflito do conto, quanto para a verossimilhança do seu desfecho são a Lei n. 2.040, de 28 de setembro de 1871 (Lei do ventre livre) – a qual obrigava o proprietário a reconhecer, mesmo contra sua vontade, o pagamento feito pela alforria de um escravo⁹⁶ – e as associações abolicionistas, que tinham a disposição e os recursos para intermediar as libertações. Essa lei é o arcabouço político sobre o qual se desenvolve o enredo; contudo, pelo testemunho de Joana é contundente a crítica de que a Lei do ventre livre – na verdade, a via conservadora de emancipação progressiva (ao invés da total abolição) – não era capaz de competir efetivamente com as desigualdades sociais entre senhores e cativos.

Nesse sentido, a idade dos gêmeos Carlos e Urbano, oito anos, é mencionada para deixar claro que eles nasceram depois de 1871, sendo, portanto, ilegalmente vendidos⁹⁷. Teoricamente, o senhor de escravos teria que manter as crianças até oito anos sob sua tutela, quando poderia pedir do Estado a indenização de 600\$000, ou optar por *se utilizar da força de trabalho* do tutelado até a idade de 21 anos (18, no caso das mulheres). Além disso, o artigo 4, parágrafo 7, proibia o afastamento de crianças menores de doze anos de seus pais: "Em qualquer caso de alienação ou transmissão de escravos, é proibido, sob pena de nulidade, separar os conjuges, e os filhos menores de 12 annos, do pai ou da mãe." (BRASIL, 1871).

Ainda quanto ao domínio legalista, desde 15 outubro de 1886, em resposta à abolição da escravidão em Cuba e, portanto, para sinalizar internacionalmente alguma movimentação emancipacionista em direção ao *horizonte* (temporalmente impreciso) do fim da escravidão, os açoites haviam sido proibidos no Brasil (ALONSO, 2015). Porém, como denuncia o conto de Reis: "Novamente era para inglês ver, pois a lei não indicou como se vigiaria sua execução" (2015, p. 300). Assim, através da memória de Joana, vemos construída uma narrativa de crime e impunidade por parte dos escravagistas, os quais tinham os mecanismos, muitas vezes indisponíveis aos brasileiros negros (analfabetos ou não – Joana, por exemplo, aprendera a ler com um "escravo mulato" [REIS, 2004, p. 254]), para acionar a lei quando lhes convinha (como no caso das indenizações), ao mesmo tempo em que podiam contorná-la, sem prejuízos, quando lhes fosse oportuno. É interessante notar que *A escrava* protesta uma solução legal para os então

⁹⁶ Na realidade, conforme Sidney Chalhoub (2003), a prática de pecúlio era comum, mas em 1871 essa possibilidade de alforriar-se ganhava respaldo legal e, portanto, vinha acompanhada de regulações para garantir sua aplicação mesmo contra a vontade do senhor.

⁹⁷ Aliás, já em 1869 havia uma lei proibindo "a venda em separado de mães e seus filhos menores de quinze anos" (MACHADO, 2018, p. 339).

escravizados, e ao mesmo tempo não dá crédito à sociedade civil escravocrata (amparada por privilégios raciais), sinalizando desse modo para a dificuldade de desarticular a realidade social e individual das relações enraizadas na colonialidade.

IV. 3. Visões da colonialidade

Relacionando a memória de Joana à dinâmica do olhar no contexto escravocrata, vale insistir que a historiografia e as produções literárias canônicas, via de regra, investiram mais nas trajetórias e posicionamentos de figuras da elite branca do que na compreensão elaborada pelo escravizado com relação a toda estrutura da escravidão, e da modernidade de que ela faz parte. Por isso é tão importante o movimento desempenhado por Maria Firmina dos Reis ao dar voz a personagens indígenas, africanas, brasileiras negras, as quais trazem de suas memórias outra história da modernidade, dessa vez a partir da *visão do vencido*.

Desse raciocínio impõe-se, no entanto, outra problemática. Se, por um lado a perspectiva do sujeito tornado mercadoria é tão poderosa a ponto de em torno dela se formar todo um gênero literário no contexto do abolicionismo anglo-americano (refiro-me às *slaves narratives* [GOULD, 2007]); por outro lado, ela parece ter chance de tornar-se inteligível somente quando mediada por uma linguagem e uma pessoa socialmente legitimadas – daí as mediações do oral pelo escrito; do escravizado pelo cidadão. De acordo com Achille Mbembe (2014, p. 193), analisando a dialética colonial/racial do olhar segundo Frantz Fanon:

A raça só existe por 'aquilo que nós não vemos'. Para além 'do que não vemos', não existe raça. Com efeito, o poder racial exprime-se no facto de que aquele que escolhemos não ver nem ouvir não poder existir ou falar por si só. [...] É preciso que outra pessoa fale em seu nome e no seu lugar, para que o que ele pretende dizer faça completamente sentido em nossa língua.

Isso explica a escolha de Maria Firmina dos Reis de lançar mão da narrativa encaixada (por sinal, utilizada em todas as suas narrativas) não somente enquanto ferramenta para carregar o texto de verossimilhança, mas principalmente enquanto mecanismo de sensibilização de um público que, privilegiado pela lógica colonialista, pôde "não ver nem ouvir" denúncias provenientes do cativo. É com razão, portanto, que a crítica sobre a autora tem enfatizado a importância desse recurso estilístico (NASCIMENTO, J., 2009; MENDES, 2016; DIOGO, 2016, entre outros). Nesse sentido, a investigação de Luciana Diogo sobre as personagens escravizadas de Reis leva a concluir que "[...] o processo de subjetivação é originado no projeto

de construção de uma *vida particular* que se expressa por meio do *desejo* de dar *significado* à *vida individual* e de, assim, criar uma *história* pessoal" (2016, p. 146). De tal modo, combina-se à estetização da subjetividade da pessoa negra (através do *olhar*), o emprego do discurso direto para narrar uma história de violência escravocrata sob um "[...] *ponto de vista interno*, pautado por uma profunda fidelidade à história oculta da diáspora africana em nosso país", conforme salientou Eduardo de Assis Duarte (2004, p. 269) acerca da narrativa feita por Susana, no capítulo IX de *Úrsula*. Citamos anteriormente diversos aspectos desse relato; mas, devido à sua importância e íntima relação com a configuração da personagem Joana, do conto *A escrava*, não poderíamos deixar de registrá-lo na íntegra:

Vou contar-te o meu cativoiro.

Tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o mendubim eram em abundância nas nossas roças. Era um destes dias em que a natureza parece entregar-se toda a brandos folgares, era uma manhã risonha, e bela, como o rosto de um infante, entretanto eu tinha um peso enorme no coração. [...] Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo. Desgraçada de mim! Deixei-a nos braços de minha mãe, e fui-me à roça colher milho. Ah! Nunca mais devia eu vê-la...

Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que repercutiu nas matas, veio orientar-me acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituíssem a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão. Julguei enlouquecer, julguei morrer, mas não me foi possível... a sorte me reservava ainda longos combates. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava – pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu deus! O que se passou no fundo de minha alma, só vós pudestes avaliar!...

Meteram-me a mim e mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativoiro no estreito e infecto porão de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário à vida passamos nessa sepultura até que abordamos as praias brasileiras. Para caber a *mercadoria humana* no porão fomos *amarrados* em pé e para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa. Davam-nos água imunda, podre e dada com mesquinhez, a comida má e ainda mais porca: vimos morrer ao nosso lado muitos companheiros à falta de ar, de alimento e de água. É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim e que não lhes doa a consciência de levá-los à sepultura asfixiados e famintos!

Muitos não deixavam sequer chegar esse último extremo – davam-se à morte.

Nos dois últimos dias não houve mais alimento. Os mais insofridos entraram a vozear. Grande Deus! Da escotilha lançaram sobre nós água e breu fervendo, que escaldou-nos e veio a dar a morte aos cabeças do motim.

A dor da perda da pátria, dos entes caros, da liberdade foram sufocadas nessa viagem pelo horror constante de tamanhas atrocidades.

Não sei ainda como resisti – é que Deus quis poupar-me para provar a paciência de sua serva com novos tormentos que aqui me aguardavam. (REIS, 2004, p. 116-118, grifo no original).

A narrativa de Susana é motivada pela necessidade de explicar a Túlio a diferença entre liberto (situação dele, depois da alforria) e livre (como ela fora na África). A longa narração, além de cumprir esse propósito inicial, rebate radicalmente a dicotomia colonialista humano/não-humano. Rebate também a ideia da colonização e da escravidão como processos civilizatórios em benefício de africanos (taxados como "primitivos"). Em consequência, desconstrói a essencialização do sujeito como "escravo", pois Susana demonstra em que momento exatamente ela *se tornou* uma prisioneira ("[...] amarraram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava!" [2004, p. 116]). Em suma, no nível da estrutura narrativa, as memórias de Susana e de Joana conferem a elas subjetividade; no nível histórico e ideológico, oferecem uma visão crítica da modernidade.

Ao considerarmos o cuidado de Reis na criação de suas personagens negras e a atenção ao lugar da memória de minorias em suas narrativas, devemos refletir sobre a armadilha de automaticamente situá-la na mesma categoria que suas personagens. Como mencionamos na Introdução, se o lugar de onde fala Maria Firmina dos Reis enquanto mulher negra na sociedade Oitocentista é inferiorizado, é também verdade que sua trajetória de vida enquanto professora, poeta e escritora que colaborou nos periódicos de sua época indica um privilégio intelectual incomum numa sociedade em que a instrução (para não falar da participação na esfera pública) era, de fato, um *privilégio* (de classe, raça e gênero) ou um acaso individual, não um direito legal.

Interpelando a máscara que no sistema escravagista brasileiro foi imposta como método de tortura à "escrava Anastácia" retratada pelo desenhista francês Jacques Arago (entre 1817 e 1818) e reproduzida em *Memórias da plantação* (KILOMBA, 2019, p. 35), Grada Kilomba reflete sobre os silenciamentos que sistematicamente controlam as/os "colonizadas/os":

O ato de falar é como uma negociação entre quem fala e quem escuta [...]. Ouvir é, nesse sentido, o ato de autorização em direção à/ao falante. Alguém pode falar (somente) quando sua voz é ouvida. Nessa dialética, aquelas/es que são ouvidas/os são também aquelas/es que "pertencem". E aquelas/es que *não* são ouvidas/os se tornam aquelas/es que "*não* pertencem". A máscara recria esse projeto de silenciamento e controla a possibilidade de que colonizadas/os possam um dia ser ouvidas/os e, conseqüentemente, possam pertencer. (KILOMBA, 2019, p. 42-43).

Nesse trecho, Kilomba remete indiretamente à questão em torno da qual Gayatri Spivak (2010) teoriza subalternidade – *Pode o subalterno falar?* – e, mais à frente, traz alguns problemas suscitados caso a conclusão negativa de Spivak seja tomada "como uma afirmação

absoluta"⁹⁸ (2019, p. 48). No entanto, se entendemos que o ato de falar – como explica Kilomba (2019), acima – envolve o ato de se fazer ouvir, e se tivermos em conta o pensamento marxista de Spivak (2010), para quem *falar* envolve deter os meios de produção da própria perspectiva, poderemos concluir que *subalterno* é mais uma categoria relacional do que uma identidade fixa – que, por isso, só faz sentido comparativamente.

Assim, Maria Firmina dos Reis não é suas personagens. Todavia, é possível compreendê-la como *alter ego* da senhora abolicionista do conto, e como *alter ego* da brasileira Joana, ou da africana Susana (de *Úrsula*). Segundo Eduardo de Assis Duarte:

Espécie de alter ego da romancista, a preta Susana configura aquela voz feminina portadora da verdade histórica e que pontua as ações, ora com comentários e intervenções moralizantes, ora como verdadeira pitonisa a tecer passado, presente e futuro nos anúncios e previsões que, por um lado, preparam o espírito do leitor e aceleram o andamento da narrativa e, por outro, instigam a reflexão e a crítica. (2017, p. 229).

Ainda que a escritora não se identifique socialmente com nenhuma das duas (não era branca e nunca foi escravizada), Reis se liga à senhora abolicionista no lugar de quem, numa atitude política, ouve (e faz ouvir, pela publicação de suas obras) a voz e a memória de quem é estruturalmente silenciada. E o faz porque sua atividade de escritora é perpassada pelo reconhecimento subjetivo da humanidade de pessoas que foram escravizadas (DUARTE, E., 2017). Tanto Reis quanto sua senhora abolicionista estabelecem uma aliança politicamente engajada entre o oral e o escrito; entre a memória (da escravidão) e a prática social (da campanha pelo fim da escravidão). Conceição Evaristo conceitualiza esse duplo lugar da mulher negra escritora como "escre(vivência)", para ela:

Assenhoreando-se “da pena”, objeto representativo do poder falo-cêntrico branco, as escritoras negras buscam inscrever no corpus literário brasileiro imagens de uma auto-representação. Surge a fala de um corpo que não é apenas descrito, mas antes de tudo vivido. A escre(vivência) das mulheres negras explicita as aventuras e as desventuras de quem conhece uma dupla condição, que a sociedade teima em querer inferiorizada, mulher e negra. Na escrita busca-se afirmar as duas faces da moeda num único movimento [...]. (2005, p. 6).

⁹⁸ "O posicionamento de Spivak acerca da *subalternidade silenciosa* é, entretanto, problemático se visto como uma afirmação absoluta sobre as relações coloniais porque sustenta a ideia de que o *sujeito negro* não tem capacidade de questionar e combater discursos coloniais". (KILOMBA, 2019, p. 48).

Pela reflexão de Conceição Evaristo (2005) podemos vislumbrar na *escrevivência* uma rede complexa entre estética, subjetividade, repertório narrativo e experiência social. Nesse sentido, concordamos com Luíza Lobo quando ela afirma que os detalhes e coincidências na representação da maternidade negra de Susana e Joana transmitem a "impressão de se tratarem de pessoas que Maria Firmina realmente conheceu" (1993, p. 229).

Com base no que foi exposto, entende-se que o trabalho com a memória elaborado por Maria Firmina dos Reis revela uma estética indissociável a uma ética antirracista. Seguindo o princípio de muitos de seus contemporâneos, para quem a literatura era uma missão ou projeto nacional a ser desenvolvido, Maria Firmina dos Reis percorreu um caminho próprio, dedicando-se à colonialidade do Brasil pós-colônia.

Resta dizer que ao final de *A escrava*, depois que Joana narra sua história pessoal e depois que falece, a senhora abolicionista surpreende o senhor Tavares, que viera buscar *seus cativos*, com a carta de alforria de Gabriel. Em sua fala final, ela responde a Tavares: "Em conclusão, apresento-lhe um cadáver e um homem livre. Gabriel, ergue a fronte, Gabriel, és livre!" (REIS, 2004, 262). Para o estarrecimento e a fúria do senhor de escravos, esse sujeito que Reis vinha associando à monstruosidade, ao atraso e ao obscurantismo desde *Úrsula*, vemos o conto idealizar o fim de uma época e o começo de outra. No clímax, tem-se, portanto, a concomitante liberdade de Gabriel e a vitória de uma mulher que, sem marido ou figura masculina paternalista, enfrenta um senhor de escravos. Mesmo levando em conta a morte de Joana, esse é o desfecho mais esperançoso do conjunto da narrativa de Maria Firmina dos Reis, porque dá a entender que a memória da escravização não será esquecida, e porque imaginando a abolição como uma *nova independência*, finalmente se torna verossímil a idealização da vitória da descendência negra, que *ergue sua fronte* em direção a um futuro de cidadania.

CONCLUSÃO

Esta tese foi elaborada em diálogo com estudos feministas e antirracistas com o intuito de examinar as particularidades da narrativa de Maria Firmina dos Reis e, em sentido amplo, verificar até que ponto nossa compreensão de um dado campo literário – o brasileiro do século XIX, no caso – pode se alargar quando deslocamos nossa atenção do centro para as margens. A pesquisa permitiu enxergar outros repertórios estéticos e outras perspectivas raciais e de gênero diferentes das canônicas na obra de Firmina dos Reis. Ligado a isso, ao tomar contato com investigações panorâmicas sobre o folhetim no Brasil (MEYER, 1996), a literatura escrita por mulheres (MUZART, 1999; DUARTE, C., 2009b), os periódicos femininos e feministas (DUARTE, C., 2016), a literatura afro-brasileira (DUARTE, E., 2011), a prosa oitocentista no Maranhão (SOUZA, A., 2017), as leituras de romances ingleses no Brasil oitocentista (VASCONCELOS, 2002a), entre outros trabalhos, ficou patente o fato de que a literatura brasileira do século XIX é muito menos monocromática do que o esperado. Ademais, essas pesquisas tiveram o êxito de abrir possibilidades de desdobramentos, como demonstra a ascendência de dissertações e teses sobre Firmina dos Reis arroladas por Rafael Balseiro Zin (2019). Nesse âmbito inscreve-se também esta tese, que se aproveitou dos resultados obtidos por essas investigações anteriores para focar na narrativa de Maria Firmina dos Reis.

De modo geral, ao contrário do que às vezes se comenta nos bastidores da vida acadêmica – isto é, que os estudos das literaturas produzidas por minorias levariam a abordagens essencialmente redutoras ou irrelevantes (como reportado por Annette Kolodny [2017]), ou que seriam modismo e importação estrangeira (conforme refuta Rita T. Schmidt, [2002]) –, o que constatei foi uma abertura do campo literário em direção a outros repertórios, modos de caracterização de personagens, perspectivas raciais e de gênero. Nas palavras de Sidney Chalhoub (2018, p. 304):

É preciso relativizar a percepção de que a literatura brasileira do século XIX pouco se ocupava do tema da escravidão. Parte do problema é a fixação em autores e obras canônicas, sem atenção devida ao que ficou legado ao esquecimento ou à periferia do processo de canonização literária – processo este, aliás, que carece de estudos.

Não que o cânone seja imutável; na verdade, no século XIX havia autores que chegaram a integrar a Academia Brasileira de Letras (como Garcia Redondo, por exemplo), mas que são hoje quase esquecidos; e, ao contrário, autores que são estudados atualmente, mas que à época

foram considerados inferiores (como Cruz e Sousa). De todo modo, a distância temporal proporcionada pelo século XXI oferece a oportunidade de constatar que, se cânone funciona como um arquivo da nação, é possível lê-lo a contrapelo a partir do contraste com estéticas e imaginários que foram inferiorizados ou excluídos.

Dentre tantos caminhos possíveis para tratar da narrativa de Maria Firmina dos Reis, a tese ocupou-se de representações de colonialidade e de nação, ou melhor, de sua imbricação. Assim, no Capítulo 1 contrastamos textos de críticos românticos entre 1822 (ano da Independência) até a metade do século XIX para situar o conto indianista *Gupeva*, publicado inicialmente em 1861. A preocupação era examinar, em ensaios influentes, modos de se pensar sobre literatura e nação. Além de constatar os traços propositivos de que falava Antonio Candido (2002; 2009), entre outros, ao tomar esses textos em termos de *projeto* ou *missão* romântico-nacionalista, olhando em retrospectiva, esse percurso foi importante também para examinar a ênfase na linguagem da *fertilidade*, a qual apontava tanto para o futuro do Estado-nação, como das artes, e do ideal de sujeito nacional.

Junto à preocupação com o valor estético que a nova literatura deveria conquistar, o tema da raça e a solução da mestiçagem apareceram nessas críticas românticas como uma maneira de unir numa mesma narrativa coerente e dignificante as *origens* e os *destinos* étnico-raciais da nação. Ao contrário do esperado, eles mencionavam africanos e a escravidão em curso, e Ferdinand Denis (1978) chega até a citar exemplos positivos de miscigenação entre mulheres negras e homens brancos. Entretanto, a ênfase maior desses críticos na fertilidade do elemento indígena (mulher, natureza, emoção) acabou prevalecendo também na literatura, como prova a moda indianista do Romantismo brasileiro.

Levando em consideração a proeminência da alegoria como recurso narrativo das ficções de fundação (SOMMER, 2004), lemos o destino de Gupeva, Gastão e Épica (mãe e filha) alegoricamente ao concluirmos que, diferentemente do indianismo canônico, a representação de Firmina dos Reis (2017b) da *conquista* de indígenas por europeus não deixava espaço de dignificação do passado nem de projeção do futuro. Seguindo o enredo, vimos que essa conquista acabou resultando ignominiosa (Épica-mãe morre de tristeza, vergonha), infértil (os protagonistas não podem ficar juntos porque são meio irmãos) e violenta (todos morrem). Reforçando essa representação sombria do passado colonial, chamaram atenção o cenário noturno do enredo principal e a caracterização decadente do território colonizado. Essa análise leva a conclusão de que se tomarmos a literatura romântico-nacionalista como propositiva de

um futuro e como projeto de idealização dignificante de um passado colonial, *Gupeva* parecerá uma anomalia, eclipsando com penumbra e fatalismo a ensolarada *cor local*. Porém, se tomarmos esses discursos sobre nação e nacionalidade paralelamente um ao outro, concluiremos que a crítica canônica justifica o cânone e vice-versa; para fora desse círculo, existiram outros modos de representação e outras alegorias.

Nesse sentido, da forma narrativa de Firmina dos Reis, concluímos que *Gupeva* e *Úrsula* complementam o sentido um do outro na medida em que em ambos os casos vemos a combinação de um paradigma canonizado (a *cor local*, natureza tropical ou referência a indígenas e mestiçagem) e um outro mais sombrio – ambientação noturna, violência e morte. E ainda, no caso de *Úrsula*, há uma apropriação do vocabulário do medo, e do recurso aos pesadelos, alucinações, perseguições e torturas. Por esse motivo, na Introdução foi apontado que, a nosso ver, Maria Firmina dos Reis em *Gupeva* e *Úrsula* combinava numa mesma forma narrativa as *luzes nacionalistas* – isto é, uma projeção nacional para o futuro e para a marcha da civilização –, e as *sombras colonialistas* – o relevo dado às violências de gênero e gênero-racial. Essa combinação – que, como Daniel Serravalle Sá (2010) demonstrou com sua análise de *O guarani*, também poderia ser observada em obras canônicas –, lida alegoricamente, como fizemos até aqui, é uma maneira de enxergar a outra face da modernidade (MIGNOLO, 2017).

Com a metáfora de Janus, empregada por Madina Tlostanova (apud MIGNOLO, 2017), entendemos a modernidade na sua dupla face: capitalista/colonial. Ao invés da ideologia das etapas de evolução – do colonialismo para o capitalismo –, a modernidade engendra uma interdependência de espaços "subdesenvolvidores", conforme termo de Roberto Retamar (2016) (países colonialistas ou neo-colonialistas) e subdesenvolvidos (espaços de exploração de natureza, "matéria prima", e de pessoas, "mão de obra"). No Brasil, podemos ter uma visão mais precisa dessa interdependência na medida em que enxergamos no século XIX – período de que se ocupa esta tese – a coincidência desses "modos de produção" (capitalista/colonial) numa mesma nação moderna, sem que um signifique a exclusão do outro.

No Capítulo 2, abrimos um pouco mais a discussão e, ancorando-nos em críticas que têm verificado relações simbióticas entre as modernas formas de narrativa (no âmbito do acesso à imprensa) e a ascensão do modelo Estado-nação, e enfocamos o papel da literatura na criação e interpretação da nação, e dos sujeitos nacionais *ideais*. Com isso, além de pontuar que o sujeito nacional pretensamente abstrato tem uma especificidade heteronormativa como homem branco, procuramos observar como Maria Firmina dos Reis (2004) caracterizou suas

personagens. A visão pessimista com relação aos destinos de escravizados e brasileiros negros (bem como de mulheres brancas) insinua uma falta de possibilidade de agência e desenvolvimento desses sujeitos. Já o destaque crescente dado pela narrativa à trajetória do senhor de escravos possibilitou-nos focar nessa categoria tão colonial quanto nacional e moderna (porque onipresente no Brasil pós-Independência). Afinal, vimos que quem move a narrativa com suas decisões são os senhores de escravos.

Essa escolha interpretativa se deu em resposta às provocações das críticas feministas trazidas ao debate para tratar da problemática que se abriu com a profusão de escritoras oitocentistas brasileiras que, como Maria Firmina dos Reis, começaram a, progressivamente, se tornar acessíveis nas últimas décadas do século XX a partir de pesquisas em arquivo. Enfrentando o cânone nacional de maneira crítica, desconfiando de seus *valores universais*, foram questionados seus aspectos históricos, sociais, seus juízos de valor. Como "arquivo" (na acepção de Derrida [2002] e Stoler [2002]), entendemos que o cânone nacional opera constantemente na hierarquização, no armazenamento e na exclusão. Nesse sentido, ao trabalhar *anarquivisticamente* (DUARTE, C., 2009b), essas pesquisas não *recuperam* algo de um mero depósito; elas intervêm no arquivo, evidenciando novas imagens, personagens, discursos a serem interpelados. Nesse panorama, é válido voltar a questão: como *Úrsula*, o romance de cor local e *amor às coisas pátrias* (conforme uma mencionada recepção elogiosa da época), imagina a nação?

A princípio, a julgar pelos destinos dos protagonistas e também os de Túlio e Susana, a impressão era de uma solução tão fatalista como a de *Gupeva*. Leituras posteriores, todavia, foram mostrando o papel dos homens brancos na narrativa. Tancredo aparece-nos desde logo vulnerável, precisando do auxílio das mulheres e do então escravo Túlio, que através dessa ação de benevolência proporcionada pelo acidente de Tancredo, é apresentado pela voz narrativa como sujeito digno e como subterfúgio para se defender um discurso antiescravagista e antirracista. Em outras palavras, formalmente, o papel de Tancredo (esse estranho protagonista desvalido) é, muitas vezes, o de tecer um elogio à maternidade e uma crítica ao *poder despótico*⁹⁹ do patriarca, bem como o de proporcionar a ação de personagens secundárias – por meio dele ouvimos o relato de Luísa B. sobre seu marido e irmão, e conhecemos a coragem e a história pessoal de Túlio.

⁹⁹ Nas palavras de Tancredo, criticando o pai: "entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher" (REIS, 2004, p. 61).

Essa conclusão inicial sobre a *pedagogia da masculinidade* levou, por sua vez, a atentar para o final de Fernando, e aí pudemos dar ênfase num *detalhe* apontado por Eduardo de Assis Duarte: Fernando morre, "não sem antes passar pela libertação de seus cativos e pela reclusão num convento" (2017, p. 228). Considerando a importância que Fernando vai assumindo na narrativa, até chegar ao ponto de passar por uma verdadeira mudança, entende-se que a solução dada pelo sacerdote, dar a liberdade para os cativos como instrumento para alcançar o perdão divino, é uma solução que a ficção de Reis deu para um problema que permanecia difícil de se resolver na realidade: a abolição da escravidão. Dito isso, e porque, como demonstrado, não há consenso sobre a caracterização de abolicionista para o romance *Úrsula*, essa questão merece ser aprofundada em trabalhos futuros. Nesta tese, concluímos apenas que, em comparação com *A escrava*, *Úrsula* (publicado quase três décadas antes) tem uma atitude *dissimulada* de ficcionalização da abolição, provavelmente como defesa contra a censura¹⁰⁰, ao desviar, no desfecho do conflito narrativo, nossa atenção para o senhor de escravos. Portanto, foi interessante observar que Fernando se equaciona facilmente à idealização hegemônica do sujeito nacional (enquanto homem branco proprietário) e que, por isso, o disciplinamento do seu corpo e espírito ganhava uma dimensão propositiva que *Gupeva*, mais pessimista, não apresentava.

Nesse sentido, concluímos que *Úrsula* termina por disciplinar o seu antagonista Fernando, fazendo-o pagar por seus crimes morais através da regulação do seu corpo, da castração simbólica, e da libertação dos escravizados. Se através da cultura do romance temos contato com modelos modernos de masculinidade, de feminilidade, nacionalidade, sub-humanidade; *Úrsula* traz para o centro de sua *pedagogia* a transformação do senhor de escravos. Apesar de sabermos que o protagonista Tancredo é herdeiro de enorme fortuna (e que isso inclui terra e pessoas escravizadas), Firmina dos Reis apresenta uma distinção muito nítida entre ele (bacharel em direito, progressista, ligado aos valores maternos) e seu pai, como se eles fizessem parte de mundos completamente diferentes. Ao longo do romance, percebemos, porém, que o jovem liberal obedece ou é vítima dos desejos paternos – portanto, quando morre pelas mãos

¹⁰⁰ Justificamos essa dissimulação em comparação com a censura sofrida por João Clímaco Lobato, cujo *Rancho de Pai Tomé* foi interrompido nos primeiros números de sua publicação, em 1862. Essa relação entre os dois escritores maranhenses – que, como mencionado na Introdução, dedicaram obras um para o outro – também precisaria ser mais aprofundada no âmbito da literatura abolicionista na década que precedeu a campanha abolicionista (1868-1888).

de outro senhor de escravos (Fernando), não o vemos tendo que se confrontar com seu próprio lugar social de herdeiro privilegiado do colonialismo.

No Capítulo 3, continuamos estudando *Úrsula* em paralelo com a ideia de nação, porém agora dando visibilidade ao que teria ficado *recalcado* na memória nacional. Para tanto, e em concordância com trabalhos anteriores (MUZART [2008], ARAUJO; FRANÇA [2017]) que viam nesse romance traços da literatura gótica, procuramos responder como era feita essa apropriação, e que efeitos ela acarretava no conjunto do romance. A bibliografia em que esse capítulo se baseou para rastrear características do gótico salientou a importância dada à configuração de *fronteiras* nesse gênero literário, o que, por sua vez, o aproximou da literatura nacionalista, na medida em que nela também tem relevância a cartografia dos territórios geográficos – com a devida atribuição de sentido simbólico e unidade a esses espaços.

Além disso, o terceiro capítulo comprovou que, conforme indicavam Sandra Guardini Vasconcelos (2002a) e Antonia Pereira de Souza (2017), havia um dinamismo de leituras e referências literárias no Brasil do século XIX. Ao abrir o campo de visão para esse horizonte, podemos encontrar outras temáticas, outros modos de narrar e outros sentidos para imagens conhecidas. Constatamos isso através da comparação entre Bernardo Guimarães (1900) e Maria Firmina dos Reis (2004), porque o objetivo era entender como o repertório da literatura gótica se relacionava com a narrativa que passava pelos temas da escravidão e do medo. Nesse sentido, tomamos o *monstro* como categoria analítica tanto porque ele resulta do cruzamento de fronteiras (BELLEI, 2000), como porque é uma corporificação do medo (KILGOUR, 1997; PUNTER, 1996; WILLIAMS, 1995). Ao procurar historicizar o medo, o monstro e as fronteiras na literatura brasileira oitocentista, demos realce para a novela *Uma história de quilombolas*, de Bernardo Guimarães (1900), por ser relativamente contemporâneo a *Úrsula* (12 anos de diferença), por dar relevância a personagens negras, e por estabelecer um diálogo com o gótico. Em comparação com *A escrava Isaura*, obra mais popular de Bernardo Guimarães, *Uma história de quilombolas* é uma narrativa afastada do cânone. Então, tanto por esse motivo quanto pelo seu enredo (mais violento), a novela de Guimarães (1900) foi útil para enxergar *memórias subterrâneas* da nação.

No caso de *Uma história de quilombolas*, concluímos que o gótico é acionado para caracterizar como monstruoso tudo que se relacione à África (aspectos fenotípicos dos africanos, música, língua, religiosidade) e para dar forma ao medo de cruzamento das fronteiras internas da nação – o quilombo e o quilombola (metáfora do africano) ensejam lascívia sexual,

feitizaria e, o pior: pactos de sangue. Disputando a lealdade do brasileiro negro (Anselmo) de "tez clara" (GUIMARÃES, 1900, p. 22), ou procurando seduzir a brasileira negra (Florinda) de feições que eram "quase de pureza caucasiana" (1900, p. 11), Zambi Cassange e seu grupo representam o perigo com que tem que lidar as autoridades coloniais (representadas pelo governador de província D. Manuel Portugal e Castro, no cargo entre 1814-1821, quando se passa a ação). No fim, apesar do pacto de sangue feito entre Anselmo e Cassange, dotando a narrativa de tensão quanto ao destino do protagonista, prevalece a ordem: os quilombolas são enforcados, D. Manuel reconquista (ao menos provisoriamente) a união territorial, e o casal protagonista termina recompensado pela união feliz.

Além da análise da narrativa de Guimarães (1900), mencionamos brevemente outras caracterizações desse vocabulário do medo na literatura e na imprensa para demonstrar como foram recebidas, por brancos, a Revolução do Haiti e as revoltas de escravizados no Brasil. Frente ao quadro montado para caracterizar o repertório do medo para tratar da escravidão, pode-se concluir que *Úrsula* o interpela de maneira diferente. Em suma, apesar de partilharem elementos em comum, percebe-se que a novela de Guimarães (1900) e o romance de Reis dão sentidos diferentes ao medo.

Em *Úrsula*, o gótico é utilizado para representar o senhor de escravos em sua ação monstruosa com relação a mulheres e escravizados. O poder que lhe é legitimado pela sociedade patriarcal e escravocrata vale quase como um poder sobrenatural, pois o autoriza a agir como bem entende sobre os corpos e destinos daqueles que são socialmente inferiorizados. Ao contar sobre torturas, Susana, Túlio e a voz narrativa caracterizam os patriarcas escravocratas como monstros; e os locais de tortura – a prisão, a senzala, o navio negreiro –, como monstruosos. As fronteiras que são cruzadas, para insistir nessa chave analítica, são do tipo moral, o que reforça a importância do final destinado a Fernando (e em menor medida, também o final infeliz do despótico e libidinoso pai de Tancredo).

Recapitulando a questão geral desse capítulo, o que *Úrsula* alcança ao combinar nacionalismo com gótico pode ser melhor visto na descrição da fazenda de Fernando – a fazenda Santa Cruz, apesar do "belo panorama" e da "formosura natural" que oferece ao espectador distante, é como um inferno, onde "espectros ambulantes [...], esfaimados, seminus, espancados cruelmente, suspiravam pelas duas ou três horas desse nosso fatigado que lhes concedia a dureza do seu senhor" (2004, p. 166). Assim, toda a riqueza e beleza natural da Santa Cruz era eclipsada por "um penoso estado de morbidez que causava dó" (2004, p. 166). Em

outras palavras, concluímos que ao combinar nacionalismo e gótico, Firmina dos Reis caracteriza o aspecto perturbador das relações sociais da nação colonialista, e busca (ou melhor, *persegue*) na consciência do senhor de escravos o reconhecimento de injustiças que, de resto, não lhe seriam imputadas pelas instituições (nem pela Igreja, nem pelo Estado).

De maneira ampla, ao estabelecer diálogo com a crítica sobre o gótico, observamos que esse arcabouço ajudou a compreender a literatura analisada. Ao mesmo tempo, acredita-se que literaturas produzidas em locais onde a escravidão não era uma questão de além-mar, mas uma realidade cotidiana e doméstica, podem contribuir para o aprofundamento do sentido do gótico na literatura. Esse ponto poderia ser investigado em trabalhos posteriores, considerando-se pesquisas que traçam panoramas das manifestações do gótico na literatura brasileira (FRANÇA, 2017; MUZART, 2008).

No Capítulo 4, voltamos aos temas debatidos no primeiro capítulo (no contexto das primeiras décadas da Independência) ao revisitá-los pela perspectiva da década de 1880, marcada pela campanha abolicionista e pela apropriação feita pela crítica brasileira das teorias raciais e do positivismo. Em *O desejo da nação*, Richard Miskolci (2012) estuda o final do século XIX, especialmente pós-1870, como momento definido pelo desejo das elites brasileiras de criação de uma nação moderna ocidental. Na realidade, como se examinou anteriormente, esse desejo antecede a República e faz parte da Independência. Aqui como lá a palavra desejo é acertada porque se trata de um imaginário erótico que resultaria da mestiçagem racial e do cruzamento de uma natureza (feminina, indomesticada e exótica) e uma civilização (masculina, ordenadora e ocidental). Nossa análise se difere da de Miskolci (2012) nem tanto pela especificidade do recorte temporal, como pela escolha de compreender os desejos que foram reprimidos e que, por isso, viveram à sombra do imaginário nacional hegemônico cuja atenção, como bem defendido por Miskolci (2012) Schwarcz (1993) e Munanga (2019), está na regulação sexual e racial visando a um *ordenamento do progresso nacional*. Fora desse círculo onipresente das elites, existiram outros desejos de nação? O estudo da narrativa de Maria Firmina dos Reis indica que sim.

A escrita de Reis reiteradas vezes manifesta um desejo de igualdade racial (de cunho cristão) inscrito na mesma urgência do progresso nacional, discutido passionalmente naquele fim de 1880. Embora isso esteja presente em *Úrsula*, em *A escrava* o tom professoral do monólogo da senhora abolicionista não deixa dúvidas quanto ao seu fundamento: o progresso da nação depende da abolição da escravidão; e não só, depende também da consideração da

memória dos escravizados e da universalidade da humanidade (pelo menos a humanidade cristã).

Seguindo esse viés, o que se deve ter claro é que uma escrita ambivalente ou mesmo crítica quanto ao discurso nacionalista canônico não significa uma simples oposição à nação. Essa percepção é importante para que não excluamos minorias da história, dos projetos e dos pressupostos (a cidadania, por exemplo) investidos em nação. E também para que não se ofusque uma variedade de posições políticas e ideológicas dentro de uma mesma categoria opositiva. Na verdade, houve no século XIX muitos desejos de nação concorrentes – atestados tanto pela literatura de mulheres, como por periódicos e manifestações populares antiescravagistas. Assim, o que a narrativa de Reis possibilita antever não é uma dicotomia do tipo subversão ou conformismo, mas a acomodação seletiva de estéticas relacionadas à *brasilidade*, ora incorporando sugestões literárias romântico-nacionalistas; ora delas se distinguindo para alçar as vozes de sujeitos minoritários (africanos, afro-brasileiros, indígenas, mulheres brancas e negras) ao centro do desejo de nação.

O olhar estrangeiro que a senhora abolicionista invoca como régua moral com a qual se mede o Brasil sinaliza para a falha da projeção nacional de embranquecimento, já que esse embranquecimento, mesmo se resultado da mestiçagem *ordenada*, indica contraditoriamente que não há possibilidade de se defender no país o ideal eurocêntrico da pureza racial. Junto a isso, em *A escrava* ganha representação outro tipo de miscigenação, a da família de Joana, cuja mãe era africana e o pai indígena. Joana – enquanto uma mãe convalescente, que reclama seu direito de memória, de "morrer amaldiçoando os meus carrascos" (REIS, 2004, p. 257) – é então a matriarca de uma nova geração de brasileiros negros: a de seus gêmeos ilegalmente vendidos, e que portanto permanecem injustiçados mesmo com a proclamação de uma lei (a Lei do ventre livre, nesse caso), e a de seu filho Gabriel, que termina o conto livre e olhando esperançosamente para o futuro.

Em comparação com esse final, que idealiza, concomitantemente, a) o reconhecimento de uma memória afro-indígena brasileira e b) a projeção do brasileiro negro para um futuro de liberdade e cidadania, não podemos tirar de vista a atualização que as elites do final do século XIX operavam com relação aos conceitos de raça, gênero, futuro étnico-nacional, literatura brasileira. Nesse aspecto, observamos uma postura ambígua estabelecida pelo último conto de Firmina dos Reis no que tange à solução do conflito do enredo com base no amparo legal, pois ao mesmo tempo em que se reivindica o direito à liberdade pela via da lei, a infringência à Lei

do ventre livre e as violências ilegais do senhor de escravos (elementos do passado da narrativa que fazem Joana definhar) demonstram que as hierarquias sociais criadas pelo colonialismo não seriam simplesmente desmanteladas com algumas leis pontuais.

De todo modo, reitera-se que a comparação de Maria Firmina dos Reis com os discursos canônicos examinados possibilitou contrapor desejos e imaginações da nação. Como no caso de muitos de seus contemporâneos mais conhecidos, concluímos que o pensamento da autora gravitou em torno de um desejo de nação, o qual se distinguiu pelo apelo ao reconhecimento da memória e da subjetividade de diversos sujeitos.

Em comparação com a pecha de *identitarismo* com a qual às vezes se rotulam produções de grupos minoritários ou pesquisas que tratam objetivamente de questões como gênero, etnia, cor, a tese demonstrou que, por um lado, a identidade branco-brasileira foi idealizada à exaustão no século XIX. Por outro lado, e talvez essa seja a questão mais importante, na obra de Maria Firmina dos Reis há a imaginação de um "Brasil afro-brasileiro" (FONSECA, 2000), com representações diferentes de identidade nacional associadas a um desejo de nação mais plural, e menos patriarcal, autoritário e colonialista.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José António Carvalho Dias de. **Os abolicionismos na prosa brasileira**: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis. 2013. 470 f. Tese (doutoramento em Letras) – Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
- ACHUGAR, Hugo. Derechos de memoria, sobre independencias y Estados-nación em América Latina. In: _____. (Coord.). **Derechos de memoria**: actas, actos, voces, héroes y fechas: nación e independencia em América Latina. Montevideo: Universidad de la Republica, Departamento de Publicaciones, 2003.
- ADLER, Dilercy Aragão. A mulher Maria Firmina dos Reis: uma maranhense. In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira. **Maria Firmina dos Reis**: faces de uma precursora. Rio de Janeiro: Malê, 2018.
- ALENCAR, José de. **Iracema**. 24. ed. São Paulo: Editora Ática, 1991.
- _____. **O Guarani**. Apresentação e notas de Eduardo Vieira Martins. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. **O demônio familiar**. Goiânia: Kelps, 2009.
- ALMEIDA, Horácio de. Prólogo. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**: romance original brasileiro. ed. fac-similar. São Luís: Biblioteca Pública Benedito Leite, 1975.
- ALMEIDA, Mayara Aparecida; AMORIM, Amanda; PAULA, Maria Helena de. Um cabra de cor ou um cabra da mãe: dinâmicas de sentido para “cabra” entre os séculos XVI e XIX. **Filologia E Linguística Portuguesa**. São Paulo, v. 19, n. 1, p. 143-161, jan./jun. 2017.
- ALONSO, Ângela. **Flores, votos e valas**: o movimento abolicionista brasileiro (1868-88). São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Marcos Ferreira de. A pena de morte e a revolta dos escravos de Carrancas: a origem da "lei nefanda" (10 de junho de 1833). **Revista Tempo**, Niterói, v. 23, n. 2, p. 264-289, maio/ago. 2017.
- ARAUJO, Ana Paula; FRANÇA, Júlio. O páter-famílias como vilão gótico em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. **Soletras**, São Gonçalo/RJ, n. 34, p. 87-100, jul./dez. 2017.
- ARISTÓTELES. Poética. Tradução de Eudoro de Souza. In: _____. **Tópicos. Dos argumentos sofisticos. Metafísica. Ética a Nicômaco. Poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1966. (Coleção Os Pensadores). v. 4.
- ASSUNÇÃO, Matthias. Histórias do Balaio. Historiografia, memória oral e as origens da Balaiada. **História Oral**, Recife, v. 1, p. 67-89, 1998.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2011.
- AZEVEDO, Célia Maria Marinho. **Onda negra, medo branco**: o negro no imaginário das elites – Século XIX. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. (Coleção Oficinas da História, v. 6).
- AZEVEDO, Aluizio. **O mulato**. Belo Horizonte: Ed. Crisálida, 2005.

BASTOS, Laís Marra de Paula Cunha. Maria Firmina dos Reis e o projeto nacionalista literário do século XIX. **literafro**, Belo Horizonte, [2016] 2020. Disponível em: <<http://www.letas.ufmg.br/literafro/29-critica-de-autores-feminios/319-maria-firmina-dos-reis-e-o-projeto-nacionalista-literario-no-seculo-xix-critica>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

BHABHA, Homi. Narrating the nation. In: _____. (Ed.). **Nation and narration**. New York: Routledge, 2000.

BRASIL. Lei nº 2.040, de 28 de setembro de 1871. Constituição (1824). Disponível em: <https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/lim/lim2040.htm>. Acesso em: 01 dez. 2018.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. **Monstros, índios e canibais**: ensaios de crítica literária e cultural. Florianópolis: Insular, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1995.

BOTTING, Fred. **Gothic**: The new critical idiom. London; New York: Routledge, 2005.

BOURDIEU, Pierre. El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. Trad. Desiderio Navarro. **Cráter**, La Habana, n. 25-28, p. 20-42, dez. 1990.

_____. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BUCK, Claire. (Ed.). **The Bloomsbury Guide to Women's Literature**. New York: Prentice Hall, 1992.

CANDIDO, Antonio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas; FFLCH, 2002.

_____. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos 1750-1880. 12 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP, 2009.

CARNEIRO, Édison. A Lei do Ventre Livre. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 13, p. 13-25, 1980.

CARNEIRO, Sueli. Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

CARVALHO, Dayana Façanha de. **Sombra e escravidão**: tráfico de africanos e antiescravidão na literatura brasileira, 1830-1871. 2020. 190 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade de Campinas, Campinas, 2020.

CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. **Literatura e atitudes políticas**: olhares sobre o feminino e antiescravidão na obra de Maria Firmina dos Reis. 2018. 128 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.

CENTRO CULTURAL Secretaria de Comunicação social. **As messageiras**: primeiras escritoras do Brasil. Curadoria de Maria Amélia Elói. Brasília: Câmara dos Deputados; CCSCS, 2018. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/a-camara/visiteacamara/cultura-na-camara/arquivos/.lixeria/as-messageiras-primeiras-escritoras-do-brasil>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo – 1**: A contribuição europeia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis Historiador**. São Paulo: Companhia das Letras,

2003.

_____. **Visões da liberdade**: uma história das últimas décadas da escravidão na Corte. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. Literatura e escravidão. In: SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio (Org.). **Dicionário da escravidão e da liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das letras, 2018. p. 298-304.

CODEBÒ, Marco. **Narrating from the archive**: novels, records, and bureaucrats in the modern age. Madison, Teaneck: Farleigh Dickinson University Press, 2010.

COELHO, Haydée Ribeiro. Ocidentalismo, pós-ocidentalismo. In: COSER, Stelamaris (Org.). **Viagens, deslocamentos, espaços** (conceitos críticos). Vitória: EDUFES, 2016. p. 248-256.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Revista Sociedade e Estado**, Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CRENSHAW, Kimberle W. A interseccionalidade na discriminação de raça e gênero. In: VV.AA. **Cruzamento**: raça e gênero. Brasília: Unifem, (2004).

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira**, Brasília, n. 26, p. 13-71, jul./dez. 2005.

D'ALMEIDA, José Evaristo. **O escravo**. 2 ed. Lisboa: Edições ALAC, 1989.

DAVIS, Angela. Estupro, racismo e o mito do estupro negro. In: _____. **Mulheres, raça e classe**. Trad. Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**. Tradução de Sérgio Milliet. Organização e prefácio de Jacques Leenhardt. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2016. 652 p.: Il.

DENIS, Ferdinand. Resumo da história da literatura do Brasil. In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo – 1**: A contribuição europeia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIOGO, Luciana Martins. **Da sujeição à subjetivação**: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “Úrsula” e “A Escrava” de Maria Firmina dos Reis. 2016. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros)– Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DUARTE, Constância Lima Duarte (Org.). Nísia Floresta: cronologia de vida e obra. In: FLORESTA, Nísia. **Inéditos e dispersos de Nísia Floresta**. Natal: EDUFRN; NCCEN, 2009a.

_____. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história malcontada. **Revista Gênero**, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1. sem. 2009b.

_____. **Imprensa feminina e feminista no Brasil**. Século XIX. Dicionário Ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

_____. Ainda o enigma: revendo os primórdios do Feminismo brasileiro. In: DUARTE, Constância Lima (Org.). **Direitos das mulheres e injustiça dos homens, de Nísia Floresta**. Nísia Floresta-RN: Museu Nísia Floresta, 2020.

DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira (posfácio). In: REIS, Maria Firmina dos Reis. **Úrsula; A escrava**. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

_____. Mulheres marcadas: literatura, gênero, etnicidade. **Scripta**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 63-78, 2 sem. 2009.

_____. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4 v.

_____. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Literatura afro-brasileira**: 100 autores do século XVIII ao XIX. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

_____. *Úrsula* e a desconstrução da razão negra ocidental. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula: romance; A escrava: conto**. 6 ed. Belo Horizonte: Ed. PUC MINAS, 2017.

_____. *Úrsula* e a desconstrução da razão negra ocidental. In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira. **Maria Firmina dos Reis**: facas de uma precursora. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. UNESP, 2005.

EVARISTO, Conceição. **Gênero e Etnia**: uma escre(vivência) de dupla face. In: Seminário Nacional Mulher e Literatura, 10; Seminário Internacional Mulher e Literatura, 1. UFPB, 2003. Disponível em: <[https://sites.google.com/site/nossaescrevivencia/ensaios/SESS%2B%C3%A2O%20ESCREVI%2B%C3%A8NCIA%20Ensaio%201.pdf?>](https://sites.google.com/site/nossaescrevivencia/ensaios/SESS%2B%C3%A2O%20ESCREVI%2B%C3%A8NCIA%20Ensaio%201.pdf?). Acesso em: 15 maio 2020.

FERRANO, Alceu Ravanello; KREIDLLOW, Daniel. Analfabetismo no Brasil: configuração e gênese das desigualdades regionais. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 29, n. 2, p. 179-200, jul./dez. 2004.

FISCHER, Luís Augusto. Relançados, romances da época da escravidão merecem ser lidos e relidos: livros do século 19, 'A cabana do pai Tomás, e 'Úrsula' trazem à tona tópicos atuais. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 8 set. 2018. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/09/relancados-romances-da-epoca-da-escravidao-merecem-ser-lidos-e-relidos.shtml>>. Acesso em: 20 abr. 2019.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença: imagens de negro na cultura brasileira. In: _____. (Org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

FRANÇA, Júlio (Org.). **Poéticas do mal**: a literatura do medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não marcada. In: WARE, Vron (Org.). **Branquidade**: identidade branca e multiculturalismo. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

FRASER, Nancy. Por trás do laboratório secreto de Marx: por uma concepção expandida do Capitalismo. **Direito & Práxis**, Rio de Janeiro, v. 6, n. 10, p. 704-728, 2015.

FREITAS, Fernando Vieira de. As negras quitadeiras no Rio de Janeiro no século XIX pré-republicano: modernização urbana e conflito em torno do pequeno comércio de rua. **Rev. Tempos Históricos**, Cascavel, v. 20, n. 1, p. 189-217, 1. sem. 2016.

FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: _____. **Obras completas**, v. 14: História de uma neurose infantil ("o homem dos lobos"), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Org. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala**: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. 20. ed. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1980.

FURTADO, Lucciani M. (Org.). **Memorial de Maria Firmina dos Reis**: prosa completa & poesia. São Paulo: Ed. Uirapuru, 2017. v. 1.

GARRETT, Almeida. A restauração das letras, em Portugal e no Brasil, em meados do século XVIII. In: CÉSAR, Guilhermino. **Historiadores e críticos do romantismo – 1**: A contribuição europeia, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

GATES JR., Henry Louis. Henry Louis Gates Jr. reevaluates Uncle Tom's Cabin. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Harriet Beecher Stowe's Uncle Tom's Cabin**. New York: Bloom's Literary Criticism, 2008.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic**: The woman writer and the Nineteenth-Century literary imagination. New Haven: Yale Nota Bene, 2000.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. **Rev. Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun., 1988.

_____. Mulher negra: um retrato. In: União dos Coletivos Pan-Africanistas (UCPA) (Ed.). **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. [S.l.]: Diáspora africana, 2018.

GOMES, Heloisa Toller. **O negro e o romantismo brasileiro**. São Paulo: Ed. Atual, 1988.

_____. A problemática inter-racial na literatura brasileira: novas possibilidades interpretativas à luz da crítica pós-colonial. In: ALMEIDA, Júlia; MIGLIEVICH-RIBEIRO, Adelia; GOMES, Heloisa Toller (Org.). **Crítica pós-colonial**: panorama de leituras contemporâneas. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.

GOTLIB, Nádia Battella. **Teoria do Conto**. 10. ed. São Paulo: Ática, 2004.

GOULD, Philip. The rise, development, and circulation of the slave narrative. In: FISCH, Audrey A. (Ed.). **The Cambridge companion to the African American slave narrative**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 11-27.

GRAHAM, Maria. **Journal of a voyage to Brazil** – and residence there during part of the years 1821, 1822, 1823. London: Longman et al., 1824. Disponível em: <<http://bd.camara.gov.br/bd/handle/bdcamara/17461>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

- GUIMARÃES, Bernardo. Uma história de quilombolas. In: _____. **Lendas e romances**. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.
- _____. **A escrava Isaura**. 25 ed. São Paulo: Editora Ática, 1998.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo: Ed. Vértice, 1990
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. O estranho horizonte da crítica feminista no Brasil. **Nuevo Texto Crítico**, ano 7, n. 14/15, p. 259-269, jun. 1995.
- hooks, bell. **Understanding patriarchy**. Louisville: Louisville Anarchist Federation, 2010.
- JANOTTI, Maria de Lourdes. Balaiada: a construção da memória histórica. **História**, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 41-76, 2005.
- KILGOUR, Maggie. **The rise of the gothic novel**. London; New York: Routledge, 1997.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KOLODNY, Annette. Dançando no campo minado: algumas observações sobre a teoria, a prática e a política de uma crítica literária feminista. In: BRANDÃO, Izabel et al. (Org.). **Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017.
- LIMA, Maria Eliana; OLIVEIRA, Antonio José Silva. *Revista Maranhense*: veículo de divulgação científica no estado do Maranhão. In: Simpósio nacional de ensino de física, 26, 2005.
- LOBO, Luíza. Auto-retrato de uma pioneira abolicionista. In: _____. **Crítica sem juízo**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- _____. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil**: antologia crítica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- LUGONES, María. Heterosexualism and the colonial/modern gender system. **Hypatia**, Oregon, v. 22, n. 1, p. 186-209, 2007.
- _____. Rumo a um feminismo decolonial. **Rev. Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.
- MACEDO, Joaquim Manuel de. **As vítimas-algozes**: quadros da escravidão. São Paulo: DCL, 2006.
- MACHADO, Maria Helena Pereira Toledo. Mulher, corpo e maternidade. In: SCHWARCZ, Lília M.; GOMES, Flávio (Org.). **Dicionário da escravidão e da liberdade**: 50 textos críticos. São Paulo: Companhia das letras, 2018. p. 328-333.
- MAIA, Cláudia J. Gênero e nação: reflexões a partir da literatura e da crítica feminista. **Iberic@al**, Paris, n. 6, p. 131-142, 2014.
- MAIA, Cláudia J.; MOREIRA, Greiciellen Rodrigues. Transgressão/submissão feminina em Lucíola e Senhora, de José de Alencar. In: Fazendo Gênero, 9, Diásporas, Diversidades, Deslocamentos, Florianópolis, ago. 2010. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2011.

MAGALHÃES, Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil [1836]. In: COUTINHO, Afrânio. **Caminhos do pensamento crítico**. v. 1. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974.

MARRA, Laísa. A construção do sujeito negro em *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira. **Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora**. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

_____. A prosa de Maria Firmina dos Reis no século XXI. **literafro**, Belo Horizonte, 22 set. 2017a. Disponível em: <<http://www.letras.ufmg.br/literafro/literafro/resenhas/ensaio/392-a-prosa-de-maria-firmina-dos-reis-no-seculo-xxi>>. Acesso em 10 abr. 2019.

_____. História e memória na luta pelo poder interpretativo na escrita de Carolina Maria de Jesus. **Caderno Espaço Feminino**, Uberlândia, v. 30, n. 2, p. 268-279, jul./dez. 2017b.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MEDEIROS, Marla Cristina Araújo. *Revista Maranhense: a ciência em revista no início do século XX*. In: Congresso Brasileiro da Comunicação, 24, Campo Grande, set. 2001. **Anais... INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação**, 2001. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2001/papers/NP9MEDEIROS.PDF>>. Acesso em: 20 jun. 2020.

MEMORIAL de Maria Firmina dos Reis. **Sítio eletrônico**. Disponível em: <<https://mariafirmina.org.br>>. Acesso em: 10 maio 2019.

MENDES, Algemira de Macêdo. **A escrita de Maria Firmina dos Reis na literatura afrodescendente brasileira: revisitando o cânone**. Lisboa: Chiado Editora, 2016.

MEYER, Marlyse. **Folhetim: uma história**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIGNOLO, Walter. Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?). In: SULLÀ, Enric (Org.). **El canon literario**. Madri: Arco/Libros, 1998.

_____. Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade. **Rev. Bras. Ciências Sociais**, v. 32, n. 94, p. 1-18, jun. 2017.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. **Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada**. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MISKOLCI, Richard. **O desejo da nação: masculinidade e branquitude no Brasil de fins do XIX**. São Paulo: Annablume, 2012.

MOERS, Ellen. Female Gothic. In: _____. **Literary women**. London: The Women's Press Limited, 1986.

MORAIS FILHO, Nascimento. **Maria Firmina: fragmentos de uma vida**. São Luís: COCSN, 1975. Sem paginação.

MOREL, Marco. **A Revolução do Haiti e o Brasil escravista: o que não deve ser dito**. Jundiá: Paco Editorial, 2017.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu: 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MORRISON, Toni. Romantizando a escravidão. In: _____. **A origem dos outros: seis ensaios sobre racismo e literatura**. Trad. Fernanda Abreu. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

MOTT, Luiz. A revolução dos negros do Haiti e o Brasil. **História: questões e debates**, Curitiba, v. 3, n. 4, p. 55-63, jun. 1982.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas**. São Paulo: Anita Garibaldi; Fundação Maurício Grabois, 2014.

MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris Editora, 2017.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: Leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In: ENCONTRO NACIONAL DA ANPOLL, 5, 1990, Recife. **Anais...**, Recife: UFPE, 1990.

_____. A questão do cânone. **Anuário de literatura**, Florianópolis, n. 3, p. 85-94, 1995.

_____. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). **Escritoras Brasileiras do Século XIX**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. v. 1.

_____. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. **Revista Veredas**, Santiago de Compostela, v. 10, p. 295-308, dez. 2008. NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e identidade. In: RATTTS, Alex; GOMES, Bethânia (Org.). **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Salvador: Ogum's Toques Negros, 2015.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra**. 5 ed. rev. ampl. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2019.

MYERS, Jorge. Literatura romántica y proyecto social. In: PIZARRO, Ana. (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.

NASCIMENTO, Beatriz. Literatura e identidade. In: RATTTS, Alex; GOMES, Bethânia (Ed.). **Todas (as) distâncias: poemas, aforismos e ensaios de Beatriz Nascimento**. Salvador: Editora Ogum's Toques Negros, 2015.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt. **O romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no Romantismo brasileiro**. 2009. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras)–Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

NUNES, Ticiane Rodrigues; PINHEIRO, Nadja Maria; XIMENES, Expedito Eloísio. Brancos, cabras, índios e pretos: estudo das denominações étnicas no século XIX. **Cadernos de Linguagem e Sociedade**, Brasília, v. 18, n. 2, p. 102-119, 2017.

ORTNER, Sherry B. **Making Gender: the politics and erotics of culture**. Boston: Beacon Press, 1996.

PIMENTEL, Viviana Vieira de; MENDES, Algemira de Macêdo. Identidade e gênero nas obras *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis e *Iracema*, de José de Alencar. Abralic: XIV Congresso Internacional. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias. **Anais...** 2015.

Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456150994.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2019.

POLLOCK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

POPINIGIS, Fabiane. "Aos pés dos pretos e pretas quitadeiras": Experiências de trabalho e estratégias de vida em torno do primeiro Mercado Público de Desterro (Florianópolis) e seus arredores 1840-1890. **Rev. Afro-Ásia**, Salvador, n. 46, p. 193-226, 2012.

PUNTER, David. **The literature of terror: the gothic tradition**. 2. ed. London: Routledge, 1996. v. 1.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad y modernidad/racionalidad. **Perú Indígena**, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

_____. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Eduardo (Org.). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Trad. Júlio César C. B Silva. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo, Ed. 34, 2009.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula; A escrava**. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

_____. **Úrsula: romance; A escrava: conto**. 6 ed. Belo Horizonte: Ed. PUC MINAS, 2017a.

_____. **Cantos à beira-mar e Gupeva**. Organização de Dilecy Aragão Adler e Oswaldo Gomes. São Luís: Ed. Academia Ludovicense de Letras, 2017b.

RETAMAR, Roberto Fernández. De Drácula, Occidente, América y otras invenciones (1997). In: _____. **Pensamiento anticolonial de nuestra América**. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO, 2016.

RIBEIRO, Santiago Nunes. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Editora Americana, 1974.

ROBERT, Marthe. **Romance das origens, origens do romance**. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

RODRIGUES, Amanda de Oliveira; BARUFI, Luiza de Souza; BRAVIN, Adriana. Notícias inclassificáveis: O *fait divers* no jornal "O Espeto" e as narrativas do fantástico e do monstruoso em Passagem de Mariana e arredores. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 16., 2011, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2011. p. 1-15.

ROMERO, Sílvio. **Sílvio Romero: Teoria, crítica e história literária**. Apres. Sel. Antonio Candido. São Paulo: EDUSP, 1978.

_____. A questão do dia: a emancipação dos escravos. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, tomo 7, ano 2, p. 191-203, jan./mar. 1881. Disponível em: <http://memoria.bn.br/pdf/139955/per139955_1881_00007.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2020.

_____. A direção. In: _____. **A litteratura brasileira e crítica moderna: ensaio de generalização**. Rio de Janeiro: Imprensa Industrial, 1880. (Coleção Oito anos de jornalismo). p. 33-56. Disponível em:

<<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=110569>>.

Acesso em: 10 mar. 2020.

RUGENDAS, Johann Moritz. **Viagem pitoresca através do Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, 1997.

SÁ, Daniel Serravallo de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em *O guarani***. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos; FRANÇA, Júlio. O páter-famílias como vilão gótico em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. **Revista Solettras**, Rio de Janeiro, Dossiê n. 34, p. 87-100, 2. sem. 2017.

SANTOS, Carla Sampaio dos. **A escritora Maria Firmina dos Reis: história e memória de uma professora no Maranhão do século XIX**. 2016. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação)–Programa de Pós-Graduação em Educação, Unicamp, Campinas, 2016.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Mulheres reescrevendo a nação. **Estudos Feministas**, Florianópolis, ano 8, p. 84-97, 1º sem. 2000.

_____. A crítica feminista na mira da crítica. **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 42, p.103-125, jan./jun. 2002.

_____. The nation and its other. **Conexão Letras**, Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 86-110, 2005.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 71-99, jul./dez. 1995.

SEGATO, Rita Laura. **La guerra contra las mujeres**. Madri: Traficantes de Sueños, 2016.

_____. Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial. In: QUIJANO, Aníbal; NAVARRETE, Julio Mejía (Ed.). **La Cuestión Descolonial**. Lima: Universidad Ricardo Palma; Cátedra América Latina y la Colonialidad del Poder, 2010.

SILVA, Cristina Nogueira. Escravos, libertos e trabalho forçado na era das abolições. **Africana Studia**. Porto, n. 14, 2010, p. 231-254.

SILVA, Régia Agostinho da. Maria Firmina e seu conto *Gupeva*. In: SIMPÓSIO DE HISTÓRIA DO MARANHÃO OITOCENTISTA, 3., 2013, São Luís. **Anais...** São Luís: UEMA, 2013.

_____. Maria Firmina dos Reis e sua escrita antiescravagista. **Rev. Inter. em Cultura e Sociedade**. Bacanga, v. 3, n. 2, p. 43-58, jul./dez. 2017.

_____. Por uma outra leitura da personagem Adelaide do romance *Úrsula* de Maria Firmina dos Reis. **Memorial de Maria Firmina dos Reis**, Revista FirMinas, Sítio eletrônico, ago. 2020.

SILVA, Priscila Elisabete da. O conceito de branquitude: reflexões para o campo de estudo. In: MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço. **Branquitude: estudos sobre a identidade branca no Brasil**. Curitiba: Appris Editora, 2017.

SOMMER, Doris. **Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina**. Trad. Gláucia R. Gonçalves, Eliana L. Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

- SOUZA, Antonia Pereira de. **A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista**. 2017. 329 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.
- SOUZA, Laura de Mello e. O nome do Brasil. **Revista de História**, São Paulo, n. 141, p. 61-86, 2001.
- SOVIK, Liv. Aqui ninguém é branco: hegemonia branca e *media* no Brasil. In: WARE, Vron (Org.). **Branquidade: identidade branca e multiculturalismo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra R. G. Almeida et al. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- STOLER, Ann Laura. Colonial archives and the arts of governance. **Archival Science**, v. 2, p. 87–109, 2002.
- STOWE, Harriet Beecher. **A cabana do pai Tomás**, a vida entre os humildes. Trad. Caroline Ramos Furukawa. São Paulo: Madras, 2004.
- SÜSSEKIND, Flora. O escritor como genealogista: a função da literatura e a língua literária no romantismo brasileiro. In: PIZARRO, Ana. (Org.). **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1994. v. 2.
- TELES, Gilberto Mendonça. Para uma poética do conto brasileiro. **Revista de Filología Románica**, Madrid, v. 19, p. 161-182, 2002.
- TIBURI, Marcia. Diadorim: biopolítica e gênero na metafísica do Sertão. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 21, n. 1, p. 191-207, jan./abr. 2013.
- UFRGS. Divulgada lista de leituras obrigatórias para o vestibular 2019. **UFRGS Notícias**, Porto Alegre, 11 abr. 2018. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ufrgs/noticias/divulgada-lista-de-leituras-obrigatorias-para-o-vestibular-2019>>. Acesso em: 10 maio 2019.
- VASCONCELOS, Sandra Gardini. Leituras inglesas no Brasil oitocentista. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. **Anais...** Salvador: Intercom, 2002a.
- _____. Romance gótico: persistência do romanesco. In: _____. **Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII**. São Paulo, Boitempo, 2002b.
- _____. Prefácio. In: SÁ, Daniel Serravalle de. **Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani**. Salvador: EDUFBA, 2010.
- VIEIRA, Bianca. **Mulheres negras no Brasil: trabalho, família e lugares sociais**. 2016. 107 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- WILSON, Harriet E. **Our nig or, Sketches from the life of a free black**. Edited by P. Gabrielle Foreman and Reginald G. Pitts. New York: Penguin Books, 2005.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WILLIAMS, Anne. **Art of darkness: A poethics of gothic**. Chicago; London: Chicago University Press, 1995.

WYNTER, Sylvia. Unsettling the coloniality of being/power/truth/freedom: Towards the human, after-man, its overrepresentation – an argument. **The New Centennial Review**, v. 3, n. 3, p. 257-337, 2. sem. 2003.

YEĞENOĞLU, Meyda. **Colonial fantasies**: towards a feminist reading of Orientalism. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis e seu conto *Gupeva*: uma breve digressão indianista. **Em Tese**, Belo Horizonte, v. 14, n. 1, p. 31-45, jan./jun. 2017.

_____. **Maria Firmina dos Reis**: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista. São Paulo: Actia Editorial, 2019.

ANEXO

Quadro 1. Panorama de pesquisas de pós-graduação sobre Maria Firmina dos Reis (1987-2019)

TELLES, Norma Abreu. Encantações : escritoras e imaginação literária no Brasil, século XIX. 531 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1987.
OLIVEIRA, Cristiane Maria Costa. A escritura-vanguarda de Maria Firmina dos Reis : inscrição de uma diferença na literatura do século XIX. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
CUNHA, Maria de Lourdes da Conceição. Os destinos trágicos da figura feminina no romantismo brasileiro . 158 f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Crítica Literária) – Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.
MENDES, Algemira de Macêdo. Maria Firmina dos Reis e Amélia Beviláqua na história da literatura brasileira : representação, imagens e memórias nos séculos XIX e XX. 372 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.
OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. Gênero e etnicidade no romance <i>Úrsula</i>, de Maria Firmina dos Reis . 107 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
ROCHA, Paraguassú de Fátima. A representação do herói marginal na literatura afro-brasileira : uma releitura dos romances “ <i>Úrsula</i> ” de Maria Firmina dos Reis e “ <i>Ponciá Vicêncio</i> ” de Conceição Evaristo. 120 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Centro Universitário Campos de Andrade, Curitiba, 2008.
NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. O romance <i>Úrsula</i> de Maria Firmina dos Reis : estética e ideologia no romantismo brasileiro. 102 f. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
FRANCISCO, Carla Cristine. Mãe Susana, Mãe África : a invenção da diáspora negra em “ <i>Úrsula</i> ” (1859) de Maria Firmina dos Reis. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Université de Provence Aix Marseille I, Aix Marseille, 2010.
PALMEIRA, Francineide Santos. Vozes femininas nos <i>Cadernos Negros</i> : representações de insurgência. 133 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Instituto de Letras. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
JOB, Sandra Maria. Em texto e no contexto social : mulher e literatura afro-brasileiras. 146 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.
FRANCISCO, Carla Cristine. Le portrait en contraste : l’imaginaire dans les représentations iconographiques et littéraires de la femme noire au Brésil (XIXe). 120 f.

Dissertação (Mestrado em Letras) – Université de Provence Aix Marseille I, Aix Marseille, 2012.
ABREU, José António Carvalho Dias de. Os abolicionismos na prosa brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis. 472 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras. Universidade de Coimbra, Coimbra, 2013.
MENDES, Melissa Rocha Teixeira. Uma análise das representações sobre as mulheres no Maranhão da primeira metade do século XIX a partir do romance <i>Úrsula</i>, de Maria Firmina dos Reis. 149 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.
CORREIA, Janaína dos Santos. O uso de fontes em sala de aula: a obra de Maria Firmina dos Reis (1859) como mediadora no estudo da escravidão negra no Brasil. 166 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Centro de Letras e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
SILVA, Régia Agostinho da. A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX. 177 f. Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
CARVALHO, Virgínia Silva de. A efígie escrava: a construção de identidades negras no romance “ <i>Úrsula</i> ”, de Maria Firmina dos Reis. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Letras. Universidade Estadual do Piauí, Teresina, 2013.
ALCÂNTARA, Vanessa Figueiredo de Souza de. Entre a letra e a lei: narrativas e identidades femininas. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras e Ciências Humanas) - Universidade do Grande Rio, Duque de Caxias, 2014.
RIO, Ana Carla Carneiro. Autoria, devir e interdição: os “entre-lugares” do sujeito no romance “ <i>Úrsula</i> ”. 137 f. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem) – Faculdade de Letras. Universidade Federal de Goiás, Catalão, 2015.
SANTOS, Katiana Souza. Relações de gênero na segunda metade do século XIX na perspectiva de Maria Firmina dos Reis: análise do romance “ <i>Úrsula</i> ”. 135 f. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2015.
SANTOS, Carla Sampaio dos. A escritora Maria Firmina dos Reis: história e memória de uma professora no Maranhão do século XIX. 126 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
BATIGNIANI, Rosangeli de Fátima. Caminhos entrecruzados: história, escravidão e literatura em “ <i>Úrsula</i> ” (1859) e “ <i>As vítimas alagozes: quadros da escravidão</i> ” (1869). 130 f. Dissertação (Mestrado em História) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2016.
PINHEIRO, Thayara Rodrigues. Vozes femininas em <i>Úrsula</i>, de Maria Firmina dos Reis, “uma maranhense”. 94 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2016.
DIOGO, Luciana Martins. Da sujeição à subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade, os casos das obras “ <i>Úrsula</i> ” e “ <i>A Escrava</i> ” de Maria Firmina

dos Reis. 220 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Brasileiros) – Instituto de Estudos Brasileiros. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista. 100 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.
ANDRETA, Bárbara Loureiro. Visões da escravatura na América Latina: “Sab” e “Úrsula”. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Artes e Letras. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2016.
SILVA, Geraldo Ferreira da. Maria Firmina dos Reis: a voz negra na Literatura Brasileira dos oitocentos. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas. Universidade Estadual de Montes Claros, Montes Claros, 2017.
MENESES, Francisca Pereira da Silva. As questões étnicas e de gênero nos romances <i>Úrsula, de Maria Firmina dos Reis, e A Escrava Isaura, de Bernardo Guimarães.</i> 113 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras. Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2017.
CARVALHO, Jéssica Catharine Barbosa de. Literatura e atitudes políticas: olhares sobre o feminino e antiescravismo na obra de Maria Firmina dos Reis. 130 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Ciências Humanas e Letras. Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2018.
SILVA, Joseylza Lima. A narrativa de Maria Firmina dos Reis e a perspectiva hermenêutica para a prática dos estudos literários. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras. Universidade de Santa Cruz do Sul, Santa Cruz do Sul, 2018.
VRBATA, Sidinea Almeida Pedreira. Maria Firmina dos Reis: Iyalodê do Brasil. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Departamento de Letras e Artes, Literatura Linguística e Outros. Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2018.
RODRIGUES, Rodrigo Gouvêa. Romance de autoria feminina: “o ser mulher” em Maria Firmina e Júlia Lopes. 80 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Escola de Formação de Professores e Humanidades. Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2018.
VERÍSSIMO, Tássia Hallais. Maria Firmina dos Reis: a escrita de uma mulher no Brasil oitocentista. 120 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Centro de Educação e Humanidades Instituto de Letras. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.
MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. Corpo de romances de autoras negras brasileiras (1859-2006): posse da história e colonialidade nacional confrontada. 250 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
ALVES, Renata Carmo. As faces de Maria: ecos de Maria Firmina dos Reis em Lélia Gonzalez, Djamilia Ribeiro e Marielle Franco. 120 f. Dissertação (Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade) – Centro de Teologia e Ciências Humanas. Departamento de Letras. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

Fonte: Rafael Balseiro Zin (2019, p. 120-124).