

“TÃO NEGRO QUE É AZUL”: ANÁLISE SEMIÓTICA DE POOR MISS FINCH (1872), DE WILKIE COLLINS

“SO BLACK IT’S BLUE”: SEMIOTIC ANALYSIS OF POOR MISS FINCH (1872), BY WILKIE COLLINS

Yasmine Sthéfane Louro da Silva ¹

 Universidade Estadual do Maranhão
 yasminelouro@outlook.com



Diana Barreto Costa ²

 Universidade Estadual da Região Tocantina do Maranhão
 diana.costa@uemasul.edu.br



RESUMO: A presente pesquisa tem como objetivo analisar a obra *Poor Miss Finch* (1872), de Wilkie Collins, a fim de identificar as relações étnico-raciais entre os personagens da obra, em especial da protagonista, Lucilla Finch, sendo estas positivas ou negativas, por meio do Percurso Gerativo de Sentido Semiótico de Greimas, em conformidade com Barros (2005). Na fundamentação teórica, para a contextualização do período histórico-social retratado por Collins (1872) na sua obra, nortear-se-á a pesquisa pelos estudos de Brophy (2019), Durgan (2015), Gladden (2005), Kling (1966) e Nayder (2003), para evidenciar as relações imperialistas entre Índia e Inglaterra e denunciar as práticas racistas e de intolerância religiosa, realizadas no período denominado Revolta do Índigo (1859-1862), em que soldados indianos, os chamados cipaiois, eram continuamente desrespeitados e perseguidos, influenciando no inconsciente coletivo dos ingleses, que passaram a considera-los uma raça inferior. Como resultado, obteve-se que Miss Finch, mesmo cega, mantém crenças racistas sobre as chamadas pessoas escuras. Ironicamente, Lucilla se apaixona por Oscar, um pintor que se mudou para a casa ao lado da dela, que, após um assalto, desenvolve convulsões graças a um traumatismo craniano, impedindo-o de casar-se com ela. Como considerações finais, compreende-se que o fato de terminar com Oscar, o irmão gêmeo que é literalmente azul, mostra que ela superou o seu preconceito, assim como os ingleses poderiam superar as suas crenças problemáticas e racistas sobre os indianos.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Vitoriana; Wilkie Collins; Racismo; Lucilla Finch..

ABSTRACT: This research aims to analyze the work *Poor Miss Finch* (1872), by Wilkie Collins, to identify the ethnic-racial relations between the characters in the work, especially the protagonist, Lucilla Finch, whether these are positive or negative, through Greimas' Generative Path of Semiotic Meaning, in accordance with Barros (2005). In the theoretical basis, to contextualize the historical-social period portrayed by Collins (1872) in his work, the research will be guided by the studies of Brophy (2019), Durgan (2015), Gladden (2005), Kling (1966) and Nayder (2003), to highlight the imperialist relations between India and England and denounce the racist practices and religious intolerance, carried out in the period called the Indigo Rebellion (1859-1862), in which Indian soldiers, the so-called sepoys, were continually disrespected and persecuted, influencing the collective unconscious of the English, who began to consider them an inferior race. As a result, it turns out that Miss Finch, even though she is blind, holds racist beliefs about so-called dark people. Ironically, Lucilla falls in love with Oscar, a painter who has moved into the house next door to hers, who, after a robbery, develops convulsions due to a head injury, preventing him from marrying her. As final considerations, it is understood that the fact that she ended up with Oscar, the twin brother who is literally blue, shows that she overcame her prejudice, just as the English could overcome their problematic and racist beliefs about Indians.

KEYWORDS: Victorian Literature, Wilkie Collins, Racism. Lucilla Finch.

Informações sobre as autoras:

1 Professora Assistente I na Universidade Estadual do Maranhão desde 2025. Doutoranda em Letras, com concentração em Literatura, com linha de pesquisa em Literatura, cultura e sociedade, pela Universidade Federal do Piauí - UFPI. Mestre em Letras, com linha de pesquisa em Teoria, Crítica e Comparatismo, pela Universidade Federal do Tocantins - UFT.

2 Professora Associada, vinculada ao Centro de Ciências Humanas e Sociais e de Línguas (CCHSL), Membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguística Aplicada e Literatura Inglesa (GEPLALA) e do Grupo de Estudos em Práticas Educativas e Formação de Professores (GEPEP), da UEMASUL, Campus Imperatriz.



10.29281/rd.v13i25.15554

Fluxo de trabalho

Recebido: 03/06/2024

Aceito: 26/02/2025

Publicado: 28/02/2025

Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA)

Programa de Pós-Graduação em Letras

Faculdade de Letras

Grupo de Estudos e Pesquisas em Literaturas de Língua Portuguesa (GEPELIP)



Este trabalho está licenciado sob uma licença:



Verificador de Plágio

Plagius

INTRODUÇÃO

Poor Miss Finch (1872), de Wilkie Collins, é ambientado na década de 1850, no período em que eclode a Revolta do Índigo ou a *Blue Rebellion*, ocasionada pelas práticas racistas e intolerantes, por parte dos ingleses, no trato com os soldados indianos, os *sepoys*, que lutavam contra o seu próprio povo em prol de fazendeiros de índigo ingleses, que mantinham os trabalhadores em regime de trabalho análogo à escravidão.

A revolta dos trabalhadores causou uma impressão ruim nos ingleses que moravam na Inglaterra, ofendidos pelo suposto desacato à moralidade inglesa por parte dos indianos, mas que era fortemente atravessada pela questão da subalternidade étnico-racial, resultado dos anos em que a Inglaterra dominou a Índia e os subalternizou, demonizando tudo o que fosse culturalmente referente a eles, principalmente referente à diferença mais nítida entre os dois grupos, a cor da pele.

Conforme Fisch (2003, p. 316), “o colonialismo deixa a sua marca na população negra colonizada na forma de uma progenitura miscigenada que vai eventualmente ser assimilada pela sociedade branca com nenhuma mudança no *status quo*”. Tal miscigenação é discutida de forma peculiar em *Poor Miss Finch* (1872), que aborda a temática do casamento inter-racial de forma intertextualizada.

Lucilla Finch é uma protagonista diferente das outras por algumas características únicas, como o fato de ser cega e ter aversão às cores escuras, por acreditar que transmitem energias ruins. Independente desse fato, no entanto, ela conhece Oscar Dubourg, o seu vizinho, e por ele se apaixona após encontrá-lo casualmente no jardim. Oscar trabalha modelando prata e ouro e um certo dia, sua casa é invadida por ladrões que não apenas o assaltam, como também o agridem. A agressão resulta em um traumatismo craniano que lhe causa convulsões e que evolui para uma epilepsia, o que o força a tomar nitrato de prata para tratar os espasmos.

Wilkie Collins conviveu com um homem que fazia tratamento com nitrato de prata, sendo este Charles Dickens. Oscar, assim como Dickens, desenvolveu um sintoma colateral comum ao uso de nitrato de prata, que é o surgimento de uma pigmentação azul escura na pele do paciente. No mundo pós-moderno, o caso mais famoso de argíria¹ recente é o de Paul Karason (1951-2013), um estadunidense que ficou conhecido como Papai Smurf por conta do seu tom de pele azul escuro. Oscar fica com a pele tão escura quanto a dos indianos que são esporadicamente citados na narrativa.

Como Lucilla é cega, o leitor pode deduzir que não existam razões para preocupações por parte de Oscar, afinal, o que os olhos não veem o coração não sente, mas a vida

¹ A **argíria** é uma doença rara, causada pelo contato prolongado da pele com prata. Foram descritos casos localizados relacionados ao uso de medicamentos tópicos e traumas com objetos que contêm esse metal, como agulhas de acupuntura e joias, por exemplo

não é bem assim e a arte imita a vida. Logo, Nugent Dubourg, o irmão gêmeo de Oscar, problemático e pintor, voltou para a Inglaterra em razão do casamento do irmão. Quando chega, conhece Lucilla, com quem se desentende e por ela se apaixona.

É Nugent quem cita o médico alemão, o Herr Groose, que tem restaurado visões na Europa e nos Estados Unidos e dá a ideia de enviar-lhe uma carta, o que preocupa Oscar. O noivado de Oscar e Lucilla havia acabado de ser firmado e uma possível restauração da visão de Lucilla poderia abalar as estruturas do relacionamento dos dois. Caso Lucilla descobrisse que Oscar não era mais branco do que ela, como ela tanto se orgulhava de ouvir, ela certamente o recusaria. Oscar tem conhecimento da intolerância de Lucilla às cores e pessoas escuras; ele sabe que a intolerância de Lucilla é muito maior do que qualquer sentimento que ela possa ter por ele.

Isso porque Lucilla Finch representa o inglês comum, ou melhor, a mulher inglesa do século XIX, que cultivava com os valores vitorianos, do período. Dessa forma, essa aversão que Lucilla sente por pessoas escuras representa o medo irracional que marca branquidade e dá vazão ao racismo. O fato de Lucilla ser cega é outra analogia para a ignorância que marcou o período, a cegueira que possibilita as microagressões dentro do contexto de raça.

Lucilla é também o estereotipo da mulher leitora de romances açucarados, vítima da idealização excessiva quanto ao parceiro perfeito, com exigências muito específicas, como sua branquidade inegável, e já esperada, tendo em vista os padrões estéticos vigentes no período.

Sobre representação, Chartier (1991, p. 183) explica que

Uma dupla vida abre-se assim: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultado sempre de uma relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de classificar e de nomear e a definição de aceitação ou resistência, de cada comunidade produz de si mesma; outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo, logo a sua capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade.

Em *Poor Miss Finch* (1872), encontramos uma representação metafórica de um indivíduo não-branco inserido em um contexto de branquidade que, no caso da narrativa, se constrói na Inglaterra Vitoriana. Mesmo que Oscar tenha nascido branco e tenha sido culturalmente socializado como branco, a mudança abrupta da tonalidade de sua pele o insere em uma subalternidade planejada para os não-brancos que se atreviam a tentar conviver com os britânicos brancos. Todo o asco que os brancos sentem dos não-brancos



são depositados em Oscar, em razão de sua associação com a animalização idealizada para indivíduos não-brancos.

Dessa forma, o objetivo geral da presente pesquisa é analisar a obra *Poor Miss Finch* (1872), de Wilkie Collins, a fim de identificar as relações étnico-raciais, positivas ou negativas, entre os personagens da obra, em especial da protagonista, Lucilla Finch, por meio do Percurso Gerativo de Sentido Semiótico de Greimas, em conformidade com Barros (2005).

Assim, a modo de desenvolver a pesquisa, o presente artigo divide-se em três seções: a primeira, *Uma nova perspectiva: a teoria das cores de Goethe e os Pré-Rafaelitas*, pretende apresentar o contexto artístico do período em que *Poor Miss Finch* (1872) é ambientado, em especial as produções do grupo conhecido como Irmandade Pré-Rafaelita e as influências nas suas obras; a segunda seção, *A Inglaterra Vitoriana de Wilkie Collins, Romances de Sensação e Preconceito: os Reflexos da Blue Rebellion (1859-60) no Comportamento Inglês do Século XIX*, tem como intuito identificar nas referencialidades históricas as problemáticas inter-raciais entre brancos e não-brancos nas relações entre britânicos e indianos, particularmente nos eventos históricos denominados Revolta dos Sipais e Revolta do Índigo, chamados, em conjunto, de *Blue Municy* ou *Blue Rebellion*; na terceira seção, *Preconceito, Simbolismo e o Duplo: uma Análise Semiótica de Poor Miss Finch (1872), de Wilkie Collins*, realizar-se-á a análise semiótica da obra, seguindo as etapas do Percurso Gerativo de Sentido de Greimas.

METODOLOGIA

A metodologia privilegiará o Percurso Gerativo de Sentido de Greimas, a partir de três etapas, sendo estas as análises de nível fundamental, por meio do Quadrado Semiótico, que determinará a oposição mínima de sentido que gerará significação, sendo a desta pesquisa *branco vs. não-branco*.

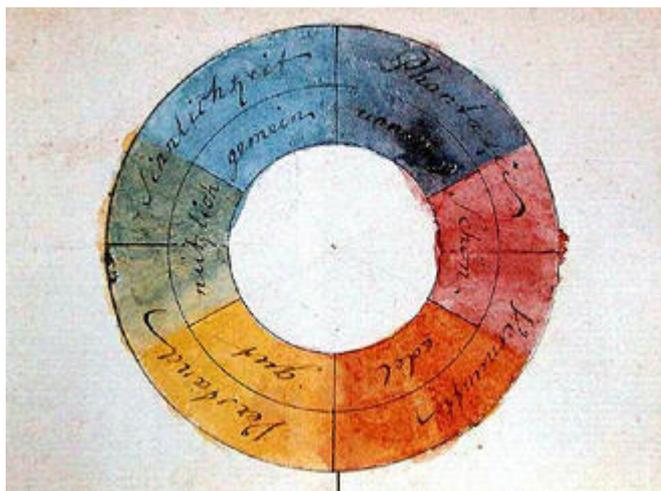
Na etapa seguinte, no nível narrativo, apresentar-se-ão os destinadores da obra, que influenciarão o desenvolver da personagem em foco, sendo esta Lucilla Finch. O nível narrativo pretende investigar as estruturas narrativas do enunciado a partir das junções e disjunções realizadas entre os destinadores e o destinatário-enunciador, ou seja, a protagonista. No terceiro e último nível, o das estruturas discursivas, analisar-se-á os actantes do enunciado e quais os discursos que se desenrolam dentro da narrativa, a partir das relações dos actantes com a protagonista, por meio do viés étnico-racial.

1 UMA NOVA PERSPECTIVA: A TEORIA DAS CORES DE GOETHE E OS PRÉ-RAFAELITAS

De acordo com Carpeaux (2012a), no início do século XIX as artes estavam passando por um processo delicado de reformulação, de renascimento, em grande parte como consequência da publicação de *Die Farbenlehre* (1810), ou simplesmente, Teoria das Cores, de Johann Wolfgang von Goethe. Com as reflexões de Goethe sobre os estudos das cores de Isaac Newton, que estabeleciam as ordens das cores primárias, como conhecemos hoje, descobriu-se que as cores são um contraste da luz com a escuridão, e não apenas uma questão de se ter ou não iluminação em um cômodo.

Dessa forma, Goethe descobriu que é impossível se falar sobre a luz sem falar, também, da escuridão. Logo, o princípio de Goethe determinava que a luz só é visível, de fato, quando espelhada em um objeto e que o contraste entre o escuro e o claro produziam cores. E não apenas cores primárias, mas toda uma gama de cores complementares, como visto na **figura 1**.

Figura 1 – Círculo das cores, segundo Goethe (1810).



Fonte: dw.com

O grupo que viria a ser conhecido como *Pre-Raphaelitic Brotherhood* ou apenas a Irmandade Pré-Rafaelita, era composto por William Holman Hunt (21 anos), John Everett Milais (21) e Dante Gabriel Rossetti (20), pintores da *Royal Academy Schools* (RSA), verdadeiros prodígios – no caso de Milais, ele foi o aluno mais jovem a ingressar na RSA, com apenas 11 anos. Todos muito jovens, se conheceram na *Royal Academy Schools* e, de acordo com Carpeaux (2012b, p. 225), formaram uma “associação de monges da arte, dedicados ao culto da beleza italiano, sobretudo do Quattrocento, ‘antes de Rafael’. Porque só naqueles pintores ‘ingênuos’ ainda havia a pureza moral, condição de suprema beleza física”.



Diferente do que Carpeaux (2012b) pontuou, na verdade, os Pré-Rafaelitas não escolheram o Quattrocento ao acaso. Nas investigações dos pintores nas obras de arte de maior relevância, como apresentado no documentário *Pré-Rafaelitas* (2010), descobriu-se que as obras produzidas por Rafael desenvolveram uma fórmula assimilada e imitada pelos pintores posteriores à ele, a composição de pirâmide².

Para Durgan (2015, p. 766), “o preconceito do Velho Oeste contra a cor e o colorido pode ser traçado até as preferências clássicas de linha sobre cor na criação artística”. Com a publicação do livro de Goethe, o predomínio da linha sobre a cor foi abalado, principalmente na arte europeia. Dentre os muitos fatores para que isso ocorresse, estava o fato de que, no Romantismo, as inovações intelectuais e sociais lideraram novas explorações no ramo da filosofia das cores e no desenvolvimento de uma teoria das cores verdadeira.

As investigações dos Pré-Rafaelitas os conduziram à arte Quattrocentista, antes de Rafael, em que não se via a fórmula batida da composição em pirâmide, sem temas idealizados. Então, os três acrescentaram algumas considerações: que pretendiam fazer arte para captar a vida como era, buscando um novo ponto de partida para essa nova arte e, para isso, iriam buscar essa recuperação planejada no modelos dos pintores florentinos (BBC Four, 2010).

Dentre as características das obras Pré-Rafaelitas estão: a beleza poética, além da realidade visível; busca da harmonia e equilíbrio; realce dos aspectos estéticos independente da sua semelhança ou não com a realidade; quebra dos laços com as técnicas tradicionais da cor, surgindo as cores luminosas e esmaltadas; pinturas poéticas, nas quais o romance e o erotismo, unidos a uma certa inocência, têm lugar de destaque; a recusa da normalidade das composições acadêmicas (como a eliminação da linha do horizonte).

Interessados tanto na literatura quanto nas artes visuais, como modo de devolver o significado para a arte, eles pintavam temas morais importantes, retirados tanto da Bíblia quanto de livros de ficção. O primeiro dos quadros, exposto sob o nome de Irmandade Pré-Rafaelita, *Cristo na casa dos pais* (1849-1850), de Milais, recebeu duras críticas de Charles Dickens, uma obra pintada para provocar e que foi considerada sacrílega pela sociedade artística³.

Rafael era ovacionado e imitado por ser considerado o Grande Artista do Renascimento, e as obras dos Pré-Rafaelitas, por não se encaixarem nos parâmetros estabelecidos pós-Rafael, eram duramente criticadas. No documentário *Pré-Rafaelitas*

² Técnica de pintura encontrada nas obras de Rafael que consiste em planejar um desenho que obedeça alguns parâmetros obrigatórios, como a luminosidade sobre a figura principal e o ponto do quadro sempre na sombra, em contraste com uma figura principal em destaque.

³ No original: “The Western prejudice against color and the colorful can be traced back to the classical preference of line over color in artistic creation” (tradução nossa).

(BBC Four, 2010), é apontado que os Pré-Rafaelitas pintavam com um realismo audaz, brincando com imagens sagradas.

Uma das integrantes da Irmandade Pré-Rafaelita por menção honrosa é Elizabeth Eleanor Siddal, ou Lizzie Siddal, que foi descoberta por Walter Deverell, aos 19 anos, e passou a posar para o grupo. Nesse período, a Irmandade havia superado a fase de exploração das cenas da vida moderna e passaram a realizar estudos de caso, como a respeito do fascínio pelo papel da mulher na sociedade.

Inspirado principalmente por “Mariana” (1830), de Lord Tennyson, Milais pinta a obra *Mariana* (1851) e a expõe, como visto na **figura 2**. Na imagem, uma mulher visivelmente cansada se espreguiça com uma expressão de sofrimento, abandonando temporariamente o bordado que vinha fazendo. No poema, o eu-lírico repete “ela apenas disse: ‘minha vida é triste, / ele não vem,’ ela disse; / ela disse: ‘estou cansada, cansada, / eu gostaria de estar morta!’”⁴. No poema, o eu-lírico espera o retorno da figura do noivo da donzela na constante espera para se casar.

Figura 2 – *Mariana*, por John Everett Milais (1851).



Fonte: en.wikipedia.org

A grande questão é que a fonte primária não é o poema de Tennyson, mas a peça de teatro escrita por Shakespeare, *Measure for Measure* (1603-1604). Na obra, uma cidade precisa urgentemente de uma correção de costumes por parte do Duque que a governa, que teme as medidas impopulares que precisa aplicar. Para resolver a questão, ele inventa uma viagem urgente que o force a colocar um governante temporário na cidade, que acaba por ser Lorde Ângelo, considerado um dos homens de melhor índole na região.

⁴ No original: “She only said, “My life is dreary, /He cometh not,” she said;/ She said, “I am aweary, aweary, / I would that I were dead!”” (tradução nossa). LORD TENNYSON, Alfred. Mariana. Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45365/mariana>. Acesso em: 12 ago. 2023.



Como uma das medidas corretivas que Lorde Ângelo aplica sumariamente, é o fechamento das casas de prostituição que abarrotavam a cidade, o que causa uma revolta no povo. Ele também decreta a morte imediata de um homem que desvirgina a filha do clérigo da cidade, Claudio, o que resulta em uma movimentação na cidade, de onde surge um rumor perturbador: o Lorde Ângelo também abandonou uma noiva desamparada no altar!

Mariana é irmã de um homem que perdeu a herança dos dois. Até o momento anterior ao seu irmão perder o valor de seu dote, Lorde Ângelo e ela estavam em uma fase de comprometimento anterior ao conhecido *beholden*, como um acordo pré-noivado firmado entre famílias para assegurar o casamento. Como não haviam firmado o *beholden*, Lorde Ângelo se sentiu na liberdade de abandonar Mariana, pobre e sem possibilidade de casamento.

Denominada *peça-problema*, *Measure for Measure* (1603-1604) nos apresenta uma sequência clara de causa e consequência. Quando Mariana é encontrada pela irmã de Claudio, Isabela, que busca fugir de ser desvirginada por Lorde Ângelo a troco de libertar o seu irmão. No clímax da peça, Lorde Ângelo é denunciado pelo mesmo crime pelo qual condenou Claudio, sendo sentenciado à morte da mesma forma. Ele é salvo por Mariana, que exige o casamento como forma de reconquistar a sua honra.

Assim, ao abordarem a temática da feminilidade na vida vitoriana, restrita a uma espera constante pelo casamento, os Pré-Rafaelitas deram protagonismo a uma figura subalternizada no período, a mulher solteira. Mesmo que a Irmandade tenha concluído as suas atividades em 1854, a amizade que tinha com Wilkie Collins eternizou as suas obras, ao eternizá-las em referências em seus romances.

2 A INGLATERRA VITORIANA DE WILKIE COLLINS, ROMANCES DE SENSAÇÃO E PRECONCEITO: OS REFLEXOS DA BLUE REBELLION (1859-60) NO COMPORTAMENTO INGLÊS DO SÉCULO XIX

Diferente do que muitos pensam, a dominação britânica na Índia não aconteceu de uma forma direta, mas por meio da dominação dos líderes nativos. Antes de 1600, chegaram às Índias Orientais muitas das potências europeias que estavam se estendendo no território do globo por meio das Grandes Navegações, como Portugal, França, Holanda e Inglaterra. Em 1600, foi fundada a Companhia Britânica das Índias Orientais, com o objetivo de realizar comércio na região.

Com a ascensão da Companhia Britânica das Índias Orientais, esta gradualmente expandiu sua influência e estabeleceu fortes laços comerciais com diversas regiões indianas, conseguindo, em 1765, obter a permissão do imperador mongol vigente no período para coletar impostos, os chamados *diwani*, sobre os bengaleses, lucrando,

assim, para além das especiarias vendidas até o momento. A Companhia Britânica das Índias Orientais não apenas faziam acordos comerciais, como também se envolviam em guerras e acordos diplomáticos, de forma que expandissem as suas concessões territoriais, depois da Batalha de Plassey, quando as forças britânicas derrotaram o nawab⁵ da Bengala⁶

Foi apenas em 1858, quando a coroa britânica assumiu o controle direto da Índia, que o território passou a ser considerado colônia da Coroa. Foi o início da conhecida *Regra Britânica na Índia*, período em que a Índia esteve sob o domínio direto da Grã-Bretanha, que começou diretamente após a Revolta dos Sipais (1857-1858) e durou até a Independência da Índia, em 1947. Durante esse período, a Índia foi uma colônia britânica, e teve os seus aspectos políticos, econômicos e administrativos controlados pela coroa.

A Revolta dos Sipais teve início em 1857 e durou até o ano de 1859, sendo reconhecido como um levante significativo contra o domínio colonial britânico. Teve o seu início quando os sipais (*sepoys*, soldados indianos) identificaram que os cartuchos de papel eram engraxados com gordura de porco (ofensiva para os muçulmanos) e gordura de vaca (ofensiva para os hindus). A consequente exploração econômica da Índia pelos britânicos, incluindo altos impostos e a desapropriação de terras para o plantio do índigo por fazendeiros ingleses, levou a inúmeros problemas socioeconômicos para os camponeses indianos, conforme Nayder (2003).

A revolta teve início em 10 de maio de 1857, em Meerut, quando os sipais decidiram se rebelar contra os oficiais britânicos que os coordenavam. A revolta acabou por envolver uma variedade de grupos, incluindo sipais, líderes locais e civis e até mesmo príncipes indianos. O último imperador mongol, Bahadur Shah II, tornou-se uma figura simbólica da revolta, sendo esta marcada por combates intensos e violência de ambos os lados, com batalhas ferozes e atrocidades cometidas, tanto por rebeldes quanto por forças britânicas.

A Revolta do Índigo, também conhecida como a Revolta dos Plantadores de Índigo, foi um movimento de resistência e protesto que ocorreu na Índia no mesmo período que a Revolta dos Sipais. O termo índigo refere-se à planta da qual era extraída uma tintura azul utilizada na indústria têxtil. A revolta deu-se como uma reação às práticas injustas e exploradoras que os plantadores de índigo britânicos impuseram em detrimento dos

5 “Nawab” é um título honorífico usado no subcontinente indiano, especialmente durante os períodos de domínio muçulmano. É um termo persa que significa “governador” ou “governante”. Na Índia, os nawabs eram os governantes muçulmanos que detinham poder em várias partes do país, incluindo regiões como Bengala, Awadh e Hyderabad, entre outras. Eles eram frequentemente subordinados a governantes maiores, como os imperadores mogóis, mas mantinham um certo grau de autonomia em suas áreas de domínio.

6 A Índia e Bengala são termos geográficos que se referem a diferentes regiões do subcontinente indiano. “Índia” é um termo geral que se refere ao vasto país localizado no sul da Ásia, com fronteiras que abrangem várias nações e estados. “Bengala” é uma região específica localizada no leste da Índia e no sul do atual Bangladesh. A diferença entre eles está na escala geográfica: a Índia abrange uma área muito maior do que a região de Bengala.



camponeses indianos, com condições de trabalhado desumanas e contratos de cultivo desvantajosos.

Os plantadores britânicos exploravam os agricultores por meio de uma política conhecida como *Sistema de Ryotwari*, que forçava os camponeses indianos a cultivar índigo ao invés de alimentos básicos, e, conseqüentemente, a vender a produção de índigo aos britânicos por valores irrisórios. Logo, os agricultores indianos estavam sempre endividados com os britânicos, desde que precisavam comprar sementes, fertilizantes e outros insumos dos próprios plantadores. Assim como os trabalhos análogos à escravidão atuais, os indianos ficavam presos a um ciclo de endividamento, que resultava em uma exploração contínua. Além disso, os agricultores também eram submetidos a longas jornadas de trabalho, com condições insalubres e punições severas quando não atendiam às cotas de produção de índigo.

Como consequência, os camponeses indianos se organizaram e protestaram contra as práticas dos plantadores britânicos, resistindo à produção forçada de índigo, recusando-se a cultivar a planta. Gradualmente, o movimento de resistência organizou-se sob líderes locais e ativistas, usando como táticas a recusa coletiva em cultivar o índigo e a destruição das plantações existentes.

Os britânicos, como resultado, responderam à revolta com força, utilizando uma força policial e impondo punições aos líderes do movimento, prendendo-os ou confiscando as suas propriedades. A Revolta do Índigo chamou a atenção tanto na Índia quanto na Grã-Bretanha, tanto para as condições de exploração enfrentadas pelos agricultores indianos sob domínio britânico, quanto para a necessidade de reformas agrárias na Índia Colonial. Mesmo que o movimento tenha sido suprimido, contribuiu para uma discussão mais ampla sobre os direitos dos agricultores e as práticas injustas dos plantadores britânicos.

A Revolta do Índigo foi um dos vários movimentos de resistência que ocorreram na Índia Colonial como uma reação á exploração e ao tratamento injusto por parte dos colonizadores britânicos. As referencialidades históricas, já mencionadas no presente artigo, serão denominadas como *Blue Muncy* ou *Blue Rebellion*, termos chave utilizados para englobar a Revolta dos Sipais e a Revolta do Índigo como marcos concomitantes para a história da Índia (Magnet Brains, 2020a).

Em março de 1859, os camponeses indianos se recusaram a plantar índigo e atacaram fábricas de índigo, armados com espadas, lanças, arcos e flechas. Aqueles que trabalhavam para os fazendeiros ingleses eram socialmente boicotados. Os *gomasthas*, cobradores de impostos imobiliários, apanhavam dos populares e foi tomada a decisão de que os indianos não iriam mais plantar índigo e nem aceitar as provocações dos colonos.

Embora não tenham alcançado um sucesso duradouro e imediato, tiveram um impacto na conscientização pública e na discussão das práticas coloniais. Nayder (2003, p. 274) destaca que

como críticos notam, a atitude de Collins para com os indianos era consideravelmente mais simpática do que as de muitos de seus contemporâneos, Dickens em particular, que os definia como “baixos, traiçoeiros, assassinos, tigres... hindus” contra o heroico “homem inglês” e queria “exterminar a raça [oriental] da face da terra”⁷.

A colaboração deles na novela curta *The Perils of Certain English Prisoners*⁸ (1857) é caracterizada por uma discrepância em tom e na abordagem do sujeito da narrativa, com seus diferentes pontos de vista sobre a Revolta do Índigo e as suas origens, com abordagens problemáticas das relações raciais nas colônias e sobre a veracidade dos estereótipos raciais abordados na narrativa, como é o caso dos dois personagens com representação racista na obra, Christian George King e Maid Isabela, conhecida também como Mrs. Bellttot.

De acordo com Rhiabi (2021), o narrador os odeia, chegando a afirmar que “eu nunca gostei de nativos, exceto quando no formato de ostras”⁹. Os dois são descritos como “um desses camaradas Sambo – esses Sambo nativos, quando são meio negros, meio indianos”¹⁰ (Dickens; Collins, 1857, p. 14). Mesmo que o livro trate sobre a amizade de Charles Dorrit e Arthur Clenman, personagens de *Little Dorrit* (1857), de Charles Dickens, o contexto racial é muito forte quando Christian George King é caracterizado como um nativo embrutecido que só fala na terceira pessoa, enquanto Maid Isabela é constantemente sexualizada.

No período em que *Poor Miss Finch* (1872) é ambientado, em 1858, o Império Britânico havia acabado de reconquistar o território da Índia, incapacitando e prendendo os rebeldes, como previamente esclarecido, e as represálias brutais contra os sipais estavam ganhando notoriedade na imprensa. Conforme Nayder (2003), em janeiro de 1858, Sir Colin Campbell marchou com o seu exército até Lucknow e retomou o controle da cidade, que foi sitiada e reduzida a ruínas pelas tropas britânicas em marcha.

O romance *Poor Miss Finch* (1872) tem muitas referências à Índia Britânica, assim como aos indianos, um pequeno número se comparado àqueles que eram vítimas de

7 No original: “As critics note, Collins’s attitude toward the Indians as considerably more sympathetic than that of many contemporaries, Dickens in particular, who defined “low, treacherous, murderous, tigerous... Hindoos” against heroic “Englishmen”, and wished to “exterminate the [Oriental] Race from the face of the Earth” (tradução nossa).

8 Os Perigos de Certos Prisioneiros Ingleses.

9 No original: “I never did like natives except in the form of oysters” (tradução nossa).

10 No original: “One of those Sambo fellows--they call those natives Sambos, when they are half-negro and half-Indian” (tradução nossa).



racismo na Inglaterra, mostrando que não precisaria ir muito longe para encontrar aqueles que eram tão odiados.

3 PRECONCEITO, SIMBOLISMO E O DUPLO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA DE POOR SISS FINCH (1872), DE WILKIE COLLINS

Para resumir a Era Vitoriana em poucas palavras, tomamos emprestadas as considerações de Anthony Burgess sobre a Inglaterra Vitoriana em seu livro, *A literatura inglesa* (2006), que indica que

[A Era Vitoriana] foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton. A moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família, eram devidos em grande parte ao exemplo das própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social, foi considerável (Burgess, 2006, p. 215).

Nas palavras de Carpeaux (2012, p. 351), “o romantismo, esgotado da poesia, refugiou-se na prosa. Um asilo ofereceu-lhe o romance histórico à maneira de Bulver; outro, o romance gótico, agora transformado em romance policial à maneira de Wilkie Collins”. Para Fisch (2003, p. 315), “os escritos de Wilkie Collins oferecem uma inesperada e não-examinada exceção para a representação de pessoas pretas ou miscigenadas na Inglaterra Vitoriana”¹¹. Logo, temos um dos escritores mais prolíficos da Inglaterra Vitoriana produzindo obras com um subtexto racial subversivo para uma sociedade dominada pelo racismo.

Em *Poor Miss Finch* (1872), nos é apresentada a história de Lucilla que, cega desde o primeiro ano de vida, possui uma estranha aversão. Nas palavras de Lucilla Finch, “associo vida e beleza com as cores claras, e morte e crimes com cores escuras” (Collins, 2019, p. 80), bem como “associo a luz a tudo o que é belo e celestial, e o escuro com tudo o que é vil, horrível e diabólico” (Collins, 2019, p. 223). Essa visão maquiavelista da Inglaterra Vitoriana provém, principalmente, da influência das informações da Revolta do Índigo, distribuídas por jornais na Inglaterra, que atribuíam aos indianos as piores características, como as de assassinos e estupradores de mulheres inglesas.

O terror de Lucilla é tão forte que, ao conviver sem saber com o Oscar já desfigurado pelo tratamento com nitrato de prata, Lucilla passa a sonhar com “uma floresta com figuras pairando, com rostos tão negros que são azuis”¹² (Collins, 2017, p. 172), inspiração para o título do presente artigo.

¹¹ No original: “The writings of Wilkie Collins provide an unexpected and underexamined exception to the representation of black and mixed-race people in Victorian England” (tradução nossa).

¹² No original: “Forest of hovering figures, with faces of black-blue” (tradução nossa).

De acordo com Gladden (2005, p. 469), “para Collins, a cegueira age como uma barreira, uma prisão que separa alguém do mundo, um lugar que alguém assume a posição de *outro* e é separado do mundo ‘normal’ daqueles que podem ver”. Dessa forma, na obra, os preconceitos que Lucilla alimenta são justificados pela sua cegueira, que a tornam impossibilitada de enxergar que o que acredita são apenas fantasias injustificáveis em sua cabeça. É também uma forma de o romance debater os preconceitos da sociedade vitoriana, como apresentado por Durgan (2015, p. 768), que indica que

o romance reflete um interesse Vitoriano emergente na cor, na qual o autor adota, como uma nova estratégia para, futuramente, explorar as questões de identidade e alteridade que caracteriza o corpo do seu trabalho. Bem antes desse interesse em cores nos anos 1870, Collins praticou a adaptação de técnicas artísticas subversivas para expor desigualdades sociais baseadas em gênero, raça ou deficiência em sua prosa.

A imagem de Lucilla é um reflexo da feminilidade vitoriana idealizada, ou seja, mulheres puras, castas e com feições plácidas, tenras. Como forma de referenciar aos seus amigos da Irmandade Pré-Rafaelita, Wilkie Collins, ele mesmo um pintor, se inspirou na *Madonna Sistina* (1513-14), de Rafael Sanzio, para construir a personagem de Lucilla, como visto na **figura 3**, sendo referenciada diretamente na obra ao comparar as feições das duas “eu irresistivelmente me lembrei da gema daquela soberba coleção – a inigualável Virgem de Rafael, chamada *The Madonna di San Sisto*”¹³ (Collins, 2017, p. 30).

Figura 3 – *Madonna Sistina*, por Rafael Sanzio (1513-14).



Fonte: en.wikipedia.org

Outra temática inerente na narrativa é a abrupta mudança de cor de um dos personagens principais, Oscar Dubourg. Ele é outremizado em uma narrativa étnico-racial, sofrendo a transfiguração de um homem branco privilegiado para um contexto

¹³ No original: “I was irresistibly reminded of the gem of that superb collection — the matchless Virgin of Raphael, called “The Madonna di San Sisto” (tradução nossa).



azuláceo que causa nojo e repulsa até mesmo em Lucilla, sua noiva, como veremos na próxima seção.

3.1 Estruturas fundamentais

É no nível fundamental ou das estruturas fundamentais que “surge a significação como uma oposição semântica mínima” (Barros, 2005, p. 14). Para Gladden (2005, p. 469),

Honesta e honrada, as funções de Lucilla como uma ‘boa’ personagem, ainda que mesmo o seu nome sugira uma natureza conflitante em sua identidade: o seu primeiro nome deriva do diminutivo latino para *visão*, e o seu sobrenome, *Finch*, sugere ‘um pássaro cantor que pode acomodar-se na prisão de uma gaiola.

Para Durgan (2015, p. 765), “a combinação da “azulice” de Oscar e a cegueira de Lucilla proporciona à Collins uma entrada no complexo e multifacetado fenômeno da cor, na qual uma ‘subjetiva e objetiva, fisicamente organizada e culturalmente construída’¹⁴.

A definição presente no Dicionário dos Símbolos afirma que “a dualidade do negro x branco é, de um modo geral, a da sombra e da luz, do dia e da noite, do conhecimento e da ignorância, do yin e do yang, da Terra e do Céu” (Chevalier, 2015, p. 742), enquanto signos atribuídos às cores. Além do caráter assumido há séculos da polaridade entre as cores preta e branco sendo antagonistas naturais, é, portanto, verossímil afirmar que a linguagem constrói, automaticamente, mediante discurso há muito naturalizado, signos de teor negativo para ideias relacionadas à cor preta e signos positivos para ideias relacionadas à cor branca. Nayder (2003, p. 269) explicita que

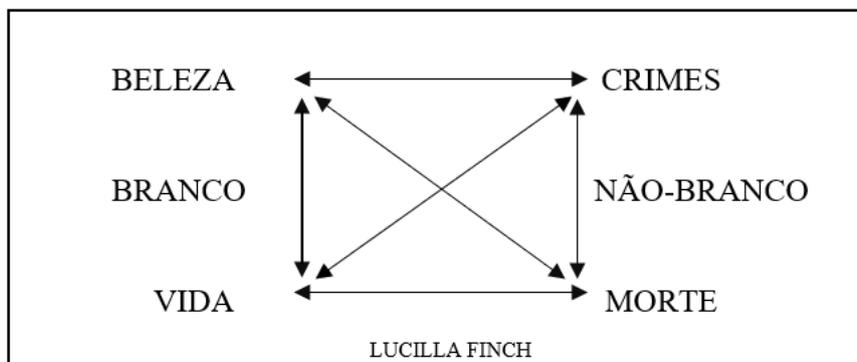
no período em que as diferenças raciais eram frequentemente representadas como absolutas, e usadas pelos britânicos para justificarem o seu poderio imperial sobre povos de pele escura, Collins borra as distinções entre ‘brancos’ e ‘pretos’ e revela que as amarras raciais não estão presas à biologia humana, mas mudam de acordo com as mudanças culturais e necessidades econômicas.

Para a análise da presente narrativa, consideraremos como euforia, ou seja, o aspecto positivo étnico-racial que, de acordo com Lucilla Finch, configura *branco*;

¹⁴ No original: “The combination of Oscar’s blueness and Lucilla’s blindness provides Collins with an entry into the complex and multi-faceted phenomenon of color, which is at once “subjective and objective, physically fixed and culturally constructed” (tradução nossa).

e disforia, o aspecto negativo étnico-racial que, de acordo com a mesma personagem, configura *não-branco*, conforme já apresentado na passagem referente do livro. Seleccionamos, então, os semas ^{s1}beleza e ^{s2}vida e ^{s3}crimes e ^{s4}morte para compor o Quadrado Semiótico de Lucilla Finch, como visto no **quadro 1**.

Quadro 1 - Quadrado Semiótico de Lucilla Finch, em *Poor Miss Finch* (1872).



Fonte: Dados da Pesquisa, 2023.

Dessa forma, os sentidos de complementaridade e contradição foram sugeridos na narrativa a partir da oposição construída pela própria Lucilla Finch em sua fala preconceituosa. No caso, as relações de complementaridade da narrativa configuram-se como *beleza e vida*, a tudo o que a narrativa agrega à etnia branca, e *crimes e morte*, a tudo o que a narrativa agrega à etnias não-brancas.

Sendo assim, resgatando o conceito de Greimas de contradição, sugerimos não-belo x crimes, não-vida x morte, nas relações de contrariedade, pois a ideia de complementaridade é sujeita à de contradição. Desse modo, para o Quadrado Semiótico, as ideias complementares são apenas válidas se apresentarem contradição plausível com as ideias complementares opostas. Ou seja, não belo é equivalente a crimes; e não-vida é equivalente a morte. E nas relações de contradição, belo x morte e vida x crimes.

A confirmação da oposição básica branco/a vs. não-brancos/as refere-se à construção sintática da diferença entre personagens, no ponto de vista de Lucilla. Mesmo que o livro seja narrado sob o ponto de vista de Madame Pratolungo, Lucilla é uma protagonista que não deixa a sua vontade ser ditada pelo narrador-personagem em momento algum. Inclusive, as situações em que aparecem uma interação inter-racial são normalmente protagonizada por ela, em razão de sua aversão à cores (e pessoas) escuras.

3. 2 Estruturas narrativas

O nível narrativo ou das estruturas narrativas, “organiza-se a narrativa do ponto de vista do sujeito” (Barros, 2005, p. 13). Para Barros (2005, p. 20), a “narrativa [funciona] como mudanças de estados, operada pelo fazer transformador de um sujeito que age no e sobre o mundo em busca dos valores investidos nos objetos”.

Logo, em *Poor Miss Finch* (1872), Lucilla Finch é o destinatário-sujeito, ou seja, quem recebe as influências dos seus destinadores. Na narrativa, Lucilla se apaixona por Oscar e com ele decide noivar após alguns meses de namoro, antes de um terrível acidente resultar no tratamento de Oscar com nitrato de prata, tornando-o azul escuro. Oscar Dubourg, então, caracteriza-se como destinador-enunciador, com valor modal dever-fazer, ao introduzir à Lucilla a questão étnico-racial como um subtexto.

Oscar não precisa ser negro retinto para contextualizar a questão étnico-racial que permeava a comunidade vitoriana no período. A condição médica em questão, denominada argiria, era comum, em razão dos tratamentos realizados com nitrato de prata. Um dos contaminados com argiria mais famosos da história é Charles Dickens, amigo íntimo de Wilkie Collins. Nas palavras de Oscar, “o tom azul em minhas feições é produzido pelo efeito do nitrato de prata no sangue – ingerido oralmente. É o único remédio que alivia os sofrendores como eu, para a de outra forma incurável moléstia. Nós não temos alternativa a não ser aceitar as consequências enquanto esperamos pela cura”¹⁵ (Collins, 2017, p. 120)

Na narrativa, a suposta desconfiguração de Oscar é primeiramente testemunhada por Madame Pratolungo, que descreve que

o rosto do homem, ao invés de exibir a tonalidade usual de suas feições, estava horrivelmente deformado como um notável super-humano – eu quase diria que maldosamente - colorido em um *raivoso azul-breu!* Ele provou ser a mais gentil, inteligente e servil pessoa. Mas, quando nós primeiro confrontamos um ao outro, sua horrível cor me espantou tanto que eu não poderia reprimir um grito de alarme. Ele não apenas superou o meu ato involuntário de rudeza com os modos mais indulgentes – como também me explicou o motivo que resultou em suas feições peculiares¹⁶ (Collins, 2017, p. 120, grifo nosso)

15 No original: “The blue tinge in my complexion is produced by the effect on the blood of Nitrate of Silver — taken internally. It is the only medicine which relieves sufferers like me from an otherwise incurable malady. We have no alternative but to accept the consequences for the sake of the cure” (minha tradução).

16 No original: “The man’s face, instead of exhibiting any of the usual shades of complexion, was hideously distinguished by a superhuman — I had almost said a devilish — colouring of livid blackish blue! He proved to be a most kind, intelligent, and serviceable person. But when we first confronted each other, his horrible color so startled me, that I could not repress a cry of alarm. He not only passed over my involuntary act of rudeness in the most indulgent manner — he explained to me the cause which had produced his peculiarity of complexion” (minha tradução).

A reação de Madame Pratulungo não foi exagerada: foi uma reação à altura das mulheres da época, que associavam a imagem dos não-brancos à crimes, como o estupro e o roubo. Oscar, que até então era lido como branco e foi socializado como um, passou a ser lido e interpretado em uma posição de subalternidade em razão da cor peculiar de sua pele. Como Charles Dickens e como Paul Karason, a sua pele ficou azul escura, outremizando-o com uma leitura étnico-racial ambígua, posicionando-o como o Outro, o não-branco.

Nas palavras de Oscar, “minha cor feia nunca aterrorizará minha pobre querida” (Collins, 2019, p. 117). Ele reconhece que Lucilla possui uma limitação referente à cor e sabe que ela apresentará uma resistência ao casamento, caso descubra que ele não tem mais as feições pálidas que tanto admira. Para que ela não descubra que ele foi deformado antes do casamento, ele se esforça para acelerar os preparativos, mas um desenrolar inesperado acontece: o retorno de Nugent para a Inglaterra.

Segundo D’Agord (2013, p. 477), “um encontro repentino com a própria imagem pode remeter à noção do ‘duplo’ como um estranho que me olha. Eu sou o objeto do outro”. Logo, no ponto de vista de Oscar, Nugent representa a sua imagem perfeita, antes do assalto, antes do tratamento. Para Oscar, independente dos problemas de caráter de Nugent, ele representa a metade positiva de Oscar, que ainda tem as suas feições claras, limpas.

A questão do duplo em *Poor Miss Finch* (1872) é apenas uma questão de que “o duplo é tomado como outro porque o eu não se reconhece em [i’(a)], sua imagem virtual” (D’Agord, 2013, p. 482); no caso, Oscar não se reconhece mais nesse homem azul, então ele busca a complementação em seu irmão gêmeo, que acaba por representar o Duplo de Oscar na narrativa.

Nugent Dubourg é um dos destinadores-manipuladores do destino de Lucilla, com valor modal querer-fazer. É Nugent quem debocha da deficiência de Lucilla, e é ele quem propõe que ela se submeta a uma cirurgia potencialmente arriscada, em troca da restauração de uma visão que apenas a magoaria, sujeitando-a a uma vida de tristezas por amar um homem azul, por quem teria ojeriza eterna. Madame Pratulungo o questiona diretamente, “é tão louco para supor que a visão de Lucilla possa ser restaurada, depois de uma cegueira de vinte anos?” (Collins, 2019, p. 123, grifo nosso).

A cegueira de Lucilla não é apenas física e literal, mas também metafórica. Ao longo da narrativa, Oscar é várias vezes chamado de *Blue Face* ou *Blue Man* pelas crianças da redondeza, que não se constrangem ao perturbá-lo em razão de sua deformação. Em algumas vezes, Lucilla estava com ele e o questionou a razão do apelido, que desconversou e disse ter pintado o rosto com uma tinta azul para brincar com as crianças. Após acusar Nugent de ter a pele azul para Lucilla, como modo de desviar da subalternidade

característica dos preconceitos que vinha enfrentando das outras pessoas da comunidade, ela, muito esperta, fez algumas considerações óbvias, que não pareceu levar em conta.

Você não se lembra que uma vez ele admitiu ter pintado o rosto como o personagem Bardoazul, para alegrar as crianças? Não foi delicado, não foi afetuoso – *não foi nada como ele* – apresentar tanta insensibilidade com a desfiguração chocante do irmão dele. Ele deveria ter se lembrando disso, ele deveria ter respeitado isso. Chega! Nós não falaremos mais nisso. Vamos entrar e abrir o piano e tentar esquecer¹⁷ (Collins, 2017, p. 175, grifo nosso).

A sua cegueira é chocante exatamente por ela ter em mãos todas as informações que precisaria ter para entender que a pessoa desfigurada não era Nugent, o irmão que ela detestava, mas Oscar, a quem ela amava. Ao lembrar-se de que Oscar nunca teria sido indelicado ao ponto de usar de uma debilidade do próprio irmão para alegrar crianças, Lucilla se nega a aceitar a verdade absoluta, de que Oscar é o Homem Azul. A ignorância é um espaço de conforto para Lucilla, que escolhe negar a verdade a si mesma para não ser obrigada a se afastar de Oscar.

Herr Groose, outro destinador-manipulador, com valor modal de saber-fazer, tenta auxiliar Lucilla a compreender os seus preconceitos e a superá-los, antes e depois da cirurgia. Ele tenta fazê-la compreender que os seus conceitos de cores estão deturpados pelo preconceito próprio da cegueira literal e ideológica da qual Lucilla sofre, que a impedem de traduzir os signos corretamente.

Madame Pratolungo, a destinadora-julgadora de Lucilla, apresenta um estado resultante *secreto*, pois é ela quem guarda o segredo da mudança de Oscar, e sanção pragmática de *recompensa* para Oscar e Lucilla, ao uni-los no final do enredo, e *punição* para Nugent, ao revelá-lo como o grande vilão do romance. É para ela que Oscar pergunta, “você acha que vou aterrorizá-la quando o meu rosto ficar azul. Não vou aterrorizá-la agora, quando me ver em convulsões no chão?”¹⁸ (Collins, 2017, p. 127), e é ela quem testemunha a união do Oscar desfigurado e Lucilla, “ah, o quão vividamente eu me lembro – no momento em que ela o abraçou – o primeiro choque de ver as duas faces juntas! A droga já tinha feito o seu trabalho. Eu vi a face pálida dela encostada inocentemente contra o raivoso azul-breu de sua pele descolorida”¹⁹ (Collins, 2017, p. 136).

17 No original: “Don’t you remember his once acknowledging in the garden that he had painted his face in the character of Bluebeard, to amuse the children? It was not delicate; it was not affectionate — it was not like him — to show such insensibility as that to his brother’s shocking disfigurement. He ought to have remembered it, he ought to have respected it. There! we will say no more. We will go indoors and open the piano and try to forget” (tradução nossa).

18 No original: “You think I shall horrify you when my face has turned blue. Don’t I horrify you now when you see me in convulsions on the floor?” (tradução nossa).

19 No original: “Ah, how vividly I remember — at the moment when she embraced him — the first shock of seeing the two faces together! The drug had done its work. I saw her fair cheek laid innocently against the livid blackish blue of his discolored skin” (tradução nossa).



Por meio de suas observações e manipulações, Madame Pratulungo consegue reestabelecer o relacionamento de Oscar e Lucilla, ajudando esta última a superar os seus preconceitos que tanto a fizeram sofrer.

3.3 Estruturas discursivas

No nível do discurso ou das estruturas discursivas, “a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação” (Barros, 2005, p. 13). A partir da *modalização do fazer*, Herr Groose, o destinador-manipulador de Lucilla, pelo *fazer-fazer*, ou seja pela transmissão de valores modais para o destinatário-sujeito, tenta auxiliá-la a superar o seu preconceito pela modalidade *atualizante*.

Oscar, também destinador-enunciado, não faz com que Lucilla descubra sobre a sua pele azul, mas não influencia em sua decisão de submeter-se à cirurgia. Ele permite que Nugent, o seu Duplo, e destinador-manipulador de Lucilla, a influencie a realizar a cirurgia, que é bem-sucedida. Mas, durante a sua convalescença e ansiosa para, finalmente, enxergar o rosto do homem que ama, Lucilla retira a venda e realmente enxerga Oscar: um Oscar desfigurado, azul-escuro, que ela pensa ser Nugent, como descrito a seguir:

No momento em que me virei, horrorizada, para olhar para Oscar, foi também o momento em que ela levantou a cabeça do peito de Nugent para procurar o cirurgião. Seus olhos seguiram em direção aos meus. Encontraram o rosto de Oscar. Ela viu a cor azul-escuro dele, em plena luz. Um grito de terror escapou dela: recuou, estremecendo, e garrou o braço de Nugent. Grosser fez-lhe um gesto severo para virar o rosto da janela, e levantou o curativo. Agarrou-a com fervorosa ansiosa, enquanto a sustentava.

— Coloque-o de novo! – disse ela, segurando Nugent com uma mão e levantando a outra para apontar para Oscar com um gesto de nojo. — Coloque-o de novo. Já vi muito. (Collins, 2019, p. 254)

Nugent, destinador-manipulador, se apaixona por Lucilla e faz com que ela case com ele, fingindo ser Oscar, e se aproveita da ignorância de Lucilla sobre a nova aparência de Oscar para enganá-la. Em uma troca de identidades, Nugent se casa com Lucilla como se fosse Oscar, mas ela sabe que existe algo de errado no enlace. Madame Pratulungo, destinador-julgador, faz com que Oscar volte para a Inglaterra para impedir o casamento entre Lucilla e Nugent.

Assim, na *modalização do ser*, Oscar, ao contar sobre a verdade a respeito de sua aparência, ou seja, pelo *dizer verdadeiro*, altera a existência modal de Lucilla, de *não-poder tolerar cores escuras para querer-poder se relacionar com alguém não-branco*.

O casamento dos dois, no final, é uma perspectiva positiva para os valores vigentes na sociedade vitoriana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Poor Miss Finch (1872), de Wilkie Collins, propôs o debate sobre o estranhamento étnico de pessoas brancas com pessoas não-brancas, em razão da Revolta do Índigo, por meio da protagonista cega, Lucilla Finch. A cegueira de Lucilla, no entanto, é uma alegoria para preconceito racial do povo inglês para com pessoas não-brancas. Enquanto Oscar, o irmão não-branco, representa a bondade, Nugent, o irmão branco, representa a mentira e a maldade. Nugent, que tem a tez clara, se aproveita da cegueira, ou seja, da ignorância de Lucilla, para casar-se com ela, ocupando o espaço de seu irmão pelo percurso do duplo.

Com a superação do preconceito de Lucilla para com pessoas não-brancas, o narrador fecha a narrativa com esperança. A cegueira, ou seja, a ignorância dos ingleses vitorianos, que julgavam um grupo étnico por percepções particulares e excludentes, pode ser superada pelo conhecimento, pela verdade. A partir do espírito revolucionário de Madame Pratolungo, que incentivou Lucilla a pensar além de seus preconceitos, a narrativa conduz o leitor pelo percurso da libertação das amarras da exclusão, punindo Nugent, o vilão, e premiando Oscar, a vítima.

REFERÊNCIAS

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria Semiótica do Texto**. 4. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

BBC FOUR. **Pré-rafaelitas parte 1/2**. Youtube. 2010. 14 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ykfr7xQJSfU>. Acesso em: 12 ago. 2023.

BBC FOUR. **Pré-rafaelitas parte 2/2**. Youtube. 2010. 14 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9DHPz5A5q30>. Acesso em: 12 ago. 2023.

BROPHY, Gregory. Fit and Counterfeit: The Volatile Values of Epilepsy in Wilkie Collins's *Poor Miss Finch*. **Journal of Victorian Culture**. v. 20, n. 20, p. 1-17, 2019.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CARPEAUX, Otto Maria. **O romantismo por Carpeaux**: das origens do romantismo ao fim do movimento: o evasionismo, o byronismo, os raciais e utopistas. Rio de Janeiro: LeYa, 2012a.

CARPEAUX, Otto Maria. **O realismo, o naturalismo e o parnasianismo por Carpeaux:** o romance burguês, darwinismo e fatalismo, o romance psicológico, o século XIX. Rio de Janeiro: LeYa, 2012b.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos:** mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

COLLINS, Wilkie. **Poor Miss Finch.** United Kingdom: Delph Classics, 2017.

D'AGORD, Marta Regina de Leão. et al. O duplo como fenômeno psíquico. **Revista Latinoam. Psicopat. Fund.** v. 16, n. 3, p. 457-488, 2013.

D'ALMEIDA, Nicole. **Como a ciência explica o caso do “Papai Smurf”, o homem, que ficou azul.** 2021. Disponível em: <https://www.uol.com.br/tilt/noticias/redacao/2021/09/18/como-a-ciencia-explica-o-caso-do-papai-smurf-o-homem-real-que-ficou-azul.htm>. Acesso em: 13 ago. 2023.

DICKENS, Charles. COLLINS, Wilkie. The Perils of Certain English Prisoners. **Household Words.** n. 7, vol. 6, p. 1-36, 1857.

DURGAN, Jessica. Wilkie Collins's blue period: color, aesthetics, and race in *Poor Miss Finch*. **Victorian Literature and Culture.** v. 43, p. 765-783, 2015.

FIORIN, José Luiz. Teoria dos signos. In: FIORIN, José Luiz (org.). **Introdução à linguística.** 4. ed. São Paulo: Contexto, 2005. p. 55-73.

GLADDEN, Samuel Lyndon. Closets, Secrets, and Identity in Wilkie Collins's “Poor Miss Finch”. **Victorian Literature and Culture.** v. 33, n. 2, p. 467-486, 2005.

KLING, Blair B. **The Blue Munity:** The Indigo Disturbances in Bengal 1859-1862. Philadelphia/London: University of Pennsylvania/Oxford University Press, 1966.

MAGIC HOUR FILMS. **Luz, Escuridão e Cores:** A Teoria das Cores de Goethe. Youtube. 2018. 51 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hhqhDaHALBk>. Acesso em: 12 ago. 2023.

MAGNET BRAINS. **The “Blue Rebellion” and After – Ruling the Countryside | Class 8 History.** Youtube. 2020a. 23 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9L21YUd77E4>. Acesso em: 12 ago. 2023.

MAGNET BRAINS. **Indigo of the Land of Ryots – Ruling the Countryside | Class 8 History.** Youtube. 2020b. 11 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6KQrVp5ce2M>. Acesso em: 12 ago. 2023.

NAYDER, Lilian. “Blue like me”: Collins Poor Miss Finch, and the Construction of Racial Identity. In: BACHMAN, Maria K.; COX, Don Richard (org.). **Reality's Dark Light:** The Sensational Wilkie Collins. Knoxville: The University of Tennessee Press, 2003.



RHIABI, Mohamed. **The perils of certain English prisoners: Theme analysis (S4°)**. Youtube. 2021. 4 min. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iW8WITJq6oE>. Acesso em: 12 ago. 2023.