



A RAINHA DO IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS: DO FANTÁSTICO À UTOPIA

Aline Sobreira de Oliveira*

* aline.sobreira1@gmail.com
Doutoranda em Estudos Literários pela UFMG.

RESUMO: A literatura fantástica desenvolvida entre fins do século XVIII e fins do século XIX, fruto das tensões entre o espírito racionalista do Iluminismo e o renascimento do irracional impulsionado por correntes místicas e ocultistas do pensamento, foi pouco aberta a protagonistas femininas: de fato, em geral, a mulher aparece, em tais narrativas, como espectro do mal, cúmplice de Satã, mensageira da ameaça à estabilidade do homem e do real. Em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, publicado originalmente em 1899, assistimos a uma reversão do papel comumente destinado às personagens femininas em narrativas não realistas do século XIX: de mensageiras do mal, elas passam a agentes do bem, atuando na interseção entre magia e técnica. Tal deslocamento na representação da figura feminina está atrelado a um deslocamento na própria narrativa – do fantástico à utopia –, o que conduz à reflexão sobre a relação entre gêneros literários e representações do feminino e, em última instância, sobre a utopia como forma de resistência frente ao apagamento ou à demonização da mulher em narrativas não realistas.

PALAVRAS-CHAVE: Emília Freitas; Literatura fantástica; Utopia.

RÉSUMÉ: La littérature fantastique développée entre la fin du XVIIIe siècle et la fin du XIXe siècle, le résultat de tensions entre le rationalisme des Lumières et la renaissance du irrationnel entraînée par les courants mystiques et occultistes de la pensée, ce était juste ouvert aux protagonistes féminins: en fait, en général, la femme apparaît dans ces récits comme un spectre du mal, une complice de Satan, une messagère que menace la stabilité de l'homme et du réel. Dans *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, publié à l'origine en 1899, nous voyons un renversement des rôles généralement destinés à des personnages féminins dans les récits irréalistes du XIXe siècle: au lieu de messagères du mal, elles deviennent agents du bien, travaillant dans l'intersection entre la magie et la technique. Ce changement dans la représentation de la figure féminine est liée à un changement dans le récit – l'utopie fantastique – ce qui conduit à une réflexion sur la relation entre les genres littéraires et les représentations féminins et, finalement, sur l'utopie comme une forme de résistance en face de la suppression du féminin, autant que sa diabolisation, dans les récits non réalistes.

MOTS-CLÉS: Emília Freitas; Littérature fantastique; Utopie.

INTRODUÇÃO

Esquecido por décadas, até a publicação de sua segunda edição, em 1980,¹ o romance *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, da escritora cearense Emília Freitas, publicado originalmente em 1899, destaca-se por apresentar uma série de características peculiares, as quais têm justificado o crescente interesse pela obra.

Saliente-se, inicialmente, o fato de não apenas ser uma obra de autoria feminina, como também de desenvolver uma espécie de defesa dos direitos e do bem-estar da mulher – além de declarar, a partir de determinado ponto da narrativa, a superioridade feminina –, elementos pouco comuns na literatura brasileira do século XIX. Quanto ao primeiro ponto, informa-nos Alcilene Cavalcante² que *A Rainha do Ignoto* é o primeiro romance de autoria feminina publicado no Ceará; no plano nacional, sabemos que diversos fatores ideológicos e sociais contribuíram para que as mulheres fossem mantidas à margem da vida intelectual, sendo, portanto, escassos os nomes femininos a despontarem no cenário literário nacional, de modo que somente um recente esforço arqueológico tem tirado do esquecimento diversas mulheres que naquele momento se dedicaram às letras.³ Com relação ao segundo ponto, é possível dizer, sem grande risco de incorreção, que se trata de um dos primeiros romances feministas da literatura brasileira – desde que consideremos o termo “feminismo” não no sentido de movimento articulado entre mulheres com agendas específicas, mas, como propõe

Constância Lima Duarte, no sentido amplo de “todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo”.⁴

A obra ganha contornos ainda mais incomuns por desenvolver um enredo repleto de elementos insólitos, um solo que também não era dos mais férteis na literatura brasileira da época. Tendo em vista as limitações deste trabalho e a complexidade do tema, não é possível, aqui, retomar em detalhes o desenvolvimento do fantástico na literatura brasileira no século XIX. É possível, contudo, salientar que o cenário das letras nacionais oitocentistas estava pouco aberto a manifestações “não realistas” na ficção, tendo em vista tanto o projeto de formação da literatura nacional como a pouca “memória literária” do país, considerada um elemento indispensável na constituição de uma literatura diversificada e que se permita desancorar do plano da realidade empírica e das questões da ordem do dia e alçar voos mais altos na imaginação.⁵

Ressalte-se, ainda, o estranhamento causado pelo tom ultrarromântico (mesmo que contrastando com sua incisiva crítica social) empregado por Freitas em seu romance, em uma fase da literatura brasileira já de transição entre os valores realistas e naturalistas para a ficção do chamado pré-modernismo. Se na poesia os ecos da literatura gótica ainda se faziam ouvir nos versos de um Augusto dos Anjos (ainda que

1. Essa segunda edição foi realizada pelo professor Otacílio Colares, da Universidade Federal do Ceará. Neste trabalho, utilizo a terceira edição do romance, organizada pela professora Constância Lima Duarte, da Universidade Federal de Minas Gerais. Segundo a organizadora, nas “Observações sobre a presente edição” que antecedem o texto de Freitas, Duarte revela que a terceira edição passou por um cuidadoso trabalho de cotejo com o que se encontrou da primeira edição da obra, corrigindo problemas gerados na segunda edição.
2. CAVALCANTE. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas*.
3. CASTANHEIRA. *Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória*.

4. DUARTE. *Feminismo e literatura no Brasil*, [s.p.].
5. Sobre a presença do fantástico na literatura brasileira, ver, entre outros estudos: LOPES, Hélio. *Literatura fantástica no Brasil*. In: _____. *Letras de Minas e outros ensaios*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 265-278. (Ensaio de Cultura; 9); GABRIELLI, Murilo Garcia. O lugar do fantástico na literatura brasileira. *Itinerários*, Araraquara, n. 19, p. 25-33, 2002; VOLOBUEF, Karin. E. T. A. Hoffmann e o romantismo brasileiro. *Forum Deutsch*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 103-113, 2002; OLIVEIRA, Aline Sobreira de. *A medalha e seu reverso: fantástico e desfantasticização em contos de Machado de Assis*. 2012. 162 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

mesclados ao imaginário orgânico de seu cientificismo particular), na ficção o cenário era um tanto adverso aos temas, às idealizações e às ambientações da segunda fase romântica: superada, em grande parte, a rigidez do naturalismo que marcou a década de 1880, a ficção brasileira abria espaço para escritores de diversificada verve crítica e realista, como Graça Aranha, Euclides da Cunha e Lima Barreto. A figura da donzela refletida em Carlotinha e a composição hiperidealizada de Diana/Funesta/Rainha do Ignoto são exemplos de como certos traços da narrativa de Freitas estão como que deslocados no tempo, habitando um universo literário já há muito saturado desse tipo de personagem.

A Rainha do Ignoto ainda está à espera de leituras de fôlego que se debrucem sobre sua composição. Tendo tido escassa repercussão à época de sua primeira edição, e considerando seu hiato de cerca de 80 anos, apenas recentemente têm surgido comentários críticos sobre o romance, e em geral desenvolvidos em poucas linhas. Entre os trabalhos críticos dedicados à obra de Freitas está o estudo de Alcilene Cavalcante intitulado *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas*, desenvolvido primeiramente como tese de doutoramento e depois editado em livro. Todavia, por emprender um estudo de viés biográfico, um gesto de resgate de uma autora feminina esquecida – gesto justificado e que em si revela o estado precário da crítica em torno da obra da escritora –, Cavalcante não se detém a elaborar uma análise

exaustiva do romance, apenas destacando as linhas mestras da produção literária de Emília Freitas, em paralelo com sua biografia. As poucas apreciações críticas sobre a obra, reconhecendo sua natureza singular, aproximam o romance, especialmente, à literatura fantástica, ao gótico e à ficção científica,⁶ mas sem se deter na conceituação desses termos.

Neste trabalho, desenvolvo muito brevemente a hipótese de que o romance apresenta duas linhas de força distintas e bastante marcadas: de um lado, uma narrativa de cunho fantástico; de outro, uma narrativa de cunho utópico. Sem se estabelecer definitivamente em nenhum desses terrenos – a narrativa fantástica está imiscuída em uma espécie de romance de costumes, o que sem dúvida dilui a força de seus efeitos; sua contrapartida utópica não toca em temas comumente encontrados nesse tipo de ficção, como os relativos às formas de governo e à organização social –, é possível vislumbrar nesse romance uma transição entre formas narrativas distintas, entrelaçada, no plano da história contada, à mudança de universo vivenciada pelo personagem Edmundo. Essa dupla transição possibilita, acredito, uma abertura para a consideração de temas pouco comuns à literatura fantástica e o reposicionamento do olhar sobre personagens femininas. Para desenvolver essa proposta de trabalho, começo por uma breve definição de fantástico e utopia, para, então, dedicar algumas linhas a esse suposto movimento de transição.

6. COELHO. A literatura feminina no Brasil: das origens medievais ao século XX; DUARTE. *A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia; CAVALCANTE. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas*.

FANTÁSTICO E UTOPIA: BREVES DEFINIÇÕES

É sempre arriscado traçar definições sobre o fantástico. Entendido ora como fenômeno cultural universal, ora como gênero literário, o fantástico é um termo em constante elaboração, tendo em vista as diversas configurações que assume ao longo dos tempos e em diferentes esferas do discurso. Neste trabalho, limito-me à concepção de fantástico como manifestação literária inscrita entre fins do século XVIII e fins do século XIX, iniciada na Europa e posteriormente desenvolvida em outras literaturas nacionais, sob novas atmosferas – uma roupagem literária específica de um elemento muito mais amplo, que ultrapassa os limites da literatura.

Podemos dizer, resumidamente, que a literatura fantástica desse período se caracteriza por uma intromissão, no universo tido como cotidiano, de eventos ou seres que põem em xeque a suposta estabilidade do mundo, pelo menos segundo um entendimento amplamente aceito e reiterado na sociedade. Em outras palavras, ela provoca, essencialmente, uma *crise* no mundo tal qual se acredita conhecê-lo, despertando explicações diversas e excludentes entre si para os fenômenos que geram estranheza. Como resume Tzvetan Todorov, “[s]omos assim conduzidos ao âmago do fantástico. Num mundo que é bem o nosso, tal qual o conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar”.⁷

É importante destacar, aqui, o papel cumprido pela razão na narrativa fantástica, uma vez que ela será o motor das ações de Edmundo em *A Rainha do Ignoto*. O fantástico dos séculos XVIII e XIX, inserido no contexto mais amplo que deu origem ao romantismo, representa mais um deslocamento da razão que apenas um gesto de negação dela. O discurso fantástico não pretende destruir a razão, assim como a razão não está ausente dele; ele a problematiza, busca testar seus limites e questionar sua supremacia, sem, contudo, rejeitá-la completamente. Como afirma Italo Calvino, “a personagem do incrédulo positivista que aparece frequentemente nesse tipo de narrativa, vista com piedade e sarcasmo porque deve render-se ao que não sabe explicar, nunca é contestada em profundidade”.⁸ No limite, podemos dizer que a razão constitui uma condição de possibilidade para a literatura fantástica: sem o conflito entre racional e não racional, não existe incerteza, não há ambiguidade. Um fenômeno considerado sobrenatural seria absorvido da perspectiva da fé ou da superstição, sendo imediatamente aceito como tal, ainda que contradissesse as crenças e os saberes instituídos acerca do mundo e da realidade. Nesse caso, adentraríamos o amplo campo do maravilhoso, entendido como espaço em que o sobrenatural simplesmente existe.

A literatura fantástica, desde suas primeiras manifestações, traz à baila um ou vários fenômenos que contradizem

7. TODOROV. A narrativa fantástica, p. 148.

8. CALVINO. *Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*, p. 10.

as crenças compartilhadas socialmente a respeito do que é ou não possível, segundo uma dada concepção de realidade e de natureza. Nesse sentido, seu lugar é, inevitavelmente, o do limite das crenças e convenções, o que faz com que atinja também, e diretamente, a noção de normalidade (isto é, o que é considerado comum, o que faz parte da experiência coletiva dos sujeitos, o que está em conformidade com as “regras” da realidade e da natureza). Como atesta Irène Bessièrre, “é o mundo cotidiano, aquele em que vivemos, que perde todos os limites, todas as fronteiras”.⁹ Segundo Filipe Furtado, o fenômeno fantástico “está para além do que é verificável ou cognoscível a partir da experiência, tanto por intermédio dos sentidos ou das potencialidades cognitivas da mente humana, como através de quaisquer aparelhos que auxiliem, desenvolvam ou supram essas faculdades”.¹⁰ A narrativa fantástica atua nas bordas do que tanto o discurso racional quanto o senso comum sustentam sobre o natural, o real e o normal, provocando um embaçamento de seus contornos, sem, contudo, apagá-los definitivamente.

O questionamento dos limites do real e do possível e a problematização da natureza e das formas de apreensão do mundo se dão, fundamentalmente, pela ambiguidade instalada pelo fenômeno fantástico. Há, nas narrativas fantásticas, um ou vários acontecimentos sobre cuja natureza não se pode emitir nenhum juízo definitivo. Oscilando entre a tentativa

de explicação racional e a aceitação acrítica do acontecimento sobrenatural ou extraordinário, o sujeito da experiência fantástica é tomado ora pela dúvida (índice do exame racional), ora pelo medo. Esse jogo entre curiosidade e medo, bem como a tensão entre uma explicação racional e uma explicação irracional (ou do senso comum), está, como veremos adiante, bastante evidente na narrativa de Emília Freitas.

Assim como fantástico, utopia também é uma noção ampla e extraliterária que na literatura configura uma fértil produção artística. A imaginação utópica é, diz-nos Teixeira Coelho,¹¹ um elemento inerente ao homem, presente em todas as sociedades e em todos os tempos, responsável por impulsionar invenções, descobertas e revoluções; é um mecanismo de extensão do presente em direção a um futuro a partir do que no presente pode ser melhorado. Segundo Coelho, a imaginação utópica não é delirante, mas se nutre de elementos objetivos da sociedade para elaborar um paraíso (passado ou futuro) ao qual a sociedade almeja.

Se a imaginação utópica é atemporal, o termo “utopia” tem uma história delineável: foi cunhado por Thomas More em *Utopia*, obra que inaugura a narrativa utópica. More recorreu ao grego para compor o nome da ilha que constitui o tema da obra: ού + τοπος, “não lugar”.¹² A ilha de Utopia (cuja capital é Amaurotum, “cidade do sonho”) é o espaço onde More situou seu programa utópico, que incluía uma

11. COELHO. *O que é utopia*.

12. É interessante notar que derivações do sentido de “utopia”, além de apontarem para a noção de “lugar ideal” (isto é, de “não lugar” passa a significar “bom lugar”), aproximam o termo ao fantástico. Segundo o *Chamber’s Etymological Dictionary of the English Language*, o adjetivo “utópico” significa “imaginário, fantasioso, quimérico” (CHAMBERS. *Chamber’s Etymological Dictionary of the English Language*, p. 543). O *Le Petit Robert* eletrônico, por sua vez, registra, para o substantivo “utopia”, os sentidos de “quimera, ilusão, miragem, sonho, devaneio” (LE PETIT Robert 2014: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française). Na língua portuguesa, o *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa* registra os sentidos de “projeto de natureza irrealizável; quimera, fantasia” (INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0*); já o *Dicionário etimológico da língua portuguesa* apresenta os sentidos de “[c]oisa impossível de ser realizada ou obtida, sonho, desejo vão, projeto imaginário. [...] Imaginário, inexistente, fantástico” (BUENO. *Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa*, v. 8, p. 4170).

9. BESSIÈRE. *Le récit fantastique: la poétique de l’incertain*, p. 224. Tradução minha.

10. FURTADO. *A construção do fantástico na narrativa*, p. 20.

sociedade livre da injustiça, com divisão igualitária do trabalho, sem propriedade privada e com liberdade religiosa garantida.

A ilha, então, a partir do marco constituído pela obra de More, passou a ser um elemento-chave em narrativas utópicas, embora haja, claro, utopias situadas em outros ambientes. Arthur Leslie Thomas destaca a importância do imaginário em torno da ilha para esse tipo de ficção:

O fato de que uma ilha é autônoma e finita e pode ser remota fornece todas as qualidades requeridas para colocarmos nossa imaginação para funcionar. É verdade que iremos encontrar utopias no subterrâneo, sob o mar, cercadas de montanhas no coração da África ou da Ásia, até mesmo em outro planeta ou talvez distantes no tempo em vez de no espaço; apesar disso, a grande maioria de utopias ainda é encontrada em ilhas.¹³

Como esclarece Fátima Vieira,¹⁴ a ficção utópica é um produto da Renascença, momento em que há a retomada de valores clássicos. A utopia de More, por exemplo, estabelece claro diálogo com a *República* platônica, embora não adote todos os seus princípios. Além disso, o surgimento da literatura utópica está associado às grandes navegações, a um sentimento de novidade e esperança em torno da descoberta de novos povos, novos mundos – não à toa a narrativa utópica possui parentescos com a literatura de viagem. Na

origem da utopia na literatura está também, ainda segundo Vieira, o humanismo, a transição de uma visão de mundo teocêntrica para uma antropocêntrica; o homem passa a ser visto como parte ativa na construção do futuro – não com vistas a alcançar a perfeição, visto que ela ainda era entendida, àquela época, como um atributo exclusivo de Deus, mas para produzir mudanças que garantam a paz. Para a autora, o cerne da utopia estaria no desejo por uma vida melhor, no que reside, então, o caráter crítico desse tipo de literatura. A ficção utópica projeta caminhos para a transformação da sociedade, colocando, portanto, no ser humano a responsabilidade de alcançar as melhorias pelas quais se anseia.

Quanto à estrutura da narrativa utópica, Vieira destaca um roteiro comum a grande parte dessas narrativas: começa-se com uma viagem guiada a um lugar desconhecido; há uma explicação da organização social, política, econômica e religiosa daquela sociedade (o que garante à ficção utópica um caráter notadamente descritivo); há, por fim, o retorno do viajante, que passa, então, a ser um divulgador do novo conhecimento adquirido.

Ainda que as narrativas utópicas representem um modelo ideal de sociedade, é importante ressaltar que esse modelo não necessariamente é bom para todos, e que, além disso, o ideal para determinada época ou povo pode não sê-lo em outro contexto – em outras palavras, a utopia de alguns pode

13. MORTON. *The English Utopia*, p. 12. Tradução minha.

14. VIEIRA. *The Concept of Utopia*.

15. CLAEYS. *Utopia: a história de uma ideia*, p. 13.

ser a distopia (δυσ + τοπος, mau lugar) de outros: como pontua Gregory Claeys, “[à]s vezes, a distância entre utopia e distopia pode parecer alarmantemente pequena”.¹⁵ Isso significa dizer que as utopias não lidam com valores estanques e noções consensuais de bem-estar social, e essa dimensão é importante pois permite avaliar as narrativas utópicas de acordo com os desejos de uma determinada parcela da sociedade em um tempo e um espaço específicos, de modo que a obsolescência das ideias utópicas não as desqualifiquem como utopias. A cidade perfeita de More, por exemplo, não é igualmente boa para homens e mulheres, visto que a sociedade idealizada é paternalista, e nela as mulheres não são valorizadas. De um modo geral, inúmeras ideias utópicas, como a defesa da supremacia do Estado e de normas e condutas para o controle do corpo, o militarismo, a divisão da sociedade em classes, a repressão de desejos de ordens diversas, etc., não constituem mais o ideal de organização social.

Também a forma como se apresentam as narrativas utópicas se modifica conforme se transformam os gêneros literários: se a utopia de More se aproximava dos diálogos filosóficos, narrativas mais contemporâneas têm se valido de gêneros modernos, como a ficção científica, em sua construção, ressaltando a importância da ciência para a melhoria da sociedade. Peter Fitting observa que, ainda que não se possa confundir ficção utópica com ficção científica – já

que a utopia, além de ser um gênero mais antigo que a ficção científica (surgida, para Fitting, entre os séculos XVIII e XIX), não necessariamente dialoga com o imaginário e a linguagem científicos –, há uma profícua confluência entre esses gêneros na literatura moderna:

A interseção entre a ficção científica moderna e a utopia inicia com o que considero a característica fundamental da ficção científica, a saber, sua habilidade de refletir ou expressar nossas esperanças e nossos medos no que diz respeito ao futuro, e, mais especificamente, a relacionar essas esperanças e esses medos à ciência e à tecnologia.¹⁶

A partir dessas breves considerações sobre o fantástico e a utopia, passemos, agora, à observação de como esses dois tipos de narrativa se desenvolvem em *A Rainha do Ignoto*, verificando algumas das consequências da transição de uma história de cunho fantástico para uma de caráter utópico.

A TRANSIÇÃO DO FANTÁSTICO À UTOPIA EM A RAINHA DO IGNOTO

Os capítulos iniciais de *A Rainha do Ignoto* estabelecem uma trama tipicamente fantástica.¹⁷ Edmundo, jovem advogado, rico, estudado e viajado, que chega ao interior do Ceará para resolver negócios da família, é logo apresentado a uma história local que diz de uma mulher que vive em

16. FITTING. *Utopia, Dystopia and Science Fiction*, p. 138. Tradução minha.

17. Destaque-se que o primeiro capítulo se chama “Funesta”, e a ambientação inicial é noturna.

18. FREITAS. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico, p. 33.

uma gruta encantada e que perturba àqueles que de lá se aproximam. Edmundo, cético, racional, oriundo da cidade grande – em suma, o “incrédulo positivista” mencionado por Calvino –, primeiramente não dá atenção ao que considera uma história supersticiosa e sem fundamento, fruto da imaginação crédula do povo. Contudo, instigado pela constância das menções a Funesta, assume diante dos boatos sertanejos uma atitude investigativa. Ele procura descobrir o verossímil por trás do inverossímil, “o fio da realidade perdido naquele labirinto de idéias extravagantes e fantásticas”;¹⁸ isto é, não pressupõe que os rumores sobre a criatura encantada do Areré, que vive apartada da sociedade, sejam de todo falsos, mas rejeita a explicação do senso comum (superstição) e intenta, por meio da razão, revelar a verdade por trás da ignorância do povo. Temos, então, um elemento central das narrativas fantásticas do período aqui considerado: a tensão entre explicações distintas para um evento extraordinário (isto é, que foge à normalidade, que desafia a compreensão, que gera dúvidas sobre natureza, normalidade e percepção).

Um elemento de destaque nesse plano da narrativa são as ambientações góticas, que fortalecem os sentimentos de medo e perigo evocados por aquelas histórias interioranas. Um exemplo de construção nessa direção está na abertura do capítulo XIII, que contrasta a escuridão da noite com a claridade do interior da casa da D. Matilde, onde se passará

um sarau que posteriormente será interrompido por uma das artimanhas da Rainha do Ignoto:¹⁹

Findava o dia, e as sombras da noite estendendo seu negro manto semeado de estrelas deixavam que a treva empunhasse o cetro da tristeza e do mistério!

O povo chama ao anoitecer “boca da noite”, pois, a boca da noite é como a boca de um abismo! Ao nos aproximarmos de uma ou da outra, sentimos uma espécie de terror pânico, que não se explica, senão pelo desconhecido que nos cerca, pelo ignoto que nos confunde!²⁰

Sobre a figura feminina, vale destacar alguns pontos – em primeiro lugar, a associação da criatura da gruta do Areré ao mal, presente não apenas nas superstições do povo, mas também em algumas das situações em que Edmundo se depara com aquele ser extraordinário. Da primeira vez que ele vê a mulher misteriosa, ela está acompanhada de uma criatura feia, medonha, das trevas, além de um cachorro preto. Ele se pergunta, então: “Por que capricho aquela criatura formosa, romântica e ideal misturava o belo com o horrível?”²¹ Liga-se a isso, claro, o tema da sedução fatal. Funesta, como potencial agente demoníaca, sedutora e maligna, sugere uma força que condenaria Edmundo à perdição, caso se deixasse levar por aqueles artifícios suspeitos. Por fim, a personagem misteriosa encarna a ambiguidade fantástica: ora é Funesta,

19. Nesse episódio, a Rainha do Ignoto, ou Diana, como se mostrava a Virgínia e Carlotinha, prega uma peça nas maldosas e invejosas irmãs Alice e Henriqueta. Há, então, uma exposição dos defeitos dessas duas personagens, mas sem grandes implicações em seu status social (o que não deixa de sugerir certa impotência da Rainha do Ignoto em transformar determinados aspectos da sociedade).

20. FREITAS. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico, p. 95.

21. FREITAS. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico, p. 36.

22. FREITAS. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico, p. 81.

ora é Fada, ora é uma visão fantasmagórica, ora é Diana, moça simples e trabalhadora, ainda que seja, acima de tudo, a Rainha do Ignoto. A figura feminina é, em resumo, um “verdadeiro enigma”.²²

Em um plano secundário (isto é, que não concorre para a construção do efeito fantástico), temos personagens femininas caracterizadas pela futilidade, pela inveja, pelo egoísmo, pela competição. As duas jovens que se distanciam desse modelo frívolo de mulher são ora ridicularizadas pelas colegas (Carlotinha, futura esposa de Edmundo), ora usurpadas em seu amor e sua herança (Virgínia, uma espécie de Gata Borralheira). O próprio Edmundo, no início do romance, revela um traço misógino:

Em matéria de amor não admitia a verdade, zombava de meia dúzia de corações, verdadeiros tesouros de sentimento, onde tinha feito despertar o mais sincero e puro afeto e, depois ia escrever folhetins, nos rodapés dos jornais dos estudantes, contra a inconstância e leviandade das mulheres, rindo-se ao mesmo tempo com os amigos de ter feito no mesmo jornal, com diversos pseudônimos, quatro ou cinco sonetos: a Marília, Laura, Beatriz, Leonor e Julieta.²³

23. FREITAS. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico, p. 40.

Apresenta-se, então, em especial através das tensões entre essas personagens femininas, uma sociedade em que a

mulher exerce uma função meramente ornamental e é incapaz de estabelecer amizades verdadeiras; uma sociedade em que casamentos são arranjados por interesse, em que o amor é uma mercadoria, em que os valores mais nobres são descartados em nome da superficialidade e das aparências. É, também, para essa configuração que a utopia posteriormente elaborada no romance irá apontar, ao ressaltar os vínculos de amizade e cumplicidade entre as mulheres, a importância do amor verdadeiro e a força feminina.

Em resumo, os capítulos I a XXV de *A Rainha do Ignoto* apresentam uma trama central de cunho fantástico, com a empreitada de Edmundo pela descoberta da verdade por trás dos eventos estranhos na região de Passagem das Pedras. Há também uma predominância de ambientações noturnas e a oscilação entre medo e curiosidade, além da representação feminina associada ora ao mal, ora à superficialidade. Nesse ponto, contudo, há o deslocamento de Edmundo para a Ilha do Nevoeiro, e com isso a própria narrativa ingressa em um novo território, abandonando paulatinamente as motivações fantásticas e abrindo-se para temas mais característicos de histórias de cunho utópico.

Em seu empreendimento investigativo, Edmundo entra em contato com Probo, que lhe conta que a moça do Areré é, na verdade, a Rainha do Ignoto, uma mulher misteriosa e poderosa que conduz um grupo composto exclusivamente

24. Probo é resgatado com sua mulher, Roberta, pela Rainha do Ignoto e suas paladinas em decorrência dos problemas que o casal vivenciava por causa do vício em jogos do homem. Aqui inicia a temática da superioridade feminina, que encontra na caracterização negativa de Probo o pico misândrico da narrativa.

por mulheres, as chamadas paladinas, em missões benfeitoras por todo o Brasil; para a realização de tais missões, saem pelo país em navios como o *Tufão*, de que Probo é um indesejado tripulante.²⁴ Edmundo, tanto porque ele é um incrédulo como porque Probo não transmite muita confiança, não acredita naquela absurda história sobre um grupo exclusivamente feminino, altamente organizado e tecnicizado, liderado por uma mulher extraordinária. A virada em sua aventura (e na narrativa) se dá, então, quando Probo, querendo provar a verdade e vendo em Edmundo um potencial cúmplice no desmascaramento daquelas mulheres tão ousadas e estranhas – Probo as considera malignas por lutarem por igualdade social e pelo fim da escravidão –, consegue fazer com que o jovem advogado ingresse no *Tufão*. Note-se que a estratégia utilizada por Edmundo para entrar no navio é se passar por Ofélia, uma adolescente que enlouqueceu por amor e que se veste sempre com uma armadura de cavaleiro; dá-se início, nesse ponto, a uma espécie de apagamento da figura masculina: o próprio protagonismo de Edmundo se dilui ao passo que a narração se concentra nas ações e nos discursos da Rainha do Ignoto e das paladinas. O plano utópico, então, é, antes de tudo, um espaço onde a figura feminina pode tomar relevo, ao se distanciar da caracterização negativa ou, na melhor das hipóteses, secundária que recebe no fantástico oitocentista.

A realidade descortinada para Edmundo a partir de sua viagem, guiada por Probo, à Ilha do Nevoeiro e de seu ingresso no *Tufão* é utópica na medida em que revela um grupo de mulheres altamente especializadas (na época, algo quase impossível de se imaginar) que se dedicam integralmente a fazer o bem e melhorar a sociedade. Para tal, fazem uso não apenas das ciências, mas também da hipnose, empregada especialmente pela Rainha do Ignoto – elemento pseudocientífico que funciona como ferramenta de transformação social e que, certamente, aproxima o romance de Freitas à ficção científica, ainda que não se possa dizer que ele pertença a esse gênero. O espectro de ação do grupo é amplo: elas atuam desde em brigas conjugais até em questões mais complexas e coletivas, como o problema da escravidão. O projeto da Rainha e suas paladinas é resumido em um dado momento da narrativa:

vamos guerrear a injustiça, proteger o fraco contra o forte, entrar nos cárceres para curar os enfermos, lançar-nos às ondas para salvar os naufragos e atirar-nos aos incêndios para lhes arrebatam as vítimas! Quem não estiver pronta a perder a vida pela fé jurada, pode assinar seu nome no livro da covardia.²⁵

Em seu texto de abertura à terceira edição de *A Rainha do Ignoto*, Duarte já havia apontado para o caráter utópico do romance de Emília Freitas:

25. FREITAS. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico, p. 188.

A criação de uma sociedade formada apenas de mulheres, que dominam a natureza, a técnica e a ciência, que ocupam cargos e funções com invulgar competência – tais como de general, comandante, maestra, cientista, médica ou advogada – não sugere uma sociedade utópica, regida por leis femininas, feminista *avant la lettre*, que quer se diferenciar principalmente da realidade patriarcal, a grande responsável pela opressão das mulheres? E a Ilha do Ignoto, representação por excelência de um espaço idealizado e escondido dos olhares, onde apenas as mulheres reinavam, não pode ser lido como o não-lugar, ou como o único espaço possível para a realização feminina? Em outras palavras: como uma tentativa da autora para a superação da doxa patriarcal?²⁶

Nessa transição entre fantástico e utopia, podemos notar algumas importantes transformações na narrativa. Além da difusão do protagonismo, que deixa de estar centrado em Edmundo, há a dissolução da tensão entre racional e irracional que povoa a primeira parte do romance (e que se manifesta, em sua maioria, como uma representação negativa da cultura interiorana, das crenças populares): não há mais mistério a ser resolvido. Em lugar dessa tensão, há o predomínio da ciência e da técnica como ferramentas para alcançar os mais improváveis feitos – como libertar um grupo de cem escravos de uma fazenda por meio de um engenhoso plano envolvendo hipnose. O fim da atmosfera de mistério também dissipa os contornos sedutores e malignos da Rainha do

Ignoto, ficando, no lugar, a amizade e a cumplicidade femininas, sua benevolência. Ainda com relação à representação feminina, a frivolidade, a inveja, o egoísmo e a fragilidade que caracterizam as mulheres da primeira parte do romance são substituídos por manifestações de força, solidariedade, altruísmo e simplicidade. Há, também, a compreensão de que aquelas mulheres se privaram de uma vida íntima, particular, em nome de uma causa nobre: isto é, de agentes de Satã, elas passam a agentes do bem.

Assim, em resumo, é possível dizer que a passagem do fantástico ao utópico implica a reconfiguração de quase todos os temas da narrativa: apenas o amor romântico permanece, na figura de mulheres frágeis que recebem a ajuda da Rainha e suas paladinas. De resto, a visão estreita da primeira parte do romance, tão focada em pequenos eventos e na curiosidade e racionalidade de Edmundo, dá espaço a uma narrativa que se permite espalhar-se em inúmeros temas e lugares, tocando em questões que não encontram vazão em narrativas fantásticas. Igualmente, a centralidade dos personagens masculinos, detentores da razão, se dissolve diante de um protagonismo feminino plural e, em grande medida, revolucionário.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Procurei desenvolver, neste texto, uma proposta de leitura do romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas, pelo viés

26. DUARTE. *A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia, p. 19.

de uma transição de um plano narrativo caracteristicamente fantástico para um de cunho utópico. Observamos que os 25 primeiros capítulos da obra exploram diversos temas caros à literatura fantástica oitocentista, como a tensão entre razão e superstição, a ambientação gótica e a demonização e a ridicularização da mulher, com destaque para a figura masculina, racional e curiosa; enquanto, nos 45 capítulos restantes, há um deslocamento na história, que passa a focalizar as ações de um grupo de mulheres que, lideradas pela Rainha do Ignoto, empreendem uma série de melhorias, pequenas ou grandes, íntimas ou abrangentes, na sociedade. Tal deslocamento é duplo: implica tanto uma alteração no modo narrativo (do fantástico à utopia) como uma mudança de perspectiva com relação a questões diversas, como o papel de homens e mulheres na sociedade. Assim, se o fantástico, em *A Rainha do Ignoto*, está voltado à problematização da natureza e da percepção de fenômenos extraordinários (daí a presença constante da tensão entre razão e superstição e da dúvida de Edmundo), centrada na personagem masculina que, sozinha, lidando com o medo e com o risco de ser seduzido por um demônio, pretende descobrir uma verdade; a utopia se dedica a arrolar estratégias de transformação social, abrangendo, portanto, uma dimensão coletiva que o fantástico ignora. Uma especial consequência dessa transição entre tipos de narrativa é, como pudemos ver, a alteração na caracterização da mulher: se, em seu momento fantástico, as mulheres são,

com poucas exceções, caracterizadas como fúteis, invejosas e coadjuvantes na sociedade, e se o fantástico também é um campo fértil à misoginia (tendo em vista a recorrente associação, nesse tipo de ficção, entre figura feminina e Satã), a contrapartida utópica permite uma visada totalmente diferente do papel da mulher no tecido social, além de salientar a amizade, a solidariedade e o altruísmo femininos. Essa configuração utópica esbarra, claro, em noções que hoje são um tanto problemáticas, como a misandria; também é por vezes enfraquecida quando o foco da ação se concentra em casos particulares, sem articulação com o todo da sociedade; por fim, apresenta também algumas ingenuidades históricas, como no episódio da libertação pacífica dos escravos. Essas incongruências, contudo, não esvaziam a qualidade de utopia dessa parte da narrativa: são antes índices de um processo de reflexão sobre inúmeras questões que, historicamente, ainda engatinhavam no cenário brasileiro (e mundial).

Mas há algo mais. A utopia engendrada em *A Rainha do Ignoto* é não apenas imperfeita ou obsoleta (segundo os parâmetros contemporâneos) – isso qualquer utopia pode ser, sem que isso implique sua desqualificação como tal –, mas também incompleta: a Rainha, admitindo a fraqueza do coração feminino e não suportando mais a solidão, decide pôr fim à própria vida, o que acarreta, também, a destruição da Ilha do Nevoeiro. Ainda que seus navios e suas paladinas

possam continuar sua missão, há a queda da figura de liderança e também da grande mestra da arte hipnótica, que tantos feitos possibilitou ao grupo. Será possível às paladinas manter a missão sem a bússola representada pela Rainha e sem seus artifícios? Uma vez que a prática desse grupo se pauta pela não violência, pela astúcia, pelos planos mirabolantes, quem será responsável por conduzir tais complexos projetos de mudança? O romance, ainda que não aponte para a dissolução daquele grupo, também não nos deixa vislumbrar qualquer continuidade. A personagem Virgínia, por sua vez, uma espécie de espectro realista da Rainha, a única mulher que reunia em si as qualidades da dignidade, da coragem, do altruísmo, da sororidade, da simplicidade,²⁷ padece do abandono geral e morre doente, esquecida, enquanto todos se divertem na *soirée*. Por fim, Edmundo, o potencial replicador daquelas pequenas e grandes revoluções, retorna de sua jornada apenas para se casar com Carlotinha, jovem de bom coração mas sem qualquer disposição para subverter determinações sociais. Ainda que haja aí a realização amorosa e a felicidade, encerra-se, nesse desfecho romântico, toda possibilidade de mudança social; no limite, Edmundo deixará de zombar do coração feminino e será um bom marido para a doce e virginal esposa. Assim, apesar de empreender ações de melhoria na sociedade e ressaltar a força feminina, há um forte traço pessimista no romance: nem mesmo no

plano da utopia a mulher se realiza plenamente, e a mudança da sociedade não deixa totalmente de ser um sonho distante.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irene. **Le récit fantastique**: la poétique de l'incertain. Paris: Larousse, 1974. (Thèmes et Textes).

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa**. Vocábulo, expressões da língua geral e científica – sinônimos contribuições do tupi-guarani. Santos: Editora Brasília, 1974. v. 8.

CALVINO, Italo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CASTANHEIRA, Cláudia. Escritoras brasileiras: percursos e percalços de uma árdua trajetória. **Cadernos da FaEL**, v. 3, n. 8, maio-ago. 2010. Disponível em: <<http://www.unig.br/cadernosdafaef/ARTIGO%20CADERNOS%20%20CLAUDIA%20CASTANHEIRA.pdf>>. Acesso em: 30 abr. 2014.

CAVALCANTE, Alcilene. **Uma escritora na periferia do Império**: vida e obra de Emília Freitas. Ilha de Santa Catarina: Mulheres, 2008.

CHAMBERS, William. **Chamber's Etymological Dictionary of the English Language**. Edited by James Donald. London; Edinburgh: W & R Chambers, 1872. Disponível em: <<https://archive.org/details/chamberssetymolo00donarich>>. Acesso em: 9 mar. 2014.

27. Carlotinha, assim como Virgínia, também é caracterizada de modo positivo no romance, porém ainda encarna a donzela ingênua, insegura e dependente da realização amorosa.

CLAEYS, Gregory. **Utopia**: a história de uma ideia. Tradução de Pedro Barros. São Paulo: Edições Sesc, 2013.

COELHO, Nelly Novaes. A literatura feminina no Brasil: das origens medievais ao século XX. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa (Org.). **Gênero e representação**: teoria, história e crítica. Belo Horizonte: Pós Graduação em Letras: Estudos Literários-UFMG, 2002. p. 89-107. (Coleção Mulher & Literatura, v. 1).

COELHO, Teixeira. **O que é utopia**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Primeiros Passos).

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, set.-dez. 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: 25 abr. 2014.

DUARTE, Constância Lima. **A Rainha do Ignoto** ou a impossibilidade da utopia. In: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 3. ed. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003. p. 11-21.

FITTING, Peter. Utopia, Dystopia and Science Fiction. In: THE CAMBRIDGE Companion to Utopian Literature. Edited by Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 135-153.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**: romance psicológico. 3. ed. Atualização do texto, introdução e notas de Constância Lima Duarte. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2003.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1980.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa 3.0**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. Versão eletrônica.

LE PETIT Robert 2014: Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert, 2014.

MERRICK, Helen. Gender in Science Fiction. In: THE CAMBRIDGE Companion to Science Fiction. Edited by Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 241-252.

MORTON, Arthur Leslie. **The English Utopia**. London: Lawrence and Wishart, 1978.

TODOROV, Tzvetan. A narrativa fantástica. In: _____. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 147-166.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Debates; 98).

VIEIRA, Fátima. The Concept of Utopia. In: THE CAMBRIDGE Companion to Utopian Literature. Edited by Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 3-27.