O ANARQUIVAMENTO DE ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO NA CANONIZAÇÃO DO ROMANTISMO BRASILEIRO

Mariana dos Santos Menezes (UESC)[1]
Carlos Daniel Dias Rodrigues (UESC)[2]

Resumo: Neste texto, produzimos uma análise literária da obra *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo Castro, a fim de compreender as motivações para o anarquivamento (Duarte, 2009) da autora no processo de canonização da literatura brasileira, especialmente no Romantismo. Essa análise é realizada por um triplo gesto, que consiste em entender a relação do lugar social da escritora com os padrões estruturais que regiam o processo de canonização; um paralelo entre a obra supracitada e *O guarani* (1857), de José de Alencar na construção das personagens femininas, indígenas e portuguesas; a ruptura com o padrão estético do Romantismo por meio das características da obra, quais sejam: a presença do gótico (Moisés, 1974), e características que podem ser associadas ao fantástico (Matangrano e Tavares, 2019).

Palavras-chave: Anarquivamento. Romantismo. Ana Luísa de Azevedo Castro. D. Narcisa de Villar. O Guarani.

Abstract: In this text, we conducted a literary analysis of the work *D. Narcisa de Villar* (1859), by Ana Luísa de Azevedo Castro, in order to understand the motivations for the author's exclusion (Duarte, 2009) from the canonization process of Brazilian literature, specially in Romanticism. This analysis is carried out through a threefold approach, which consists of understanding the relationship between the writer's social position and the structural patterns that governed canonization process; a parallel between the aforementioned work and *O Guarani* (1857), by José de Alencar, in the construction of female, indigenous, and Portuguese characters; and the rupture with the aesthetic pattern of Romanticism through the characteristics of the work, namely: the presence of the Gótico (Moisés, 1974) and characteristics that can be associated with the fantástico (Matangrano and Tavares, 2019).

Keywords: Non-integration. Romanticism. Ana Luísa de Azevedo Castro. D. Narcisa de Villar. O Guarani.

1. Introdução

Ana Luísa de Azevedo Castro (1823-1869) foi uma escritora e educadora brasileira, nascida em 1823 em São Francisco do Sul e falecida em 1869 no Rio de Janeiro. O romance escrito por ela e intitulado *D. Narcisa de Villar* foi primeiro publicado em folhetim, em 1858, no jornal *A Marmota*. Em 1859, os folhetins foram reunidos em 87 páginas e publicados no Rio de Janeiro, sob o pseudônimo de *Indygena do Ypiranga* (Castro, 2016, p. 5). Ao longo do século XIX a obra permaneceu escondida, fato que mudou quando em 1900 o historiador baiano

[1] Graduanda em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Suas Literaturas e em Língua Espanhola e Suas Literaturas pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Email: msmenezes.let@uesc.br. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0000-6073-6659
[2] Graduando em Letras – Licenciatura em Língua Portuguesa e Suas Literaturas e em Língua Inglesa e Suas Literaturas pela Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Email: cddrodrigues.let@uesc.br. ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-8349-2636

Sacramento Blake (1827-1903) anunciou a existência do livro no 6° volume, página 394 do *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*, atribuindo a autoria a D. Narcisa de Villar. Ele não acrescentou nenhum dado biográfico, pois confessou não conhecer a autora e a produção (Castro, 2016. p. 5).

Em 1990, a professora Zahidê Lupinacci Muzart, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), e Iaponan Soares, pesquisador literário, publicaram o que viria a ser a primeira reedição da obra, com o título *D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial*, atribuindo a autoria a Luíza de Azevedo Castro, cuja biografia foi também criada, a saber: "indígena do Ipiranga, professora do Rio de Janeiro, nascida em São Francisco do Sul, Santa Catarina, em 1823, e falecida no Rio de Janeiro em 1869" (Castro, 2016, p. 6). A obra foi publicada pela editora UniSul em 2016 na "coleção autores catarinenses", com edição de conteúdo realizada por Celestino Sachet, revisão de Rogério Rupp Hamms, e concepção gráfica da *Officio*. Tomamos essa edição para análise literária.

Da Costa (2023) faz um levantamento de biógrafos que estudaram Ana Luísa de Azevedo, e a partir desse estudo, compreendemos que há uma certa divergência acerca do seu ano de nascimento, mas a maioria tende a considerar 1823 como a data de fato. Além disso, muitos afirmam que ela era defensora da educação feminina, sendo educadora e fundadora de uma escola de instrução primária para meninas no Rio de Janeiro, onde era também diretora. Destacam também sua atuação como membro da *Sociedade Ensaios Literários*, e atribuem a ela o título de primeira romancista brasileira. Sobre essa última afirmação, também há um debate, pois Maria Firmina dos Reis (1822-1917) publicou *Úrsula* no mesmo ano da publicação de *D. Narcisa de Villar*, isto é, 1859. Todavia, Ana Luísa publicou seus primeiros escritos anteriormente, em folhetim, assim, há uma tendência a considerá-la como a primeira.

Acerca do pseudônimo de Ana Luísa, considerando o ano de nascimento da autora comumente datado de 1823 (um ano após a Independência do Brasil), podemos atrelar *Indygena do Ypiranga* a uma analogia com o simbólico grito realizado às margens do Rio do Ipiranga na tradicional narrativa da Independência. Porém, se partirmos desse pressuposto, não podemos atribuir uma admiração da autora em relação a narrativa portuguesa acerca do evento, haja vista que ao se intitular *Indygena*, é promovido um afastamento da ótica eurocêntrica, cuja associação do evento da Independência não é associada aos indígenas (exceto quando se fala em construção da identidade nacional)[3]. Ademais, o pseudônimo pode também ser atrelado à

[3] Esse fato pode ser melhor compreendido em Anderson (2008), que discute acerca da construção da ideia de nação, isto é, *comunidades imaginadas* que apesar das desigualdades sociais e explorações nelas existentes, estão embrenhadas em uma concepção de harmonia e horizontalidade entre seus povos.

narrativa construída pela autora, que demonstra uma certa filiação ao indianismo ao abordar as relações entre portugueses e indígenas, característica dessa corrente de nacionalismo literário.

O uso de pseudônimo, atividade comum entre mulheres escritoras do século XIX, dificultou a descoberta de seu nome verdadeiro, haja vista uma historiografia literária que tem a nominalização de autores como um dos pilares para o resgate de arquivos. Ademais, cabe destacar que o próprio uso de pseudônimo denota a condição de produção da autora, em que as mulheres não tinham a liberdade de publicar obras literárias, portanto, omitiam seu verdadeiro nome. Além disso, consoante Duarte (2007), há o fenômeno de apagamento de mulheres escritoras na construção da historiografia, porquanto "[...] a censura e a repressão trabalham juntas para destruir o arquivo, antes mesmo de tê-lo produzido [...]" (Duarte, 2007, p. 6). Se pensarmos que as mulheres do período não frequentavam os círculos de intelectuais da época, não tinham direito ao voto, isto é, considerar sua condição numa sociedade patriarcal, compreendemos o porquê desse apagamento; não havia como um arquivo construído por homens, em sua maioria brancos, detentores do poder nessa condição de produção, incluir Ana Luísa. Dessa forma, ela é uma *mulher anarquivada*, ou seja, ausente no arquivo/historiografia.

2. Quem escreve, quem narra e como narra

Quando na seção *Ao público* a autora diz "Não é um prólogo que vou escrever" (Castro, 2016, p. 7), e afirma sua aversão a esse modelo, ela promove um afastamento da estética literária tradicional, cuja orientação tenderia a tentar cativar o leitor desde o prólogo propriamente, ou seja, haveria a obrigatoriedade de escrever um prólogo aos moldes tradicionais. Assim, a autora constrói uma imagem de uma escritora pouco preocupada com os julgamentos da crítica, além de revelar uma espécie de sarcasmo no trecho em que afirma que seu texto vai ao público "[...] Sem essa vaidade tão mal cabida em algumas do meu sexo que, compondo juízo sensato de pessoas de critério, quanto o desprezo com que olhassem para as minhas pobres linhas ser-me-ia prejudicial" (Castro, 2016, p. 7). Podemos interpretar que essas "pessoas de critério" é uma referência da autora para os críticos literários da época, cuja formação composta por homens, tendia a privilegiar escritos de autores masculinos.

Assim sendo, Ana Luísa de Azevedo Castro, ao considerar as condições de produção de sua literatura, escreve a seção *Ao público* com uma dose de sarcasmo e projeta que seu trabalho literário não almeja se adequar aos padrões estéticos e à crítica literária da época, mas demonstra uma preocupação com a recepção dos leitores, ao dizer que "[...] é com maior

humildade que me apresento a vós, benévolo leitor, rogando-vos animeis com o vosso acolhimento a primeira produção de meu espírito" (Castro, 2016, p.7).

Acerca da trama, esta é narrada por uma narradora-personagem, cujo nome não é mencionado, todavia, é designada por uma outra personagem (Mãe Micaela) pela expressão indígena *Taim*, que se refere a moça jovem e solteira. A narradora escuta a história oral sobre a *Ilha do Mel* nas palavras de Mãe Micaela, uma senhora indígena. A principal diferença entre a narradora e a contadora de história encontra-se no fato de que a história oral de Micaela é escutada pela narradora do livro, cabendo ao leitor conhecer a versão da modalidade escrita contada por esta. Uma outra peculiaridade é que a narradora-personagem do prólogo parece se deslocar para narradora em terceira pessoa ao longo dos capítulos. No entanto, não se pode considerar essa afirmação, tendo em vista que todo o livro compõe uma história em si, desde o prólogo, logo, a narradora continua sendo uma personagem da obra em sua totalidade.

Ainda no prólogo é possível encontrar marcas da oralidade na conversação entre a narradora-personagem e as outras personagens, tais como nos trechos de resposta de Mãe Micaela à narradora: "Ah, Taim! Respondeu ela persignando-se e pulando na sua esteira: ah! ah! [...]" (Castro, 2016, p. 11). As exclamações da personagem são registros que tentam representar à oralidade, e se fazem presentes no prólogo, mas são omitidos ao longo dos capítulos. A narradora justifica isso no fim do prólogo, quando diz "[...] perdoe-nos o leitor que a substituamos pela nossa linguagem, guardando todavia certas expressões que pertencem inteiramente à narradora" (Castro, 2016, p. 12). Porém, essa "narradora" que a narradora-personagem (Taim) faz menção nessa citação é na verdade Mãe Micaela. Essa distinção é importante. Assim, usaremos o termo "narradora" a partir de agora para se referir a narradora da obra (Taim), não a Mãe Micaela.

A narradora ora descreve os espaços com certa objetividade, ora evoca uma descrição de um espaço psicológico, dando maior relevo as sensações provocadas pelo espaço nas personagens. Em relação a objetividade, esta pode ser constatada no trecho inicial do capítulo I da obra, quando a narradora descreve a morada da família Villar, a saber:

> O lugar da Ponta Grossa, na Vila de S. Francisco Xavier, hoje cidade da Graça, que está retalhada por muitos possuidores, foi, em outro tempo, isto é, no princípio da colônia, limites de uma fazenda, que pertencia a um grande fidalgo chamado D. Martim de Villar, governador da mesma colônia (Castro, 2016, p. 13).

Sobre as obras do Romantismo, podemos dizer que há uma "fome de espaço" (Candido, 2000, p. 101), isto é, uma necessidade intensa de descrever locais de forma

minuciosa, tal como pode ser observado em *O Guarani*, em que o primeiro capítulo intitulado "Cenário" trata-se de uma extensa descrição do local onde se encontra o castelo de D. Antonio de Mariz:

> De um dos cabeços da Serra dos Órgãos desliza um fio de água que se dirige para o norte, e engrossado com os mananciais que recebe no seu curso de dez léguas, torna-se rio caudal.
>
> É o Paquequer: saltando de cascata em cascata, enroscando-se como uma serpente, vai depois se espreguiçar na várzea e embeber no Paraíba, que rola majestosamente em seu vasto leito.
>
> Dir-se-ia que, vassalo e tributário desse rei das águas, o pequeno rio, altivo e sobranceiro contra os rochedos, curva-se humildemente aos pés do suserano. (Alencar, 1996, p. 3).

Todavia, essa característica não comparece em *D. Narcisa de Villar*, haja vista que as descrições dos espaços são realizadas em momentos bastante pontuais, como a chegada de Narcisa, os irmãos Villar, o Coronel e Leonardo à gruta, como se vê no seguinte trecho

> O coronel mais sossegado entrou na gruta, onde a relva natural que a cobria havia servido um rico copo d´água; e os vinhos de frutas do país, assim como a amenidade da tarde tão serena nesse dia, o suave cheiro das trepadeiras silvestres que embalsamavam a atmosfera dessa ilha encantadora [...] (Castro, 2016, p. 29).

Há, nesse excerto acima, não apenas a descrição do espaço físico, mas uma relação das sensações provocadas pelo espaço nos personagens, ou seja, um espaço também psicológico, com destaque para os sentidos como o olfato, suscitado pelo "suave cheiro das trepadeiras silvestres" (Castro, 2016, p. 29).

3. As personagens e suas características

O paralelo aqui traçado consistirá na comparação entre algumas personagens de mesma classe étnica e social da obra analisada e de *O Guarani*, de José de Alencar. Essa comparação é produtiva, porquanto a obra de Alencar é considerada um fenômeno do Romantismo, expressando o que é considerado o cânone do período na historiografia literária. Desse modo, é um excelente parâmetro de comparação a fim de medir os afastamentos da obra de Ana Luísa em relação à estética romântica concernente ao modo de construir essas personagens. Algumas personagens como Efigênia e Pedro Paulo foram analisadas, mas não colocadas em comparação, haja vista não terem "correspondentes diretos" entre as obras no método aqui adotado. Seguem as relações de comparação na Tabela 1.

Tabela 1 - Comparações entre personagens de *D. Narcisa de Villar* e *O Guarani*

D. Narcisa de Villar	*O Guarani*
D. Martim de Villar (fidalgo português)	D. Antônio de Mariz (fidalgo português)
Narcisa (jovem, branca e portuguesa)	Cecília (jovem, branca e portuguesa)
Leonardo (indígena mestiço - filho de uma mulher indígena e um homem português)	Peri (indígena - filho de pais indígenas)

Fonte: Elaborado pelos autores

Um importante personagem é D. Martim de Villar. Este é um fidalgo português e irmão de Narcisa, apresentado como um homem de "Natureza egoísta, orgulhosa e fria [...]" (Castro, 2016, p. 15). Traçando um paralelo entre esse fidalgo e D. Antônio de Mariz, fidalgo de *O Guarani*, de José de Alencar, podemos fazer algumas considerações. Enquanto na representação de Alencar, o português é representado "[...] estimado e respeitado por todos que vinham, confiados na sua vizinhança, estabelecer-se por esses lugares" (Alencar, 1996, p. 7), D. Martim é predicado como "[...] um dos tiranos mandados ao Brasil em que recaíra a má escolha do governo português" (Castro, 2016, p. 14). Assim, a narrativa da obra de Ana Luísa afasta-se da abordagem da época em relação à descrição dos portugueses fidalgos, que ao invés de louváveis e respeitáveis, são descritos como tiranos indesejáveis.

D. Martim de Villar tem uma relação de superioridade em relação aos indígenas, pois é descrito que "Na sua opinião, os Índios de sua colônia eram os mais ditosos. Não lhes faltava o pão, tinham roupa para cobrir-se *e tarefa dobrada* [...]" (Castro, 2016, p. 16. Grifo nosso), assim, o português via os indígenas apenas como força de trabalho. Ademais, é dito que o trato dele e de seus irmãos em relação a esses povos era tão tirano, marcado por crueldades que exerciam na administração, a ponto de serem denominados de "[...] homens do raio [...]" (Castro, 2016, p. 16). Em muitos momentos, quando Narcisa tenta atribuir importância à Efigênia, seu irmão despreza a indígena, fato ocorrido, por exemplo, quando Narcisa quer levar Efigênia para os preparativos do seu casamento. Seu irmão, D. Martim, nega a importância da indígena e repreende a estima que sua irmã lhe atribui. Esse fato coaduna com nossa afirmação acerca do afastamento da descrição dos portugueses na narrativa em relação às abordagens da época.

Acerca da relação de D. Martim com Narcisa, esta é marcada por tensões; desde a chegada da irmã ao Brasil, ele ignorava sua existência, passando a notá-la somente quando a usa para o casamento arranjado com o coronel Pedro Paulo. Esse é o marco da tensão entre ambos, pois seu irmão a trata como posse, trocando-a pelos dotes do coronel. Há, então, uma clara

verticalidade nas relações de D. Martim com Narcisa e os indígenas, em que ele ocupa o topo mais alto dessa relação, enquanto sua irmã é subordinada às suas vontades e os indígenas ocupam um lugar ainda mais subalterno que Narcisa. Dessa maneira, o personagem entra em embate com outros, e isso demonstra que sua personalidade é bastante ríspida e desprovida de virtudes, característica que evidencia também o deslocamento do modo de produzir personagens portugueses em romances indianistas.

D. Narcisa de Villar, quando chegou ao Brasil, contava apenas 12 anos, mas "seu talhe era tão delgado que não contava mais que 8 anos" (Castro, 2016, p. 16). Na sua descrição inicial, é dito que "[...] Sua fisionomia era doce e meiga; parecia que a dor a tinha tocado muito cedo, porque seu sorriso era sempre melancólico e seu semblante pensativo [...]" (Castro, 2016, p. 16), assim, havia uma certa introspecção relacionada à personagem. Seu trato com os indígenas, especialmente com Efigênia e Leonardo, é descrito como uma relação de aproximação e familiaridade. Todavia, é necessário destacar que ainda havendo essa familiaridade que a narrativa constrói acerca dessas relações, ainda há a superioridade da pessoa branca sendo exercida em relação aos indígenas. Estes últimos apenas são louvados pela personagem D. Narcisa porque suas vidas estão numa relação de sacrifício e abdicação de suas próprias vidas para satisfazê-la. Essa ideia compactua com Bosi (1992), quando ele fala sobre o mito sacrificial atrelado ao indianismo de Alencar. Analogamente, o sacrifício também é uma característica dos indígenas da obra de Ana Luísa de Azevedo Castro. Parece que a nobreza desses personagens só existe mediante seu sacrifício (Bosi, 1992), como Leonardo que ela estima tanto, mas o fez tornar-se católico, isto é, sacrificar seus costumes, fato que também comparece nas suas vestimentas que se diferem dos outros indígenas, revelando um processo de assimilação dos costumes portugueses por parte do personagem.

Ao longo da narrativa, D. Narcisa passa de garota meiga e introspectiva para "[...] bela como uma divindade" (Castro, 2016, p. 19), e essa beleza é ressaltada pelos seus valores morais, pois "Os seus modos eram tão benévolos, quando tratava com os pobres, sua caridade tão extensa, que ganhou do povo um amor universal" (Castro, 2016, p. 19). Um fato ao longo da narrativa que ilustra o contraste entre a Narcisa do início e a do "meio da obra", se podemos assim chamar, é quando ela confessa seu amor por Leonardo, pois, o que parece uma simples confissão, representa uma quebra de paradigma notável com as abordagens da época: a mulher portuguesa, sempre descrita como intocável, casta, divina, confessa seu amor por um homem. Para além da questão desse homem ser um indígena, fato que torna essa narrativa bastante divergente da tradição da época, o próprio ato de ser ela quem confessa primeiro esse amor

rompe com toda a expectativa relacionada a uma obra do período do Romantismo, cuja tradição é marcada pela passividade da mulher. Portanto, podemos relacionar essa característica da obra com seu apagamento, juntamente com o *anarquivamento* de Ana Luísa de Azevedo Castro na historiografia literária. Essa característica do livro deve, provavelmente, ter sido um dos considerados mais subversivos e censurados pela crítica da época.

Paralelo a essa quebra de paradigma, a "virada de chave" da personagem Narcisa ocorre quando ela decide fugir com Leonardo. Essa é uma ação pouco esperada para uma personagem inicialmente apresentada como introspectiva e com um certo ar de fragilidade. Posto isto, comparando D. Narcisa com a personagem Cecília de *O Guarani*, ambas personagens mulheres portuguesas e escritas no período romântico, há um afastamento considerável entre ambas. Inicialmente, cabe destacar uma diferença física: Cecília tem cabelos louros, e D. Narcisa pretos. Cecília tem uma beleza idealizada e casta, muitas vezes representada analogamente a uma divindade, fato que pode ser constatado quando Peri diz que "Parecia-lhe uma profanação que seus olhos admirassem as graças e os encantos que o pudor de Cecília trazia sempre vendados; pensava que o homem que uma vez tivesse visto tanta beleza, nunca mais devia ver a luz do dia" (Alencar, 1996, p. 155). Essas características de Cecília convergem com a idealização da mulher no Romantismo, fato corroborado também por Schmidt (1997), quando a autora trata sobre as características do feminino em *O Guarani*.

Por outro lado, D. Narcisa não é intocável, pois sua beleza é idealizada, mas seu comportamento não é; D. Narcisa, diferente de Cecília, não tem seus desejos apagados para fins da idealização ou apresenta passividade, mas demonstra seus desejos, como na relutância em casar-se com o coronel, postura expressa no momento em que D. Martim a encontra com Leonardo após procurá-la: "Não, disse ela, como falando consigo, não me hei de casar com esse homem, porque não o posso enganar." (Castro, 2016, p. 75). Além disso, tal postura também se evidencia na confissão de seu amor por Leonardo ao exclamar: "Sim, eu te amo, Leonardo! [...] Leonardo! E como te não amaria eu conhecendo o tesouro que encerra esse nobre coração?" (Castro, 2016, p. 55). Desse modo, apesar de Cecília e Narcisa serem submetidas a casamentos arranjados (Cecília estava prometida à Álvaro, cavaleiro de linhagem portuguesa), apenas Narcisa demonstra relutância acerca deste arranjamento, fato que coaduna com nossa afirmação de que Narcisa não tem seus desejos omitidos em comparação com Cecília.

Efigênia, em sua condição de escravizada, não era estimada pelos irmãos Villar. Ela exerce a tarefa doméstica de administradora, termo atribuído àquela responsável por coordenar o trabalho de outras escravizadas dentro da casa. A narrativa diz que "Ela era inteligente e

afável, e amava extremosamente seu filho, e de tal modo se afeiçoou à menina, que não podia um momento afastar-se dela sem tristeza" (Castro, 2016, p. 17). Desse modo, é possível observar que o adjetivo *inteligente* atribuído à Efigênia, mulher indígena, já rompe com a abordagem das narrativas da época, que limitava-se a descrever apenas características físicas do corpo indígena, tal como é feita na primeira aparição de Peri no romance de Alencar:

> Em pé, no meio do espaço que formava a grande abóbada de árvores, encostado a um velho tronco decepado pelo raio, via-se um índio na flor da idade. Uma simples túnica de algodão, a que os indígenas chamavam aimará, apertada à cintura por uma faixa de penas escarlates, caía-lhe dos ombros até ao meio da perna, e desenhava o talhe delgado e esbelto como um junco selvagem. Sobre a alvura diáfana do algodão, a sua pele, cor do cobre, brilhava com reflexos dourados; os cabelos pretos cortados rentes, a tez lisa, os olhos grandes com os cantos exteriores erguidos para a fronte; a pupila negra, móbil, cintilante; a boca forte mas bem modelada e guarnecida de dentes alvos (Alencar, 1996, p. 14).

A relação de Efigênia com D. Narcisa é de dedicação, de modo que Narcisa a admira. Entretanto, não podemos omitir um certo teor sacrificial nessa dedicação, tendo em vista a condição de escravizada da personagem. Ademais, Efigênia demonstra uma sabedoria com o uso de ervas, isto é, sua conexão com a cultura indígena; isso foi demonstrado no momento em que Leonardo sofre um ataque de um dos Villar quando sai a mando deles para entrega de uma carta. O uso dessa erva curou o rapaz, que só aceitou o medicamento com a condição de ver D. Narcisa antes. Esse fato por último mencionado também corrobora com a perspectiva de que o valor da vida de Leonardo está atrelado a servir e admirar D. Narcisa, compactuando também com a perspectiva de sacrifício supramencionada.

Leonardo, apesar de sua condição de escravizado, foi chamado para governar o escaler, o que lhe permitia vestir boas roupas e ter "[...] modos distintos [...]" (Castro, 2016, p. 19) em relação aos escravizados realizadores de trabalho braçal. Com o abandono de D. Narcisa pelos seus irmãos, a jovem ficou sob os cuidados de Efigênia; é durante essa convivência que Leonardo nutre uma devoção e amor por D. Narcisa, de modo que os dois tornaram-se amigos de infância, e Narcisa o educou e o instruiu na religião católica. O fortalecimento dos sentimentos de Leonardo em relação à Narcisa é expressado por uma dedicação quase que religiosa, haja vista que "[...] sentimentos que inspiravam ao menino as ações de sua senhora, chegavam à idolatria" (Castro, 2019, p.18). Ele reconhecia nela a "[...] linguagem do Céu que tinha aprendido no Evangelho" (Castro, 2016, p 18), pois ela "[...] era para ele aquele Deus, em quem lhe ensinava a crer." (Castro, 2016, p. 18). Logo, é notável o quanto essa relação é análoga à devoção.

Assim, ao traçar um comparativo entre os personagens Peri, de *O Guarani* e Leonardo, podemos considerar certas similaridades e afastamentos. Peri é indígena e dedica sua vida a cuidar de Cecília, filha de D. Antônio de Mariz. Essa dedicação pode ser compreendida como um sacrifício, como concebe Bosi (1992), de modo que Peri sacrifica seus costumes indígenas e assimila os costumes portugueses, fato mais evidente quando ele se torna cristão. Acerca desse sacrifício de conversão, Graça (1998) o coloca como uma conversão que leva à morte, isto é, a adoção da religião cristã pelo indígena representa a morte de sua cultura. De modo semelhante, Leonardo se torna cristão por meio da influência de D. Narcisa, e suas qualidades parecem existir principalmente por conta desse processo de catequização ao qual ele é submetido.

Um afastamento entre Leonardo e Peri encontra-se nas adjetivações e construção dos personagens. Enquanto há uma relutância em considerar os dotes intelectuais de Peri na narrativa de Alencar, isso ocorre em um grau muito menor com o personagem de Ana Luísa de Azevedo Castro. Um dos fatores que podem influenciar essa diferença é o fato de que Peri é indígena, enquanto Leonardo é filho de uma mulher indígena e um homem português, sendo caracterizado na obra como mestiço. Denis (2017), em seu texto normativo sobre como deveria ser a poesia no novo mundo, publicado originalmente em 1826, faz certa distinção das pessoas nascidas de relações interraciais, e como seriam suas características, e cabe também destacar que esse texto de caráter normativo foi adotado por muitos escritores do período do Romantismo como instrumento guia das relações e características de personagens em suas obras. Sobre as relações interraciais, o autor sempre coloca o homem branco como progenitor, de modo a afirmar que os filhos de homens brancos e mulheres indígenas buscam "[...] aventuras no seio da floresta; tem a perseverança do branco e a coragem do homem acobreado. Sua alma é enérgica e o seu espírito sonhador; desta raça sairão grandes coisas [...]" (Denis, 2017, p. 263). Desse modo, podemos compreender que Leonardo possui características que convergem com esse pressuposto, tal como sua coragem em aventurar-se numa fuga com Narcisa, logo, é possível indicar uma aproximação da autora da obra com esse modo de construção da personagem indicado por Denis (2017).

Ademais, Peri e Leonardo divergem em uma outra importante característica: apenas Leonardo reflete e questiona as relações sociais existentes. Ao longo da trama, é possível identificar que Leonardo compreende como sua condição de escravizado e indígena o coloca numa posição social inferior a outros como o coronel Paulo. Esse fato fica evidente quando Leonardo lamenta sobre como D. Narcisa esquecerá dele caso concretize o casamento com o coronel, homem de posição social superior. Ademais, o ato de propor e realizar uma fuga com

D. Narcisa demonstra a capacidade de subversão do personagem com o sistema social vigente. Analogamente, não vemos Peri questionar essas relações, ou apresentar algum ato de subversão em relação ao poder dos portugueses. Por outro lado, essa capacidade de questionamento e imposição de Leonardo atravessa até mesmo sua relação com Narcisa, tal como em um momento de histeria em que o personagem ofende Narcisa ao afirmar que ela não é diferente dos irmãos, isto é, também não é uma pessoa boa. Apesar disso, jamais vimos Peri se impor em relação a Cecília, sendo todos os seus atos e falas condicionados a manter o bem estar da personagem.

O Coronel Pedro Paulo é descrito como "[...] rico nobre, e de bom nome [...]" (Castro, 2016, p. 36). Seu título de coronel indica que seu papel social é de prestígio militar na sociedade da época, o que o insere na classe dominante. Embora a beleza de D. Narcisa o tenha atraído ao se conhecerem, inicialmente seu interesse por ela era apenas de negócios. Contudo, o desejo pela jovem intensificou-se, despertando nele um "[...] apaixonado amor [...]" (Castro, 2016, p. 97). Apesar da jovem não sentir o mesmo por ele, o coronel estava determinado a "[...] obrigá-la a amá-lo também [...]" (Castro, 2016, p. 98), transformando em um amor possessivo. Às vésperas do casamento, o coronel percebe que ela o evita, levando-o a notar que uma "[...] causa oculta a tornava insensível aos transportes de seu apaixonado amor, e essa causa só podia ser um sentimento do coração [...]" (Castro, 2016, p. 97). Essa suspeita o faz "[...] tocar o auge do desespero [...]" (Castro, 2016, p. 97), criando um ciúme tenebroso.

O personagem Pedro Paulo se recusava a admitir que sua noiva pudesse amar outro, acreditando que ela estava destinada a casar-se com ele. A densidade psicológica do personagem se destaca no momento em que seu desespero se transforma em raiva e desejo de vingança, revelados no seu pensamento de que era necessário "Vingar-se daquele que dispunha do amor de sua noiva, possuir essa mulher tão bela [...]" (Castro, 2016, p. 98) e "Conhecer o homem que ousava amar a mulher que ia ser sua esposa, era todo o seu anseio [...]" (Castro, 2016, p. 98). Esses excertos revelam uma obsessividade criada pelo coronel Paulo em relação a D. Narcisa. A descrição psicológica desse personagem pode indicar um afastamento da obra em relação ao modo de escrever uma personagem da classe dominante no período romântico, pois a autora o coloca numa posição reveladora de pensamentos obscuros, deslocando-o do lugar de homem virtuoso de alta classe.

4. A natureza, o gótico e o fantástico

O final trágico da obra é marcado pela fúria e indiferença de D. Luís, um dos três irmãos de D. Narcisa que, ao ser revelada sua paternidade em relação a Leonardo, nega Efigênia e o filho para preservar sua própria honra, demonstrando a recusa em reconhecê-los perante a sociedade patriarcal branca. Leonardo é assassinado por D. Martim, D. Luís e D. José (os irmãos Villar), após tentar resgatar D. Narcisa do casamento forçado imposto por eles. Diante da tragédia, a revelação central é a identidade de Efigênia e a história do nascimento de seu filho, Leonardo. Este, como mencionado, é fruto do relacionamento com D. Luís, ocorrido enquanto ela lhe concedia hospitalidade após o naufrágio na praia de Jureia. A fala de Efigênia a D. Luís é carregada de crítica social, pois expõe a ingratidão e a exploração do colonizador, visto que ele a seduziu e a abandonou, deixando-a desamparada. Essa situação forçou-a a se submeter à escravidão na "[...] vivenda dos brancos [...]" (Castro, 2016, p. 145) como única maneira de sobreviver e continuar a busca pelo pai de seu filho.

A linguagem utilizada para descrever essas cenas reflete a figura de D. Luís e D. Martim como opressores desumanos, por meio de falas que expressam a dominação e a busca pelo silenciamento de Efigênia. Eles empregam termos de menosprezo, como "[...] infernal embusteira [...] ladra infame" (Castro, 2016, p.146-147) para negar o direito à voz de Efigênia e sua denúncia. Em contrapartida, a fala de Efigênia como a figura oprimida, utiliza expressões que representam a dor e a verdade. Ela expõe a hipocrisia e a traição do colonizador, qualificando-o como uma pessoa que "[...] não tens coração senão para forjares o mal [...]" (Castro, 2016, p. 149).

A linguagem empregada pela autora na narrativa utiliza comparações com a natureza que se alinham à estética romântica, fornecendo como metáfora para o estado emocional e sofrimento das personagens. A natureza espelha a solidão e dependência de Leonardo em relação à ausência da amada nas seguintes falas: "[...] sem ti o mundo para mim é o deserto [...]" (Castro, 2016, p. 55), indicando um estado de vazio existencial. Há também o uso da natureza para expressar o sentimento da paixão como cenário; e isso é evidente também nas falas de Leonardo ao se expressar em "Eu, que te chamava sem cessar nos bosques, na solidão" (Castro, 2016, p. 56) e "[...] ouvindo o teu nome repetido pelo eco da montanha [...]" (Castro, 2016, p. 56). Na fala de D. Narcisa também há a natureza como reflexo da felicidade ao estar em companhia de seu amado, quando ela diz que "[...] toda a natureza se havia revestido de novo

brilho; o sol parecia mais brilhante, o dia mais claro e alegre como um dia de festa [...]" (Castro, 2016, p. 61).

O uso da poeticidade da linguagem também está presente na narrativa através da ideia de que D. Narcisa é a única força para sobrevivência física e espiritual de Leonardo, reforçando a importância da existência dela para ele. Nesse contexto, o desespero e a paixão intensa também estão presentes em sua fala, construída por hipérboles que trazem o amor como uma questão de vida ou morte: "Oh! não fales assim; não me fujas: pois não vês que é de ti, de tuas palavras, de tua vista que me vem a vida?! como podes pensar que tua presença me faça mal, se é a ela que eu devo as minha forças? [...]" (Castro, 2016, p. 60).

O aspecto lendário da trama evidencia-se por meio de elementos insólitos e sobrenaturais na conclusão e no epílogo. Estes elementos são cruciais para a construção de sentido da tragédia romântica, pois garantem uma justiça moral que ultrapassa o mundo real, introduzindo uma narrativa no domínio da lenda. Ana Luísa de Azevedo Castro, em sua obra *D. Narcisa de Villar*, utiliza os elementos góticos como o horror, o crime e a tragédia, a fim de intensificar a narrativa e explorar temas sociais. Na conclusão de sua obra, é descrito o destino e a causa das mortes dos irmãos Villar como uma punição moral.

Nesse contexto, a primeira morte é a de D. Martim, causada por uma moléstia desconhecida, especificamente, por um verme que criou em seu nariz. Em seguida, D. José, que sofreu condenação psicológica, por melancolia, que o levou a deixar a casa e a morrer como frade em um convento. Por fim, D. Luís sofreu um ataque apoplético e, logo depois, uma alienação; ele correu pelo mato e foi encontrado morto. Sob essa perspectiva, também é descrito o destino final de Efigênia, que após o sofrimento causado pela tragédia, teve sua velhice reservada por Deus para lhe dar consolo. Ela se casou com o capitão e dono da galera D. João I, sendo tratada com respeito, porquanto é dito que seu marido era "[...] bem diferente dos brancos que ela havia conhecido antes (não era fidalgo)" (Castro, 2016, p. 158).

Posteriormente, o epílogo finaliza a história dos dois amantes, contando que supostamente pessoas avistam na Ilha do Mel as aparições de D. Narcisa e Leonardo que retornam do Céu para a Terra como "[...] dois vultos brancos como a neve [...]" (Castro, 2016, p. 160) e depois como "[...] duas pombas brancas [...]" (Castro, 2016, p. 160). Os irmãos Villar são representados como os três corvos que perseguem as pombas, transformando-se em "[...] Meninos queimados [...]" (Castro, 2016, p. 160), confirmando, assim, sua condenação eterna. Consoante as reflexões de Matangrano e Tavares (2019) sobre o fantástico (insólito), isto é, um modo de narrar que provoca uma fratura ou inverossimilhança com a realidade, podemos

afirmar que as aparições dos personagens após a morte é um aspecto que rompe com as leis naturais e caracteriza a obra como fantástica, manifestando-se em: o retorno do Céu para a Terra entre Leonardo e D. Narcisa (pombas brancas), representando figuras divinas, sobrenaturais e a paz eterna; o terror por meio da representação dos irmãos Villar (meninos queimados), que simboliza a maldade que os levou à condenação eterna. Para além da simbologia, é o retorno das almas e a metamorfose por meio da transformação em corvos que aproximam essa obra do fantástico.

Também, o epílogo da obra pode se relacionar com a ideia de Matangrano e Tavares (2019) sobre a associação entre a noite e o fantástico. O elemento noturno é o ponto de partida para o sobrenatural, o terror e o medo. Nota-se que, durante a perseguição dos irmãos Villar (os três corvos) contra. D. Narcisa e Leonardo (pombas brancas) se dão "Quando a noite está escura, e cai vento noroeste" (Castro, 2016, p. 160), afirmando o elemento noturno característico para a formação do insólito. Essa estratégia é recorrente, visto que, segundo os teóricos, a associação entre noite e fantástico é comum, haja vista que as cenas em que o sobrenatural é evocado passam-se à noite em muitos contos do século XIX (Matangrano; Tavares, 2019, p. 34). Sendo assim, o cenário noturno é crucial para a finalização da tragédia romântica, atuando como base onde o sobrenatural é evocado.

Ademais, é notável a presença de elementos góticos (Moisés, 1974) nas mortes bizarras de D. Martim e D. Luís. A primeira, a morte de D. Martim por uma causa estranha, obscura e inexplicável: "Um verme que se criou no nariz desse ambicioso, semelhante a um desses que se reproduzem nas árvores [...]" (Castro, 2016, p. 156). Isso enfatiza a estética gótica ao conectar o mal causado pelo personagem à sua punição física e mental. Já a morte do segundo personagem, D. Luís, estabelece claramente a questão da perda do contato da realidade, o ambiente de natureza selvagem e escura presente, haja vista que sua morte ocorreu em "Uma noite depois de uma medonha tempestade [...]" (Castro, 2016, p. 157), e a violência de sua morte, como evidenciada no excerto:

> [...] o encontraram morto, inteiramente desfigurado, com o corpo cheio de dentadas de animais. [...] dar um assalto aos traquinos saltimbancos dos bosques, estes o atacaram deveras e vingaram com suas arteiras unhas, e seus dentes miúdos e aguçados como pontas de lancetas [...] (Castro, 2016, p. 157).

No capítulo VI, é apresentada características que podem ser associadas à noção de romance gótico, pois "o gótico busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe, em suma, uma resposta emocional" (Moisés, 1974, p. 263).

Esse papel é evidenciado na cena da descoberta do coronel ao perceber o sumiço de sua noiva D. Narcisa durante a festa, e ao interpretar sua fuga como um rapto. O trecho mostra o suspense:

> Lá no meio do mar reconheceu um ponto negro que se movia, apartando-se cada vez mais da costa e com direção a leste. Mais com os olhos d'alma, do que com os do corpo, pareceu reconhecer uma canoa, e dentro dela duas pessoas; e seu coração se despedaçou de dor, quando a brisa vencendo o espaço lhe trouxe aos ouvido sons em que ele reconheceu a voz de sua noiva! [...] Virou-se, pois, para o lado onde via a canoa e fez-lhe um gesto supremo com a mão, como para dizer-lhe: tu me verás. E correu a buscar socorro, bem convencido de que um rapto tinha tido lugar ante seus olhos, e que ainda que se desesperasse, não teria ele só podido impedi-lo; porém, estava tão convencido da inocência da Sr." de Villar, que nem um momento a suspeitou capaz de cumplicidade (Castro, 2016, p. 102-103).

A cena que descreve a natureza, indicada na expressão "[...] ponto negro que se movia, apartando-se cada vez mais da costa" (Castro, 2016, p. 102-103), cria um espaço de mistério envolvendo um ser em movimento no mar.

No capítulo VIII, percebe-se também a gruta como cenário para o refúgio temporário dos dois. Narcisa, ao expressar o seu medo sobre o perigo que ela e seu amado Leonardo correm, demonstra uma certa tensão, também característica do gótico:

> Não havia que hesitar, depois do primeiro abalo o filho de Efigênia tinha já reassumido todo o seu sangue frio e tomado um partido. – Entra, minha Narcisa, disse ele à moça, convidando-a a entrar na gruta; aqui estaremos ao abrigo da tormenta que tanto te assustou. – Não, Leonardo, não entrarei aí; tenho medo, acrescentou ela baixinho ao ouvido do moço. – Oh! o que tens? não estou eu contigo? – Não sei; porém sinto que estava melhor lá nesses abismos do mar, onde somente nós existíamos! – Vem, vem, minha querida; eu te quero abrigar da chuva que ainda cai. E passando o braço pela flexível cintura da donzela, a obrigou mansamente a entrar. (Castro, 2016, p. 119).

Além disso, a renúncia de Narcisa indica o pressentimento de que correm perigo e podem sofrer grandes riscos dentro daquele esconderijo. Tal intuição cria um clima de suspense e impossibilidade de fuga, o qual é confirmado pela invasão de seus irmãos à gruta posteriormente.

Sob essa perspectiva, a narrativa inicialmente utiliza elementos do cenário para transmitir sensações de serenidade, como o "[...] profundo sossego [...]" (Castro, 2016, p. 125) no interior da gruta e a percepção de que "[...] só se ouvia o ruído exterior da chuva e do vento" (Castro, 2016, p. 125) sugerem. No entanto, esse conforto é quebrado pela interrupção do mundo exterior, indicada pela chegada dos perseguidores. Outro ponto do gênero gótico notável na narrativa é o contraste da luz e sombra: o cenário inicialmente escuro é transformado quando

a gruta "[...] foi inundada de luz pelo clarão de tochas" (Castro, 2016, p. 125), portanto, nesse momento há a exposição do choque dos jovens com a invasão dos seus perseguidores.

Considerando essas características, o romance de Ana Luísa de Azevedo Castro possivelmente foi classificado como "sub-literatura" por ser uma obra de autoria feminina, visto como melodramática ou por abordar temas considerados "femininos". A autora criticava a sociedade patriarcal que se choca com o "[...] discurso sério, objetivo, competente [...] do gênero masculino" (Schmidt, 1997, p. 84), favorecido pelo sistema crítico do século XIX. Tais fatores resultaram na censura e exclusão por parte dos críticos e conservadores que não reconheciam o ponto de vista feminino como contundente e "literatura séria".

Além disso, a obra também pode ter sido vista como uma ameaça aos padrões vigentes, pois falha em cumprir com o papel ideológico do cânone literário que estava atrelado, de um lado, a um "[...] projeto de construção identitária nacional, de outro, a crença oitocentista sobre a missão pedagógica da literatura em transmitir os valores morais e espirituais" (Schmidt, 1997, p. 85). Isso é notado com a denúncia da violência dos colonizadores, expondo a corrupção moral e hipocrisia social da elite (os irmãos Villar), a exploração da mulher indígena (Efigênia), a escravidão e o casamento como um negócio. Dessa forma, o grupo privilegiado garantia a desvalorização do valor estético do texto feminino por meio das críticas levantadas. Sendo assim, a obra *D. Narcisa de Villar* ousou reprovar as bases do poder, o que fez com que fosse considerada, conforme Schmidt (1997, p. 86), como "particular" e de "valor menor".

A posição da escritora Ana Luísa de Azevedo Castro, como mulher do século XIX, já gerava uma série de desvantagens estruturais que dificultaram a integração de sua obra ao cânone da literatura nacional. O estudo do cânone está ligado, de fato, a vários fatores que indicam que a escolha de obras para a literatura nacional é um ato de poder. Historicamente, apenas os indivíduos pertencentes aos grupos dominantes tinham o direito de estarem presentes no cânone, enquanto os demais eram condenados ao esquecimento, isto é, fora do cânone.

A ideia de que o cânone é um sistema que exclui o *baixo* entra em contradição com a afirmação de que "[...] há um estilo alto, romântico, beletrista e que deixou produção abundante também excluída do cânone: é o texto das mulheres no século XIX." (Muzart, 1995, p. 86). Essa contradição considera que, embora a obra de autoria feminina fosse de um estilo *alto*, ela era na prática descartada como *baixo* pelos críticos da época, que pertenciam à esfera intelectual e de produção masculina. Assim, o preconceito de gênero também contribuiu para levar o romance ao apagamento.

A obra *D. Narcisa de Villar* pode não ter integrado o cânone por uma junção do preconceito de gênero e as ideologias de poder da época em não aceitar a crítica social de uma perspectiva feminina. A crítica literária, predominantemente masculina, possivelmente tendeu a desqualificar o conteúdo evidente na obra por diversos motivos, dentre eles: (1) A autora denunciava abertamente a violência dos colonizadores contra os indígenas e a opressão da mulher pela família e pela sociedade, e (2) a denúncia de vítimas da violência social (mulheres e indígenas) poderia ser apontada como incompetente pelos críticos da época como "assunto de mulher", diminuindo sua importância política e social e reforçando a afirmação de que as mulheres "[...] não tinham a liberdade de discutir suas ideias" (Muzart, 1995, p. 88).

5. Considerações finais

De acordo com as discussões suscitadas ao longo do texto, podemos observar que a construção de uma historiografia literária não é isenta de influências sócio-políticas, além de ser delimitada pelas condições de produção da literatura. A historiografia é construída por meio do silenciamento de escritores e escritoras que não se adequam ao padrão estético ou não pertencem a grupos privilegiados pela crítica dominante. Além disso, vimos que o processo de canonização é um instrumento político-ideológico de realização desses apagamentos. Assim, o que consideramos nos tempos hodiernos como representação da literatura de uma época é, portanto, uma homogeneização da literatura de um período, ou seja, um padrão construído. Desse modo, é importante conhecermos a obra *D. Narcisa de Villar* nos tempos atuais, pois ela quebra com alguns paradigmas acerca do Romantismo no Brasil; tais como o lugar da mulher e a exaltação do homem português como dotado de virtudes e benevolências. Ademais, além da quebra desses paradigmas literários, a obra nos apresenta outras possibilidades de construção do gênero romance, como a integração do gótico e o fantástico na narrativa.

Acerca do gótico, é importante considerar como a autora constrói uma identidade propriamente brasileira para ele, porquanto é ambientado não só no espaço brasileiro, como suscitado nas análises do espaço na narrativa, como integra o papel da narrativa oral indígena para a construção dessa estética. Não diferente é o modo de narrar aproximado ao fantástico evidenciado no final da obra, pois este também revela o papel fundamental das histórias orais para a manutenção de lendas do imaginário brasileiro. Destarte, esses fatos supramencionados promovem uma perspectiva de narrativa heterogênea no romance brasileiro, contrapondo a homogeneidade construída por meio da historiografia literária e o processo de canonização de obras, pois ambos limitaram nosso entendimento acerca das possibilidades de criação no

período do Romantismo. Desse modo, entendemos que Ana Luísa de Azevedo Castro foi uma autora que, apesar de integrar em partes características da "receita do período romântico", atribuiu novas formas heterogêneas para sua obra, construindo um romance que promove um deslocamento do modo de descrever as personagens indígenas, mulheres e o homem português.

Referências

ALENCAR, José de. **O guarani**. 20. ed. São Paulo: Ática, 1996. (Bom Livro). Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=1843> Acesso em: 25 dez. 2025.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Alfredo. **UM MITO SACRIFICIAL: O INDIANISMO DE ALENCAR. In: *DIALÉTICA DA COLONIZAÇÃO***. 3° ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira***:* momentos decisivos. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. **D. Narcisa de Villar**. Palhoça: Unisul, 2016.

DA COSTA, Jéssica Fraga. **ANA LUÍSA DE AZEVEDO CASTRO**: A INDYGENA DO YPIRANGA. **Brasil/Brazil**, p. 30-56, 2023.

DENIS, Ferdinand-Jean. Considerações gerais sobre o caráter que a poesia deve assumir no Novo Mundo. *In*: SOUZA, Roberto Acízelo de (org). **Na aurora da literatura brasileira: olhares portugueses e estrangeiros sobre o cânone literário nacional em formação (1805-1885)**. Rio de Janeiro: Caetés, 2017.

DUARTE, Constância Lima. **ARQUIVOS DE MULHERES E MULHERES ANARQUIVADAS**: HISTÓRIAS DE UMA HISTÓRIA MALCONTADA. Gênero, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1. sem. 2009.

GRAÇA, Antônio Paulo. **Um poeta do genocídio**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéas. **Fantástico brasileiro**: o insólito literário do romantismo ao fantasismo. Curitiba: Arte & Letra, 2019.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 1. ed. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **A questão do cânone**. Anuário de literatura, Florianópolis, n. 3, p. 85-94, 1995. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/5277. Acesso em: 22 dez. 2025.

SCHMIDT, Rita Terezinha. **Cultura e dominação**: o discurso crítico do século XIX. LETRAS DE HOJE, Porto Alegre, v. 32, n. 3, p. 83-90, set. 1997. Disponível em: https://revistaseletronicas.pucrs.br/fale/article/download/15285/10077/58514. Acesso em: 22 dez. 2025.