



**Universidade de Brasília – UnB**  
**Instituto de Letras – IL**  
**Departamento de Teoria Literária e Literatura – TEL**

BEATRIZ CARLOS SOARES

**ÚRSULA: UM ROMANCE EM CONSONÂNCIA COM SEU MEIO E SUA ÉPOCA**

Brasília-DF

2º/2019

BEATRIZ CARLOS SOARES

**ÚRSULA: UM ROMANCE EM CONSONÂNCIA COM SEU MEIO E SUA ÉPOCA**

Monografia apresentada ao programa de Graduação do Departamento de Teoria Literária e Literatura do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciatura em Letras – Língua Portuguesa e Respectiva Literatura

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Adriana de Fátima Barbosa Araújo

Brasília-DF

2º/2019

## RESUMO

Maria Firmina dos Reis (1822-1917) escreve em 1859, em São Luís do Maranhão, o romance *Úrsula* que ganha notoriedade por ser o primeiro romance abolicionista publicado em solo brasileiro. Portanto, este presente trabalho visa analisar o romance firminiano sob a ótica do romantismo, do romantismo gótico e como ficção abolicionista, com o objetivo de refletir o romance enquanto obra integrante da literatura brasileira do século XIX.

**Palavras-chaves:** Úrsula; Maria Firmina dos Reis; Interseccionalidade de gênero e etnia; Patriarcado; Escravidão

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS .....</b>	<b>5</b>
<b>1. A ESTÉTICA ROMÂNTICA EM ÚRSULA .....</b>	<b>6</b>
<b>2. ÚRSULA E A TRADIÇÃO GÓTICA .....</b>	<b>16</b>
<b>3. ÚRSULA: UMA FICÇÃO ABOLICIONISTA .....</b>	<b>32</b>
<b>4. CONSOLIDAÇÃO DO CAPITALISMO, DOMESTICAÇÃO E CERCAMENTO DA MULHER .....</b>	<b>45</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>57</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>58</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Maria Firmina dos Reis (1822-1917) é de longe uma figura de peso para a literatura brasileira, pois fora a primeira mulher afrodescendente a escrever um romance abolicionista, e para além disto sua obra apresenta grandes valores estéticos. Perquiriu diversos gêneros literários desde o romance, ao conto e até mesmo à poesia, no entanto, seu nome e suas obras foram deixados no esquecimento durante um século, tanto que a historiografia literária nem chega a mencionar Firmina como expoente da literatura brasileira do século XIX.

Felizmente ao longo dos últimos anos suas obras estão sendo cada vez mais revisitadas e retiradas do esquecimento desde trabalhos acadêmicos como, por exemplo, artigos, ensaios, monografias, dissertações e teses e até mesmo estão sendo trabalhadas em sala de aula. Por isso, aqui será abordado o seu romance inaugural *Úrsula* (1859) ressaltando sua obra enquanto projeto integrante da literatura romântica brasileira do século XIX.

Portanto, o que este trabalho pretende, para além de tirar a obra firminiana do esquecimento, é mostrar a importância de sua obra para literatura brasileira. E por isso, este trabalho abordará sua obra inaugural *Úrsula* (1859). É importante frisar que este movimento de trazer à tona a obra de Firmina vai muito além de somente creditar importância a sua obra por ter sido o primeiro romance abolicionista, mas antes revisitamos sua obra porque ela contém grandes valores estéticos.

E assim sendo, analisamos o romance *Úrsula* por meio de características inerentes ao romantismo, ao romantismo gótico e à ficção abolicionista com o objetivo de ressaltar que a obra firminiana não era uma exceção em sua época, mas antes estava inserida em um campo literário e seguia um projeto literário de sua época, ou seja, era uma escritora de seu tempo e de sua época. Portanto, Maria Firmina estava em constante diálogo com sua época e seu país.

## 1. A ESTÉTICA ROMÂNTICA EM *ÚRSULA* (1859)

Maria Firmina dos Reis nascida em 11 de março de 1822, em São Luís do Maranhão, tem por mãe Leonor Felipa dos Reis “mulata forrada que foi escrava do Comendador Caetano José Teixeira” (DUARTE, 2018, p. 10), e o nome de seu pai não consta em sua certidão de nascimento. Em 1830, com o falecimento de sua mãe, Maria Firmina e sua irmã, Amália Augusta dos Reis, e uma prima mudam-se e vão morar com sua avó em São José dos Guimarães. Maria Lúcia de Barros Mott (1988, p. 61) relata que Maria Firmina viveu algum tempo com uma tia materna “mais abonada”, e neste período teve acesso ao letramento e ao repertório literário, tanto do romantismo brasileiro quanto do romantismo francês.

Como tivera acesso à educação formal, Maria Firmina inicia sua carreira profissional aos 25 anos de idade no campo discente na cidade de Guimarães quando concorrera ao cargo de professora primária e fora a única mulher a ser aprovada (MENDES, 2014, p. 40). Ainda no âmbito discente, ao final de sua vida, em 1880 inicia um projeto ousado, para a época, ao ministrar aulas mistas e gratuitas, no entanto, seu projeto não dura muito tempo. Já sua carreira como escritora no campo literário é marcada por obras como *Úrsula* (1859); *Gupeva* (1861); *A escrava* (1887), o livro de poesias intitulado *Cantos à beira-mar* (1871) e pela música, que foi escrita após a abolição, intitulada *Hino da libertação dos escravos* (1888).

As obras da escritora maranhense, ao longo dos últimos anos, vêm sendo cada vez mais estudadas e analisadas “[...] tanto seu nome quanto suas ideias vêm sendo retiradas do véu do esquecimento e reveladas às novas gerações de leitores” (ZIN, Rafael Balseiro, 2018, p. 7). Este momento de resgate é fundamental, e em especial o resgate de seu célebre romance intitulado *Úrsula* (1859), que para além de sua importância histórica e social de ser a “Primeira afrodescendente a publicar um romance no Brasil e, possivelmente, em toda a América Latina; e primeira autora de romance abolicionista na língua portuguesa” (DUARTE, 2018, p. 223) apresenta um grande valor estético romântico para a nossa literatura brasileira.

Na segunda metade do século XIX seu romance *Úrsula* fora praticamente esquecido e somente no século seguinte foi redescoberto, mais ou menos em 1962, pelo bibliófilo Horácio de Almeida que encontra uma versão fac-símile da obra em um sebo do Rio de Janeiro. (MENDES, 2014, p. 40). Assim como Horácio de Almeida,

muitos pesquisadores vêm “redescobrimo” um pouco mais sobre a obra *Úrsula* para que não caia novamente no esquecimento, pois uma obra como esta não pode novamente ser esquecida em um sebo, ao contrário merece lugar de destaque no campo literário brasileiro.

Ao longo de todo o romance vemos alguns elementos marcadamente românticos e condizentes a sua época. Maria Firmina não só escrevia de acordo com os modelos românticos vigentes de sua época, mas também estava inserida no campo literário brasileiro. Tanto que logo após à publicação de *Úrsula*, alguns comentários positivos foram realizados acerca do romance em jornais locais como, por exemplo, *Jornal do comércio* e *Jornal A moderação* (MENDES, 2014, p. 41), ou seja, escreveu seu romance *Úrsula* não para além de seu tempo, mas antes estava inserida em um meio literário especificamente romântico do século XIX, assim como Ana Luíza de Azevedo Castro que publica seu romance *D. Narcisa de Villar* (1859) na mesma época que *Úrsula*; Francisca Senhorinha da Motta Diniz que publica *A judia Rachel* (1886); e 13 anos depois Emília de Freitas publica seu romance *A Rainha do Ignoto* (1899), ou seja, o que queremos demonstrar ao trazer estas escritoras é que Maria Firmina não era a única mulher brasileira a escrever na literatura oitocentista, mas antes estava acompanhada de outras escritoras que também estavam inseridas no campo literário e que revestiram suas obras de elementos estéticos do romantismo, e mais especificamente do romantismo gótico, como bem salienta Zahidé Lupinacci (2008) em seu trabalho intitulado *Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX*. Antes de entrarmos propriamente no enredo de *Úrsula*, poderíamos fazer um breve apanhado sobre o romantismo europeu e como este surgiu no Brasil.

O Romantismo, enquanto movimento artístico, surge na Europa no século XVIII como forma de oposição aos modelos clássicos e à cosmovisão racionalista pregado pelos Iluministas. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 261). Entretanto, tal oposição não se enquadra enquanto uma mera rebeldia aos padrões clássicos, mas antes como um questionamento a padrões que se adequavam a uma determinada época e que não se adequam mais em “Uma nova época, um novo contexto, uma nova Gestalt exigem uma arte, um estilo, um ritmo distintos.” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 270). E eis que surge como necessário o romantismo enquanto movimento que atenda e se adeque aos ritmos de uma nova época.

Ao rechaçar a visão racionalista, os românticos passam a estimar o irracional ao trazer à tona temas referentes aos sentimentos e aos estados da alma, temas estes tão valorosos ao romantismo, que culmina em seu tema principal: o amor (GALVÃO, 2013, p. 66). O amor, enquanto tema central nas obras românticas, é direcionado principalmente ao enaltecimento da natureza, pois esta assume o papel de “projeção do coração humano” (GALVÃO, 2013, p. 66).

A exaltação da natureza no plano romântico é devidamente marcada e registrada no romantismo brasileiro. Como bem destaca Machado de Assis, em seu célebre ensaio intitulado *Instinto de nacionalidade* (1873), todas as formas literárias do século XIX, tanto a poesia quanto o romance, portam uma roupagem das cores locais, ou como melhor diz Machado, “buscam vestir-se com as cores do país” (ASSIS, 1873, p. 1). A exaltação da natureza é fundamental no romantismo brasileiro, pois este surge imbuído do intuito de fornecer autonomia artística a esta nação recém-formada. Busca uma autonomia principalmente no campo literário, ao apresentar não somente a autoafirmação da existência de uma literatura brasileira, mas também uma literatura portadora de características próprias. (CANDIDO, 2002, p. 20)

Assim como o romantismo europeu surgiu como uma forma de rebeldia aos padrões clássico, o romantismo brasileiro assumiu a mesma feição rebelde ao recusar os padrões clássicos e os padrões portugueses vigente da época, ou seja, o romantismo ao buscar uma literatura “ligeiramente brasileira” recusa-se a imitar padrões sobrejacentes portugueses e busca com afincos inovações formais. E é justamente na “[...] descrição da sua natureza e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo” (CANDIDO, 2002, p. 21) que o autor romântico encontra uma identidade autenticamente brasileira e abre espaço para a afirmação de uma identidade e de uma particularidade especificamente tropical que busca afirmar: sim temos uma literatura própria e autônoma. (CANDIDO, 2002, p. 20)

A estética nacionalista foi largamente utilizada na fase inicial do romantismo brasileiro e continuou até seu fim sendo utilizada. (CANDIDO, 2002, p. 39-40). E em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, não é diferente, logo nas primeiras páginas do capítulo inaugural, *Duas Almas Generosas*, há duas páginas e meia de exaltação a natureza brasileira, em que o narrador - em terceira pessoa - inicia o capítulo com a seguinte frase: “São vastos e belos os nossos campos” (REIS, 2018, p. 95), ao exaltar a beleza natural eleva-a ao patamar de patrimônio nacional. Algumas vegetações



tipicamente brasileiras são não só mencionadas, mas também louvadas como, por exemplo,

[...] lindas flores tropicais, cuja fragrância arrebatava e só tem por apreciador algum desgarrado viajor [...] E altivas erguem-se milhares de carnaubeiras, que balançadas pelo soprar do vento recurvam seus leques em brandas ondulações.  
(REIS, 2018, p. 96);

[...] atalaias ali dispostas pela natureza, mais altivas, e mais belas se ostentavam, em que o axixá com seus frutos imitando purpúreas estrelas esmaltava a paisagem”  
(REIS, 2018, p. 97).

Ao trazer plantas típicas da vegetação brasileira, como as flores tropicais, as carnaubeiras, as atalaias e o axixá, descrevem-nas de forma exuberante e gloriosa, fornecendo a nós leitores uma visão de Brasil “plasticamente belo” (CANDIDO, 2002, p. 65). Com isso, Maria Firmina atende e segue o projeto de nacionalismo tão significativo ao movimento de seus contemporâneos românticos que buscavam justamente, por meio da descrição pitoresca, afirmar “uma identidade nacional” (CANDIDO, 2002, p. 82). Portanto, o que Maria Firmina faz nas primeiras páginas de seu romance não é algo tão alheio a que seu contemporâneo e conterrâneo Gonçalves Dias fez em sua célebre *Canção do exílio* (1846), pois ambos trazem como marca explicitamente romântica a natureza brasileira em toda sua proeminência e exuberância.

Talvez a busca do particular, do “propriamente brasileiro” não seja somente um valor estético ao romantismo brasileiro, mas também um reflexo histórico e político da realidade brasileira do século XIX que tanto ansiava por um “sentimento de independência” (CANDIDO, 2002, p. 87). Antonio Candido (2002), em *O romantismo no Brasil*, chega até mesmo a considerar o traço de nacionalismo no romantismo mais como um valor político do que um valor propriamente estético (p. 87). A autonomia aqui primada segue completamente o plano “inicial” dos românticos europeus que é de ir de encontro ao plano clássico, pois valoriza e enaltece o particular, o subjetivo que é a própria paisagem brasileira.

Outro elemento estético marcadamente romântico é a busca da inocência. Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) é considerado um dos precursores do romantismo, pois buscava um estado da “natureza humana primitiva, que vai sendo corrompida pela cultura” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 266). A partir desta concepção rousseauiana, o romantismo passa a exaltar o ser primitivo como portador de uma inocência não corrompida, por isso é tão comum na literatura

romântica a representação do exótico e a grande valorização da figura do índio que traz justamente associado à si o valor “exótico” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 266).

A literatura indianista ganha no Brasil grande força com romances de José de Alencar como, por exemplo, *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865); com o poema de Gonçalves de Magalhães *A confederação dos Tamoios* (1856); e com os poemas *I-Juca Pirama* (1851) e *Os Timbiras* (1857) de Gonçalves Dias e inclusive Maria Firmina se circunscreve na literatura indianista ao escrever o romance *Gupeva* (1861). Tal força influenciadora advém da associação da figura do índio com o que há de “mais autêntico” e nobre no país. (CANDIDO, 2002, p. 88) Logo, assume a figura central de habitante primitivo que traz não só autenticidade, mas também nobreza ou até mesmo a figura heroica de um passado honroso para o país, ou seja, permite associá-lo a um passado mítico que honra o sentimento de nacionalidade, ao conferi-lo uma identidade propriamente brasileira. (CANDIDO, 2002, p. 89). Com isso, o plano de Rousseau da figura do “bom selvagem” é contemplado no romantismo indianista, pois o índio assume o posto de figura ideal de homem que se encontra em um estado “natural” que não fora corrompida pela sociedade. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 266)

Essa busca da inocência posta por Rousseau não encontra somente êxito na figura do “exotismo” e do indianismo, aliás encontra tamanho êxito na figura da criança e do jovem, pois este e aquele são comumente enlevados numa atmosfera virginal. Uma vez que se parte da ideia de que os universos da infância e da mocidade estão “mais próximos da natureza virginal” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2005, p. 266). A figura da criança ganha êxito justamente no fato desta portar o semblante de inocência e pureza. E no romance *Úrsula* não é diferente, pois há um momento no capítulo *A preta Susana* que ao trazer memórias de tempos felizes em sua terra, Susana traz a imagem de sua filha que é descrita na clave angelical que remete a uma estado de pureza plena: “[...] Minha filha sorria-se para mim, era ela gentilzinha, e em sua inocência semelhava um anjo.” (REIS, 2018, p. 180). Sendo assim, a filha de Susana é elevada em uma atmosfera pueril e todas as coisa que a circundam é o que há de mais positivo como, por exemplo, o sorriso, a gentileza e a tão desejada inocência.

A inocência pregada por Rousseau, para além da figura da criança, ganha satisfação no retrato do amor casto. Por isso, é tão comum no enredo romântico a relação de dois jovens que nutrem entre si um amor casto, como é o caso do

relacionamento de Tancredo e Úrsula. O romance firminiano gira em torno da relação juvenil de Úrsula e Tancredo, dois jovens que se conhecem após Tancredo sofrer um acidente e ser ajudado por Túlio que o levará a casa de Luiza B. No capítulo intitulado *Declaração de amor*, há o primeiro contato direto entre Úrsula e Tancredo - primeiro contato, pois nos capítulos anteriores Tancredo encontra-se em um estado letárgico. Logo ao iniciar o capítulo, Úrsula nutre em seu íntimo um sentimento que não sabe ao certo o que é, “[...] não sabendo explicar na sua inocência o que sentia.” (REIS, 2018, p. 119), mas sente uma “vaga necessidade de ser amada” (REIS, 2018, p. 122), porém tal amor “devia ser puro como a luz do dia, ardente como o fogo de madeira resinosa” (REIS, 2018, p. 122). No entanto, rechaça o sentimento de um primeiro amor, pois “revolta-se” perante a ideia deste amor não ser correspondido. Mas eis que num de seus famosos passeios matinais pela mata, Úrsula encontra-se com a figura do cavaleiro Tancredo, por quem alimenta casto amor. E é precisamente neste encontro que Tancredo declara seu respeitoso sentimento: “- Úrsula, casto é o meu amor, e se o não fora, por prêmio de tanto desvelo e generosidade, não vo-lo oferecera.” (REIS, 2018, p. 125) e compreende que a situação possa parecer um pouco assustadora, pois os dois se encontram em um bosque ermo e afastado, e Tancredo percebe a inquietação de Úrsula e tenta ser o mais cauteloso possível:

[...] Úrsula, mimosa filha da floresta, flor educada da tranquilidade dos campos, por que tremeis de me ouvir a voz? Julgais acaso que vos possam ofender as minhas palavras? Sossegai, em nome do céu, Úrsula, sossegai... Donzela, eu vos juro que sou leal, e que o respeito que vos consagro, e de que sois digna, nem o silêncio deste bosque, nem a solidão do lugar o quebrará jamais.  
(REIS, 2018, p. 124-125)

Este episódio da alvorada, em que se estabelece o primeiro diálogo de Úrsula e Tancredo, é um pouco distinto ao episódio que ocorre no décimo capítulo *A mata*, em que o comendador Fernando P. assume uma postura autoritária e nenhum pouco respeitoso como a de Tancredo. E toda a situação é envolta em uma atmosfera sombria com direito a tiro, sangue e gritos. Este episódio merece mais atenção e será tratado na próxima seção deste trabalho.

Voltemos ao tópico sobre a busca da inocência, este elemento estético ao trazer a questão do amor casto implica diretamente na idealização de uma figura de mulher casta que ordinariamente é associada à figura da mulher anjo. Ora, se há a figura da mulher anjo pressupõe-se que haja o seu oposto, ou seja, a figura da mulher demônio. A figura da mulher nas obras românticas é representada em duas claves:

ora anjo ora demônio, esta é descrita enquanto lasciva, e aquela enquanto virgem. Sendo assim, “[...] a mulher aparece cindida em duas, que são, em resumo, a Santa e a Prostituta.” (GALVÃO, 2013, p. 73) À mulher anjo, normalmente, atribui-se a “missão” de salvadora, e em contrapartida, à mulher demônio atribui-se a “missão” de perdição. Este tópico sobre a “missão” da mulher aqui na terra é assertivamente sintetizado nos títulos de dois romances do escritor português Camilo Castelo Branco (1825-1890), um intitulado *Amor de Perdição* (1862) e outro intitulado *Amor de Salvação* (1864), ou seja, a mulher romântica serve, portanto, à dois propósitos: ou de salvação ou de perdição.

Em seu romance, Maria Firmina põe em evidência o tópico mulher anjo ou demônio nas personagens Úrsula e Adelaide, sendo esta a mulher demônio e aquela a mulher anjo. Uma passagem no décimo quinto capítulo, *O convento de \*\*\**, traz à tona a “missão” da mulher aqui na terra que será ou de salvação ou de perdição:

E a mulher cumpre na terra sua missão de amor e de paz; e depois de a ter cumprido volta ao céu, porque ela passou no mundo à semelhança de um anjo consolador [...]

Maldição! Infâmia sobre a mulher que não compreendeu a sua honrosa missão, e trocou por ouro os sublimes afetos da sua alma.

(REIS, 2018, p. 230)

Úrsula, a personagem principal, é a donzela da história que apresenta um semblante de pureza, bondade e de beleza juvenil que despertará os sentimentos mais nobres do cavaleiro Tancredo. A donzela é constantemente descrita na clave da mulher anjo, logo no primeiro capítulo, *Duas almas generosas*, Túlio ao levar Tancredo, depois do acidente, para descansar na fazenda de Luiza B. diz que ali habita Luiza e sua filha que é “um anjo de beleza e de candura” (REIS, 2018, p. 105). No capítulo seguinte, *O delírio*, ela é descrita numa atmosfera semelhante à do sonho, pois remete à uma “imagem vaporosa”: “Úrsula tornara-se para ele a imagem vaporosa e afagadora de um anjo” (REIS, 2018, p. 117). A personagem Úrsula não somente salvará Tancredo de seu sofrimento, mas, contudo, preencherá o vazio deixado por Adelaide, mulher esta que foi a primeira paixão de Tancredo e não soube corresponder à seu amor, portanto, Úrsula é a antítese total de Adelaide, pois “A vossa bondade deu-me forças para esquecê-la, talvez mesmo para perdoá-la. [...] fostes o meu anjo salvador.” (REIS, 2018, p. 126).

Em oposição a Úrsula, a personagem Adelaide aparece “cindida em duas”, em um primeiro momento é descrita na clave da mulher anjo, e posteriormente passa a ser descrita enquanto mulher demônio. Em um primeiro contato, Adelaide é nos

apresentada, por intermédio das recordações de Tancredo, enquanto uma figura repleta de pureza: “[...] Adelaide, no arrebol da vida, tão casta, tão encantadora” (REIS, 2018, p. 135). Tancredo se apaixona por Adelaide, à primeira vista, quando retorna a casa de seus pais após passar 6 anos em São Paulo cursando aulas de Direito. Eis a primeira impressão que Tancredo tivera de Adelaide: “[...] eu vi uma mulher bela e sedutora, dessas que enlouquecem desde a primeira vista.” (REIS, 2018, p. 133), portanto, Adelaide torna-se para Tancredo a figura de uma “encantadora donzela” e nutre um sentimento “puro, arrebatador” (REIS, 2018, p. 133). Tancredo então ama Adelaide com todas as forças arrebatadoras de um primeiro amor e eis que um dia, ao revelar seu amor por Adelaide, toma consciência de que seu amor é correspondido, no entanto, entre o amor destes dois jovens há um empecilho: Adelaide é pobre e Tancredo vem de uma família nobre. Adelaide, portanto, tem consciência de que o pai de Tancredo, o comendador, jamais aceitaria a união de seu filho com uma pobre órfã, porém Tancredo em sua inocência nutre a esperança de que seu pai irá aprovar a união dos dois. Como era de se esperar, o desejado não acontece e o comendador não aprova a união de seu filho com Adelaide, antes o manda de novo para longe de sua casa com a falsa promessa de que a união dos dois deve esperar um ano, para que Tancredo complete sua educação ao ir trabalhar na cidade de \*\*\*, e somente assim Tancredo poderá desposar Adelaide.

Nesse primeiro momento, enquanto Adelaide ainda corresponde ao amor de Tancredo, ela é nos descrita enquanto encantadora donzela, “- Mulher angélica!” (REIS, 2018, p. 142) e é até mesmo associada a imagem pura e inocente de uma criança “Adelaide, porém, é ainda uma criança” (REIS, 2018, p. 146). E no capítulo seguinte *A despedida*, Adelaide chega a ser associada à palidez de uma açucena (REIS, 2018, p. 150) flor esta que pela alvura pode remeter à pureza. Ou seja, num primeiro momento, Adelaide assume o posto de mulher anjo, pois corresponde ao amor de Tancredo, porém sua feição de anjo será destruída quando esta deixa de corresponder ao amor de Tancredo e casa-se com o comendador.

Tancredo após exilar-se na cidade de \*\*\* recebe “Uma ordem muito positiva do governo [...] a renunciar” (REIS, 2018, p. 154) e então retorna a sua terra natal todo eufórico para reencontrar sua tão amada mãe e sua esposa prometida. Mas eis que o cavaleiro é surpreendido, pois ao retornar à casa descobre que sua mãe já não mais existe e que sua esposa prometida é agora esposa de outro, e eis a grande revelação,

Adelaide fora desposada pelo pai de Tancredo, o comendador. Após os infortúnios que sucederam a Tancredo, tanto a morte de sua adorada mãe quanto a traição de seu adorado anjo, Adelaide tornara-se agora para ele um anjo caído. Para Tancredo, Adelaide assume uma feição subversiva, pois é desfigurada ao ponto de torna-se uma mulher demônio “Não podia imaginar que sob as aparências de um anjo essa pérfida ocultava um coração traidor como o do assassino dos sertões.” (REIS, 2018, p. 153). Adelaide não somente assume uma feição demoníaca, como também passa a ser odiada com pesadas injúrias como “Mulher infame!” (REIS, 2018, p. 157); “Mulher odiosa, eu vos amaldiçoo!” (REIS, 2018, p. 160). Como tornara-se uma figura odiosa, assume o cargo de ter destruído a vida de pai e filho, pois “ludibriara” Tancredo e seu pai, o comendador. Configura-se, por fim, como um amor de perdição que deixa marcas de desgraça por onde passa:

Seu primeiro esposo era já morto, envenenado por acerbos desgostos. Ela ludibriara o decrepito velho, que a roubara ao filho, e ele em seus momentos de crime, impotente, amaldiçoava a hora em que a amara.  
(REIS, 2015, p. 283)

Portanto, Úrsula é a figura que vem salvar e apagar de Tancredo os sofrimentos deixados por Adelaide, assim sendo assume plenamente e topicamente a figura da mulher anjo repleta de bondade que tem por missão trazer à terra amor e paz e assumir o desígnio de “anjo consolador” (REIS, 2018, p. 230) que levará Tancredo à salvação. Em contra partida, Adelaide mesmo ao ter em si as duas faces, a do anjo e a do demônio, assume por completo a figura pérfida de mulher demônio ao trocar o “amor” de Tancredo, pelas riquezas do pai deste, e leva ambos a perdição. Com isso, Adelaide configura-se como uma *femme fatale* que na figura do feminino torna-se “[...] um ser maléfico que seduz os homens para fadá-los à destruição.” (GALVÃO, 2013, p. 70).

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, para além de características próprias do romantismo como, por exemplo, o nacionalismo, a busca da inocência e a descrição tipificada da mulher apresenta também características próprias de uma vertente do romantismo que é intitulado como romantismo gótico. Ao revisitarmos o romance, algumas características próprias do gênero gótico saltam-nos aos olhos como, por exemplo, todo o episódio no capítulo *A mata*, as diversas mortes, o incesto e principalmente a loucura. Como bem salienta Zahidé Lupinacci Muzart, o romance de Mara Firmina apresenta elementos próprios da estética gótica como a

“perseguição do tio, no assassinato do herói, à porta da igreja, logo depois do casamento, no rapto da heroína e na consequente loucura desta. Ainda, como elementos góticos, a obsessão do vilão, agora monge, perseguido até a morte pelo remorso.  
(2008, p. 304)

## 2. ÚRSULA E A TRADIÇÃO GÓTICA

Como já fora mencionado brevemente na seção anterior, *Úrsula* (1859) apresenta ao longo de seu enredo elementos típicos da tradição gótica, assim como tantas outras obras de escritoras brasileiros do século XIX. Zahidé Lupinacci Muzart (2013) defende que o estilo gótico foi tão atrativo a escritoras brasileiras do século XIX, pois era o que mais se adequava à realidade escravocrata brasileira (MUZART, 2013, p. 299). Maria Firmina dos Reis vale-se da tradição gótica como uma melhor forma de descrever o horror imperante de sua época que é a própria escravidão (MUZART, 2013, p. 306). Ou seja, o estilo gótico somente transpõe o horror vigente no Brasil pré-abolicionista, portanto, descreve por meio do horror o próprio horror.

O romance gótico ganha grande destaque na literatura inglesa do século XVIII, e esse sucesso advém do punho de escritoras como Ann Radcliffe com *Os Mistérios de Udolfo* (1794), Charlotte Lennox conhecida por sua obra *O Quixote Feminino* (1752), Francis Sheridan com *The Memoirs of Miss Sidney Bidulph* (1761), Fanny Burney com *Evelina, ou a história da entrada de uma jovem senhora no mundo* (1778), Mary Woolstonecraft em *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher* (1792). E ganha prosseguimento no século XIX com escritoras como, por exemplo, Mary Shelley com sua emblemática obra *Frankenstein ou O Moderno Prometeu* (1817), tão presente no imaginário popular, e com Emily Brönte com sua obra *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847).

E aqui em terras brasileiras, escritoras como Ana Luísa de Azevedo Castro, Emília Freitas, Luísa Leonardo Marques, Francisca Senhorinha da Motta Diniz e Maria Firmina dos Reis escrevem segundo o estilo gótico, no entanto, não ganham destaque na literatura canônica e acabaram esquecidas por muito tempo e até hoje pouco estudadas na historiografia literária. Alguns críticos afirmam que a “impopularidade” advém do próprio estilo gótico que é classificado como “de baixo valor literário” (SANTOS; FRANÇA. 2017, p. 87). E acrescentamos ainda que sua “impopularidade” advém justamente de seu caráter transgressor ao trazer críticas às forças vigentes no Brasil do século XIX: a escravidão e o patriarcado que “surgem na história da humanidade feito irmãos siameses” (DUARTE, 2018, p. 224). Se nos inteirmos mais sobre cada um dos romances dessas escritoras brasileiras, veremos que a abolição é quase um “leit-motiv”, pois são sempre retratadas as minorias, seja na figura do índio,



do negro ou da mulher, ou seja, suas obras retratam a “denúncia do machismo e do racismo.” (MUZART, 2013, p. 303)

O romantismo gótico surge na segunda metade do século XVIII como uma vertente em prosa ou poética do movimento romântico europeu. (MARTONI, 2011, p. 1). E encontra suas raízes num movimento de volver o olhar à Idade Média e nela encontrar sua inspiração, pois esta foge aos padrões clássicos, assim como a vontade primeira do romantismo europeu. Outra associação feita com a Idade Média está em sua denominação, atribuída pelos Iluministas, enquanto “gótica” que muitas vezes remetia ou funcionava como sinônimo de “bárbaro”, o próprio Rabelais se referia à Idade Média como a “espessa noite gótica” (FRANCO JUNIOR, 1986, p. 18). É importante ressaltar que a visão romântica sobre a Idade Média é um tanto quanto idealizada, pois vê nela não uma época “das trevas” e sim “[...] um dos grandes momentos da trajetória humana, algo a ser imitado, prolongado.” (FRANCO JUNIOR, 1986, p. 20)

Portanto, é na inspiração do medieval que o estilo gótico encontra “[...] lugar à paixão, a exuberância [...] à valorização dos sentidos, do instinto, dos sonhos, das recordações.” (FRANCO JUNIOR, 1986, p. 19). Há, portanto, cavaleiros tipicamente medievais, mocinhas em apuros, vilões sanguinários e impetuosos, cenas crepusculares, perseguição, morte, loucura, incesto, o fantasma do remorso e claro o medo que ganha centralidade no enredo gótico. Todos estes temas estão presentes na obra *Úrsula* e para além disto aborda a escravidão como momento de puro horror, digno de causar os mais horripilantes pesadelos em nós leitores, pois não é mera ficção, mas antes a própria realidade de um Brasil escravocrata.

Os romances góticos, ao buscarem sua inspiração na Idade Média, utilizam ambientações propriamente medievais ou adapta-as a uma realidade específica. Como é, por exemplo, o caso do romance gótico brasileiro que se adapta à uma realidade tropical, no “romance inglês tem por moldura as velhas abadias e as mansões de outrora. Aqui, abóbadas, escadarias se transformam nas lianas e cipós emaranhados das florestas virgens de outrora.” (MUZART, 2018, p. 300). E mesmo em suas adaptações há algo que remeta a Idade Média como, por exemplo, “igrejas, mosteiros, castelos e cemitérios góticos, e cavernas” (BRIDA, 2007, p. 34). Em *Úrsula* há a transposição de quase todos estes cenários e ainda há a presença de um cenário

que normalmente não é típico nos romances góticos, este cenário é o porão do navio negroiro.

A ambientação, no romance gótico, assume grande importância ao introduzir e conduzir a história em um ambiente permeado pelo sombrio e até mesmo pelo sobrenatural. No romance de Maria Firmina alguns ambientes são descritos na clave do noturno ou são ambientes que possuem pouco iluminação natural. Um bom exemplo é a descrição do quarto do pai de Tancredo que é completamente descrito na clave do sombrio: “Nesse quarto, onde brilhava o luxo e a opulência, tudo era triste e sombrio.” (REIS, 2018, p. 143). Este “vulto” sombrio que antes tinha como limite o aposento agora ganha cada vez mais forças e se expande ao ponto de ultrapassar o limiar do aposento e atingir toda a casa “[...] porque nesta casa respira-se um hálito pestilento” (REIS, 2018, p. 160). O sombrio ganha cada vez mais força com a morte da mãe de Tancredo, pois esta era uma espécie de anjo da guarda da casa, então, com sua morte a casa perde a proteção daquele anjo que emanava luz e “cercara de amor e de cuidados” (REIS, 2018, p. 132). Com isso, a casa vai se tornando cada vez mais sombria, pois quem impera e rege a casa é o aspecto “medonho” de seu pai e de Adelaide que vivem “no meio de orgia infernal” (REIS, 2018, p. 157).

Outra ambientação que exterioriza bem o espírito gótico está presente no décimo capítulo, *A mata*. Talvez este seja o episódio definitivamente mais sombrio dentro do enredo de *Úrsula*, pois neste episódio, quase que cinematográfico, há direito a tiro, sangue e grito. O capítulo inicia-se com a narração dos famosos passeios de Úrsula à mata, que caracterizam as *promenades* românticas, pois a noite é um dos principais temas cantados pelos românticos, uma vez que é a própria noite quem acolhe a solidão e o devaneio (GALVÃO, 2013, p. 66). Nesse episódio a donzela está imbuída de grande saudosismo pela partida de seu amado cavaleiro, que parte com a promessa do retorno. É então no contato direto com a natureza, em que impera a solidão, que Úrsula encontra uma forma de manter viva a imagem de seu amado, pois fora justamente na mata “onde tinha ouvido dos lábios dele a confissão sincera do seu amor” (REIS, 2018, p. 186). E eis que a sua divagação, que ali só imperava “ela e Deus.” (REIS, 2018, p. 186), é repentinamente suspendida pelo barulho “desagradável e medonho de um tiro de arcabuz” (REIS, 2018, p. 187), e então seu “recreio do espírito” (p. 187) é substituído por um ambiente de terror. Devido ao disparo, uma perdiz vai ao encontro de Úrsula, porém a “infeliz perdiz” (REIS, 2018, p. 187) não

resiste e deixa uma mácula de sangue em seu vestido “Um rastro de sangue lhe nodou os vestidos alvíssimos de neve” (REIS, 2018, p. 187). Neste exato momento Úrsula fita a imagem de um homem que a suscita “desgosto” e “terror” que “[...] lhe causavam a fisionomia desse homem de tão sinistro olhar” (REIS, 2018, p. 187). E por longos instantes imperava “O terror, a desconfiança, a inquietação, pintavam-se no rosto pálido e aflito, no olhar fixo e pasmado dessa pobre moça.” (REIS, 2018, p. 189). A figura deste homem é, para nós leitores até esse momento da história, desconhecida, porém mais adiante nos será revelada sua identidade sendo este nada mais que seu próprio tio, o Fernando P.

Para além da ambientação permeada de susto, medo e terror, o episódio da mata mostra uma faceta de Úrsula que até então não fora despertada. Ao longo de todo o enredo Úrsula apresenta-se enquanto uma figura angelical e enquanto uma donzela de “feminil fraqueza” (REIS, 2018, p. 189), entretanto, no décimo capítulo há uma mudança súbita que salta-nos aos olhos, pois frente ao “caçador” Úrsula não toma o posto de “presa”, mas antes assume certa coragem e certa altivez ao enfrentar esse homem que somente lhe causa pavor e repugnância:

- Uma palavra?! Aguardais uma palavra minha? Pois bem! Abusastes por demais da minha fraqueza. Estou só, o lugar é ermo, tudo vos protege, e vos anima. Se fôsseis mais cavalheiro, sérieis comedido em expressões, que sempre foram tidas por ofensivas quando ditas por estranhos, e nunca chegaríeis a uma impertinência tão desagradável.  
(REIS, 2018, p. 193)

No capítulo nove, *A preta Susana*, há outro cenário marcado pelo sombrio que é a descrição do porão do navio negreiro. Este episódio é marcado pelo discurso em primeira pessoa do singular, sendo Susana a enunciativa de tal discurso. É ela quem fala através de suas memórias de uma época em que era livre em outra pátria. Seu relato é transpassado pela condição diaspórica, pois narra como fora raptada e como fora forçada a se separar de sua terra e família, “pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade!” (REIS, 2018, p. 181). Narra inclusive o traslado de sua pátria a essa nova terra que roubará sua liberdade e sua vida. Este traslado é feito por meio do aprisionamento e neste momento há uma grande mudança de tom, pois retrata o navio negreiro em sua faceta mais sombria e pavorosa.

Segundo Eduardo de Assis Duarte (2018, p. 221), a ambientação do porão do navio negreiro, em *Úrsula*, é inédita na literatura brasileira, pois pela primeira vez o espaço do porão do navio negreiro é descrito em toda sua plasticidade. Em seu relato, Susana descreve em detalhes todas as atrocidades realizadas durante o traslado e

esta descrição é feita por meio de imagens sombrias que traduzem os sentimentos de dor e sofrimento causados pela abrupta separação de sua pátria e família, e pelas péssimas condições da “viagem”. Toda a ambientação introduz nós leitores em um cenário repleto de terror, desde o porão, por seu caráter subterrâneo já traz em si o sombrio, até à água que aparece na clave do imundo e do podre. O porão do navio é assimilado à sepultura, pois muitos que ali estavam morreram ou viveram situações de quase morte, pois junto com as suas vidas foram-lhes tiradas a liberdade:

Meteram-me a mim e a mais trezentos companheiros de infortúnio e de cativo no estreito e infecto **porão** de um navio. Trinta dias de cruéis tormentos, e de falta absoluta de tudo quanto é mais necessário vida passamos nessa **sepultura**, até que abordamos às praias brasileiras. Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé, e, para que não houvesse receio de revolta, acorrentados como os animais ferozes das nossas matas, que se levam para recreio dos potentados da Europa: davamos **a 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.  
(REIS, 2018, p. 181)

Como bem salienta Muzart (2013), o estilo gótico é o que melhor traduz os males da escravidão. (p. 306). Segundo marquês de Sade, o romantismo gótico surge como “produto inevitável dos abalos revolucionários que ressoaram por toda a Europa.” (MUZART, 2013, p. 306), ou seja, o abalo que ressoa aqui no Brasil do século XIX atende “pelo nome de escravidão.” (MUZART, 2013, p. 306). O romance gótico busca justamente a descrição “dos aspectos mais sombrios da existência humana” (FRANÇA, 2015, p. 135) e aqui no relato de Susana o horror é nitidamente comunicado, horror este que é mero reflexo da faceta humana mais sombrio que trata aos semelhantes como mercadoria, pois “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!” (REIS, 2018, p. 181)

Outra ambientação que ganha destaque, no âmbito do romantismo gótico, é o capítulo *O cemitério de Santa Cruz* que por si só já apresenta certa dosagem gótica por estar relacionado diretamente ao mórbido e por traz um ambiente típico do romantismo gótico. Neste capítulo Luiza B. já não mais vive, pois depois de receber a inesperada visita de seu irmão, ela perde as últimas forças que ainda tinha. Nesta visita, o comendador revela o real objetivo de sua visita que é o seu “amor desenfreado e libidinoso” (REIS, 2018, p. 209) por Úrsula, porém Luiza não consegue aceitar a ideia de Fernando P. desposar sua tão amada filha, pois não suporta a ideia de que seu irmão que somente trouxera males à família B. agora queira recompensar e

apagar todo esse passado ao casar-se com Úrsula. Então, Luiza B. num último conselho de mãe orienta sua filha a fugir da cólera desenfreada de Fernando P., e que este é o melhor momento para fuga, pois o comendador partira neste mesmo dia a outra cidade a fim de buscar um sacerdote que firmasse a união forçada com Úrsula. As últimas palavras de Luiza à sua filha são: “Aconselho-te... que fujas... Foge, minha filha, foge.” (REIS, 2018, p. 209) e como num último ato de proteção orienta sua filha à fuga. Após este conselho, Luiza B. dá seu último suspiro e Úrsula torna-se órfã e chora aos pés do leito da morte de sua mãe.

E é justamente no *cemitério de Santa Cruz* que Úrsula encontra-se paralisada pela perda de sua mãe que chega a desfalecer por alguns instantes, e quando Tancredo a encontra, chega até mesmo a cogitar que ela tivera morrido “Então essa mulher, que no excesso de sua aflição ele julgara morta” (REIS, 2018, p. 215). Porém, o momento que mais nos chama atenção é quando Úrsula beija a terra em que sua mãe estava enterrada “De joelhos beijou a terra úmida, e ainda revolta pelo alívio: e o pranto amargo que lhe inundava as faces, e o soluçar magoado que vinha lá dos abismos de sua alma, eram a mais sincera expressão da sua dor – e a mais grata prece ao altíssimo.” (REIS, 2018, p. 213). Aqui no cenário do cemitério não há a presença propriamente do terror, mas há um clima completamente melancólico que reflete a dor irreparável de uma perda. E é curioso o movimento de Úrsula beijar a terra, pois parece que ela deseja despertar àquela “que tanto amor lhe havia tributado.” (REIS, 2018, p. 213). E ali naquele sepulcro não somente estava sua mãe, mas também uma parte de sua alma “No fundo desse sepulcro tão frio e tão silencioso lhe estava a alma!” (REIS, 2018, p. 213)

Úrsula não tem sequer um dia para vivenciar propriamente o luto da perda de sua mãe, pois precisa fugir da figura vilanesca de Fernando P. que tentará selar essa união forçada custe o que custar. E custa um preço alto, pois o comendador exterminará todos aqueles que se opuserem a sua união à Úrsula. Extermina então a figura de Tancredo que é a principal peça que atrapalha a consumação de sua união, e a morte de Tancredo é um momento emblemático e bastante significativo para o romance gótico, pois ele é morto brutalmente por Fernando P. à porta da igreja, logo após a consumação da união de Tancredo e Úrsula, momento este que é típico na literatura gótica que é a figura do “demônio enamorado que vem raptar a noiva ainda viva” (LOVECRAFT, 1987, p. 9). Quando parece que o casto casal terá um final feliz

eis que surge a figura vilania do comendador que movido por extrema ira se assemelha a “Nero, Heliogábalo e Sila nas suas saturnais de sangue.” (REIS, 2018, p. 263). E neste frenesi mata o cavaleiro, pois acredita que após sua morte Úrsula irá esquecê-lo e irá retribuir o seu amor desenfreado “Oh, há de amar-me também, quando tuas cinzas já frias no sepulcro lhe não recordarem tua passada ternura.” (REIS, 2018, p. 265). Entretanto, como numa espécie de profecia ou maldição Tancredo em seus momentos finais proclama que ela “ama-me muito para poder esquecer-me; e odeia-te demais para poder perdoar-te. O teu amor será a punição do teu crime.” (REIS, 2018, p. 265). Eis então o final do romance: Úrsula enlouquece como uma forma de resistência à opressão (TELLES, 1987, p. 164), pois a loucura também é uma forma de blindar a dor, e assim sendo o amor de Fernando por Úrsula nunca será correspondido e seus atos o acompanharão até sua sepultura por meio do fantasma do remorso: “Ele já não sonhava com a vingança, mas começava a sentir alguma coisa que lhe rasgava o coração. Seriam os espinhos do remorso?” (REIS, 2018, p. 267)

Um detalhe que, particularmente, nos chamou atenção é a vestimenta de Úrsula na cerimônia de casamento, pois ela “Trajava simples vestido de seda preta” (REIS, 2018, p. 250). Seguindo a tradição, normalmente, a noiva porta um vestido branco na cerimônia de casamento, entretanto, Úrsula porta um vestido preto, cor esta que é muitas vezes associada ao luto pela sua sobriedade. Então levantamos o questionamento de que talvez a donzela prevê o seu destino e o destino de Tancredo e já está “adequadamente” vestida e preparada para uma vida, que sob a tutela do comendador, será constantemente atravessada pelo luto.

Para além da ambientação, o terror ganha outra projeção no semblante dos personagens que, no estilo gótico, são descritos na clave maniqueísta que é dividida estritamente entre o Bem e o Mal (BRIDA, 2007, p. 35). Aqui as histórias são permeadas por cavaleiros que combatem os vilões impiedosos; a mulher, como já fora dito, é sempre descrita enquanto virtuosa ou enquanto uma digna *femme fatale*, e ao que parece a mulher anjo está sempre em apuros e precisa ser resgatada por um valente cavaleiro, ou seja, são “tradicionalmente salvas pelo protagonista.” (BRIDA, 2007, p. 36). É Tancredo que assume a figura heroica que vem em socorro das donzelas indefesas, Úrsula e Luiza B.: “- Sossegai, minhas queridas senhoras – objetou o mancebo -; acaso ignorais que de hoje em diante velarei por vós?” (REIS,

2018, p. 170). No romance gótico, portanto, não há um meio-termo ou é isto ou é aquilo. Um personagem pode passar de uma identificação à outra, porém não há personagens que possuem em si um pouco do mal e um pouco do bem, ou seja, os personagens góticos ou são puramente maus, ou são puramente bons.

O terror, que assume grande protagonismo nos romances góticos, normalmente, é retratado “por meio do sobrenatural e do diferente” (BRIDA, 2007, p. 37). No entanto, em *Úrsula* o terror é retratado na chave do real que ganha intensificação na ambientação e na assimilação dos vilões à figuras demoníacas, como uma espécie de “personificação” do Mal, como é o caso dos três grandes patriarcas presentes no romance: o pai de Tancredo, Paulo B. e Fernando P. Dizemos que o romance foge da chave do sobrenatural, pois aqui não encontramos histórias de bruxas, vampiros, lobisomens ou duendes, mas antes figuras de carne e osso que nada tem de sobrenatural, mas antes possuem o que há de mais real. Talvez aí esteja o que há de mais tenebrosos, pois os patriarcas não são figuras que somente atormentam em pesadelos, mas antes podem agir e agem da forma mais brutal possível.

A primeira figura vilania que aparece no romance é a figura patriarcal do pai de Tancredo que é descrito enquanto “Velho Cruel!” (REIS, 2018, p. 148), “velho implacável e frio” (REIS, 2018, p. 148) e “[...] era mais desapiedado e cruel do que imaginava.” (REIS, 2018, p. 138). E o que ganha destaque na relação de Tancredo e seu pai é que este não assume uma figura herói em que o filho admira e toma-o como molde, mas antes alimenta certo desprezo devido a sua postura tirânica perante a sua esposa, que ao longo dos anos fora se degradando “E agora, demudada, macilenta e abatida pelos sofrimentos de tantos anos, era a duvidosa sombra da formosa donzela de outro tempos.” (REIS, 2018, p. 150). Além disto, o patriarca é temido por Tancredo, “[...] o gênio rude de meu pai amedrontava-me.” (REIS, 2018, p. 135), e por sua esposa “Ah, ela temia seu esposo, respeitava-lhe a vontade férrea” (REIS, 2018, p. 138). Uma das passagens mais memoráveis é aquela em que Tancredo revela o porquê de não nutrir certo amor filial, pois a figura de seu pai é tirânica e de “louca prepotência” (REIS, 2018, p. 134) que oprime aquela “mulher, que era ídolo do meu coração” (REIS, 2018, p. 133) e que ele julga ter a levado a morte “Não havia aí uma palavra que acusasse meu pai; mas compreendi logo que ele lhe cavara a sepultura.” (REIS, 2018, p. 155). Então, o “amor” que Tancredo dedica a seu pai não excede aos

limites que “impõe a sociedade, e a decência.” (REIS, 2018, p. 144), e como numa espécie de confissão Tancredo diz:

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.  
(REIS, 2018, p. 134)

Ao que parece a figura tirânica do pai de Tancredo em seu ódio e ira causa dor àqueles que o circundam, pois sua esposa vivera uma vida de cruel servidão e o seu fim é a morte. E conseqüentemente, seu filho não deseja mais viver em um ambiente maligno e em meio a uma “orgia infernal”, por isso foge.

Outras figuras vilanesca que atormentam e são os reais autores das dificuldades de Luiza B. e Úrsula são os patriarcas Paulo B. e Fernando P. (SANTOS; FRANÇA, 2017, p. 94). A figura de Paulo B. funciona como estopim que desperta a ira de Fernando P., pois este alimentava um amor por sua irmã Luiza que ia além do amor fraternal. No oitava capítulo Luiza B., ao narrar sua história de vida, conta ao cavaleiro Tancredo sobre seu irmão, que é o próprio comendador P., e diz como este a amava tanto na infância que até seus pais se admiravam com tamanho amor, mas eis que esse amor se converte em ódio quando Luiza desposa um homem chamado Paulo B. Em sua defesa Fernando P. declara que não apoia tal união, pois acredita que Paulo seja inferior a sua família e, portanto, não seria digno de desposar sua tão amada irmã. No episódio em que Fernando visita sua irmã, o narrador diz que ele

[...] combatia há dezoito anos o poder desse amor fraterno, e seu orgulho conseguiu por algum tempo o que o coração repugnava, o que a razão e a inteligência condenavam, e o que ele sentia dolorosamente, porque só nesse afeto lhe estava a ventura de toda a sua vida.  
(REIS, 2018, p. 203)

Com isso nos questionamos, por que Fernando combatia um amor que é repugnado pelo coração, pela razão e pela inteligência? E por que esse seu amor é transferido à sua sobrinha? Em um dado momento quando Tancredo vai ao encontro de Luiza B. descreve que esta, mesmo em meio a sua enfermidade, deixava-se notar “traços de uma passada formosura.” (REIS, 2018, p. 164) e que “Úrsula herdara as doces feições de sua mãe.” (REIS, 2018, p. 164). Então ao partirmos da ideia de que Úrsula semelha-se a sua mãe, Fernando P. reacende a chama de um amor incestuoso e transfere àquela que se assemelha ao seu primeiro amor, amor este extremo que ultrapassa os limites de um amor fraternal e atinge a feição de um amor incestuoso.



Aquele que desperta a ira de Fernando P., ao longo do enredo, já está morto e seu assassinato é um mistério, porém mais adiante nos será revelado o autor do crime que é o próprio comendador P. e Luiza ao falar de seu irmão à Úrsula nomeia-o como: “- O assassino de teu pai, minha Úrsula [...] acaba de confessar-mo num transporte, que diz de vivo arrependimento.” (REIS, 2018, p. 208). Portanto, Fernando P. passa a ser o perseguidor de Luiza e Úrsula, e ainda assassino de Paulo, ou seja, é o comendador o responsável pelos infortúnios da família B. Entretanto, Fernando P. não é o único vilão que assombra esta família, pois Paulo B. também tem grande responsabilidades nesse tormento. Paulo não fora um exemplo de marido, segundo Luiza ele “não soube compreender a grandeza de meu amor, cumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões.” (REIS, 2018, p. 168). E inclusive Susana descreve Paulo B. como uma figura pouco agradável: “[...] era um homem mau, e eu suportei em silêncio o peso do seu rigor.” (REIS, 2018, p. 182) e era uma figura tirânica com os escravos e em sua dureza

[...] via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultavam vivos, onde carregados como ferros, como malévolos assassinos acabam a existência, amaldiçoando a escravidão, e quantas vezes os mesmos céus.  
(REIS, 2018, p. 182)

Além de todas essas crueldades, Paulo B. é quem leva Luiza a um estado de quase morte acarretado pela paralisia que veio “roubar-me o movimento e tirar-me o gozo” (REIS, 2018, p. 169) devido aos sofrimentos conjugais que são denunciados em seus “olhos negros e alquebrados diziam bem quanta dor, quanto sofrimento lhe retalhava o peito.” (REIS, 2018, p. 164). E Paulo B. não somente causara sofrimento à Luiza, mas também à sua filha, pois a enfermidade e a orfandade roubaram toda a infância de Úrsula que fica presa aos pés da cama de sua mãe, como bem ressalta Norma Telles (1987, p. 164) a donzela não está presa em um castelo, mas antes está presa a cama de sua mãe parálitica.

Paulo B., ao sacrificar a fortuna de Luiza, deixa sua família com dívidas. Então Fernando P. vê aí uma oportunidade de tornar Úrsula e Luiza dependentes dele ao comprar todas suas dívidas, ou seja, elas se tornam reféns de seu poderio. Fernando P. é a grande figura vilanesca do romance, pois “assumirá a posição de principal vilão da narrativa, e suas ações malignas serão a fonte dos horrores da trama.” (SANTOS;

FRANÇA, 2017, p. 96), assim sendo Fernando P. seria o vilão principal e Paulo B. e o pai de Tancredo os vilões antagonicos.

Fernando P. é descrito como esta figura que possui um “ar aristocrático” (REIS, 2018, p. 189) que causa horror àqueles que os circundam, pois é uma figura de “um homem detestável e rancoroso”; “estúpido e orgulhosos” (REIS, 2018, p. 231). A imagem que Úrsula tem de seu tio é permeada pelo horror tanto que ela diz: “- E eu tenho-lhe tanto horror [...] que mal posso suportar a ideia de que estejamos sempre tão próximos dele.” (REIS, 2018, p. 170-171), deste modo o comendador assume um caráter quase sufocante que causa pavor aos seus próximos. E como numa premonição, Úrsula diz que a figura desse homem - seu tio - “ainda me há de ser funesta” (REIS, 2018, p. 171) e é justamente no episódio da mata que essa premonição ganha seu desdobramento, pois como proclama Fernando P. ele irá até as últimas instâncias atrás desse amor indomável, pois “[...] há de pertencer-me ou então o inferno, a desesperação, a morte serão o resultado da intensa paixão que ateaste em meu peito.” (REIS, 2018, p. 195). Porém, como Úrsula mostra-se indiferente e assustada com a declaração de amor de um desconhecido, em um cenário permeado pelo amedrontamento, Fernando P. que “estava afeito a mandar” (REIS, 2018, p. 232) não aceita ser desprezado, pois como um tradicional patriarca ele manda e espera que os seus súditos o obedeçam. Entretanto, a situação com Úrsula é diferente e ele ainda acrescenta: “ninguém me desdenha impunemente. Ouvis? – disse em tom de ameaça” (REIS, 2018, p. 194) e Úrsula nunca irá corresponder a este amor, pois a personagem não conseguirá desenvolver qualquer afeição a uma figura que somente emana horror e alimenta um amor pecaminoso.

Desde o encontra na mata, Fernando assumirá o típico papel de vilão que persegue a mocinha da história. A perseguição começa em pesadelo logo após ao incidente da mata, e então Úrsula não encontrará sossego nem mesmo na solidão, pois esta fora-lhe roubada pela figura horripilante do caçador e este “veio roubar-lhe a tranquilidade do espírito, e envenenar-lhe a suave esperança de uma vida risonha e venturosa” (REIS, 2018, p. 196). Neste episódio o comendador assume a figura fantasmagórica que vem assombrar a donzela em sonho, ou melhor, em pesadelo:

Apareceu a noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela supôs encontrar o sossego das trevas e no sono; mas trêmula, e agitada no 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, e 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, 2018, p. 197)

Fernando P. então irá atrás de sua paixão de maneira desenfreada, mesmo que para isso tenha que eliminar a quem se opuser e se colocar no seu caminho. E o resultado é uma lista mórbida que cada vez mais aumenta, pois o comendador já carregava sobre seus ombros o peso do assassinato de Paulo B. e então acumula mais mortes como, por exemplo, a abreviação dos poucos dias de vida de sua irmã Luiza, a morte de Túlio, de Tancredo e de Susana, a loucura e a consequente morte de Úrsula. Fernando acaba ao fim do romance derrotado, pois sacrificara todos a sua volta por um amor que nunca foi recíproco, pois Úrsula ao enlouquecer fecha-se a qualquer contato direto com a realidade e fica reclusa a um passado feliz em que seu tão amado Tancredo está vivo. Logo, o amor que o comendador tanto perseguiu se torna sua verdadeira prisão. A sua tirania e sua atitude de julgar “que todos eram seus súditos, ou seus escravos.” (REIS, 2018, p. 232) leva-o a um final infeliz acompanhado do fantasma do remorso e de uma pilha de cadáveres. E então Úrsula mentecapta torna-se para Fernando P. “um remorso vivo” (REIS, 2018, p. 268), pois a sua presença mantinha viva a sua real identidade: a de assassino.

Ao final do romance essa figura vilanesca odiosa, “implacável, terrível e vingativo.” (REIS, 2018, p. 168), assim como uma típica figura patriarcal sai impune, legalmente, de todos os seus crimes cometidos, tanto que ninguém da província lembra de seus cruéis crimes e a justiça não é feita:

Dois anos eram já passados sobre os tristes acontecimentos que narramos, e ninguém mais na província se lembrava dos execrands fatos do convento de \*\*\* e da horrenda morte de Tancredo. A justiça, se a pintam vendada, completamente cega ficou, e os assassinatos do apaixonado mancebo e do seu fiel Túlio impunes.

(REIS, 2018, p. 279)

E como se não bastasse, todo o seu remorso é convertido em penitência, pois o comendador converte-se em frei e como homenagem nomeia-se frei Luís de Santa Úrsula. E ao que parece se desfaz de todos os seus bens e talvez tenha libertado todos seus escravos, pois, ao que depreendemos da leitura, após a morte de Úrsula ele segue os conselhos dados pelo sacerdote: “[...] sede caritativo e sincero [...] Vivei a vida solitário, passai em ardente e fervorosa oração os dias e as noites [...] Indenizai os vossos escravos do mal que lhes haveis feito, dando-lhes a liberdade.” (REIS, 2018, p. 275). Entretanto, a verdadeira mudança do comendador está presente em

seus momentos finais de vida “- Perdoai-me, Senhor. Porque na hora derradeira sufoca-me a enormidade das minhas culpas.” (REIS, 2018, p. 283) uma vez que ele se arrepende verdadeiramente de seus cruéis atos e se desassocia completamente da figura vilanesca.

No romance de Maria Firmina as grandes figuras patriarcais não têm *happy endings*. Por exemplo, o pai de Tancredo encontra-se infeliz em sua relação conjugal com Adelaide e “amaldiçoava a hora em que a amara.” (REIS, 2018, p. 283); Paulo B. é assassinado pela cólera do irmão de Luiza, e Fernando P. não encontra correspondência de seu amor por Úrsula, perde sua paz de espírito, é perseguido pelo remorso, é tomado por louco por aqueles do convento e ao final rende-se ao arrependimento de coração. Sendo assim, em *Úrsula* o patriarcalismo, enquanto sistema, não é completamente derrotado, pois figuras como Fernando P. saboreiam o privilégio de impunidade de seus crimes. Como fora falado anteriormente, há de certa forma uma vitória do patriarcado, pois a principal figura patriarcal - Fernando P. - do romance sai impune de seus crimes e ao que parece a “lei dos homens” não o condena, e muito menos “a lei de Deus”, pois ao fim pede perdão de seus atos e morre em paz: “[...] a morte imprimiu-lhe no rosto a tranquilidade da contrição.” (REIS, 2018, p. 283). Entretanto, Maria Firmina escancara o sistema patriarcal como aquele que não deve ser seguido, pois não o apresenta enquanto ideal, mas antes enquanto sistema decadente.

E é nesse movimento de buscar a essência do problema que a obra firminiana se assemelha ao projeto de uma literatura realista. Ao buscar a representação de uma realidade objetiva, a obra firminiana vai além da imediaticidade. Como propõe György Lukács (1998), a arte é estabelecida entre a dialética da essência e aparência, e a obra de arte é perpassada por um processo de abstração, pois “sem abstração não há arte” (p. 207). E eis então o trabalho árduo do escritor realista, pois este parte da abstração para chegar a realidade objetiva da vida, ou seja, parte daquilo que está na superfície da realidade social, no entanto, aquilo que se encontra na superfície, no imediato não apresenta as conexões mais profundas da realidade, pois aquilo que está no imediato está mediatizado por várias conexões. E num trabalho artístico, o realista busca a superação da imediaticidade ao partir da abstração para alcançar “as legalidades da realidade objetiva, as conexões mais profundas, ocultas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social.” (LUKÁCS, 1998, p. 208).

Portanto, Lukács atribui ao realista um trabalho duplo que é ao mesmo tempo filosófico e artístico, pois o artista realista precisa encontrar intelectualmente as conexões que não são imediatamente perceptíveis e apresentar estas conexões de maneira artística, ou seja, um trabalho que apresente as conexões artisticamente que se dão pela abstração, e somente assim há uma superação da abstração.

E é então através da abstração que a obra *Úrsula* revela as conexões mais profundas da realidade social de um Brasil do século XIX. Qual é o objetivo da obra ao trazer à tona a figura de três patriarcas? O que há em comum entre os três? Todos eles desde o pai de Tancredo até Fernando P. gozam de privilégios ao ponto de fazerem o que bem entendem e mesmo assim saem impunes de seus atos, pois essas três figuras representam o sistema patriarcalista, sistema este que estaria acima de qualquer justiça. E são estes mesmos patriarcas que gozam de privilégios, pois estão afeitos a mandar e em seu poder senhoril oprimem as mulheres e os escravizados. Portanto, em uma realidade de um Brasil do século XIX que tem na sua base econômica o sistema escravocrata, revela uma realidade objetiva que não é imediatamente perceptível, logo, em meio a um Brasil escravocrata há uma parcela da sociedade que mais se beneficia com esse sistema, ou seja, o sistema que goza de privilégios e que mantém seu poderio por meio da exploração é o próprio sistema patriarcalista. Consequentemente, *Úrsula* enquanto projeto literário anseia desvelar aquilo que está para além do imediato, ou seja, os verdadeiros inimigos dos escravizados e das mulheres não são propriamente Fernando P., Paulo B. ou o pai de Tancredo, mas em essência o verdadeiro inimigo é todo um sistema patriarcalista. Por isso, que ao final do romance de nada vale o final trágico ou infeliz dos patriarcas, pois até mesmo a aparente conversão de Fernando P. não marca uma derrota do patriarcado, pois a opressão sofrida pelos escravizados e pelas mulheres não cessará com a morte ou com a conversão de um sujeito, porque a força que lhes oprime é estrutural, ou seja, a luta não é contra um, ou melhor, três sujeitos é contra todo um sistema.

Portanto, *Úrsula* se assemelha em certa medida a um projeto estético realista e em boa parte de seu enredo segue o estilo gótico, tanto em sua ambientação quanto na descrição de figuras vilanescas. E como já fora dito o gótico é usado para tratar o horror da opressão patriarcal e escravocrata, pois por meio do horror Maria Firmina mostra a faceta mais feia e pútrida da sociedade oitocentista brasileira e denuncia que

tais regimes não deveriam ser tomados como padrões a serem seguidos. E então o efeito estético de denúncia, que é próprio da obra de arte, atinge com sucessos a sociedade brasileira escravocrata e patriarcal do século XIX, pois de forma reacionária essa mesma sociedade tenta excluir o romance firminiano do cânone literário ao desqualificar o valor estético de sua obra.

Ao analisarmos *Úrsula* sob a ótica gótica tomamos conhecimento de que Maria Firmina dos Reis estava muito bem inserida e atualizada no meio literário, pois utiliza o mesmo estilo gótico que suas contemporâneas, a fim de denunciar às opressões sofridas pelas mulheres e pelos escravos. E podemos encontrar no próprio enredo algumas características que dialogam com o romance *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole considerado “[...] o verdadeiro fundador da história de horror literário como forma permanente.” (LOVECRAFT, 1987, p. 14), pois sua obra é considerada um marco para o romantismo gótico. No romance, *O Castelo de Otranto*, há a figura de um príncipe denominado Manfredo “um príncipe inescrupuloso e usurpador” (LOVECRAFT, 1987, p. 14). O príncipe perde o seu filho Conrado misteriosamente e após a morte dele está decidido a matar sua esposa Hipólita, pois deseja se casar com a noiva de seu filho, Isabela. Entretanto, Isabela não deseja se unir a Manfredo e, portanto, foge nos subterrâneos do castelo e lá encontra Teodoro com quem irá se casar ao final do romance. E ao final Manfredo parte a um mosteiro para cumprir penitência de seus infortúnios.

Aqui encontramos algumas semelhanças com o romance de Maria Firmina como, por exemplo, o caso de Tancredo - que perde sua pretendente, Adelaide, para seu pai que cavara a sepultura de sua esposa - se assemelha ao caso de Manfredo, Hipólita e Isabela, no entanto, Manfredo não chega a matar sua esposa assim como o pai de Tancredo, “somente” deseja o fim dela. Outra semelhança é a figura de Isabela com a de Úrsula que não deseja se casar com a figura tirânica do patriarca e foge, entretanto, Isabela tem um final feliz, ao passo que Úrsula, Luiza B., a mãe de Tancredo e Susana não têm um *happy ending*, porque ou morrem pelo punho do patriarca ou enlouquecem. E a figura de Manfredo se assemelha e muito com a de Fernando P. não somente pela posição de poder, aquele príncipe e este comendador, mas também porque ambos terminam suas vidas em um mosteiro arrependendo-se de seus atos.

Portanto, ao estabelecer o comparativo entre Walpole e Reis pretendemos reafirmar que Maria Firmina não estava alheia ao meio literário e muito menos estava a margem, como muitos tentam alegar, mas antes estava inserida no círculo literário e escrevia de acordo com sua época e estava plenamente em diálogo com seus contemporâneos do romantismo gótico. E retomo aqui Antonio Candido em *O romantismo no Brasil* (2002) que diz que “as literaturas são relativas ao meio e à época” (p. 38-39), logo Maria Firmina dos Reis não escrevia para além do seu tempo, e sim escrevia de acordo com o espírito literário de sua época.

### 3. ÚRSULA: UMA FICÇÃO ABOLICIONISTA

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, além de ganhar destaque enquanto obra romântica, especificamente gótica, também ganha destaque enquanto ficção abolicionista. E é no suporte literário que Maria Firmina encontra um canal para expor seus pensamentos e posicionamentos. E é enquanto ficção abolicionista que *Úrsula* vem ganhando cada vez mais pesquisas em artigos, ensaios, monografias e teses, pois a notoriedade de seu romance está fortemente presente no fato de Maria Firmina ter sido a primeira mulher não só brasileira, mas a primeira mulher latino-americana e afrodescendente a publicar um romance abolicionista em língua portuguesa. (DUARTE, 2018, p. 223)

É claro que Maria Firmina não foi uma exceção ou a única no campo literário a abordar a abolição. Em todo o continente americano, escritores do século XVIII e XIX estavam a publicar ficções abolicionistas como, por exemplo, a africana Phillis Wheatley que publica o primeiro livro de escrita feminina negra em língua inglesa, o livro *Poems on various subjects* (1773) e publica seu livro ainda em situação de escravizada. Ainda no século XVIII, Olaudah Equiano publica em Londres sua autobiografia *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, Or Gustavus Vassa, The African* (1789). Avançando um século, em 1831 a afro-caribenha Mary Prince publica em Londres sua obra *The history of Mary Prince*. Em 1841, a escritora cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda, filha de aristocrata espanhol e de mãe *criolla*, publica na Espanha o romance *Sab* que retrata um amor inter-racial e que condena a escravidão e é, portanto, proibido de circular em sua terra natal, que na época vivia sob regime escravista.

E aqui no cenário brasileiro, uma grande figura de destaque na ficção abolicionista é Nísia Floresta Brasileira Augusta, que publica uma década antes de *Úrsula*, o romance *A lágrima de uma Caeté* (1849) que sai em defesa dos indígenas, e condena a escravidão; outro livro em que condena ferreamente a escravidão é o *Opúsculo humanitário* (1853); em 1855 publica a narrativa *Páginas de uma vida obscura*. Outra escritora no cenário sul-americano a escrever ficção abolicionista foi a argentina Juana Paulo Manso de Noronha que publica *La familia del comendador* (1854).



Outra figura, que não poderia ser deixada de lado, é a estadunidense Harriet Beecher Stowe que publica de forma seriada, entre 1851-1852, o folhetim *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*, que ganha tradução portuguesa em 1853 sob o título de *A cabana do Pai Tomás ou os negros na América*; outro romance da mesma escritora de grande peso é o livro *Dred: a Tale of the Great Dismal Swamp* (1856) que teve grande poder influenciador na campanha abolicionista estadunidense. Em 1859, Harriet E. Wilson publica a narrativa autobiográfica *Our Nig: Sketches from the Life of a Free Black*. Em 1859-1860 a afro-americana Frances Ellen Watkins Harper publica uma sequência de textos abolicionistas intitulados *Fancy Sketches*. No ano seguinte a afro-americana Harriet A. Jacobs publica sua autobiografia *Incidents in the Life of a Slave Girl, written by herself* (1861)

Esses somente são alguns escritores a escrever ficção abolicionista no século XVIII e XIX, há muitos outros como, por exemplo, Juan Francisco Manzano, Frederick Douglass, Mahommah Garbo Baquaqua, Solomon Northrup com o seu célebre *Twelve years as slave* (1853) que ganhou adaptação cinematográfica em 2013, Francisco Pinheiro Guimarães, José Evaristo d'Almeida e o célebre Luiz Gama que publica, no mesmo ano que Maria Firmina, *Primeiras trovas burlescas de Getulino* (1859). Eduardo de Assis Duarte reúne em um artigo intitulado *Maria Firmina, mulher de seu tempo e do seu país* (2018) todos esses escritores e escritoras abolicionistas que exerceram influência na produção da escritora maranhense. Além de ressaltar, como já diz no próprio título do artigo, que Maria Firmina foi uma escritora que dialogava com a produção literário de seu tempo, ressalta também que ela não estava sozinha nessa luta abolicionista.

Muitos de seus contemporâneos ou estavam a lutar com penas ou com sua própria carne, pois muitos escreveram ficção ou sua própria vivência na condição de escravo. A escritora maranhense escreveu ficção no suporte de romance, conto e também escreveu poesia, a fim de lutar por um resgate, ativação e reatualização de suas tradições e sua memória (DUARTE, 2018, p. 212), ou seja, Maria Firmina escreve uma luta que também é sua e, portanto, por meio do recurso literário realiza um ato político:

Esta posição, bastante rara na literatura nacional, deve-se ao fato de a autora ser mulata e ocupar as camadas mais subalternas da sociedade brasileira, como professora primária. Pôde ela observar a vida cotidiana do escravo porque também ocupava um lugar social de oprimida, como mulher e como afrodescendente. Assim, observou de dentro, ao contrário de obras que descrevem a escravidão teoricamente.

(LOBO, 2011, p. 119)

Essa escrita de próprio punho negro ganha notoriedade e forças durante o século XIX no terreno da ficção abolicionista. *Úrsula*, para além do romance entre Úrsula e Tancredo e da intervenção vilanesca de Fernando P., é um romance abolicionista que denuncia nas figuras dos personagens secundário como Túlio, Susana e Antero, que têm entre si em comum a escravidão, a crueldade da escravidão sob a ótica do oprimido.

No romance as figuras que mais sofrem com o poder senhoril são as mulheres e os escravizados, pois estes recebem uma força opressiva que vem de cima, força esta que “[...] coloca a vontade do senhor como intocável, a oprimir os que estão sob sua tutela: a mulher e o escravizado.” (DUARTE, 2018, p. 228). Portanto o patriarca é este que está afeito a mandar e ser obedecido, pois há sob sua tutela súditos que são forçados a cumprir seus desejos. Como bem salienta Eduardo de Assis Duarte (2018), o patriarcado e a escravidão nascem “[...] feito irmãos siameses” (p. 224) na história da humanidade, mas afinal o que há em comum entre esses dois sistemas? Tanto o patriarcado quanto a escravidão anseiam os mesmos objetivos, que são a exploração e a demarcação (p. 224), logo a alguns será relegada a posição de subalterno, posições ocupadas por escravizados e mulheres, realidade bem retratada no romance *Úrsula*.

A união inseparável do patriarcado e da escravidão consolidam a base colonial, que aqui na América, em especial no Brasil, é fortemente marcado pela exploração. Esta realidade do mando é retratada em *Úrsula*, porém Maria Firmina não assimila e não reproduz um discurso perpassado pelo ideal patriarcal e escravista, mas antes crítica ferreamente estes sistemas como o grande male deixado pela colonização. Repudia a escravidão ao trazer personagens escravizados que são “parâmetro de elevação moral.” (DUARTE, 2018, p. 217); memórias de uma liberdade que encontra na África um espaço civilizado - ao colocar a figura do explorador europeu enquanto bárbaro - e ao trazer a ambientação pútrida de um navio negreiro. Mesmo diante de todas as formas de tentar destituir de humanidade os escravizados, o narrador irá exaltar e dignificar os personagens subalternizados desde o início do romance. (DUARTE, 2018, p. 217) Logo, Maria Firmina nada contra a corrente que relega ao africano uma “inferioridade” que lhe é imanente, pois em seu romance os personagens não letrados são mais elevados moralmente que muitos daqueles que são considerados letrados e civilizados.

No romance firminiano, a crítica ao sistema escravocrata será feita por meio da própria mentalidade cristã, pois assim ela mostrará àqueles que se aproveitam desse sistema exploratório e que se dizem cristão em realidade não o são, pois infringem um dos maiores mandamentos que é tratar o próximo como a ti mesmo, ou seja, tratar o outro em pé de igualdade e para que isso se realize não há espaço para um sistema que subjuga àquele que deveria ser tratado como seu irmão. Maria Firmina é sagaz ao valer-se de uma axiologia cristã, pois assim ela atingirá o ponto neural do público leitor, que em 1859 vivia em um Brasil ainda escravista, a fim de despertar neles certa empatia ao ponto de assumirem uma posição abolicionista. E é na própria voz narrativa que Maria Firmina exporá seu posicionamento e pensamento que repudia a escravidão, e para isso irá criticar fortemente uma sociedade um tanto quanto contraditório que se diz cristão, mas que explora ao seu próximo: “Senhor Deus! Quando calará no peito do homem a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo -, e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante. Àquele que é seu irmão!” (REIS, 2018, p. 101).

Maria Firmina dos Reis ao escolher o gênero romance tinha plena consciência da importância da narrativa romanesca como meio de formação de consciência ou de opinião, e, portanto, usou o suporte romanesco como via de distribuição de sua crítica histórica e social. (DUARTE, 2018, p. 213) É importante ressaltar que boa parte da população brasileira, do século XIX, era analfabeta e não tinha acesso à leitura, portanto aqueles que tinham acesso eram as pessoas letradas e com uma melhor condição financeira. Então, Maria Firmina tinha plena ciência de quem iria ler o seu livro e de que estas pessoas estariam retratadas em sua faceta mais vergonhosa dentro da obra, ou seja, dirige sua crítica à sociedade patriarcal que comanda o sistema escravocrata.

Logo na abertura do romance, somos apresentados à figura de Túlio que estava a caminhar na estrada quando de repente se depara com a figura de um cavaleiro, que está caído por debaixo de seu cavalo já morto. Então, Túlio se compraz com tal cena e decide ajudar o desfalecido mancebo, que era de “alta sociedade” (REIS, 2018, p. 98). Já neste encontro podemos notar o quão nobre é a atitude de Túlio ao ajudar um desconhecido, pois em sua fisionomia “deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado.” (REIS, 2018, p. 101) e nem mesmo a escravidão “lhe embrutecera a alma” (DUARTE, 2018, p. 102). O narrador busca no campo semântico

do sublime e do exemplar descrever o semblante de Túlio, portanto, o narrador exalta a figura do negro que está infundido dos “sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma.” (REIS, 2018, p. 102). E sua exaltação não anula sua afrodescendência, pois aqui o narrador estabelece na figura do escravizados, que “o sangue africano fervia-lhe nas veias” (REIS, 2018, p. 101), um modelo exemplar de moral sem anular sua afrodescendência para ser submetido a um parâmetro europeu, antes dignifica toda sua afrodescendência. Deste modo, o narrador, ao exaltar a figura de Túlio, “[...] inverte os valores da sociedade escravocrata e polemiza ainda com as teorias da “inferioridade natural” dos africanos.” (DUARTE, 2018, p. 217) e que possibilita um novo olhar de mirar na África um continente civilizado.

Neste mesmo capítulo, há o encontro de Túlio e Tancredo, este branco e aquele negro, e é quando o mancebo recobra a vida que há o encontro de duas almas. Tancredo mostra-se completamente agradecido pelo auxílio de Túlio e neste momento encara-o como seu salvador e como um exemplo de “bom samaritano”, em que todos deveriam se espelhar “Pudera todos os corações assemelharem-se o teu” (REIS, 2018, p. 103), porém Túlio mostra-se de tamanha humildade e acanhado por sua condição de escravo, entretanto, Tancredo se reconhece, mesmo na diferença, igual a Túlio, pois em ambos “ardiam sentimentos tão nobres e generosos” (REIS, 2018, p. 104). E é nesse primeiro capítulo que há o encontro de duas almas generosos, pois aqui a relação de um branco e um negro não se dá por meio da servidão, mas por “[...] um forte elo de amizade passava a uni-los” (DUARTE, 2018, p. 217) e ambos se vêm enquanto irmãos, portanto, a axiologia cristão é usada aqui como crítica a uma sociedade dita cristã, ou seja, volta o próprio discurso cristão contra seus adeptos para ressaltar que a escravidão constitui uma “afronta a religião e a moral” (DUARTE, 2018, p. 214).

É importante ressaltar que o combate a escravidão não deve somente ser aceito devido ao fato de um personagem possuir os sentimentos mais nobres, mas sim porque fere a religião e a moral (DUARTE, 2018, p. 214). É claro que, ao colocar Túlio como um escravo de caráter elevado, há uma estratégia narrativa que busca comover o público leitor, pois quem não se encantaria com a figura tão nobre de Túlio que ajuda a um desconhecido sem nada esperar em troca? Entretanto, a própria narrativa não somente descreve personagens exemplares, como Túlio, pois temos a

figura do velho escravo Antero. Podemos dizer que Antero é a antítese de Túlio, pois não é descrito na clave das virtudes, mas sim na dos vícios: “Antero era um escravo velho, que guardava a casa, e cujo maior defeito era a afeição que tinha a todas as bebidas alcoolizadas.” (REIS, 2018, p. 256). O velho escravo traz memórias de sua terra em que lá havia algo melhor que cachaça que era “o vinho de palmeira” que estava presente numa data festiva - a festa do fetiche - que era realizada “um dia em cada semana [...] e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca e bebe.” (REIS, 2018, p. 258), portanto, Antero se mostra saudoso de sua terra e de seus costumes, pois lá era possível descansar pelo menos uma vez na semana. Ao trazer a descrição do escravo Antero em seu vício, a narrativa foge a um padrão comum no romantismo, pois não idealiza o personagem negro. (DUARTE, 2018, p. 226).

Uma passagem memorável no encontro de Antero e Túlio é quando este escapa da prisão ao aproveitar-se do vício daquele. Túlio precisa escapar desesperadamente da prisão, pois precisa salvar Tancredo e Úrsula da fúria de Fernando P., e para que isso aconteça tem a brilhante ideia de dar uma quantidade de dinheiro que seja suficiente para Antero embriagar-se e assim poder escapar, e é o que de fato acontece. Quando Antero já está caído de sono, devido a embriaguez, Túlio “arrastou-o pelas pernas, e foi levando até um tronco, que se unia à parede, e lá, depois de o ter bem seguro, tirou-lhe da algibeira a chave da prisão e saiu.” (REIS, 2018, p. 260). Túlio poderia muito bem escapar e deixar que toda a cólera do comendador caísse sob Antero, no entanto, constrói um cenário em que Antero se encontra preso ao tronco e assim o comendador “acreditaria que se dera uma luta entre ele e o prisioneiro, e que aquele, velho e sem forças, fora subjugado e preso” (REIS, 2018, 260) e com esta atitude Túlio salva o velho escravo. E o interessante dessa passagem é que Túlio sabe quem é o verdadeiro inimigo e que Antero, assim como ele, é um escravo que sofre também com o sistema escravista e é obrigado a cumprir ordens, ou seja, o culpado de mantê-lo na prisão não é Antero, mas sim o comendador P. que encabeça, dentro do romance, o sistema patriarcal e escravista.

Para além das figuras de Túlio e Tancredo, a personagem escrava que ganha maior destaque na obra é a Mãe Susana, figura esta que se encontra duplamente oprimida, tanto pelo sistema escravista como pelo sistema patriarcalista, pois é negra e mulher. Na figura de Susana, a interseccionalidade de gênero e etnia se faz

evidente, pois ao longo do romance há figuras de mulheres que são subjugadas ao mando senhorial e que estão sempre a tutela de um homem, como é o caso de Úrsula, Luiza B., Adelaide e a mãe de Tancredo, porém todas essas mulheres, que estão submetidas a supremacia senhorial, são brancas e sofrem por uma questão de gênero. Já Susana sofre o peso do poder patriarcal de duas maneiras pelo gênero e pela etnia.

Susana é “uma mulher escrava, e negra [...] boa, e compassiva” (REIS, 2018, p. 176) e que é revestida de uma sabedoria daquela que porta a verdade histórica, faz comentário e intervém com discursos moralizantes, instiga a crítica e a reflexão (DUARTE, 2018, p. 229), portanto, Susana é essa voz feminina que mesmo oprimida pelo sistema, ganha certa autoridade na narrativa ao trazer toda sua sabedoria. A velha africana que serviu duas gerações da família P., a primeira vez fora escolhida pelo comendador P., figura esta cruel que “derramava sem se horrorizar o sangue dos desgraçados negros” (REIS, 2018, p. 182) sofreu “muitas vezes com a mais cruel injustiça” (REIS, 2018, p. 182). E quando Luiza B. se casa com Paulo B, a africana passa a servir o esposo de Luiza e este também não lhe poupou crueldades e nem mesmo após a morte de Paulo, Susana pode esquecer suas maldades, mesmo que Luiza e Úrsula tentassem amenizar toda a situação, nada iria fazê-la esquecer-se dos sofrimentos, do roubo de seu marido, sua filha e sua terra, pois “a dor que tenho no coração, só a morte poderá pagar!” (REIS, 2018, p. 182)

No capítulo dedicado a Susana, esta relata o roubo de sua liberdade e o de sua vida por meio da memória diaspórica. Seu relato é comovente, pois fora-lhe roubada a possibilidade de viver. Quando Túlio conta que, com o auxílio de Tancredo, comprara sua alforria, Susana deixa cair algumas lágrimas saudosas de um tempo que não volverá, pois lembra do tempo em que gozava de liberdade em sua terra:

— Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente do meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor; eu corria as descarnadas e arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah, meu filho! Mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha querida, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor da minha alma. Uma filha que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, e essa filha tão extremamente amada, ah, Túlio! **Tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh, tudo, tudo até a própria liberdade!** (REIS, 2018, p. 179-180)

Em sua fala diaspórica, Susana inverte o discurso hegemônico ao trazer a figura do europeu enquanto bárbaro e mostra que “bárbaro é quem sequestra... bárbaro é quem escraviza” (DUARTE, 2018, p. 220). Em sua captura memorável, Susana relata como aqueles tidos por “civilizados” roubam a vida daqueles que são tidos por “bárbaros”, e em seu relato inverte tal discurso, pois traz, pela primeira vez na literatura brasileira, a África enquanto um espaço de civilização em que as pessoas são felizes, casam, têm filhos e vivem em completa harmonia com espaço coletivo e individual (DUARTE, 2018, p. 220), porém esta harmonia é quebrada com a vinda daqueles que tratam aos seus semelhantes como mercadoria e roubam a possibilidade de viver com seu marido, sua mãe, sua filha e sua pátria. E é mais do que razoável chamar a esses, ladrões de vidas, de bárbaros que “sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão.” (REIS, 2018, p. 180-181), pois esses não possuem nem transmitem nenhum pouco de humanidade. E com isso Maria Firmina levanta o grande questionamento de quem de fato é o civilizado e quem é o bárbaro.

Pela primeira vez na literatura brasileira a captura e escravização de africanos é retratada em uma obra de cunho abolicionista (DUARTE, 2018, p. 220) e é o relato de Susana o grande ápice do romance que levanta uma bandeira abolicionista. Todo o nono capítulo, *A Preta Susana*, é muito significativo e mais ainda o é devido ao momento em que se insere o relato diaspórico de Susana. Ao começo do capítulo, Túlio contará a Mãe Susana como se tornara livre e que Tancredo ajudara nesse processo ao dar-lhe uma quantia de dinheiro, como forma de agradecimento por Túlio ter sido seu salvador, para que Túlio se libertasse de sua condição de escravo, e assim ele o faz. Com esse ato, Túlio acredita veementemente que um papel, que alega sua alforria, irá torna-lo livre e ainda alega: “[...] sou hoje livre, livre como o pássaro, como as águas; livre como os éreis na vossa pátria” (REIS, 2018, p. 179) e é esta última frase que ecoa no mais íntimo de Susana, pois esta frase desencadeia a memória de um tempo em que era livre, pois em sua pátria gozou e muito de liberdade.

O que se segue, no capítulo, é um desencadeamento de memórias de uma vida que de fato era vivida e, de certa maneira, Susana se inflama de grande saudosismo, pois em sua terra era feliz, tinha uma família bem estruturada -segundo os parâmetros de uma família “tradicional” -, pois tinha um marido e uma filha e tinha um trabalho no plantio. Mas eis que num “belo” dia ao sair para a colheita de milho, pois “tinha chegado o tempo da colheita, e o milho e o inhame e o amendoim eram em

abundância” (REIS, 2018, p. 180), o rumo de sua vida mudará completamente, ou melhor, sua vida será roubada. Dizemos um “belo” dia, pois toda a natureza se mostrava em sua exuberância “a natureza parece entregar-se a brandos folgares” (REIS, 2018, p. 180) e o semblante de sua filha risonha que “em sua inocência semelhava um anjo” (REIS, 2018, p. 180), tudo prometia um dia perfeito. No entanto, Susana sente-se triste, porém “não sabia a que atribuir minha tristeza” (REIS, 2018, p. 180), logo este seu mal-estar revelará a causa por detrás de tal sensação, pois nesse mesmo dia Susana é brutalmente capturada e amarrada, como se fosse um animal ou uma mercadoria, por dois homens a capturam como se fosse um animal selvagem: “[...] um assobio, que repercutiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo eminente que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram e amarraram-me com cordas.” (REIS, 2018, 180), e neste exato momento a africana percebe que “Era prisioneira - era uma escrava!” (REIS, 2018, p. 180) e toma consciência de que esse fora o último dia de sua vida. A captura de Mãe Susana é tão marcante e única na literatura, pois há o estilhaçamento de sua liberdade.

A liberdade tão rememorada por Susana em seu relato ganha grande projeção ao contrastar com o discurso de Túlio que se julga livre por ter comprado sua alforriada. Neste momento Susana se mostra incrédula com uma pitada de sarcasmo em sua fala ao proclamar: “- Tu! Tu, livre? Ah, não me iludas! – exclamou a velha africana abrindo uns grandes olhos. -Meu filho, tu és já livre?...” (REIS, 2018, p. 178), pois irá, em seu relato, mostrar que liberdade ela gozara lá em sua terra “Liberdade! Liberdade... Ali eu a gozei na minha mocidade!” (REIS, 2018, p. 179), e reforça mais uma vez a ideia da África enquanto um espaço de civilização. Em seu discurso de memória, Susana com toda sua experiência, sabedoria e como num conselho de mãe mostrará a Túlio que não é um documento de alforria que assegurará a sua plena liberdade, pois o contexto histórico e social do Brasil do século XIX ainda era o de um país que tinha em sua base econômica um sistema que se pautava na exploração do trabalho, ou seja, o cenário do romance firminiano era o de um Brasil pré-abolicionista. Portanto, por meio do recurso literário, Maria Firmina expõe na fala de Susana uma crítica e denúncia ao levantar um questionamento: como ser livre em um país escravocrata e racista? Pois Susana mostrará, com o relato de sua experiência, que a tão sonhada liberdade almejada por Túlio não será realizada em um país racista e que sua alforria na verdade é uma falsa liberdade. Como bem sintetiza Zahidé Muzart



(2000) “é Mãe Susana quem vai explicar a Túlio, alforriado pelo Cavaleiro, o sentido da verdadeira liberdade, que não seria nunca a de um alforriado num país racista.” (p. 266)

Ainda no capítulo dedicado a Susana há uma descrição, inédita na literatura, do porão do navio negreiro. (DUARTE, 2018, p. 221) E aqui aqueles que foram raptados de suas vidas são tratados não mais como seres humanos, mas como mercadorias: “Para caber a mercadoria humana no porão fomos amarrados em pé” (REIS, 2018, p. 181). Entretanto, o relato do porão do navio negreiro em primeira pessoa que “narra de dentro do problema” (DUARTE, 2018, p. 221) descreve, por meio da resistência, os prisioneiros em toda sua humanidade que chegam até mesmo a questionar uma verdade cristã: “É horrível lembrar que criaturas humanas tratem a seus semelhantes assim, e que não lhes doa a consciência de leva-los à sepultura asfixiados e famintos!” (REIS, 2018, p. 181). E aqueles que se declaram cristãos não praticam uma das máximas pregadas pelo cristianismo que é a igualdade entre os indivíduos ao ponto de tratá-los como irmão, pois os sequestradores de vidas não apresentam nenhuma compaixão pelos seus semelhantes e realizam as maiores atrocidades, talvez não lhes doa a consciência a realizar tais atos, pois já não mais se assemelham à humanos ao ponto de não ver a si no outro e se assemelham cada vez mais, pelo embrutecimento, à animais.

O tratamento dado ao negro como se fosse animal ou até mesmo mercadoria, que é bem retratado no romance, expõe uma realidade de um Brasil escravista. Para que esse sistema exploratório não fosse socialmente visto com maus olhos, os senhores colonizadores precisavam criar uma suposta “inferioridade” negra, pois uma vez que a figura do negro é desvalorizada, o senhor poderá explorar sem medo de que seu poder e dominação seja abalada:

Para que a minoria colonizadora mantivesse e consolidasse sua dominação sobre as populações de cor, teria de promover no meio brasileiro, por meio de uma inculcação dogmática, uma comunidade linguística, religiosa, de valores estéticos e de costumes. Só assim, diria Gumpłowicz, poderia apoiar sua autoridade em sólidos pilares, o que sempre constitui, para todo poder, um valioso elemento de conservação, uma efetiva garantia de duração.  
(GUERREIRO RAMOS, 1955, p. 174-175)

Portanto, um sistema exploratório como a escravidão para se sustentar precisava destituir de humanidade aqueles que seriam usados como mão de obra exploratória, pois assim feito o negro animalizado e objetificado não causaria empatia, uma vez que não são tratados ou não se assemelham, segundo o pensamento do dominador, a humanos. No entanto, o que Maria Firmina dos Reis faz é genial, pois usa Túlio, Antero

e Susana como uma força tríplice que combate essa desvalorização do negro, porque essas três figuras apresentam uma das maiores virtudes ao combate escravista: todos os três personagens são descritos e repletos de humanismo que desperta o lado mais humano e empático do público leitor da época, um público cristão que se apoia em um sistema que desumanizava àqueles que deveriam ser seus iguais. Então Maria Firmina arranca o curativo, expõe e toca na ferida a fim de converter novos fiéis ao credo abolicionista.

Maria Firmina ao descrever personagens como Túlio, Antero e Susana não os descrevem como o “produto de alguma criação literária vaga” (LOBO, 2011, p. 119), mas antes descreve a vivência dos negros, ou seja, os descreve na chave do real ao mostrar “a existência do escravo no seu aspecto real, sob a violência e o jugo de senhores e feitores que agiam sob o amparo de leis” (LOBO, 2018, p. 119). E, em certa medida, sua obra se assemelha a uma literatura realista, pois irá representar o reflexo de uma sociedade objetiva que é reconhecida em uma unidade dialética entre essência e aparência, ou seja, trata de representar a “superfície, suscetível de ser revivida, a qual por meio da criação artística [...] mostra a relação entre essência e aparência na parcela da vida representada.” (LUKÁCS, 1998, p. 202).

György Lukács, ao trabalhar a dialética artística da essência e da aparência, parte de uma teoria marxista da literatura que busca “[...] a relação entre a literatura e a realidade objetiva” (LUKÁCS, 1998, p. 201), ou seja, Lukács parte da ideia de que a arte, em especial a literatura, é uma forma de reflexo da realidade objetiva. Logo, a literatura busca apreender a realidade como ela é constituída de fato, e portanto, não despende esforços em reproduzir a aparência imediata e assim sendo o escritor busca apreender e representar a realidade em sua totalidade objetiva, ou seja, o escritor ao investigar um objeto encara todas suas facetas desde a superfície até as suas mediações para chegar a essência do fenômeno. (LUKÁCS, 1998, p. 201) É importante ressaltar que a essência não exclui a aparência, ou vice-versa, antes ambas trabalham em conjunto:

Trata-se, pois, do reconhecimento da verdadeira unidade dialética entre aparência e essência, isto é, trata-se de uma representação artística da “superfície”, suscetível de ser revivida, a qual por meio da criação artística, sem qualquer comentário aduzido do exterior, mostra a relação entre essência e aparência na parcela de vida representada (LUKÁCS, 1999, p. 202)

Portanto, Maria Firmina, em seu romance *Úrsula*, não se atem a representar somente a realidade imediata em sua aparência, vai além e busca a raiz do problema, ou seja,

ao descrever um Brasil do século XIX não expõe somente uma realidade imediata que é a escravidão, mas busca desvelar o real culpado desse sistema exploratório, então, irá em busca da essência do problema e exporá aqueles que mais se beneficiam e mais são amparados com o sistema escravocrata, portanto, sua crítica será certa e atingirá o sistema patriarcal, grande responsável pela escravidão.

E para mostrar tal relação entre patriarcado e escravidão, a escritora maranhense se valerá de uma interseccionalidade de gênero e etnia, mostrando o problema sob a visão do oprimido a fim de atingir e criticar o opressor que nada mais é que um sistema estrutural como o patriarcado. Portanto, sua obra, nessa medida, é realista, pois traz à luz aquilo que não está tão evidente e então por meio da abstração expõe “as conexões mais profundas, ocultas, mediatizadas, não imediatamente perceptíveis, da realidade social.” (LUKÁCS, 1998, p. 208). Portanto, se Maria Firmina somente se preocupasse em descrever os sofrimentos da escravidão ficaria presa a uma realidade imediata e não tocaria realmente no problema, mas então ela é sagaz ao buscar a raiz do problema e expor o verdadeiro inimigo. Então, o caráter de denúncia presente no romance *Úrsula* (1859) não é algo próprio e exclusivo da intenção da escritora, mas antes Maria Firmina dos Reis participa de um projeto estético que apreende a realidade em sua totalidade e que tem por efeito estético o caráter de denúncia que é próprio da obra de arte, ou seja, para que a denúncia seja bem sucedida a obra não precisa deixar de ser arte para assumir um caráter de panfleto político.

Além da crítica, Maria Firmina traz uma proposta de nova sociedade em que o modelo de homem seria aquele sensível, como Tancredo, e o negro enquanto um modelo de virtude (DUARTE, 2018, p. 216) como Túlio, e a mulher negra como símbolo de sabedoria e símbolo maternal, tanto que Susana adota Túlio como seu filho e “lhe serviu de mãe enquanto lhe sorriu essa idade lisonjeira e feliz” (REIS, 2018, p. 176). E então a figura do negro é exaltada em sua civilidade, sem esquecer seu sangue africano, pois apresenta uma consciência ética muito mais elevada que de seus padrões. Portanto, o que a escritora propõe é uma nova sociedade e que dentro desta, não haveria espaço para um sistema patriarcal exploratório que para ganhar forças precisa subjugar o outro.

O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, após publicado em 1859 permanece silenciado por 116 anos até que em 1972, Horácio de Almeida compra um

lote de livros e encontra o romance e então em 1975 publica uma edição fac-similar com prefácio escrito por ele mesmo, e eis que a partir dessa edição o silêncio é rompido e a voz de Maria Firmina passa a ecoar na literatura. Quando Firmina, publica o livro pela primeira vez, assina com o pseudônimo de *uma maranhense*, este ato de não assinar com seu nome irá “contribuir para o secular silêncio que irá envolver a trajetória de Úrsula.” (DUARTE, 2018, p. 15), entretanto, o seu silenciamento está diretamente relacionado ao caráter revolucionário da obra.

No prólogo, Maria Firmina vale-se de uma falsa modéstia ao nomear sua obra como “mesquinho e humilde livro” (REIS, 2018, p. 93); “que pouco vale este romance” (REIS, 2018, p. 93) e pede desculpa aos “homens ilustres”, pois seu romance tem pouco valor por ser escrito por “uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem trato” (REIS, 2018, p. 93). No entanto, seu prólogo tem um alvo específico, pois dirige-se a sociedade patriarcal e ainda faz um chamado para que outras mulheres também escrevam:

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 coisa melhor, ou, quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós.  
(REIS, 2018, p. 94)

Acreditamos que o romance *Úrsula* fora silenciado justamente por seu caráter revolucionário em uma época conservadora, pois Maria Firmina critica diretamente a sociedade de sua época. Logo, como a sociedade branca e patriarcal da época encarou seu retrato no romance firminiano? Pois estes são apresentados em sua faceta mais vergonhosa. E então a resposta, desta sociedade, é reacionária que se dá pelo silenciamento, repentino “desaparecimento” do livro das prateleiras das bibliotecas e conseqüente impopularidade. É importante ressaltar, como bem diz György Lukács (2009, 227), que a impopularidade de uma obra se dá justamente por sua faceta revolucionária. E a literatura com o seu poder de reverberar não deve ser silenciado e por isso que o processo de resgate de obras é tão necessário, ainda mais uma obra tão grandiosa como a da maranhense Maria Firmina dos Reis.

#### **4. CONSOLIDAÇÃO DO CAPITALISMO, DOMESTICAÇÃO E CERCAMENTO DA MULHER**

O romance enquanto gênero literário, para além da abordagem clássica e tradicional aqui discorrida, pode ser estudado como forma de expressão da sociedade burguesa, ou seja, “os traços típicos do romance aparecem somente depois que ele se tornou a forma de expressão da sociedade burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 193). Podemos alegar até mesmo que o romance seria esse gênero que melhor se adequa ao caráter prosaico da sociedade burguesa. Quando Hegel postula que o romance é epopeia burguesa traz à tona duas questões que caminham juntas, assim sendo o romance, para Hegel, é uma questão estética e histórica. É estética, pois traz “características estéticas gerais da grande narrativa épica” (LUKÁCS, 2011, p. 195), porém o romance não somente transpõe estas características sem alterar nada, antes modifica-as e adéqua-as ao contexto de uma época burguesa. E assim feito, o romance conquista seu espaço dentro do sistema de gêneros literários e garante sua autonomia e originalidade, portanto, “deixa de ser gênero inferior” (LUKÁCS, 2011, p. 195) que a crítica tanto tentou evitar e separar das grandes tradições, pois agora o romance ganha espaço privilegiado e “dominante na literatura moderna” (LUKÁCS, 2011, p. 195).

E o romance é característica histórica, pois nasce da oposição entre época antiga e tempos modernos, ou seja, para Hegel a sociedade antiga era marcada pelo caráter poético, já a sociedade moderna ou burguesa é marcada pelo caráter prosaico. Portanto, para Hegel seria justamente a epopeia que marcaria o desenvolvimento humano e sua fase primitiva, fase esta marcada pelos heróis, em que a individualidade não é separada do todo, ou seja, “a individualidade não se separa do todo ético a que pertence, e tem consciência de si somente em sua unidade substancial com este todo” (LUKÁCS, 2011, p. 196). Em contraposição, na época burguesa há um rompimento nesta ligação direta entre indivíduo e sociedade, pois agora o que reina e predomina é o universal, ou seja, “o caráter vivo do indivíduo ou é removido ou aparece como secundário” (LUKÁCS, 2011, p. 196), com isso há o rompimento do individual com o todo, pois agora “o que o indivíduo faz com suas próprias forças o faz somente para si e, por isso, responde apenas por sua própria ação e não pelos atos do todo substancial ao qual pertence.” (LUKÁCS, 2011, p. 196)

A teoria do romance de Hegel foi de suma importância, pois associa o romance a epopeia e ao mesmo tempo marca a diferença histórica entre época antiga e tempos modernos e, portanto, ressalta o romance enquanto gênero literário novo. (LUKÁCS, 2011, p. 198). Entretanto, sua teoria e toda a filosofia clássica alemã estava fadada a chegar à compreensão das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista que, ao mesmo tempo em que progride e revoluciona a produção e a sociedade, traz consigo a inevitável degradação do homem. Portanto, a filosofia alemã era incapaz de chegar a tal compreensão, pois para eles “o desenvolvimento burguês era o último grau “absoluto” do desenvolvimento da humanidade.” (LUKÁCS, 2011, p. 199). E com isso, uma teoria do romance precisa necessariamente passar por uma compreensão das contradições do desenvolvimento da sociedade capitalista que “está historicamente condenada” (LUKÁCS, 2011, p. 199) e é preciso uma “superação histórica de seus limites” (LUKÁCS, 2011, p. 200), algo que era completamente inimaginável aos teóricos da estética clássica alemã.

E é então com os escritos sobre arte de Marx e de Engels que “as bases para a construção de uma autêntica teoria científica do romance foram colocadas” (LUKÁCS, 2011, p. 201), foi então o materialismo histórico de Marx que abriu à possibilidade de trabalhar questões concretas das características do romance:

Marx deu uma explicação materialista da desigualdade do desenvolvimento da arte com relação ao progresso material, bem como da hostilidade do modo capitalista de produção à arte e à poesia: esta explicação contém a chave para compreender a desigualdade do desenvolvimento de formas e gêneros literários específicos.

(LUKÁCS, 2011, p. 201)

Então para dar conta do debate entre epopeia antiga e epopeia burguesa, Marx e Engels em seus escritos tratam de forma dialética o desenvolvimento da épica, sendo o romance o constituidor de “os momentos mais importantes” (LUKÁCS, 2011, p. 201) da forma épica.

Segundo Lukács, o romance aspira os mesmo objetivos que a epopeia antiga, no entanto, estes mesmo objetivos não são alcançados, pois a sociedade burguesa, ou melhor, o capitalismo não cria um terreno fértil para que a arte floresça, ou seja, o romance “é uma epopeia de uma sociedade que destrói a possibilidade da criação épica” (2011, p. 202). Em contrapartida, mesmo diante dessa impossibilidade de florescimento dos ideais épicos, o romance gera novas possibilidades artísticas que até então eram ignoradas pela epopeia antiga. Portanto, o romance é apresentado enquanto “produto da dissolução da forma épica” (2011, p. 202)

E é então a partir do mundo burguês que o romance encontra um terreno fértil para ser o representante típico da sociedade burguesa, pois trará como seu pressuposto as contradições da sociedade capitalista, ou seja, são nas contradições antagônicas que a sociedade capitalista encontra suas forças motrizes. Como já fora falado as contradições da sociedade burguesa somente marcam “o pressuposto da forma romanesca, não a própria forma” (LUKÁCS, 2011, p. 205), pois o ponto nerval da teoria da forma romanesca se encontra na centralidade da ação, em que o objetivo maior é representar “a relação real do homem com a sociedade e natureza” (p. 205). E eis então a força criativa de um narrador ao criar uma história que traz o homem em sua essência, que o traz como “elemento típico do seu ser social”. E é justamente nesta busca da essência, que passa por um trabalho inventivo, que os narradores chegam à problemas sociais que muitas vezes nenhum livro de história ou economia jamais alcançarão. (LUKÁCS, 2011, p. 205-206)

E então Lukács afirma que a ação, tanto em seu conteúdo quanto em sua forma, é marcada “pelo grau de desenvolvimento da econômicas e da luta de classes” (2011, p. 206). Porém, a épica antiga e a épica moderna resolvem esta problemática de formas opostas, mas antes ambas devem evidenciar “as peculiaridades essenciais de uma determinada sociedade por meio de destinos individuais, das ações e dos sofrimentos de indivíduos concretos.” (2011, p. 206). Na épica antiga o destino de um indivíduo típico marca o destino de toda uma sociedade, já na épica moderna, que há o rompimento de uma sociedade tribal, cada indivíduo em seu destino representa o destino de uma classe, e não mais o destino de toda uma sociedade. E na epopeia a ação se dá pela luta travada entre a sociedade tribal contra um inimigo externo, ao passo que no romance a ação é configura entre indivíduos de uma mesma sociedade. E é então a luta de classes que reconfigura o romance enquanto nova grande arte narrativa que irá extrair a grandeza épica da “profundidade e a tipicidade das contradições de classe em sua totalidade dinâmica” (LUKÁCS, 2011, p. 207)

A ação desempenha um papel importante ao configurar a forma do romance, no entanto, em uma sociedade em que as forças sociais são apresentadas de forma abstrata e impessoal dificultam que as contradições sociais da sociedade burguesa sejam apreendidas com clareza, pois tanto as forças elementares quanto as forças espontâneas são dominadas pela sociedade burguesa que distancia a percepção de que os indivíduos tomem consciência do impacto de suas ações à outros indivíduos,

ao contrário a sociedade burguesa faz com que os indivíduos acreditem que os choques de interesses são fortuitos e de caráter impessoal (LUKÁCS, 2011, p. 208). Eis então o trabalho árduo do romancista, no tocante à forma do romance, pois ele precisará superar, ou melhor, remodelar o material abstrato que é fornecido pela sociedade burguesa, ele tem de criar situações cujas lutas sejam concretas, claras e típicas, pois somente assim ele criará uma situação épica imbuída de significado. (LUKÁCS, 2011, p. 208)

Portanto, é na vida privada que o romance encontra seu material, ou seja, é na representação de destinos individuais que o romancista trará as forças sociais e históricas da sociedade burguesa. E é neste sentido que o *páthos* moderno toma o caminho distinto ao *páthos* homérico que relacionava o destino individual com a totalidade, ou seja, fundia o individual ao universal, aqui o *páthos* é tratado em um destino individual que revelará as contradições sociais da vida burguesa. E para que este novo *páthos* seja plenamente realizado o artista deve revelar as forças sociais por meio de traços característico dos personagens que:

Devem possuir uma intensidade de paixão e uma clareza de princípios que não existem na vida burguesa cotidiana; e, ao mesmo tempo, devem se manifestar como características individuais de um indivíduo concreto. O caráter contraditório da sociedade capitalista se manifesta por toda parte e a humilhação e depravação do homem impregnam toda a vida na sociedade burguesa, tanto subjetiva quanto objetivamente; por isso, quem vive uma experiência apaixonada e profunda até o fim torna-se inevitavelmente objeto destas contradições, um rebelde (mais ou menos consciente) que se põe contra a ação despersonalizadora do automatismo da vida burguesa. (LUKÁCS, 2011, p. 210)

E é justamente nesta figuração que as contradições da sociedade burguesa ganham feição concreta, pois são tratadas como problemas vividos individualmente por cada personagem. (LUKÁCS, 2011, p. 210) E é na figura do personagem típico, em seu destino e em seu caráter, que características concretas e objetivas de sua classe serão materializadas, e elas “se expressam, ao mesmo tempo, como forças objetivas e como seu próprio destino individual” (LUKÁCS, 2011, p. 211)

Segundo Lukács, o romance moderno, em relação ao seu conteúdo, nasce do embate entre a ideologia burguesa contra o feudalismo. No entanto, o romance resgata da narrativa medieval algumas características como, por exemplo, “a liberdade e heterogeneidade da composição de conjunto; a sua dispersão numa série de aventuras singulares [...] a relativa autonomia destas aventuras [...] a amplitude do mundo representado.” (2011, p. 213), porém todas estas características são reelaboradas em relação ao conteúdo e a forma. Entretanto, não é somente a partir



desta reapropriação de elementos narrativos que o romance se constitui enquanto nova arte narrativa, pois além disto a prosa da vida começa a fazer parte do romance moderno.

Já no século XVIII, Lukács põe em destaque o romance realista que traria, pela primeira vez, a realidade cotidiana, portanto, ao mesmo tempo em que os escritores dessa época apontam uma visão positiva em relação à sociedade burguesa em sua acumulação primitiva - pois apresentam uma visão positiva em relação a sua própria época e classe ao creditar o capitalismo como grande transformação histórica - trazem também uma alta dose de autocrítica, pois trará justamente os horrores que o progresso burguês traz consigo, ou seja, a degradação moral e, assim sendo, todas estas imagens são trazidas na literatura na chave realista. (LUKÁCS, 2011, p. 217) É então no romance realista que a vida privada do burguês ganha destaque e o romancista chega até mesmo a ser titulado como historiador da vida privada.

Diante de um contexto delimitado entre a Revolução Francesa e a eclosão do proletariado, o romance passa a figurar a realidade cotidiana em uma visão de realismo fantástico que traz à tona as contradições da sociedade burguesa, no entanto, aqui o romance assume um pressentimento trágico de “fim inevitável da civilização burguesa” (LUKÁCS, 2011, p. 222)

O movimento romântico se apresenta como uma recusa reacionária à Revolução Francesa e luta “com um protesto confuso contra a reificação mortificante trazida pelo capitalismo vitorioso” (LUKÁCS, 2011, p. 223), ou seja, a luta do romantismo é contra a prosa da vida burguesa, no entanto, este protesto acaba por aceitar de certa forma a reificação capitalista como algo inevitável, ou como “se esta fosse um “destino” inelutável.” (LUKÁCS, 2011, p. 223). Portanto, acaba que o romantismo do século XIX está fadado a não superar o caráter prosaico da vida, antes se perde em perpetuar “uma oposição cristalizada entre prosa objetiva e poesia subjetiva” (LUKÁCS, 2011, p. 223), com isso o protesto torna-se insuficiente. E eis então a grande contradição do romantismo: é um movimento que levanta sua oposição à prosa da vida moderna, porém ao tentar superá-la acaba por reproduzi-la ou até mesmo glorificá-la, é como se estivesse condenada a prosa da vida. (LUKÁCS, 2011, p. 224)

No entanto, mesmo diante deste impasse, os grandes escritores lutam contra a degradação do homem na ordem capitalista, ou seja, um romance é bem-sucedido

quando o artista penetra no mais profundo das contradições da sociedade burguesa e a desmascara. E assim feito, o que os grandes escritores aspiram é justamente o afastamento das exigências feitas “à literatura pelo homem médio da sociedade burguesa.” (LUKÁCS, 2011, p. 227) e por assumirem o leme revolucionário e contradizerem sua própria classe tornam-se impopulares: “é o caráter revolucionário de suas aspirações que os torna impopulares no ambiente burguês.” (LUKÁCS, 2011, p. 227)

Lukács afirma que ao lado do grande romance - que seria o romance realista - sempre houve uma literatura agradável que nunca chegou a tratar das grandes contradições da sociedade burguesa, ou seja, os grandes problemas sociais nunca foram de fato tratados, pois esta literatura limitava-se simplesmente “a reproduzir o mundo tal como ele se reflete na consciência burguesa média.” (2011, p. 228). E em algumas, raras vezes, esta literatura caía numa apologia ao capitalismo que era glorificado de maneira mentirosa. Em contrapartida, os escritores de “romances sérios” - de grandes romances - nadam contra a corrente ao se oporem à feição apologética que tomava o capitalismo como um sistema econômico positivo, em verdade, muitas vezes esses escritores alimentam um ódio e um desprezo pela realidade burguesa e assim a descreve, como fizera Flaubert em seus romances. No entanto, o romance flaubertiano ao descrever a realidade burguesa em sua exatidão não chega à essência das contradições da sociedade burguesa, pois aqui o escritor se torna um mero observador da realidade social é como se ele estivesse a parte da sociedade e acaba por isolar-se. (LUKÁCS, 2011, p. 228-229)

Em meio a uma ideologia burguesa apologética e sufocante, são poucos os escritores que conseguem enfrentá-la e assim romper com “o círculo mágico da ideologia burguesa decadente.” (LUKÁCS, 2011, p. 234), pois é esta mesma ideologia que sufoca a criação artística que busca retratar a verdadeira realidade, em todas suas contradições, da sociedade capitalista decadente. Portanto, é a própria ideologia burguesa que age de forma consciente contra toda e qualquer atividade criativa do escritor que agora será limitada, pois é essa mesma ideologia burguesa que criará impasses para “toda tentativa de figuração verdadeira da realidade” (LUKÁCS, 2011, p. 234). Portanto, se um escritor anseia por chegar ao fundo das contradições da sociedade capitalista, antes ele terá de romper os laços com a ideologia burguesa. E é justamente nesta luta revolucionária que alguns escritores vão conservar ou reativar

as grandes tradições do romance para assim fazer uma crítica de sua sociedade e, com isso, nadarão contra a corrente e romperão laços com a burguesia. (LUKÁCS, 2011, p. 235)

E eis então o trabalho árduo de Maria Firmina dos Reis em seu romance *Úrsula*, pois cria personagens típicos em situações típicas para tratar das mais profundas contradições sociais da realidade burguesa. Em seu romance traz a representação dos patriarcas como grandes representantes da sociedade burguesa, no entanto, aqui as figuras de Fernando P., Paulo B. e o pai de Tancredo não são glorificadas e exaltadas, antes são rechaçadas. É na figura dos patriarcas que Firmina representará toda uma estrutura que têm grande culpa na reprodução de uma estrutura escravista e machista, ou seja, ao trazer sujeitos concretos e em situações concretas o narrador tratará das contradições de uma sociedade burguesa, pois aqui as contradições ganham feição concreta uma vez que “são tratados como problemas vividos individualmente por cada personagem.” (LUKÁCS, 2011, p. 210). Com isso, o romance não se prende ao imediato, mas antes busca o profundo das contradições de uma sociedade brasileira do século XIX que explora mulheres e escravos, portanto, podemos até mesmo ler *Úrsula* na chave do romance realista, pois ao mesmo tempo em que traz as contradições da sociedade patriarcal também traz uma alta dose de crítica e vê além deste sistema, até mesmo cria um projeto de sociedade em que não haja exploração e que para isso ocorra o sistema patriarcal precisa ser superado.

Assim sendo, a força da forma e do conteúdo do romance está precisamente presente na força inventiva de um narrador que criará histórias de sujeitos concretos em situações concretas, ou seja, o que mais vale ao romance é a ação - e é claro que esta ação é influenciada pelo contexto econômico e pela luta de classes - que traz a real relação do homem “com a sociedade e a natureza” (LUKÁCS, 2011, p. 205), pois é por meio do agir que o sujeito se apresenta em sua essência e é neste desnudar que se chega a essência de problemas sociais. Eis então o trabalho árduo de criação artística do romance, pois o narrador terá de desvelar aquilo que não é evidentemente claro em uma sociedade burguesa que nos é apresentada de forma abstrata e impessoal (LUKÁCS, 2011, p. 208)

Em síntese, o romance encontra seu terreno fértil, para a criação artística, na própria sociedade burguesa que será representada em toda sua tipicidade e em todas as suas contradições. E é justamente neste cenário que a obra firminiana se passa,

em que a sociedade brasileira do século XIX é dominada por uma sociedade burguesa que tem como grandes representantes os patriarcas, ou seja, a sociedade brasileira na obra é regida por um sistema patriarcal. E para que esta sociedade seja retratada na obra, o narrador traz a figura de tipos e estes tipos são os três patriarcas do romance – Fernando P., Paulo B. e o pai de Tancredo – que são representados em todas as suas contradições e até mesmo numa feição pútrida.

Silvia Federici (2017) em sua obra *Calibã e a Bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva* traz a luz como a consolidação do capitalismo refletiu na imediata domesticação e cercamento da mulher, tanto em seu sentido social quanto em seu campo de atuação, ou seja, “às profundas transformações que o capitalismo introduziu na reprodução da força de trabalho e na posição social das mulheres” (p. 118). Antes de mais nada, Federici coloca a sociedade capitalista não como uma “evolução” da sociedade feudal, mas antes coloca como uma resposta à crise enfrentada durante a era feudal, com isso discorre que a classe dominante, como em uma forma de resposta, lança uma “ofensiva global” (p. 116) que irá mudar o encaminhamento da história, pois será estabelecido “as bases do sistema capitalista mundial” (p. 116) ao buscar a expansão de suas bases econômicas se apropriará de novas fontes de riqueza e sob seu mando novos trabalhadores serão colocados. (p. 116)

Então, Federici salienta que o processo de expansão do capitalismo encontra seu sustentáculo em pilares exploratórios, com isso “a conquista, a escravização, o roubo, o assassinato: em uma palavra a violência” (2017, p. 116) formam a base do sistema capitalista em sua expansão. Silvia frisa que então o capitalismo, enquanto sistema, não deve ser encarado enquanto uma “transição” do feudalismo, pois o termo “transição” faz-nos pensar que o capitalismo avançou gradualmente a passos pequenos de forma linear, entretanto, o capitalismo em realidade desenvolveu-se de forma abrupta e violenta.

Federici vale-se de alguns conceitos do termo marxiano “acumulação primitiva” – Marx trata deste conceito como forma de descrever “a reestruturação social e econômica iniciada pela classe dominante europeia em resposta à crise de acumulação” (FEDERICI, 2017, p. 117) – pois acredita que o termo dá conta de questões como, por exemplo, a ideia de “reação feudal” como resposta de um economia capitalista, que estava por se desenvolver, e ainda dá conta de identificar

“condições históricas e lógicas para o desenvolvimento do sistema capitalista” (p. 117). Entretanto, ao tocante a acumulação primitiva, Marx partiu da visão do proletariado industrial assalariado, mas deixou de lado a questão das mulheres que sofreram profundas transformações no tocante à força de trabalho e à posição social, devido a irradiação do capitalismo. (p. 118)

Em o *Calibã e a Bruxa* (2017), Silvia ressalta que tanto o capitalismo quanto a acumulação capitalista não devem ser vistos enquanto positivos ou enquanto progressos históricos, pois é um sistema que se pauta na exploração e que a acumulação capitalista não libertou o homem ou a mulher, antes “implantou no corpo do proletário divisões profundas que servem para intensificar e para ocultar a exploração.” (p. 119). E é então na própria acumulação primitiva que se é estabelecida a divisão dentro da classe trabalhadora, ou seja, aqui hierarquias são posta e passam por um feixe de gênero, etnia e idade “se tornam constitutivas da dominação de classe e da formação do proletariado moderno.” (p. 119)

Junto com a expansão do capitalismo veio a privatização da terra que está diretamente ligada ao empobrecimento da classe trabalhadora. (FEDERICI, 2017, p. 130). A privatização da terra se deu de forma internacional desde o século XVI nas Ilhas Canárias, em que comerciantes europeus expropriaram a terra para o *plantation* de cana-de-açúcar, até mesmo em solo americano, cujo processo de privatização e cercamento fora o maior, quando os espanhóis se apropriaram de terras comunais indígenas a fim de aplicar um sistema intitulado como *encomienda*. E a perda de terras no continente africano se deu a partir da captura de escravos. (FEDERICI, 2017, p. 130)

Este fenômeno de privatização se deu basicamente por meio de um processo de cercamento. No entanto, o que viria a ser um cercamento? Em síntese, o cercamento é uma forma ou até mesmo estratégia utilizada por proprietários para que as terras comunais fossem expropriadas dos trabalhadores, ou seja, no século XVI o cercamento era uma técnica utilizada “pelos lordes ingleses e pelos fazendeiros ricos para eliminar o uso comum da terra e expandir suas propriedades.” (FEDERICI, 2017, p. 133). Porém, este fenômeno de cercamento elimina a função social desempenhada pelas terras comunais que era justamente a cooperação e a coletividade do campesinato, ou seja, as terras comunais eram “a base material sobre a qual podia crescer a solidariedade e a sociabilidade campesina” (FEDERICI, 2017, p.138)

As mulheres são as mais afetadas com os cercamentos, pois as terras comunais exerciam importante função social em suas vidas, uma vez que eram nestas terras que elas mantinham “a subsistência, a autonomia e a sociabilidade.” (FEDERICI, 2017, p. 138). E era justamente nestas terras comunais que as mulheres se reuniam para trocar notícias e conselhos, e além do mais formavam “um ponto de vista próprio – autônomo da perspectiva masculina – sobre os acontecimentos da comunidade” (FEDERICI, 2017, p. 138). Além disto, as mulheres foram prejudicadas pelos cercamentos, pois agora “as relações monetárias começaram a dominar a vida econômica” (FEDERICI, 2017, p. 145), ao passo que antes a economia era de subsistência, o que acarreta em um enfrentamento de maiores dificuldades, do que a dos homens, para alcançar seu sustento.

Diante das maiores dificuldades de trabalho, as mulheres foram subtraídas de ocupações assalariadas e quando eram pagas por seu trabalho recebiam um mísero salário comparado com o salário masculino, com isso há uma reconfiguração do trabalho que passa por uma divisão sexual, ou seja, às mulheres são relegados os espaços domésticos como se isto fosse uma “vocação” e “inerente” às mulheres, como se fosse “trabalho de mulheres” (FEDERICI, 2017, p. 145). E é no século XIX, com a figuração da dona de casa, que as mulheres são relegadas à uma posição social restritiva, em que seu trabalho é limitado ao trabalho reprodutivo, e assim se tornam cada vez mais dependentes de salários masculinos “permitindo que o Estado e os empregadores usassem o salário masculino como instrumento para comandar o trabalho de mulheres.” (FEDERICI, 2017, P. 146). E este controle à partir do salário masculino - que Federici atribui o nome de “patriarcado do salário” – é exercido no romance firminiano pela figura de Fernando P. que mantém sob sua tutela as figuras de Úrsula e Luiza B., a partir do momento em que decide pagar as dívidas da família B. ele não está a fazer um ato de caridade, mas antes deseja tê-las sob seu mando e como suas “prisioneiras”.

Logo, a reconstrução de uma ordem patriarcal, em que as mulheres se tornam “servas da força de trabalho masculina” (FEDERICI, 2017, p. 232), foi de suma importância para o desenvolvimento do capitalismo. (FEDERICI, 2017, p. 232). Pois com isso, o capitalismo consegue mascarar o antagonismo de classes e colocar sob um feixe de luz o antagonismo entre homens e mulheres e, portanto, se esquivar do verdadeiro problema e consegue com tranquilidade “ampliar imensamente “a parte

não remunerado do dia de trabalho” e usar o salário (masculino) para acumular trabalho feminino” (FEDERICI, 2017, p. 232)

Mas para que as mulheres chegassem a tão suprema desvalorização, antes passaram por um processo de degradação social e assim foram perdendo cada vez mais espaço em “todas as áreas da vida social.” (FEDERICI, 2017, p. 199). Uma das primeiras perdas foi no terreno das leis em que elas passam por um “processo de infantilização legal” (FEDERICI, 2017, p. 200) e são tidas por “incapazes” ou até mesmo “imbecis” e, por isso, precisam sempre estar sob a tutela de um homem, seja a tutela de seu pai ou a de seu marido. Portanto, as mulheres passam por uma desvalorização econômica e social. (FEDERICI, 2017, p. 200). E então são domesticadas, pois novas leis são impostas para que elas sejam controladas dentro e fora de casa e o objetivo desta domesticação é “deixá-las sem autonomia nem poder social.” (FEDERICI, 2017, p. 203)

Assim como nos cercamentos as terras comuns eram expropriadas, aqui o trabalho e o controle de reprodução das mulheres passam a ser apropriados pelos homens, ou seja, o trabalho e o corpo das mulheres são expropriados e ficam sobre o controle dos homens. (FEDERICI, 2017, p. 203) E para que a resistência não seja feita, haverá uma campanha de terror - como houve com a caça às bruxas - ou seja, aquelas que resistirem e se opuserem serão não só demonizadas - como uma forma de degradação de sua identidade social - mas também serão exterminadas. (FEDERICI, 2017, p. 203)

Após a caça às bruxas e a submissão ao “terrorismo de Estado” (FEDERICI, 2017, p. 205), as mulheres que são tratadas como “seres selvagens, mentalmente débeis, de desejo insaciáveis, rebeldes, insubordinadas, incapazes de autocontrole” (FEDERICI, 2017, p. 205) são substituídas e ganham dentro do cânone uma nova versão domesticada, assim sendo, a feminilidade passa por um modelo de mulher e esposa ideal que deve ser “passiva, obediente, parcimoniosa, casta, de poucas palavras e sempre ocupada com suas tarefas.” (FEDERICI, 2017, p. 205). Figura esta que é bem representada no semblante angelical de Úrsula e na figura da mãe de Tancredo que são sempre descritas na clave do angelical e do casto.

Já a figura do escravizado, em especial da mulher escravizada, sofrerá os mesmos controles da caça às bruxas, pois passará pela demonização, ou seja, seguem o mesmo “roteiro estabelecido para a caça às bruxas” (FEDERICI, 2017, p.

216). E ao que parece as mulheres “conquistaram na escravidão uma dura igualdade com os homens de sua classe” (FEDERICI, 2017, p. 223). Entretanto, as mulheres nunca foram tratadas de maneira igual aos seus irmãos escravizados, pois a mulher escravizada estava vulnerável tanto por ser mulher e negra, tanto que “eram-lhes infligidos castigos mais cruéis, já que além da agonia física, tinham que suportar a humilhação sexual” (FEDERICI, 2017, p. 223). Podemos exemplificar esta questão na figura de Mãe Susana, que era a escrava “preferida” do comendador P., ela sofria quando seus irmãos escravizadores eram castigados, mas ela também era castigada e ainda era castigada de forma mais cruel: “E eu sofri com resignação todos os tratamentos que se dava a meus irmãos, e tão rigorosos como os que eles sentiam. E eu também os sofri, como eles, e muitas vezes com a mais cruel injustiça.” (REIS, 2018, p. 182)

Em *Úrsula*, o cercamento e a domesticação das mulheres é posto no enredo, já que todas as mulheres do romance estão reclusas à um espaço doméstico e estão sob a tutela de figuras patriarcais como é o caso da figura das mães, tanto Luiza B. quanto a mãe de Tancredo assumem a feição de donas de casa e são constantemente humilhadas por seus maridos. Luiza, por exemplo, é completamente subjugada por Paulo B., este que “não soube compreender a grandeza de meu amor, acumulou-me de desgostos e de aflições domésticas [...] e sacrificou minha fortuna em favor de suas loucas paixões.” (REIS, 2018, p. 168). No entanto, esta domesticação e cercamento não é completamente aceita pelas figuras femininas principais Úrsula e Susana, pois aquela, por exemplo, recusa se casar com Fernando P. e, por isso, foge e mesmo diante da impossibilidade de fuga e diante de um casamento forçado com o comendador, Úrsula se entrega a loucura como uma forma de resistência e de certa forma como maneira de fuga à realidade. E outra figura feminina que recusa a domesticação e cercamento é Susana, pois na sua memória viva, de um passado que encontra na África um espaço civilizatório, ela se recusa a esquecer sua vida verdadeiramente vivida e resiste segundo a epígrafe que inaugura o romance: “A mente, esta ninguém pode escravizar” (REIS, 2018, p. 91). Portanto, a obra encara o sistema patriarcalista enquanto historicamente fadado, como sistema que precisa ser superado.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O resgate da obra *Úrsula* é tão importante para a literatura brasileira tanto em seu conteúdo quanto em sua forma. Um romance que parece aparentemente simples ao tratar do romance de dois jovens, traz em si temáticas densas como a interseccionalidade de gênero e etnia, diáspora além de trazer características próprias do romantismo gótico e participar do projeto literário do romantismo que busca a criação de uma literatura autônoma e autenticamente brasileira.

Uma obra tão diversa quanto *Úrsula* ainda tem muito a ser estudado, e cada vez mais me animo ao ver que Maria Firmina dos Reis está sendo estudada na graduação e na pós-graduação, e graças à estas pesquisas acadêmicas o romance *Úrsula* está sendo estudado no ensino médio, trabalho este importante de diálogo entre pesquisa acadêmica e escola. Seu romance não é meramente citado enquanto integrante do movimento de romantismo brasileiro, mas agora é obra obrigatória de vestibulares como, por exemplo, o vestibular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e na segunda fase do Programa de Avaliação Seriada (PAS), que é uma forma de ingressar na Universidade de Brasília (UnB).

O fato de a obra *Úrsula* caminhar a este resgate me dá mais esperanças de que o trabalho de Maria Firmina é potente não só em conteúdo, mas também em forma. Portanto, não há como voltar atrás, ou seja, a obra firminiana não voltará mais ao esquecimento e não mais será abandonada por um século e em um sebo qualquer. E cada vez mais novas edições da obra são publicadas, recentemente, em 2018, a Editora Zouk publicou uma edição de *Úrsula* e no mesmo ano a Editora PUC Minas publicou uma edição da obra. Com isso, *Úrsula* não mais voltará ao véu do esquecimento, antes será cada vez mais trabalhada e estudada em diálogo com características propriamente românticas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, MACHADO. **Instinto de nacionalidade**, 1873. Disponível em: <[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod\\_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/355080/mod_resource/content/1/machado.%20instinto%20de%20nacionalidade.pdf)>. Acesso em 03 set 2019.

BRIDA, Ana Claudia. **O Estilo Gótico na Literatura: estudo da obra “Drácula, o Vampiro da Noite” de Bram Stoker**. Monografia de Especialização em Letras da UEMS (Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul). Orientadora: Profª MSC. Eliane Maria de Oliveira Giacon, 2007. <[https://cdn.mensagenscomamor.com/content/files/pdf/e/estudo\\_da\\_obra\\_dracula\\_o\\_vampiro\\_da\\_noite\\_de\\_bram\\_stoker.pdf](https://cdn.mensagenscomamor.com/content/files/pdf/e/estudo_da_obra_dracula_o_vampiro_da_noite_de_bram_stoker.pdf)>. Acesso em 19 set 2019.

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/ USP, 2002. Disponível em: <<http://www.afoiceemartelo.com.br/posfsa/Autores/Candido,%20Antonio/O%20Romantismo%20no%20Brasil%20-%20Antonio%20Candido.pdf>>. Acesso em 03 set 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. **Escravidão e Patriarcado na ficção de Maria Firmina dos Reis**. Estudos Linguísticos e Literários, nº 59, Jan.-Jun., 2018, Salvador: pp. 223-236. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28876>>. Acesso em 31 ago 2019.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina, mulher do seu tempo e país. In \_\_\_\_: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**: romance; **A escrava**: conto. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018. 7. ed. pp. 9-22.

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. In: REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**: romance; **A escrava**: conto. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2018. 7. ed. pp. 209-236.

FEDERICI, Silvia. A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres. In \_\_\_\_: **Calibã e a Bruxa: Mulheres, Corpo e Acumulação Primitiva**. São Paulo: Elefante Editora, 2017. pp. 114-234.

FRANCO JUNIOR, Hilário. O (pre)conceito de Idade Média. In: \_\_\_\_ **A Idade Média e o nascimento do Ocidente**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FRANÇA, Júlio. **As sombras do real: a visão de mundo gótica e as poéticas realistas**. Literatura Brasileira em Foco VI. Rio de Janeiro, 2015, p. 1-11 (133-146)  
Disponível em:  
<[https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37195223/As\\_sombras\\_do\\_real.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAs\\_sombras\\_do\\_real\\_a\\_visao\\_de\\_mundo\\_goti.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20190927%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4\\_request&X-Amz-Date=20190927T202730Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=5ea0f5f5d75d6e36c4b7d6e483dbf43d1529a38d6f4f26eec839a5cc6433025b](https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/37195223/As_sombras_do_real.pdf?response-content-disposition=inline%3B%20filename%3DAs_sombras_do_real_a_visao_de_mundo_goti.pdf&X-Amz-Algorithm=AWS4-HMAC-SHA256&X-Amz-Credential=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A%2F20190927%2Fus-east-1%2Fs3%2Faws4_request&X-Amz-Date=20190927T202730Z&X-Amz-Expires=3600&X-Amz-SignedHeaders=host&X-Amz-Signature=5ea0f5f5d75d6e36c4b7d6e483dbf43d1529a38d6f4f26eec839a5cc6433025b)>. Acesso em 19 set 2019.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Romantismo das trevas**. Revista Teresa, nº 12-13, 2013, Ruptura e permanência: história, estética e poéticas do Romantismo, São Paulo: pp. 66-78. Disponível em:  
<<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/99057>>. Acesso em 05 set 2019.

GUERREIRO RAMOS, Alberto. **Patologia social do branco brasileiro**. Jornal do Comércio, jan. 1955. Disponível em:  
<[https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247547/mod\\_resource/content/1/guerreiro\\_patologia.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/247547/mod_resource/content/1/guerreiro_patologia.pdf)>. Acesso em 10 out 2019.

LOBO, Luiza. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis. (Org.). **Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Precursores, 1). pp. 111-126.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural na Literatura**. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

LUKÁCS, György. O romance como epopeia burguesa. In: LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932-1967. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011. pp. 193-243.

LUKÁCS, György. Trata-se do realismo. In: MACHADO, Carlos Eduardo Jordão. **Um capítulo da história da modernidade estética**: debate sobre o expressionismo. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998. pp. 195-231.

MENDES, Melissa Rosa Teixeira. Maria Firmina dos Reis: mulher e escritora oitocentista. Revista do IMEAUNILA, vol. 2, nº. 1, Paraná, 2014. p. 39-48. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/IMEA-UNILA/article/view/202>>. Acesso em 13 set 2019.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Zahidé Lupinacci. (Org.). **Escritoras brasileiras do século XIX**. 2. ed. rev. Florianópolis/ Santa Cruz do Sul: Editora Mulheres/ Edunisc, 2000.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX**. In: Veredas – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas. Nº 10, 2008, Santiago de Compostela: p. 295-308. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142/142>>. Acesso em: 06 ago 2019.

REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, Jacó. Romantismo e classicismo. In: \_\_\_\_ GUINSBURG, Jacó. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978. 1. ed. p. 261-274.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos; FRANÇA, Júlio. **O páter-famílias como vilão gótico em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis**. Revista Solettras, nº 34, 2017, Rio de Janeiro. p. 87-100. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/30159>>. Acesso em 19 set 2019.

ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis, intérprete do Brasil. In: \_\_\_\_ REIS, Maria Firmina dos. **Úrsula**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018. pp. 7-12.