

O páter-famílias como vilão gótico em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis

Ana Paula Araujo dos Santos¹

Júlio França²

Resumo: Publicado em 1859 pela escritora maranhense Maria Firmina dos Reis (1825-1917), *Úrsula* pode ser considerado um dos primeiros romances escritos por uma mulher na literatura brasileira. A obra, contudo, permaneceu por longo tempo longe de qualquer apreciação ou análise, e sua autora desapareceu dos nossos registros literários. O presente artigo propõe uma leitura desse romance que só recentemente têm despertado o interesse dos estudos literários brasileiros. Nele, são observáveis várias convenções narrativas góticas, principalmente no que se refere aos procedimentos de caracterização dos vilões, cujas ações transgressoras constituem-se como fonte de horror tanto para as demais personagens quanto para os próprios leitores. Pretendemos levar em conta a tradição a qual *Úrsula* está filiada: o gótico, ou, mais especificamente, a vertente feminina do gótico. Para tal feito, contamos com as proposições de David Punter (1996) e de Fred Botting (1996), e com as teorias a respeito do gótico feminino de Gilbert & Gubar (1979), Diane Hoeveler (1998) e Anne Williams (1995). Nossa hipótese central é a de que Reis, tal como a de outras escritoras oitocentistas, tenha sido vítima do desprezo com que a historiografia brasileira tratou a poética gótica.

Palavras-chave: Narrativa. Ficção. Século XIX. Literatura Brasileira. Gótico. Maria Firmina dos Reis.

O gótico e a literatura feminina

Desde sua origem na Inglaterra do século XVIII, a poética gótica enfrenta críticas. Por explorarem situações de violência e transgressão e privilegiarem efeitos de recepção relativos ao medo ó o terror, o horror e a repugnância ó, as obras pertencentes a essa tradição literária foram julgadas como ficção de entretenimento, e, por extensão, de baixo valor literário. Além disso, por conta de seu conteúdo, foi considerada uma literatura imoral, cruel e nociva, que estimulava o lado mais sombrio da existência humana (PUNTER, 1996, p. 8).

Tal juízo de valor só começaria a mudar no século XX, quando os esforços de revisão do cânone e de reavaliação dos conceitos de literatura criaram um espaço para que a ficção marginalizada pelos estudos literários passasse a receber maior atenção. O gótico passou a ser, paulatinamente, um profícuo objeto de análise, e as pesquisas que para ele se voltaram procuraram, em primeiro lugar, dissociá-lo da imagem negativa que lhe fora atribuída. O

¹ Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela UERJ. É integrante do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). RJ, RJ, Brasil. E-mail: ana_ads@hotmail.com

² Doutor em Literatura Comparada pela UFF (2006), com pós-doutorado pela *Brown University* (2015). É professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e coordenador da área de Estudos de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ. É membro fundador e vice-líder do grupo de pesquisa Estudos do Gótico (CNPq). Criador e administrador, desde 2010, do site *Sobre o Medo*. Fundador e coeditor geral do periódico acadêmico *Abusões*. RJ, RJ, Brasil. E-mail: julfranca@gmail.com.

renovado interesse pela literatura gótica trouxe à tona uma produção ficcional de escritores que apesar de terem sido bastante populares no período clássico do gótico ó entre os anos 1760 e 1820 ó foram obliterados da história. Entre esses autores encontram-se muitas mulheres que, embora tenham sido fundamentais para a consolidação e a difusão do gótico literário, foram relegadas ao esquecimento:

Até recentemente, a maioria delas ó romancistas e pseudo-romancistas foram amplamente esquecidas. Fanny Burney sobreviveu na periferia da história literária como uma das duas escritoras que Jane Austen mais admirava. Ann Radcliffe (í) foi conservada nas notas de rodapé acadêmicas de *Northanger Abbey* como objeto da afetuosa sátira de Austen. E muito embora a contribuição de Radcliffe à tradição gótica seja importante para os estudantes do Gótico, este último, por si só, foi considerado marginal (WILLIAMS, 1995, p. 135).³

O comentário cita, como exemplo, duas notórias romancistas do período setecentista. Fanny Burney (1752-1840) escreveu *best-sellers* que uniram as convenções góticas aos enredos dos romances sentimentais. Ann Radcliffe (1764-1823) foi sem dúvida uma das escritoras góticas de maior êxito (BOTTING, 1996, p. 63). Sua popularidade pode facilmente ser comprovada pelas inúmeras referências às suas obras: John Keats (1795-1821), Walter Scott (1771-1832) e Edgar Allan Poe (1808-1849) estão entre aqueles que referenciaram a escritora. E, mesmo de forma satírica, em *Northanger Abbey* (1818), Jane Austen (1775-1817) presta elogios ao potencial narrativo de romances como *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) e à capacidade dessas narrativas em entreter o leitor por meio do medo. Porém, nem Burney nem Radcliffe resistiram à animosidade com que a historiografia literária tratou a tradição gótica no século XIX e em grande parte do XX.

Os estudos literários de língua inglesa não foram os únicos que renegaram escritores e escritoras góticos e os excluíram de sua história. No caso da literatura brasileira, pesquisadores como Maurício Menon (2007), Daniel Serravalle de Sá (2010), Sandra Vasconcelos (2012), Alexander Meireles (2016), Fernando Monteiro de Barros (2014) e Marina Sena (2017) têm demonstrado que a nossa produção ficcional é muito mais tributária da tradição gótica do que os nossos estudos literários nos fizeram acreditar. As convenções narrativas do gótico fazem-se notavelmente presentes tanto nas obras de escritores canônicos ó José de Alencar, Álvares de Azevedo, Joaquim Manuel Macedo, Aluísio Azevedo,

³ A exemplo desta, todas as citações em língua inglesa foram por nós traduzidas.

Machado de Assis ó, como nas de autores postos à margem ó Coelho Neto (1864-1934), Gastão Cruls (1888-1959), Cornélio Penna (1896-1958). O explícito diálogo com a tradição gótica foi, contudo, pouco mencionado e pouco estudado pelos nossos principais críticos literários:

Uma das razões para esse òpagamentoö [do gótico] estaria no fato de que a crítica literária brasileira dos séculos XIX e XX sempre privilegiou o caráter documental da literatura em detrimento do imaginativo, favorecendo obras realistas e aquelas explícita e diretamente relacionadas às questões de identidade nacional (í) (FRANÇA, 2017, p. 27).

No Brasil, a negligência com que os estudos literários trataram as obras que fugiam ao òcaráter documental da literaturaö e às òquestões de identidade nacionalö foi um obstáculo para o reconhecimento dos escritores que dialogaram com a tradição gótica. Entre os prejudicados por essa atitude estão as nossas escritoras. Isso porque, de modo semelhante ao que ocorreu na Inglaterra, grande parte da nossa literatura feminina também é tributária do gótico. O estudo analítico das obras de escritoras como Maria Firmina dos Reis (1822-1917), Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), Francisca Senhorinha da Motta Diniz, Emília de Freitas (1855-1908) e Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) têm ajudado a comprovar essa assertiva. Os crimes, as transgressões e os tabus, os assassinatos sangrentos, a fantasmagoria e a loucura característicos do gótico literário aparecem com recorrência nas narrativas dessas escritoras, cujas obras só agora passaram a ter o devido reconhecimento por parte dos estudos literários brasileiros (MUZART, 2008, p. 299-300).

Em trabalhos anteriores, tivemos a oportunidade de refletir sobre o descaso com que as obras góticas de autoria feminina foram tratadas pela nossa historiografia (SANTOS, 2017c). Uma consulta aos nossos principais manuais literários revela uma hegemonia masculina em contraste à completa ausência de menções às escritoras. Dessa forma, parece que ao longo do século XIX as mulheres não produziram ficção. Tal conclusão está longe de ser verdadeira: há uma profícua produção literária feminina omitida do nosso cânone e excluída da nossa história.⁴ Essas obras enfrentaram, contudo, uma crítica hostil, que frequentemente condenou o valor literário de suas narrativas por conta de suas características góticas. Podemos citar como exemplo a crítica feita ao romance *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília de Freitas, cuja narrativa, de acentuados influxos góticos, fora taxada de um òdramalhão inverossímilö

⁴ Destacamos o esforço dos trabalhos filiados à linha de pesquisa òMulher e Literaturaö, ativa desde 1986 (GAZOLLA, 1990; MUZART, 2008).

em que o romantismo atinge as raias do delirante (MONTENEGRO, 1953, p. 76-7).

Por outro lado, Júlia Lopes de Almeida é autora da antologia *Ânsia eterna* (1903), cujos contos *O caso de Ruth*, *As rosas*, *Os porcos* e *Sob as estrelas* fazem amplo uso das convenções góticas e foi uma escritora de inegável popularidade nos meios literários do século XIX. Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 260) a considera a maior figura entre as mulheres escritoras de sua época, afinal, seus romances foram lidos, elogiados e reeditados, e receberam críticas bastante positivas (VERÍSSIMO, 1905; VERÍSSIMO, 1936). Não obstante o seu êxito como escritora, suas obras também foram postas à margem de nossa história literária.

Entre os incontáveis exemplos de omissão da produção literária de escritoras oitocentistas, o caso de *Úrsula* (1859), da escritora maranhense Maria Firmina dos Reis, chamou particularmente a nossa atenção: ele é considerado o primeiro romance de autoria feminina da literatura brasileira e, também, o primeiro a trazer para a nossa ficção um discurso abertamente abolicionista (LOBO, 2006, p. 193). Em sua narrativa, as convenções da poética gótica são utilizadas principalmente para destacar situações de violência física e psicológica perpetradas pelos personagens vilanescos contra os escravos e contra as personagens femininas da trama.

Curiosamente, apesar de explorar questões nacionalistas que seriam, posteriormente, abordadas por escritores canônicos da literatura brasileira como Castro Alves, a exemplo do nome de Reis não foi contemplado por nossa historiografia. Somente após o resgate da produção ficcional dessa escritora, *Úrsula* vem sendo analisado por pesquisas de cunho feminista e, também, por estudos interessados em questões relacionadas ao negro e à escravidão no Brasil. Pretendemos, com este trabalho, adicionar a perspectiva dos estudos do gótico às análises dessa obra seminal da literatura feminina brasileira. Acreditamos que a compreensão dos aspectos góticos do romance seja um passo fundamental para entender a omissão de Maria Firmina dos Reis da nossa história literária, e, em maior escala, permitirá também refletir a respeito da exclusão da literatura feminina no Brasil.

O vilão do Gótico feminino

Úrsula realiza-se como um romance gótico em sua totalidade, e pode ser considerado exemplo, em nossa literatura, do **gótico feminino** (SANTOS, 2017b), termo que nomeia o conjunto de obras escritas por autores que utilizaram as convenções góticas como um

mecanismo para explorar, na ficção, as insatisfações, ansiedades e conflitos vivenciados pela mulher em um mundo dominado por valores patriarcais.⁵ As obras góticas de autoria feminina se especializaram em produzir os efeitos do medo estético por meio de situações específicas, originadas da temática da *virtue in distress*, em que as mulheres são vítimas da perseguição dos vilões das narrativas, homens transgressores, violentos e tirânicos que utilizam de todos os meios legais e ilegais para realizar seus desejos e ambições. Como alerta Maurício Menon (2007, p. 101), é o embate entre as forças positivas da obra ó representadas pela heroína jovem, inocente e virtuosa ó e as forças negativas ó representadas pelos vilões cruéis e transgressores ó que conduzirá a narrativa gótica até o seu clímax.

Não é surpreendente, portanto, que personagens vilanescos sejam de importância ímpar para o gótico feminino. São as ameaças e as perseguições empreendidas pelos antagonistas que funcionam como o fio condutor do enredo. Além disso, suas transgressões chamam a atenção dos leitores para os perigos aos quais as mulheres estão sujeitas na vida em sociedade. Como afirma David Punter (1996, p. 52), as escritoras góticas retratam um mundo ãem que as mulheres estão em constante perigo, quase a despeito de sua posição social ou de sua importância histórica, um mundo em que os homens, enquanto protetores, passam quase naturalmente da gentileza ao estuproö.

Não por acaso essa vertente feminina do gótico tem um páter-famílias como principal antagonista de suas narrativas. Em romances como *The Recess* (1783-1785), de Sophia Lee, *A Sicilian Romance* (1790) e *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, e *Castle of Wolfenbach* (1793), de Eliza Parsons, por exemplo, as protagonistas são obrigadas a enfrentar a tirania de seus protetores e tutores, pais, tios e noivos que põem em risco sua vida e sua virtude. Também o romance de Reis se encaixa nessa definição: em *Úrsula*, a protagonista homônima, órfã de pai e, posteriormente, também de mãe, fica à mercê do comendador Fernando P..., seu tio e guardião legal. Este último, apaixonado-se por Úrsula e utiliza o despotismo assegurado por sua posição social privilegiada para casar-se com a sobrinha. Aterrorizada, Úrsula foge com Tancredo ó o homem com quem ela desejava realmente se casar ó mas a fuga terá consequências fatais para a protagonista.

O comendador Fernando não é o único páter-famílias que assume a posição vilanesca

⁵A distinção entre gótico feminino e gótico masculino não está exclusivamente relacionada ao gênero do escritor. Assim, é possível identificar elementos do gótico feminino mesmo em obras de autoria masculina (SANTOS, 2017a, p. 57-8).

no romance. Dois outros personagens compartilham com ele o papel de antagonistas: o pai de Tancredo e o pai de Úrsula, ambos responsáveis por causar a morte de suas respectivas esposas e de agir contra os seus próprios filhos. A insistência com que Reis retrata, em seu romance, as ações transgressoras desses personagens em posição de páter-famílias, cruéis, violentos e tirânicos, chamou a nossa atenção para a importância que as personagens vilanescas possuem nessa obra ó sobretudo porque nas situações de horror por eles engendradas a escritora utiliza as convenções da poética gótica como forma de suscitar medo e destacar a violência e a opressão feminina. Veremos a seguir como a caracterização desses vilões filia o romance de Reis à tradição gótica ó em especial à sua vertente feminina.

O despotismo do pai de Tancredo

Os tabus e os crimes cometidos contra os familiares estão entre os temas mais frequentemente abordados no gótico literário. Em *The Castle of Otranto* (1764), de Horace Walpole (1676-1745), obra inaugural dessa literatura, o vilão Manfred é responsável pelo sofrimento de Hippolita, sua esposa, e pela morte de Matilde, sua própria filha. Contudo, as crueldades perpetradas por figuras patriarcais no âmbito doméstico foram desenvolvidas com maior profundidade pelas escritoras góticas, que, além de explorar o *pathos* das tentativas de fuga da heroína e da perseguição do vilão às suas vítimas, especializaram-se também em retratar as situações de horror provenientes da opressão familiar e do confinamento da mulher ao espaço doméstico (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 85; WILLIAMS, 1995, p. 10).

Nesse sentido, o pai de Tancredo é um bom exemplo de vilão do gótico feminino. Ele é o chefe de uma família ilustre e notória. Desapiedado e cruel, sua ira e o seu gênio rude são motivos de sofrimento para a sua sensível esposa. De acordo com Tancredo, entre os seus pais ã(...) 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 branduraõ (REIS, 1988, p. 49).

A maldade desse autoritário chefe de família torna-se mais evidente quando Tancredo decide se casar com Adelaide, o primeiro amor de sua vida. Ele precisa consultar a opinião do pai, que se mostra inicialmente contrário à união:

Apenas fiz-me anunciar, fui logo introduzido em seus aposentos. Nesse quarto, onde brilhavam o luxo e a opulência, tudo era triste e sombrio. Cruzava-o meu pai com passos rápidos e incertos; seus olhos refletiam o ódio que lhe dominava nesse momento o pensamento. Notei que suas feições estavam transtornadas, e que baça palidez lhe anuviava o rosto. Semelhava o

leão ferido, que despede chama dos olhos, e eu julguei que ia prorromper em insensatos brados (REIS, 1988, p. 55).

Nas narrativas góticas, a descrição de cenários sombrios e decadentes e de atmosferas lúgubres funciona de modo a magnificar os efeitos do medo suscitados pelas personagens vilanescas. Na cena, o quarto do pai de Tancredo assume essa função, além de refletir a própria personalidade do antagonista: se o luxo e a opulência do local denunciam sua posição privilegiada na sociedade e em família, a atmosfera sombria parece não deixar dúvidas de que Tancredo está diante de alguém ameaçador. Essa última proposição é confirmada pela fisionomia do personagem vilanesco, cuja descrição evidencia o seu estado de espírito irascível, transtornado e dominado pelo ódio.

Após um complicado diálogo, pai e filho conseguem chegar a um acordo. O pai de Tancredo aceitaria o casamento se o filho obedecesse a uma condição: afastar-se da família por um ano. Tancredo aceita o exílio, ainda que contrariado e confuso. Porém, ao retornar à casa paterna, o personagem encontra o local diferente de quando o deixara: ã(...) à proporção que me aproximava dessa casa, onde eu deixara minha desventurada mãe, pálida e desfeita, e onde ia encontrar lutuoso silêncio: e o aspecto lúgubre do escravo, que vigiava a entrada, aumentou mais essa dor profunda (REIS, 1988, p. 65). Essa caracterização de um espaço narrativo sombrio, onde õrespira-se um hálito pestilento (p. 67) é adequada ao crime que ocorrera entre as suas paredes.

Esse crime logo será revelado ao personagem e, também, a nós leitores: a mãe de Tancredo morrera e fora o próprio pai o responsável por cavar-lhe a sepultura (REIS, 1988, p. 64). A morte dessa personagem não é explicada de forma minuciosa em nenhum momento da narrativa. Porém, o motivo de seu falecimento parece óbvio quando descobrimos que o pai de Tancredo casara com Adelaide durante o exílio do filho. Ao reencontrar o pai e a sua nova esposa, Tancredo sente-se horrorizado com a traição de ambos e, principalmente, pelo infeliz destino da mãe, a principal vítima desse consórcio. Sob a perspectiva de Tancredo, o vilão e Adelaide são descritos, então, como entidades que possuem aspecto aterrorizante:

A mulher, que tinha ante meus olhos, era um fantasma terrível, era um demônio de traições, que na mente abrasada de desesperação figurava-se-me sorrindo para mim com insultuoso escárnio. Parecia horrível, desferindo chamadas dos olhos, e que me cercava e dava estrepitosas gargalhadas. Erguia-se para mim ameaçadora, e abraçava e beijava outro ente de aspecto também medonho. Ambos no meio da orgia infernal cercavam-me e não me deixava partir (REIS, 1988, p. 66).

No gótico feminino, o matrimônio poucas vezes é representado como um final feliz (WILLIAMS, 1995, p. 140). Ele é mais comumente o início de um sofrimento que se revelará fatal para a personagem feminina. Portanto, a fatalidade que ocorrera à mãe de Tancredo é uma entre muitas outras histórias em que as escritoras góticas revelam esposas oprimidas e sujeitas à violência de seus maridos. E, se as leis que regem o âmbito familiar acobertam tais crimes, por meio da fala de Tancredo a narrativa deixa claro o responsável pelo ato:

Oh! meu pai! meu pai... minha mãe era uma angélica mulher, e vós, implacável no vosso ódio, envenenaste-lhe a existência, a roubastes ao meu coração... Oh! suas cinzas, senhor, clamam justiça contra os autores de seus últimos pesares (í) (REIS, 1988, p. 67).

Incapaz de tolerar a vilania do pai e de Adelaide, Tancredo foge de casa. Somente depois desse trágico episódio ele conhece Úrsula, por quem se apaixona e é correspondido. A jovem, meiga e virtuosa, vive em condições precárias, em companhia de Luísa, a mãe parálitica, e dois fiéis escravos, Túlio e Susana. Os reais motivos para as dificuldades enfrentadas pela família da moça são consequências dos atos desregrados do já falecido Paulo B..., pai de Úrsula, e da tirania do comendador Fernando, o tio da protagonista, irmão de sua mãe.

A tirania do comendador Fernando P...

Embora não esteja mais vivo e não possa mais praticar nenhum outro ato transgressor contra a sua família, a vilania de Paulo B... torna-se patente ao analisarmos as condições em que o vilão deixara sua filha e sua esposa. As enfermidades de Luísa parecem resultar diretamente das inúmeras desgraças que a vida conjugal lhe causara no passado, como podemos notar pela perspectiva de Tancredo:

(...) ao aproximar-se do leito de Luísa B..., uma comoção de pesar lhe feriu a alma. É que nesse esqueleto vivo, que a custo meneava os braços, o mancebo não podia descobrir sem grande custo os restos de uma penosa existência, que se finava lenta e dolorosamente.

(í).

Estremeceu de compaixão ao vê-la; porque em seu rosto estavam estampados os sofrimentos profundos, pungentes e inexprimíveis da sua alma. E os lábios lívidos e trêmulos, e a fronte pálida, e descarnada, e os olhos negros, e alquebrados diziam bem quanta dor, quanto sofrimento lhe retalhava o peito (REIS, 1988, p. 71).

Novamente, a narração utiliza as convenções da poética gótica para conferir um aspecto aterrador a um personagem. Porém, diferente da descrição do pai de Tancredo e de Adelaide, no caso de Luísa é perceptível que o seu aspecto esquelético e doentio, comparado ao de um ócadáver galvanizado (REIS, 1988, p. 71), não é um indício de suas próprias transgressões, mas sim o efeito resultante dos desgostos causados pelo marido. É a própria Luísa quem narra as condições adversas que enfrentara ao longo do casamento:

Ah! Senhor! ó continuou a infeliz mulher ó este desgraçado consórcio, que atraiu tão vivamente sobre os dois esposos a cólera de um irmão ofendido, fez toda a desgraça da minha vida. Paulo B... não soube compreender a grandeza de meu amor, cumulou-me de desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, e sacrificou a minha fortuna em favor de suas loucas paixões (...) (REIS, 1988, p. 74).

Tal como o casamento dos pais de Tancredo, também o de Luísa e Paulo é retratado como fonte de sofrimento para a esposa. As adversidades causadas pelo ódesgraçado consórcio só terminam com o misterioso assassinato de Paulo. Luísa torna-se, então, uma viúva desamparada, reduzida à miséria e a um penoso estado por doze longos anos após a morte do marido (REIS, 1988, p. 71).

No decorrer da narrativa é revelado que o assassino de Paulo é, na verdade, o próprio irmão de Luísa, o comendador Fernando, que desde o início impôs-se contra a realização do casamento. Paulo era de uma família de posição social inferior, por isso o comendador considerava indigna a união entre ele e Luísa. Realizado o matrimônio, Fernando rompe as relações com a irmã e isola-se na fazenda Santa Cruz. Sua ira e sua ferocidade tornam-se famosas nas vizinhanças:

Ele tornara-se odioso e temível aos seus escravos: nunca fora benigno e generoso para com ele; porém o ódio e o amor, que lhe torturavam de contínuo, fizeram-no uma fera ó um celerado.
 Nunca mais cansou de duplicar rigores às pobres criaturas que eram seus escravos! Arazia-lhe os sofrimentos destes; (í) (REIS, 1988, p. 98).

Tal como outros vilões góticos, cujo comportamento transgressor provém de emoções extremas e desmedidas, como paixão, ciúme, ambição e desejos de vingança, a malignidade do comendador nasce do ódio votado à irmã que, no passado, desobedecera a sua vontade. Ele torna-se um homem violento e sádico, como bem ilustra o modo como ele trata os escravos de Santa Cruz. Maurício Menon nota que o comendador possui as características de um vilão gótico arquetípico:

De fato, a figuração desse vilão aproxima-se muito àquela esboçada pelo gótico. Vários dos elementos presentes no século XVIII, como a aristocracia, a tirania, a perseguição a parentes, a crueldade e a esperteza da personalidade encontram-se em Fernando P...; unem-se a isso, ainda, alguns elementos nacionais, como o fato de ele ser um senhor/torturador de escravos, as paragens brasileiras por onde se empreendem fugas e perseguições (MENON, 2007, p. 133).

Fernando assumirá a posição de principal vilão da narrativa, e suas ações malignas serão a fonte dos horrores da trama. Úrsula está a par da natureza cruel do tio. Mesmo sem conhecer o comendador pessoalmente, ela tem consciência de que Fernando também fora responsável pelos males pelo qual a mãe enfrentara e que, possivelmente, ela mesma enfrentaria: òE eu tenho-lhe tanto horror ó disse Úrsula a tremer ó que mal posso suportar a ideia de que estejamos sempre tão próximas dele. Parece-me que esse homem ainda me há de ser funestoö (REIS, 1988, p. 75).

O pressentimento de Úrsula se mostrará correto. Com a iminente morte da mãe, o tio seria designado o guardião da protagonista perante a lei. A possibilidade de ter como protetor esse homem cruel horroriza a jovem, como podemos ver no trecho a seguir, em que a personagem parece antecipar os horrores dos quais o comendador será capaz:

Apareceu a noite reбуçada no seu manto de escuridão, e a donzela supôs encontrar o sossego nas 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 opresso ofegava: era um pesadelo insuportável!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!!! (REIS, 1988, p. 94).

Na cena, a descrição do comendador é feita de modo a potencializar os efeitos de horror na narrativa: ele aparece à noite, em meio às trevas, coberto de sangue, com lábios convulsos e olhos que chispam fogo, em meio a uma espécie de pesadelo em vigília vivenciado por Úrsula. É curioso notar que, embora as ações de Fernando nada tenham de sobrenaturais, ele assume um caráter fantasmagórico por conta do horror que suscita na protagonista. A esse respeito, concordamos com Punter (1996, p. 10), para quem pouca importa os fantasmas das narrativas góticas serem genuínos ou produtos da mente perturbada das protagonistas. Em ambos os casos eles constituem uma fonte imprescindível de produção

dos efeitos do medo por meio de eventos sobrenaturais ó um recurso largamente explorado pela literatura gótica.

O comendador não aceita de modo algum a rejeição de Úrsula. Afeito a mandar e a ser obedecido, ele pretende tornar-se ou esposo da sobrinha ou então seu tutor ó mantendo-a, de uma forma ou de outra, sob seu domínio. A única saída vislumbrada por Úrsula para escapar dessas duas terríveis situações é a fuga. Com a ajuda de Tancredo e de Túlio, e acobertada por Susana, a protagonista consegue, inicialmente, refugiar-se em um convento, onde pretende trocar votos matrimoniais com o seu verdadeiro amado. Porém, Fernando persegue de forma implacável os dois amantes e os seus aliados. Maurício Menon (2007, p. 107) alerta que a fuga da heroína gótica para escapar de um casamento indesejado com o vilão da narrativa é um enredo arquetípico do gótico, e costuma ter desfechos trágicos. De fato, ao final de *Úrsula* a fuga da protagonista revela-se vã, e suas consequências, fatais. O comendador Fernando tortura Susana, assassina Túlio, e, logo depois, avança contra Tancredo, para tirar-lhe a vida:

Fernando P... furioso e com ímpeto (í) apareceu às suas vítimas sinistro e ameaçador, como o anjo deve-o ser no dia supremo do julgamento. Feroz e hórrido sorriso arregaçava-lhe os lábios, que resfolegavam o ódio e o crime. Assim deviam sorrir-se Nero, Heliogábalo e Sila nas suas saturnais de sangue (REIS, 1988, p. 146).

A atitude sádica do vilão é comparada pelo narrador a imperadores romanos conhecidos por seus feitos tirânicos. A caracterização de Fernando no clímax narrativo funciona de modo a enfatizar a crueldade que ele está prestes a cometer: feroz, sombrio e ameaçador, ele assassina Tancredo na frente de Úrsula. A protagonista vê-se desamparada à mercê de seu algoz, e, sob o domínio do comendador ela fica louca e morre. Esse sombrio desfecho de *Úrsula*, que conta com a trágica morte da heroína, de Luísa e da mãe de Tancredo, demonstra que a narrativa é, pois, mais desencantada do que otimista em relação às reais possibilidades das mulheres no âmbito familiar e social.

Considerações finais

Ao longo deste artigo procuramos demonstrar que o romance de Maria Firmina dos Reis utiliza-se das convenções góticas para arquitetar uma narrativa sombria em que se sobressaem a violência dos crimes e das transgressões perpetrados pelos vilões da narrativa. Essas ações transgressoras têm origem na vilania do pai de Tancredo, de Paulo B... e do comendador Fernando.

É também pela caracterização desses personagens vilanescos que podemos entender a obra como integrante da vertente feminina do gótico. Isso porque as obras do gótico feminino enfatizam os atos cruéis dos antagonistas e o modo como as personagens femininas tornam-se vítimas de suas crueldades. Essas obras funcionam, portanto, como uma espécie de denúncia ao abuso de poder das autoridades patriarcais e das leis institucionais que, frequentemente, põem em risco a vida das mulheres em nossa sociedade (HOEVELER, 1998, p. xii-xiii). Nesse sentido, *Úrsula* oferece sua contribuição à vertente, criticando a condição feminina no Brasil oitocentista em uma sociedade marcada pela tirania do sistema social patriarcal e pela violência do sistema escravocrata.

Os estudos recentes são unânimes em apontar o pioneirismo e a originalidade do romance ao explorar temáticas consideradas polêmicas à época em que foi publicada. No passado, porém, a crítica e a historiografia não partilharam do mesmo entusiasmo que atualmente dispensamos a *Úrsula*, afinal, a escritora e a sua obra permaneceram por longo tempo obliteradas da nossa história. Ao refletir sobre os motivos que teriam levado mulheres como Maria Firmina dos Reis ao completo esquecimento, Luiza Lobo (2006, p. 20) coloca uma questão para a qual achamos pertinente procurar respostas: õse a literatura é assim tão universal, sem cor nem sexo, por que não se inclui uma única mulher (í) na *História da literatura brasileira*, de José Veríssimo?ö. Em outras palavras, por que os nossos principais manuais literários, bem como nossa crítica e nossa historiografia, desprestigiaram de forma tão veemente a literatura feminina?

O próprio contexto literário do Brasil oitocentista teria contribuído para esse processo de apagamento da ficção feminina oitocentista. O ofício de escritor era entendido como exclusivamente masculino, motivo pelo qual as tentativas das mulheres de ingressarem na literatura foram recepcionadas com descaso. Além disso, como procuramos demonstrar, nossa ficção feminina, desde os seus momentos iniciais, mostra-se tributária do gótico. Acreditamos que, no cerne da retaliação feita à obra de Reis e às demais escritoras da época ecoe também o preconceito dos nossos estudos literários a essa poética.

Referências

BARROS, Fernando Monteiro de. Do castelo à casa-grande: o õGótico brasileiroö, em Gilberto Freyre. In: *Soletras*, nº 27, São Gonçalo. RJ, jan./jun. 2014, p. 80-94. Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/13050/10335>. Acessado em novembro de 2017.

- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- _____. *Gothic*. 2. ed. London: Routledge, 2014.
- FRANÇA, Júlio. Introdução. In: *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 ó 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, pp. 19-35.
- GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida. *Mulheres na Literatura*. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1979.
- HOEVELER, Diane Long. *Gothic Feminism*. Pennsylvania: The Pennsylvania University Press, 1998.
- LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932*. Tese de Doutorado em Letras. Faculdade de Letras, UEL. Londrina, Paraná, 2007.
- MONTENEGRO, Abelardo F. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953.
- MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. In: *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 10. Santiago de Compostela, 2008, p. 295-308. Disponível em: <http://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/142>. Acesso em agosto de 2017.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, v. 1. London: Longman, 1996.
- REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance brasileiro por uma maranhense*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.
- SANTOS, Ana Paula A. dos. Gótico e escrita feminina. In: *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 ó 1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017a, pp. 53-76.
- _____. *O gótico feminino na Literatura Brasileira: um estudo de Ânasia eterna, de Júlia Lopes de Almeida*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017b.
- _____. *Úrsula e a vertente do Gótico feminino no Brasil*. In: *Revista Mulheres e Literatura*. Vol. 19. 1º semestre. 2017c. Disponível em: <http://litcult.net/ursula-e-a-vertente-do-gotico-feminino-no-brasil-ana-paula-a-dos-santos/>. Acesso em agosto de 2017. s/p.
- SENA, Marina. *O Gótico-Naturalismo na Literatura Brasileira Oitocentista*. Dissertação de mestrado. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras, 2017.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. Sentidos do demoníaco em José de Alencar. In: *Ilha do Desterro*, n° 62, Florianópolis, 2012. pp. 271-292.
- VERÍSSIMO, José. Um romance da vida fluminense In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Vol. 5. Rio de Janeiro: Garnier, 1905, p. 141-151.

_____. *Letras e literatos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.

WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a poetics of gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

The *pater familias* as Gothic villain in *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis

Abstract: Published in 1859 by the maranhense writer Maria Firmina dos Reis, *Úrsula* can be considered one of the first novels written by a woman in Brazilian Literature. The work, however, remained for a long time away from any appreciation or analysis, and its author disappeared from our literary records. This article proposes a reading of this novel that only recently has aroused the interest of Brazilian literary studies. In this literary text, lots of gothic narrative conventions can be seen, especially the characterization procedures of the villains, whose transgressive actions constitute a source of horror for both characters and readers. We intend to take into account the tradition to which *Úrsula* is affiliated: the Gothic, or, more specifically, the female tradition of the Gothic. For this purpose, we have the propositions of David Punter (1996) and Fred Botting (1996), and the theories about Female Gothic from Gilbert and Gubar (1979), Diane Hoeveler (1998) and Anne Williams (1995). Our central hypothesis is that Reis, as other eighteenth-century writers, was a victim of the way Brazilian historiography dealt with the poetics of Gothic.

Keywords: Narrative. Fiction. Nineteenth century. Brazilian literature. Gothic. Maria Firmina dos Reis.

Recebido em: 28 de agosto de 2017.

Aprovado em: 31 de outubro de 2017.