



Monstros e fronteiras: manifestações do gótico em *Úrsula* e *Uma história de quilombolas*

Monsters and Borders: Gothic Manifestations in *Úrsula* and *Uma história de quilombolas*

Laísa Marra

Universidade Estadual do Ceará (UECE), Fortaleza, Ceará / Brasil

laisamarra@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-8609-3401>

Resumo: O artigo compara o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e a novela *Uma história de quilombolas* (1871), de Bernardo Guimarães no que diz respeito ao diálogo que ambos estabelecem com as convenções do romance gótico inglês. O objetivo é examinar como Reis e Guimarães se apropriam, atualizam ou subvertem o componente étnico-racial da representação do monstro dentro do contexto escravocrata de suas narrativas. Examina-se a hipótese de que, em cada uma delas, a construção do medo se dá por meio da figuração do monstruoso, sendo que essa figuração se relaciona intimamente com a identificação racial da voz narrativa. Nesse sentido, pretende-se também contribuir com a teoria sobre o gótico literário perscrutando o seu inconsciente não em suas narrativas modelo, em ascensão durante o período imperialista ocidental, mas nos desvios, em narrativas provenientes de uma ex-colônia. Como resultado, observa-se que o aspecto do medo do cruzamento de fronteiras étnico-raciais é um fator central para que se compreenda melhor esse gênero.

Palavras-chave: Maria Firmina dos Reis; Bernardo Guimarães; gótico.

Abstract: The article compares the novel *Úrsula* (1859), by Maria Firmina dos Reis, and the novel *Uma história de quilombolas* (1871), by Bernardo Guimarães in terms of the dialogue that both establish with the conventions of the English Gothic novel. The objective is to examine how Reis and Guimarães appropriate, update or subvert the ethnic-racial component of the monster representation within the slave context of their narratives. The hypothesis is that, in each of them, the construction of fear takes place through the figuration of the monstrous, which is closely related with the racial identification of the narrative voice. In this sense, it is also intended to contribute to the theory of literary gothic, peering into its unconscious not in its model narratives, rising during the Western imperialist period, but in its deviations, in narratives from a former colony. As a result, it is observed that the fear aspect of crossing ethnic-racial borders is a central factor for a better understanding of this genre.

Keywords: Maria Firmina dos Reis; Bernardo Guimarães, gothic.

Este texto operará com uma comparação entre o romance *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis (2004), e a novela *Uma história de quilombolas*, publicada em 1871 no livro *Lendas e romances*, pelo escritor branco brasileiro Bernardo Guimarães (1900). Objetiva-se aqui examinar as apropriações que os autores fazem do gótico em suas respectivas narrativas, ambas marcadas por conflitos étnico-raciais. Examina-se a hipótese de que, em cada uma delas, a construção do medo se dá por meio da figuração do monstruoso, sendo que essa figuração dialoga intimamente com a identificação racial da voz narrativa.

1 Monstros e fronteiras étnico-raciais: o gótico e a colonialidade

Falamos em *gótico* na literatura, e, no entanto, não há um acordo consensual da crítica sobre o que seria essa categoria, uma vez que o termo é utilizado para designar formas muito heterogêneas e que não necessariamente se circunscrevem num só momento histórico. David Punter (1996), por exemplo, analisa pesquisas focadas no aspecto histórico, psicológico, temático, e, em menor medida, formal do gênero, reiterando que a Grã-Bretanha e *O castelo de Otranto*, livro publicado pelo inglês Horace Walpole em 1764, estão fortemente associados às origens do gótico literário. Conforme destacam os críticos, esse contexto remete imediatamente às origens do romance, como pesquisadas por Ian Watt (2010); por sua vez, tais relações do gótico com o romance, *lato sensu*, e a popularização do livro via imprensa implicariam uma íntima associação dessa categoria narrativa com a Primeira Revolução Industrial e a urbanização na Inglaterra (PUNTER, 1996).

Ademais, como se sabe, esse momento está relacionado à ascensão de discursos racionalistas e cientificistas que realocam outros discursos, como o religioso, lendário, e folclórico em uma esfera da *crença*, em oposição à dos *fatos*. De acordo com Punter (1996), o período medieval, que se considerava ultrapassado enquanto modelo de sociedade pelas revoluções burguesas e pela industrialização, é matéria que o gótico atualiza, inscrevendo-o no tempo do/a autor/a (setecentista e oitocentista). Em termos gerais, tal ambientação tende a enfatizar o contraste entre o tempo do leitor e um tempo que lhe é remoto e que se julgava plenamente desmistificado pelas explicações racionais oferecidas pelas ciências (PUNTER, 1996). Essa continuidade do gótico, apesar das variações, deve-se ao fato de que,

nas palavras de Ellen Moers (1976, p. 90, tradução nossa): “[...] o que eu designo – ou o que qualquer um designa – como ‘gótico’ não é tão facilmente determinado, exceto que tem a ver com medo.”

Para que a narrativa cause o efeito estético esperado no leitor, invocam-se imagens que pertencem ao imaginário do sublime (as montanhas, o mar, a noite, a mulher) (VASCONCELOS, 2002) e ao do sublime terrível da “tradição burkeana” (FRANÇA, 2017, p. 24), associadas àquilo que se considera indomesticado e/ou inclassificado. Nesse sentido, o monstro, literal ou metafórico, é especialmente relevante para que se examine o inconsciente do gótico.

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

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

humanidade. Para Sérgio Bellei (2000, p. 11): “[...] monstros e fronteiras aparecem, via de regra, em íntima associação: o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar”.

Corroborando essa perspectiva, um trecho muito conhecido de *Heart of Darkness*, publicado em 1902 por Joseph Conrad (2006), é especialmente representativo. Narrando seu distanciamento da *civilização* britânica e seu conseqüente encontro com um território “no coração da escuridão” (CONRAD, 2006, p. 63, tradução nossa) e seus sujeitos (para o narrador) *selvagens* – na realidade, ambos, terra e povos da hoje República Democrática do Congo, naquele momento em processo de colonização pelos britânicos –, Marlow descreve o espaço e os nativos não brancos:

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

Esse fragmento está em diálogo com algumas reflexões desenvolvidas por Freud (2010) em *O inquietante*, pois para Marlow o aspecto mais “arrepiaante” do contato com os “selvagens” é a percepção de que “eles não eram inumanos”. Para a personagem, isso não quer dizer que sejam humanos completos, no sentido civilizacional atribuído à palavra desde, pelo menos, o Humanismo, e nem que estejam no mesmo estágio da evolução que ele, que se considera superior; entretanto, é suficiente para sua aflição constatar que há “parentesco remoto” que o liga aos seres que ele observa com aflição. Assim, o que angustia o espectador não é a visão da alteridade pura, e sim a sensação de familiaridade do outro com o eu e, conseqüentemente, do eu-colonizador com o outro-colonizado/escravizado.

Sob esse viés, diferentemente dos exemplos colhidos por Freud (2010) na literatura de Hoffmann, o trecho citado de Conrad (2006) introduz bem nossa discussão porque a situa historicamente ao explicitar o ângulo da diferença racial na sensação de estranhamento suscitada no *sujeito-branco* do período imperialista-colonialista quando sua singularidade de ser humano parece ser confrontada quando se cruzam fronteiras que levam ao

contato com os *negros*. Assim, a questão racial, enquanto realidade material e discursiva com a qual o gótico dialoga, é especialmente relevante dadas as coincidências temporais que unem, no século XVIII, o romance gótico inglês e a expansão imperialista-colonialista britânica, com destaque para o seu protagonismo mundial no tráfico de africanos nessa época¹. Além disso, durante o século XVIII, e mais notoriamente a partir de 1800, a campanha contra o chamado tráfico negreiro se acentua na Inglaterra e traz para o debate justamente a humanidade dos negros (ou igualdade perante Deus) como principal motivo pelo qual a escravidão deveria ser um crime (ou um pecado). Resumindo o debate filosófico, a questão era entender se através da escravidão o negro estaria sendo civilizado (e, portanto, retirado de sua condição sub-humana) ou se, pelo contrário, era a escravidão que o relegava à sub-humanidade. De qualquer modo, o problema filosófico, geográfico, histórico, cultural e literário das *fronteiras do humano e do não humano* não parece ser desconectado do racismo e do tráfico transatlântico.

É preciso advertir, contudo, que o elemento racial confrontando a singularidade do homem branco frente ao *inumano*, ou melhor, ao *híbrido* entre humano e inumano, não costuma aparecer de maneira explícita no romance inglês setecentista e oitocentista, e talvez por isso *raça* tenha sido um aspecto relativamente pouco enfatizado pela crítica mais canônica do gótico, que, não obstante, trata do medo do cruzamento de fronteiras, do híbrido, do desconhecido, do que está fora do Ocidente. Num texto central para os estudos da literatura gótica como o de Botting (2005), por exemplo, *raça* é uma categoria praticamente ignorada para se discutir o contexto histórico e social da ascensão do gótico na Modernidade.

Levando em consideração esse contexto, nossa questão é: se a ideia de arcaico é de suma importância para o gótico inglês (PUNTER, 1996 VASCONCELOS, 2002), como essa imagem poderia ser *traduzida* no “Novo Mundo”? Um caminho possível para responder a essa pergunta está em narrativas não canônicas e não britânicas que incorporaram em si a tradição do gótico, narrativas produzidas em ex-colônias cujas personagens,

¹ Para que se tenha uma ideia mais panorâmica, observe-se que, segundo informações disponibilizadas pelo Banco de Dados do Tráfico de Escravos Transatlântico, 78% de todo o tráfico de africanos liderado pela Grã-Bretanha ocorreu entre 1701 e 1800, período em que o Império Britânico chega a ultrapassar Portugal na liderança desse tipo de negócio. Disponível em: <<https://slavevoyages.org/>>. Acesso em: 15 ago. 2021.

ao contrário das personagens europeias, convivem com a escravidão cotidianamente dentro do território nacional, e, mais importante, dentro do lar. Basicamente o que se pretende aqui é perscrutar o inconsciente do gótico não em suas narrativas modelo, mas nos desvios, em narrativas que buscaram diálogos com o gótico e que, apesar de serem bem particulares de cada realidade histórica e social, continuam sendo reconhecíveis de alguma maneira dentro do espectro de convenções desse gênero.

2 O gótico em *Úrsula*

Antes de começarmos nossa análise da apropriação que faz Reis (2004) do gótico, vale elucidar alguns pontos. Operamos com a hipótese de que *Úrsula* é construído na combinação entre dois paradigmas diferentes de romance: o nacionalista e o gótico (MARRA, 2020), sendo que este prevalece na segunda metade da narrativa, motivo pelo qual passaremos ao largo dos primeiros capítulos do livro. Em consequência disso, espera-se do/a leitor/a conhecimento prévio do enredo do romance (o triângulo amoroso entre os protagonistas brancos Tancredo e Úrsula, e o antagonista Fernando; e a composição das personagens secundárias, especialmente Susana, africana escravizada, e Túlio – que começa a narrativa também pertencendo à mãe de Úrsula, mas é logo alforriado por Tancredo como gesto de agradecimento por ter sua vida salva pelo jovem negro).

Dito isso, a caracterização e a análise que fazem Ana Araújo Santos e Júlio França (2017) do romance de Reis são relevantes porque demonstram a importância do gótico para a estruturação de *Úrsula*, esclarecendo as peculiaridades da construção do antagonista Fernando e do *locus horribilis*. Percorreremos esse caminho, salientando o que *Úrsula* tem de tributário ao gótico, considerando que a introdução do antagonista Fernando à ação, quando a jovem Úrsula se depara com o tio na mata escura, é o momento em que se pode notar a mudança de paradigma que aproxima o livro do gênero gótico.

Essa cena acontece no décimo capítulo (*A mata*) e corresponde exatamente à metade da narrativa (composta de 20 capítulos e um epílogo). Para César Menon (2007), cuja tese trata das figurações do gótico na literatura brasileira, Fernando é “talvez o mais radcliffeano de todos os vilões aqui [na tese] apresentados”, tendo como característica “a aristocracia, a tirania, a perseguição a parentes, a crueldade, e a esperteza da personalidade”, além de que, “diversas vezes ao longo do romance, as reações esboçadas pelo

vilão são violentas e assemelham-se à irracionalidade de um animal, pronto a despedaçar a sua presa” (2007, p. 133).

De fato, “tigre” é o adjetivo mais utilizado para descrever Fernando, sendo utilizado nesse sentido por Susana, Luísa (mãe de Úrsula, irmã de Fernando) e pela voz narrativa. Intimamente associado a esse aspecto animalesco está um traço entre o demoníaco e o enlouquecido que define Fernando. Na véspera de sua vingança contra Tancredo (par romântico da protagonista), Fernando espregueira Úrsula, “sua presa”, que está no convento esperando pelo noivo:

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

É importante lembrar que na estrutura da narrativa Fernando está alinhado a Paulo (pai de Úrsula, falecido) e ao pai de Tancredo, sendo todos eles descritos como sujeitos extremamente sádicos e libidinosos; assim, conquanto esses adjetivos valham para definir o vilão gótico, eles não se limitam a essa figura, podendo também definir social e racialmente todos os senhores escravagistas do enredo. Isso faz com que não seja imprescindível criar situações sobrenaturais para dar conta das ações desses homens. Em outras palavras, eles se *assemelham* a um demônio, a um tigre, a um louco em suas ações; mas o poder que lhes permite dominar as outras personagens é social e econômico, e não sobrenatural – o que não diminui o fato de que eles têm *poder*.

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

Apareceu a noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela [Úrsula] supôs encontrar o sossego nas trevas e no sono; mas trêmula e agitada em seu leito, invocava em balde o sono, que **o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se com sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue.** E ela revolvia-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável!! (REIS, 2004, p. 136-137, grifo nosso).

Conforme observaram Santos e França (2017, p. 96), a propósito desse mesmo trecho: “[...] embora as ações de Fernando nada tenham de sobrenaturais, ele assume um caráter fantasmagórico por conta do horror que suscita na protagonista”. Esse horror suscitado em Úrsula, convém sublinhar, é justificado pelo fato de que sua orfandade próxima e a falta de um casamento a obrigariam social e legalmente à tutela do tio (Fernando). Nesse sentido argumenta Kilgour (1997) sobre a narrativa gótica escrita por mulheres e em que se representam ameaças, obstáculos e armadilhas cuja verossimilhança se ampara na posição da mulher na sociedade – algo que ela (e também outras autoras, como Anne Williams [1995] e Ellen Moers [1976]) denomina “gótico feminino”:

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

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

Além dessas personagens, devemos lembrar que a referência ao gótico em *Úrsula* passa também pela ambientação de alguns cenários: a mata escura, o cemitério, as prisões, as ruínas do convento, e a senzala. Depois do encontro de Fernando com Úrsula na mata (antes do amanhecer) e da morte

de Luísa – como consequência de sua doença, e especialmente da visita de Fernando, cuja influência maléfica teria um efeito fatal –, Úrsula segue o enterro da mãe até o Cemitério de Santa Cruz, nomeado em referência à propriedade de Fernando.

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

Em *O regresso*, então, Tancredo e Túlio retornam à narrativa e ao local onde se passam as ações depois que o conflito já foi amplamente apresentado. Cabe aos leitores observar se os jovens serão capazes de se impor contra Fernando e, assim, salvar Úrsula – que teria no casamento com Tancredo o último recurso contra o tio. Contudo, o referido capítulo afrouxa a tensão do enredo ao mesmo tempo em que aprofunda na descrição do conflito representado pela escravidão ao centrar a perspectiva da narrativa na vida de Túlio, sua família, memória, trauma. Para tanto, ganha espaço a descrição gótica de uma senzala, o que também serve para que se reafirme a vilania de Fernando enquanto escravocrata. Observe-se:

Entretanto o **rico sítio de Santa Cruz oferecia aos jovens viajantes o mais belo panorama**, que se pode imaginar. Era sobre uma colina donde se gozava a poética perspectiva do campo, que a tinham colocado; **a sua formosura era portanto natural**; porque os renques de coqueiros, que se alinhavam, fazendo um semicírculo em frente

da casa do comendador e dos ranchos dos negros, a mão do tempo e do abandono do proprietário tinham reduzido a um **penoso estado de morbidez** que causava dó.

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

O trecho acima é representativo da forma narrativa de Reis em *Úrsula*, pois a descrição da paisagem tropical brasileira (da qual a fazenda de Santa Cruz é metonímia, inclusive indicada por um dos primeiros nomes com que se batizou o Brasil) é eclipsada por uma descrição da escravidão feita com base num vocabulário que desperta horror ao construir para aquele espaço a ideia de pesadelo e/ou inferno (“espectros ambulantes”, “penoso estado de morbidez”, “esfaimados”, “seminus”, “espancados cruelmente” etc.); opondo, assim, natureza (tropical) e sociedade (escravocrata).

Avistando a fazenda de Santa Cruz, Tancredo “admirava a beleza natural” enquanto “Túlio tinha recaído em suas profundas meditações”, pois se lembrava do destino da mãe que, há anos, lá morrera “à força de tratos os mais bárbaros” (2004, p. 167). É importante frisar que, como em outros momentos da história, a justificativa da morte de uma pessoa negra está imbricada na possibilidade de livre satisfação dos desejos sexuais e sádicos do proprietário branco, que atua livremente sobre corpos negros e de mulheres porque tem poder para dispor-se deles como se fossem objetos, já que estão na esfera da *propriedade* – aspecto esse enfatizado pela voz narrativa, ao destacar as palavras “daquilo” e “coisa” como sendo a perspectiva de Fernando sobre a mãe de Túlio: “minha desgraçada mãe fez parte *daquilo* que ele comprou aos credores, e talvez fosse ela mesma a *coisa* que mais o interessava [...]. Minha mãe previa a sorte, que a aguardava; abraçou-me sufocada em pranto, e saiu correndo como uma louca”. (REIS, 2004, p. 168, grifo no original).

Depois de Túlio contar a história de sua violenta separação da mãe, e das consequências disso para ela, isto é, loucura e morte; os jovens chegam à casa de Úrsula e são atualizados por Susana dos últimos acontecimentos:

a morte de Luísa, as ameaças de Fernando, e a ida de Úrsula, sozinha, ao cemitério. Assim, o próximo capítulo retoma a ação com a fuga de Túlio, Tancredo e Úrsula noite adentro até chegarem a um convento onde Úrsula esperaria em segurança pelo momento do casamento com Tancredo. Conforme pontuou Muzart (1999; 2008), a descrição do convento em ruínas retoma muito claramente o diálogo com a literatura gótica; observe-se: “Meia légua fora da cidade erguiam-se denegridas pelo tempo as velhas paredes de antigo convento, com suas gelosias também esfumaçadas pelo tempo, e que escondiam zelosas às vistas indiscretas as puras virgens dedicadas ao Senhor.” (REIS, 2004, p. 174).

É válido ponderar, todavia, que não se encerra aí, na descrição exterior, o elemento gótico do convento. Mais adiante a leitura mostrará que esse será o lugar do assassinato de Tancredo e da conseqüente loucura de Úrsula; inclusive o final triste reservado à protagonista, uma espécie de *noiva viúva*, já vinha sendo sugerido pela narrativa – na noite do casamento ela “[t]rajava simples vestido de seda preta, e mimosas pérolas ornavam-lhe o colo de neve” (REIS, 2004, p. 199). De fato, num *flashback*, a voz narrativa conta que horas antes da cerimônia Túlio havia sido capturado a mando de Fernando, que lhe confessa os planos de matar Tancredo associando imagens nupciais e fúnebres: “Oh! juro-lhe pelo inferno [...]. Tancredo! hoje mesmo o anjo pálido da morte te dará o beijo da idolatrada esposa; e a terra úmida do sepulcro cerrará sobre ti as brancas cortinas do leito nupcial” (2004, p. 201).

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

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

– resta-nos aprofundar o exame de como Reis (2004) conclui o enredo em torno de seu vilão. Fernando, delirante, será atormentado por “fantasmas”

(2004, p. 219, 224) representativos de suas ações passadas, não só aquelas referentes aos protagonistas, como também às pessoas escravizadas.

Reforçando essa associação entre o vilão gótico do romance europeu e o escravocrata está também a cena do diálogo entre Fernando e Túlio (quando ele está preso). Ao exigir em vão a ajuda de Túlio para cumprir seu plano de vingança, Fernando avança contra o jovem “rugindo como uma onça”, com os punhos cerrados e os lábios gotejando sangue; porém na hora de agir, algo acontece: “Túlio, aliás, aguardava imóvel esse último esforço da desesperação, mas a Fernando caíram os braços inertes, e por um segundo ficou absorto e contemplativo, **como se ante si estivesse um espectro [...]**” (2004, p. 2014, grifo nosso). O “espectro” que petrifica Fernando e o faz arrefecer é sugerido pela narrativa como sendo o da mãe de Túlio; isto é, a antiga vítima *vista* (literal ou metaforicamente) no rosto da nova vítima. Começa a despontar aí a perda de força de Fernando – motivada, como se vê, pela perseguição metafórica ou/e psicológica que sofre por parte dos *fantasmas* do passado, dos escravizados.

Passando para a narração de perseguição, prisão e assassinato, Susana não é mais mencionada desde que foi deixada presa, até que no último capítulo antes do epílogo chega o corpo dela para assombrar a consciência atormentada de Fernando. É quando ficamos sabendo que Susana morrera vítima da tortura de Fernando, que ordenara: «[...] ponha-se-lhe correntes aos pés, e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva» (REIS, 2004, p. 192). Acusando-o do assassinato de Susana, o padre questiona: “por que a encerrastes nessa escura e úmida prisão, e aí a deixastes entregue aos vermes, à fome e ao desespero?!!” (REIS, 2004, p. 225).

Como alternativa ao inferno com o qual Fernando seria castigado por suas ações, o padre lhe instrui o caminho cristão do arrependimento. Para tanto, ele acrescenta: “**Indenizai os vossos escravos do mal, que lhes hei feito, dando-lhes a liberdade.** Esse ato de abnegação e de caridade cristãs agradará a Deus, e então talvez na sua misericórdia infinita ele abra para vós os tesouros da sua inefável graça.” (REIS, 2004, p. 227). Por esse artifício, do julgamento moral, Reis ao mesmo tempo a) disciplina seu antagonista e b) dissimula o argumento abolicionista de seu romance.

Envelhecido, decadente, mergulhado numa atmosfera de loucura, Fernando aparece-nos ao final “aguilhado pelos remorsos, só via hórridos

fantasmas, que o cercavam.” (REIS, 2004, p. 224). E mais: “[...] nunca seu sono fora atribulado. Entretanto agora, **cada sombra era um espectro pavoroso e ameaçador**, que lhe erguia os **braços descarnados**, e acenava-lhe para as **feridas gotejantes**; e ele fechava os olhos e via-o ainda, e sempre, e por toda parte.” (REIS, 2004, p. 218, grifo nosso). O epílogo, em que a personagem aparece-nos não mais como senhor escravocrata e sim como frei Luís de Santa Úrsula, sinal de seu processo de transformação pela via da penitência, é também o momento em que a ambientação gótica se torna mais abertamente manifesta; transcrevo abaixo um trecho longo para demonstrar esse aspecto:

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

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

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

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

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

Essa cena se passa depois de dois anos dos assassinatos. Em um dos últimos parágrafos do romance, Fernando/frei Luís de Santa Úrsula exclama: “– Perdoai-me, Senhor! Porque na hora derradeira sufoca-me a enormidade das minhas culpas.” (REIS, 2004, p. 236). Essa “enormidade das culpas” é figurada, cabe reafirmar, pela metáfora dos fantasmas de ex-escravos. O argumento político é claro e se coloca com relação aos leitores da época, um público letrado equacionado à elite branca escravocrata. Para essa elite, receosa da vingança, da revolta, do caráter dos negros, Reis representa os escravizados exclusivamente como vítimas da estrutura (colonialista) da escravidão – mesmo se pertencerem a *bondosas* senhoras brancas (Luísa e Úrsula, no caso). Ironicamente, trata-se de uma conversão de quem já era católico e que agora entrará para o corpo de uma instituição que, durante o enredo e na personificação do padre, esteve informada e ao mesmo tempo impassível quanto aos crimes de Fernando.

Essa questão nos permite concluir que, ao combinar o paradigma nacionalista ao gótico, o resultado de *Úrsula* é o de uma narrativa que parece capitular as imagens nacionalistas presentes da primeira metade do romance, mas que politicamente se distancia da celebração nacional ao adotar – com base na apropriação do gótico – uma estratégia de sensibilização quanto aos perigos a) representados pelo senhor de escravos e b) pela *perseguição* que os *fantasmas* (os atos criminosos do passado) buscam junto à consciência do escravagista. Em comparação com essa categoria social do senhor de escravos, as personagens negras – que o imaginário ocidental relegou à monstrosidade – são, no livro de Reis (2004), pacíficas, obedientes, bondosas.

Essa caracterização que Reis (2004) faz dos escravizados pode parecer insatisfatória para um público contemporâneo ansioso por modelos de agência. Adiantamos, porém, que ela é absolutamente inovadora para a época, conforme assinala Eduardo de Assis Duarte (2004; 2017).

Para demonstrar esse aspecto singular da escrita de Maria Firmina dos Reis, passaremos, a seguir, à análise de uma novela de Bernardo Guimarães (1900) que nos servirá de ponto de comparação acerca da apropriação do gótico para tratar de escravagismo, e como base para aprofundarmos nossas conclusões sobre o papel do medo na ficcionalização do conflito branco/negro, considerando-se o perfil racial e social do público leitor brasileiro da segunda metade do século XIX. Através do contraponto entre essas duas narrativas, poderemos verificar o pioneirismo de Reis na representação das personagens negras e a representação estereotipada desses mesmos sujeitos na escrita de Guimarães.

3 *Uma história de quilombolas*

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

A novela de Guimarães (1900) é povoada de elementos que supostamente retratariam aspectos do cotidiano dos negros escravizados e da cultura afro-brasileira da época, mas que são narrados de maneira pejorativa. Assim, desde o começo da narrativa, a cultura e a religião de matriz africana são matérias exploradas com um tom macabro, em termos de “feitiçaria africana” (GUIMARÃES, 1900, p. 9) para dominar o branco; de vingança e violência – “Branco diz que raiva de cativo morre no coração. Mas é mentira, pai Simão, eu hei de mostrar que raiva de Matheus fica na ponta da faca, e vai morrer no coração deles” (GUIMARÃES, 1900, p. 2); e de barbárie, no geral. Encapsulando tudo isso está a representação do quilombo onde se passa a maior parte dos acontecimentos – “[...] em vasto grotão sombrio e profundo, coberto de espessíssima floresta, era o quilombo do famoso Zumbi² Cassange”, sendo que a topografia mineira, com “rochedos”, “lapas” e “abismos”, favoreceria “tenebrosos esconderijos, tocas de caitatus e covis de boiciningas e jararacas” (GUIMARÃES, 1900, p. 6-7). Vale acrescentar que, mais à frente, a narrativa menciona outro quilombo, aliado do principal e com características geográficas similares: “Nas faldas do Itacolomi, em uma quebrada profunda e quase inacessível, tinha nessa época o seu quilombo o famoso chefe João Cara-seca.” (GUIMARÃES, 1900, p. 76). Diferentemente da disciplina e austeridade do quilombo de Cassange, o de Cara-seca remete ao luxo que na maioria das vezes circunda o vilão gótico:

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

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

Era o Zambi um negro colossal e vigoroso, cuja figura sinistra e hedionda se refletia ao clarão do fogo, com as faces retalhadas, beiços

² Na edição consultada, publicada pela Livraria Garnier em 1900, o nome/título do vilão é inicialmente grafado como *Zumbi*, conforme citação. Além disso, em outro momento a personagem é nomeada pela voz narrativa como “Joaquim Cassange” (1900, p. 48).

vermelhos, e dentes alvos e agudos como os da onça; mas o nariz acentuado e curvo, e a vasta testa inclinada para trás revelavam um espírito dotado de muito tino e perspicácia, e de extraordinária energia e resolução. (GUIMARÃES, 1900, p. 8)³.

É notável nessa caracterização do vilão a mistura de dois aspectos aparentemente antagonísticos, isto é, a aparência animalésca («sinistra», «hedionda» etc.) em um espírito «dotado de muito tino e perspicácia», os quais se harmonizam no arquétipo do vilão gótico⁴ e na caracterização do monstro, conforme mencionado anteriormente. Desse modo, “tino” e “perspicácia” são enfatizados para aprofundar o sentido da ameaça representada por Zambí, e não para contestar sua monstruosidade. Nesse sentido, não só pelo nome/título, mas também pelo “tino” e pela posição de liderança entre escravizados contra o sistema colonial escravocrata traça-se uma clara aproximação entre a personagem de Guimarães (1900) e a figura histórica de Zumbi dos Palmares.

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

O enredo de *Uma história de quilombolas* (como dito anteriormente, estruturado na dinâmica do rapto e da salvação de Florinda) permite narrar

³ Por ser antiga a edição consultada, de 1900, optou-se por atualizar a grafia das palavras nesta e nas demais citações do livro de Guimarães (1900).

⁴ Entretanto, observe-se que aquilo que *a priori* revela a racionalidade de Zambí é o formato de sua testa, em uma possível alusão às teorias raciais que naquele final de século (a partir de 1870), quando Guimarães (1900) publica sua novela (em 1871), estão sendo difundidas no Brasil junto com o cientificismo positivista (SCHWARCZ, 1993).

a organização social de um quilombo e singularizar algumas personagens negras conforme seu grau de aproximação aos valores ocidentais. Florinda e Anselmo são ocidentalizados, cristãos e, portanto, mais honrados – ele demonstra sua honra pelo valor dado à palavra; e ela pela sua virgindade. Essas características estão na obra associadas à aparência de ambos que, não sendo branca, estaria dentro de um processo de embranquecimento. Sobre Florinda lemos que: “As feições, a não serem os lábios carnosos e as narinas móveis, que se contraíam e dilatavam ao arquejo violento de seu coração, eram **quase de pureza caucasiana**” (1900, p. 22, grifo nosso). Sobre Anselmo: “Posto que de **tez clara**, todavia pela aspereza de seus cabelos negros e crespos, se conhecia claramente que tinha nas veias sangue africano” (1900, p. 11, grifo nosso).

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

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

No diálogo fica evidente a ideia de que a pessoa escravizada *não reconheceria as violências contra si como um «castigo necessário» (perspectiva branca e da narrativa) e, portanto, seu instinto, como resposta aparentemente desproporcional, seria a vingança. Nesse sentido é de extrema relevância a cena que representa o ritual de iniciação de Matheus*

ao quilombo de Zambi Cassange, uma vez que combina a representação simbólica daquilo que é africano a forças demoníacas, e o viés histórico do medo do branco frente à vingança do negro:

Seguiu-se a cerimônia, a que o cabra se sujeitou pacientemente, lançando todavia olhares desconfiados em redor de si. Pai Simão abriu-lhe com a ponta da faca uma leve incisão no peito esquerdo, tirou algumas **gotas de sangue**, que recolheu em um pequeno saquitol de couro envolto com outros objetos de **feiticharia africana**, e depois de bem cosido, o dito saquitol ou caborje foi pendurado por um cordão ao pescoço do cabra. O juramento consistia em **horrríveis palavras cabalísticas em língua africana**, e do qual a tradição não nos deixou a fórmula. Os dois ajudantes do Zambi assistiram de pé e com religiosa atenção àquela sinistra cerimônia, que introduzia um neófito no grêmio dos quilombolas do Zambi Cassange. (GUIMARÃES, 1900, p. 9-10, grifo nosso).

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

Em síntese, o pacto de sangue entre pretos e pardos representa a resistência à dominação e à mestiçagem via embranquecimento. É importante enfatizar que as personagens são descritas pela voz narrativa como mais ou menos negras – e, portanto, mais ou menos perigosas – conforme sua aproximação ao quilombo ou à vida na província. Anselmo e Florinda são o modelo de casal *quase branco*. Já Matheus, por ser um “cabra” (GUIMARÃES, 1900, p. 6), um mestiço destituído na narrativa de qualquer traço de branquitude, não é assimilado ao mundo dos *embranquecíveis* e, por

outro lado, provoca desconfiança em Zambí Cassange – “Não tenho muita fé em gente dessa cor” (GUIMARÃES, 1900, p. 9). De fato, Matheus e Zambí acabam se desentendendo por causa de Florinda, uma vez que Zambí, ao conhecê-la, passa a também desejá-la: “[...] lhe acendera o sangue africano em apetites libidinosos” (GUIMARÃES, 1900, p. 34).

No espectro da *africanidade pura*, que parece caracterizar de maneira gótica o quilombo, as comparações com monstros são recorrentes. Além de Zambí, também na descrição de sua companheira, sua “okaia favorita”, podemos observar esse elemento estrutural: Maria Conga era “[...] uma preta curta e gorda [...], já não muito nova, de olhos graúdos e esbugalhados, e por entre cujos beijos trombudos e revirados, sempre entreabertos, alvejavam dentes agudos e salientes como o do cão” (GUIMARÃES, 1900, p. 25-26).

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

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

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

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

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

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

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

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

4 Medo e raça: considerações finais

À luz das análises acima, voltemos agora à questão norteadora deste artigo: se o gótico inglês mantém uma relação ambivalente com seu passado – projetando nele não somente os mistérios do mundo sobrenatural que derivam de perspectivas pagãs e em tensão com a perspectiva cientificista da Modernidade, como também os sentimentos de honra e linhagem associados às aristocracias feudais (BOTTING, 2005; KILGOUR, 1997; PUNTER, 1996) –, como pensar a relação com o passado estabelecida por narrativas brasileiras escrita em diálogo com o gótico?

Esse é um ponto crucial para se compreender os sentidos da apropriação do gótico fora da Europa. O drama do pacto de sangue entre negros (africanos e descendentes) e o medo do enegrecimento e da resistência negra na novela de Guimarães (1900) exemplificaram de maneira contundente meu argumento, pois sua narrativa trata não só da ansiedade quanto ao que vem do passado para assombrar o presente (isto é, a história da escravidão); mas principalmente do que se organiza subterraneamente para *prejudicar* o futuro dos limites territoriais e étnicos do país.

Por esse viés, o que pesquisas como a de Clóvis Moura (2014), Luiz Mott (1982) e Marco Morel (2017) nos permitem afirmar é que as diversas insurgências protagonizadas por agentes negros nas Américas tiveram uma enorme penetração no tecido social brasileiro. Mott (1982) demonstra que a Revolução do Haiti teve repercussão imediata no Brasil não só entre

membros da elite, mas também entre sujeitos negros. Conforme corrobora um documento do Arquivo Histórico Ultramarino de Lisboa citado por Mott (1982), há evidência de que logo em 1805 circulavam pelo Rio de Janeiro retratos do imperador negro do Haiti, Jean Jacques Dessalines (coroadado em setembro de 1804). O autor cita também outros documentos em que se afirma que negros “falavam abertamente de suas revoltas, comentando os acontecimentos do Haiti” (MOTT, 1982, p. 58).

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

Deve-se demonstrar as desgraças a que certamente se expõem as pessoas brancas, principalmente os brasileiros brancos, não se opondo à perseguição e aos massacres que sofrem os portugueses europeus, pois embora havendo aparentemente no Brasil só dois partidos (o liberal e o conservador), existe também um terceiro: **o partido dos negros e das pessoas de cor, que é o mais perigoso pois trata-se do mais forte numericamente falando**. Tal partido vê com prazer e com esperanças criminosas as dissensões existentes entre os brancos, os quais dia a dia têm seu número reduzido. Todos os brasileiros, e sobretudo os brancos, não percebem suficientemente, que é tempo de se fechar a porta aos debates políticos, às discussões constitucionais? Se se continua a falar dos direitos dos homens de igualdade, terminar-se-á por pronunciar a palavra fatal: liberdade, palavra terrível e que tem muito mais força num país de escravos do que em qualquer outra parte. Então, toda a revolução acabará no Brasil com o levante dos escravos, que quebrando suas algemas, incendiarão as cidades, os campos e as plantações, massacrando os brancos, e fazendo deste

magnífico império do Brasil uma deplorável réplica da brilhante colônia de São Domingos. Coisa alguma é exagerada no que acaba de expor. Tudo infelizmente é muito verdadeiro. (apud MOTT, 1982, p. 59, grifo nosso).

Outro aspecto que leva a esse diálogo com a história das revoltas se dá pela menção direta que faz a obra de Guimarães (1900) a uma “sangrenta” revolta de escravos ocorrida no âmbito da Sedição de Carrancas (MG), em 1833. A voz narrativa de *Uma história de quilombolas* conta dos perigos enfrentados por Anselmo quando passava “pelo arraial de Boa-Vista, que depois se tornou célebre por um sangrento combate que ali se deu por ocasião de uma sedição em 1833” (GUIMARÃES, 1900, p. 62).

Conforme Marcos Ferreira de Andrade (2017), essa revolta ficou bastante conhecida na época por conta de sua violência e porque resultou na morte de nove membros da família de Gabriel Francisco Junqueira, deputado-geral pela província de Minas Gerais. O autor, inclusive, conta os detalhes dessa revolta num tópico que tem como título “1830: a década do medo”, e resume algo que nos é relevante:

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

Com tais referências às revoltas não se pretende fundamentar uma leitura dos textos literários como representação automática da realidade; mas historicizar o medo racial com o qual os ficcionistas trabalharam em suas obras, ao se apropriar de elementos do gótico, considerando-se o horizonte de expectativa dos leitores da época com relação ao tema (*o negro seria o monstro do branco*), e considerando-se a própria corporeidade dos autores – Maria Firmina dos Reis era negra, filha de uma mulher alforriada, e Bernardo Guimarães era branco –, algo que, nas obras examinadas, parece contribuir para a construção da voz narrativa em termos de identificação racial.

Nesse sentido, é possível afirmar que não era apenas o gótico inglês que sugeria no público leitor local as imagens sombrias de perseguições, assassinatos, monstros e fantasmas. A sociedade brasileira também operava

com esses termos, por exemplo nos jornais, ao enfatizar um discurso de medo que se apreende claramente pela expressão “fantasma do haitianismo” a que Andrade (2017) se refere. Neste texto abordamos esse aspecto, do medo racial, em *Úrsula e Uma história de quilombolas* observando-se algumas escolhas disponíveis para os autores na época, e enfatizando a peculiaridade de suas escolhas narrativas.

Verificamos que apesar de Reis (2004) acionar elementos da literatura nacionalista (MARRA, 2020), sua narrativa vai dialogando progressivamente com o repertório do gótico na medida em que se concentra numa pedagogia da masculinidade e da expiação da culpa escravocrata (em termos cristãos) ao caracterizar o senhor de escravos como uma espécie de monstro todo poderoso, punido não com a lei, mas com a perseguição mental e moral dos *fantasmas* de seu passado. Isso nos permite afirmar que o gótico é incorporado em *Úrsula* na figuração do conflito racial em termos daquilo que não se superou com a Independência – ou seja, o modo de produção colonial-escravocrata acoplado ao patriarcado –, e que, portanto, persiste como um fantasma que assombra o nacional.

Já em *Uma história de quilombolas*, nota-se que o monstro é figurado nas personagens quilombolas, africanas ou afro-brasileiras, as quais são tão mais amedrontadoras quanto mais próximas de subverter a hegemônica ordem racial e territorial através de seus pactos de sangue, isto é, da resistência ao embranquecimento e à unidade nacional.

Como dito anteriormente, essas conclusões, ao invés de demonstrar uma simples peculiaridade do gótico no Brasil, podem nos fazer refletir sobre um aspecto que está no cerne da ascensão do gótico literário: os medos raciais e territoriais suscitados pelo Imperialismo e pelo Colonialismo.

Nesse sentido, no lugar de uma conclusão definitiva, gostaria de finalizar este texto com uma provocação exemplificada por um interessante trecho de *Frankenstein*, quando o doutor Victor Frankenstein, para deixar de ser perseguido pela criatura, concordara em fazer-lhe uma companheira com a condição, sugerida pelo monstro, de que o casal fosse viver nas “vastas selvas sul-americanas” (SHELLEY, 2011, p. 153). O pacto se rompe quando Victor Frankenstein se dá conta de que “mesmo que eles fossem deixar a Europa e viver nas regiões selvagens do Novo Mundo, ainda assim um dos primeiros resultados dessa comunhão pela qual o demônio ansiava seriam filhos, e uma raça de demônios seria propagada sobre a

Terra e poderia fazer da própria existência humana uma condição precária e cheia de terror” (SHELLEY, 2011, p. 174). Esse trecho ilustra alguns dos argumentos discutidos ao longo do texto na medida em que desnuda a perspectiva (eurocêntrica) segundo a qual a localização geográfica do monstro é, por excelência, “além da fronteira” (BELLEI, 2000), o que explica o medo representado pela reprodução física e cultural do monstro, bem como o medo do cruzamento dessas fronteiras.

Referências

- ALENCAR, José de. *O demônio familiar*. Goiânia: Kelps, 2009.
- ANDRADE, Marcos Ferreira de. A pena de morte e a revolta dos escravos de Carrancas: a origem da “lei nefanda” (10 de junho de 1833). *Revista Tempo, Niterói*, v. 23, n. 2, p. 264-289, maio/ago. 2017.
- BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais: ensaios de crítica literária e cultural*. Florianópolis: Insular, 2000.
- BOTTING, Fred. *Gothic: The new critical idiom*. London; New York: Routledge, 2005.
- CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. London: Collector’s Library, 2006
- DUARTE, Eduardo de Assis. Posfácio. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira (posfácio). In: REIS, Maria Firmina dos Reis. *Úrsula; A escrava*. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.
- DUARTE, Eduardo de Assis. *Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental*. Posfácio. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula: romance; A escrava: conto*. 6 ed. Belo Horizonte: Ed. PUC MINAS, 2017.
- FRANÇA, Júlio (Org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- FREUD, Sigmund. O inquietante (1919). In: FREUD, Sigmund. *Obras completas*, v. 14: História de uma neurose infantil (“o homem dos lobos”), além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). Trad. Org. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GUIMARÃES, Bernardo. Uma história de quilombolas. In: GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, 1900.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London; New York: Routledge, 1997.

MARRA, Laísa. *A narrativa de Maria Firmina dos Reis: nação e colonialidade*. 2020. 191f. Tese (Doutorado em Letras: Estudos Literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2020.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

MOERS, Ellen. Female Gothic. In: MOERS, Ellen. *Literary women*. London: Women's Press, 1986.

MOREL, Marco. *A Revolução do Haiti e o Brasil escravista: o que não deve ser dito*. Jundiá: Paco Editorial, 2017.

MOTT, Luiz. A revolução dos negros do Haiti e o Brasil. *História: questões e debates, Curitiba*, v. 3, n. 4, p. 55-63, jun. 1982.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. São Paulo: Anita Garibaldi; Fundação Maurício Grabois, 2014.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras Brasileiras do Século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999. v. 1.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Revista Veredas*, Santiago de Compostela, v. 10, p. 295-308, dez. 2008

PUNTER, David. *The literature of terror: the gothic tradition*. 2. ed. London: Routledge, 1996. v. 1.

SANTOS, Ana Paula Araujo dos; FRANÇA, Júlio. O páter-famílias como vilão gótico em *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. *Revista Solettras*, Rio de Janeiro, Dossiê n. 34, p. 87-100, 2. sem. 2017.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein ou o Prometeu moderno*. Trad. Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula; A escrava*. Atualização do texto e posfácio de Eduardo de Assis Duarte. Florianópolis: Ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil (1870-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance gótico: persistência do romanesco. *In: VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo, Boitempo, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.