

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES – ILA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO HISTÓRIA DA LITERATURA

MARA LÍVIA FARIAS CARDOSO

ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS:
ROMANCE FUNDACIONAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

RIO GRANDE – RS

2020

MARA LÍVIA FARIAS CARDOSO

ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS:

ROMANCE FUNDACIONAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, Área de Concentração História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos

RIO GRANDE – RS

2020

Ficha Catalográfica

C268u Cardoso, Mara Livia Farias.
Úrsula, de Maria Firmina dos Reis : romance fundacional da literatura afro-brasileira / Mara Livia Farias Cardoso. – 2020.
140 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG, Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2020.
Orientador: Dr. José Luís Giovanoni Fornos.

1. Maria Firmina 2. Literatura afro-brasileira 3. Romance de fundação 4. Século XIX 5. Nação I. Fornos, José Luís Giovanoni II. Título.

CDU 821.134.3(81)-31

Catálogo na Fonte: Bibliotecária Vanessa Ceiglinski Nunes CRB 10/2174

MARA LÍVIA FARIAS CARDOSO

ÚRSULA, DE MARIA FIRMINA DOS REIS:

ROMANCE FUNDACIONAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado em Letras, Área de Concentração História da Literatura, da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras.

Aprovada em: ____ / ____ / ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Prof.^a Dr.^a Luciana Paiva Coronel
Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Prof.^a Dr.^a Algemira de Macêdo Mendes
Universidade Estadual do Piauí – UESPI

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Cecília e José Adair (que partiu antes de me ver formada, deixando em nós uma eterna saudade). E a todas as crianças e adolescentes de minha família para que eles um dia também sejam mestres e doutores.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente agradeço à Deus por me permitir realizar tantos sonhos, e me dar forças para seguir em frente com os meus objetivos e não desanimar com as dificuldades e obstáculos.

À minha família, pois acredito que sem o apoio, a dedicação e a compreensão dos meus familiares esse trabalho não seria possível.

Aos amigos dos quais me ausentei em inúmeras situações, para me dedicar aos estudos e que, ainda assim, foram compreensivos enviando mensagens de carinho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande pela oportunidade.

Ao meu orientador Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos, por aceitar embarcar comigo nessa jornada rumo ao romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis.

Aos professores Antônio Carlos Mousquer, Artur Emílio Vaz, Kelley Baptista Duarte, Mairim Linck Piva, Luiz Henrique Torres, Mauro Nicola Póvoas, Raquel Rolando Souza, em especial à Luciana Paiva Coronel, companheira de luta em prol da visibilidade dos escritores da margem.

Aos colegas Arthur Moura, Cláudia Peixoto, Dênis Quadros, Diego Ravarotto, Fernanda Vieira, Francisco Ardiles, Gabriel Martins, Gabriel de Paula, Liane Duarte, Lisiane de Lima, Natália Serpa, Rogério Crizel e Rosane Troina, pela troca de conhecimentos.

Ao Prof. Dr. Rodrigo da Rosa Pereira, Prof.^a Gabriele Costa Pereira, PROEX, SMEd e ao grupo Neabi-FURG, pela parceria no desenvolvimento de projetos que ampliaram os meus conhecimentos acerca da Literatura Afro-brasileira.

Aos pesquisadores Luciana Martins Diogo (USP) e Rafael Balseiro Zin (PUC-SP), pelos materiais fornecidos.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo incentivo à pesquisa e concessão de bolsa durante 24 meses.

Enfim, agradeço a todos que participaram, direta ou indiretamente, na conclusão desta etapa importante da minha formação.

Oh! A mente! Isso sim ninguém pode escravizar!

Maria Firmina dos Reis.

RESUMO

Com a independência do Brasil surgiu a necessidade de imaginar o país como uma nação. A literatura romântica foi muito importante nesse processo, pois filiados ao projeto literário nacional os escritores elaboraram narrativas nas quais destacaram as peculiaridades locais, com intuito de representar e difundir os ideais nacionais. É nessa época que o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, é publicado. Entretanto, apesar de inserido na tradição romântica, ele diverge de seus contemporâneos porque a nação é narrada pelo ponto de vista da mulher negra, através de uma perspectiva afroidentificada comprometida em recuperar a história e expor as condições de vida do sujeito negro no Brasil oitocentista. Assim, a presente dissertação propõe uma leitura do romance *Úrsula*, com base nas considerações teóricas das ficções fundacionais propostas por Doris Sommer (2004) e do projeto literário nacional discutido por Antonio Candido (2000), bem como nos conceitos da literatura de autoria negra abordados por Octavio Ianni (2011), Cuti (2010), Edimilson Pereira (1995; 2011), Eduardo de Assis Duarte (2011), entre outros estudiosos do tema. A partir dessas teorias, buscamos identificar os elementos textuais que fazem de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, um romance fundacional da literatura afro-brasileira.

Palavras-chave: Maria Firmina; literatura afro-brasileira; romance de fundação; século XIX; nação.

ABSTRACT

With the independence of Brazil, the need arose to imagine the country as a nation. Romantic literature was very important in this process, since affiliated to the national literary project, writers elaborated narratives in which they highlighted local peculiarities, with the intention of representing and spreading national ideals. It is at this time that the novel *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis, is published. However, despite being inserted in the romantic tradition, he diverges from his contemporaries because the nation is narrated from the point of view of the black woman, through an afro-affected perspective committed to recovering history and exposing the life conditions of the black subject in 19th century Brazil. Thus, the present dissertation proposes a reading of the novel *Úrsula*, based on the theoretical considerations of the foundational fictions proposed by Doris Sommer (2004) and the national literary project discussed by Antonio Candido (2000), as well as on the concepts of black authored literature addressed by Octavio Ianni (2011), Cuti (2010), Edimilson Pereira (1995; 2011), Eduardo de Assis Duarte (2011), among other scholars on the subject. Based on these theories, we seek to identify the textual elements that make *Úrsula*, by Maria Firmina dos Reis, a foundational novel of Afro-Brazilian literature.

Keywords: Maria Firmina; Afro-Brazilian literature; foundation novel; 19th century; nation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 MARIA FIRMINA DOS REIS: FRAGMENTOS DE UMA TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA E LITERÁRIA	15
1.1 Maria Firmina: vida e obra	15
1.2 A trajetória do romance <i>Úrsula</i>	25
1.3 Um silêncio no cânone literário brasileiro	38
2 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO DO BRASIL NO TEMPO DE MARIA FIRMINA DOS REIS	49
2.1 Romances fundacionais: nação e literatura no século XIX.....	49
2.2 A escrita afro-brasileira de Maria Firmina.....	63
3 ROMANCE FUNDACIONAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA	77
3.1 A cor local no romance <i>Úrsula</i>	77
3.2 Túlio, Susana e Antero: personagens de fundação	91
3.3 O projeto literário nacional de Maria Firmina	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
REFERÊNCIAS	113
ANEXOS	121

INTRODUÇÃO

O século XIX foi muito significativo para o Brasil, pois ocorreram diversas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais no país. Em meio a essas transformações se destacou o projeto literário de construção nacional, no qual os escritores tomaram para si a missão de imaginar o Brasil como uma comunidade. Criar entre os indivíduos uma ideia de pertencimento a uma mesma realidade social, histórica e cultural e, ao mesmo tempo, “definir uma literatura nova no Brasil, que fosse no plano da arte o que fora a Independência na vida política e social” (CANDIDO, 2000, p. 341). Ou seja, para os escritores o conjunto de representações, símbolos e mitos, difundido por meio da literatura, favorecia a concepção de identidade nacional. E o Romantismo sendo um movimento político e cultural assumiu, portanto, a função de fornecer aos intelectuais as referências para as nações que estavam engajados em criar (RICUPERO, 2004). Assim, a literatura romântica funcionou como reveladora e produtora dos elementos nacionais, e o romance foi um dos gêneros contemplados.

Segundo Doris Sommer (2004), apesar da admiração pelos estilos literários inglês e francês, em voga na época, os escritores latino-americanos adaptaram os padrões importados. Os romances nacionais foram utilizados como instrumentos para retratar a sociedade e apresentar personagens que representassem distintos estamentos sociais. Através das histórias de amor desses romances, os escritores tinham como objetivo promover um amálgama social e difundir padrões de comportamento em prol de um futuro ideal de nação, numa dialética entre amor e Estado. Nesses romances um nível representa o outro e também o alimenta, incentivando os leitores a construir uma comunidade nacional e “uma cultura aconchegante, quase abafada, que unia as esferas políticas e privadas de tal maneira que criava um lugar para todos, contanto que cada um soubesse qual era o seu lugar” (SOMMER, 2004, p. 46). Isto é, os acordos e as conciliações políticas podiam ocorrer desde que a ordem hierárquica de classe social, raça e de gênero se mantivesse plenamente estabelecida. Deste modo, os escritores românticos se basearam nas belezas naturais do Brasil e nas memórias de feitos heroicos, ao passo que a realidade social do país se constituía na mão de obra negra escravizada e na violência.

A escravidão e o negro foram intencionalmente ignorados pelos intelectuais, pois se tratava de criar um discurso oficial, no qual esses dois elementos permanecessem de fora

da imagem da nação brasileira, uma vez que representavam uma contradição para a ideia de “civilização e ao progresso, e uma desgraça para um país que se esforçava para ser branco” (BROOKSHAW, 1983, p. 34). Logo, o tema da abolição e da mestiçagem tomaram conta das discussões políticas e das representações literárias sem qualquer contrapartida que levasse à valorização da presença da história, da memória e da cultura da população negra no Brasil. Com base em ideologias racistas, os escritores representaram os negros através de estereótipos e essencialismos, substituindo a invisibilidade pela desumanização. Ou seja, o negro como indivíduo não foi motivo de interesse literário, porque “apesar de presente nos lares dos brancos, em suas terras e quintais, continuava desconhecido – embora fosse tida como certa a sua inferioridade” (GOMES, 1988, p. 19).

Neste período Maria Firmina dos Reis publica o seu romance *Úrsula*. Ele é o primeiro romance escrito por uma mulher negra (DUARTE, 2004; LOBO, 1993; MUZART, 2000), e apresenta um ponto de vista distinto da nação retratada pelos seus contemporâneos, porque a escravidão e os negros se colocam como temas principais, e são abordados a partir de uma perspectiva interna. Os personagens escravos são dotados de voz e de consciência, pois trazem à tona a memória da escravidão, da cultura africana e afro-brasileira, pela primeira vez na história da literatura. Isto é, na narrativa nacional firminiana a escravidão e o negro se integram ao contorno da nação brasileira, fundando novos sentidos nas letras nacionais. Além da escravidão, emerge no romance o tema do patriarcado, pois as histórias das personagens femininas funcionam como uma forma de denúncia à opressão e à violência sofrida pelas mulheres no século XIX. Com essa abordagem, marcada pela diferença, Maria Firmina problematiza o nacionalismo oficial e seu discurso etnocêntrico e masculino, tendo como resultado o seu silenciamento nas historiografias por mais de cem anos.

Em meados do século XX, no campo da crítica literária surge o termo “literatura negra” para designar as produções literárias que abordam questões étnico-raciais, caracterizadas por um compromisso com a luta contra o racismo. Maria Nazareth Soares Fonseca (2011) nos diz que a consolidação das manifestações literárias de autoria negra ocorre com o surgimento e o fortalecimento do movimento negro nos Estados Unidos, conhecido como Renascimento Negro Norte-Americano, que se espalhou por várias regiões, ganhando diversas tendências de acordo com contexto histórico de cada país. Segundo a autora, no Brasil não se pode afirmar que existiu movimentos literários como nos Estados

Unidos ou na França antes dos *Cadernos Negros*¹ e da reflexão teórica encaminhada por seus criadores. “Mas o fato é que muitos escritores, antes mesmo da extinção do tráfico negreiro, no século XIX, produziram textos em que é abordada a questão negra” (FONSECA, 2011, p. 252), levando os estudiosos a considerar vários aspectos.

Existem divergências entre os escritores e críticos dessa literatura, tanto no que diz respeito à questão da autoria: pode ser uma expressão literária feita por quem quer que seja, desde que revelem as dimensões peculiares aos negros, como defendem os críticos Zilá Bernd (1988) e Domício Proença Filho (2004). Quanto na sua própria terminologia: “literatura negra”, “literatura afrodescendente”, “literatura afro-brasileira” e “literatura negro-brasileira”. Para alguns estudiosos os usos dessas terminologias rotulam e limitam o trabalho dos escritores. Outros, no entanto, afirmam que elas ajudam a destacar os sentidos dessa expressão literária como um discurso da diferença. Cuti (2010), por exemplo, defende o uso do termo “literatura negro-brasileira”. Para ele o termo “afro” funciona como elemento atenuador e encobre o sentido político dessa literatura, e pode significar não negra. Já a palavra “negro” é explícita e remete às reivindicações dos escritores negros diante da existência do racismo.

Entretanto, para Eduardo de Assis Duarte (2011) a expressão “literatura afro-brasileira” é considerada adequada porque “a sua própria configuração semântica, remete ao processo de mescla cultural em curso no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos; processo de hibridação étnica e linguística, religiosa e cultural” (DUARTE, 2011, p. 381). Segundo o autor, a literatura afro-brasileira é um conceito em construção, mas pode ser entendida como um corpo discursivo inserido na tradição literária brasileira que tem como elementos distintivos: a temática; o ponto de vista; a autoria; a linguagem e o público. A interação desses elementos nos textos contempla o resgate da história do povo negro, a denúncia da escravidão e de suas consequências, desestabilizando o discurso colonial que, ao longo dos séculos, trabalhou em prol do apagamento da história e da subjetividade desse segmento da população brasileira. Ou seja, o que está em curso nessa literatura é a afirmação da identidade cultural afro-brasileira, numa dinâmica de conscientização étnica com o

¹Lançados pela primeira vez em 1978, os *Cadernos Negros* são um importante marco para a consolidação da literatura negra no Brasil. Os *Cadernos* surgiram através do Movimento Negro Unificado contra Discriminação Racial, que depois tornou-se MNU (Movimento Negro Unificado), um dos vários instrumentos sociais de engajamento político da época. Sua editoração é feita pelo *Quilombhoje*, grupo de escritores comprometidos com a divulgação e circulação da produção literária negra no Brasil.

objetivo de tirar do negro o véu ideológico que o encobre. Nesta perspectiva, a representação do negro, de suas memórias e vivências busca integrar novos valores e pontos de vista na literatura brasileira e na sociedade. Assim, os estudos sobre a literatura afro-brasileira “podem resgatar esses escritores, mostrar como são fundadores. E como apontam além de seu tempo. Abrem horizontes que permitem repensar aspectos fundamentais da dialética entre arte e sociedade, literatura e consciência social” (IANNI, 2011, p. 186).

Diante disso, este trabalho propõe uma leitura de *Úrsula* como um romance fundacional da literatura afro-brasileira. Para melhor desenvolver o tema, a dissertação será estruturada em três capítulos. O primeiro capítulo será dedicado à trajetória da vida de Maria Firmina, e de seu romance. Nele, se fará uma abordagem sobre a vida e a origem familiar da escritora através de sua biografia e de documentos descobertos recentemente, englobando a trajetória do romance *Úrsula* na imprensa, com intuito de observar quais foram as condições e as alternativas encontradas para a sua publicação, bem como os caminhos que percorreu até chegar ao presente. Nascimento Morais Filho (1975), Dilercy Aragão Adler (2017), Nelson Sodré (1999), Márcia Abreu (2003) e Antonia Pereira de Souza (2017), serão algumas das referências utilizadas para a abordagem desse conteúdo inicial. No mesmo capítulo, será realizada uma discussão acerca dos motivos que levaram ao silêncio e a exclusão desse romance fundador da escrita feminina negra no cânone literário brasileiro, com base nas considerações de David Perkins (1999), Roberto Reis (1992), Zilá Bernd (1988), Rita Schmidt (1997; 2014), entre outros.

No segundo capítulo será abordado o contexto histórico e literário da publicação do romance *Úrsula*. Discorreremos sobre o projeto literário nacional no Brasil discutido por Antonio Candido (2000), relacionando com a teoria das ficções fundacionais propostas por Doris Sommer (2004). Será abordado também o conceito da literatura de autoria negra debatido por Octávio Ianni (2011), Edimilson Pereira (1995; 2011), Luiza Lobo (1993), Cuti (2010), Eduardo de Assis Duarte e Conceição Evaristo (2005; 2009). E a relação dessa literatura com a reconstrução e a recuperação da memória e da subjetividade individual e coletiva dos negros, com base nas considerações de Heloisa Toller Gomes (1988; 2017). Esse capítulo tem como objetivo incorporar o romance no paradigma das ficções fundacionais e da literatura afro-brasileira.

O terceiro capítulo será dedicado à interpretação do romance *Úrsula*. Nesta seção, buscamos observar como a obra se vincula ao projeto literário nacional e à configuração dos romances fundacionais, ao mesmo tempo em que se afasta através da perspectiva feminina e

afroidentificada de sua autora. Atentando para os elementos da narrativa: narrador, espaço, tempo, personagens principais e secundários – através dos quais Maria Firmina funda a vertente literária afro-brasileira. Esse capítulo tem como propósito destacar a importância da escritora e de seu romance para a história da literatura brasileira.

O romance *Úrsula* possui uma fortuna crítica que vem se consolidando desde a sua descoberta. Assim, a presente dissertação se soma a outros trabalhos (alguns deles serão citados ao longo do texto) que buscam contribuir para os estudos em torno do romance *Úrsula*, bem como atribuir visibilidade a escritora afro-brasileira Maria Firmina dos Reis.

1 MARIA FIRMINA DOS REIS: FRAGMENTOS DE UMA TRAJETÓRIA BIOGRÁFICA E LITERÁRIA

1.1 Maria Firmina: vida e obra

Maria Firmina dos Reis nasceu na ilha de São Luís (MA), sendo registrada como filha de Leonor Felippa dos Reis e João Pedro Esteves (MORAIS FILHO, 1975 s/p; LOBO, 1993, p. 224). Em todas as publicações consultadas, até o ano de 2016, encontramos a informação de que o nascimento de Maria Firmina dos Reis ocorreu no dia 11 de outubro de 1825. Porém, na pesquisa realizada em 2017 pela professora Dilercy Aragão Adler (UFMA) foi encontrado, no Arquivo Público do Estado do Maranhão, um registro de solicitação de alteração na data do nascimento de Maria Firmina, do dia 21 de dezembro de 1825 para o dia 11 de março 1822. Essa alteração teria sido solicitada pela própria Maria Firmina, no dia de sua nomeação para o cargo de professora régia de instrução primária (25/06/1847). Neste documento, Maria Firmina alegou que a data do dia 21 de dezembro de 1825 se referia ao seu batismo, que foi realizado de modo tardio por ela ter nascido acometida de uma enfermidade o que a impossibilitou de receber o sacramento no dia de seu nascimento (11 de março de 1822). De acordo com Adler, o documento assim inicia:

Diz, Maria Firmina dos Reis, filha natural de Leonor Felippa dos Reis, que ela quer justificar por este Juízo que nasceo no dia 11 de Março do anno de 1822, e que só teve lugar o seu baptismo no dia 21 de Dezembro de 1825, como mostra pelo documento junctos, por causa de moléstia que então lhe sobreveio e privou ser baptisada antes; o que feito requerer se julgue por sentença, e que mande abrir novo assento (ADLER, 2017, p. 59).

Em *Histórias da gente brasileira* (2016), Mary Del Priore nos diz que o batismo tardio era recorrente desde os tempos coloniais, embora fosse algo bastante criticado pela igreja. A historiadora afirma que a igreja declarava oito dias de tolerância para a cerimônia do batismo após o nascimento, acreditando que se as crianças já batizadas viessem a falecer, garantiam a salvação. Entretanto, o posicionamento geográfico, somado às dificuldades econômicas ou problemas de saúde, impedia, na maioria dos casos, a realização dos sacramentos nos recém-nascidos em muitas famílias no século XIX. Assim, o batismo acabava ocorrendo mais tarde do que o habitual. Desta forma, a justificativa apresentada por

Maria Firmina está de acordo com o que ocorria na época, dado que havia nascido com uma enfermidade, pertencia a uma família de poucas posses e morava numa vila interiorana. Além disso, havia uma exigência mínima para exercer o cargo de professora de instrução primária que era de 25 anos².

O documento de justificativa do nascimento de Maria Firmina nos revelou ainda um aspecto importante sobre a sua origem familiar. Nele, consta que sua mãe, Leonor Felippa dos Reis, era uma “mulata”³ alforriada, que teria pertencido ao Comendador Caetano José Teixeira, um grande proprietário de terras da região, e um dos principais comerciantes de negros escravizados, na passagem do século XVIII ao XIX⁴. Assim, contrariando fontes que indicaram que ela era filha de uma mulher branca de origem portuguesa, o documento de justificativa de nascimento de Maria Firmina, deixa em evidência a sua origem:

Aos vinte hum de dezembro de 1825 nesta freguesia de Nossa senhora da Vitoria Igreja Cathedral da cidade do Maranhão baptizei e pus os santos elos a Maria, filha natural de Leonor Felippa molata forra que foi escrava do Comendador Caetano Je.Teixe.^a forão Padrinhos o Tenente de Milícias João Nogueira de Souza e Nossa Senhora dos Remédios do que se fez esse assento que assignei (ADLER, 2017, p. 59).

Porém, tanto no documento de justificativa de nascimento, quanto na certidão de batismo de Maria Firmina, não há indicação de paternidade, ou seja, João Pedro Esteves não é mencionado como pai. Seu nome encontra-se nessa condição apenas no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, de Augusto Sacramento Blake, e na certidão de óbito de Maria Firmina, redigida no dia 11 de novembro de 1917, sob informações de familiares e pessoas próximas a ela (MORAIS FILHO, 1975 s/p). Nesse documento de óbito, nenhum dado sobre sua condição social é acrescentado à João Pedro Esteves, salvo que é negro.

O mais intrigante dessa história está na informação obtida no artigo *Exma. Sra. d. Maria Firmina dos Reis, distinta literária maranhense: a notoriedade de uma professora*

²CASTANHA, André Paulo. *Edição crítica da legislação educacional primária do Brasil imperial: a legislação geral e complementar referente à Corte entre 1827 e 1889*. Campinas: Unioeste; Navegando Publicações, 2013. p.88.

³O termo “mulata” aqui utilizado segue o registro dos Autos de justificação de nascimento de Maria Firmina, que se referia a uma pessoa fruto de uma relação entre branco e negro.

⁴GALVES, Marcelo Cheche. Política em tempos de Revolução do Porto: constitucionalismo e dissenso no Maranhão. *Passagens – Revista Internacional de História Política e Cultura Jurídica*. Rio de Janeiro. v.4, n. 1, p. 4-38, Jan-abr. 2012.

afrodescendente no século XIX, publicado em 2018. Através da pesquisa realizada no jornal *A Pacotilha*, as autoras Mariléia dos Santos Cruz, Érica de Lima de Matos e Ediane Holanda Silva informam no texto que João Pedro Esteves foi sócio nos negócios do comendador Caetano José Teixeira. Assim, tudo indica que Maria Firmina foi fruto de uma relação extraconjugal de um homem, provavelmente branco, que tinha certo *status* na sociedade maranhense, o que “justifica” a ausência de seu nome nos documentos de registro, visto que esse tipo de relação era censurado em função dos critérios religiosos, econômicos e raciais.

Ainda sobre a sua origem familiar, há informações de que Maria Firmina era, por parte de mãe, prima de Francisco Sotero dos Reis (1800-1871), um influente professor, gramático, escritor e crítico literário do círculo social maranhense. De acordo com Luiza Lobo (1993, p. 224), Sotero dos Reis foi a principal referência cultural de Maria Firmina, inclusive teria apoiado a sua entrada no meio literário. Entretanto, além das informações obtidas pelos seus familiares, não foram encontrados, até o presente, fontes de registros oficiais que confirmem tal relação consanguínea. Apesar disso, todos esses dados biográficos apresentados aqui, mesmo que estejam de forma fragmentados e/ou sujeitos a equívocos, merecem atenção porque fazem parte de uma história, que foi ignorada por muitos anos, mas que hoje se encontra em fase de reconstrução.

De acordo com José Nascimento Morais Filho (1975), Maria Firmina perde a sua mãe aos cinco anos de idade, e muda-se para casa de sua avó materna, na vila de São José de Guimarães (MA), onde passa a residir com a irmã, Amália Augusta dos Reis, com a tia, Henriqueta Romana dos Reis e uma prima, Balduína. Esse acolhimento, segundo Maria Lúcia de Barros Mott (1988, p.61), foi fundamental para a sua educação, porque essa tia encontrava-se melhor situada economicamente. Para Algemira Mendes (2016) Maria Firmina foi uma mulher autodidata, sua instrução se fez através de muitas leituras – lia e escrevia em francês⁵ fluentemente. Porém, pela escassez de fontes de registro a respeito de sua vida, é difícil determinarmos de que maneira ela iniciou seus estudos durante sua infância e juventude. Os únicos registros que encontramos, até o presente, são relatos da própria Maria Firmina no seu diário pessoal:

⁵ Acredita-se que a afirmação feita pela pesquisadora tem por base as epígrafes em francês encontradas nos poemas de Maria Firmina, como “Je t’aime! O ma vie”, de Lorde Byron. Podemos pensar na possibilidade de Maria Firmina ter participado de uma das salas de aulas de gramática portuguesa e francesa de Sotero dos Reis, levando em consideração a hipótese de haver algum grau de parentesco entre eles.

De uma compleição débil e acanhada, eu não podia deixar de ser uma criatura frágil, tímida e, por consequência, melancólica: uma espécie de educação freirática veio dar remate a estas disposições naturais. Encerrada na casa materna, que só conhecia o céu, as estrelas e as flores que minha avó cultivava com esmero; talvez por isso eu tanto amei as flores; foram elas o meu primeiro amor. Minha irmã... minha terna irmã e uma prima querida foram as minhas únicas amigas de infância; e, nos seus seios, eu derramava meus melancólicos e infantis queixumes; por ventura sem causa, mas já bem profundos [...] Vida!..Vida, bem penosa me tens sido tu! Há um desejo, há muito alimentado em minha alma, após o qual minha alma tem voado infinitos espaços e este desejo insondável e jamais satisfeito, afogado, e jamais saciado, indefinível, quase que misterioso, é, pois, sem dúvida, o objeto único de meus pesares infantis e de minhas mágoas. Eu não aborreço os homens, nem o mundo, mas há horas e dias inteiros que aborreço a mim própria. (REIS apud MORAIS FILHO, 1975, s/p.).

No excerto acima, é importante observar o núcleo matriarcal em que viveu Maria Firmina. Ao falar da família, ela não faz menção a nenhum homem, pai, avô ou irmãos, apenas da avó, que cultivava flores, da irmã e da prima, que foram suas únicas amigas de infância. Além disso, através de seus registros, temos um testemunho de como era o ensino destinado às mulheres no Brasil oitocentista, isto é, sob uma “educação freirática”.

Segundo Arilda Ribeiro (2000), no período colonial a educação feminina no Brasil era tomada como algo desnecessário. Segundo a historiadora, essa situação tinha como justificativa a incapacidade mental das mulheres, classificadas pelos homens de *imbecil sexus*. Diante desse juízo, não existiam escolas voltadas para uma educação formal às mulheres. O que havia era a educação recebida em casa, ou promovida pelos conventos, que tinham como principal objetivo ensinar os ofícios domésticos e artesanais, como cozinhar, bordar, ser uma boa mãe e dona de casa. Além disso, esse tipo de educação era limitado às mulheres pertencentes à alta sociedade. Isso quer dizer que aquelas que não pertenciam a esse núcleo social, ou seja, as mulheres pobres, negras ou indígenas, não recebiam nenhuma educação. Sendo assim, até o final do século XVIII, a escolarização e o letramento eram reservados, especificamente, aos homens.

Com a entrada do século XIX ocorreram muitas transformações no âmbito político, econômico e cultural. Após a independência (1822), o Estado brasileiro colocou em vigor vários projetos como consenso para o ideal de nação, e um deles foi a ampliação do ensino (FARIA FILHO, 2011). A primeira legislação brasileira específica sobre o ensino primário, após a independência, foi a lei de 15 de outubro de 1827, conhecida como Lei Geral, que possibilitou a criação das escolas de primeiras letras no país, contemplando a educação para mulheres. Entretanto, enquanto os homens tinham acesso a diversas áreas do

conhecimento, como geometria, química, física, etc., as mulheres continuaram recebendo uma educação mais voltada para questões que diz respeito aos afazeres domésticos.

As mulheres aprendiam, primeiramente, a ler e a escrever, depois as quatro operações e por fim aprendiam a cozinhar e bordar, seguindo a lógica de formar excelentes donas de casa, porque o objetivo era educá-las e não instruí-las. Segundo Maria de Lourdes Haidar (2008, p.212), essa educação limitada que as mulheres recebiam, somado ao uso dos costumes inteiramente tradicionais ligados às doutrinas cristãs, fazia com que poucas fossem consideradas aptas para o exercício do magistério, que era realizado por meio de concurso público, formando um círculo vicioso que dificultava a ampliação de classes para o sexo feminino, pela ausência de professoras. Desta forma, o nível de analfabetismo entre as mulheres continuou alto, mesmo após a abertura das escolas públicas.

Assim, num contexto em que poucas mulheres eram alfabetizadas e tinham acesso à educação formal, Maria Firmina aprendeu a ler, escrever e ocupou, em 1847, o primeiro lugar no concurso público para a Cadeira de Instrução Primária, em Guimarães. Ela foi uma exceção para o período histórico do Brasil, pois além das questões de gênero, durante todo século XIX havia muitas barreiras que vetavam o acesso à escolarização aos negros, dificultando a sua ascensão social. Segundo Mariléia Cruz (2008), apesar do surgimento de algumas leis⁶ durante o Império, que incluíam a educação para os negros, não houve uma política sistemática que criasse condições materiais necessárias para que eles realizassem de forma plena esse direito, uma vez que a sociedade brasileira continuava sob o jugo da escravidão. Desta forma, muitos negros continuaram fora do sistema educacional até o final do século.

Entretanto, negros livres, libertos e alguns escravizados conseguiam romper as barreiras aprendendo a ler e a escrever por conta própria, ou por meio do apadrinhamento afetivo – no qual os senhores podiam permitir aos negros o acesso ao ensino e a outras atividades. Maria Firmina foi um deles. Isto é, foi uma mulher negra que teve acesso à alfabetização e ao letramento, condição essa que foi negada a outros tantos negros na mesma época devido ao sistema escravista, que os condicionava a uma vida desumana.

⁶O Decreto nº 7.031-A de setembro de 1878, por exemplo, só podia se matricular negros do sexo masculino (livres ou libertos), saudáveis e vacinados. Assim, fica evidente a exclusão das mulheres negras e dos escravizados.

Disponível: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/decret/18241899/decreto7031a6setembro1878548011publicacaoriginal62957pe.html#:~:text=Os%20alunos%20acatholicos%20n%C3%A3o%20precisar%C3%A3o,favores%20concedidos%20por%20este%20decreto>. Acessado dia 13 de abril 2019.

Diante disso, cabe ressaltar aqui o episódio da sua nomeação para o cargo de professora de primeiras letras, registrado por Moraes Filho (1975) através de uma entrevista realizada com a filha de criação de Maria Firmina, Nhazinha Goulart. Ela contou que os familiares queriam que, nesse dia, “Diliquinha”, como Maria Firmina era chamada entre os mais íntimos, fosse transportada num palanquim (uma espécie de liteira conduzida por escravos) para receber o título. Porém, consciente de sua origem, ela recusou de forma incontestável, dizendo: “Negro não é animal para se andar montado nele!”, e foi caminhando, deixando claro o seu posicionamento político a respeito da escravidão. Os depoimentos colhidos pelo biógrafo reportam que, na casa de sua tia materna, Maria Firmina conviveu, ao longo de sua vida, com muitos escravizados e que desenvolveu por eles laços de proximidade, “sendo capaz de compreender o peso da escravidão” (MACHADO, 2018, p. 23).

Maria Firmina exerceu a profissão de professora de primeiras letras por trinta e quatro anos, de 1847 a 1881. Cerca de um ano antes de se aposentar, em 1880, ela funda no vilarejo de Maçaricó, uma das primeiras escolas mistas e gratuitas do país, voltada exclusivamente para crianças e jovens em vulnerabilidade socioeconômica. As aulas aconteciam em uma espécie de galpão, cedido por um fazendeiro⁷. Nesse espaço, Maria Firmina, deu aulas às filhas desse fazendeiro, junto aos filhos dos escravizados e demais trabalhadores da fazenda que vinham dos arredores do vilarejo (MORAIS FILHO, 1975, s/p). Esse ato faz dela uma das precursoras da criação da escola universal, pública e gratuita⁸ no Brasil, dentro de um projeto educativo onde não havia diferenças de idade, sexo, raça e classe social. No depoimento a Moraes Filho, sua ex-aluna D. Eurídice Barbosa Cardoso, conta como foi a experiência de estudar nessa escola:

Maria Firmina deslocava-se para Maçaricó, juntamente com Nhazinha Goulart e Leude Guimarães, em um carro de boi [...] Mestreira Maria Firmina era enérgica, falava baixo, não aplicava castigos corporais, não ralava: aconselhava. Estudei com ela por volta de 1891, mais ou menos. Éramos meninos e meninas, na mesma sala, estudando juntos. A aula funcionava pela manhã. E era em Maçaricó (MORAIS FILHO, 1975, s/p).

⁷Esse fazendeiro era Domingo Lourenço da Silva Mondego, major reformado e fazendeiro, um homem influente e um grande produtor de açúcar do Maranhão do século XIX - Jornal Pacotilha, 1886.

⁸Segundo depoimentos, os pais dos alunos que tinham condições financeiras pagavam, mas uma quantia simbólica como contribuição para manter a escola em funcionamento.

Segundo Manfredo Berger, as primeiras escolas mistas no Brasil surgiram no final do século XIX, por volta de 1870, com a fundação das escolas protestantes e presbiterianas, que “pela primeira vez na história do Brasil reuniram sob o mesmo teto alunos de ambos os sexos” (BERGER, 1984, p.168). Porém, as legislações provinciais eram repletas de restrições para com esse tipo de escola. A maioria das escolas das províncias exigiam que as meninas sentassem separadas dos meninos, ou que as aulas ocorressem em horários diferentes para um e outro sexo, em dias alternados; algumas chegavam até construir uma ala masculina independente, ou seja, a coeducação continuava não sendo bem aceita pelas famílias da elite brasileira.

Deste modo, localizada em uma espécie de galpão, a escola mista, fundada por Maria Firmina, promoveu uma revolução no ensino da província do Maranhão, chamando atenção dos conservadores que acabaram interrompendo as atividades (MENEZES, 1978, p. 570). De acordo com Rafael Zin (2016), o fato de ter fundado uma das primeiras escolas mistas e gratuitas do país evidencia a consciência que ela teve do papel de transformação que podia exercer naquela sociedade, levando em conta o tipo de educação que recebiam as mulheres, os pobres e os negros. Além disso, mesmo tendo permanecido solteira toda a sua vida, Maria Firmina, se encarregou da criação de alguns filhos adotivos, cerca de dez, oriundos das fazendas onde lecionava (LOBO, 2006). Esse ato revela, mais uma vez, a sua empatia para com os desamparados, porque mesmo com poucos rendimentos que dispunha adotou um grande número de crianças, e ainda cuidou de muitos afilhados (FURTADO, 2017, p. 15).

Em seu estudo sobre a imprensa feminina no Brasil, Constância Lima Duarte (2017), afirma “que as primeiras mulheres que tiveram acesso ao letramento, imediatamente se apoderaram da leitura, que por sua vez as levou à escrita e à crítica” (DUARTE, 2017, p.14). A autora nos diz que independentemente de serem poetisas, ficcionistas, jornalistas ou professoras, a leitura lhes proporcionou a consciência do lugar de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo feminino estava submetido. Isso permitiu o surgimento de espaços de escritas voltadas para o público feminino, como os jornais *O Espelho Diamantino* (RJ), *Manual das Brasileiras* (SP), *O Despertador das Brasileiras* (BA), entre outros.

É importante destacar que, no mesmo período, intelectuais negros também conquistam um lugar na imprensa brasileira, para tratar das ideias e dos assuntos considerados importantes para a população negra. No livro *A imprensa negra no Brasil*

(2010), Ana Flávia Pinto nos apresenta o surgimento e a atuação de periódicos de grupos negros letrados de diferentes épocas e locais igualmente distintos como *O Homem de Cor* (RJ), *A Pátria – Órgão dos Homens de Cor* (SP), *Dissolução social* (PE), *O Exemplo* (RS), etc. As principais pautas da imprensa negra estavam a abolição da escravidão e a igualdade racial, e entre os militantes da causa se destacou o escritor e jornalista Luiz Gama (1830-1882).

Mesmo não tendo atuado de forma direta nesses espaços, Maria Firmina participou da luta, exposição e divulgação de ideais em prol da igualdade de direitos através da literatura. Sua estreia na imprensa maranhense ocorreu aos trinta e oito anos idade, com a publicação de *Úrsula*, romance lançado pela editora Tipografia do Progresso, em 1860. O romance representa um marco na historiografia literária brasileira não só por conta de sua autoria, mas porque aborda o tema da escravidão e do negro através de um ponto de vista diferenciado, como veremos no decorrer deste trabalho. A partir da publicação de *Úrsula*, Maria Firmina passa a colaborar de forma ativa na imprensa local, com a publicação de poesias, enigmas e charadas, em jornais literários, como *A Verdadeira Marmota*, *Semanário Maranhense*, *O Domingo*, *O País*, *Pacotilha*, *O Federalista* e outros (MUZART, 2000, p. 264).

Em 1861, Maria Firmina participa do *Parnaso Maranhense*⁹, uma antologia que reuniu poesias de escritores locais importantes, como Gonçalves Dias (1823-1864), Sotero dos Reis (1800-1871) e Sousândrade (1833-1902). Em seguida, ela começa a publicar seus textos no jornal *Jardim das Maranhenses*. Neste periódico, voltado especificamente para o público feminino, Maria Firmina lança, em folhetim, o seu primeiro conto, *Gupeva* (1861). Esse conto, de temática indianista, parece ter obtido uma boa aceitação do público leitor, pois foi republicado em 1863 e 1865, nos jornais *Porto Livre* e *Eco da Juventude*, respectivamente. Em 1871, Maria Firmina reúne seus poemas no volume *Cantos à Beira Mar*, e publica-os pela Tipografia do País. Essa coletânea aborda temas variados, como o sofrimento, o desejo da morte e a exaltação da pátria, em consonância com a estética romântica nacionalista. Vejamos um deles:

Minha Terra

⁹*Parnaso Maranhense – Coleção de Poesias*. Seleção de Gentil Homem de Almeida Braga, Antônio Marques Rodrigues, Raymundo de Brito Gomes de Sousa, Luiz Antônio Vieira da Silva, Joaquim Serra e Joaquim da Costa Barradas. São Luís-Maranhão: Tipografia do Progresso, 1861. p. 222-233.

Maranhão! Açucena entre verdores,
Gentil filha do mar – meiga donzela
Que a nobre fronte, desprendida a coma,
Dos seios do Oceano levantaste!
Quanto és nobre, e formosa – sustentando
Nas mãos potentes – como cetro de Ouro,
O Bacanga caudal, - o Anil ameno!
Pátria minha natal, – ninho de amores...
Ai! miséria de mim...quisera dar-te
Na lira mavioso canto,
Canto exaltado que elevar-te fora
‘Té onde levas a nobreza tua!
Porém o estro deserdado, e pobre,
Sonha, e não pode obrar o seu intento
[...] (REIS apud MORAIS FILHO, 1975, s/p)¹⁰

Um ano antes da promulgação da Lei Áurea (1887), ou seja, no auge das campanhas abolicionistas no Brasil, Maria Firmina publica, na *Revista Maranhense*, o seu segundo conto: *A escrava*. Nele descreve de forma precisa a organização e os mecanismos do sistema escravista no Brasil, concedendo, mais uma vez, destaque aos escravizados. E não parou por aí, sendo também musicista, a escritora maranhense compôs a letra do *Hino à libertação dos escravos* (1888), no mesmo ano da abolição da escravidão no Brasil:

Salve Pátria do Progresso!
Salve! Salve Deus a igualdade!
Salve! Salve o sol que raiou hoje,
Difundindo a Liberdade!
Quebrou-se enfim a cadeia
Da nefanda escravidão!
Aqueles que antes oprimias,
Hoje terás como irmão! (REIS apud MORAIS FILHO, 1975, s/p).

A escritora também compôs canções de caráter folclórico para festas populares, como *A pastoral* e *Auto de bumba-meu-boi*. Além disso, musicou também os lendários *Versos da garrafa*¹¹, de Gonçalves Dias. Ela nos deixou ainda um diário, intitulado *Álbum*,

¹⁰Maria Firmina dedica esse poema a Francisco Sotero dos Reis.

¹¹De acordo com Moraes Filho (1975, s/p), em 1859 o poeta Gonçalves Dias viaja para a Europa, por motivos de saúde. No seu retorno, ele embarca no navio *Ville de Boulogne*, que naufraga próximo ao litoral maranhense. Segundo a tradição popular, antes de morrer, Gonçalves Dias colocou em uma garrafa seus últimos versos, e durante o naufrágio essa tal garrafa chega às praias de Guimarães, no Maranhão. Esses versos mais tarde foram musicados por Maria Firmina.

documento que reúne diferentes tipos de registros, datados de 9 de janeiro de 1853 a 1º de abril de 1903, publicado postumamente¹². No *Álbum*, Maria Firmina se descreve como uma mulher eventualmente triste, por conta das adversidades da vida, perdas de amigos, familiares e demais entes queridos, bem como insatisfações e decepções sociais. Mas ela parece ter sido muito estimada na comunidade onde residia, pois segundo os depoimentos de uma de suas filhas de criação, a escritora maranhense era:

Reservada, mas acessível – admirada e querida – Maria Firmina dos Reis era Mestra Régia, a Matriarca Espiritual do seu Povo’. “Toda a passeata” – informa D. Nhazinha – “tinha parada obrigatória na porta de sua casa”. Viva a Mestra Régia! Viva D. Maria Firmina! E ela comovida, “continua D. Nhazinha Goulart”, agradecia a homenagem com um discurso de improviso! Nela os grandes e os pequenos se fraternizavam, nela se igualavam os ricos e os pobres, nela todos se libertavam dos preconceitos segregadores (MORAIS FILHO, 1975, s/p).

No entanto, Maria Firmina não nos deixou imagem física, nenhuma fotografia, pintura ou desenho para sua identificação. O único registro que se tem até hoje, a respeito de seus traços físicos, foi realizado por Moraes Filho, após colher os depoimentos de pessoas próximas a ela.

Traços físicos – Nenhum retrato deixou Maria Firmina dos Reis – Mas estão acordes os traços desse retrato-falado dos que a conheceram ao andar pelas casas dos 85 anos. Rosto arredondado, cabelo crespo, grisalho, fino, curto, amarrado na altura da nuca; olhos castanho-escuros, nariz curto e grosso; lábios finos; mãos e pés pequenos, meã (1,58, pouco mais ou menos), morena (MORAIS FILHO, 1975, s/p).

Apesar dos depoimentos colhidos por Moraes Filho, circularam e ainda circulam imagens que se distanciam muito de sua descrição física. Entre elas, se destacam o busto¹³

¹² O “Album” de Maria Firmina desperta curiosidades, pois as anotações surgem fragmentadas, datas distantes em anos. O motivo, segundo Leude Guimarães (filho de criação de Maria Firmina), foi um assalto que sofrera em São Luís. Seu quarto havia sido invadido, o baú contendo os escritos da autora fora arrombado e os papéis quase todos destruídos. No entanto, para Luiza Lobo (1993), há dúvidas sobre a veracidade dessa versão. Para ela, o mais provável, seria a censura da própria família para preservar a privacidade de Maria Firmina.

¹³O busto em homenagem à Maria Firmina, inaugurado em 1975, foi colocado na Praça do Pantheon Maranhense, que se localiza em frente à Biblioteca Pública Benedito Leite, no Maranhão, junto aos outros 17

esculpido pelo artista Flory Gama, que retrata a escritora com traços e características diferentes dos contornos de sua identidade descritos pelo biógrafo; e a tela presente na Câmara dos vereadores de Guimarães, da escritora de descendência alemã Maria Benedita Câmara Bormann¹⁴ (1853-1895), que foi erroneamente atribuída a imagem de Maria Firmina. A respeito disso, Luciana Diogo (2016), nos explica “o peso da dimensão estética na conformação do preconceito racial ao embranquecê-la por meio dessas representações”¹⁵. Dentre as várias tentativas de retratar a escritora, as representações que talvez mais se aproximam das descrições de suas características físicas foram elaboradas pelos artistas plásticos Tony Romerson Alves (Academia Ludovicense de Letras, em 2012) e Luzinei Araújo (Instituto Histórico e Geográfico de Guimarães, 2018).

Através dessa breve trajetória biográfica e literária de Maria Firmina, pode-se perceber que ela foi uma mulher negra que teve uma participação relevante como cidadã e intelectual no decorrer dos noventa e cinco anos de sua vida. Além de ter exercido o magistério e fundado uma das primeiras escolas mistas do país, ela foi romancista, poetisa, contista, musicista e folclorista num contexto em que o Brasil estava buscando criar elementos culturais para se consolidar enquanto país culturalmente independente. No entanto, apesar dessa intensa participação na vida política, social e cultural do Brasil, no dia 11 de novembro de 1917, Maria Firmina morre pobre, cega e sem o devido reconhecimento, vindo a público um século mais tarde através de seu romance *Úrsula*.

1.2 A trajetória do romance *Úrsula*

Até o ano de 2016, tínhamos a informação de que o primeiro anúncio do romance *Úrsula* ocorreu no dia 18 de fevereiro de 1860. Porém, uma pesquisa realizada em 2017, por Sérgio Barcellos Ximenes, na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional, revelou uma

bustos de intelectuais maranhenses, entre eles Gonçalves Dias, Josué Montello, Graça Aranha e Aluísio Azevedo. Atualmente, o busto se encontra no Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

¹⁴Maria Benedita Bormann, conhecida pelo pseudônimo Délia, foi uma cronista, romancista, contista e jornalista. Embora tenha sido contemporânea de Maria Firmina, a escritora nasceu em 25 de novembro de 1853, na cidade de Porto Alegre, e faleceu em 15 de maio de 1896, no Rio de Janeiro.

¹⁵Ver a dissertação *Da sujeição a subjetivação: a literatura como espaço de construção da subjetividade*, os casos de *Úrsula* e *A escrava*, de Maria Firmina dos Reis de Luciana Martins Diogo (2016, p. 56). Também o artigo *A dissonante representação pictórica de escritoras negras no Brasil: o caso de Maria Firmina dos Reis (1825-1917)* de Rafael Balseiro Zin (2016), que discute as questões que envolvem a representação pictórica da escritora, nos chamando atenção para o impacto negativo que isso produz na representação social das mulheres negras no país.

surpresa a respeito do romance. Foi encontrado pelo pesquisador, no jornal maranhense *A Imprensa*, (ano I, número 40, página 3, segunda coluna) o primeiro anúncio de subscrição do romance *Úrsula* acompanhado de sua resenha, na coluna “Publicações Pedidas”, com o título “Prospecto”, datado do dia 17 de outubro de 1857. Nesta publicação lê-se:

PUBLICAÇÕES PEDIDAS

Prospecto

— O romance brasileiro que se vai dar ao prelo sob a denominação de — ÚRSULA — é todo filho da imaginação da autora, jovem Maranhense, que soltando as asas à sua imaginação, estreia a sua carreira literária oferecendo ao Ilustrado Público da sua nação as páginas, talvez por demais vazias de um estilo apurado, como o é o do século, mas simples, e os pensamentos, não profundos, mas entranhados de patriotismo. Todo ele ressentido de amor nacional e de uma dedicação extrema à Liberdade. Os personagens da sua obra, não os foi buscar num fato original; a existência desses entes criou-a ela, no correr da mente. A autora simpatiza com o que há de belo nas solidões dos campos, na voz dos bosques e no gemer das selvas, e por isso preferiu tecer os fios do seu romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos e nas gratas matas do seu país. Recolhida ao seu gabinete a sós consigo mesma, a autora brasileira tem procurado estudar os homens e as coisas, e o fruto desses esforços de sua vontade é: — ÚRSULA —.

A donzela, que vai aparecer-vos sob esse nome, vivendo isolada nas solitárias regiões do Norte, não é um desses tipos de esmerada civilização, mas, longe de serem selvagens os seus costumes, Úrsula tinha o cunho de um caráter ingênuo e puro, com o só defeito de ser talvez por demais ardente e apaixonada a sua alma. Constante nos seus afetos, essa donzela não se assemelha a tantas outras mulheres volúveis e inconstantes que, aprendendo desde o berço a iludir, deslustram o seu sexo, mal compreendendo a missão de paz e de amor de que as incumbiu Deus.

Talvez um amor estremeado e uma prevenção desde o berço, alimentada contra seu tio, o comendador P., lhe dê por um momento os traços de leviandade, mas se atentarmos que Úrsula, no verdor dos anos, arrastada por essas duas paixões imperiosas que tão fatais lhe foram, conservou a pureza de uma alma angélica, confessaremos que a predileta da autora tinha o caráter firme, como sói ser o das almas grandes e virtuosas. Úrsula tinha a imaginação ardente das filhas do Norte, e como elas guardavam na alma sentimentos nobres e um afeto e uma dedicação que só o túmulo saberá extinguir.

Menos ardente não era o coração do jovem Tancredo — essas duas almas perfeitamente harmonizavam. O comendador invejou tão extrema ventura e lançou absinto no vaso de suas doces esperanças: podia ter sido generoso, mas seu amor era terrível, ele não pôde perdoar. Túlio e Susana representam essa porção do gênero humano tão recomendável pelas suas desditas — O Escravo! —. A autora tem meditado sobre a sorte desses desgraçados entes, tem-lhes escutado as lacrimosas nênias e o gemer saudoso, a recordação de uma vida que já lá passou, mas que era bela nas regiões da África!...

É um brado a favor da humanidade — desculpai-a...

Subscreve-se para esta obra na tip. [tipografia] do Progresso, do Observador, do Diário [do Maranhão] e do Publicador [Maranhense] — preço por cada exemplar

brochado — 2s000rs. O CAIXEIRO D'ALFAIATE. (“A Imprensa”, 17/10/1857, ano I, número 40, página 3, segunda coluna)¹⁶.

Esse primeiro anúncio de subscrição é muito importante para a história do romance *Úrsula*, porque indica que já estava escrito desde o ano de 1857¹⁷. Ocorre que nesta época, no Brasil, havia poucas editoras em atividade. Das livrarias que se dedicavam a atividade editorial, “se destacou a Garnier (1844), que promoveu a publicação em escala apreciável de autores” (CANDIDO, 2002, p. 70). Porém, essa livraria estava localizada no centro do Rio de Janeiro, e em regiões como o Maranhão havia apenas as tipografias.

De acordo com Nelson Sodré, no Brasil, por trezentos anos foi proibida¹⁸ a livre impressão de textos, livros e publica es, assim como não houve uma política efetiva de forma o e de ensino para a popula o, por parte da Coroa Portuguesa. Segundo o autor, os livros, em sua maioria, eram considerados subversivos, perniciosos   imagina o e imoral, assim, dependiam da autoriza o do Estado para serem impressos. Ou seja, salvo os livros religiosos, “aqueles que contavam coisas da terra não tinham aquelas licenças, ou, em alguns casos, quando as recebiam [...] sofriam apreensão imediata” (SODRÉ, 1999, p. 12). E até mesmo a autoriza o dos livros de cunho religioso ou filosófico demorava para ser concedida. Tudo isso, acarretou no atraso cultural do Brasil, em rela o   promo o da leitura, difusão de informa es e conhecimentos.

Em *O caminho dos livros* (2003), Márcia Abreu nos diz que somente no início do século XIX, com a abertura dos portos brasileiros às na es amigas (1805), seguida da vinda da família real (1808) e da independência do Brasil (1822), que esse panorama começou a mudar. A partir desse momento foi possível imprimir livros no país pela Impressão R gia¹⁹, ou import -los de outras localidades além de Portugal. Porém, isso não acarretou uma

¹⁶Optamos pela transcri o na íntegra, devido a sua importância histórica, pois   o primeiro anunciao do romance na imprensa brasileira. Essa transcri o   uma atualiza o de Sérgio Barcellos Ximenes. Disponível em: <https://aarteliteraria.wordpress.com/2017/09/26/o-ano-da-orimeira-divulgacao-do-romance-ursula-de-maria-firmina-dos-reis/#C>. Acessado em 15 de maio de 2019. Essa resenha também se encontra na página 232 da tese “A prosa de fic o nos jornais do Maranhão Oitocentista” (2017-UFPB), de Antonia Pereira de Souza, que investiga a circula o e a divulga o da prosa de fic o, nos jornais do Maranhão no século XIX.

¹⁷Mesmo ano de publica o d’*O Guarani*, de José de Alencar, lançado em folhetim, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*.

¹⁸Marialva Barbosa (2010) afirma que apesar das proib es de impressões na colônia antes de 1808, não se impedia a existência de tipografias clandestinas e a circula o de manuscritos com o sentido de fazer proliferar ideias e opiniões vigentes no período.

¹⁹A Impressão Régia foi a primeira editora brasileira, estabelecida pelo decreto de 13 de maio de 1808 na cidade do Rio de Janeiro e passou a se chamar Typografia Nacional, em 1822. A sua abertura teve a finalidade de imprimir papeis diplomáticos provenientes de reparti es reais e quaisquer outras obras.

mudança imediata, pois “não havia (ou ao menos não havia em número significativo) artesãos, trabalhadores, criados instruídos, pequenos comerciantes, que são os segmentos aos quais se atribui a responsabilidade pela leitura de romances e outras obras menores (ABREU, 2003, p. 134).

Outra questão que afetava a circulação dos livros no Brasil era o fato de serem caros, para maior parte da população, visto que, ou eram importados ou eram produzidos em pequena escala. Sendo livro caro e pouco consumido, a remuneração do tipógrafo e do escritor, conseqüentemente, era bastante insatisfatória. Segundo Marisa Lajolo e Regina Zilberman, os livros eram artigos caros durante todo o período colonial e continuaram a sê-lo, de certa forma, depois da independência, devido ao desenvolvimento lento do acesso aos recursos de editoração e da concessão do privilégio real, que podia igualmente permitir ou não a implantação de outras tipografias. Assim, “sem apoio nem do poder público nem do capital privado, o sistema de subscrição preside boa parte das iniciativas editoriais brasileiras durante o século XIX” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 54).

Diante disso, os escritores que desejavam publicar seus livros adotavam o sistema de subscrição proposto pelas tipografias. Socorro Barbosa (2007, p. 79) nos explica que, nestas tipografias, o processo de subscrição, consistia em uma forma de publicação a partir dos próprios leitores. Ou seja, era realizado pelas tipografias uma espécie de contrato ou financiamento que garantia aos leitores um exemplar da obra, assim que atingisse um número significativo de assinantes e fosse publicada. O editor fazia uma lista dos interessados e, dependendo da quantidade de subscrições obtidas o autor não precisava financiar sua publicação. Nessa modalidade, os assinantes poderiam pagar logo a quantia, ou então quando recebessem o primeiro volume da obra.

Na tese *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*, Antonia Pereira de Souza, nos informa que havia duas formas de subscrição: as subscrições que eram feitas de forma coletiva, para uma grande quantidade de livros ao mesmo tempo; e a outra eram os anúncios independentes, estratégia que geralmente era empregada na campanha de lançamento de livros, porque dava maior visibilidade e provavelmente atraía mais compradores (SOUZA, 2017, p. 203). Entretanto, apesar do anúncio de subscrição de *Úrsula* sair de forma independente, a campanha fracassa, porque o romance não foi lançado em 1857. Ou seja, tudo indica que a obra não teve assinaturas suficientes para a sua publicação neste ano. Segundo a pesquisadora, o anúncio do romance *Úrsula* aproximou-se muito de uma

resenha, por apresentar um longo prospecto sobre a obra e a autora, e somente no final do texto expressa o seu objetivo, que era a subscrição.

No prospecto, é possível perceber que o resenhista faz um resumo do romance, atentando para as características dos personagens e as condições de produção da obra. Porém, apesar de elogiar os elementos temáticos explorados no romance, como as questões relacionadas à liberdade e o nacionalismo, que estavam em voga no período histórico, ele termina com um pedido de desculpas aos leitores por a escritora tratar do tema da escravidão. Para Sérgio Ximenes (2017), o insucesso da publicação do romance, nessa primeira campanha de subscrição, pode ser atribuído a essa única resenha que terminava com o resenhista solicitando aos leitores que desculpassem Maria Firmina sobre o tema abordado criando, deste modo, uma visão ambígua em torno da obra.

Além dessas causas que possam ter contribuído para que o romance não fosse publicado em 1857, cabe destacar que, apesar de inserir-se na moldura folhetinesca, *Úrsula* não foi publicado em folhetim²⁰. Segundo Marlyse Meyer (2005), em meados do século XIX, por influência da França, tornou-se comum os jornais e as revistas brasileiras reservarem um espaço, em rodapé, para que fossem publicados textos para o entretenimento dos leitores, como charadas, enigmas, receitas culinárias, e etc. Entre eles começaram a ser publicados, semanalmente, capítulos de obras de ficção, como contos e romances. Os romances em folhetim conquistaram o público leitor, pela sua estética dramática, enredos amorosos, linguagem acessível, numa estrutura fragmentada que gerava uma expectativa, um suspense no público leitor, ao estilo das telenovelas dos tempos atuais. Portanto, os escritores adotaram essa prática, que serviu para dar, aos poucos, por doses, o que logo sairia num todo em forma de livro, ou seja, o folhetim dava maior popularidade ao escritor e a obra que sairia impressa, o que não ocorreu com o romance *Úrsula*.

No entanto, sem sucesso no primeiro anúncio de subscrição, três anos mais tarde, no dia 18 de fevereiro de 1860, sai a segunda campanha de subscrição do romance, no jornal *A Imprensa*. Esse segundo anúncio da obra ganha uma versão resumida, mais sucinta. Vejamos:

²⁰Não foram encontradas, até o presente, publicações de capítulos do *Úrsula* nos jornais maranhenses, apenas anúncios de subscrição e de venda.

ÚRSULA – romance brasileiro por uma maranhense. Um volume em preço de 2\$000. Essa obra, digna de ser lida não só pela singeleza e elegância com que é escrita, como por ser a estreia de uma talentosa maranhense, merece toda a proteção pública para animar a sua modesta autora a fim de a dar-nos prova de seu belo talento. Assina-se nesta tipografia. Tip. do Progresso – Imp. por B. de Mattos – 1860. A Imprensa. São Luís, 18 de fevereiro de 1860. n°11.²¹

Esse segundo anúncio de campanha de subscrição do romance *Úrsula* se repetiu no mesmo jornal *A Imprensa*, em 22 de fevereiro, 11 e 16 de abril de 1860, agregando informações sobre o número de páginas, o preço, bem como elogios à escritora, como “modesta” e “talentosa”, com a finalidade de promover a publicação do romance. O resultado disso foi que quatro meses depois, em 1º de agosto de 1860, *Úrsula* é publicado. Observamos o excerto abaixo:

ÚRSULA – romance original por uma maranhense, um volume de 200 páginas, preço..... 2\$000. Vende-se nesta TIPOGRAFIA este excelente romance, que deve ser lido pelos corações sensíveis e bem formados e por aqueles que souberem proteger as letras pátrias.²²

Como podemos notar, desta vez temos a frase “vende-se nesta tipografia” diferentemente dos anúncios de campanha de subscrição que traziam as frases “que se vai dar ao prelo” ou “Assina-se nesta tipografia”, deixando claro que o romance já estava pronto, impresso. Embora esteja estampado na folha de rosto do romance o ano de 1859, não há divulgação de lançamento referente a esse ano. Assim, tudo indica que *Úrsula* foi publicado, de fato, em agosto de 1860, após ser bem-sucedida na segunda campanha de subscrição, conforme já observado por Moraes Filho (1975, s/p). Sobre essa disparidade entre ano em que foi escrito (1857), o ano impresso na folha de rosto do romance (1859) e o ano de publicação do romance (1860), o autor encara como algo comum para época, devido à precariedade das fontes de registro e às condições da publicação do romance. Por conta disso, também não se sabe, até o momento, quantos exemplares do romance saiu em 1860.

²¹MORAES FILHO, 1975. s/p

²²*A Imprensa*, ano IV, número 61, página 4, terceira e quarta coluna. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/035156/1064>. Acessado em 21 de junho de 2019.

Os anúncios de venda do romance circularam na imprensa maranhense até o ano de 1862²³. Durante esse período, circularam também quatro resenhas de *Úrsula*, nos jornais *A Imprensa*, *Jornal do Comércio*, *A Moderação* (1860) e *A Verdadeira Marmota* (1861). Vejamos uma delas:

Obra nova — Com o título *Úrsula* publicou a Sra. D. Maria Firmina dos Reis um romance nitidamente impresso que se acha à venda na tipografia do *Progresso*. Convidamos aos nossos leitores a apreciarem essa obra original maranhense, que, conquanto não seja perfeita, revela muito talento na autora, e mostra que se não lhe faltar animação, poderá produzir trabalhos de maior mérito. O estilo fácil e agradável, a sustentação do enredo e o desfecho natural e impressionador põem patentes neste belo ensaio dotes que devem ser cuidadosamente cultivados. É pena que o acanhamento mui desculpável da novela escrita não desse todo o desenvolvimento a algumas cenas tocantes, como as da escravidão, que tanto pecam pelo modo abreviado com que são escritas. A não desanimar a autora na carreira que tão brilhantemente ensaiou, poderá para o futuro, dar-nos belos volumes.²⁴

Através desta resenha, é possível perceber a forma como a obra foi recebida pela crítica maranhense. Se por um lado concordamos com Morais Filho (1975), que o surgimento do romance *Úrsula* foi um acontecimento festejado e incentivado pelo jornalismo da região, por outro, é possível perceber alguns comentários depreciativos ao romance. Isto é, foi uma acolhida com tom de “poderia ter feito melhor”, conforme destacou a pesquisadora Régia Agostinho da Silva (2013, p. 89). Essa recepção é um resultado do ingresso da mulher no campo das letras. Ou seja, em razão dos conceitos de superioridade entre gênero, os comentários sobre as produções literárias das mulheres na imprensa brasileira se apresentam carregados de preconceitos, como quando o resenhista expressa: “É pena que o acanhamento mui desculpável da novela escrita não desse todo o desenvolvimento a algumas cenas tocantes”, o que podemos inferir que, por se tratar de uma escrita feminina, é desculpável a falha no desenvolvimento literário. É importante observar que neste anúncio o nome da autora é divulgado pela primeira vez na imprensa brasileira.

²³No total foram 50 anúncios publicados em quatro jornais diferentes, até 17 de setembro de 1862 (XIMENES, 2017).

²⁴Jornal do Comércio, 4 de agosto de 1860, ano III, número 61, página 2, terceira coluna. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/030066/904>. Acesso 30 de junho de 2019.

Depois de 1862, encontramos apenas cinco menções ao romance *Úrsula*, acompanhadas de outras obras de Maria Firmina, nos jornais *Seminário Maranhense* (1867), *Esperança* (1871), *O Espírito-Santense* (1871) e *Publicador Maranhense* (1875). Sendo a última no *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (1900), de Augusto Sacramento Blake. Nele foram registrados os dados biográficos da autora, que foram cruciais para a sua descoberta:

D. Maria Firmina dos Reis – Filha de João Pedro Esteves e dona Leonor Felipa dos Reis, nasceu na cidade de S. Luiz do Maranhão a 11 de outubro de 1825. Dedicando-se ao magistério, regeu a cadeira de primeiras letras de S. José de Guimarães, desde agosto de 1847 até março 5 de 1881, quando foi aposentada. Em 1880 fundou uma aula mista em Maçarico, termo de Guimarães, cujo ensino era gratuito para quase todos os alunos, e por isso foi a professora obrigada a suspendê-la depois de dois anos e meio. Cultiva a poesia, e tanto em verso, como em prosa escreveu algumas obras, de que as mais conhecidas são:

- Cantos à beira-mar: poesias. S. Luiz...
- *Úrsula*: romance. S. Luiz...
- A escrava: romance. S. Luiz... (BLAKE, 1900, 232).

Depois disso, o romance entra no seu segundo e maior período de obscuridade, lembrando que o primeiro período foi depois de sua primeira campanha de subscrição, em 1857. É importante ressaltar que essa demarcação dos períodos entre as menções e o silêncio em torno do romance *Úrsula* se refere especificamente ao Estado do Maranhão. Se considerarmos, por exemplo, em termos de Brasil o período inicial de obscuridade de *Úrsula*, bem como de sua autora, data desde a sua estreia na literatura, em 1860. Esse silêncio foi rompido somente na década de 70 do século XX, quando já fazia mais de um século de sua publicação.

O romance *Úrsula* foi descoberto por acaso, pelo bibliófilo Horácio de Almeida, em meio a um lote de livros antigos num sebo, no Rio de Janeiro, entre os anos de 1967-1969. Entusiasmado com a descoberta, ele nos conta, no prefácio da reedição fac-símile do romance (1975), que o livro encontrado, em formato de brochura, foi o que lhe chamou atenção. Porém, o que mais instigou a sua curiosidade foi o fato de não trazer nenhuma identificação de autoria. Segue abaixo o excerto do relato:

Faz coisa de seis ou oito anos comprei um lote de livros, entre os quais vinha uma pequena brochura, que me despertou a atenção. A bem dizer, foi por causa dessa brochura que adquiri os livros em apreço. A folha de rosto assim rezava:

Úrsula / Romance Original Brasileiro / Por Uma Maranhense / San'Luis / Na Typographia do Progresso / Rua Sant'Anna, 49 —1859.

O Livro não trazia assinatura alguma. Consultei Tancredo e outros dicionários de pseudônimos e nenhum me revelou quem fosse “Uma Maranhense”. (ALMEIDA In: REIS, 1975, p. IV-V)

O pseudônimo feminino “Uma Maranhense” impresso na folha de rosto do romance instigou a sua curiosidade. Depois de muitas pesquisas, o bibliófilo descobriu através do *Dicionário Bibliográfico Brasileiro* (1990), de Sacramento Blake, que a autora do romance em questão era Maria Firmina dos Reis. Eduardo de Assis Duarte (2004) aponta como um dos motivos do esquecimento do romance *Úrsula* a ausência do nome da autora. Entretanto, o uso do pseudônimo era uma prática recorrente na imprensa brasileira, sobretudo em meados do século XIX, no qual os escritores assinavam suas obras com outro nome para ocultar a verdadeira identidade social.

No artigo *O anonimato e o pseudônimo na literatura brasileira*²⁵, Brito Broca nos explica que uma das principais razões para o uso do pseudônimo estava vinculada às condições de trabalho, ou seja, o pseudônimo era utilizado pelos escritores para evitar que uma possível crítica depreciativa viesse comprometer a qualidade da sua produção literária. Até mesmo entre escritores famosos do século XIX, como José de Alencar (1829-1877) e Machado de Assis (1839-1908), o pseudônimo passou a ser um recurso costumeiro. Apesar disso, cabe destacar que o uso do pseudônimo nesta época, entre as mulheres e os negros, tinha um significado para além de questões relacionadas ao trabalho. Eles recorreriam ao anonimato, às abreviaturas e também ao uso do pseudônimo masculino (no caso das mulheres), como uma estratégia para publicação de suas obras, em razão das barreiras que enfrentavam no exercício dessa atividade considerada quase que exclusivamente masculina e branca.

Decifrado o enigma, cogitava de saber qual o primeiro romance escrito por uma mulher no Brasil. Entre os pioneiros estavam: *As aventuras de Diófanes* (1752), de Teresa da Silva e Orta (1711-1793) e *Dedicação de uma amiga* (1850), de Nísia Floresta (1810-1885). Porém, *As aventuras de Diófanes* não foi considerada pioneira porque, embora a escritora tivesse nascido em São Paulo, aos cinco anos de idade se mudou para Portugal e lá

²⁵ Broca, Brito. O anonimato e o pseudônimo na literatura brasileira. In: Broca, Brito. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: MEC-INL, 1957.

publicou o romance, assim, a obra foi classificada como literatura portuguesa. *Dedicação de uma amiga* também não foi considerada porque era classificada pela crítica como literatura de viagem. Assim, para a surpresa de Horácio de Almeida, as investigações feitas levaram ao romance *Úrsula* como pioneiro. Diante dessa descoberta, restava trazer à lume esse romance que inaugurou a escrita feminina²⁶ e negra no Brasil, que até então era desconhecido. Sob o patrocínio do Governo do Estado do Maranhão, Horácio de Almeida prepara, em homenagem ao sesquicentenário de nascimento da autora, uma edição fac-símile da obra, similar ao romance original²⁷.

Foi assim que em 1975, *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis ressurgiu em sua 2ª edição no contexto das letras brasileiras. Essa 2ª edição (fac-símile), organizada pela Gráfica Olímpia (RJ), representou um marco importante na trajetória do romance, pois no mesmo ano é lançado por Moraes Filho o volume *Maria Firmina: fragmentos de uma vida*, livro que reúne informações sobre a vida e a produção literária da escritora, que contribuiu significativamente para a sua visibilidade. No livro, o biógrafo relata como ocorreu a descoberta da escritora e de sua obra principal:

Descobrimo-la, casualmente, em 1973, ao procurar nos bolorentos jornais do século XIX, na “Biblioteca Pública Benedito Leite”, textos natalinos de autores maranhenses para nossa obra, “Esperando a Missa do Galo”. Embora participasse ativamente da vida intelectual maranhense publicando livros ou colaborando quer em jornais e revistas literárias quer em antologias – “Parnaso Maranhense” – cujos nomes foram relacionados; em nota, sem exceção, por Silvio Romero, em sua História da Literatura Brasileira, registrada no cartório intelectual de Sacramento Blake – o “Dicionário Bibliográfico Brasileiro” – com surpreendentes informações, quase todas ratificadas por nossa pesquisa, Maria Firmina dos Reis, lida e aplaudida no seu tempo, foi como que por amnésia coletiva totalmente esquecida: o nome e a obra!...(MORAIS FILHO, 1975, s/p)

²⁶Ainda persiste, por parte da crítica, muitas dúvidas sobre *Úrsula* ser o primeiro romance de autoria feminina da literatura brasileira. Pesquisas recentes indicam que *Dedicação de uma amiga*, de Nísia Floresta (1810-1855), publicado em 1850, pode ser o primeiro romance de autoria feminina no Brasil. No que se refere a autoria feminina negra o romance é considerado pioneiro.

²⁷No evento denominado “Literatura Afro-brasileira: cem anos da morte de Maria Firmina dos Reis”, realizada pela Universidade Federal de Pelotas (UFPel), nos dias 09, 10 e 11 de novembro de 2017, o Prof. Dr. Eduardo de Assis Duarte (UFMG) nos informou que a edição original do romance *Úrsula* (1860) foi doada por Horácio de Almeida ao Governador do Estado do Maranhão, Osvaldo da Costa Nunes Freire. Porém, o exemplar foi extraviado e até hoje continua desaparecido. Esse fato evidencia o descaso em relação a uma obra tão importante para a literatura brasileira.

Durante esse período surgem vários artigos e verbetes informativos a respeito da autora e de seu romance, em jornais como *O Estado de S. Paulo*, *O Globo* e *Diário de Notícias*, do Rio de Janeiro (XIMENES, 2017). Ou seja, foi a partir desse momento que *Úrsula* e Maria Firmina passam a ser reconhecidos fora do contexto do Maranhão. Em consequência disso, é lançado em 1975 o primeiro artigo sobre a escritora maranhense, intitulado “A primeira romancista brasileira”, de Josué Montello, publicado 11 de novembro, no *Jornal do Brasil*. No artigo lê-se:

No dia de hoje, transcorre o sesquicentenário de nascimento de Maria Firmina dos Reis. Este nome, isolado no papel, sem uma explicação da vida e da obra que o tornaram memorável, nada dirá ao leitor comum. Também os estudiosos, que se debruçam sobre os textos fundamentais de nossa cultura, ficarão em silêncio, de sobranceiras contraídas, sem saber ao certo de quem se trata. Maria Firmina dos Reis? Nascida há 150 anos? E daí? [...]. Maria Firmina dos Reis é, a rigor, a primeira romancista brasileira. E Teresa Margarida da Silva e Orta, irmã de Matias Aires, autora famosa das *Aventuras de Diófanos*. Este livro, como se sabe, saiu pela primeira vez em Lisboa, em 1752, assinado com o pseudônimo de Dorothea Engrassia Taveda Dalmira. Moldado pelas *Aventuras de Telêmaco*, conforme nos sugere o seu título, não constitui matéria pacífica, quanto à sua autoria. Por outro lado, assinala Antônio de Oliveira, não é um livro brasileiro, quanto ao seu assunto [...]. Enquanto prosseguem as buscas nas bibliotecas públicas e particulares, no sentido de localizar-se um exemplar de *A Escrava*, de Maria Firmina dos Reis, já se pode assinalar, pela leitura de *Úrsula*, que a romancista maranhense tem também precedência na fixação do problema do negro escravo na ficção nacional, quando descreve a separação de mãe e filho cativos, no capítulo consagrado à preta Susana. [...]. No dia de hoje, o seu busto será inaugurado na Praça do Panteon, em São Luís. A cidade que lhe serviu de berço ressarce a dívida que tinha para com ela e todos nós ignorávamos. E é de justiça reconhecer que isto se deve à pertinácia, ao espírito de pesquisa e ao metal da voz de Nascimento Morais Filho²⁸.

Entretanto, após o seu resgate, o romance *Úrsula* entra numa nova fase de obscuridade, pois somente em 1988, em comemoração ao centenário da abolição, a obra recebe uma nova edição atualizada, organizada pela pesquisadora Luiza Lobo. Essa 3ª edição (Editora Presença/INL-Brasília) vem acompanhada do prefácio *Uma rara visão de liberdade*, de Charles Martin. No texto o autor destaca a originalidade e a inovação de Maria Firmina

²⁸Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/030015_09/131021. Acessado em 07 de julho de 2019. Esse artigo foi republicado em 1976, em Madri – ES, sob o título de “La primera novelista brasileña” pela revista *Cultura Brasileña*. Madrid, n.41, p. 111-114, jun. 1976. Sendo o primeiro artigo sobre Maria Firmina publicado no exterior.

no que tange ao tratamento dado aos personagens escravizados e a mulher no romance. Sobre isso o autor nos diz:

Úrsula não se limita a repintar os negros de alma branca — como fazem muitos livros de sua época. Mostra como os escravos buscavam a estima de seus donos e tinham seus próprios padrões de comparação, os quais derivavam do passado africano[...]. Raramente os livros do século XIX trataram da mulher senão como procriadoras ou amantes. É bastante surpreendente que Maria Firmina descreva a relação entre marido e mulher como “despótica” e “tirânica” (MARTIN, 1988, p. 9-14).

Nas últimas décadas do século XX, Zahidé Muzart organiza a antologia *Escritoras brasileiras do século XIX* (2000). Esse livro que faz um resgate de 150 escritoras, publicado em 3 volumes, inclui o nome de Maria Firmina como precursora da escrita feminina. A partir de então, *Úrsula* e outras obras de Maria Firmina passam a ser, gradativamente, estudadas nas instituições brasileiras de ensino superior, conquistando o reconhecimento da crítica literária acadêmica. Além disso, através da parceria da Editora Mulheres com a Pontifícia Universidade Católica de Belo Horizonte (PUC Minas) é lançada, em 2004, a 4ª edição do romance. Essa edição, além de vir incluso o conto *A escrava*, traz também o posfácio *Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira*, no qual Eduardo de Assis Duarte, nos chama atenção para o ponto de vista interno no plano da narrativa, situando o romance como inaugurador da Literatura Afro-brasileira. Nas palavras do autor:

Úrsula não é apenas o primeiro romance abolicionista da literatura brasileira, fato que, inclusive, nem todos os historiadores admitem. É também o primeiro romance da literatura afro-brasileira, entendida esta como produção de autoria afrodescendente, que tematiza o assunto do negro a partir de uma perspectiva interna e comprometida politicamente em recuperar e narrar a condição do ser negro em nosso país (DUARTE, 2004, p. 279, grifos do autor).

Após o lançamento da 4ª edição, *Úrsula* e Maria Firmina chegam, de fato, aos programas de pós-graduação de diversas universidades brasileiras, ganhando novos olhares

proveniente de diversas áreas²⁹. Além disso, o intervalo de uma edição para outra diminuiu. Em 2008 é lançada pela editora O Dia uma edição da obra e, aproximadamente, um ano mais tarde sai a 5ª edição de *Úrsula* (2009) pela Editora Mulheres, em comemoração aos 150 anos de sua publicação.

Mas é a partir de 2017 que ocorre uma verdadeira revolução em relação ao acesso a obra, porque neste ano *Úrsula* tem sua primeira edição digital gratuita, lançada pela editora Cadernos do Mundo Inteiro. No mesmo ano sai pela editora PUC Minas, a 6ª edição da obra, em comemoração ao centenário do falecimento da escritora, anexado a ele o conto *Gupeva*. Além disso, a editora Uirapuru lança o volume intitulado *Memorial de Maria Firmina dos Reis*, reunindo *Úrsula* e demais obras completas da autora. De 2018 a 2019, o romance contou com várias edições, em distintas editoras ao mesmo tempo, se tornando um fenômeno editorial, passando a integrar, inclusive, a lista de leituras obrigatórias nos vestibulares³⁰. Cabe destaque também para o site “Memorial de Maria Firmina dos Reis”, que reúne diferentes materiais sobre a escritora, criado por Luciana Diogo, em 2018.

No entanto, nos perguntamos: qual a razão desse súbito interesse em relação à Maria Firmina dos Reis e sua produção literária, em especial ao romance *Úrsula*? O que esse romance romântico representa para a literatura brasileira e para os leitores deste milênio? Há várias possibilidades de resposta a essas perguntas. Uma delas está na sua importância para a história da literatura brasileira, pois é uma obra fundacional em vários aspectos, abordando temas centrados na questão não só racial como feminina. Não há dúvida de que o ressurgimento de *Úrsula* e, em consequência, de sua autora, coincide com o atual alvorecer dos movimentos sociais no Brasil, que vem contribuindo para a construção de um ambiente favorável a uma presença significativa das minorias nas artes.

²⁹No levantamento feito por Fernanda Miranda (2019), junto ao Banco de Teses e Dissertações da CAPES, até fevereiro de 2019 contávamos com 29 pesquisas entre teses e dissertações sobre a produção literária de Maria Firmina, proveniente de diversas áreas de estudos acadêmicos.

³⁰ O romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis e *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, foram leituras obrigatórias do vestibular de 2019 da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), ao lado de *Papeis Avulsos*, de Machado de Assis, *Hamlet*, de William Shakespeare entre outras obras de escritores notáveis. Cabe destacar que em 2009, o romance *Úrsula* já estava na lista de leituras obrigatórias para o vestibular de 2010 da Universidade Estadual do Piauí (UESPI). Maria Firmina foi ainda a escritora homenageada da FLUP – Festa Literária das Periferias, que ocorreu no 06 a 11 de novembro de 2018, no Rio de Janeiro. O evento contou com a presença de muitos pesquisadores e especialistas. Em 2019 o romance *Úrsula* passou a fazer parte do acervo da biblioteca da Universidade Federal do Rio Grande (FURG) através do projeto de inclusão da obra como leitura obrigatória da disciplina de Literatura Brasileira I, ministrada pela Prof. Dr. Luciana Paiva Coronel.

O surgimento dos coletivos e das ações afirmativas ligadas ao movimento feminista e ao movimento negro, tais como o grupo *Palmares, GT- A mulher na literatura, Quilombhoje*, bem como a instauração das Leis nº 10.639/2003 e 11.645/2008 – que tornou obrigatório no currículo escolar o estudo da história e da cultura afro-brasileira e indígena, vêm favorecendo o reconhecimento dos valores culturais desses segmentos sociais historicamente excluídos. Porém, a repercussão do romance *Úrsula* nos meios acadêmicos e editoriais é também reflexo de mais de um século em silêncio. É uma voz negra que ressurgiu no final do século XX reivindicando uma revisão no cânone literário, visto que é parte fundamental da formação da literatura brasileira, mas que só foi retirada do esquecimento por acaso e, até hoje, encontra-se em pouquíssimos manuais da história literatura brasileira.

1.3 Um silêncio no cânone literário brasileiro

Segundo Algemira Mendes (2016), das histórias da literatura brasileira apenas as de Sílvio Romero e Wilson Martins, mencionam *Úrsula* e Maria Firmina. As demais histórias da literatura como *História da literatura brasileira* (1901), de José Veríssimo, *Pequena história da literatura brasileira* (1958), de Ronald de Carvalho, *A literatura no Brasil* (1982), de Afrânio Coutinho, *História concisa da literatura brasileira* (1993), de Alfredo Bosi, *Formação da literatura brasileira* (1955), de Antonio Candido, entre outras, a ignoraram completamente.

Em *História da Literatura Brasileira* (1888), Sílvio Romero faz um panorama dos escritores pertencentes ao *Parnaso Maranhense*, mencionando Maria Firmina em uma nota de rodapé³¹, destacando apenas três de seus poemas, sem citar o romance *Úrsula*. Já Wilson Martins, na 2ª edição de *História da inteligência brasileira* (1992), cita o romance no corpo do texto, porém o faz de forma breve, deixando transparecer as incertezas e os equívocos a seu respeito, ignorando-o como pioneiro da escrita feminina e negra no Brasil, num “jogo entre o dito e o não dito”:

No Maranhão, Maria Firmina dos Reis (1825-1881), autora também de *a Escrava*, publicou o romance, *Úrsula*, apontado incorretamente como o pioneiro do Gênero escrito por uma mulher no Brasil. Antes dela, como vimos anteriormente, seria

³¹Nesse mesmo processo, Sílvio Romero inclui as escritoras Delfina Benigna da Cunha, Nísia Floresta Brasileira Augusta e, por último, Narcisa Amália (MENDES, 2016, p.34).

preciso considerar Nísia Floresta com *Dacíz* ou *A Jovem completa* (1847) e *Dedicação de uma amiga* (1850), ainda que excluíssemos competição, aliás sem maior interesse, *A Filosofia por Amor* de Eufrosima Barandas, no qual há páginas de ficção (1845), e a *Lição a meus filhos* (1857), de Idelfonsa Lara que são dois contos em verso (MARTINS, 1977, p. 94 apud MENDES, 2016, p. 36).

David Perkins (1999) compreende a história da literatura como uma narrativa, na qual há um narrador que constrói o relato de um conjunto de autores e obras, através do tempo. Tal como na narrativa literária, na história da literatura, o narrador-historiador apresenta o desenvolvimento de um tema central ou de uma entidade de forma sequencial até chegar ao momento final. No decorrer dessa história literária, o narrador-historiador seleciona seus “heróis”³², eliminando ou deixando em segundo plano os outros “personagens”, sem abandonar a sucessão cronológica dos acontecimentos. Ou seja, preserva-se o desenvolvimento da narrativa, mas dentro de um processo seletivo dos eventos, conformado pelo desejo do historiador de organizar o passado.

Para Perkins, a história da literatura é narrada a partir de uma atitude partidária veemente. Segundo autor, essa atitude é comum nas histórias da literatura, pois os desejos conscientes e inconscientes sempre têm seu papel na narrativa histórica. Isto é, o posicionamento do historiador sempre envolve uma identificação com uma determinada ideologia, interferindo de forma direta no processo de taxionomia. Assim, a sua atenção acaba se voltando “só para aqueles textos que se enquadram em seus conceitos, vendo neles só o que seus conceitos refletem e, inevitavelmente, não abrange a multiplicidade, diversidade e a ambiguidade do passado” (PERKINS, 1999, p. 29). Deste modo, a perspectiva das histórias da literatura é, em sua maioria, apresentada de forma unitária, horizontal e homogênea, criando e estabelecendo modelos de interpretação e transmissão, porque

as histórias da literatura são feitas a partir de histórias da literatura. Não apenas as suas classificações, mas também seus enredos são derivados de histórias anteriores na mesma área. Uma história literária pode ser uma mimese precisa do passado somente se todas as histórias que ela ecoa também o são. A autoridade de um historiador da literatura se baseia em outras autoridades as quais não são, de fato,

³²Em *História da literatura e narração* (1999, p. 3), Perkins nos diz que há um herói nas narrativas da história da literatura equivalente ao herói da narrativa literária, no qual passa por diversas peripécias, num sentido evolutivo, até alcançar o final. Porém, esse herói não pode ser uma pessoa, como na narrativa literária, mas um indivíduo social, um período histórico, movimento ou gênero literário.

menos autorizadas que a atual. Esse reconhecimento não é novo. Em *Defesa da poesia*, Sir Philip Sidney reclamava do historiador carregado de anotações velhas e roídas por ratos, justificando-se (na maior parte) em outras histórias, cuja maior autoridade se alicerça no notável princípio dos boatos (PERKINS, 1999, p.45).

Segundo Perkins, a história da literatura também envolve a crítica literária. Na posição de “juiz” o narrador-historiador assenta na narrativa histórica da literatura obras literárias fundamentadas em critérios determinados por fatores como a tradição, as similaridades entre os autores e obras, os interesses ideológicos, estéticos, políticos, etc. Assim, a construção de um cânone literário é feita por meio dessa narrativa histórica que seleciona, ordena, narra e determina os acontecimentos.

A palavra “cânone” veio do grego *kánon*, através do latim *canon*, significando “regra” ou “vara de medir”. O termo foi utilizado, primeiramente, no contexto religioso e se referia ao padrão de conduta moral, “correta” assumida pelos cristãos. No decorrer dos séculos, a palavra cânone passou a referir a um conjunto de elementos que apresentassem qualidades que os conferissem destaque. Os elementos canonizados se davam mediante a exclusão de outros elementos considerados inferiores, ou não aptos a canonização. Assim, a palavra “cânone” foi importada do contexto religioso para a literatura, permanecendo com a mesma base de significação original do vocábulo. Logo, o cânone literário passou a ser compreendido como um conjunto de obras que representam um valor em determinada comunidade cultural que, quando instituído, funciona como modelo a ser seguido, representando o padrão definidor de uma dada literatura (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 61).

Segundo Maria Eunice Moreira, o cânone, entendido como uma relação ou lista que conserva tudo aquilo que foi escrito, funciona como se fosse uma memória literária, “uma espécie de Biblioteca de Alexandria que, caso existisse, guardaria todo o patrimônio literário da humanidade” (MOREIRA, 2003, p. 92). Para a autora, o cânone possibilita a recuperação da história da literatura, isto é, a análise de como se constroem as narrativas, as escolas, os movimentos literários, a distribuição e a delimitação dos períodos, assim como os critérios que norteiam essa organização. Estabelecendo um diálogo com o passado, o cânone, busca reconhecer nele os valores que o conformaram, proporcionando luz a época em que os textos foram escritos e, de tempos em tempos, deve ser revisitado para uma nova mirada em busca de novas possibilidades de leitura.

No polêmico livro *O cânone ocidental* (2001), Harold Bloom define o cânone literário como um grupo de obras³³ que transcendem as gerações de leitores, não porque seja citado por algum crítico ou acadêmico, mas porque persiste no tempo e no gosto do público leitor, visto que reúnem qualidades estéticas e formais que as põem em destaque em relação à maioria das obras que têm sido criadas e que se criam permanentemente. A originalidade de uma obra literária, segundo o autor, é um dos principais requisitos para que a mesma atinja o *status* canônico. Essa originalidade se apresenta através da capacidade do escritor em criar obras literárias únicas e essenciais, que parecem estar além das convenções de época.

Para o autor, uma obra literária “só entra no cânone pela força poética, que se constitui basicamente de um amálgama: domínio da linguagem figurativa, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante” (BLOOM, 2001, p. 36). A partir dessa perspectiva, uma obra só é excluída porque não atende a essas qualidades estéticas, sendo considerada desprovida de valor literário universal. Assim, o cânone, para o autor, é formado por livros clássicos que conseguiram alcançar uma posição, um lugar na história. São obras que conseguiram permanecer no tempo, através de suas marcas, tanto pelo seu valor estético quanto pelo poder simbólico de suas temáticas.

No entanto, para Roberto Reis (1992), a noção de valor e a atribuição de sentido a uma obra literária, não são empresas separáveis do contexto cultural e político em que se produzem, ou seja, não são separadas de um quadro histórico. Para o autor, o significado de qualquer juízo de valor sempre depende, entre outras coisas, do contexto em que for emitido e de sua relação com os potenciais destinatários e a sua capacidade de afetá-los ou mesmo convencê-los. Sob este prisma, os mecanismos e razões que fazem com que um determinado texto seja excluído ou legitimado extrapolam o âmbito literário e suas questões estéticas, pois o processo de definição e legitimação do cânone implica a existência de relações de poder, visto que quem faz as escolhas tem autoridade para isso e logicamente atende aos seus interesses ou aos do grupo que representa. Nas suas palavras:

A escrita e o saber, na cultura ocidental, estiveram via de regra de mãos dadas com o poder e funcionaram como forma de dominação. Todo saber é produzido a partir de determinadas condições históricas e ideológicas que constituem o solo do qual

³³Bloom delimitou o cânone ocidental em apenas 26 escritores clássicos. Entre os selecionados, o número de escritores excede em muito o de escritoras e a diversidade étnica é quase inexistente. Bloom deixa claro a sua posição contra as críticas literárias feministas, marxistas, new historicistas, desconstrutivistas, etc. o que ele denomina de “escola do ressentimento”.

esse saber emerge. Toda interpretação é feita a partir de uma dada posição social, de classe, institucional. É muito difícil que um saber esteja desvinculado do poder. Com isso deduzimos que os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. O critério para se questionar um texto literário não pode se descurar do fato de que, numa dada circunstância histórica, indivíduos dotados de poder atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o. (REIS, 1992, p. 69).

Para o autor, o texto, em geral, transita por uma sociedade na qual existem hierarquias de classe que estratificam os indivíduos. Citando Pierre Bourdieu, ele nos diz que o texto, como qualquer outro bem simbólico, está engajado num circuito de troca e está permeado por inúmeros e intrincados vínculos com os estratagemas do poder da sociedade na qual circula, de tal forma que o campo literário e cultural reproduz a estrutura de classes. Assim, o processo de canonização não pode ser isolado dos interesses dos grupos que foram responsáveis por sua constituição, ou seja, o cânone reflete sempre os interesses e os valores de classe, pois

o cânon que usualmente lidamos está centrado no Ocidente e foi erigido no Ocidente, o que significa, por um lado, louvar um tipo de cultura assentada na escrita e no alfabeto (ignorando os agrupamentos sociais organizados em torno da oralidade); por outro significa dizer que com toda a probabilidade, o cânon está impregnado dos pilares básicos que sustentam o edifício do saber ocidental, tais como o patriarcalismo, o arianismo, a moral cristã. E mesmo se nos restringirmos ao cânon das grandes obras da literatura ocidental, salta aos olhos que a presença dos autores europeus é esmagadora; que os do sexo masculino, originários das elites e brancos predominam de maneira notória. Há poucas mulheres, quase nenhum não-branco e muito provavelmente escassos membros dos segmentos menos favorecidos da pirâmide social (REIS, 1992, p. 72 -3).

Estando relacionado às instâncias que detém o poder, que ditam regras e estabelecem hierarquias no todo social, podemos dizer que o cânone funciona como uma ferramenta de dominação e discriminação. Sendo assim, predomina a exclusão de diversos grupos sociais, étnicos e sexuais, prevalecendo, principalmente, obras de autores geralmente do sexo masculino, heterossexuais, brancos e pertencentes às elites. Ou seja, a maioria das produções literárias e/ou autores que não se enquadram no sistema gerenciado pelas instâncias que têm o poder de canonizar, são excluídos ou silenciados no cânone literário.

Úrsula e Primeiras trovas burlescas de Getulino (1859), do poeta Luiz Gama, foram publicados quase no mesmo ano. Porém, como vimos, a obra de Maria Firmina, ao contrário do que aconteceu com a do escritor, permaneceu no esquecimento durante muito tempo, sendo reconhecida somente nas últimas décadas do século XX, quando já fazia mais de cem anos de sua publicação. Por mais que podemos considerar como um dos motivos que possam ter contribuído para o seu silenciamento, o fato de que o livro foi publicado longe dos grandes centros literários (como Rio de Janeiro e São Paulo) cabe observar que, além disso, ele foi escrito por uma mulher negra. Ou seja, Maria Firmina, diferente de Luiz Gama, ocupou um espaço de dupla condição na sociedade brasileira, de gênero e de etnia.

Michelle Perrot argumenta que, no decorrer dos séculos, a invisibilidade das mulheres sempre esteve relacionada às ideologias sexistas que, por sua vez, eram reproduzidas nas diferentes esferas sociais. A maioria das mulheres eram orientadas a não participar das discussões políticas, não exercer certas profissões, apenas cuidar do lar, “confinadas no silêncio de um mar abissal” (PERROT, 2008, p.16). Essa invisibilidade e esse silêncio imposto às mulheres fazia parte de uma estratégia para manter, segundo os pensamentos da época, a “ordem social”, estabelecida pela divisão hierárquica dos gêneros, determinada desde o mito bíblico da transgressão de Eva no Éden.

Entretanto, a invisibilidade e o silêncio não significaram ausência, porque as mulheres aos poucos começaram a ocupar os espaços públicos, a produzir conhecimentos, se destacando enquanto sujeito social. Portanto, o maior motivo da invisibilidade histórica das mulheres foi “o silêncio das fontes” (PERROT, 2008, p. 17), pois a história se fez dominada pelo exclusivismo masculino, que se encarregou do apagamento de seus traços, colocando-as à margem das produções, do tempo e dos acontecimentos socioculturais. As produções críticas e literárias das mulheres foram ignoradas, porque se tratava da tentativa de apagamento da memória, da história intelectual feminina por uma sociedade patriarcal. Assim, salvo algumas exceções, a mulher só entrava na história como objeto, não como sujeito ativo, político e produtor de saber.

Segundo Rita Schmidt (1997; 2014), as histórias da literatura têm sistematicamente reescrito e afirmado o binarismo de gênero como um dispositivo de controle, fazendo da diferença entre masculino/feminino um operador ideológico com a função estratégica de defini-la como opositiva e assimétrica, com a finalidade de legitimar o desprestígio de uma produção artística em relação a outra, através do gênero da autoria. Para a autora, as obras de autoria feminina eram concebidas pela crítica literária brasileira sob o ângulo de uma

“economia deficitária”, de baixo valor estético. Ou seja, eram consideradas obras que não se adequavam ao perfil de realização estética das obras modulares masculinas. Logo, eram ignoradas ou excluídas do processo cultural de formação da literatura brasileira. Como no caso de Narcisa Amália de Campos (1854-1924), que apesar de ser citada é classificada por Antonio Candido como um “exemplo típico de pessoa de aptidões mediana” (CANDIDO, 2000, p. 229).

O reconhecimento das produções literárias das escritoras do século XVIII e XIX, como Maria Josefa Barreto Pereira Pinto (1786-1837), Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1868), Nísia Floresta (1810-1885), Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869), Luciana de Abreu (1847-1880), Auta de Souza (1876-1901), Maria Firmina e entre outras tantas³⁴, foi possível graças à revisão da história da literatura e da crítica literária feminista (MUZART, 1995, p. 86), que a partir da década de 1970 vem se empenhando para mudar esse *status quo* do cânone literário brasileiro que desde seus primórdios esteve fundamentado em pressupostos estéticos e ideológicos predominantemente marcado pela cultura patriarcal.

Em *Úrsula* é possível perceber a consciência, a percepção que Maria Firmina tinha do valor de seu romance, dentro de uma sociedade falocêntrica, pois reconhecendo sua posição enquanto mulher, ela declara no prólogo saber o destino de silêncio, de indiferença que teria a sua produção literária:

Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor. Sei que passará entre o indiferentismo glacial de uns e o riso mofador de outros, e ainda assim o dou a lume. Não é a vaidade de adquirir nome que me cega, nem o amor-próprio de autor. Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e a conversação dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem; com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo (REIS, 2004, p. 13).

Maria Firmina sabia que o lugar que ela tentava ocupar era de difícil acesso para as mulheres, porque eram muitos os obstáculos que as impediam de entrar no campo das letras, uma vez que era dominado pelos homens, que formulavam e estabeleciam regras, critérios e fronteiras. Porém, ao mesmo tempo a escritora maranhense, também sabia da

³⁴Ver: MUZART, Zahidé Lupinacci. *Escritoras brasileiras do século XIX*: antologia. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

importância que tinha o seu ato de publicar uma obra, num contexto em que as mulheres não tinham representatividade nos círculos literários. Consciente dessa ausência, e abrindo os caminhos para outras escritoras, Maria Firmina pede um apoio aos leitores, pois se tratava de uma tentativa de ingresso no universo literário brasileiro, que ainda não tinha uma produção de romance de autoria feminina e negra:

Então porque públicas? Perguntará o leitor.

Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno, que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado [...]. Deixai, pois, que a minha ÚRSULA, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanais d’arte, caminhe entre vós.

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus titubantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir cousa melhor, ou quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós (REIS, 2004, p. 14).

Ao publicar *Úrsula*, Maria Firmina funda um lugar para a escrita feminina no contexto das letras brasileiras, ao mesmo tempo que desestabiliza a história literária masculina e etnocêntrica. Compartilhando da concepção de Fernanda Miranda, a expressão “mulher brasileira”, utilizada pela autora, pode indicar um “qualitativo étnico, pois sendo filha de uma mulher negra, ‘a língua de seus pais’, é a língua que forma o Brasil” (MIRANDA, 2019, p. 58). Maria Firmina foi a primeira mulher negra a publicar um romance no país, numa época marcada pela segregação racial, no qual os negros ocupavam o último lugar na pirâmide social.

O negro, como sabemos, foi por muitos anos no Brasil, e na maior parte do mundo, vítima da escravidão, da exploração e do preconceito, submetido à diversas subjugações. Esse sistema foi fortemente influenciado, primeiramente, por ideologias religiosas e, posteriormente, por teorias deterministas advindas da Europa, que se baseavam na ideia de superioridade e inferioridade de determinados grupos humanos uns sobre outros (SCHWARCZ, 1993). Esse conceito de inferioridade conduziu o negro a um lugar de silêncio, de invisibilidade e de sujeição. Entretanto, assim como as mulheres, muitos negros também produziram, falaram, escreveram e publicaram. Ainda que na língua do colonizador, eles se expressaram “rasurando-a, atribuindo entonações, ritmos, sentidos e, até mesmo, vocábulos novos” (DUARTE, 2011, p. 15). Porém, com exceção do sociólogo francês Roger

Bastide³⁵, outros pesquisadores, como Raymond Sayers (1958) e Gregory Rabassa (1965), trataram da presença do negro na literatura brasileira como tema, e não enquanto voz autoral.

Somente a partir do final do século XX que os estudos sobre a literatura brasileira de autoria negra começam a receber atenção. Dentre os trabalhos, se destacam: *Raça e cor na literatura brasileira* (1983), de David Brookshaw, *O Negro Escrito: apontamentos sobre a presença do negro na literatura brasileira* (1987), de Oswaldo de Camargo, *Negritude e Literatura na América Latina* (1987), *Introdução à Literatura Negra* (1988) e *Poesia Negra Brasileira* (1992), de Zilá Bernd. Cabe destacar também, o livro *Literatura negro-brasileira*, de Cuti (Luiz Silva), publicado em 2010.

Mas é no livro *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*, publicado em 4 volumes, em 2011, organizado por Eduardo de Assis Duarte em parceria de Maria Nazareth Soares Fonseca, que são reunidas diversas produções literárias de autoria negra, do século XVIII à contemporaneidade, de várias regiões do Brasil, em momentos distintos da história da literatura brasileira. Nesse trabalho, muitos escritores foram retirados do esquecimento/silenciamento, tanto na poesia quanto na prosa, evidenciando que a presença do negro na literatura brasileira não se deu apenas como objeto ou tema literário, mas sim como voz autoral, como sujeito da escrita. Ocorre que a maioria dessas produções literárias de autoria negra foram excluídas das histórias da literatura, e quando reconhecidas pela crítica, as obras e o escritores sofriam o “processo de branqueamento”, como no caso de Machado de Assis³⁶.

Em *Introdução à Literatura Negra* (1988), Zilá Bernd, nos diz que as instâncias legitimadoras, entendidas estas como entidades responsáveis pelo reconhecimento, consagração ou conservação de uma obra literária, possuem uma influência decisiva no que concerne à admissão ou exclusão de uma obra na história da literatura. São elas que, em grande parte, ditam os espaços que determinada obra deverá ocupar, se de sombra ou de consagração. Segundo a autora, a constatação da existência dessas injunções, que interferem

³⁵No livro *A poesia afro-brasileira* (1943), Roger Bastide, toma como ponto de partida a obra de Domingos Caldas Barbosa (1739-1800) e de seu contemporâneo Silva Alvarenga (1749-1814). O pesquisador atravessa o século XIX, passando por autores como Gonçalves Dias (1823-1864), Silva Rabelo (1826-1864), Gonçalves Crespo (1846-1883), Luiz Gama (1830-1882), detendo-se nos escritos de Cruz e Souza (1861-1898) e de Lino Guedes (1897-1951), no século XX. Cabe apontar que dentro dessa seleção de escritores afro-brasileiros não há menção às escritoras negras.

³⁶Em *Machado de Assis afrodescendente – antologia* (2007), Eduardo de Assis Duarte reúne um conjunto de ensaios críticos sobre a obra do escritor, evidenciando a sua postura enquanto negro no que se refere a escravidão e à relação inter-raciais existentes no Brasil do século XIX, diferentemente da crítica literária tradicional que sempre omitiu essas características.

de forma direta na formação da literatura como instituição, nos ajuda a compreender que o valor estético não é a única determinante para a sacralização ou esquecimento de uma obra literária.

Para Bernd “quanto maior o potencial revolucionário e desagregador da ordem vigente que uma obra contiver, tanto maior será o risco de que essas instâncias venham a obstaculizar seu percurso e sua conservação” (BERND, 1988, p. 41). De acordo com a autora, quando emerge no texto literário um eu enunciador *que se quer negro*³⁷, automaticamente, é projetado um desequilíbrio na estrutura do discurso literário dominante. E ainda que se aproprie dos elementos reservados às elites, o que esse escritor propõe é de outra ordem discursiva, subvertendo a instituição em vigor, passando a trafegar na contracorrente³⁸. Esses textos se afastam de uma tradição ufanista, que encobre a realidade, deixando transparecer as contradições, a violência, a opressão e a discriminação vigente em um determinado momento histórico.

Em *Úrsula*, Maria Firmina aborda uma trama romântica, “ligando-se ao veio que buscou inspiração num passado inexistente, medieval, à moda europeia” (MUZART, 2018, p. 29), pois o enredo traz histórias de amor, morte, castigo e loucura. No romance, os personagens da trama central são brancos, belos, jovens e apaixonados. Entretanto, numa reviravolta temática, a escravidão torna-se predominante, e a escritora atribui grande importância às personagens negras, articulando-se a um discurso antiescravista, colocando em pauta as agruras do sistema escravocrata. É importante lembrar que *Úrsula* foi publicado em 1860, momento em que o romance dava seus primeiros passos entre nós, portanto, a obra figura entre os textos inaugurais da literatura brasileira.

Nesse período a crítica literária e a história da literatura consagraram textos que apresentavam uma ideia de nação e de identidade nacional de acordo com os interesses das classes dominantes. Ou seja, o cânone brasileiro foi construído de modo compacto e homogêneo. Desta forma, as obras eleitas “eram as que vinham ao encontro de uma definição

³⁷Para Zilá Bernd (1988, p.22), esse eu enunciador *que se quer negro*, não implica necessariamente a cor de pele do autor, nem a temática por ele utilizada, mas a evidência textual, cuja consistência é dada pelo surgimento desse enunciador que solicita ou declara seu pertencimento, constituindo-se em marcadores estilísticos expressivos no texto literário.

³⁸A autora parte da perspectiva do crítico francês Bernard Mouralis (1982), que denomina esse tipo de ação de *contraliteratura*. Para o autor, as contraliteraturas se caracterizam por uma postura crítica do escritor negro no interior do campo literário instituído, se estruturando como contestação sistemática dos valores representados pela cultura dominante. Ver em: MOURALIS, Bernard. *As contraliteraturas*. Tradução de Antonio Felipe Rodrigues Marques. Coimbra: Livraria Almedina, 1982.

de literatura brasileira, sobre o qual já havia um consenso prévio” (SCHMIDT, 1997, p. 290). Isto é, ocupavam uma posição privilegiada as obras que utilizavam códigos culturais valorizados pela crítica literária. Foi assim que os críticos gerenciaram o processo de atribuição de valor, cultivando as preferências e o gosto do público leitor criando, deste modo, as condições para a recepção da obra. Assim, aqueles textos que podiam criar certo “desconforto” cultural, não correspondendo de forma positiva às ideologias nacionais estabelecidas pela elite, não recebiam atenção ou reconhecimento literário.

De acordo com José Santos (2016), o ideal político-literário afrodescendente de Maria Firmina de construir, por meio da literatura, uma nação sem opressão, encontra resistência no desejo da elite brasileira de ser uma “cópia esmaecida” da sociedade europeia. O autor nos chama atenção de que essa resistência à escrita dos negros manifesta-se desde os primórdios do Romantismo, quando a crítica canônica nega ao afrodescendente, de origem humilde, Antônio Gonçalves Teixeira e Souza (1812-1861), a primazia de ser o primeiro escritor do Romantismo, com o romance *O filho do pescador*, publicado em 1843. Concedendo o privilégio de ser o introdutor do gênero romance no Brasil, ao escritor branco, médico, político e professor, Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A moreninha* (1844). Concluindo que:

a cor da pele e a condição social de Teixeira e Souza e de Maria Firmina impediram que eles ocupassem o lugar de primeiros romancistas brasileiros, porque o Romantismo assumiu os valores estéticos europeus para construir a identidade literária do Brasil. Assim, para os detentores do poder literário, a cor da pele e a condição social do escritor podiam ser usadas para elevá-lo ou deixá-lo no limbo, e isto ainda hoje ocorre, em pleno século XXI (SANTOS, 2016, p. 189-190).

Diante disso, podemos dizer que o romance *Úrsula* foi silenciado e excluído por muitos anos das histórias da literatura brasileira porque foi escrito por uma mulher negra, que se “atreveu” a entrar num espaço cultural e político que era reservado aos homens/brancos: a literatura. E através desse espaço, Maria Firmina revelou a outra face da sociedade brasileira, num contexto histórico em que as narrativas nacionais estavam sendo elaboradas, na qual os escritores estavam engajados na formulação de uma ideia de nação e uma identidade nacional, baseada na homogeneidade, na masculinidade e no heroísmo.

2 CONTEXTO HISTÓRICO E LITERÁRIO DO BRASIL NO TEMPO DE MARIA FIRMINA DOS REIS

2.1 Romances fundacionais: nação e literatura no século XIX

Maria Firmina surge nas letras quando o Brasil, assim como os outros países da América Latina, estava se formando enquanto nação. Em *Comunidades imaginadas*, Benedict Anderson define as nações como “comunidades políticas imaginadas”. Elas são imaginadas como comunidades porque seus membros, mesmo sem nunca ter contato físico, têm “em sua mente a imagem viva de comunhão entre eles como uma profunda camaradagem horizontal” (ANDERSON, 2008, p. 32), por compartilharem elementos políticos, sociais, culturais e históricos, tais como a língua, a religião, os rituais, os mitos, etc. Esse sentimento adquiriu legitimidade emocional profunda, sendo capaz de ser transplantado com diversos graus de autoconsciência para uma grande variedade de terrenos sociais. Segundo Anderson, a vernacularização³⁹ e a criação de um discurso comum, compartilhado e isolado em diferentes agrupamentos geográficos, foi o primeiro passo para a formação das “comunidades imaginadas”. Ao se referir aos Estados-nação surgidos da dissolução dos impérios europeus, ele afirma que

assim procederam porque tanto americanos quanto europeus passaram por experiências históricas complexas que, agora, por toda a parte eram imaginadas sob a forma de modelos, e por que as línguas oficiais europeias por elas adotadas eram a herança do nacionalismo oficial imperialista. É por isso que, nas políticas de “construção da nação” dos novos estados, vemos com tanta frequência um autêntico entusiasmo nacionalista popular ao lado de uma instilação sistemática, e até maquiavélica da ideologia nacionalista através dos meios de comunicação de massa, do sistema educacional, das regulamentações administrativas, e assim por diante (ANDERSON, 2008, p. 164).

O autor nos diz que a ascensão da imprensa, fenômeno pelo qual denomina de “capitalismo editorial”, foi decisiva para construção das “comunidades imaginadas” porque se caracterizou pela proliferação dos jornais e principalmente dos romances, que funcionaram como bases e meios para divulgar a consciência e o sentimento de pertencimento nacional.

³⁹Em oposição à hegemonia do latim, as línguas vernáculas se tornaram correntes abrindo caminho para o aparecimento de grupos letrados que a utilizaram a nova língua nos documentos oficiais do Estado (ANDERSON, 2008, p. 76).

Foram instrumentos que serviram para forjar um ponto comum entre os indivíduos, criar uma identidade. Ou seja, por meio desse “material impresso que a nação se converte numa comunidade sólida, recorrendo a uma história previamente selecionada” (SCHWARCZ, 2008, p. 12-3). Assim, a seleção, a invenção, a memória, bem como o esquecimento⁴⁰, configurou esse processo histórico. Segundo Anderson:

O que ocorre com as pessoas modernas ocorre também com as nações. A consciência de estarem inseridos no tempo secular e serial, com todas as suas implicações de continuidade e, todavia, de “esquecer” a vivência dessa continuidade – fruto de rupturas do final do século XVIII – gera a necessidade de uma narrativa de “identidade” [...] As nações, porém, não possuem datas de nascimento claramente identificável, e a morte delas, quando chega a ocorrer, nunca é natural. Como não existe um criador original da nação, sua biografia nunca pode ser escrita de uma forma evangélica “avançando no tempo” ao longo de uma cadeia generacionista de procriações. A única alternativa é moldá-la “recuperando no tempo” – até o homem de Pequim, o homem de Java, o rei Artur, onde quer que a lâmpada da arqueologia lance luz oscilante (ANDERSON, 2008, p. 279-80)

De fato, quando o Brasil conquistou a sua independência sentiu-se a necessidade de “imaginar” o país como nação através das narrativas de ficção. Segundo Bernardo Ricupero, a formação do Brasil enquanto nação teve o Romantismo como principal expoente, e envolveu dois momentos com características peculiares. O primeiro período, pós independência, em que se buscou, primeiramente, criar instituições que desempenhassem funções atribuídas ao Estado, como a abertura de escolas, tipografias e demais órgãos públicos, como vimos no capítulo anterior. E o segundo, que ocorreu por volta de meados do século XIX, que se definiu pela busca de afirmação identitária cujo viés foi marcadamente cultural, realizando-se, principalmente, mediante a tentativa dos intelectuais de fazer com que os habitantes se identificassem como uma nação. Assim, “os homens de letras de então

⁴⁰Anderson fala sobre a concepção de Ernest Renan (1823-1892), sobre a construção de uma nação. O intelectual francês em sua conferência *O que é nação?* (1882), apesar de considerar que a nação é um “princípio espiritual”, que independe de etnia, religião ou geografia, nos diz que o “esquecimento e, até mesmo, o erro histórico são essenciais na criação de uma nação, porque a investigação histórica, na verdade, traz à luz os fatos da violência que se passaram na origem de todas as formações políticas” (RENAN, 2006, p. 5). Isso nos permite compreender a forma pelo qual se deu a “invenção” das nações através da ficção, como também mostram uma intenção consciente das elites de preencher as lacunas da história eliminando as inconsistências que questionavam ou colocavam em risco o desenvolvimento da construção nacional, que se pretendia coesa e homogênea.

encaram a busca da autonomia cultural como um desafio que se apresentava em diferentes frentes” (RICUPERO, 2004, p. 85).

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Candido nos explica que, após a independência, havia um projeto político de construção nacional, desenvolvido durante o Romantismo, baseado na ideia de que a independência do Brasil deveria se manifestar na literatura, “voltando-a para uma visão construtiva do país” (CANDIDO, 2000, p. 11). Esse projeto estava baseado na ideia de que o Brasil era um país novo, portanto, tinha como missão produzir uma literatura própria⁴¹, que não fosse subordinada à portuguesa – uma vez que compartilhavam a mesma língua –, nem a cópia fiel dos grandes centros literários Europeus. A tarefa foi então desenvolvê-la sob o prisma da singularidade, da diferença, ou seja, destacando os elementos próprios que a caracterizassem. Para o autor:

Foi uma espécie de recriação retroativa da literatura brasileira, obedecendo às necessidades de afirmar a identidade mental, e cuja iniciativa é devida a alguns escritores estrangeiros que, nos primeiros anos do Império, sentiram a importância de se discriminar da portuguesa a literatura feita pelos brasileiros, obedecendo nisso ao postulado que então invadia a crítica, e segundo o qual a literatura era um fenômeno histórico, exprimindo o espírito nacional. Se o Brasil era uma nação, deveria possuir espírito próprio como efetivamente manifestara pela proclamação da Independência; decorria daí, por força, que tal espírito deveria manifestar-se na criação literária, que sempre o exprimia, conforme as teorias do momento (CANDIDO, 2000, p. 282).

O ponto de partida foi a publicação da revista *Niterói* (1836), na qual o poeta Gonçalves de Magalhães (1811-1882), seguindo às orientações já previstas por Ferdinand Denis⁴², aponta no texto *Discurso sobre a História da literatura no Brasil* o “caminho” quanto a sentimentos, temas e assuntos como: o amor à pátria, a natureza, o nativismo, o indianismo, a religião e o refúgio no passado, etc.; colocando os escritores oitocentistas sob

⁴¹De acordo com o Antonio Candido, a literatura feita durante o período colonial, mesmo sendo produzida no Brasil, era muito mais filiada à tradição portuguesa e europeia do que brasileira, sendo consideradas, deste modo apenas “manifestações literárias em terras brasileiras”.

⁴²O francês Jean-Ferdinand Denis (1798-1890) elaborou a primeira interpretação da literatura brasileira como estando à parte da portuguesa. Ele foi o primeiro a propor em *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal: suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826), uma literatura própria, brasileira, separada da portuguesa, que serviu mais tarde como bússola para a maioria dos escritores brasileiros.

o viés da missão e do compromisso de retratar a realidade local, com intenção de construir uma nação e uma literatura nacional distinta da antiga metrópole.

O Romantismo brasileiro foi por isso “tributário” do nacionalismo, embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem, ele foi quem conduziu a atividade geral da literatura brasileira nesse contexto (CANDIDO, 2000; RICUPERO, 2004). Nele a imaginação, a busca pela felicidade, a emoção e a sensibilidade, conquistaram o espaço que antes era ocupado pela razão. Assim, para os escritores, descrever a paisagem, a natureza, os costumes, os personagens, carregados de sentimento e subjetividade, favorecia a construção da ideia de nação. Nesta época surge também outra tendência, o “ultrarromantismo”, que teve como características a melancolia, o pessimismo, o amor não correspondido ou impossível, o desejo de transgressão e a atração pela morte, influenciado pelo chamado *mal-do-século*⁴³. Ainda assim, para Candido:

o Romantismo brasileiro foi inicialmente (e continuou sendo em parte até o fim) sobretudo nacionalismo. E nacionalismo foi antes de mais nada escrever sobre coisas locais. Daí a importância da narrativa ficcional em prosa, maneira mais acessível e atual de apresentar a realidade, oferecendo ao leitor maior dose de verossimilhança e, com isso, aproximando o texto da sua experiência pessoal (CANDIDO, 2004, p. 35-6).

Para o autor, o triunfo do romance neste período não foi fortuito, porque era “anticlássico por excelência”. De fato, até o final do século XVIII, o romance era considerado um gênero secundário, menor na literatura. Diferentemente das leituras religiosas e das chamadas Belas Letras, que eram justificadas por promover o aprimoramento do espírito e ampliar a erudição, o romance não tinha uma finalidade aparente (ABREU, 2003, p. 269), o que acarretou na sua desvalorização. A partir do advento das sociedades modernas e do Romantismo, o gênero passou a ser valorizado pelos intelectuais, pois descrever os costumes, as paisagens, os personagens, em forma de narrativa de tipo folhetinesco, numa linguagem acessível e inteligível aos novos leitores, favoreciam a ideia de pertencimento nacional.

⁴³No *Dicionário de termos literários* (2004), Massaud Moisés define o *mal-do-século* como sofrimento cósmico, mal-estar existencial provocado por certa feição do Romantismo e com ele identificado. Enraizado na poesia da sensibilidade do “eu”, em voga nas literaturas anglo-saxônicas da segunda metade do século XVIII, essa tendência caracterizou-se pelo pessimismo extremo, em face do passado e do futuro, tédio, melancolia, desilusão amorosa, etc., presente em obras de Chateaubriand, Lamartine e Álvares de Azevedo, nas Letras brasileiras.

Assim, o romance foi, ao mesmo tempo, um recurso estético e também ideológico, porque “exprime a realidade segundo um ponto de vista diferente, comparativamente analítico e objetivo, de certa maneira mais adequado às necessidades expressionais do século XIX” (CANDIDO, 2000, p. 97), completando o panorama do nacionalismo literário, pois

além de um recurso estético foi um projeto nacionalista, fez do romance verdadeira forma de pesquisa e descoberta do país. A nossa vida intelectual encontrou nisto um elemento dinamizador de primeira ordem, que contribuiu para fixar uma consciência mais viva da literatura como estilização de determinadas condições locais. O ideal romântico-nacionalista de criar a expressão nova de um país novo encontra no romance a linguagem mais eficiente. Basta relancear em nossa literatura para sentir a importância deste, mais ainda como instrumento de interpretação social do que como realização artística de alto nível. Este alto nível, poucas vezes atingido; aquela interpretação, levada a efeito com vigor e eficácia equivalentes aos dos estudos históricos e sociais (CANDIDO, 2000, p. 99).

Esta função central de instrumento de descoberta e interpretação atribuída ao romance, fez dele, sobretudo a partir da década de 50 do século XIX, um gênero importante para a cultura em formação, uma estrutura favorável à experiência da imaginação nacional. Portanto, como parte do projeto literário de construção da nação e da identidade nacional surge, em meados do século, no Brasil, assim como em outros países da América Latina, um tipo de romance comprometido com os ideais nacionais: os denominados romances de fundação.

Em seu livro *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*, Doris Sommer nos explica que as ficções fundacionais são narrativas românticas que serviram como instrumentos para imaginar a nação nos países latino-americanos pós independentes. Ou seja, são romances que tinham como objetivo principal a construção de um imaginário coletivo de sociedade, com todos os seus estratos constituintes, orientado a cumprir com a função de definir e divulgar os ideais nacionais, unindo política e ficção. Segundo a autora, esses romances marcaram época e gerações de leitores, tanto que seu conceito quase não precisa ser explicado na América Latina. São livros de leitura obrigatória nas escolas como “fonte de história local e de orgulho literário [...]. Por vezes incluídos em antologias didáticas e encenados em peças teatrais, filmes e séries de televisão, os romances nacionais são em geral tão facilmente identificáveis quanto os hinos nacionais” (SOMMER, 2004, p. 18). Cabe

destacar que a canonização desses romances dependia da contingência histórica do contexto em que se encontravam.

Sommer faz uma seleção, uma espécie de categorização de diversos romances produzidos no período de formação dos Estados nacionais latino-americanos. Nesse *corpus*, encontramos *Amália* (1851), de José Marmol; *Sab* (1841), de Gertrudis Gómez de Avellaneda; *Maria* (1867), de Jorge Isaacs, *O guarani* (1857) e *Iracema* (1865), de José de Alencar, entre outros. Ao analisar esses romances, a autora constata que, aparentemente, se apresentam bastante distintos, pois suas tramas advogam diversos assuntos, abrangendo do escravismo ao abolicionismo, da nostalgia à modernização, do livre comércio ao protecionismo. Mas há neles um projeto em comum que faz com que se apresentem como variações locais sobre um mesmo assunto: construir um futuro para a nação. Ou seja, independentemente dos elementos temáticos utilizados ou do desfecho final da narrativa, esses romances incorporam uma série de estratégias por meio das quais se evidenciam o desejo de construir a nação por meio da ficção.

A autora destaca que a trama das histórias dos romances fundacionais são, aparentemente, relatos sentimentais de histórias de amores difíceis ou impossíveis, de problemas familiares, econômicos, etc., mas escondem um projeto de nação e sua ideologia. No interior dessas narrativas os escritores elaboram projetos de conciliação nacional através dos anseios dos personagens amantes que desejavam superar as tradicionais fronteiras econômicas, religiosas ou raciais. Para Sommer:

Os exemplos clássicos na América Latina são quase inevitavelmente histórias de amantes perseguidos pela desgraça representando determinadas regiões, raças, partidos, interesses econômicos e entre outros. A paixão deles pela união conjugal e sexual chega até um público sentimental na esperança de conquistar as mentes partidárias juntamente com seus corações (SOMMER, 2004, p. 20).

O conflito que impulsiona a história dos romances fundacionais é externo aos personagens amantes. Ele se apresenta como uma restrição social contraprodutiva que impede a naturalidade do desejo dos personagens protagonistas, produzindo uma triangulação amorosa, “de uma maneira mais estranhamente fecunda do que frustrante, pois os amantes têm que imaginar seu relacionamento ideal através de uma sociedade alternativa” (SOMMER, 2004, p.33). Para Sommer, os escritores acreditavam que as tensões sociais

poderiam ser pacificadas mediante as ficções fundacionais que fundiam amor e política. Esse julgamento partia da concepção de que através do amor⁴⁴, representados nesses romances, os países independentes resgatariam a esperança e os sonhos de prosperidade nacional. A união dos personagens amantes despertaria um desejo fervoroso de felicidade doméstica que transbordaria numa comunhão social. Ou seja, as relações sentimentais e familiares funcionariam como alegorias⁴⁵ da ideia de construção nacional. Nas palavras da autora:

A falta de antagonismo ou de desacordos íntimos entre os amantes (exceto talvez a erótica luta pelo poder em *Martín Rivas*) constitui o material de que o romance sentimental parece ser feito. Os únicos problemas aqui parecem ser externos ao social. O fato de que esses problemas podem pôr em risco o romance alimenta nosso desejo de vê-lo florescer. Assim, não é apenas o desejo que aqui se duplica nos níveis públicos e privados; é também o obstáculo público que detém (e incita) os projetos eróticos e nacionais. Logo que o casal confronta o obstáculo, o desejo é reforçado, juntamente com a necessidade de ultrapassar o obstáculo e de consolidar a Nação. Essa promessa de conciliação constitui um outro nível de desejo e ressalta o objetivo erótico, que é também uma expressão microcós mica do sentimento nacional. Esse movimento em ziguezague descreve o tipo de alegoria que funciona primariamente através de associações metonímica entre família e Estado, em vez do paralelismo de analogia que parece tão comum na alegoria (SOMMER, 2004, p. 69).

Os escritores acreditavam que, ao se identificar com os heróis e heroínas, os leitores seriam motivados a imaginar um diálogo entre os setores distintos da nação, uma possível solução ou, pelo menos, seriam comovidos por tal ideal. Assim, viram nos romances românticos nacionais uma ferramenta para divulgar os ideais nacionais, porque reunia amor e produtividade, visto que os amálgamas destes dois princípios tinham como objetivo produzir cidadãos e formar uma sociedade civilizada. Portanto, eles foram incumbidos tanto pela necessidade de preencher uma lacuna histórica que ajudaria a dar legitimidade à nação emergente quanto pela oportunidade de direcionar aquela história para um futuro ideal, porque

⁴⁴Sommer dialoga com a teoria de Michel Foucault, em *História da sexualidade*, na qual explica que a burguesia atrelou a sua vida ao sexo a ponto de torná-lo responsável pelo bem-estar e esperança às gerações seguintes, ou seja, “corpos sexuais funcionaram como lugares de produção nacional”. FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Tereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro. Edição Graal, 1988.

⁴⁵A autora nos diz que alegoria é um termo muito controvertido, “mas não pode evitar de usá-lo para descrever de que maneira um discurso, de modo consistente, representa o outro e leva a uma leitura dupla dos acontecimentos narrados” (SOMMER, 2004, p. 59).

para o escritor/estadista não era possível haver uma distinção epistemológica clara entre ciência e arte, fato e narrativa, e conseqüentemente entre projeções ideais e projetos reais. Enquanto os teóricos da história nos centros industriais dos dias de hoje estão corrigindo a *hybris* dos historiadores que se viam como cientistas, a prática literária do discurso histórico latino-americano há muito tempo já tirava proveito do que Lyotard chamou de caráter indefinido da ciência, ou, para ser mais precisa, o que Paul Veyne chamou de indecidibilidade da história. Nas lacunas epistemológicas da não-ciência da história, os narradores podiam projetar um futuro ideal. Isto é precisamente o que muitos fizeram em livros que se tornaram romances clássicos de seus respectivos países (SOMMER, 2004, p.22)

Os ideais em favor do desenvolvimento da nação são representados por personagens amantes, cujas interações têm como propósito orientar padrões de comportamento aos leitores, nas esferas públicas e privadas; introduzir um sistema de valores e crenças, ao mesmo tempo um reconhecimento através de um passado e um presente comum, com a intenção de propor um sistema ideal de sociedade no futuro. Os escritores estavam convencidos de que através da literatura seria possível educar a população; que a leitura, principalmente dos romances, seria o meio para alcançar a instrução necessária para atuar como cidadãos em prol do progresso, da civilização e da modernidade. Desta forma, os romances fundacionais não tinham como finalidade apenas a sua apreciação enquanto obra de arte, seu intuito era atingir a sensibilidade dos leitores, instruir deleitando⁴⁶. Ou seja, através dessa forma de expressão que dialogava com o passado, o presente e o futuro, esperava-se que os leitores adquirissem uma consciência identitária, despertando a vontade de construir uma nação ideal, incluindo-se dentro do processo geral de conformação nacional. Assim, para além da arte, esses romances possuíam caráter político:

Os romances locais não apenas distraiam os leitores oferecendo-lhes compensações pela história nacional maculada; eles desenvolviam uma fórmula narrativa que solucionava incessantes conflitos, sendo um gênero pós-épico conciliador que fortalecia os sobreviventes à medida que reconhecia os antigos inimigos como futuros aliados (SOMMER, 2004, p. 27).

⁴⁶No seu *Curso de Literatura Portuguesa e Brasileira* o crítico maranhense Sotero dos Reis, após observações sobre o fazer literário, acreditava que a finalidade da literatura era “instruir deleitando”, tornar a arte tão proveitosa como agradável, com o intuito tornar “o homem melhor e mais hábil a preencher os seus deveres para com Deus, para com a sociedade, e para consigo mesmo, pondo-lhe constantemente diante dos olhos o protótipo do belo, do grandioso, do sublime, do justo, do honesto” (REIS, 1866, p. 4).

Se para os europeus a miscigenação era considerada uma perdição, para os romancistas e políticos latino-americanos era praticamente um *slogan* para os projetos de conciliação nacional. Segundo Sommer, na América Latina o amálgama interétnico representava a redenção do “primitivo” ou do “bárbaro”, uma forma de eliminar a diferença e construir um sonho profundamente horizontal e fraterno de identidade nacional. Nos romances fundacionais a miscigenação era um meio de imaginar “a nação através da história futura, como um desejo que funcionava através do tempo e, no entanto, deriva seu poder irresistível do fato de se sentir natural e a-histórico” (SOMMER, 2004, p. 57).

Karl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), que venceu o concurso *Como se deve escrever a história do Brasil* (1845) do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro⁴⁷, propôs a primeira interpretação da história do Brasil, com o objetivo de dar um formato ao caráter nacional em processo de construção. Em sua monografia, o naturalista alemão destaca a convivência de três “raças” no Brasil: o português, o índio e o africano. No entanto, em seu discurso, apesar das contribuições dos indígenas, eles representam “ruínas de povos”. No que tange aos negros, Martius usa praticamente o silêncio, deixando a cargo do historiador decidir se “para o melhor ou para o pior”. Quanto aos portugueses, ele os representa como “o mais poderoso e essencial motor” da formação cultural do Brasil. Portanto, para Martius “o sangue português, em um poderoso rio deverá absorver os pequenos afluentes das raças indígena e etiópica” (MARTIUS, 1845, p. 391).

Tanto n’*O Guarani* (1857) quanto em *Iracema* (1865), de José de Alencar, a história de amor se dá entre um europeu e um indígena. Nos dois romances, o escritor cearense cria um mito de origem étnico para o povo brasileiro através da miscigenação, no qual os personagens indígenas Peri e Iracema são diluídos pela cultura branca. Além do indígena ser descrito como “um cavalheiro português no corpo de um selvagem”, a aparente igualdade entre o colonizador e colonizado, ou seja, entre Ceci e Peri, “somente é possível porque Peri escolhe embranquecer” (SOMMER, 2004, 190), visto que abandona sua tribo, língua e religião em nome de sua amada, na promessa de formar uma nova “raça”. O mesmo ocorre com a personagem Iracema, pois já no começo da narrativa ocorre uma sequência perdas; a perda das tradições, da comunidade e, finalmente, de sua vida, após dar à luz a Moacir, “o primeiro cearense”, fruto de seu amor pelo português Martim.

⁴⁷O IHGB foi criado em 1838, com a função de coligir, metodizar, arquivar e divulgar os documentos necessários para a história e a geografia do Império Brasileiro. Em 1840, o instituto realizou um concurso aberto aos intelectuais que se dispusessem a elaborar um manual sobre como escrever a história do Brasil.

Do mesmo modo que Martius, Alencar elege o europeu e o índio para representar a nação brasileira, deixando o negro de fora do contorno nacional, porque “a mensagem é que os brasileiros são uma raça coerente, produzida há muito tempo a partir do amor mútuo entre nobres nativos e os melhores portugueses” (SOMMER, 2004, p. 190) desconsiderando, assim, a escravização e o genocídio cometido a esses povos, reforçando a hierarquia do colonizador. É importante destacar que a maioria dos escritores, como José de Alencar, faziam parte da burguesia brasileira e, conseqüentemente, suas escritas favoreciam a esse grupo, porque

Em primeiro lugar, os escritores, vindo da elite, estavam longe de querer abrir mão de seu privilégio hierárquico em prol de projetos conciliatórios; além disso, personagens proeminentes às vezes excediam o sentido que lhes foi idealmente conferido, ou de alguma forma deixavam de incorporá-lo (SOMMER, 2004, p. 70).

Segundo Ricupero, a ideia que os escritores românticos elaboraram sobre a nação brasileira não é necessariamente errônea, mas forçosamente incompleta e parcial. Porque a sociedade brasileira, desde os primórdios de sua formação, foi plenamente escravista, pois os negros escravizados eram parte considerável da população e estiveram ligados às principais atividades do país. Ou seja, a escravidão penetra em todas as esferas sociais, na economia, na política, na religião, na demografia, etc., atribuindo ao Brasil uma característica particular, se convertendo em verdadeiro estilo de vida. Para o autor, os romances de Alencar não são propriamente romances no sentido europeu, pois “ainda possuem características de epopeia, até porque a prosa romanesca, diferente daquela do escritor cearense, não apreende o extraordinário, o heroico, mas o típico e rotineiro” (RICUPERO, 2004, p. 165).

De acordo com Sommer, uma marca que se tornou característica dos romances fundacionais foi a descrição da vida cotidiana. A autora explica que, sob influência do *costumbrismo*⁴⁸, os escritores românticos latino-americanos se encarregaram de retratar as peculiaridades e os costumes locais, no sentido de fazer com que o leitor reconheça o seu universo sociocultural. Representar a cor local através dos tipos sociais – homens, mulheres, aristocratas, camponeses, escravos, etc. –, dos pensamentos de época, das cenas do cotidiano

⁴⁸O *costumbrismo* foi uma tendência artística que surgiu na Espanha, em meados do século XIX, tendo como enfoque a descrição dos costumes típicos da vida íntima de uma determinada sociedade, equivalente ao pitoresco, ao regionalismo, retratar o mais fiel possível as cenas e a cultura local.

comum; captar a identidade do novo país e fazer com que diferentes camadas da sociedade fossem “mutuamente compreensíveis, estimular imaginações comunitárias basicamente através da camada intermediária de escritores e leitores que constituíam a manifestação mais autêntica do sentimento nacional” (SOMMER, 2004, p. 29).

Essa “camada intermediária” de escritores que fala Sommer nos remete às reflexões de Homi K. Bhabha (1998) sobre o espaço de liminaridade da escrita da nação. Segundo o pensador indiano, nesta perspectiva a nação passa a ser vista/narrada a partir de suas margens internas; e nesse “local da cultura” são reunidos elementos, tanto do passado quanto do presente, numa dupla temporalidade que se move entre as formulações culturais e os processos sociais do centro. Neste movimento ocorre uma mediação, um diálogo, um processo de negociação *agonístico*⁴⁹ margem-centro, que resulta na desmistificação dos essencialismos e estereótipos, bem como na inserção de elementos excluídos, pois o que a tradição outorga é uma forma parcial e hierárquica de identificação. Ou seja, a apreensão do “tempo duplo” na representação nacional, a partir dos escritores da margem, questiona a visão homogênea e horizontal associada com a “comunidade imaginada” da nação. Assim,

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas das subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação das diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade (BHABHA, 1998, p. 20).

A emergência dos interstícios da nação traz à luz uma simultaneidade de sujeitos, costumes, línguas, culturas, memórias, vozes e histórias ocultadas, que o Bhabha denomina de *DissemiNação* – jogo de palavras que remete ao “dispersar” das identidades em uma nação. A “dupla escrita” ou *dissemi-nação* produz narrativas nacionais que envolvem a reinvenção e a recriação de diferentes identidades e visões de mundo “que respondem pela mais importante dialética histórica e filosófica dos tempos modernos” (BHABHA, 1998, p.

⁴⁹Bhabha utiliza essa palavra de origem grega (*agón*), para destacar a existência de luta dentro do processo de negociação entre as classes sociais. Esse termo foi cunhado primeiramente pelos biólogos Scott e Fredericson (1951), ao observarem o comportamento complexo de disputa de recursos alimentares, abrigo, território e cópula entre as espécies.

205). Assim podemos dizer que a integração do indivíduo marginal na totalidade social oferece uma descrição mais ampla da nacionalidade, pois

os mais individuados são aqueles colocados às margens do social, de modo que a tensão entre a lei e a ordem pode produzir a sociedade disciplinadora ou pastoral. Tendo colocado o povo nos limites da narrativa da nação [...] emergem das temporalidades disjuntivas da cultura nacional [...] uma lição da história a ser aprendida com aqueles povos cujas histórias de marginalidade enredadas de forma mais profunda nas antinomias da lei e da ordem – os colonizados e as mulheres (BHABHA, 1998, p. 214).

Em *Mulheres reescrevendo a nação* (2000), Rita Schmidt nos diz que o processo de representatividade da narrativa nacional foi forjado e mantido pelo esquecimento de memórias subalternas, recalcadas pela submissão à abstração das diferenças em nome da uniformidade nacional. Ou seja, nas projeções imaginárias do nacional a mulher se apresenta desprovida da condição de sujeito histórico, social e cultural. Segundo a autora, a escrita feminina brasileira do século XIX traz à tona, de forma explosiva, aquilo que a história recalçou; outras narrativas do nacional que não só deixam visíveis as fronteiras internas da nação como refiguram a questão identitária nos interstícios das diferenças sociais de gênero, de classe e raça, mostrando-a mais heterogênea, múltipla e diversa, portanto, mais concreta e “real”, atravessada por contradições que precisavam ser discutidas.

Úrsula pode ser considerado um romance fundacional. Conforme já observado por Morais Filho (1975), podemos constatar, até certo ponto, a reprodução da estética romântica do projeto nacional, principalmente no que tange a configuração do enredo, a descrição idealizada da paisagem brasileira e dos personagens principais. Também, pelo próprio subtítulo da obra – *romance original brasileiro* – é possível presumir que ela pode ser lida como uma ação consciente de Maria Firmina pensar a nação brasileira através da ficção.

Para Flora Süsseking (1990) a prosa do século XIX que trazia na folha de rosto esse subtítulo já indicavam uma preocupação do escritor com a “cartografia nacional” e uma necessidade de afirmar ao público, antes mesmo que se começasse a leitura, que se tratava de um material a serviço da afirmação da literatura brasileira, portanto, comprometida com as questões nacionais (SUSSEKING, 1990, p. 209). A autora cita como exemplo os contos *Luisa*: legenda brasileira, de Pereira da Silva, *Os três desejos*: costumes brasileiros, de Firmino Rodrigues da Silva, e o romance *O corsário*: romance original brasileiro, de Antônio

Vale Caldre Fião, que com seus subtítulos marcavam o pertencimento e o compromisso dos escritores para com os assuntos locais.

O tema nacional é muito importante também para Maria Firmina, pois está presente em grande parte de suas construções poéticas, e principalmente no conto *Gupeva*, no qual a escritora lida mais diretamente com a corrente nacionalista. Porém, o conto “não se trata de um canto lírico comemorativo, mas da narrativa de um embate violento entre as raças, sugerindo a impossibilidade de um encontro harmonioso entre elas” (ZIN, 2016, p. 63), num jogo entre a consonância e a dissonância com a tradição literária nacional, o que podemos perceber também no romance *Úrsula*.

No seu artigo *Instinto de nacionalidade* (1873) Machado de Assis defende uma abordagem equilibrada entre os temas locais e universais na literatura. Para o autor, o escritor brasileiro não precisava seguir rigorosamente o “manual” literário previamente imposto, descrever a “cor local” de forma tão idealizada a ponto de projetar uma nação inverossímil, apagando as diferenças, as desigualdades e as contradições do Brasil. Para ele, um texto genuinamente nacional “deve exigir do escritor antes de tudo, é um certo sentimento íntimo, que o torne homem de seu tempo e de seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço” (ASSIS, 1959, p. 5). Maria Firmina foi uma “mulher do seu tempo e do seu país” (DUARTE, 2017, p. 9), porque faz isso dezesseis anos antes de Machado teorizar. Ou seja, a escritora maranhense se mostra atenta aos assuntos que moviam o Brasil e sua época, pois dialoga com diversas escritoras do período, que também se afastaram da tradição ufanista em suas narrativas, abordando questões sobre a opressão vivida pelo negros⁵⁰ e indígenas, como a cubana Gertrudis Gómez de Avellaneda (1814-1873) e a peruana Clorinda Matto de Turner (1852-1909). Assim, *Úrsula* também se insere no paradigma dos romances fundacionais de autoria feminina da América Latina do século XIX.

A nacionalidade no romance é expressa principalmente através da representação do cotidiano dos personagens que, por sua vez, refletem de forma significativa o modo de viver, o contexto histórico e cultural do Brasil decimonônico. Logo, emergem questões que diz respeito ao sistema patriarcal e escravocrata, em vigor no país. No primeiro plano do enredo, temos a história de amor impossível entre Úrsula, Tancredo e Fernando, no qual se desprende a discussão sobre a opressão feminina no contexto das relações homem/mulher na

⁵⁰Segundo Zahidé Muzart a questão da abolição da escravidão vai ser quase um *leitmotiv* da pena feminina e isso tanto no Brasil como em outros países (MUZART, 2018, p.32).

sociedade brasileira. Isto é, o enredo amoroso dos personagens principais costura a narrativa, fazendo surgir histórias de mulheres de estamentos sociais distintos, oprimidas pelo patriarcado, como Luísa B. e a mãe de Tancredo.

No plano subjacente, encontramos o drama dos escravos Túlio, Susana e Antero, personagem que trazem à tona o tema da escravidão, revelando pela primeira vez na história da literatura brasileira, os mecanismos do tráfico de escravos, a crueldade dos porões dos navios e as péssimas condições de vida do povo negro escravizado; pondo em questão a organização social e política do Brasil – que pretendia ser uma nação civilizada e cordial.

Com essa estrutura dupla, Maria Firmina aborda no romance uma “inérita postura de *interseccionalidade* entre gênero e etnia” (DUARTE, 2018, p. 71, grifo do autor), conduzindo o leitor a simpatizar com os oprimidos e a imaginar um futuro ideal para a nação, uma sociedade alternativa sem esses sistemas que oprimiam a mulher e o negro. Assim, no momento em que o romance foi publicado instaurou-se na literatura brasileira conteúdos que ainda não tinham sido abordados. Segundo Fernanda Miranda, *Úrsula* é um romance de fundação porque

a partir dele emerge na ordem discursiva um lugar para existência subjetiva do negro – que o Estado e o texto nacional vertiam em escravo, dado que a existência do escravo era produzida, reiterada e sustentada por uma racionalidade que o concebia. No instante em que *Úrsula* foi lançado no mundo público, ficou inscrito um conteúdo que não existia na ordem discursiva nacional até então. O romance transgrediu o campo mapeado pela ficção brasileira, ultrapassando o limite das águas navegáveis pela imaginação e pelo pensamento no século XIX (MIRANDA, 2019, p. 60).

Deste modo, podemos dizer que o aspecto fundacional do romance não se dá apenas no que diz respeito ao desejo de Maria Firmina de construir uma nação ideal, fraterna e justa, incorporando as mulheres e os negros como sujeitos históricos, mas porque através disso instaura na literatura brasileira uma nova ordem de sentidos. Em *Úrsula*, a escritora maranhense introduz uma discursividade fundacional à medida que narra a nação através do ponto de vista afroidentificado, no qual o negro surge marcado por uma perspectiva interna, inserindo, assim, o que fora subtraído nos textos de fundação.

Maria Firmina é a primeira escritora que retrata a sociedade a partir do elemento africano e afrodescendente presente no Brasil, levando em conta a existência, a história, a

memória e o ponto de vista da população escravizada. Além disso, das páginas do seu romance emerge a voz dos negros, pela primeira vez na história da literatura brasileira. Daí que o romance *Úrsula* se apresenta explicitamente fundacional, porque nele há uma quebra no horizonte de expectativas do quadro literário em vigor na época. Isto é, além do negro se apresentar como integrante do contorno nacional brasileiro, é provido de fala, de consciência e de ação. Conforme já observado por Duarte (2004), ao estabelecer uma diferença discursiva que contrasta em profundidade com a literatura brasileira hegemônica de seu tempo, a autora constrói para si mesma um outro lugar: o da literatura afro-brasileira.

2.2 A escrita afro-brasileira de Maria Firmina

Apesar das divergências⁵¹ em torno da definição da literatura afro-brasileira, ela tem se firmado como uma expressão literária do negro enquanto escritor, criador de novas formas de representação, na qual negro é o tema principal, passando de objeto para sujeito do/no discurso. É uma expressão literária que rompe com os padrões da tradição canônica, pois traz à tona a história e a cultura africana e afrodescendente, contradizendo os discursos ideológicos racistas, produto de séculos de escravidão. Assim, a literatura afro-brasileira busca construir a condição humana do negro, reivindicando o seu lugar na sociedade e na tessitura literária brasileira, por meio da afirmação de uma identidade negra antes camuflada. Segundo Luiza Lobo:

Um dos aspectos primordiais que a meu ver define a literatura negra, muito embora não seja um elemento norteador, em geral, dos estudos sobre o assunto, é o fato de a literatura negra do Brasil – ou afro-brasileira – ter surgido quando o negro passa de objeto a sujeito dessa literatura e cria sua própria história; quando o negro geralmente visto de forma estereotipada, deixa de ser tema para autores brancos e passa a criar sua própria escritura, no sentido de Derrida: a sua própria visão de mundo. Só pode ser considerada literatura negra, portanto, a escrita de africanos e

⁵¹Como vimos na introdução deste trabalho existem divergências entre os escritores e críticos dessa literatura, tanto no que diz respeito à terminologia “literatura negra”, “literatura afro-brasileira”, “literatura afrodescendente” e “literatura negro-brasileira”; quanto na questão da autoria, podendo ser uma expressão literária tanto de brancos quanto de negros, como defendem os críticos Zilá Bernd (1988) e Domício Proença Filho (2004). Entretanto, a literatura de autoria negra tem se consolidado como uma produção literária do escritor negro, uma vez que a sua abrangência parece reduzir o conceito ao negrismo, como veremos no decorrer desse capítulo. No título desta dissertação optamos pelo uso da expressão “literatura afro-brasileira”, pois de acordo com Duarte (2011), a própria configuração semântica do termo, remete ao processo de mescla cultural, étnica, linguística e religiosa, que se faz presente em toda a escrita de Maria Firmina.

seus descendentes que assumem ideologicamente a identidade de negros (LOBO, 1989, p. 91).

Para a autora o fator étnico e o compromisso ideológico são marcas substanciais da literatura afro-brasileira. Eles são responsáveis pela diferença da produção literária de autores brancos a respeito dos negros, seja enquanto objeto, seja enquanto tema ou personagem. Porque o negro é o agente da escrita, passando a registrar a sua própria visão de mundo afastando a sua literatura da literatura brasileira em geral.

Octávio Ianni entende essa literatura como um movimento de devir, no sentido de que ela se forma e se transforma “aos poucos por dentro e por fora da literatura brasileira [...] como um todo com um perfil próprio, um sistema significativo, ligadas por denominadores comuns” (IANNI, 2011, p. 184). São autores cujas obras “permaneceriam inexplicadas se não se desenvolvesse a sua relação com o sistema literário que se configura na literatura negra. E isso sem prejuízo de sua posição na literatura brasileira” (IANNI, 2011, p. 185). Ou seja, a literatura de autoria negra se situa dentro da literatura brasileira, porque utiliza as mesmas formas e processos de expressão. Mas ao mesmo tempo se situa fora, porque adquire uma fisionomia própria, na medida em que o negro se apresenta como tema principal, como universo humano, social, cultural e artístico. Assim, a matéria de criação dessa literatura compreende as vivências, as memórias e os sofrimentos do negro, tanto indivíduo quanto coletividade. Nesse movimento, ela

transcende o tempo presente, resgata o passado, desvenda as relações entre a Colônia, o Império e a República, lança raízes na África, busca o quilombo e Zumbi, manifesta-se no protesto e na revolta. Neste vasto cenário, atravessando épocas e continentes, emergem o negro, a negritude, a negricia, o étnos cultural, a comunidade, a nacionalidade afro-brasileira, o povo (IANNI, 2011, p 194).

A literatura de autoria negra transcende o tempo presente porque se desenvolve através da vivência e da história do sujeito negro lançando-se no porvir, num movimento múltiplo e diversificado; rompendo com o discurso oficial e se manifestando como resistência contra a discriminação social, política, econômica e cultural. Deste modo, ela não só expressa como também organiza uma parte importante da condição do negro como sujeito. Para Octávio Ianni,

Ao lado da política, da religião e outras formas de consciência, ela é uma forma singular, privilegiada, de expressão e organização das condições e possibilidades da consciência do negro. Conforme a figuração histórica, a situação social, a conjuntura política, os meios de expressão disponíveis, o horizonte intelectual do escritor, as manifestações da consciência do negro polarizam-se nesta ou naquela direção: fatalismo e resignação, quilombismo e messianismo, denúncia e crítica social, protesto e revolta. Essas e outras polarizações estão presentes em boa parte da poesia e prosa. E refletem as inquietações, as reivindicações, as buscas de alternativas, o sentimento do mundo, que se espriam por todos os recantos da vida de indivíduos, famílias, grupos e classes; e atravessa a história da sociedade brasileira (IANNI, 2011, p. 196).

No seu artigo *Panorama da literatura afro-brasileira*, o escritor Edimilson Pereira afirma que a literatura afro-brasileira integra a “tradição fraturada” da literatura brasileira, pois os primeiros escritores que pensaram e escreveram sobre o Brasil, tiveram de fazê-lo na língua do colonizador. Por isso que ela apresenta um momento de afirmação da especificidade afro-brasileira, em termos étnicos, psicológicos, históricos e sociais, na direção da literatura brasileira. Dessa forma, destaca-se o “critério pluralista, estabelecido por uma orientação dialética, que possa demonstrar a Literatura Afro-brasileira como uma das faces da Literatura Brasileira – esta mesma devendo ser percebida como uma unidade constituída de diversidades” (PEREIRA, 1995 p. 1035). A língua, para autor, é o fator decisivo para compreendê-la como uma vertente, porque os escritores negros expressam sua visão de mundo através de um mesmo sistema linguístico, que é preservado e, ao mesmo tempo, transformado de acordo com a dinâmica do contexto histórico-social. Assim, a literatura afro-brasileira “escrita nesse sistema é simultaneamente literatura brasileira que expressa uma visão de mundo específica dos afro-brasileiros” (PEREIRA, 1995, p. 1036).

No depoimento para a antologia *Literatura e Afrodescendência no Brasil* (2011), Edimilson Pereira diz que, no que tange ao delineamento de um campo de temas e de atitudes que têm a experiência do negro como referência, a literatura afro-brasileira se dá a ver, portanto, como uma literatura de fundação. Acrescentando que “como toda a literatura de fundação consiste numa resposta a circunstâncias, em geral, marcadas pela repressão” (PEREIRA, 2011, p. 137). Neste sentido, a literatura afro-brasileira é uma elaboração tanto textual quanto uma práxis ideológica, na qual é possível perceber o empenho em denunciar a opressão social e de evidenciar uma “nova sensibilidade”. Compartilhando das concepções do autor, Duarte nos diz que ela é

Uma literatura empenhada, sim, mas num projeto suplementar (no sentido derridiano) ao da literatura brasileira canônica: o de edificar uma escritura que seja não apenas a expressão dos afrodescendentes enquanto agentes de cultura e de arte, mas que aponte o etnocentrismo que os exclui do mundo das letras e da própria civilização. Daí seu caráter muitas vezes marginal, porque fundado na diferença, que questiona e abala a trajetória progressiva e linear de nossa história literária (DUARTE, 2011, p. 400).

É nesse movimento de filiação e ruptura com a literatura brasileira que se configura o discurso literário afro-brasileiro em suas diversas matizes. Duarte (2011) nos alerta que a literatura afro-brasileira é um conceito em construção, mas aponta alguns identificadores que, inter-relacionados, configuram a sua existência, são eles: a autoria, a temática, o ponto de vista, a linguagem e o público.

A autoria é uma das mais controversas, visto que implica fatores biográficos e fenotípicos. Segundo Duarte (2011), alguns estudiosos acreditam que a literatura afro-brasileira pode ser escrita por autores brancos, mas isso pode reduzir essa produção ao negrismo, ou seja, a utilização por quem quer que seja dos assuntos atinentes aos negros. No entanto, nos chama atenção para o fato de que existem escritores negros que não reivindicam para si a condição afrodescendente, nem a incluem em seus projetos literários. Por conta dessas implicações, é preciso compreender a autoria como “constante discursiva que se integra à materialidade da construção literária” (DUARTE, 2011, p.388). Essa constante discursiva ganha relevância na relação entre a escritura e a experiência. Nesse contexto, recupera-se a tradição africana do saber ancestral circunscrito à oralidade dos *griots*⁵², bem como os usos, costumes e mitos das nações que deram origem à população afrodescendente no Brasil, vinculados às experiências do cotidiano.

É importante destacar que a escritora Conceição Evaristo afirma que seus textos, e os textos femininos de autoria negra, em geral, são marcados pelo que ela chama de “escrevivência”. Trata-se de um processo consciente de criação literária a partir de suas memórias, das histórias que ouviu na infância, assim como da sua experiência e de sua trajetória de vida enquanto mulher e negra na sociedade brasileira, e tudo que isso implica. Nas palavras da escritora:

⁵²O termo *griot* de origem franco-africano foi criado na época colonial para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, por meio da tradição oral, torna-se responsável pela preservação e transmissão da memória, da história e da cultura ancestral dos africanos. A figura do *griot* na estrutura social de matriz africana é representada sempre por um ancião devido a sabedoria e os conhecimentos adquiridos ao longo dos anos. Ver: LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

seria escrever a escrita dessa vivência de mulher negra na sociedade brasileira. Eu acho muito difícil a subjetividade de qualquer escritor ou escritora não contaminar a sua escrita. De certa forma, todos fazem uma escrevivência, a partir da escolha temática, do vocabulário que se usa, do enredo a partir de suas vivências e opções. A minha escrevivência e a escrevivência de autoria de mulheres negras se dá contaminada pela nossa condição de mulher negra na sociedade brasileira. Toda minha escrita é contaminada por essa condição. É isso que formata e sustenta o que estou chamando de escrevivência (EVARISTO, 2005, p.36).

Assim, na literatura afro-brasileira, a temática compreende o negro e tudo que diz respeito à sua história, como a África, a diáspora, a escravidão, o preconceito, etc. Ela abarca também as tradições culturais e religiosas transplantadas para o Novo Mundo, visando o resgate da memória ancestral, da história de um passado comum. Duarte (2011) nos diz que a abordagem das condições passadas e presentes da existência dos afrodescendentes no Brasil não pode ser obrigatória, nem se transformar numa “camisa de força” para o escritor negro, como também não impede que autores brancos a abordem. Porém, a “adoção da temática afro não deve ser considerada isoladamente e, sim, em sua interação com outros fatores como autoria e ponto de vista” (DUARTE, 2011, p. 387).

O ponto de vista indica a visão de mundo do escritor, o conjunto de valores, concepções e ideologias que fundamentam a representação ficcional. Esse conjunto de visão adotado pelo escritor se distingue da assimilação imposta como única pela cultura dominante. Ou seja, o ponto de vista afroidentificado contrasta com discurso do colonizador, configurando-se enquanto discurso da diferença. Dentro dele, é “necessária a assunção de uma perspectiva identificada à história, à cultura, logo, a toda problemática inerente à vida e às condições de existência desse segmento importante da população” (DUARTE, 2011, p. 391). Daí que a autoria se torna significativa para a representação de uma história própria ou coletiva do negro no Brasil. Em *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade*, Conceição Evaristo declara:

tenho concordado com os pesquisadores que afirmam que o “ponto de vista” do texto é o aspecto preponderante da conformação da escrita afro-brasileira. Estou de pleno acordo, mas insisto na constatação óbvia de que o texto, com o seu ponto de vista, não é fruto de uma geração espontânea. Ele tem uma autoria, um sujeito homem ou mulher, que com uma “subjetividade” própria vai construindo a sua escrita, vai “inventando criando” o ponto de vista do texto (EVARISTO, 2009, p. 18)

Segundo Duarte (2011), a linguagem é, sem dúvida, um dos fatores constituintes da diferença no texto literário afro-brasileiro porque os vocábulos sofrem modificações, ganhando semântica, sintaxe, som e ritmos próprios, contrariando os sentidos hegemônicos da língua, como por exemplo, a palavra “negro” que passa a não ser mais pejorativa. Essa e tantas outras palavras emergem na literatura afro-brasileira configurando uma nova ordem de sentidos revertendo valores estabelecidos. Assim, “a assunção de uma linguagem descomprometida com os “contratos de fala” dominantes ganha sentido político” (DUARTE, 2011, p. 397).

E por último temos o público. O horizonte recepcional afrodescendente como fator de intencionalidade diferencia a literatura afro-brasileira da brasileira em geral, pois é marcado pelo anseio de afirmação identitária, sobretudo a partir dos escritores contemporâneos. Trata-se de uma tentativa de intervir no campo do incentivo à leitura, principalmente de crianças e jovens negros pobres; levando à criação de outros espaços, como saraus literários na periferia, rodas e batalhas de poesia (slam), rap, entre outros. No entanto, o escritor negro não visa apenas⁵³ “atingir determinado segmento da população, mas o faz também a partir de uma compreensão do papel do escritor como porta-voz da comunidade” (DUARTE, 2011, p. 398). Ou seja, fazer com que o leitor tenha contato com a diversidade, com os processos socioculturais e históricos do sujeito negro, se sensibilize com o objetivo de combater o racismo.

O poeta e dramaturgo Cuti - Luiz Silva (2010), fala que o racismo “antinegro” está registrado na história da escravidão. Segundo ele, a escravização “coisificou” os africanos e seus descendentes, e a literatura como reflexo e reforço das relações tanto sociais quanto de poder, atuou no mesmo sentido ao caracterizar as personagens negras, negando-lhes a complexidade, a humanidade. Assim, o negro, quando não excluído, surge na literatura estereotipado, caricatural ou rarefeito, mesmo em obras abolicionistas como *Navio Negreiro* (1880), de Castro Alves. Para o autor, por mais que os escritores brancos tematizem o negro, não conseguem alcançar a sua totalidade, até porque o “lugar” de onde falam é outro, portanto, a maneira como esses escritores tratam do tema em relação aos negros, vai balizar-se nas ideias e teorias raciais.

⁵³É importante destacar que existem títulos que explicitam um público alvo negro (tanto como escritor quanto como leitor) como *Axé*, *Cadernos Negros* e *Quilombo de palavras*.

Cabe destacar que essa questão é observada também por Heloisa Toller Gomes, no livro *O negro e o romantismo brasileiro* (1988). Ela nos diz que durante todo o período romântico, escreveu-se muito mais sobre a escravidão do que sobre o negro, pois era a instituição servil que estava em pauta nas discussões sociais sobre o desenvolvimento da nação brasileira, não a pessoa do negro escravizado. Desta forma, pouca atenção foi dada a este, enquanto indivíduo ou enquanto coletividade. Para autora, os escritores brancos ao darem forma literária a suas convicções abolicionistas não deixaram de falar sobre os negros. Mas ao falarem, acabaram falando mais de si e de seus próprios preconceitos, projetando sobre eles as noções reveladoras do racismo. Assim,

Abordaram, portanto, seu assunto com a firme intenção de confirmar suposições etnocêntricas sem cogitarem de dar ao negro oportunidade de expressar as próprias ideias, inclusive a respeito de si próprios. À semelhança de um ventríloquo, o escritor branco “fazia falar” um negro que imaginava existir e desejava confirmar. Como com argúcia observara Montesquieu cem anos antes, “é impossível supor que essas pessoas sejam homens; porque, se os supuséssemos humanos, começaríamos a crer que nós próprios não somos cristãos” (GOMES, 1988, p. 17).

Para a autora, isso explica as imagens caricaturais e a reiteração de estereótipos na criação de personagens negros, vistos ora como traiçoeiros, vingativos, malvados e hipersexualizados, (caso do mito da “mulata”), como a personagem Rosa de *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. Ora sob estereótipos “benevolentes”, inspirados pelo “racialismo romântico”⁵⁴, no qual personagens negros passam a ser vistos como ingênuos, infantis, débeis e assexuados, como no famoso romance abolicionista *A cabana do Pai Tomás* (1851), da escritora norte americana Harriet Beecher Stowe, e n’*O tronco do Ipê* (1871), de José de Alencar. E agiam assim porque

além dos problemas de consciência que a sua presença acusadora trazia ao autor branco, apesar de todas as possíveis racionalizações que este empreendesse, o negro representava uma ameaça e um enigma. Sabendo no íntimo que não o

⁵⁴O “racialismo romântico” foi um termo cunhado por George Fredrickson, que se constituiu numa visão paternalista e pretensamente humanitária do homem negro, caracterizado como “o cristão natural”: um ser humilde, infantil e dócil, capaz de sacrificar-se em prol de quem ama. Entretanto, tal concepção coincidia com a ideia de que a escravidão não fosse um mal, mas um verdadeiro bem, proporcionando proteção e amparo aos “frágeis” negros, escondendo, assim, os verdadeiros motivos políticos e econômicos dessa instituição (GOMES, 1988, p.12).

conhecia, que nada sabia de sua vida própria, o autor oitocentista preferiu *inventar* um negro estereotipado, fixando em tipos mais ou menos benevolentes, mas sempre calcados em visões preconceituosas – e sempre com o conforto da sensação da própria superioridade. Reduzir o negro a nível sub-humano foi a forma mais simples de lidar com toda essa complexidade – como sugerem as palavras de Montesquieu. Era um modo de *domar* o desconhecido, situando-o em limites previsíveis (GOMES, 1988, p. 18, grifos da autora).

Entretanto, Cuti levanta a questão de que o racismo é tão enraizado na sociedade brasileira que, muitas vezes, os próprios escritores negros (e mestiços) acabam por internalizá-lo, chegando a negarem a sua ascendência negra, contribuindo fortemente com as ideologias de hierarquização das raças que a eles mesmo inferiorizam. Até porque era “difícil de conseguir desvencilhar-se, sobretudo porque os preconceitos trazem fortes significados de privilégios” (CUTI, 2010, s/p). Além disso,

Na literatura brasileira, por razões fundamentadas em teorias racistas, a eliminação da personagem negra passa a ser um velado código de princípios. Ou a personagem morre ou sua descendência clareia. A evolução do negro no plano ficcional só pode ocorrer no sentido de se tornar branco [...] em que as manifestações de origem africana seriam consideradas estágios inferiores (CUTI, 2010, s/p).

David Brookshaw (1983) acreditava que na tradição do escritor negro na literatura brasileira, havia três atitudes literárias a serem tomadas: poderia ocultar-se de maneira hábil, impossibilitando a descoberta de sua verdadeira identidade; escrever como um “nativo” utilizando formas herdadas dos dialetos africanos (com pontos de humor e ternura); ou então, poderia protestar abertamente contra a opressão sofrida por seu povo, utilizando a linguagem (sátira) e a forma literária sancionada pela tradição. Essas três posturas tomadas pelos escritores negros, podiam aproximá-los ou afastá-los da reprodução dos estereótipos, difundidos pela cultura do racismo. A partir dessas características, Brookshaw classifica os escritores negros brasileiros como Machado de Assis e Cruz e Souza (1861-1893), na primeira categoria; Domingas Caldas Barbosa (1738-1740), na segunda; Lima Barreto (1881-1922) e Luiz Gama, na terceira. Sendo esse último, considerado “o primeiro escritor a lutar por seu povo, contra os ideais de branqueamento da sociedade” (BROOKSHAW, 1983, p. 164). No entanto, o autor destaca que embora os escritores negros possam internalizar ou até mesmo defender os estereótipos a respeito de si próprios, suas obras raramente se limitam

a isso, pois partem de uma perspectiva diversa da “tradição branca”, possibilitando outras leituras.

No capítulo “precursores” do livro *Literatura negro-brasileira*, Cuti não menciona Domingos Caldas Barbosa, José Natividade Saldanha (1796-1830) ou Francisco de Paula Brito (1809-1861). Para o autor, o círculo vicioso da reprodução do racismo é quebrado com a escrita “negro-brasileira” do poeta Luiz Gama. Ele nos diz que nos versos do escritor se configuram um eu lírico negro que traça um lugar diferenciado de enunciação do discurso, demarcando um ponto de subjetividade não apenas individual, mas coletivo. Segundo autor, com base nas suas experiências enquanto negro na sociedade brasileira do século XIX, Luiz Gama desenvolveu um posicionamento que invoca a identidade, a humanidade do negro estilizada pela escravidão, conferindo legitimidade a literatura de autoria negra.

Em relação à Maria Firmina, Cuti nos diz que somente no conto *A escrava*, a escritora maranhense teria revelado mais a sua condição de autora “mestiça negro-brasileira”, pois mesmo sendo narrado pelo prisma de uma mulher branca abolicionista, a humanidade das personagens negras é alcançada com simpatia, confrontando-se com a perspectiva da época. Diferente do romance *Úrsula*, que para o autor, apesar de apresentar um eu narrador negro, a escritora reproduz o mesmo estilo romântico dos escritores brancos na abordagem da escravidão, no qual “as teorias racistas insinuam-se, com a projeção da suposta inferioridade atávica” (CUTI, 2010, s/p) do povo negro.

No entanto, como vimos no capítulo anterior, a escritora Maria Firmina era fruto de uma relação extraconjugal de uma escrava alforriada e, provavelmente, de um homem branco da elite maranhense. Ou seja, ela nasceu nas margens da sociedade brasileira: mulher, negra, pobre e “bastarda”. Portanto, precisou “negociar” com a cultura dominante, com o centro, produzindo diálogos ora conciliadores, ora combativos e denunciativos – características presentes em quase todas as suas produções literárias. Maria Firmina utiliza as técnicas da narrativa romântica nacionalista, mas ao retratar a sociedade e projetar no romance os seus ideais em prol da nação, ela chega a um quadro bem diferente do Brasil retratado por seus contemporâneos. Porque é como mulher negra que a escritora maranhense descreve os costumes típicos da sociedade, permitindo que a realidade⁵⁵ cotidiana fosse apresentada diante dos leitores, destacando aspectos da vida social que não estavam evidentes nas

⁵⁵A realidade aqui não se refere ao seu sentido filosófico, e sim em relação à realidade plausível dentro da obra literária, verossimilhança externa.

representações oficiais da nação; elementos até então ocultados, mas que, conseqüentemente, se tornaram mais tangível e familiar, como o patriarcado e a escravidão.

De acordo com Lilia Schwarcz (2008) a ideia da exclusão social e da violência nunca fez parte da “imaginação nacional” brasileira, pois o “nós” empregado nas falas oficiais ocultava a ideia de individualidade e de discriminação presente no interior da nação, forjando realidades unificadas e fraternas. Para a autora, em meados do século XIX, em pleno Império, nos entendíamos como europeus ou no máximo indígenas (tupi de preferência); isso quando mais de 80% da população era constituída de negros e mestiços, que estavam em péssimas condições de vida em decorrência da escravidão. Além disso, imediatamente após a abolição, a escravidão havia virado matéria do passado, como por uma amnésia coletiva. Ou seja, “na representação oficial ‘esquecemos’ a instituição escravocrata – espalhada por todo o país – e exaltamos a natureza provedora dos trópicos, como se o país fosse feito basicamente da imagem de sua flora exuberante” (SCHWARCZ, 2008, p. 16).

Em *Úrsula*, Maria Firmina não ignora a escravidão. Ela destaca essa questão problemática para a construção nacional, que não foi contemplada nos romances fundacionais. Devido a sua origem étnica e da dimensão dessa contingência histórica, a escritora optou para a não “romantização” da nação brasileira, pois ao ficcionalizar a sociedade, ela revela a face oculta da história, marcada pela exploração do trabalho escravo e pela violência. E, ao invés de solucionar os conflitos da nação por meio da miscigenação – estratégia por meio do qual seus contemporâneos tentam resolver os problemas –, a escritora maranhense atribui destaque aos obstáculos, na tentativa de atingir a consciência do público leitor, fazê-los refletir sobre a ideia de nação que estava se formando sob a base da violência contra o povo negro. No que tange ao tema da miscigenação, Adriana Barbosa de Oliveira (2007) nos diz que:

Em *Úrsula*, ao contrário da representação de relações inter-raciais aparentemente harmônicas, concretizadas através de mediações amorosas, presentes em textos como *O guarani e Iracema*, há uma recusa a tais mediações entre negros e brancos. Talvez porque sua autora não aceitasse a situação de subalternidade em que africanos e seus descendentes eram colocados nessas relações e rejeitasse o argumento que naquela época já começava a ser utilizado para defender tais uniões – o fato de estas visarem o “branqueamento” da população (OLIVEIRA, 2007, p.43).

Os personagens negros Túlio, Susana e Antero não formam pares românticos com personagens brancos, com a finalidade de construir uma nova “raça”, através da mestiçagem. Eles são apresentados com características físicas, costumes e tradições africanas; possuem consciência de sua origem, até mesmo o jovem Túlio nascido no Brasil. Ou seja, Maria Firmina preserva a africanidade, a identidade africana e afrodescendente de seus personagens dentro da narrativa. Os escravos não são tratados como inferiores por conta da sua cultura ou de sua cor de pele, pelo contrário, alguns representam o parâmetro de virtude para os brancos, um exemplo de humanidade, como Túlio e Susana. Além disso, esses personagens são construídos com um caráter digno, pois são solidários para com os senhores, apesar de se revoltarem em silêncio contra a barbárie da escravidão. A autora os coloca como vítimas, não como seres de má índole; corrompidos pelo sistema escravocrata; disseminadores da desordem moral e da violência, como em *Vitimas-algozes* (1869), de Joaquim Manoel de Macedo. Assim, *Úrsula* se coloca como uma narrativa de resistência contra o racismo, um protesto contra as representações feitas sobre o negro na literatura brasileira, pois reivindica a identidade cultural, social e política desse segmento da população na sociedade escravista.

Segundo Luiza Lobo (2011), a consciência de negritude de Maria Firmina, expressa no romance, consiste em ver a escravidão não sob o prisma universalista, europeizado e distante do cotidiano, mas sob a ótica do vencido, descrevendo as condições concretas do escravizado. Para a autora, a escritora maranhense insere em sua obra uma gama de aspectos antropológicos que possibilitam ao leitor apreender a existência do sujeito negro escravizado, no seu aspecto “real”, sob a violência e a autoridade dos senhores. Concluindo que

Esta posição, bastante rara na literatura nacional, deve-se ao fato de a autora ser mulata (sic) e ocupar as camadas mais subalternas da sociedade brasileira, como professora primária. Pôde ela assim observar a vida cotidiana do escravo porque também ocupava um lugar social de oprimida, como mulher e como afrodescendente. Observou-a de dentro, ao contrário de obras que descrevem a escravidão teoricamente. Foi a primeira a expressar o sentimento e as ideias abolicionistas em um romance, em 1859, e o fez explícita e corajosamente (LOBO, 2011, 119).

Gayatri Spivak nos diz que o subalterno é aquele que pertence às camadas mais baixas da sociedade constituídos pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política, e da possibilidade de se tornarem membros plenos do estrato social,

tendo limitado ou nenhum acesso a essas instâncias. Ou seja, o subalterno é o invisibilizado, o silenciado. A autora denomina a supressão do direito de fala do subalterno de violência epistêmica, “projeto remotamente orquestrado, vasto e heterogêneo de se construir o sujeito colonial como Outro” (SPIVAK, 2010, p.47). Tal prática ocorre quando o subalterno passa a ser representado através de intelectuais que acabam neutralizando ou subtraindo as histórias, as memórias, as experiências, a cultura e a concepção de mundo do subalterno, impedindo a sua subjetivação. Para Spivak “se no contexto de produção colonial o sujeito subalterno não tem história, e não pode falar, o feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67), porque a condição de gênero se soma às diferenças sociais e étnicas.

No entanto, em *Literatura de dois Gumes*, Antonio Candido fala da possibilidade da literatura, enquanto instrumento político e social, de apresentar uma “dupla face” diante de um determinado contexto histórico. Isto é, numa sociedade onde regem sistemas de opressão, como a escravidão, o intelectual tanto pode usar a literatura para reproduzir valores que reforcem a violência, quanto pode utilizá-la em benefício dos oprimidos; atribuindo voz aos personagens que representam esse segmento social, que não dispõe de recursos para se expressar e ser ouvido. Nas palavras do autor:

Na sociedade duramente estratificada, submetida à brutalidade de uma dominação baseada na escravidão, se de um lado os escritores e intelectuais reforçaram os valores impostos, puderam muitas vezes, de outro, usar a ambiguidade do seu instrumento e de sua posição para fazer o que é possível nesses casos: dar a sua voz aos que não poderiam nem saberiam falar em tais níveis de expressão (CANDIDO, 1989, p. 178).

Úrsula é uma resposta à imagem do negro, considerado sem história, sem identidade, sem voz – que o poder da escravidão fez silenciar. Maria Firmina foi uma subalterna que conseguiu penetrar no espaço de construção das narrativas fundacionais, que era restrito aos homens/brancos. Portanto se apresenta como mediadora da comunidade negra livre, liberta e escravizada no Brasil. No romance, a escritora atribui autonomia de fala aos escravos Túlio, Suzana e Antero, personagens que contam suas trajetórias, seus desejos e frustrações. Ou seja, os negros não aparecem apenas como objetos inanimados dentro da narrativa, mas como sujeitos de enunciação. Porque é concedida a palavra para que eles

mesmos possam contar as suas histórias, que conduzidas a partir de um ponto de vista interno e “carregados de uma autoridade forjada pelo testemunho, ganham uma dramática autenticidade” (DUARTE, 2004, p. 277). Através da voz desses personagens emerge a denúncia da violência com que os negros eram submetidos na captura em terras africanas, na travessia do navio negreiro pelo Atlântico e no cotidiano das fazendas no Brasil. É importante destacar que os escravos se expressam através da norma culta, empregando a segunda pessoa do plural (vós), porém a narrativa é frequentemente entrecortada pelas memórias desses personagens, podendo ser lidas como incursões da tradição oral africana.

Em *Afrodescendência e memória* (2017), Heloisa Toller Gomes nos diz que a escravidão foi a base econômica sobre a qual o Brasil se constituiu enquanto Estado-nação. Assim, a memória brasileira tornou-se inseparável da lembrança de infames navios tumbeiros, e também de congadas, Mães Pretas, Zumbi, etc. Entretanto, o projeto colonial luso-brasileiro incentivou uma cultura a serviço de seus interesses, uma memória seletiva, operada por meio de mecanismo de hierarquias étnico-raciais. Ou seja, institucionalizou-se uma memória oficial pretensamente homogênea, que desdenhou mapas raciais e étnicos, não cristãos, extratos populacionais e culturais não brancos. Portanto, durante todo o século XIX, a memória afrodescendente foi dilacerada em prol da necessidade de preservar as ideologias racistas.

A memória escravista, em seus registros discursivos, expressa as formas como foram inculcadas noções de superioridade/inferioridade racial na sociedade de senhores e escravos. Tornava-se imprescindível a naturalização das hierarquias, na manutenção e redistribuição do poder. A colonização escravista, com as traumáticas mestiçagens populacionais resultantes, foi em grande parte sucedida pelo neocolonialismo político e cultural ainda hoje sensível em todo o continente. O eurocentrismo moldou a formação cultural das populações americanas, espalhando-se nas mais diversas gamas do conhecimento e construindo uma (concepção de) memória social e cultural adequada a determinados padrões e propósitos (GOMES, 2017, p. 35).

No entanto, entre as brechas e as lacunas deixadas pela cultura canônica ocorreram as estratégias, assim como as mesclas e as negociações da memória dos afrodescendentes, que recusaram a “invisibilidade e o silenciamento imposto, fazendo-se ver e ouvir na releitura do passado e na valorização de uma memória divergente em relação àquela canonizada pela tradição oficial” (GOMES, 2017, p. 33). Emergiram, então, contra discursos, releituras do

passado, memórias outras, tanto no âmbito da escrita quanto da oralidade, em prol da construção da identidade e da reelaboração da história do povo negro no Brasil. Para a autora:

Esse bordado incessante se faz e se refaz em continuidades e pontos cegos, envolvendo cores e sombras, abarcando traçados e linhas a seguirem em paralelo, enquanto outros traçados e linhas se (des) encaminham por vias inéditas, inesperadas. Com tal constatação, sugiro como necessária a problematização de antigas noções essencialistas a respeito da “contribuição” afrodescendente à literatura e à cultura no Brasil, nas Américas. A própria palavra “contribuição” (aqui devidamente assinalada entre aspas) aponta o traço exterior que a minimiza – como algo que “viria junto”, agregando-se a um todo (GOMES, 2017, p. 40).

No romance *Úrsula*, a memória de Maria Firmina se funde com a memória dos personagens escravos, e funciona como um dispositivo eficaz tanto na exposição da violência quanto na recuperação da identidade individual e coletiva do negro. Os personagens escravos vão apresentando para o leitor não só a história da diáspora africana no Brasil, a trajetória nos porões dos navios negreiros, como também uma outra África, livre e civilizada, desconhecida pelo pensamento colonial. Suzana e Antero, por exemplo, são como *griots*, “pretos velhos”, “guardiões da memória”, que trazem nas suas reminiscências o cotidiano brasileiro, assim como as particularidades da vida em comunidade na África: os laços familiares, a irmandade, o trabalho, as festas e as bebidas nas terras africanas. A respeito disso, Charles Martin diz que é em “*Úrsula*, no entanto, que vemos uma genuína preocupação com a história, o elo com a África e a consciência para com as próprias raízes, ao contrário dos demais livros abolicionistas, que raramente mencionam a África como verdadeira terra natal dos negros” (MARTIN, 1988, p. 10).

Diante do que foi exposto, podemos concluir que Maria Firmina se mostra diretamente engajada em reconstruir tanto a história coletiva, quanto a subjetividade do negro. O romance apresenta temas, linguagem e, sobretudo, pontos de vista marcados pelo pertencimento étnico e pelo propósito de construir uma narrativa nacional afroidentificada, contrapondo-se ao discurso eurocêntrico da literatura romântica canônica. Assim, se com a publicação de *Primeiras trovas burlescas*, de Luiz Gama, a literatura afro-brasileira “tinha, em 1859, um de seus marcos fundadores, após a redescoberta de *Úrsula*, passa a ter dois... o que induz a pensar na existência não apenas de um Pai, mas também de uma Mãe...” (DUARTE, 2002, p. 59).

3 ROMANCE FUNDACIONAL DA LITERATURA AFRO-BRASILEIRA

3.1 A cor local no romance *Úrsula*

O romance *Úrsula* é estruturado através da técnica de encaixes de narrativas. Essa técnica consiste no desenvolvimento de várias narrativas em torno da história principal, incluindo as digressões, os *flashbacks*, as memórias, etc., dos personagens principais e secundários. Esse recurso de encaixe utilizado por Maria Firmina “é uma explicitação da propriedade mais profunda de toda a narrativa” (TODOROV, 2006, p. 126), porque proporciona ao leitor uma melhor compreensão da história de maneira geral, até atingir o tema essencial. Além disso, a obra é narrada em terceira pessoa e possui um narrador onisciente – que tem um conhecimento absoluto da história. Com essa categoria de narrador, a autora nos revela as vozes interiores e os fluxos de consciência dos personagens, por meio do discurso direto e indireto e, às vezes, indireto livre, na qual atribui voz aos personagens para que contêm suas próprias histórias, proporcionando uma confiança ao leitor sobre o que é apresentado. É importante destacar que ao longo do capítulo utilizaremos “narradora” porque o próprio contexto da enunciação e a indicação da autoria feminina, “uma maranhense”, indica que a narrativa é conduzida por uma mulher.

Como já sabemos, o enredo principal se desenvolve em torno da história de amor impossível entre os personagens Úrsula, Tancredo e Fernando P. Úrsula, homônima do título do romance e protagonista, segue o padrão das heroínas, dos romances fundacionais contemporâneos como *Ceci e Iracema*, de José de Alencar. Sobre as características físicas da personagem, Algemira Mendes (2016) nos diz que a descrição feita pela narradora, sugere a influência indígena, visto que é nominada como “mimosa filha da floresta” e caracterizada como uma donzela com pele de pérola, mas de cabelos pretos e olhos escuros, “fazendo com que a narrativa firminiana tenha maior verossimilhança, pois aqui a mistura de raças era uma realidade” (MENDES, 2016, p. 72).

Além disso, Úrsula é uma jovem bela, sensível, dócil, “ingênua e singela em todas as suas ações [...] esse sentimento era, pois, natural em seu coração, e a donzela não se envergonhava de o patentear” (REIS, 2004, p. 33). Com uma pureza singular e um caráter digno, ela passava dias inteiros à cabeceira do leito de sua mãe, que se encontrava em convalescença, “procurando com ternura roubar à pobre senhora os momentos de angustiada

aflição” (REIS, 2004, p. 43), ao mesmo tempo em que se descobre amando o jovem Tancredo – que se encontrava hospedado em sua casa, se recuperando de um acidente.

É importante destacar que, em oposição ao caráter de Úrsula e das demais personagens femininas do romance, encontramos Adelaide. Essa personagem secundária é caracterizada como uma pobre órfã que “figurava-se-lhe bela como um anjo, sedutora como uma fada, maligna como um demônio” (REIS, 2004, p. 34-5). Isso porque, no relato em *flashback* de Tancredo, o leitor é informado que, no passado, ele e Adelaide se apaixonaram e planejaram se casar. Porém, se opondo à união do casal, o pai de Tancredo, com intenção de desposar a moça, envia seu filho para a cidade de ***, na qual ele fica exilado por um ano. Nesse período a mãe de Tancredo morre, e se deixando influenciar pelo desejo de poder, Adelaide casa-se com seu pai, ignorando o seu amor e demonstrando ingratidão à sua tia que a adotou, pois há indícios de que a relação dos dois não se inicia após a morte da esposa. Segundo o relato do jovem, eles riam-se das dores de sua mãe, conduzindo-a “lentamente à sepultura” (REIS, 2004, p. 90). Segue um excerto da lembrança de Tancredo ao vê-los casados:

- Não, não hei de me calar, – redargui furioso – não me pode esmagar o teu desdenho acento. Monstro, demônio, mulher fementida, restitui-me minha pobre mãe, essa que também foi tua mãe, que agasalhou no seio a áspide que havia de mordê-la! Oh! Dívida é esta que jamais me poderás pagar; mas a Deus, ao inferno, a pagarás sem dúvidas. Foi essa a gratidão com que lhe compensaste os desvelos de que te cercou na infância, a generosidade com que te amou?!!

E de repente um sorriso que me pareceu infernal, errou-lhe nos lábios - era seu esposo, que grave e silencioso atravessava o salão, e ela julgava-se isenta de minhas recriminações e sentia-se livre de desagradáveis lembranças [...] - Senhor! – exclamei, fora de mim – restitui-me duas mulheres, que vos recomendei na hora em que me desterrastes. Uma era a mãe querida que eu tanto amava; a outra era minha desposada, era a mulher, que haveis cedido para companheira dos meus dias. Onde elas estão? (REIS, 2004, p. 89-90).

Magoado com as traições, tanto de Adelaide quanto de seu pai, o mancebo sai de casa desorientado procurando aliviar a sua dor. E após uma longa jornada na estrada, Tancredo cai de seu cavalo, ferindo-se gravemente, sendo encontrado e resgatado pelo escravo Túlio, que o leva para casa de sua senhora, onde fica aos cuidados de Úrsula, por quem ele se enamora.

De acordo com Emília Viotti (1964), a figura da mulher idealizada na literatura romântica oscila entre duas tendências: a mulher anjo e a mulher demônio. A mulher anjo é aquela purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, “encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente” (VIOTTI, 1964, p. 38). O amor, neste caso, aparece como uma virtude e, por isso mesmo, nobre, edificante e divinizado. Já a mulher demônio, seduz e enfeitiça, levando à perdição, à loucura e ao abismo o homem apaixonado. Para a autora, ao lado dessa ideia, pode surgir a tese da redenção e punição da pecadora, como é o caso de Adelaide que, no final da narrativa, sofre e morre arrependida de seus atos. A personagem Úrsula representa a mulher anjo⁵⁶, pois o coração magoado de Tancredo se regenera instantaneamente com o amor virtuoso da donzela:

A vossa bondade deu-me forças para esquecê-la, talvez mesmo para perdoá-la!...
- Eu tinha o coração dilacerado por cruentas dores, - prosseguiu o moço, com voz pausada, após um momento de silêncio – e esse estado de penosa angústia ocasionou a enfermidade que deu a ventura de conhecer-vos, e se vos não houvesse visto, se propagaria até o extremo da vida, que não poderia tardar. Vós, Úrsula, aparecestes e espancastes as trevas de tão apurado sofrimento. – Fostes o meu anjo salvador. Úrsula, eu vos amo! E se vossa alma simpatizar com a minha, meu coração vos em escolhido para a companheira dos meus dias (REIS, 2004, p. 51)

A heroína mesmo representada como um anjo, de acordo com os preceitos românticos, ao longo da narrativa se opõe rigorosamente aos mandos do seu tio, pois não se submete a casar contra a sua vontade, culminando na sua loucura e morte. Também podemos pensar o mesmo a respeito de Adelaide que, apesar de ser apresentada por Tancredo como a “mulher demônio”, é mais uma vítima do sistema que se vê obrigada a agir daquela forma por não ter outra opção dentro de uma sociedade patriarcal. Assim, se por um lado Úrsula e Adelaide seguem o padrão das personagens femininas românticas, por outro lutam contra o patriarcado que condicionava a mulher ao regime de opressão e submissão. É importante destacar que nos romances fundacionais, alguns escritores acabaram criando

⁵⁶Segundo Algemira Mendes (2016, p. 74), a escolha do nome da protagonista não foi por acaso, uma vez que Úrsula é o nome de uma santa britânica que, segundo a lenda, era prometida para Jesus Cristo, mas foi pedida em casamento por um príncipe pagão. Se recusando a casar, Úrsula foge com onze mil virgens, também prometidas a soldados humos. Enfurecido o rei resolve matar à todas as virgens, poupando apenas Úrsula, por razão de sua beleza e nobreza. Apaixonado, o rei lhe propõe casamento, mas Úrsula se recusou novamente alegando ser esposa de Cristo, em resposta de sua recusa foi brutalmente degolada.

heroínas românticas admiravelmente capacitadas e de princípios, que enfrentam a polícia, conspiram para escapar à opressão e salvam seus heróis refinados [...] E apesar de as jovens leitoras que gostavam desse tipo de romance sentimental estarem sendo supostamente treinadas de acordo com as virtudes limitadoras da maternidade republicana (às vezes por homens com pseudônimos como guatemalteco José Millas, que assinava “Salomé Gil”), em meados do século, os livros complicaram nossa noção do ideal feminino, mais especificamente a suposição de que as paixões domésticas seriam banais para a imaginações patrióticas (SOMMER, 2004, p. 32-2).

Do mesmo modo que Úrsula, Tancredo também dispõe de características físicas e qualidades equivalentes aos heróis medievais dos romances tradicionais: é um rapaz branco, belo, “compassivo, sensível e melancólico” (REIS, 2004, p. 18-9). Além disso, o jovem se posiciona contra o autoritarismo patriarcal existente nas relações conjugais entre homens e mulheres do século XIX. Tancredo critica abertamente o mandonismo machista de seu pai contra sua mãe – que é descrita por ele como uma mulher extremamente bondosa, mas resignada às humilhações e aos maus tratos por parte do marido. Em defesa de sua mãe, Tancredo desabafa:

Não sei por que, mas nunca pude dedicar a meu pai amor filial que rivalizasse com aquele que sentia por minha mãe, e sabeis por quê? É que entre ele e sua esposa estava colocado o mais despótico poder: meu pai era o tirano de sua mulher; e ela, triste vítima, chorava em silêncio e resignava-se com sublime brandura. Meu pai era para com ela um homem desapiedado e orgulhoso – minha mãe era uma santa e humilde mulher. Quantas vezes na infância, malgrado meu, testemunhei cenas dolorosas que magoavam, e de louca prepotência, que revoltavam! E meu coração alvoroçava-se nestas ocasiões, apesar das prudentes admoestações de minha pobre mãe (REIS, 2004, p. 59-60).

A expressão do jovem cavalheiro estabelece o território cultural no qual emerge o romance. Ou seja, através do personagem, Maria Firmina deixa evidente como se davam as relações matrimoniais homem/mulher na sociedade brasileira, isto é, baseada na submissão e na violência. A postura do personagem além de funcionar como uma forma de denúncia ao sistema patriarcal também revela o desejo da escritora por uma sociedade onde houvesse respeito e igualdade entre os gêneros. Em relação à mãe de Tancredo, apesar dela não se opor às autoridades de seu esposo, é uma personagem que não reproduz esse sistema ao criar seu filho. Ela é responsável pelo caráter virtuoso e sensível do herói, rompendo com o ciclo da

tradição de dominação patriarcal, formando o “ideal de um novo homem para uma nova sociedade” (DUARTE, 2018, p. 58), representando um ato de resistência feminina. Vejamos:

É que as lágrimas da infeliz, e os desgostos, que a minavam, tocavam o fundo de minha alma. E meu pai ressentia-se da afeição que tributava a esse ente de candura e bondade; mas foram as suas carícias, os seus meigos conselhos, que soaram a meus ouvidos, que me entretiveram nos primeiros anos; ao passo que o gênio rude de meu pai amedrontava-me (REIS, 2004, p. 60).

Embora ambos tenham um coração nobre, há uma diferença socioeconômica entre Úrsula e Tancredo. A jovem é filha da viúva, doente e desafortunada Luísa B. Essa personagem, assim como a mãe de Tancredo, também sofre com despotismo masculino. Seu irmão Comendador Fernando P., magoado com sua escolha matrimonial, a abandona e assassina seu companheiro, Paulo B, por considerá-lo inferior “pelo nascimento e pela fortuna”. Essa tragédia, desencadeada pelo seu irmão, teve como consequência a paralisia de Luísa B., que lhe tirou o gozo de seguir os primeiros passos de sua filha. Antes disso, Paulo B. não sabendo compreender a grandeza de seu amor acumulou-a de “desgostos e de aflições domésticas, desrespeitou seus deveres conjugais, sacrificando sua fortuna em favor de suas paixões” (REIS, 2004, p. 102). Paraplégica e privada financeiramente, por assumir as dívidas deixadas pelo falecido marido, Luísa B. vive com a sua filha numa residência simples e modesta, com apenas dois escravos, Túlio e Susana.

Simple e solidária era essa casa implantada sobre um pequeno outeiro, donde a vista dominava a imensidade dos campos. Um aspecto de nobre singeleza apresentava; pouco extensa era, mas coroava-a um agradável mirante, orlado de largas varandas, por onde uma onda de ar tépido divagava rumorejando.

Aí parece gozar-se a vida; - aí ao menos o homem terá um momento de felicidade; porque longe do bulício enganoso do mundo, com a mente erma de ambições, vive nas regiões sublimes de um pensar livre e infinito como a amplidão – como Deus. A existência é serena, mais pura, e mais formosa; - aí despe-se a vaidade do coração; - aí cessam os mentirosos preconceitos, que o homem ergueu com seu orgulho – vergonhosos limites contra os quais vão quebrar-se de encontro os virtuosos transportes do seu coração (REIS, 2004, p.,30).

Tancredo pertence a uma família aristocrática, pois a narradora destaca, no primeiro capítulo, que mesmo se encontrando numa situação atípica, o jovem “não podia

arredar do desconhecido certo ar de perfeita distinção que bem dava a conhecer que era ele uma pessoa da alta sociedade” (REIS, 2004, p. 19). Entretanto, a relação de Úrsula e Tancredo não é baseada em interesses econômicos. Ou seja, ao contrário dos casamentos arranjados, tão comum no século XIX, que buscavam perpetuar alianças ou a manutenção de poder com famílias de posses maiores ou similar, o amor entre os jovens é recíproco, desinteressado, visto que antes de dar o seu consentimento a união do casal, Luísa B. questiona os sentimentos do cavalheiro por razão de “estar reduzida à última miséria” (REIS, 2004, p. 105). Além disso, quando Tancredo declara a sua intenção de casar com Úrsula, revelando a sua posição e origem familiar, a donzela descobre que são primos e imediatamente

uma viva palidez tingiu as faces avermelhadas da pobre Úrsula, que na sua ingenuidade nunca tinha indagado do pobre cavaleiro o seu sobrenome. Sabia que era Tancredo, e esse lhe bastou; seu nascimento, sua posição social, não lhe lembraram ao menos. Ela amou o mancebo desconhecido, seu amor era, portanto, desinteressado, mas agora que um nome ilustre lhe soara aos ouvidos, agora que ela acabava de reconhecer no mancebo convalescente seu primo, de distinto nascimento, sua fronte curvou-se abatida, como a flor que, no arrebol da manhã ostentando beleza e sedução, vai rastrear na terra, quebrada a haste por furacão violento.

O mancebo compreendendo então o que se passava na alma dessa menina tão casta e tão delicada como um anjo, tomando-lhe a mão, dizendo-lhe:

Úrsula, eu sou incapaz de uma má ação. O mancebo, que junto ao bosque solitário, depois de consultar vosso coração, vos jurou amor e fidelidade, e que tomou a Deus por testemunha de que seria vosso esposo, está agora de novo ante vós. Sou o mesmo, Úrsula. Olhai-me.

Então ela levantou os olhos – havia neles amor e confiança (REIS, 2004, p. 106-7).

Sommer (2004) nos diz que os amantes masculinos e femininos são igualmente dignos de admiração e em equilíbrio nos romances fundacionais. Essa característica tinha como propósito pregar uma mudança de hábitos na nova nação, pois “eles tinham que conquistar o coração e o corpo da América de tal modo que os pais pudessem fundá-la e se reproduzir enquanto homens cultos” (SOMMER, 2004, p. 31). Úrsula e Tancredo são de gênero e classe sociais distintas, mas ambos possuem um comportamento justo, um caráter virtuoso e um amor puro, representando um modelo de relacionamento a ser seguido para um futuro ideal de nação. Ou seja, a relação do casal romântico não é baseada na hierarquia, na violência e na ambição. Assim, eles se desejam apaixonadamente ao mesmo tempo em que desejam o nascimento de uma nova ordem política, uma ordem capaz de tornar possível a

sua união. Entretanto, a união dos protagonistas não se concretiza, uma vez que o romance termina numa tragédia, ao estilo gótico da tradição romanesca ocidental.

O conflito do romance tem como representante o personagem Comendador Fernando P. Esse personagem também não foge do padrão dos vilões dos romances românticos nacionais. É caracterizado como um homem que “não estava no verdor dos anos, trazia uma fisionomia severa e pouco simpática, tinha um quê de belo, mas que não atrai” (REIS, 2004, p. 127). Sua maldade é excessiva, pois não se contentando em aborrecer a sua irmã, Luísa B., Fernando P. acaba sendo tomado por uma paixão fulminante por sua sobrinha Úrsula, e passa a importunar a jovem na tentativa de obrigá-la a se casar com ele. O excerto abaixo evidencia o perfil autoritário do personagem:

Fernando, homem estúpido e orgulhoso, não sabendo sequer exprimir seus próprios pensamentos, e não querendo confiar a algum que ele julgava inferior a si pela posição, e pelo nascimento – única tábua de salvação a que se pegava em seu naufrágio contínuo de completa ignorância –, tinha ido à cidade, suposto que ralado de mortais desconfianças, arranjar papeis da mais absoluta necessidade, ou para fazer incontinenti esposo de Úrsula, no caso de ainda encontrar viva a mãe desta menina, ou para, constituído por esta senhora tutor de sua filha, esta não poder escapar à sua vigilância, nem à sua paixão. Como ainda este erro seu era grosseiro! Úrsula não podia deixar de aceitá-lo por tutor, e, ainda aceitando-o, recusar-se energicamente ser sua esposa. O comendador estava afeito a mandar, e por isso julgava que todos eram seus súditos, ou seus escravos (REIS, 2004, p. 178).

A vilania de Fernando P. é desencadeada pela decepção que sofreu com o casamento de sua irmã, a quem amara fraternalmente, e “só nesse afeto lhe estava a ventura de sua vida” (REIS, 2004, p. 143). O único sentimento que o comendador possuía foi facilmente corrompido pelo rancor e pelo sentimento de posse que tinha por Luísa B., e a tudo que o rodeava, representando a autoridade patriarcal. Assim, Maria Firmina não atribui a maldade do personagem ao “sangue quente europeu, como se costumava fazer naquela época, numa tentativa de justificar a violência do homem branco, mas a um desvio de caráter provocado por um acontecimento de sua vida” (OLIVEIRA, 2007, p. 59). Segundo a narradora:

E para vencer-se obstinadamente enviava a vista de sua irmã, a que não podia resistir, para bem saciar a sua vingança, para bem flagelar-se, flagelando-a na sua desgraça. Fernando tinha vivido solitário, e desesperado com essa luta terrível do coração com

o orgulho: e esses desgostos íntimos, que ele próprio forjava, o tinham embrutecido, e tanto lhe afearam o moral, que era odiado, e temido de quantos o praticavam ou conheciam de nome.

Ele tornara-se odioso e temível aos seus escravos: nunca fora benigno e generoso para com eles; porém o ódio, e o amor, que lhe torturavam de contínuo, fizeram-no uma fera – um celerado.

Nunca mais cansou de duplicar rigores às pobres criaturas, que eram seus escravos! Aprazia-lhe os sofrimentos destes; porque ele também sofria (REIS, 2004, p. 143)

No início da trama, a paisagem é apresentada de forma idealizada, através dos elementos que compõe o cenário tropical do Brasil. As “carnaubeiras”, o “axixá”, as “águas hibernais”, os palmares, as quatro estações do ano e a vegetação dos campos, que apesar da “ardentia do sol” de verão os fazer secar, são descritos no primeiro capítulo como “belos e majestosos”. A valorização da fauna e da flora, além de tecer a ideia de um espaço exuberante, sublime e fértil, situa o leitor do lugar onde se desenvolve a história, ou seja, no interior do Maranhão; um espaço particular, mas que representa um todo, pois serve como pano de fundo para a representação da sociedade rural brasileira. Segue a descrição de abertura do primeiro capítulo:

São vastos e belos os nossos campos; porque inundados pelas torrentes do inverno semelham o oceano em bonança calma- branco lençol de espuma, que não ergue marulhadas ondas, nem brame irado, ameaçando insano quebrar os limites, que lhe marcou a onipotente mão do rei pela criação. Enrugada ligeiramente a superfície pelo manso correr da viração, frisadas as águas, aqui e ali, pelo volver rápido e fugitivo dos peixinhos, que mudamente se afagam, e que depois desaparecem para de novo voltarem – os campos são qual vasto deserto, majestoso e grande como o espaço, sublime como o infinito [...] E a sua beleza é amena e doce, e o exíguo esquife, que vai cortando as suas águas hibernais mansas e quedas, e o homem, que sem custo o guia, e que sente vaga sensação de melancólico enlevo, desprende com mavioso um canto de harmoniosa saudade, despertado pela grandeza dessas águas que sulca [...] Depois vem a ardentia do sol, e bebe o pranto noturno, e murcha a flor que enfeitava a relva, porque o astro, que rege o dia, reassumiu toda a sua soberania; mas ainda assim os campos são belos e majestosos. [...] Entretanto em uma risonha manhã de agosto, em que a natureza era toda galas, em que as flores eram mais belas, em que a vida era mais sedutora – porque toda respirava amor – em que a erva era mais viçosa e rociada, em que as carnaubeiras, outras tantas atalaias ali dispostas pela natureza, mais altivas, e mais belas se ostentavam, em que o axixá com seus frutos imitando purpúreas estrelas esmaltava a paisagem, um jovem cavaleiro melancólico, e como que exausto de vontade, atravessando porção de um majestoso campo, que se dilata nas planuras de uma das nossas melhores, e mais ricas províncias do norte [...] (REIS, 2004, p. 15-18)

É importante observar que na descrição da paisagem a figura de Deus se vincula a natureza e se faz presente em diversas formas, caracterizando o espaço como um paraíso edênico onde a presença da entidade divina é constante em cada detalhe que o configura. De acordo com Algemira Mendes (2016), nesse primeiro capítulo do romance podemos identificar as questões do mito⁵⁷ de fundação, de origem e do eterno retorno, porque se verifica no contexto enunciativo da obra um sincretismo que se junta ao elemento cristão de Gênese a outros. Para a autora, de um lado temos o Deus, o criador do universo, e do outro a virgem mãe, metaforizada pela mãe d'água, visto que culto das águas ligado ao complexo materno é de caráter universal e simboliza o nascimento.

No entanto, apesar da descrição idílica do primeiro capítulo, o espaço é caracterizado posteriormente como um cenário sombrio, melancólico e palco de situações trágicas. A atmosfera soturna presente no décimo capítulo, que se configura com aparição do vilão Fernando P., rompe com o ambiente paradisíaco e harmônico. Ou seja, apenas no primeiro momento a narradora apresenta a ideia do Brasil como paraíso edênico. A paisagem brasileira, antes idealizada como um local divino, se transforma em um ambiente funesto, simbolizado pela morte de um pássaro que mancha com seu sangue o vestido branco de Úrsula, prenunciando uma desgraça, que predomina até o final da obra. Assim, apresentação da natureza no romance não se reduz à exaltação das belezas naturais da terra, mas se vincula de forma direta com a condição espiritual dos personagens. Vejamos:

A donzela saiu da mata, porque lembrou-se de sua mãe, voltou para ela; mas no dia imediato, a mesma hora do crepúsculo, voltou à mata e, imergida em sua meditação, às vezes esquecia-se de si própria para só pensar no seu Tancredo. Soltando as asas à sua ardente imaginação, seguia-o na sua divagação, escutava-lhe a voz no rumorejar do vento, via-o no meio da solidão e afagava-o com seus meigos transportes nesses lugares onde só estavam ela e Deus [...] quando o som desagradável e medonho de um tiro de arcabuz, disparado bem junto dela, a veio arrancar a esse receio a esse recreio do espírito e a fez estremecer convulsa e dar um grito involuntário. Espavorida, e meia morta de terror, ia ela alevantar-se, quando uma avezinha, uma infeliz perdiz, como que implorando-lhe socorro, veio ferida agonizando, cair-lhe aos pés [...] tomando a pobrezinha em suas mãos, por excesso de bondade, levou-a ao peito. Um rastro de sangue lhe nodou os vestidos alvíssimos de neve [...]. Nesse momento a desgraçada perdiz exalou o derradeiro suspiro: a moça deixou-a cair das mãos, levou estas aos olhos e exclamou:

- Jesus! Meu Deus!

É que mudo, e contemplativo, junto dela estava um homem [Fernando P.]

(REIS, 2004, p. 124).

⁵⁷Para a autora, além do mito de fundação presente no romance *Úrsula* é possível identificar a presença de vários mitos, como de Édipo, religiosos, afros e aborígenes, entre outros (MENDES, 2016, p. 131).

A paisagem brasileira se mescla também com os elementos da cultura europeia ao longo da narrativa. A descrição do crepúsculo e dos cenários sombrios como a mata, o cemitério, o convento, bem como a paixão incestuosa de Fernando P. por sua sobrinha, dialoga com a literatura europeia, especialmente a francesa – da qual a literatura brasileira foi fortemente influenciada no momento de sua formação. No décimo terceiro capítulo “O cemitério de Santa Cruz”, ao descrever uma linda e melancólica tarde de agosto, na qual Úrsula “chorava a perda irreparável e eterna de sua mãe querida” (REIS, 2004, p. 56), Maria Firmina faz uma referência a paisagem do romance clássico da literatura francesa *Paul et Virginie* (*Paulo e Virgínia*), de Bernardin de Saint-Pierre:

Era uma dessas tardes, que parecem resumir em si quanto de belo, de luxuriante, e de poético ostenta o firmamento no equador; era uma dessas tardes, que só Bernardin de Saint-Pierre soube pintar no delicioso *Paulo e Virgínia*, que deleita a alma, e a transporta a essas regiões aéreas, que só a imaginação compreende, e que divinizando as nossas ideias, nos torna superiores a nós mesmos.

Era, pois, uma dessas tardes em que o sol no seu descambar para o ocaso recebe mil e cambiantes cores, invejadas pela palheta dos Rafaéis, e que se confundem com o sorriso da triste amante, a lua, que ressurge pálida na orla do horizonte. Os últimos raios de um sol vivo misturavam-se com os raios prateados de uma lua de agosto (REIS, 2004, p. 153).

Morais Filho (1975, s/p) nos diz que a imitação dos padrões europeus, como a donzela angelical disputada pelo mocinho e pelo vilão; paixão incestuosa; a idealização da natureza, a presença de elementos góticos, cenários sombrios e tenebrosos, era um fato comum entre os escritores brasileiros românticos do século XIX. Para ele, também as raras escritoras mulheres e os negros, como Maria Firmina, mesmo se opondo à ideologia dominante, se apropriam de elementos que pertencem ao código literário da época, pois escrevem para a mesma elite branca, usando sua literatura como modelo e, ao mesmo tempo, entrando no sistema como um elemento subversivo, à medida que, por meio de uma identificação do leitor com a obra, parece haver a intenção de desestabilizar a ordem estabelecida, com a intenção de fazer com que esse leitor pertencente às camadas senhoriais mude suas concepções e posturas com relação ao negro e à mulher. Compartilhando da mesma concepção do autor, Juliano Nascimento (2009) nos diz que:

Maria Firmina dos Reis/narradora precisou (no duplo sentido do verbo) articular a linguagem em uma escrita que camuflasse as suas conquistas e as conquistas por ela dada, em geral, às mulheres e aos negros. A estética romântica, com todos os seus floreios, como forma de expressão artística europeia, serviu para a autora maranhense como veículo, e ambigualmente, como camuflagem para as suas investidas ideológicas em defesa das mulheres e dos negros (NASCIMENTO, 2009, p. 37).

Assim, apesar de utilizar os mesmos “pincéis” dos seus contemporâneos, Maria Firmina destaca outra cor local presente nos quadros do cotidiano brasileiro: a escravidão. De acordo com Régia Agostinho da Silva (2013), na segunda metade do século XIX, no Maranhão assim como em todas as províncias do Norte, a “dinâmica da escravidão” ainda fazia parte do cotidiano. Para a autora, o Maranhão chegou a se “configurar a quinta maior província em importância econômica, e isso se deu a entrada maciça do braço africano” (SILVA, 2013, p. 40) nas lavouras de algodão, arroz e cana-de-açúcar. Assim, a “escravidão no Maranhão, ao longo de todo século XIX, foi mais do que uma questão social, ou de distinção, foi, muitas vezes, base de sustentação dessa cidade” (SILVA, 2013, p. 44). Portanto, mesmo que a escravidão já começasse a ser debatida em teses e jornais, os escravos continuavam sendo negociados em anúncios como mercadoria.

No livro *A escravidão no Brasil* (2010), Jaime Pinsky nos diz que o escravo era considerado uma mercadoria podendo ser alugado, hipotecado, vendido, castigado e até mesmo morto – embora a lei vigente não permitisse. Até porque o direito de um homem ter poder sobre a vida de outro já colocava o escravizado à mercê das “explosões de gênio de feitores e senhores, às taras e ao sadismo; além de terem qualquer ato de protesto reprimido com violência” (PINSKY, 2010, s/p). Segundo o autor, nas fazendas do interior das províncias, as jornadas de trabalho eram iniciadas pelos escravos ainda de madrugada e variavam de quinze a dezoito horas diárias; a alimentação, a roupa e a moradia dos escravos, dependiam da localidade e dos senhores, mas não era nada comparada à preocupação que tinha o proprietário em zelar pelo seu bem-estar e patrimônio.

O enredo do romance *Úrsula* se desenvolve nos arredores da “Fazenda Santa Cruz”, propriedade da família de Fernando P., localizada na zona rural da província do Maranhão. Esse espaço apesar de oferecer “o mais belo panorama”, podemos entender como uma representação do poder do mandonismo senhorial dos grandes proprietários de terra; como centro e dinâmica do poder político e econômico do Brasil oitocentista. Neste cenário, a relação entre o senhor e o escravizado não é nada cordial. Na descrição dessa fazenda, a

narradora evidencia as péssimas condições de vida dos escravos, visto que residiam em habitações extremamente precárias, se vestiam e se alimentavam mal, além de serem submetidos às jornadas exaustivas de trabalho, sob constantes castigos físicos e humilhações, desconstruindo a ideia do “bom senhor”. Segue a descrição abaixo:

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

Ainda as casas dos escravos, que outrora tinham sido de um aspecto agradável, tapadas de barro e cobertas de telha, hoje mal representavam esse singelo asseio de outras eras. Já arruinadas, desmoronavam-se aqui, e ali; porque os desgraçados escravos do comendador, espectros ambulantes, não dispunham de uma só hora no 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 de seu senhor (REIS, 2004, p. 166).

A forma como a narradora descreve o cotidiano das fazendas no romance, nos revela a vida privada das províncias rurais do interior do Brasil, nas quais o negro escravizado era considerado apenas uma peça de produção, de lucro dos senhores. O personagem Fernando P. representa a classe senhorial brasileira, e se apresenta extremamente impiedoso para com os escravos, compondo “a figura sádica do senhor cruel que explora a mão de obra cativa até o limite de suas forças” (DUARTE, 2004, p. 270). Outra passagem que demonstra a crueldade de Fernando P. para com os escravos na “Fazenda Santa Cruz” se encontra no décimo quarto capítulo “O regresso”, no qual Túlio conta para Tancredo a violência que ele e sua mãe sofreram nesse lugar. Segue o relato do jovem escravo:

[Tancredo] - Habitaste algum dia esses lugares, meu Túlio?

- Se os habitei, perguntais! Ah, este é o lugar do meu nascimento; mas que detesto, que eu amaldiçoo do fundo da minha alma, porque aqui minha pobre mãe, à força de tratos mais bárbaros, acabou seus míseros dias [...] - Minha mãe – continuou o jovem negro – era a escrava predileta de minha senhora: essa predileção chamou sobre ela parte do ódio que Fernando P. voltava à sua irmã.

Deveis saber que esse homem amaldiçoado comprou as numerosas dívidas que meu senhor legou à órfã e a viúva, com intuito de reduzi-la ao último extremo de miséria [...] - Pois bem – prosseguiu Túlio, com a voz lacrimosa –, minha desgraçada mãe fez parte *daquilo* que ele comprou aos credores, talvez fosse ela mesma uma das

coisas que mais o interessava. Quando ela se viu obrigada a deixar-me, recomendou-me entre soluços aos cuidados da velha Susana [...]. Minha mãe a sorte que aguardava, abraçou-me sufocada em pranto e saiu correndo como uma louca [...] Quando minuciosamente me narraram – continuou ele com um acento de íntimo sofrer – todos os tormentos de sua vida, e os últimos tratos que a levaram a sepultura, sem nunca mais tornar a ver o filho (REIS, 2004, p. 167-8, grifo da autora).

É importante observar que a violência não era praticada apenas por Fernando P. Outro personagem que foi marcado por esse perfil de crueldade é Paulo B, pai de Úrsula. Esse personagem “era um pobre lavrador sem nome, sem fortuna” (REIS, 2004, p.108) que internaliza a cultura patriarcal e escravista. Porque além de causar sofrimento a sua esposa, Luíza B., é possível perceber a sua crueldade também para com os poucos escravos que possuía em seu sítio. No relato da escrava Susana, percebe-se o mecanismo de reprodução do autoritarismo e da violência do escravismo através dos instrumentos de tortura utilizados por ele para castigar os escravos, como o açoite, o cepo e o anjinho. Segue o fragmento:

Pouco depois casou-se a senhora Luísa B...., e ainda a mesma sorte: seu marido[Paulo B.] era um homem mau, e eu suportei em silêncio o peso do seu rigor. E ela chorava, porque doía-lhe na alma a dureza de seu esposo para com os míseros escravos, mas ele via-os expirar debaixo dos açoites os mais cruéis, das torturas do anjinho, do cepo e outros instrumentos de sua malvadeza, ou então nas prisões onde os sepultava vivos, onde, carregados de ferros, como malévolos assassinos acabavam a existência, amaldiçoando a escravidão; e quantas vezes aos mesmos céus!... (REIS, 2004, p. 118).

A representação da reprodução da violência do sistema escravista na sociedade rural brasileira, fica ainda mais evidente através do novo feitor contratado por Fernando P. para substituir o anterior, que “fatigou de atrocidades” e se despediu. Esse novo feitor, redobra os maus tratos e o trabalho dos escravos, num sadismo vicioso. Ou seja, a prática da violência para com os escravizados se apresenta como uma herança, um legado cultural que atinge as diferentes classes sociais, de fazendeiros à pequenos proprietários de terra, feitores e empregados em geral. Segue o excerto:

Na casa de trabalho, muito mais frouxa lobrigava-se ainda a escassa luz de um lampião: os negros tinham recebido novas tarefas, empenha-se por acabá-las. Desgraçadas! Não eram eles que trabalhavam por acabá-las – era o novo feitor, que

com o azorrague em punho ao som dos estalos os despertava. E já nem uma lágrima lhes vinha aos olhos, nem um queixume aos lábios – eram mudos; estorciam-se com a dor da chibatada, abriram os olhos, moviam-se maquinalmente para continuarem o serviço, e logo recaiam naquela penosa prostração que revela a extrema fadiga de um corpo, que descai já para o túmulo, cansado de lutar em vão contra mil privações que o desgastaram e aniquilaram (REIS, 2004, p.188).

Como sabemos, a independência do Brasil contou com a participação direta da elite, composta por fazendeiros, comerciantes e membros de sua clientela, que fez com que o sistema colonial da grande propriedade e da mão-de-obra escravizada se estendesse até o final do século XIX. Isto é, o fim da aliança política com Portugal não significou a libertação dos oprimidos, nem teve impacto na situação de exclusão social, econômica, política e cultural. Assim, Maria Firmina nos apresenta um Brasil independente, mas que ainda praticava os ditames do antigo regime colonial. A escritora, nos revela o “Novo Mundo” ainda ligado ao velho modelo de sociedade, dos grandes proprietários de terras, fazendeiros, comendadores, escravocratas, patriarcas, cuja autoridade e a violência era inquestionável e se sobrepunha a todos, até mesmo sobre as leis, a justiça e o clero. Isso fica evidente quando Fernando P., enfurecido, declara que vai matar Tancredo, e toma os conselhos do padre como uma afronta e o ameaça também:

Oh! Maldita sejas tu, mulher infame, maldito o teu sedutor! De joelhos hás de pedir-me compaixão para esse que preferiste a mim; mas não hás de achá-la!
- Misericórdia, meu Deus! – bradou o padre erguendo as mãos aos céus.
- Silêncio! – exclamou Fernando ardendo em ira, e aproximou-se-lhe, disse: - Sois meu prisioneiro. A justiça da terra não me estorvará a vingança, porque ninguém senão vós ousará denunciar-me.
As...sas...si...no!!! – estupefato disse o pobre sacerdote, e ficou estacado nesse lugar sem movimento, com os dedos erriçados, membros hirtos, e os olhos parados, como se um raio o houvesse fulminado (REIS, 2004, p.195-6).

Através da história de amor entre Úrsula e Tancredo, Maria Firmina descreve não apenas a paisagem, mas os quadros sociais e culturais das províncias do interior do Brasil. Com isso, a escritora expõe a violência e a autoridade do sistema escravista e patriarcal que faziam de suas principais vítimas, as mulheres e os negros. O romance *Úrsula* também expõe a impotência de órgãos públicos, como justiça e igreja, diante dos abusos de poder dos fazendeiros e comendadores para com esses oprimidos. Portanto, mais do que descrever as

belezas naturais do Brasil, Maria Firmina destaca o cotidiano de uma nação que se dizia “mãe gentil”. Túlio, Susana e Antero são personagens conscientes de sua condição de opressão, e receberam no texto um tratamento marcado pelo ponto de vista interno, resgatando a subjetividade e a memória individual e coletiva do negro, através da história oculta da diáspora africana, e o desejo de uma nova ordem social.

3.2 Túlio, Susana e Antero: personagens de fundação

Túlio, Susana e Antero são personagens nos quais a ideia de fundação se relaciona de diversas formas, em vários momentos do romance. Através deles, Maria Firmina inaugura elementos, situações, temas e assuntos que não haviam sido abordados na literatura brasileira até então. Além disso, os dois primeiros (Túlio e Susana) representam a integridade, visto que carregam em si os valores para o ideal de nação. A tríade escrava é um “elemento-chave” para compreender os ideais da escritora maranhense.

Túlio aparece logo no primeiro capítulo, intitulado “Duas almas generosas”, formando parte desde o início do mosaico nacional construído por Maria Firmina. O próprio título já indica do que se trata, ou seja, de apresentar dois personagens em igualdade moral: Tancredo e Túlio. Apesar das diferenças sociais e étnicas, a narradora deixa evidente que ambos tinham um espírito bondoso, um caráter virtuoso. Entretanto, ao utilizar a estratégia do acidente, no qual Túlio salva Tancredo, Maria Firmina faz com que o negro se destaque enquanto personagem, passando a ser “a base de comparação para o jovem herói branco” (MARTIN, 1988, p. 11). Túlio estava diante de alguém que pertencia à classe escravista, portanto, um suposto opressor; podia deixá-lo à própria sorte, mas “a nobreza do coração bem formado” do escravo leva ele a socorrê-lo, fazendo com que se converta também no herói do romance:

- Que ventura! – então disse ele, erguendo as mãos ao céu – que ventura, podê-lo salvar!

O homem que assim falava era um pobre rapaz, que ao muito parecia contar vinte cinco anos, e que na franca expressão de sua fisionomia deixava adivinhar toda a nobreza de um coração bem formado. O sangue africano refervia-lhe nas veias; o mísero ligava-se à cadeia odiosa da escravidão; e em balde o sangue ardente que herdara de seus pais, e que o nosso clima e a servidão não puderam resfriar, em balde – dissemos – se revoltava; porque se lhe erguia como barreira – o poder do forte contra o fraco! [...] E o mísero sofria; porque era escravo, e a escravidão não lhe embrutecera a alma; porque os sentimentos generosos, que Deus lhe implantou no

coração, permaneciam intactos, e puros como a sua alma. Era infeliz; mas era virtuoso; e por isso seu coração enterneceu-se em presença da dolorosa cena, que lhe ofereceu à vista.

Reunindo todas as suas forças, o jovem escravo arrancou de sobre o pé ulcerado do desconhecido o cavalo morto, e deixando-o por um momento, correu à fonte para onde uma hora antes se dirigia, encheu o cântaro, e com extrema velocidade voltou para junto do enfermo, que com desvelado interesse procurou reanimar. Banhou-lhe a fronte com água fresca, depois de ter com piedosa bondade colocado-lhe a cabeça sobre os joelhos. Só Deus testemunhava aquela cena tocante e admirável, tão cheia de união e de caridoso desvelo! E ele continua a obra de piedade, esperando ansioso a ressurreição do desconhecido, que tanto o interessava (REIS, 2004, p. 22-3).

Maria Firmina apresenta o homem branco numa situação vulnerável, na qual é salvo pela compaixão do homem negro, contrariando o discurso literário tradicional que colocava o escravizado sempre dependente da piedade dos senhores. Além disso, com essa cena a escritora desconstrói os valores sociais e desmistifica as ideologias raciais, na qual o negro era visto como inferior, insensível, apático: desumano. As características e a atitude de Túlio mostram o compromisso, o engajamento da escritora para com o reconhecimento do negro enquanto ser humano, capaz de amar, de odiar e de perdoar.

Na sequência, ao recuperar parcialmente os sentidos, Tancredo se depara com Túlio na sua frente. O jovem branco, desconfiado, quis saber o nome e o motivo do interesse do seu salvador. Mas Túlio, “com o acanhamento que a escravidão gerava” (REIS, 2004, p. 24), apenas lhe diz: - “suposto nenhum serviço vos possa prestar, todavia quisera poder ser-vos útil. Perdoai-me!” (REIS, 2004, p. 25). A partir desse momento, Tancredo percebe a grandeza de sua atitude, a nobreza do coração do escravo. Então, o cavalheiro demonstra um profundo agradecimento, e reage:

- Eu? – atalhou o cavalheiro com efusão de reconhecimento – eu perdoar-te! Pudera todos os corações assemelharem-se ao teu. E fitando-o, apesar da perturbação do seu cérebro, sentiu pelo jovem negro interesse igual talvez ao que esse sentia por ele. Então nesse breve cambiar de vistas, como que essas duas almas mutuamente se falaram, exprimindo uma o pensamento apenas vago que na outra errava [...]. É que em seu coração ardiam sentimentos tão nobres e generosos como os que animavam a alma do jovem negro: por isso, num transporte de íntima e generosa gratidão o mancebo arrancando a luva, que lhe calçava a destra, estendeu a mão ao homem que o salvara. Mas este, confundido e perplexo, religiosamente ajoelhando, tomou respeitoso e reconhecido essa mão alva, que o elevado requinte de delicadeza lhe oferecia, e com humildade tocante, extasiado, beijou-a.

Esse beijo selou para sempre a mútua amizade que em seus peitos sentiam eles nascer e vigorar. As almas generosas são sempre irmãs.

- Não foste por ventura meu salvador? – perguntou o cavaleiro com acento reconhecido, retirando dos lábios do negro a mão, e malgrado a visível turbação

deste, apertando-lhe com transporte a mão grosseira; mas onde descobria com satisfação lealdade, e pureza.

- Meu amigo – continuou – podes acreditar no meu reconhecimento, e na minha amizade (REIS, 2004, p. 25-6).

Temos aqui o encontro entre o branco e o negro, onde o primeiro se sensibiliza e reconhece a superioridade das virtudes do segundo, firmando um pacto de amizade, de lealdade, por meio do aperto de mãos, código social relevante no século XIX, entre os homens brancos. É importante destacar que essa cena é única em toda a literatura brasileira do período, em pleno apogeu do escravismo no país (DUARTE, 2018, p. 58). Assim, desde o início o personagem negro se relaciona com o sentido de fundação porque através dele se inaugura na literatura brasileira uma cena nunca abordada. Além disso, conforme observado por José António de Abreu (2013), a salvação do cavaleiro por Túlio, pode ser entendida como um apelo à comunicabilidade entre raças, apontando para um diálogo étnico. A relação “fraternal entre as duas personagens parece querer, com uma dimensão fundacional, estabelecer um padrão no relacionamento interracial, o que lhe confere, de certa forma, um caráter épico” (ABREU, 2013, p. 136).

No entanto, reconhecendo a distância que os separava, Túlio declara ao jovem branco: “– A minha condição é de mísero escravo! Meu senhor – continuou – não me chameis de amigo” (REIS, 2004, p. 27). Logo, Tancredo estupefato com as palavras do jovem negro, retrucou:

– Cala-te, oh! pelo céu, cala-te, meu pobre Túlio – interrompeu o jovem cavalheiro – dia virá que os homens reconheçam que são todos irmãos. Túlio, meu amigo, eu avalio a grandeza de dores sem lenitivo, que te borbulha na alma, compreendo a tua amargura, e amaldiçoo em teu nome ao primeiro homem que escravizou seu semelhante. Sim – prosseguiu – tens razão; o branco desdenhou a generosidade do negro, e cuspiu sobre a pureza dos seus sentimentos! Sim, acerbo deve ser o seu sofrer, e eles que o não compreendem!!! Mas Túlio, espera; porque Deus não desdenha aquele que ama ao próximo... e eu te auguro melhor futuro. E te dedicaste por mim! oh! quanto me hás penhorado! (REIS, 2004, p. 28)

“Era o primeiro branco que tão doces palavras lhe havia dirigido; e sua alma, ávida de uma outra que a compreendesse, transbordava agora de felicidade e de reconhecimento” (REIS, 2004, p. 29). Esse é um momento fundador para o escravo Túlio, pois é a primeira

vez que um homem branco reconhece as suas virtudes, a sua humanidade e condena com sinceros sentimentos o sistema escravocrata. Em seguida, Tancredo pergunta ao jovem escravo como pode recompensá-lo por tamanha generosidade, Túlio apenas responde a seu novo amigo:

- Ah! meu senhor – exclamou o escravo enternecido – como sois bom! Continuai, eu vô-lo suplico, em nome do serviço que vos presto, e a que tanta importância quereis dar, continuai pelo céu, a ser generoso, e compassivo para com todo aquele que, como eu, tiver a desventura de ser vil e miserável escravo! Costumados como estamos ao rigoroso desprezo dos brancos, quanto nos será doce vos encontrar no meio de nossas dores! Se todos eles, meu senhor, se assemelhassem a vós, por certo mais suave seria a escravidão (REIS, 2004, p. 28-9).

Nessa cena inicial da narrativa, Maria Firmina cria um imaginário em que a comunhão e a harmonia social fossem possíveis, apesar das diferenças sociais, culturais e raciais. Assim, no romance *Úrsula*, percebemos que a questão nacional está intimamente ligada às estratégias do romance fundacional discutidas por Doris Sommer (2004). A escritora maranhense opera dentro da lógica que via nessa forma de expressão, não somente uma maneira de representar a realidade, a cor local ou inaugurar novos temas; mas de apresentar as possibilidades de se imaginar uma nova comunidade nacional na qual houvesse igualdade e fraternidade entre brancos e negros, propondo uma conciliação racial. A amizade dos dois personagens é uma alegoria para a abolição da escravidão e do racismo, pois ao criar padrões de comportamento através de Tancredo e Túlio, Maria Firmina tem por objetivo a reflexão por parte do leitor a respeito dos valores e das ações dos personagens como prática para a construção da nação.

Após o terno encontro, Túlio leva o jovem acidentado para casa de sua senhora, Luísa B., mãe de Úrsula, pelas quais ele fica aos cuidados. Passados os dias, Tancredo se recupera e, por gratidão e amizade, dá ao escravo uma quantia em dinheiro para que este compre a sua alforria. É importante observar essa passagem porque se destaca o conceito da narradora em relação à liberdade, na qual ela entende como inata a todo ser, uma condição dada por Deus a todos, independentemente da condição étnica ou social. Nessa perspectiva, a escravidão passa a ser compreendida como uma violação da natureza humana e da ordem divina. Segue o comentário feito pela narradora:

Tinha se *alforriado*. O generoso mancebo assim que encontrou em convalescença dera-lhe dinheiro correspondente ao seu valor como gênero, dizendo-lhe:

- Recebe, meu amigo, este pequeno presente que te faço, e compra com ele a tua liberdade.

Túlio obteve por dinheiro aquilo que Deus lhe dera, como a todos os viventes – era livre como o ar, como haviam sido seus pais, lá nesses arbustos dos sertões da África; e como se fora a sombra de seu jovem protetor, estava disposto a segui-lo por toda a parte. Agora Túlio daria todo o seu sangue para poupar ao mancebo uma dor sequer, o mais leve pesar; a sua gratidão não conhecia limites. A liberdade era tudo quanto Túlio aspirava; tinha-a – era feliz! (REIS, 2004, p. 41-2, grifo da autora)

A liberdade do jovem Túlio é questionada também por Susana. Essa personagem é uma escrava anciã, uma “preta velha”, boa e compassiva, que criou Túlio na falta de sua mãe biológica, que fora vendida separada dele quando criança. A caracterização da velha escrava merece atenção porque vai contra a imagem da mulher negra na literatura canônica que, desde os seus primórdios, a representou através de estereótipos ligados tanto a hipersexualidade quanto a esterilidade. Segundo Duarte, com a personagem Mãe Susana Maria Firmina “inaugura não um novo paradigma, mas um modo diferenciado da representação até então existente. Nele a autoria feminina e afroidentificada substitui o protagonismo da mulata pelo da negra” (DUARTE, 2009, p. 72). Vejamos:

Susana, chamava-se ela; trajava uma saia de grosseiro tecido de algodão preto, cuja orla chegava-lhe ao meio das pernas magras, e descarnadas como todo o seu corpo: na cabeça tinha cingido um lenço encarnado e amarelo, que mal lhe ocultava as alvíssimas cãs [...] A velha deixou o fuso em que fiava, ergueu-se sem olhá-lo [Túlio], tomou o cachimbo, encheu-o de tabaco, acendeu-o, tirou dele algumas baforadas de fumo, e de novo sentou-se: mas desta vez não pegou o fuso (REIS, 2004, p. 112).

Túlio estava se preparando para partir, na companhia de Tancredo, quando Mãe Susana questiona a sua liberdade, com objetivo de fazê-lo refletir: “– Tu! tu livre? ah não me iludas! exclamou a velha africana abrindo os olhos. Meu filho, tu és já livre?” (REIS, 2004, p. 114). É que para a velha escrava a liberdade possuía outro significado “que não seria nunca a de um alforriado num país racista” (MUZART, 2000, p. 266). Através da personagem Maria Firmina questiona a alforria no Brasil, visto que por meio da qual o negro

era “livre” mas não possuía na prática os mesmos direitos enquanto cidadão⁵⁸, lançando o seu olhar em direção ao futuro, pois após a abolição da escravidão não foram criadas ações políticas de amparo ao ex-escravizado, e este permaneceu marginalizado. Assim, Susana explica ao jovem Túlio o que é ser livre através de sua experiência na terra natal, a África, onde ela viveu em liberdade no sentido amplo do termo, pois desfrutou de sua juventude na companhia de suas amigas, casou-se e teve uma filha.

Liberdade! liberdade... ah! eu gozei na minha mocidade! – continuou Susana com amargura – Túlio, meu filho, ninguém a gozou mais ampla, não houve mulher alguma mais ditosa do que eu. Tranquila no seio da felicidade, via despontar o sol rutilante e ardente de meu país, e louca de prazer a essa hora matinal, em que tudo aí respira amor, eu corria às descarnadas arenosas praias, e aí com minhas jovens companheiras, brincando alegres, com o sorriso nos lábios, a paz no coração, divagávamos em busca das mil conchinhas, que bordam as brancas areias daquelas vastas praias. Ah! meu filho, mais tarde deram-me em matrimônio a um homem, que amei como a luz dos meus olhos, e como penhor dessa união veio uma filha, em quem me revia, em quem tinha depositado todo o amor de minha alma: - uma filha que era minha vida, as minhas ambições, a minha suprema ventura, veio selar a nossa tão santa união. E esse país de minhas afeições, e esse esposo querido, essa filha tão extremadamente amada, ah Túlio! tudo me obrigaram os bárbaros a deixar! Oh! tudo, tudo até a própria liberdade (REIS, 2004, p. 115).

A fala de Mãe Susana desconstrói o pensamento filosófico em torno da África como um território selvagem, porque “pela primeira vez em nossas letras, a África é tematizada e surge como *espaço de civilização* em que o individual e o comunitário se harmonizam” (DUARTE, 2018, p. 63, grifo do autor). O imaginário idílico da natureza, as mulheres negras e jovens brincando, o casamento por amor, tudo isso nos remete à ideia de liberdade e felicidade plena, e também a concepção da cultura, dos costumes, da ancestralidade manifesta nos modos de vida de uma determinada comunidade africana. Segundo Juliano Nascimento (2009), a fala da velha escrava “funda na literatura brasileira a africanidade elaborada pelo próprio africano” (NASCIMENTO, 2009, p. 91), porque ela se coloca enquanto personagem histórica “despatriada” e elabora a cor local da África como ideal, em contraposição ao Brasil, visto como um espaço opressor por conta da escravidão.

⁵⁸De acordo com Sidney Chalhoub, os negros alforriados enfrentavam muitas dificuldades devido à “precariedade estrutural” da liberdade, porque eram excluídos da cidadania política devido à lei eleitoral de 1881, não tinham acesso à instrução primária e não obtinham autorização legal para criar associações baseadas em laços étnicos e raciais. Ver: CHALHOUB, Sidney. Precariedade estrutural: o problema da liberdade no Brasil escravista (século XIX). *História Social*, n. 19, p. 33-62, segundo semestre de 2010.

De acordo com Jaime Pinsky (2010), a escravidão fez parte da história da humanidade e esteve presente em todo o mundo, inclusive na África. No entanto, a escravidão moderna era bem diversa da que ocorria nas sociedades africanas. Nessas sociedades a escravidão se dava por meio de dívidas, guerras e disputas de território. Ou seja, ninguém era escravo “por natureza”, mas por força de condições históricas específicas. Na escravidão moderna, além de haver justificativas raciais e religiosas para a escravização, o escravizado era uma mercadoria, como a malagueta ou o marfim africano. No Brasil os escravos eram “adquiridos pelos traficantes em troca por mercadorias produzidas pela força do trabalho escravo; e novos cativeiros teriam por função reproduzir essa cadeia diabólica” (PINSKY, 2010, s/p).

Em seguida, a velha Susana conta a Túlio o momento de sua captura, de seu aprisionamento e escravização. Ela descreve para o jovem negro a dor da separação dos seus entes queridos, a desumanidade da travessia no porão do navio negreiro, a falta de espaço e de higiene, os maus tratos, a sede, a fome, a morte, até chegar aos portos brasileiros. Além disso, Preta Susana também descreve os motins, as rebeliões, a resistência negra contra a escravização através de várias formas, como suicídio, demonstrando que ela não foi aceita de forma passiva pelo povo negro. Segue o relato da velha escrava:

Ainda não tinha vencido cem braças de caminho, quando um assobio, que reprimiu nas matas, me veio orientar acerca do perigo iminente, que aí me aguardava. E logo dois homens apareceram, e amarram-me com cordas. Era uma prisioneira – era uma escrava! Foi em balde que supliquei em nome de minha filha, que me restituísse a liberdade: os bárbaros sorriam-se das minhas lágrimas, e olhavam-me sem compaixão [...]. Quando me arrancaram daqueles lugares, onde tudo me ficava - pátria, esposo, mãe e filha, e liberdade! Meu Deus! O que se passou no fundo da minha alma, só vós o pudestes aliviar!...

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

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

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

A dor da perda da pátria, dos entes queridos, da liberdade foi sufocada nessas viagens pelo horror constante de tamanhas atrocidades (REIS, 2004, p. 116-7, grifos da autora).

É importante destacar que “é a primeira vez que a captura e a escravização de africanos são representadas na literatura brasileira, sendo *Úrsula* o gesto inaugural de toda uma linhagem abolicionista em nossas letras” (DUARTE, 2018, p. 62-3). O romance *Úrsula* antecipa o poema abolicionista de Castro Alves, *Navio Negreiro*. E diferente da personagem da escritora maranhense, o eu-lírico do poeta baiano não adentra o porão, ele observa “o quadro de amarguras” da escravidão negra do convés, do tombadilho do navio. Além disso, a alusão dos negros como “mercadoria humana”, feita por Susana, questiona o passado, no qual a prática do tráfico de escravos constituía uma das bases econômicas mais importantes do Brasil.

Algemira Mendes (2016) destaca as semelhanças do relato da travessia da personagem Susana com o texto documental autobiográfico *Biography of Mahommah G. Baquaqua* (1854), de ex-escravo Mahommah G. Baquaqua, na qual ele registra as suas memórias da brutalidade no interior do navio negreiro. A autobiografia de Baquaqua é considerada a primeira história escrita pelo um ex-escravo, referente ao processo de escravidão e traslado dos africanos rumo às Américas, principalmente pelo Brasil. Segue o excerto abaixo:

Quando estávamos prontos para embarcar, fomos acorrentados uns aos outros e amarrados com cordas pelo pescoço e assim arrastados para a beira-mar [...]. Fui então colocado no mais horrível de todos os lugares. Seus horrores, ah! Quem pode descrever? Ninguém pode retratar seus horrores tão fielmente como o pobre desventurado, o miserável desgraçado que tenha confinado em seus portais [...]. Fomos arremessados, nus, porão adentro, os homens apinhados de lado e as mulheres do outro. O porão era tão baixo que não podíamos ficar de pé, éramos obrigados a nos agachar ou sentar no chão. Noite e dia eram iguais para nós, o sono nos sendo negado devido ao confinamento de nossos corpos. [...] A única comida que tivemos durante a viagem foi milho velho cozido. Não posso dizer quanto tempo ficamos confinados assim, mas pareceu ser muito tempo. Sofríamos muito por falta de água, que nos era negada na medida de nossas necessidades. Muitos escravos morreram no percurso [...]. Qualquer um de nós [que] se tornava rebelde, sua carne era cortada com uma faca e o corte esfregado com pimenta e vinagre para torná-lo pacífico [...]. Alguns foram jogados ao mar antes que o último suspiro exalasse de seus corpos. Chegando em Pernambuco, América do Sul. (BAQUAQUA, 1854. Apud MENDES, A. 2016, p. 118-119)

Assim, Maria Firmina traz, por meio de Mãe Susana, o testemunho da memória do processo da escravidão negra, numa verossimilhança externa, unindo a história da diáspora do Brasil a da África. As memórias da escrava Susana ocupam todo o nono capítulo do romance. Através delas surgem na literatura brasileira novos sentidos a respeito do conceito de liberdade, de pátria, de civilização e de barbárie. O sentido da pátria para Susana está intimamente ligado à ideia de liberdade, que por sua vez se liga a de civilização. Ou seja, a velha escrava as compreende como conceitos inter-relacionados, não há civilização sem liberdade. “Bárbaro” era o termo usado pelo colonizador para se referir aos povos primitivos, devido a etnia e a cultura milenar praticadas por eles. Mãe Susana ressignifica esse termo, pois para ela bárbaro é quem tira a felicidade, quem pratica a violência, quem toma a liberdade do outro, bárbaro é quem escraviza. É interessante observar que Maria Firmina coloca na voz feminina a ação política. É na fala da velha escrava que parte a denúncia, a reivindicação da história e da liberdade dos negros.

Além de Túlio e Susana, em *Úrsula* temos outro tipo de escravo, Antero. Sua participação não se destaca como a dos dois primeiros, mas é significativa para a construção ideológica do projeto do romance. Antero era um escravo velho que guardava a casa do Comendador Fernando P., cujo maior defeito era a afeição que tinha por todas as bebidas alcoólicas. Ele é quem fica encarregado de tomar conta de Túlio, que foi aprisionado por Fernando P., que planejava uma emboscada para matar Tancredo e desposar Úrsula. Embora não seja caracterizado com as virtudes dos demais personagens negros, segundo a narradora apenas

Em presença dos dois homens de má catadura e feições horrendas, ele mostrou-se rígido, e atirou com o prisioneiro para um quarto úmido e nauseabundo, e mostrou interesse vivamente em cumprir as ordens, que recebera. Depois colocou-se à porta, qual fiel cão de fila a quem o dono deixou de guarda a sua propriedade ameaçada por ladrões (REIS, 2004, p.205).

A descrição deixa evidente que o velho escravo não é mau, porque apenas na presença dos outros se mostra insensível, até porque se compadece ao ver Túlio abatido na prisão: “Coitado – dizia consigo – sua pobre mãe acabou sob os tratos de meu senhor!...e ele, sabe Deus que sorte o aguarda! Pobre Túlio!..” (REIS, 2004, p.206). Assim, Pai Antero é apenas um sujeito subordinado às ordens dos senhores, um negro velho sem esperanças, com

a autoestima abalada, entregue ao alcoolismo como uma forma de sobrevivência, dado às condições do negro na sociedade escravocrata. Ou seja, “Antero, aparece na urdidura do texto como um fracassado, alcoólatra, derrotado pelo processo colonial instituído no Brasil” (NASCIMENTO, 2009, p. 82). Isso fica ainda mais evidente na passagem a seguir:

Antero, que também sofria, quis distraí-lo de seus pensamentos dolorosos, e murmurou:
- Meu filho, não achas que a noite assim vai tão lenta e fastidiosa?
Túlio não respondeu. Pensava então que Tancredo partira já a receber a sua noiva, e que apenas saísse da cidade estaria a braços com os seus assassinos.
- Ah – dizia ele estorcendo as mãos – e eu aqui guardado para o não defender!!!...
O velho esteve por algum tempo recolhido em si mesmo; depois levantou-se, pegou de uma cuia e tratou de lançar-lhe dentro o que quer que era que estava em uma cabaça. Mas esta estava completamente vazia. Antero arremessou-a para longe de si com certo ar de desprezo, suspirou, e depois disse:
- Maldito vício é este! E que não possa eu vencer semelhante desejo! (REIS, 2004, p. 206).

O velho Antero é outro personagem que, como Mãe Susana, exerce o papel de *griot*, “guardião da memória” ancestral africana, não só da violência psicológica causada pela escravidão, mas no que se refere às tradições. Concentrado no seu estado de *banzo*⁵⁹, Pai Antero conta ao jovem Túlio a sua vida feliz na África, na qual se destacam os costumes, o trabalho, o descanso semanal, as festas, as brincadeiras e as bebidas tradicionais, que vão trazendo às páginas do romance os elementos culturais do povo negro, pela primeira vez na história da literatura brasileira. Assim, o velho escravo também representa o elo da memória das tradições africanas, ocultadas pela cultura canônica. Vejamos excerto que reforça essa afirmação:

– Pois bem, - continuou o velho – no meu tempo bebia muitas vezes, embriagava-me, e ninguém me lançava isso em rosto; porque não me faltavam meios. Trabalhava, e trabalhava muito, o dinheiro era meu, não o esmolei. Entendes?
– Perfeitamente, – retorquiu Túlio, fingindo sorrir-se.
– Pois ouça-me, senhor conselheiro: na minha terra há um dia em cada semana que se dedica à festa do fetiche, e nesse dia, como não se trabalha, a gente diverte-se, brinca e bebe. Oh! Lá então é vinho de palmeira mil vezes melhor que cachaça, e ainda que tiquira (REIS, 2004, p. 207-8).

⁵⁹O termo “banzo” tem origem no quicongo *mbanzu*, “pensamento”, “lembrança”, ou no quimbundo *mbonzo* “saudade”, “paixão” ou “mágoa”. O Banzo pode ser entendido como um estado psicopatológico, espécie de nostalgia, ou depressão profunda em que caíam alguns africanos escravizados nas Américas. Ver: LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

Como se pode observar, Antero faz uma comparação entre as bebidas: o “vinho de palmeira africana” e a “cachaça brasileira”. A primeira é a boa, e está relacionada com a sua vida em liberdade, com a sua juventude, com o trabalho não compulsório. Ao passo que a segunda, não é tão boa quanto aquela, e está ligada ao mau vício, ao desgosto e a sobrevivência de sua condição de velho escravo, que se encontrava sem perspectiva, às margens da sociedade. Assim, com a figura de Pai Antero, o romance *Úrsula* funciona como um “lugar de memória” que nos remete às práticas, os costumes, e as tradições africanas transplantadas para o Brasil pelo processo da diáspora, e também as marcas físicas e psicológicas deixadas pela violência da escravização.

Cabe destacar a atitude de Túlio para com o velho escravo. Como já dito, capturado e preso pelo Comendador Fernando P., o jovem fica sob a responsabilidade de Antero. Túlio, percebendo o vício que ele tinha pelas bebidas alcoólicas, forja um plano para poder fugir e salvar a vida de seu amigo Tancredo. Ou seja, ele dá dinheiro para Antero se embriagar. Entretanto, se mostra solidário para com o seu companheiro de infortúnio e cativo, pois antes de sua fuga, Túlio arrasta o velho escravo pelas pernas, amarra-o num tronco, e tira-lhe da algibeira a chave da prisão, porque

O negro previra a explosão de cólera do comendador, quando de volta de sua traidora emboscada, e reclamando o preso, só encontrasse Antero embriagado, a prisão aberta, e a sua vítima fora do alcance da sua ira. Naturalmente o comendador vendo Antero preso no tronco, acreditaria que se dera uma luta entre ele e o prisioneiro, e que aquele, velho e sem forças, fora subjugado e preso, e que assim tolhido e sem socorro algum, vira-lhe a fuga, sem saber se quer opor-lhe a menor resistência. Túlio não se enganou – o seu stratagem salvou o velho escravo (REIS, 2004, p. 210).

O jovem negro salva a vida de Antero, mesmo sem o velho nada poder fazer para ajudá-lo. O caráter heroico de Túlio se destaca mais uma vez, mas agora por alguém como ele. Isto é, o seu sentimento, o seu senso de solidariedade e de fraternidade não se dá somente por Tancredo – moço branco, mas é estabelecido também para com os personagens escravizados, representando um laço de cumplicidade, de irmandade entre os negros, apontando o caminho para a luta contra a escravidão e o racismo no Brasil.

A virtude marca também o caráter de Mãe Susana. Além de resistir à violência da escravidão, quando presa e interrogada por Fernando P. sobre o paradeiro de Úrsula, a velha escrava: “pediu a Deus que lhe pusesse um selo nos lábios, e o valor do mártir no coração” (REIS, 2004, p. 191). E quando foi atada à cauda de um cavalo, rumo à prisão, a velha escrava caminhava com a frente erguida, “e com a tranquilidade do que não teme; porque é justo” (REIS, 2004, p. 187) Além disso, o feitor compadecido de sua situação aconselha Susana a fugir. E ela replicou-lhe: “– Fugir? não, meu senhor. Não sabeis que sou inocente?” e agradeceu pela sua preocupação. Mãe Susana, assim como Túlio, prefere o sacrifício do que trair os seus entes queridos.

Assim, por meio desses personagens secundários Maria Firmina constrói a subjetividade do negro e discute a questão da escravidão no Brasil. Os personagens negros no romance são conscientes de sua condição cativa e das mazelas da escravidão, mas nem por isso se deixam embrutecer. Ou seja, em *Úrsula*, a escravidão é “odiosa”, mas nem por isso embrutece a sensibilidade dos escravizados (DUARTE, 2004, p.271). A tríade escrava no romance reforça o argumento da escritora de que não se trata de condenar a escravidão porque apenas um escravo em específico possui um bom caráter. Trata-se de condená-la enquanto instituição, sistema que oprime todos os negros; até porque Antero é um personagem que não possui as mesmas virtudes de Túlio e Susana, o que faz a escritora escapar da idealização excessiva do “racialismo romântico”.

O discurso antiescravista da narradora é alicerçado na religião. Isto é, Maria Firmina utiliza o discurso religioso do próprio colonizador para condenar a escravidão e atingir a sensibilidade dos leitores. Carregado de um tom pedagógico, o discurso religioso perpassa toda a narrativa até o seu desfecho final, dando suporte para os argumentos ideológicos do romance, principalmente no que tange a questão da escravização. Essa estratégia permitiu que a escritora colocasse o negro e o branco em pé de igualdade. Até porque segundo o dogma do catolicismo: somos todos filhos de Deus, portanto, somos todos irmãos, independentemente de raça, gênero ou classe social. Assim, por meio dessa concepção, a narradora firminiana suplica:

Oh! esperança! Só a têm os desgraçados no refúgio que a todos oferece sepultura!...Gozos!... só na eternidade os antevêem eles! Coitado do escravo! nem o direito de arrancar do imo peito um queixume de amargura!!...

Senhor Deus! Quando calará no peito a tua sublime máxima – ama a teu próximo como a ti mesmo – e deixará de oprimir com tão repreensível injustiça ao seu semelhante!... a aquele que também era livre no seu país....aquele que é seu irmão?! (REIS, 2004, p.22-3)

De acordo com Candido, na formação da literatura brasileira a religião teve uma presença significativa entre os escritores. Ela foi inserida com objetivo de se opor ao paganismo do movimento anterior, assim como na crença de que o espiritualismo inspira ações nobres e virtuosas nos homens, em prol da comunhão social. Desta forma, a religião foi concebida pelos escritores tanto como uma fé específica, uma abertura da sensibilidade para o mundo através do espiritualismo, quanto como uma marca de diferença em relação à arte portuguesa. Nas palavras do autor:

A religião foi desde logo reputada elemento indispensável à reforma literária, não apenas por imitação dos modelos franceses, mas porque, opondo-se ao temário pagão dos neoclássicos, representava algo oposto ao passado colonial [...]Embora os poetas da primeira fase tivessem sido os mais declaradamente religiosos, no sentido estrito de todos os românticos, com poucas exceções, manifestam um ou outro avatar do sentimento religioso, desde a devoção caracterizada até um vago espiritualismo, quase panteísta (CANDIDO, 2000, p. 17).

Maria Firmina caminha nessa direção. Entretanto, ao se apropriar do discurso religioso para condenar a escravidão, a escritora questiona a igreja católica, uma vez que essa era a religião oficial no Brasil e mantinha relações diretas com o Estado, mas não se opôs de forma contundente ao sistema escravista. Além disso, o comportamento dos escravos, Túlio e Susana, é guiado pelo ideário cristão de resiliência, pois os escravos são conscientes de seu sofrimento, mas não agem com violência ou cometem crimes contra o seu opressor. Um exemplo disso está no décimo sexto capítulo, no qual Fernando P., enfurecido, insulta Mãe Susana e ordena que a coloque na prisão acorrentada e com pouca comida, e a velha escrava não reage às agressões.

- Levam-na! – Tornou acenando para Susana – Miserável! pretendeste iludir-me...saberei vingar-me. Encerrem-na em a mais úmida prisão desta casa, ponha-se lhe corrente aos pés, e à cintura, e a comida seja-lhe permitida quanto baste para que eu a encontre viva.

Susana ouviu tudo isso com a cabeça baixa: depois ergueu-a, fitou os céus, onde a aurora começava a pintar-se, como se intentasse dar à luz seu derradeiro adeus, e de novo volvendo para o chão, exclamou:
- Paciência! (REIS, 2004, p. 192).

A atitude de resiliência de Mãe Susana se contrapõe às atitudes do Comendador Fernando P., que eram movidas pelo ódio, pelo rancor e pela maldade. Apesar de ter um padre como conselheiro em sua residência, Fernando P. não seguia as orientações cristãs como prática de fé e comportamento. Assim, por meio dos personagens negros Túlio, Susana e Antero, a escritora maranhense projeta valores de conduta (com os dois primeiros), ao mesmo tempo em que destaca as contradições culturais, sociais, políticas e religiosas do Brasil oitocentista, apontando para a construção de um futuro sem opressão.

3.3 O projeto literário nacional de Maria Firmina

Como se pode perceber, no romance *Úrsula* há dois núcleos dramáticos. O primeiro, composto por Úrsula e Tancredo, e o segundo, formado principalmente por Túlio e Susana; ambos têm como empecilho sistemas de dominação representados pelo mesmo personagem, Fernando P. Com esses dois núcleos dramáticos, Maria Firmina incentiva os leitores a se identificarem e torcerem pela felicidade, não só do casal de brancos, mas também do casal de negros, conseqüentemente, contra a escravidão. O amor impossível entre Úrsula e Tancredo, bem como o drama da vida dos negros escravizados, convida os leitores a desejarem uma sociedade ideal, na qual houvesse amor, paz e liberdade. Ou seja, o sistema patriarcal e escravocrata, personificado pela figura de Fernando P., impede a concretização da história de amor do casal de brancos e da liberdade dos negros no plano simbólico, na tentativa de impulsionar o desejo dessa concretização no plano social; levando em consideração a ideia que os escritores tinham da possibilidade da literatura interferir na história e ajudar a construí-la.

O amor no romance *Úrsula* é um sentimento moral, nobre e construtivo. Mas o amor que Fernando P. nutria pela jovem Úrsula era movido pela vaidade e pela hierarquia entre os gêneros, portanto, é um sentimento imoral, mesquinho, destrutivo. Assim a narradora fala que há no coração dos homens dois tipos de amor:

O amor que se nutre no coração do homem generoso, é puro e nobre, leal e santo, profundo e imenso, é capaz de quanta virtude o mundo pode conhecer, de quanta dedicação se possa conceber. Ele o eleva acima de si próprio, e as suas ações são o perfume embriagador desse sentimento, que o anima: mas o amor no peito do homem feroz e concupiscente é uma paixão funesta, que conduz ao crime, que lhe mata a alma e a despenha no inferno (REIS, 2004, p. 217).

É o que ocorre no romance. Depois de prender Mãe Susana, Fernando P. vai ao encontro de Úrsula no Convento d***. Chegando lá, acompanhado de capangas, o Comendador acerta Túlio com um tiro, cerca carruagem dos recém-casados, e mata Tancredo covardemente a punhaladas. Assim, além de ser o responsável pela morte prematura de sua irmã, Luísa B., o Comendador Fernando P. é o assassino de Susana (que morre na prisão), Túlio e Tancredo, morto logo após seu casamento com Úrsula, que enlouquece e morre por consequência dessa tragédia. E devido ao ocorrido com a jovem, Fernando P. também enlouquece e morre. Ou seja, todos os personagens morrem sem alcançar seus objetivos. Os bons incumbidos, de certa forma, a um senso de autossacrifício, e os vilões, vítimas de seus próprios atos. A supremacia da vontade senhorial do Comendador ceifou a vida dos escravos e dos enamorados, culminando na sua autodestruição.

Entretanto, o fato do romance terminar tragicamente não significa que a escritora cancela o projeto de nação. É possível pensar que Maria Firmina recorre à tragédia para incentivar uma proposta de superar o sistema vigente no contexto histórico do Brasil oitocentista. Até porque, segundo Sommer (2004), outros romances fundacionais como *Sab*, de Gertrudes de Avellaneda, *Amália*, de José Mármol, *Aves sem ninho* (1889), de Clorinda Matto de Turner também terminam de modo trágico, com intuito de incentivar um programa positivo nos seus respectivos países.

Para Cristina Pinto-Bailey (2013), em *Úrsula* não há solução concreta para sanar as injustiças. Esta poderia ser entendida como uma das falhas do romance, pois realmente ele não chega a oferecer nenhuma solução estrutural para a questão da escravidão, mas pode-se argumentar

porém, que a principal função social de uma obra literária não é a de resolver problemas, mas simplesmente a de denunciá-los ou expô-los, o que Maria Firmina faz muito bem e com grande apelo ao público leitor. Parte desse apelo vem justamente da criação de personagens individualizados para personificarem problemas sócio-políticos amplos, o que facilita a identificação dos leitores com os

sofrimentos dos personagens e, por conseguinte leva-os a simpatizar com as causas que as autoras defendem (PINTO-BAILEY, 2013, p. 4)

Em *Úrsula*, a morte trágica do par romântico, dos negros e também do vilão é uma maneira da escritora maranhense projetar a ideia de que o Brasil somente poderia ser uma nação livre, civilizada, fraterna e igualitária a partir do momento em que o patriarcado e a escravidão fossem abolidos. Esse era o futuro que a autora aspirava para se construir uma nação justa, visto que a infelicidade e a morte de todos os personagens ocorrem devido ao absolutismo masculino e escravocrata. De acordo com Algemira Mendes, a escritora maranhense

anseia por uma pátria sem preconceitos e sem castas, uma pátria onde se atenuam as diferenças de classe. Uma pátria na qual uma mulher possa chegar a ter bastante cultura para escrever como escrevem os homens – o que diga se de passagem, ela bem o faz: igualdade racial, igualdade social, igualdade sexual. Problematizando, através do texto literário, todas essas questões, Maria Firmina se coloca diante de nós como uma escritora consciente das questões que moviam o Brasil de então, em marcha para a construção da democracia (MENDES, 2016, p. 126).

Maria Firmina segue o projeto de retratar o Brasil e propor um futuro ideal de nação que se irradiava na época, mas descreve outra realidade local, a que precisava ser revisitada. Para a escritora maranhense o Brasil não era apenas uma paisagem tropical e um vasto território, portanto, em *Úrsula* ela põe em evidência o projeto de revisão, na medida em que questiona, critica e condena o sistema colonial ainda vigente no país, incentivando um programa reparador.

De acordo com Antonio Candido, os escritores românticos “operando uma revisão de valores, não apenas veem coisas diferentes no mundo e no espírito, como desejam imprimir à sua visão um selo próprio e de certo modo único, desde que a literatura consiste, para eles, na manifestação de um ponto vista, um ângulo pessoal” (CANDIDO, 2000, p. 29). No último capítulo “A louca”, a voz do sacerdote no romance, por exemplo, encarna a consciência da destruição provocada pelo racismo, pelo rancor e pelo autoritarismo de Fernando P. Vejamos:

E endureceste o coração ao brado da inocência!... Porque era escrava sobrecarregaste-a de ferro; denegastes-lhe o ar livre dos campos, e entretido com novas vinganças, nem dela mais vos recordastes!

Assassino de Tancredo, de Túlio, de Paulo e de Susana! Monstro flagelo da humanidade, ainda não saciastes a vossa vingança? Ah! humilhado em nome de Deus, pedi-vos mercê para os infelizes; salvação para vossa alma. Desdenhastes as minhas súplicas! Orgulhoso e vingativo que sois! E não sentistes que Deus observa os malvados e que os pune ainda na terra.

Em vossa louca e vaidosa ideia, julgastes grande, e esmagastes aos vossos semelhantes que eram fracos, e estavam inermes! Como fera dos bosques acometestes a Tancredo e covardemente o assassinastes: como um verdugo cruel punistes a Susana de um crime que não tinha...oh! [...] Úrsula! O que é feito dela?! Tremes? Oh! eis aí o vosso primeiro castigo. A infeliz enlouqueceu de dor, e sua loucura mirrou-vos a esperança do seu amor! (REIS, 2004, p.226).

As palavras do sacerdote deixam evidente a tese do romance de Maria Firmina. O sacerdote não aplica apenas um sermão religioso a Fernando P., mas procura igualar brancos e negros, homens e mulheres, através dos sofrimentos e das mortes causados por ele. Desta forma, a escritora maranhense inverte os conceitos da cultura escravista e patriarcal, tanto pela natureza da história do romance em si, quanto pela mudança do foco de virtude que passa a ser representado pelos negros. Assim, *Úrsula* como parte integrante do projeto literário nacional, outorga a missão de recuperar a humanidade dos negros destruída pela escravidão.

Maria Firmina tomou para si a tarefa de escrever a história dos negros, através da memória coletiva desse segmento da população brasileira, negligenciada pela cultura dominante. Com isso, a escritora maranhense rompe com o imaginário hegemônico da nação, instaurando nas letras brasileiras uma literatura que mescla a história da diáspora negra do Brasil à história da África, pois de acordo com Duarte:

Maria Firmina abre espaço para o discurso de Mãe Susana elo vivo com a memória ancestral e a consciência da subordinação. Espécie de *alter ego* da romancista, a personagem configura aquela voz feminina porta-voz da verdade histórica e que pontua as ações, ora com comentários e intervenções moralizantes, ora com a verdadeira pitonisa a tecer o passado, presente e futuro nos anúncios e previsões que, por um lado, preparam o espírito do leitor e aceleram o andamento da narrativa e, por outro, instigam a reflexão e crítica. Essa voz feminina emerge, pois das margens da ação para carregá-la de densidade, do mesmo modo que sua autora, que também emerge das margens da literatura brasileira para agregar a ela um instigante suplemento de sentido: o da afrobrasilidade (DUARTE, 2004, p.278, grifo do autor)

Cabe neste momento voltar ao segundo capítulo do romance *Úrsula* para observar que também através da memória de Túlio Maria Firmina instiga uma reflexão crítica frente à realidade opressora, na qual o amor, a alegria, os sonhos e a liberdade definham e morrem. Se Úrsula e Tancredo sonham com o seu amor concretizado, Túlio sonha com a liberdade, porque sabe que é livre “porque a razão lho diz e a alma o compreende” (REIS, 2004, p. 38). E o jovem negro sonha com ela, viaja através do seu pensamento para uma África idealizada, na qual projeta a vida em liberdade, porque a sua “a mente ninguém pode escravizar”, entretanto

Desperta porém em breve dessa doce ilusão, ou antes sonho em que se engolfara, e a realidade opressora lhe aparece – é escravo e escravo em terra estranha! Fogem-lhe os areais ardentes, as sombras projetadas pelas árvores, o oásis no deserto, a fonte e a tamareira – foge a tranquilidade da choupana, foge a doce ilusão de um momento, como ilha movediça; porque a alma está encerrada nas prisões do corpo! Ela chama-o para a realidade, chorando, e o choro, só Deus compreende! Ela, não se pode dobrar nem lhe pesam as cadeias da escravidão; porque é sempre livre, mas o corpo geme, e ela sofre, e chora; porque está ligada a ele na vida por laços estreitos e misteriosos (REIS, 2004, p. 39).

Os temas apresentados no romance nos levam a constatar que para Maria Firmina tratava-se, naquele momento histórico, de vencer os sistemas de opressão e seu discurso, e orientar a nação brasileira para um futuro mais igualitário, plural e justo. É importante observar que no Epílogo da obra há um espaço de tempo de dois anos dos acontecimentos. Nele, a narradora volta a apontar mais uma vez as fragilidades da sociedade, como silêncio e o descaso da justiça em relação aos crimes cometidos pelos “detentores do poder”, como Fernando P. Vejamos:

Dois anos eram já passados sobre os tristes acontecimentos, que narramos, e ninguém mais na província se lembrava dos execrands fatos do convento de *** e da horrenda morte de Tancredo. A justiça, se a pintam vendada, completamente cega ficou, e os assassinos do apaixonado mancebo e do seu fiel Túlio impunes. E o sudário do esquecimento caíra sobre eles; porque a lousa do sepulcro os tinha encerrado para sempre! E as pesquisas da justiça cansaram de mistérios e tergiversações e também foram abandonadas (REIS, 2004, p. 231)

Como vimos no capítulo anterior, o projeto de representação nacional constituía-se na subtração das diferenças, na mistificação e na exaltação de feitos heroicos. Entretanto, o

projeto literário nacional de Maria Firmina diverge do projeto literário oficial porque é da margem, do espaço liminar que ela escreve a nação. Através dessa ação, Maria Firmina funda na literatura brasileira outras identidades culturais ao tempo em que levanta questionamentos a partir do ponto de vista do escritor afro-brasileiro. Assim, a escritora maranhense vai contra a ideia de homogeneidade, de masculinidade e heroísmo propagados pela cultura dominante, pois

Na nacionalidade do romance *Úrsula*, o negro possui identidade africana e a mulher aparece ironicamente subalternizada; daí a expressão “instinto de nacionalidade às avessas”; pelo fato de o conceito de nacionalidade ganhar outra coloração e um aspecto mais aprofundado, a respeito da cultura e de literatura do século XIX no Brasil (NASCIMENTO, 2009, p. 34)

Maria Firmina preserva o cultivo das identidades particulares ao mesmo tempo em que pensa num futuro comum. Assim, no romance *Úrsula* comparecem as propostas do projeto literário nacional, mas se destaca o desejo da escritora em elaborar uma narrativa que leva em conta a presença da mulher e, principalmente, do negro no Brasil, com intuito de problematizar a ordem vigente. Com o final trágico do romance, Maria Firmina parece nos dizer que não é possível o amor, a felicidade e a liberdade, ou seja, não é possível pensar no país como uma comunidade, como uma nação, diante dos condicionamentos socioculturais que imperavam no Brasil oitocentista: patriarcado, escravidão, racismo, violência, descaso social, etc. Conduzindo o leitor a refletir na ideia de que somente com surgimentos de novos códigos de conduta que reconheça a mulher e o negro (principalmente) como sujeitos, como seres humanos, é possível atingir um ideal de nação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta dissertação procuramos demonstrar que o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, pode ser considerado um romance fundacional em vários aspectos do termo. Começando pela própria autora, que foi também fundadora em suas conquistas e ações ao longo dos noventa e cinco anos sua de vida. Maria Firmina, filha de uma escrava alforriada, nasceu num contexto histórico de extrema segregação social e racial, no qual poucas mulheres e negros tinham acesso à alfabetização e ao letramento. Ela rompeu com o sistema aprendendo a ler e escrever, sendo a primeira mulher negra a ser aprovada para um cargo público de professora de primeiras letras no município onde residia, Guimarães (MA). Além disso, consciente da situação do ensino no Brasil, que não contemplava a todos, Maria Firmina funda uma das primeiras escolas mistas e gratuitas do país. E mesmo com poucos rendimentos que dispunha, ela adotou muitas crianças em situação de vulnerabilidade. Daí já se percebe o seu caráter fundador e sua consciência de missão social.

Úrsula foi o romance de estreia de Maria Firmina nas letras. Ele aparece pela primeira vez na imprensa maranhense em 1857, sob a modalidade de subscrição, que consistia numa forma de publicação a partir dos próprios leitores. É importante observar que a obra é anunciada no mesmo ano em que José de Alencar publica seu romance de fundação, *O Guarani*. Mas como vimos, devido às falhas no anúncio, bem como as dificuldades das publicações nas tipografias do século XIX, tudo indica que o romance só foi lançado em 1860. *Úrsula* e Maria Firmina foram, de certa forma, bem recebidos na imprensa maranhense da época, porém, após dois anos de circulação na mesma, caem em completo esquecimento. Vindo a público somente um século mais tarde, quando Horácio de Almeida encontra o romance por acaso em meio a um lote de livros antigos, num sebo no Rio de Janeiro.

Em relação a isso, observamos que o cânone literário se relaciona com o contexto histórico e com as estruturas de poder de uma determinada sociedade. Assim, os fatores como a autoria e a condição social do escritor interferem no reconhecimento de suas produções literárias, como foi o caso de *Úrsula*. Ou seja, o fato de ser escrito por uma mulher, negra e de origem pobre, bem como o conteúdo inovador do romance foi decisivo para o seu silenciamento e exclusão nas histórias da literatura brasileira. Maria Firmina foi a primeira mulher negra a publicar um romance no Brasil, num contexto em que a escrita era um privilégio do homem branco. Portanto, ela funda um lugar para a escrita feminina negra nas

letras nacionais do século XIX, desconstruindo a visão de uma história literária pretensamente homogênea.

Como vimos, nessa época os intelectuais brasileiros estavam engajados na construção da nação, orientar o país para um futuro ideal através das narrativas românticas. Em *Úrsula* a escritora segue os ideais de seu tempo, mas descreve a vida cotidiana da sociedade brasileira de forma não ufanista, devido às contingências da escravidão e do patriarcado no Brasil, numa relação tênue com a realidade histórica. A história de amor entre Úrsula e Tancredo, a felicidade de Luísa B., bem como a liberdade dos escravos não se concretizam por causa desses sistemas de dominação simbolizados pelo personagem de Fernando P. Assim, podemos dizer que, entre os seus contemporâneos, Maria Firmina é a que melhor descreve o país e entende o sentido de nação, porque ao destacar essas questões a escritora projeta a ideia de que para se alcançar o ideal de nação o Brasil tinha que, primeiramente, abolir esses sistemas culturais provenientes do Velho Mundo.

Nesta perspectiva, a escritora maranhense traz a memória histórica dos fatos inerentes a formação da sociedade brasileira, expondo as suas falhas e contradições, com o objetivo de fazer com que os leitores se percebessem como sujeitos históricos podendo modificá-la através de novas ações para com as mulheres e os negros. Se tornando o primeiro romance da literatura brasileira a abordar uma interseccionalidade entre gênero e etnia. Com essa articulação, a escritora desestabiliza o discurso nacional hegemônico, que tentava justificar e naturalizar a opressão e a violência. A consciência social de Maria Firmina se relaciona, com a de outras escritoras latino-americanas, como Gertrudes de Avellaneda e Clorinda Matto de Turner, que também abordaram temas semelhantes nos seus romances de fundação.

No desenvolvimento deste trabalho foi possível perceber que a questão fundacional no romance *Úrsula* se destaca de forma ainda mais precisa na escrita afro-brasileira de sua autora. Os negros tomam a frente da narrativa e se apresentam como sujeitos sociais, pela primeira vez na história da literatura brasileira. A ideia de fundação se apresenta intimamente ligada à construção dos personagens negros Túlio, Susana e Antero, porque é através deles que são inaugurados elementos, cenas e ideias nunca antes abordadas na literatura brasileira até então. Ou seja, um homem negro salvando um homem branco; um homem branco firmando um pacto de amizade com um homem negro; o relato da memória da trajetória do navio negreiro; a África como espaço de liberdade, civilização e cultura, etc.

Na tentativa de reescrever a história do povo negro no Brasil, Maria Firmina deu voz aos personagens escravos, possibilitando por meio da ficção o direito de fala àqueles que foram emudecidos pela força da escravidão. Esses personagens são protagonistas de suas próprias histórias, através delas eles criticam o sistema escravista, falam das suas dores, das suas alegrias e dos seus desejos. Assim, por meio de suas vozes ocorre a reconstrução da subjetividade e da memória individual e coletiva dos negros, porque Maria Firmina fala de um lugar de dupla condição. Por isso vemos um discurso sobre a nação a partir dos oprimidos e um empenho em reconstruir a imagem do negro na literatura, com intuito de combater o racismo há séculos arraigado na sociedade brasileira, pois para ela não bastava abolir a escravidão, mas reconhecer o negro como ser humano. Com a abordagem desses temas a escritora maranhense funda na literatura brasileira oitocentista uma nova ordem de sentidos, e faz companhia a Luiz Gama na fundação da escrita afro-brasileira.

Como se pode perceber, em *Úrsula* Maria Firmina aborda questões nacionais, sociais, políticas, bem como de gênero, etnia e identidade, pois a escritora maranhense fala da história e da memória da cultura brasileira e da cultura africana. Ela fala do amor, do ódio, da sanidade, da loucura, da escravidão e da liberdade. Maria Firmina fala do homem branco, do homem negro, da mulher branca e da mulher negra, do rico e do pobre, ela fala de si própria. Com essa pluralidade de sujeitos, sentimentos, situações, histórias e culturas distintas, Maria Firmina instaurou novos signos na literatura brasileira do século XIX, fazendo de *Úrsula* um romance fundacional da literatura afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

- ABREU, José António Carvalho Dias de. *Os abolicionismos na prosa brasileira: de Maria Firmina dos Reis a Machado de Assis*. 2013. Tese. (Doutorado em Letras –Literatura Brasileira), Universidade de Coimbra, Portugal, 2013.
- ABREU, Márcia. *O Caminho dos Livros*. Campinas: Mercado de Letras, 2003.
- ADLER, Dilercy Aragão. *Maria Firmina Dos Reis: uma missão de amor*. São Luís: Academia Ludovicense de Letras, 2017.
- ALMEIDA, Horácio. Prólogo. In: REIS, Maria Firmina. *Úrsula: romance original brasileiro*. ed. fac-similar. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1975.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: ASSIS, Machado de. *Crítica, notícia da atual literatura brasileira*. São Paulo: Agir, 1959.
- BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad, 2010.
- BARBOSA, Socorro de Fátima Pacífico. *Jornal e literatura: a imprensa brasileira no século XIX*. Porto Alegre: Nova Prova, 2007.
- BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renata Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BERGER, Manfredo. *Educação e Dependência*. São Paulo: Difel, 1984.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BROOKSHAW, David. *Raça e cor na literatura brasileira*. Trad. Marta Krist. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6ªed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. O Romantismo no Brasil. 2ªed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989. Digital Source. Disponível em: <https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2014/03/antonio-candido-a-educacao-pela-noite.pdf>. Acessado em: 28 de novembro de 2019.

COSTA, Emília Viotti da. Concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. *Alfa – Revista de Linguística*, São Paulo, v. 4, p. 29-56, 1963.

CUTI. *Literatura negro-brasileira: consciência em debate*. São Paulo: Selo negro, 2010. E-book.

CRUZ, Mariléia dos Santos. *Escravos, forros e ingênuos em processos educacionais e civilizatórios na sociedade escravista do Maranhão*. 2008. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação Escolar da Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara – São Paulo, 2008.

CRUZ, Mariléia dos Santos; MATOS, Érica de Lima de; SILVA, Ediane Holanda. “Exma. Sra. d. Maria Firmina dos Reis, distinta literária maranhense”: a notoriedade de uma professora afrodescendente no século XIX. *Notandum* (USP), v. 48, p. 151-166, set-dez 2018. Disponível em: <http://www.hottopos.com/notand48/151-166Marileia.pdf>. Acessado em 10 de abril de 2019.

DEL PRIORE, Mary. *História das gentes brasileiras*. v. 1. São Paulo: Leya, 2016.

DUARTE, Constância Lima. *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX – Dicionário Ilustrado*. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

DUARTE, Eduardo de Assis. Notas sobre a Literatura Brasileira Afro-descendente. In: SCARPELLI, M. F (org.) *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: FALE-UFMG, 2002. p. 47-61.

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis e os primórdios da ficção afro-brasileira. In: REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Editora Mulheres: Belo Horizonte: PUC Minas, 2004. p. 265-281.

DUARTE, Eduardo de Assis. Por um conceito de literatura afro-brasileira. *In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica. vol. 4, história, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 375-406.*

DUARTE, Eduardo de Assis. Maria Firmina dos Reis. Mulher do seu tempo e do seu país. *In: REIS, Maria Firmina. Úrsula. Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2017. p. 9-22.*

DUARTE, Eduardo de Assis. Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental. *In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira (org.). Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora. Rio de Janeiro: Malê, 2018. p. 51-77.*

EVARISTO, Conceição. Gênero e etnia: uma escrevivência em dupla face. *In: MOREIRA, Nadilza Martins de Barros; SCHNEIDER, Liane (org.). Mulheres no Mundo – etnia, marginalidade e diáspora. João Pessoa: Ideia/Editora Universitária, 2005. p. 201-2012.*

EVARISTO, Conceição. *Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. Scripta, v.13. n.25, p.17-31, 2009.*

FILHO FARIA, Luciano Mendes. Instrução elementar no século XIX. *In: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (org.). 500 anos de educação no Brasil. Belo Horizonte: Autêntica, 2011. p. 135-150.*

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Literatura negra os sentidos e as ramificações. *In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares (Org.). Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica. vol. 4, história, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 245-277.*

FURTADO, Lucciani M. *Memorial de Maria Firmina dos Reis. São Paulo: Editora Uirapuru, 2017.*

GOMES, Heloisa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro. São Paulo: Atual, 1988.*

GOMES, Heloísa Toller. Afrodescendência e memória. *In: GONZÁLES, Elena Palmero; COSER, Stelamaris (org.). Em torno da memória: conceitos e relações. Porto Alegre: Editorial Letras 1, 2017. p. 33-41.*

Haidar, Maria de Lourdes Mariotto. *O ensino secundário no Brasil Império*. São Paulo: Edusp, 2008.

Ianni, Octávio. Literatura e consciência. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*. História, teoria, polêmica. v. 4. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 182-198.

Lajolo, Marisa. Zilberman, Regina. *O preço da leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.

Lobo, Luiza. Autorretrato de uma pioneira abolicionista. In: LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993. p. 222-238.

Lobo, Luiza. A pioneira maranhense Maria Firmina dos Reis. *Revista de Estudos Afro-Asiático*, Conjunto universitário Cândido Mendes. Rio de Janeiro, n.16, p. 91 -102, 1989.

Lobo, Luiza. Maria Firmina dos Reis (1825-1917). In: LOBO, Luiza. *Guia de escritoras da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2006. p. 193-196.

Lobo, Luiza. Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. v. 1, precursores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011, p. 111-126.

Machado, Maria Helena Pereira Toledo. Prólogo. Maria Firmina dos Reis: invisibilidade e presença de uma romancista negra no Brasil do século XIX ao XXI. In: Reis. Maria Firmina. *Úrsula*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2018.

Martin, Charles. Prólogo. Uma rara visão de liberdade. In: *Úrsula*. 3ª ed. Atualização, organização e notas Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Presença Edições; Brasília: INL, 1988.

Martius, Karl Friedrich Phillip von. Como se deve escrever a história do Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, v.6, n. 24, p. 389-411, jan. 1845.

Mendes, Algemira de Macêdo. *A escrita de Maria Firmina dos Reis na Literatura Afrodescendente Brasileira: revisitando o cânone*. São Paulo: Chiado Editora, 2016.

Menezes, Raimundo de. *Dicionário Literário Brasileiro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

Meyer, Marlyse. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MIRANDA, Fernanda Rodrigues de. *Corpo de autoras negras brasileiras (1859-2006): Posse da história e colonialidade nacional confrontada*. 2019. Tese (Doutorado em Letras) – Departamento de Letras Clássicas Vernáculas. Área de concentração: Estudos comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12^a ed. rev e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAIS FILHO, José Nascimento. *Maria Firmina dos Reis: fragmentos de uma vida*. São Luís: Governo do Estado do Maranhão, 1975.

MOTT, Maria Lúcia de Barros. *Submissão e resistência: a mulher na luta contra a escravidão*. São Paulo: Contexto, 1988.

MOREIRA, Maria Eunice. Cãnone e cânones: um plural singular. In: TASCETTO, Tânia Regina (org.). *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria Santa Maria*, n. 26, p. 89-94, jun. 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Maria Firmina dos Reis. In: MUZART, Z. L. (org.) *Escritoras brasileiras do século XIX*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2000.

MUZART, Zahidé Lupinacci. A questão do cânone. *Anuário de Literatura*, v. 3, p. 85-94, 1995.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Constância Lima; TOLENTINO, Luana; BARBOSA, Maria Lúcia; COELHO, Maria do Socorro Vieira (org.). Rio de Janeiro: Malê, 2018. p. 21-37

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. *O romance Úrsula de Maria Firmina dos Reis: estética e ideologia no romantismo brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras Vernáculas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, Faculdade de Letras. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

OLIVEIRA, Adriana Barbosa de. *Gênero e etnicidade no romance Úrsula, de Maria Firmina dos Reis*. 2007. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Panorama da literatura afro-brasileira. *Callaloo*, v. 18, nº. 4. John Hopkins University Press, 1995.

PEREIRA, Edimilson de Almeida. Depoimentos: Edimilson de Almeida Pereira. In: DUARTE, Eduardo de Assis; FONSECA, Maria Nazareth Soares. *Literatura e afrodescendência no Brasil: Antologia crítica*. v. 4, história, teoria, polêmica. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. p. 117-147.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERKINS, David. *História da literatura e narração*. Cadernos do centro de pesquisas literárias da PUCRS, Porto Alegre, v. 3, n.1, mar. 1999. Série traduções.

PERROT, MICHELLE. *Minha história das mulheres*. 1ª ed. (reimpressão). São Paulo: Contexto, 2008.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. *Imprensa negra no Brasil do século XIX*. São Paulo: Selo Negro, 2010. E-book.

PINSKY, Jaime. *A escravidão no Brasil*. 21ª ed. – São Paulo: Contexto, 2010. E-book.

PINTO-BAILEY, Cristina Ferreira. Na contramão: A narrativa abolicionista de Maria Firmina dos Reis. In: Literafro. Portal da literatura afro-brasileira. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/arquivos/autoras/MariaFirminaArtigoCristina.pdf>
Acessado 20 novembro 2019.

PROENÇA FILHO, Domicio. A trajetória do negro na literatura brasileira. *Estudos Avançados*. O negro no Brasil, v.18, n. 50, p. 161-193, abr. 2004.

REIS, Maria Firmina. *Úrsula*. Belo Horizonte: Editora Mulheres; Editora PUC Minas, 2004.

REIS, Francisco Sotero dos. *Curso de Literatura Portuguesa e brasileira*. v.1. São Luis: Tip. de B. de Mattos, 1866.

REIS, Roberto. Cânon. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RENAN, E. *O que é uma nação?* Revista Aulas, Campinas, v. 2, n. 2, p. 1-21, 2006.

RIBEIRO, Arilda Inês Miranda. Mulheres educadas na colônia. *In*: LOPES, Eliane Marta Teixeira; FARIA FILHO, Luciano Mendes; VEIGA, Cynthia Greive (org.). *500 anos de educação no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 79-94.

RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a ideia de nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SANTOS, José Bernardo dos. A Literatura afrodescendente de Maria Firmina dos Reis. *Literartes*, n. 5, p. 184-208, out. 2016.

SILVA, Régia Agostinho da. *A escravidão no Maranhão: Maria Firmina dos Reis e as representações sobre escravidão e mulheres no Maranhão na segunda metade do século XIX*. 2013. Tese (Doutorado em História Econômica) – Pós-Graduação em História Econômica, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

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

SCHWARCZ, Lilia Moritz. Imaginar é difícil (porém necessário). *In*: ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas: Reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 9-17

SCHMIDT, Rita. Pensar (d) as margens: estará o cânone em estado de sítio. *Cânones & Contextos: Anais. 5 Congresso ABRALIC*. Rio de Janeiro: Abralic, v. 1, p. 287-291, 1997.

SCHMIDT, Rita. A história da literatura tem gênero? Notas do tempo (in) acabado de um projeto. *In*: Maria Eunice Moreira. (org.). *História ou histórias: desdobramentos da história da literatura - Anais do X Seminário Internacional da História da Literatura*. 1º ed. Porto Alegre: EDIPUC, v. 1, p. 80-105, 2014.

SCHMIDT, Rita. Mulheres reescrevendo a nação. *Revista de Estudos Feministas*. Florianópolis, Ano 8, p. 84 – 97, 1º semestre 2000.

SODRÉ, Nelson. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SOMMER, Doris. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

SOUZA, Antonia Pereira de. *A prosa de ficção nos jornais do Maranhão Oitocentista*. 2017. Tese (Doutorado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

SPIVAK, Gayatri. *Pode o subalterno falar?*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas e escrituras. In: PRIORE, Mary Del. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997. p. 401-442.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2006.

XIMENES, Sérgio Barcellos. A história do romance Úrsula. In: A Arte Literária Blog sobre a história da literatura e a literatura em geral. Disponível em: <https://aarteliteraria.wordpress.com/2018/02/11/a-historia-do-romance-ursula/#D>. Acessado em: 15 de maio de 2019.

ZIN, Rafael Balseiro. *Maria Firmina dos Reis: a trajetória intelectual de uma escritora afrodescendente no Brasil oitocentista*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

ZIN, Rafael Balseiro. A dissonante representação pictórica de escritoras negras no Brasil: o caso de Maria Firmina dos Reis (1825-1917). In: GARCIA, Carla Cristina Garcia (org.). Entre letras, imagens e sons: a produção cultural de mulheres. *Revista do Centro de Pesquisa e Formação*, n. 03, SESC, São Paulo, p. 83-101, nov. 2016.

ANEXOS

ANEXO A – Imagens de Maria Firmina dos Reis

Busto de Maria Firmina esculpido por Flory Gama (1975)



Imagem de Maria Benedita Borman atribuída a Maria Firmina, na Câmara dos vereadores de Guimarães (1975)



Representação de Maria Firmina elaborada por Tony Alves - Academia Ludovicense de Letras (2012)



Representação de Maria Firmina elaborada por Luzinei Araújo – Instituto Histórico e Geográfico de Guimarães (2018).



ANEXO B - Capa da Biografia *Maria Firmina: fragmentos de uma vida* (1975)



ANEXO D- Fragmento do primeiro anúncio de subscrição do romance *Úrsula* (1857) - jornal *A Imprensa* (MA)

PUBLICAÇÕES PEDIDAS.

Prospecto.

—O romance brasileiro, que se vai dar ao prelo, sob a denominação de—**ÚRSULA**—é todo filho da imaginação da autora, jovem Maranhense, que soltando as azas a sua imaginação, estreia a sua carreira litteraria, offerecendo ao Illustrado Publico da sua nação as paginas, talvez por demais vazias d'um estylo apurado, como o é o do seculo, mas simples; e os pensamentos, não profundos, mas entranhados de patriotismo. Todo elle resente-se de amor nacional, e de uma dedicação extrema á Liberdade.

Os personagens da sua obra, não os foi buscar n'um factó original; a existencia desses entes creou-a ella, no correr da mente.

A autora sympathisa com o que ha de bello nas solidões dos campos, na vóz dos bosques, e no gemer das selvas; e por isso preferio tecer os fios do seo romance, melhor que nos salões dourados da corte, nos amenos campos, e nas gratas matas do seo paiz.

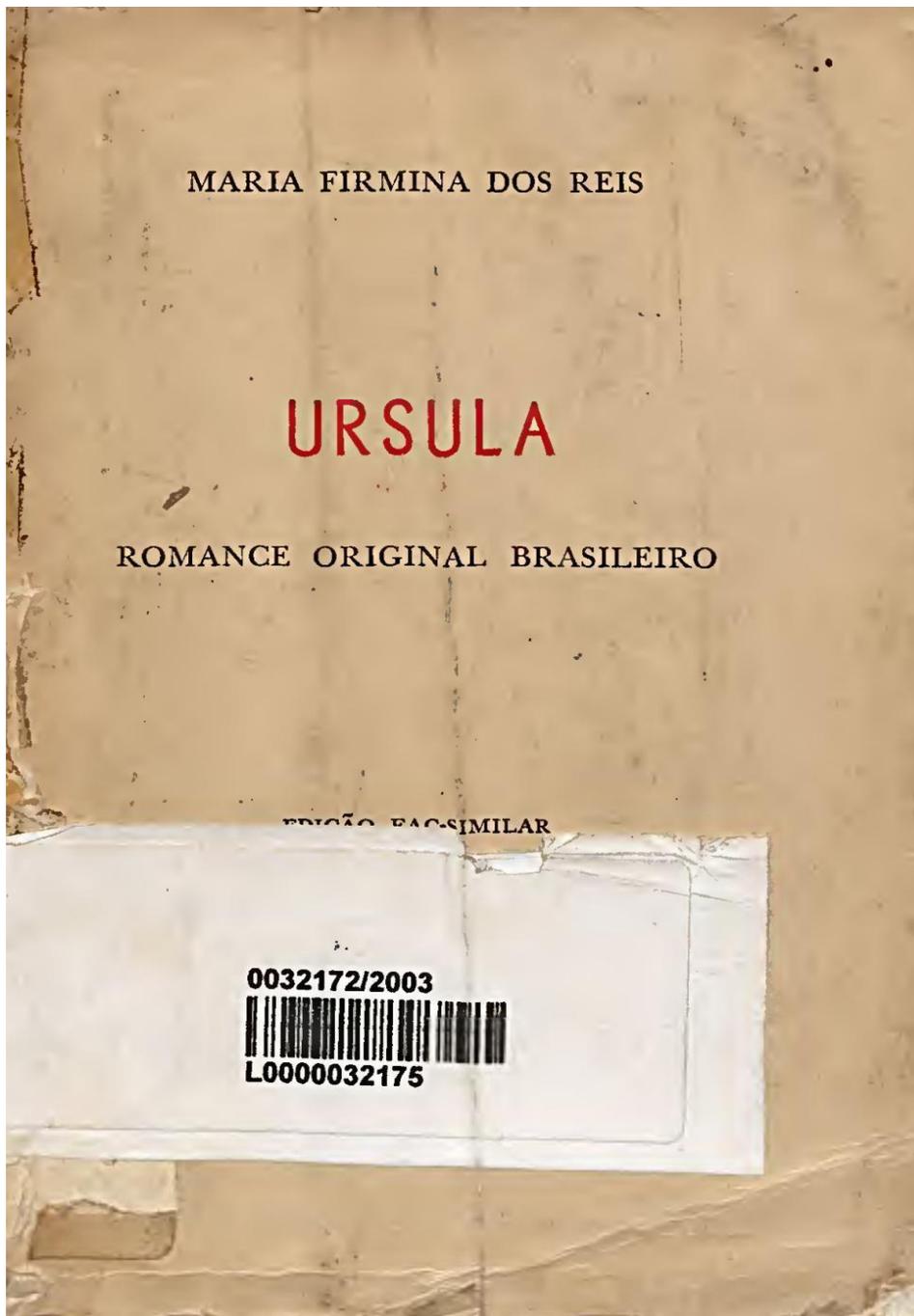
Recolhida ao seu gabinete a sós com-

ANEXO E- Capas das edições do romance *Úrsula*

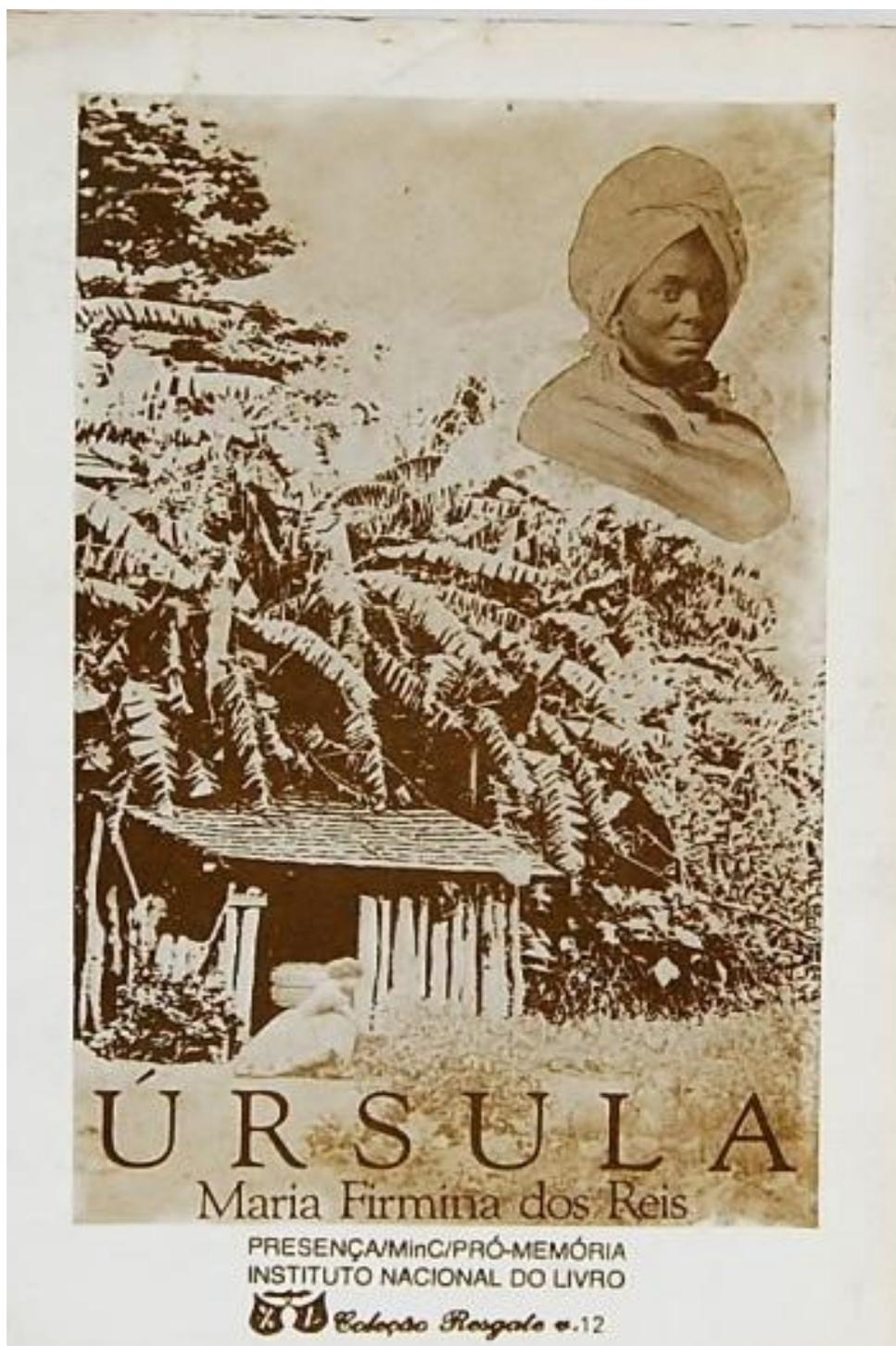
Úrsula 1ª edição (1860) Tipografia do Progresso



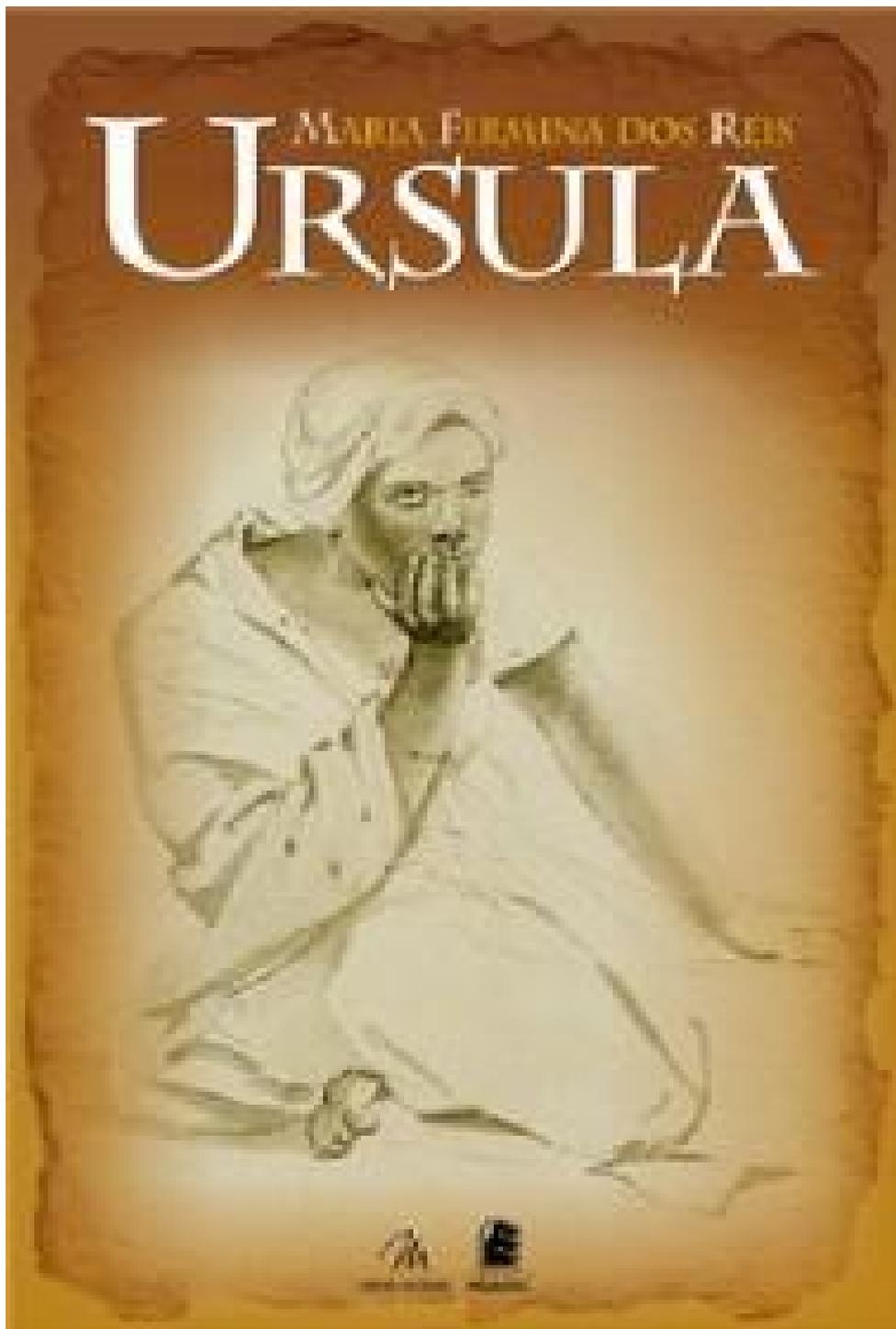
Úrsula 2ª edição fac-símile (1975) Gráfica Olímpia



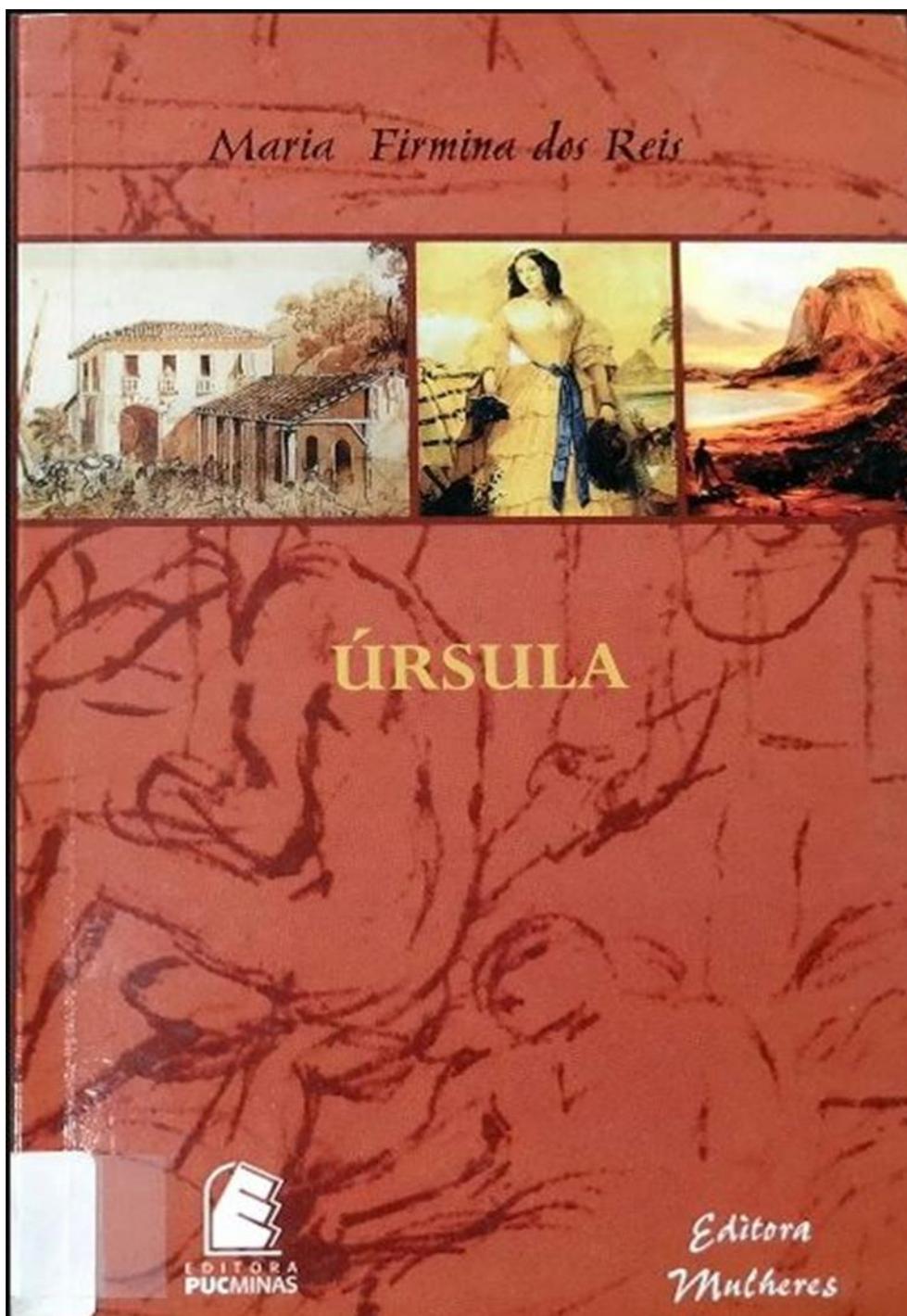
Úrsula 3ª edição (1988) Editora Presença/INL



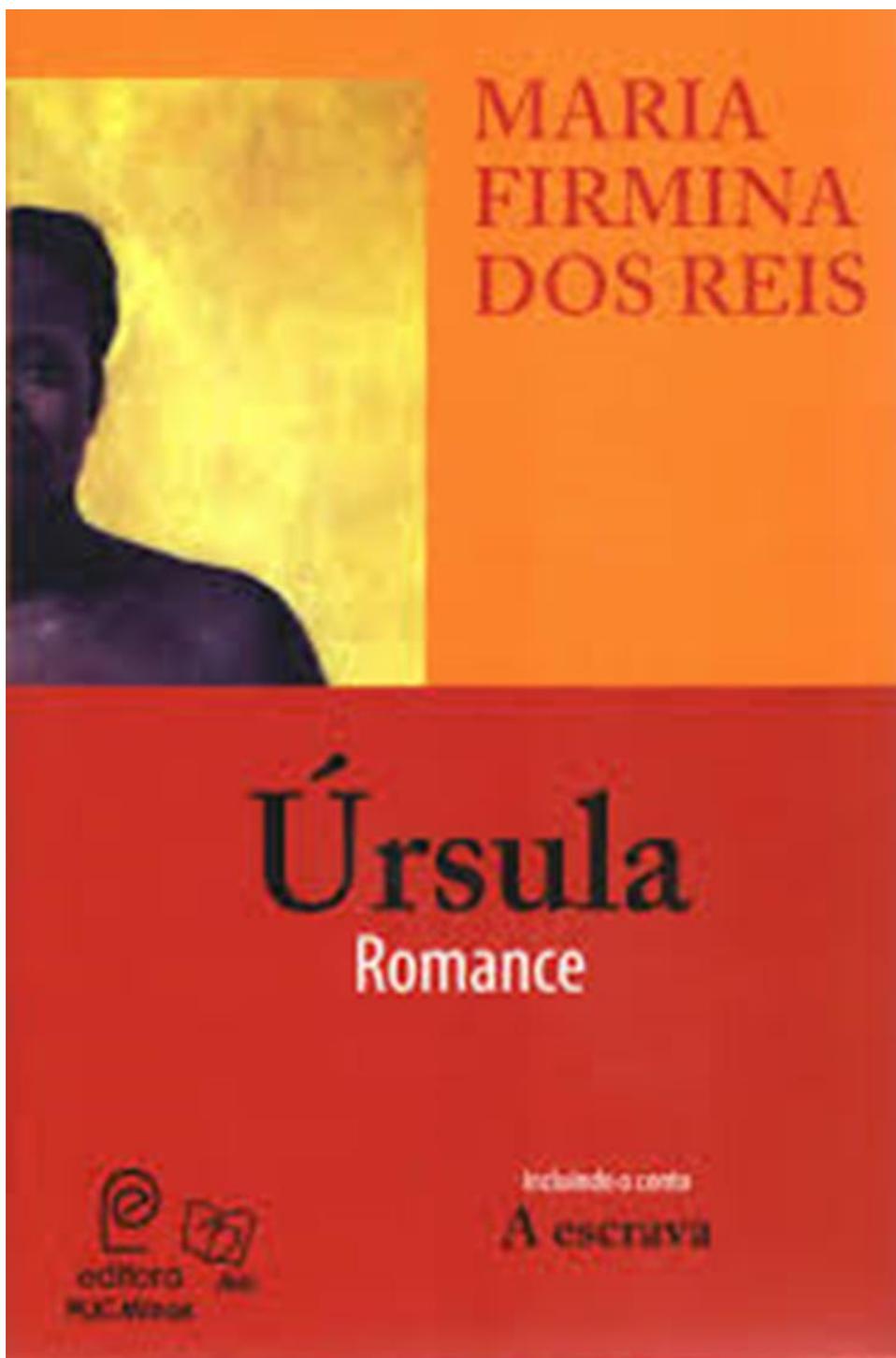
Úrsula 4ª edição (2004) Editora Mulheres – PUC MINAS



Úrsula 5ª edição (2009) Editora Mulheres – PUC MINAS



Úrsula 6ª edição (2017) Editora Mulheres – PUC MINAS



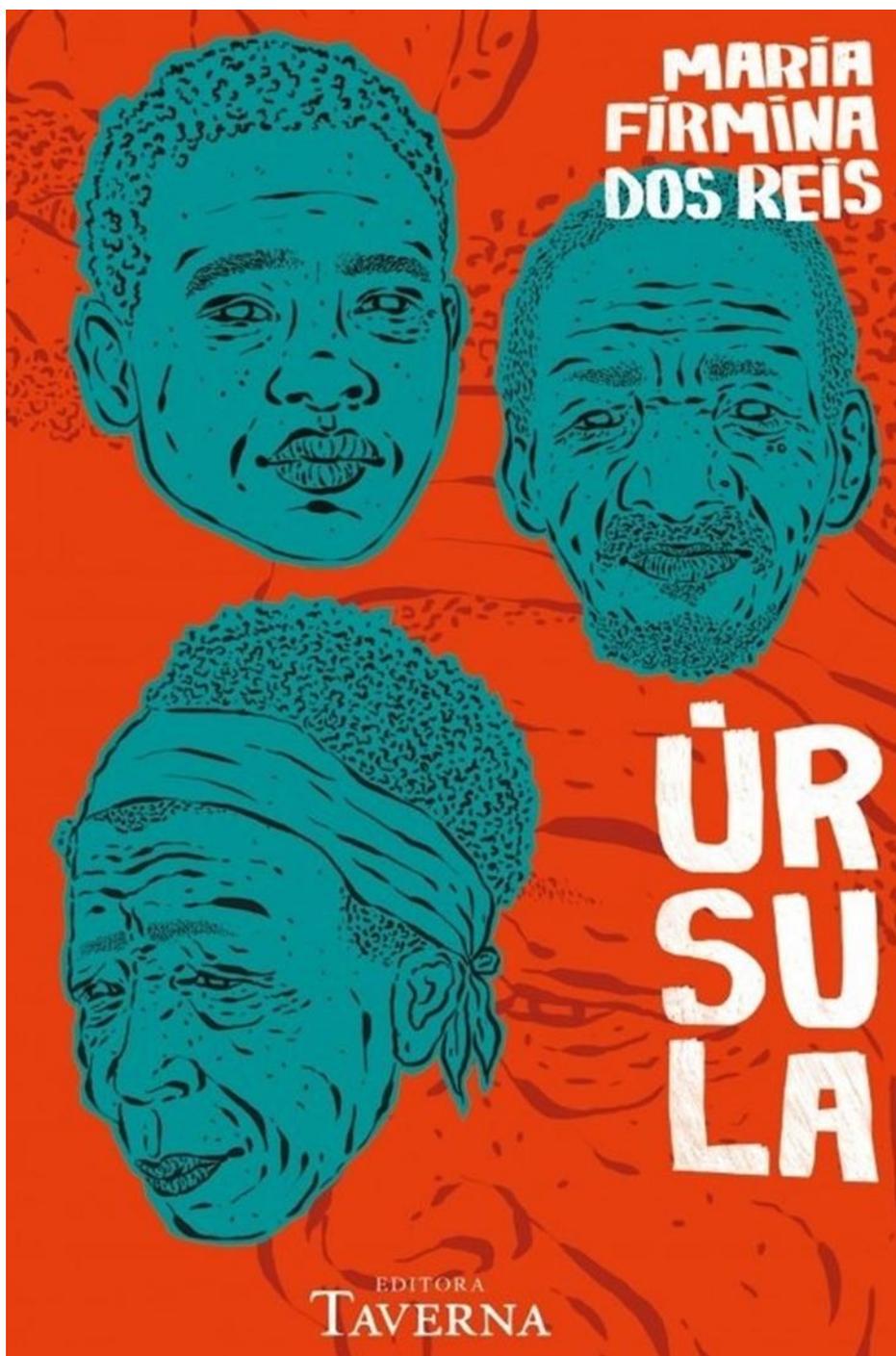
Úrsula - Editora O Dia (2008)



Úrsula- editora Câmara (2018)



Úrsula - editora Taverna (2018)



Úrsula - editora Zouk (2018)



Úrsula – 1º edição digital gratuita – Cadernos do Mundo Inteiro (2017)

coleção acervo brasileiro

MARIA FIRMINA DOS REIS

ÚRSULA



cadernos do mundo inteiro

