



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL**  
**UNIDADE UNIVERSITÁRIA DE CAMPO GRANDE**

---

**ADRIANNA ALBERTI**

***A RAINHA DO IGNOTO DE EMÍLIA FREITAS: A PERSONAGEM FEMININA  
COMO ELEMENTO DE TRANSGRESSÃO DA REALIDADE NA NARRATIVA  
FANTÁSTICA***

---

Campo Grande/MS  
2019

M	 <p><b>UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MATO GROSSO DO SUL</b></p> <p>Modelo de capa institucionalizada (sem lombada)</p>
A. ALBERTI	<p><b>ADRIANNA ALBERTI</b></p>
<p><b>A RAINHA DO IGNOTO DE EMÍLIA FREITAS: A PERSONAGEM FEMININA COMO ELEMENTO DE TRANSGRESSÃO DA REALIDADE NA NARRATIVA FANTÁSTICA</b></p>	<p><b>A RAINHA DO IGNOTO DE EMÍLIA FREITAS: A PERSONAGEM FEMININA COMO ELEMENTO DE TRANSGRESSÃO DA REALIDADE NA NARRATIVA FANTÁSTICA</b></p>
2019	<p><b>Campo Grande/MS</b> <b>2019</b></p>

**ADRIANNA ALBERTI**

***A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas: A personagem fantástica como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato

Campo Grande/MS  
2019

A289r Alberti, Adrianna

*A rainha do Ignoto* de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica/ Adrianna Alberti. – Campo Grande, MS: UEMS, 2019.

126f.

Dissertação (Mestrado) – Letras – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2019.

Orientador: Prof. Dr. Fábio Dobashi Furuzato.

1. Literatura fantástica 2. Literatura brasileira 3. Freitas, Emília, 1855-1909 I. Furuzato, Fábio Dobashi II. Título

CDD 23. ed. - B869.3

**ADRIANNA ALBERTI**

***A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas: A personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Estadual de Mato Grosso, Unidade Universitária de Campo Grande, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de concentração: Linguagem: Língua e Literatura

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Fabio Dobashi Furuzato (Presidente)  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Enéias Tavares  
Universidade Federal de Santa Maria / UFSM

---

Prof. Dr. Altamir Botoso  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Ravel Giordano Paz - Suplente  
Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul/UEMS

---

Prof. Dr. Ramiro Giroldo - Suplente  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/UFMS

Campo Grande/MS, 14 de agosto de 2018.

*Às mulheres que pesquisam, escrevem e  
leem literatura fantástica no Brasil.*

## AGRADECIMENTOS

Hei de agradecer eternamente pelo caminho percorrido durante os anos de realização dessa titulação, pelo aprendizado, pelas dificuldades, pelos obstáculos, mas acima de tudo, pela enorme compreensão e apoio com que as pessoas ao redor me presentearam.

Meus sinceros agradecimentos à família que sustenta meu mundo espiritual, *motumbá, motumbá asé* a casa de minha *yalorixá*, peço a benção de minha mãe Carmem, de minhas mães, de meus pais, meus irmãos mais velhos e meus irmãos mais novos. Agradeço por todas as vezes que encostei a cabeça no chão, ou no travesseiro, e orei aos meus orixás para que eu tivesse força o suficiente para continuar e concluir esse ciclo. A toda energia e abertura de caminhos: *Saluba Nanã*.

Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Fabio Dobashi Furuzato que me acolheu em 2015, no início de meu caminho na academia em Letras, e desde então, entre a paciência e a tranquilidade abraça os meus grandiosos planos sobre a pesquisa em literatura fantástica e os torna palpáveis. Sem seu suporte, orientação e conhecimento eu não teria alcançado esse momento. Por diversos momentos sua parceria foi mais do que um norte, foi o incentivo necessário para que eu buscasse o melhor na minha pesquisa.

Agradeço também a minha família, a minha mãe e ao meu pai que depositam toda a fé em mim e acreditam que eu alcançarei todos os meus objetivos, que me ligaram várias vezes apenas para perguntar sobre o mestrado e para dizer que iria ficar tudo bem. Agradeço também ao meu irmão e a minha cunhada que diante de todo o meu pânico e mensagens sobre eu não saber o que fazer para continuar, dedicaram-se e com calma e risadas me mostraram caminhos possíveis e soluções cabíveis, mesmo quando a pergunta tenha sido esdrúxula e a resposta 300.

Embora religiosa, não me furto de agradecer também ao meu terapeuta Daniel Braga, que no último ano possibilitou além de um grande conhecimento sobre mim e meu comportamento, mas esteve ao meu lado nos momentos difíceis de continuar. Agradeço por todos os momentos em que através dele eu pude observar um pouco da minha própria capacidade e inteligência. Não há palavras o suficiente para eu expressar minha gratidão.

Sou muito grata à Tânia Souza, não apenas pela amizade que me enriquece na vida e me motiva no meio literário a cada troca de mensagens e encontro, mas por ser a

melhor companheira de viagem e uma das confidentes mais especiais. Minha gratidão vai além da amizade, pois sem você *A Rainha do Ignoto* jamais teria chegado ao meu conhecimento, obrigada por me apresentar o caso de amor e ódio mais intenso que eu já tive nos últimos anos.

Cabe também um agradecimento especial a Maria Alice, que para sempre será a minha sogra, amiga e agora parceira de trabalhos fantásticos. Obrigada pelo incentivo e por acreditar que o meu conhecimento deva ser compartilhado. Eu continuo aprendendo com sua presença sobre os percalços da vida.

Um especial obrigado ao Andriolli Costa, que além de um excelente caçador de sacis, também me presentou com uma edição da obra de Emília Freitas, retirando de sua ação tão linda de doação para me proporcionar acesso a um exemplar próprio da obra.

É imprescindível eu agradecer também aos meus amigos, principalmente, aqueles que não desistiram de mim, por maior esforço – em sua maioria inconsciente – que eu tenha feito em afastá-los do meu convívio social. Nesses últimos oito meses especialmente atribulados, eu agradeço aquelas que estiveram por perto. Obrigada também aos diversos amigos que me mandaram comer algo saudável, tomar um banho, fazer carinho nos meus gatos e dormir.

Obrigada ao Flavio, que a despeito de todos os fins não muito fáceis que tivemos nesses anos, esteve ao meu lado nos piores momentos de pânico e desespero quanto ao caminho que trilho. “Seja amiga do seu ex-namorado – eles disseram – vai ser legal”, e eu não posso deixar de concordar.

Roberta e Eliza, eu agradeço pelos pequenos súbitos raptos da minha zona de preocupação, por me ensinarem que amor é amor, pelas inúmeras conversas em que vocês mostraram que eu sou mais do que eu vejo e por serem as mães dos meus filhos.

Agradeço as muitas horas de presença *online* que o Davide me dedicou, mesmo que a presença física fosse impossível sem uma máquina de teletransporte ou passagens de avião que nunca tivemos como comprar. Obrigada pelas horas de conversa fiada e por todas as vezes que, mesmo que você não tenha notado, esteve iluminando meu raciocínio com suas visões filosóficas e literárias.

Sou grata ao Mauro que compartilhou seus conhecimentos e dedicou diversos momentos para me orientar sobre o meio editorial e esse magnífico mundo por trás dos livros, mas também agradeço as piadas, as fotos das filhas e pela imensa paciência com a minha insegurança.

Obrigada aos bacharéis mais preciosos que a Letras me ofereceu nesses anos: Rodrigo e Jaqueline. Por suas amizades sinceras e despreziosas, eu continuo sem saber o que fiz para merecê-los, mas definitivamente sem as mensagens aleatórias de incentivo e coragem eu não sei se o caminho teria sido tão carinhoso. Rodrigo, em especial, obrigada pela conversa mais brilhante que tive sobre futuro nesse ano de 2019.

Ao Sullivan, pelas horas dedicadas às minhas reclamações, aos meus pedidos de socorro e ao maior apoio que eu poderia receber no momento mais confuso desse último ano, a todo o sentimento compartilhado, as macumbas e os sonhos: Muito obrigada!

Beatriz, eu agradeço por suas mensagens demonstrando preocupação sobre minha saúde, pelos puxões de orelha para que eu fizesse acompanhamento médico e psicológico nesse período e por me dedicar uma amizade genuína e carinhosa.

Ao Henrique meu mais precioso obrigado, por incentivar e me acompanhar pelos últimos onze anos, e compartilhar comigo toda a dificuldade de uma tripla jornada em busca de um objetivo maior.

Às amigas: Carolina, Eliane, Ludmila, Thailinne e Gabriela, muito obrigada por aturarem minhas mensagens de revolta política e meus sumiços, por acreditarem em mim e serem esses exemplos de mulheres que vocês são. Mais da metade da minha confiança em mim e em meu potencial é reflexo daquilo que vocês enxergam em mim. A todo o momento em que a mulher em mim fraquejava em dúvida, era em seus trabalhos, esforços e coragem sobre suas próprias vidas que eu me espelhava. Vocês são maravilhosas.

Agradeço aos melhores companheiros de RPG, de conversas madrugadas a fio, parceria de bar e filosofia de vida: Ricardo, André, Herbert – que tão bem guarda meus gostos –, Ernani, Marynna, Augusto, Camila, Vinícius, Gisele, Thiago, Maria Eduarda, agradeço aos momentos de apoio e suporte e pelas inúmeras tentativas de me tirarem de casa. Também agradeço pelos risos e verdades ácidas e necessárias ao Fabio, Alanah e Arthur. Este agradecimento é também um pedido de desculpas das milhares desculpas que dei e das fugas que empreendi sobre estar presente em suas vidas, fossem momentos bons ou ruins.

A todos minha gratidão e carinho!

*“Eu acho que buscar a beleza nas  
palavras é uma solenidade de amor”*

Manoel de Barros

ALBERTI, Adrianna. *A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica*. 2019. 126 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

## RESUMO

Da produção literária da escritora Emília Freitas (1855 – 1908) nos interessa o romance *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, publicado originalmente em 1899, reeditado em 1980 e 2003. É considerada como o primeiro romance de uma escritora de aspecto fantástico na literatura nacional, sendo importante seu resgate para a compreensão do fantástico no Brasil. A partir de pesquisa bibliográfica, buscamos desenvolver análise partindo de estudos sobre a obra e objetivando a compreensão da mesma através de seus elementos fantásticos, detidamente na hipótese de a personagem Funesta caracterizar-se como o principal elemento fantástico que rompe com a realidade da obra. A literatura fantástica pode ser designada por uma vasta produção ficcional caracterizada pela existência de elementos sobrenaturais ou pela ocorrência de fenômenos que fogem à explicação científica e racional. Outra característica marcante de narrativas fantásticas é a verossimilhança, o que intensifica os efeitos do fantástico como o medo, a angústia, o terror. Utilizamos a concepção de fantástico de Tzvetan Todorov (1939-2017) que o define a partir da hesitação que a narrativa causa: é a ambiguidade quanto à natureza do elemento que rompe com a realidade que define o fantástico. Também nos baseamos no estudo contemporâneo de David Roas (2014), que define o fantástico como uma categoria estética, cujo intuito é desestabilizar os limites e a validade da forma como se percebe o real, portanto, algo que surge para oferecer ao leitor uma forma de experimentar uma inquietação pela falta de sentido, gerando assim um conflito da percepção do real.

**Palavras-chave:** A Rainha do Ignoto; Emília Freitas; Literatura Fantástica; Literatura Brasileira.

ALBERTI, Adrianna. *A Rainha do Ignoto by Emília Freitas: a female character as an element of reality transgression in the fantastic narrative*. 2019. 126 f.. Thesis (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, Campo Grande/MS, 2019.

## ABSTRACT

From the literary production of Emília Freitas (1855 - 1908) we are interested in the novel *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, published originally in 1899 and revised in 1980 and 2003. This work is considered the first novel published by a woman in our national literary field, so its rescue is important for the understanding of fantastic in Brazilian literature. From bibliographical research, we aim to develop our analysis starting from reading already existing studies about Freitas's book and to understand it through its fantastic elements. Fantastic Literature can be designated by its extensive fictional production characterized by the presence of supernatural elements or events that cannot be explained scientifically or rationally. Verisimilitude is another outstanding characteristic of fantastic narratives, as it intensifies fantastic's effect for causing fear, anguish and horror. We utilized Tzvetan Todorov's (1939-2017) idea of fantastic in this work's analysis, in which it was defined as the hesitation the narrative aroused: is the ambiguity of the nature's element that breaks the reality that defines fantastic. We, too, based ourselves in the contemporary studies of David Roas (2014), whom defines fantastic as an aesthetic category, whose purpose would be to disestablish the limits and the validation of the way the real is perceived, thus, it is something that, induced by the lack of meaning, happens to offer the readers an opportunity to experience a discomfort developing a conflict on the perception of real.

**Keywords:** *A Rainha do Ignoto*; Emília Freitas; Fantastic Literature; Brazilian Literature.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1. UM CONHECIMENTO ANTIGO: TEORIAS DA LITERATURA FANTÁSTICA... 21</b>	
1.1. ESTUDOS PRÉ-TODOROVIANOS.....	25
1.2. A ESTRUTURAÇÃO DO GÊNERO POR TZVETAN TODOROV .....	28
1.3. ESTUDOS PÓS-TODOROVIANOS.....	33
1.4. A REALIDADE EM CONFLITO EM DAVID ROAS .....	35
<b>2. NAVEGANDO NO AMAZONAS: LITERATURA FANTÁSTICA NO BRASIL ..... 40</b>	
2.1. A TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA NO SÉCULO XIX – ROMANTISMO, REALISMO, NATURALISMO E SIMBOLISMO .....	41
2.2. QUESTÕES SOBRE O FANTÁSTICO NA TRADIÇÃO LITERÁRIA BRASILEIRA.....	47
2.3. O FANTÁSTICO OITOCENTISTA NACIONAL.....	49
<b>3. A FADA SEDUZIU O VIAJANTE: EMÍLIA FREITAS..... 54</b>	
3.1. NOTAS BIOGRÁFICAS .....	55
3.2. AS OBRAS DE EMÍLIA FREITAS .....	56
3.2.1. A estética poética .....	58
3.2.2. Os romances da escritora.....	59
3.2.2.1. <i>A Rainha do Ignoto</i> : romance psicológico .....	61
3.3. CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA.....	63
3.4. DISCUSSÕES SOBRE RELAÇÕES DE GÊNERO E REVISÃO DO CÂNONE.....	68
<b>4. MARAVILHAS SOBRE MARAVILHAS: REVISÃO DA PRODUÇÃO ACADÊMICA SOBRE A OBRA A RAINHA DO IGNOTO .....</b>	<b>73</b>
4.1. METODOLOGIA .....	74
4.2. RESULTADOS E DISCUSSÕES.....	77
4.2.1. As questões de adequações de gênero literário .....	80
4.2.2. As questões de gênero, representação e espaço femininos.....	90
<b>5. A FUNESTA: A PERSONAGEM COMO ELEMENTO ESTRUTURANTE DO FANTÁSTICO NA OBRA .....</b>	<b>99</b>
5.1. AS TRANSGRESSÕES DA REALIDADE COMO MARCA DO FANTÁSTICO .....	105
<b>6. A ILHA DO NEVOEIRO: CONCLUSÃO .....</b>	<b>118</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>120</b>

## INTRODUÇÃO

A literatura fantástica é comumente descrita como aquela que remete a aparições de elementos sobrenaturais ou insólitos – inexplicáveis pelas leis da física ou raciocínio lógico. Esses elementos rompem com a proposta de realidade estabelecida dentro de determinada obra, cuja verossimilhança com a realidade é marcada na narrativa. Esta percepção pode resultar em uma generalização do que é considerado como fantástico pelo público geral, pois acarreta em tornar o fantástico como sinônimo daquilo que não é real.

O conceito de literatura fantástica, no entanto, pode variar de acordo com o referencial teórico que a explicação utiliza. Uma vez que as manifestações do fantástico também podem ser identificadas para além da literatura, ou seja, também em outras expressões artísticas, como o cinema – tanto em adaptações cinematográficas de obras literárias, como roteiros originais – o teatro, a pintura, a escultura, e chega até mesmo a ser observado para áreas mais contemporâneas, como jogos de videogame e RPG (*role-playing game*).

Na literatura, o princípio dessas narrativas foi e ainda é discutido com afincamento por críticos e historiadores. Por um lado, teóricos e comentadores relembram que elementos do que se considera por fantástico existem há muito tempo, podendo ser encontrados em Homero e mesmo em textos de cunho religioso como a Bíblia Sagrada. Histórias sobrenaturais e de criaturas insólitas e inexplicáveis também podem ser encontradas em praticamente todas as tradições orais pelo mundo. Matangrano e Tavares (2018) apontam que temas que remetem a religião, crença ou superstição, hoje podem ser considerados como fantástico.

No século XIX Charles Nodier e Guy de Maupassant (1850-1893) escreveram ensaios sobre o fantástico. Sendo que para o primeiro o fantástico trata de uma categoria da imaginação que surge na realidade inexplicável, escapando da racionalidade. Para o segundo, o fantástico é parte da alma humana, ainda que tenha sido desacreditado pela ciência da época.

É a partir das décadas de 1960 e 1970 que estudiosos literários se debruçam para compreender as narrativas cujo fantástico é o mote. É com Tzvetan Todorov que o gênero adquire formato e estrutura mais delimitada. Para ele, o fantástico refere-se a uma narrativa calcada na verossimilhança com o mundo real, e é definido a partir da

manutenção da hesitação da existência do elemento sobrenatural ou insólito. O fantástico é, portanto, a hesitação experimentada por um ser que é norteado pelas leis naturais diante de um acontecimento inexplicável.

É na linguagem que o fantástico pode existir, sendo ao mesmo tempo sua consequência e sua prova: os elementos sobrenaturais e insólitos existem, pois a linguagem lhes permite (TODOROV, 2008).

Todorov, no entanto, é criticado por seus sucessores pela tendência restritiva ao definir uma narrativa fantástica: é gênero fantástico apenas e se a hesitação sobre a existência do inexplicável se mantém, caso contrário, pode pertencer ao gênero maravilhoso – quando o inexplicável se justifica e é aceito como sobrenatural – ou ao gênero estranho – quando o inexplicável se justifica a partir de uma explicação racional, como loucura, por exemplo.

Interessa a esta pesquisa outro teórico do fantástico: David Roas (2014), cuja concepção de fantástico ultrapassa a questão puramente literária, identificando-o como uma categoria estética abrangente a outras expressões artísticas. Para o teórico, a aparição de um fenômeno ou acontecimento sobrenatural não indica o pertencimento ao fantástico. O essencial para ele é a questão da transgressão das leis que organizam o mundo real, ou seja, o sobrenatural é aquilo que transgride as leis do real. O fantástico obtém sucesso ao provocar no leitor a incerteza de sua percepção do real, e consequentemente da percepção de sua própria existência.

Para Roas (2014) o fantástico não é uma concepção estática, e evolui com a mudança de relações do ser humano com o mundo. Com isso, não é possível definir que o fantástico surja apenas da aparição do elemento sobrenatural, pois a transgressão, mais do que antes, é o objetivo do fantástico – principalmente na narrativa contemporânea. O fantástico visa a problematização dos limites entre real e irreal, ao contrário da narrativa pós-moderna (e da surrealista) que apaga esses limites, harmonizando o real e o imaginário.

Acerca das discussões teóricas sobre onde se situam as origens da narrativa fantástica, costuma-se resgatar aquelas oriundas do século XVIII, principalmente pela mudança na relação entre o ser humano e o sobrenatural. O que anteriormente era considerado uma verdade, com o racionalismo advindo do Iluminismo, foi modificado, passando a ser parte de crenças como religião e superstição. O sobrenatural passa a ser desacreditado e torna-se inofensivo, sendo deslocado para o campo ficcional.

É no romance gótico que o sobrenatural encontra espaço de existência na literatura. Histórias que revisitavam a cultura, folclore e superstição medieval propiciaram a propagação de histórias com atmosfera de terror, pavor, eventos insólitos e ocorrências sobrenaturais. A literatura fantástica passa a ser o espaço de expressão do desconhecido, onde as fronteiras entre interior e exterior do ser humano são abolidas, destacando o real, o irreal, o sonho, a magia e a relação destes elementos com o mundo.

A partir do século XIX, com destaque a E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e seu repertório de elementos marcantes ao fantástico – como o inexplicável inserido no cotidiano, a hesitação, as projeções de cunho subjetivo –, a literatura fantástica se consolida. Charles Nodier (1780-1844), Honoré de Balzac (1799-1850), Théophile Gautier (1811-1872), Charles Baudelaire (1821-1867), Charles Dickens (1812-1870), Sheridan Le Fanu (1814-1873), Nikolai Gogol (1809-1852) e mesmo Alexandre Púshkin (1799-1837) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881), e Edgar Allan Poe (1809-1949) são alguns dos autores que desenvolvem narrativas fantásticas marcantes, hoje, consideradas referências no gênero.

Os escritores românticos trouxeram o cotidiano do leitor para a vivência do sobrenatural na obra literária. Elementos também presentes no fantástico são encontrados em outros gêneros literários, como a autorreflexão, fundo humorístico e fabuloso, elementos grotescos e mais.

Em *Fantástico brasileiro: o Insólito literário do Romantismo à Contemporaneidade* (2018), de Bruno Anselmi Matangrano e Enéias Tavares, é realizado o resgate da historiografia fantástica nacional.

De acordo com a observação dos autores a literatura fantástica brasileira, antes de um movimento literário nacional, é desenvolvida no seio de movimentos literários específicos. Dessa forma, parece haver a necessidade de destacar a cultura fantástica em si com o intuito de compreender as nuances fantásticas nacionais, inseridas na historiografia literária nacional.

Nesse sentido Matangrano e Tavares (2018), estabelecem que a primeira narrativa fantástica tenha sido o conto “Um Sonho” de José da Rocha (1812-863), publicado em 1838. Porém, os autores, e também Niels (2018) apontam que é com Álvares de Azevedo (1831-1852) que o fantástico adquire espaço. O escritor ultrarromântico permeia suas obras de elementos sobrenaturais, sendo influenciado pelo romantismo melancólico inglês.

Autores realistas, quase todos, flertaram em algum nível com o sobrenatural, Machado de Assis (1839-1908) em textos curtos e em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, antecipa as formas narrativas do insólito que lhe sucede. “Já os naturalistas, quando interessados no sobrenatural, dividiram-se em dois grupos: os primeiros, voltaram-se para uma escrita cientificista [...]; enquanto outros, voltaram-se aos caracteres regionais, para fazer um fantástico mais nacional” (MATANGRANO; TAVARES, 2017, s/p).

Para contribuir com o resgate das obras nacionais cujos elementos caracterizem uma narrativa fantástica será tratada nesta pesquisa da obra *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* (1899) escrita por Emília Freitas (1855 – 1908), posto que a obra seja incluída na estética fantástica e inserida no contexto histórico nacional do século XIX (COLARES, 1980; DUARTE, 2003; 2008; CAVALCANTE, 2008; MATANGRANO; TAVARES, 2018), objetiva-se a questão da compreensão de como ela se classifica no gênero fantástico.

Emília Freitas teve destaque em seu meio social e intelectual, sendo reconhecida também como *poetisa dos escravos*, possuindo ousadas incursões em temáticas como a escravidão negra e o abolicionismo, espiritismo, folclore e a submissão feminina. Sua produção literária vai de poemas, unidos na obra *Canções do Lar* (1891), publicações em jornais da época, além de ter escrito uma peça de teatro e dois romances, o desconhecido *O Renegado* (1892), que se perdeu e sobre o qual só se encontram notas de fortuna crítica da época, e *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, publicado originalmente em 1899 (CAVALCANTE, 2008).

O segundo romance utiliza recursos literários do fantástico para descrever a trajetória de Dr. Edmundo que ao fazer parada em Passagem das Pedras à beira do Rio Jaguaribe no Ceará, é encantado ao ponto da obsessão pelas histórias que cercam a personagem Funesta, descrita como criatura mítica local, rodeada de mistérios e medo. A Funesta, ora Rainha do Ignoto, Diana, Fada do Areré, entre outros nomes e papéis que assume, é líder de uma sociedade inteiramente feminina. Situada na Ilha do Nevoeiro, a sua “maçonaria de mulheres” existe com o intuito de salvar mulheres pelo Brasil, transformando suas vidas e, quando cabível, em Paladinas do Nevoeiro, mulheres que ocupam lugares de destaque que normalmente seriam ocupados apenas por homens.

A obra conta com duas reedições, a primeira em 1980 foi organizada pelo professor Otacílio Colares, a partir de seu trabalho de resgate literário cearense; e a

segunda em 2003 foi trabalho de atualização de texto elaborado pela professora Constância Lima Duarte.

No século XIX, no Brasil, é notório que a literatura escrita por uma mulher é um mote de pesquisa importante para o movimento de resgate literário. Escrever, publicar e viver no meio intelectual de seu tempo, faz de mulheres como Nísia Floresta (1810 – 1885), Francisca Clotilde (1862 – 1935) e Emília Freitas símbolos da quebra do padrão socialmente estabelecido (DUARTE, 2003; CAVALCANTE, 2008). A mulher era tolerada como escritora, a crítica, quando muito, apresentava-se com cortesia que se devia a uma mulher (MUZART, 1990).

As mulheres foram excluídas da construção da história, e também de uma literatura que foi baseada em uma linguagem que universaliza o masculino. “Dar visibilidade, portanto, à escrita de autoria feminina, pode ser um dos caminhos para a transformação das hierarquias de gênero, pluralizando as vozes” (AVILA, 2007, p. 21) que constroem e interpretam a realidade, abrindo espaço para a leitura e identificação de outras representações tanto dos sujeitos quanto da própria história da humanidade.

Em prosa ou em verso, a partir do suposto esperado de sensibilidade e delicadeza, mas geralmente romântica, as mulheres cearenses versavam sobre a natureza, a infância, o passado e a família, discursavam sobre o amor, a amizade, dedicavam suas escritas a aniversários, casamentos ou mesmo falecimentos. E por sua educação cristã, também se dedicavam à moral e Deus (KETTERER, 1996).

É possível observar nos textos metáforas que permitem vislumbrar a culpa, o medo de repúdio da crítica e uma modéstia forjada que beira o exagero forçado. As metáforas florais comparando amor e desamor, vida e morte, entre outros temas, poderiam simbolizar tanto a obra e a narrativa, como a vida da própria escritora. No entanto, Muzart (1990) aponta que ocultas nesse apelo à beleza e à sensibilidade se encontravam mensagens outras, traziam críticas sobre a condição da mulher da época. Emília Freitas, através de uma metáfora de “diamante bruto”, qualifica sua obra como uma pedra preciosa, ainda em estado selvagem, devido à condição da mulher da época, e que dessa forma, o lapidador seria o homem, através de sua crítica e aceitação.

Ao passo que as mulheres abordavam em suas obras aquilo que se era esperado delas, e buscavam em certa medida, conquistar o homem de letras, crítico que a aceitaria no meio letrado, também denunciavam a consciência da falta de condições de educação e escrita, instrução e leitura.

Para alcançar o objetivo pretendido, esta pesquisa apresenta-se em cinco capítulos. Em “Um conhecimento antigo: teorias da literatura fantástica” são discutidas as teorias que embasam as análises. Parte-se da revisão acerca do estabelecimento das narrativas fantásticas no cenário europeu do século XIX, elencando os principais autores e características das obras da época.

Dividem-se as discussões teóricas de acordo com a cronologia do desenvolvimento dos estudos sobre o fantástico. Portanto, os estudos que antecedem Todorov (2008) para, então, compreender as considerações de alguns de seus críticos e estudiosos posteriores. Debruça-se, por fim, no pensamento de Roas (2014).

No capítulo dois, “Navegando no Amazonas: literatura fantástica no Brasil” busca-se compreender o fantástico no contexto nacional no século XIX. Assim, é feita a revisão da tradição literária brasileira deste período, de acordo com as proposições de Moisés (2013) e Bosi (2015) sobre o Romantismo, o Realismo, o Naturalismo e o Simbolismo. Este recorte das tradições literárias se justifica uma vez que estas se relacionam com o século em que a obra de Emília Freitas está situada.

Diante do exposto, é feito o levantamento de algumas questões acerca do fantástico na tradição literária. Partindo dos apontamentos de Causo (2018), Matangrano e Tavares (2018) e Niels (2014; 2018) é possível identificar o apagamento do fantástico diante da tradição literária real-naturalista. Uma vez que a literatura brasileira foi estabelecida no movimento de construção da identidade nacional, a prática mais imaginativa, que se aproxima do fantástico, foi relegada a subcategoria, subliteratura. Ainda assim, a revisão desse panorama permite a observação de que mesmo autores clássicos e considerados canônicos na literatura nacional foram adeptos da narrativa fantástica.

Revisitar as obras e autores oitocentistas que contribuíram para a construção de uma tradição de escrita fantástica no Brasil traz consigo o espaço para a discussão do capítulo seguinte: “A fada seduziu o viajante: Emília Freitas”. Abre-se o leque das discussões a cerca da autora de *A Rainha do Ignoto*, para tanto, perpassam-se as notas biográficas de sua vida e carreira literária e a relação dessas com a contextualização história em que a escritora viveu e publicou.

Uma vez que diante da produção de autoria feminina, é necessário levantar questões e apontamentos sobre revisão de cânone e relações de gênero. Assim, a partir das contribuições de Saffioti (2004) sobre o tema, elabora-se a primeira aproximação dos estudos acerca da obra.

As análises desta pesquisa dividem-se em dois capítulos: “Maravilhas sobre as maravilhas: revisão da produção acadêmica sobre a obra *A Rainha do Ignoto*” e “A Funesta: a personagem como elemento estruturante do fantástico na obra”.

Portanto, o quarto capítulo faz uma revisão dos estudos e pesquisas já realizados sobre a obra, buscando o objetivo de compreender o panorama das proposições já feitas sobre a mesma. A partir de método misto de revisão narrativa e revisão sistemática, foi feita pesquisa em base de dados (Portal de Periódicos da CAPES/MEC, Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD)), durante o primeiro semestre de 2019, sendo a última revisão da pesquisa em junho de 2019. Uma vez que o objeto dessa revisão é aquele que faz referência às análises da obra, deu-se foco ao estudo daqueles trabalhos que contém detidamente a análise da obra *A Rainha do Ignoto* e, portanto, foram selecionados 16 trabalhos acadêmicos para análise e discussão.

Diante da perspectiva de que a representação da mulher na obra de Emília Freitas é imprescindível para compreender a estrutura, a temática e sua adequação aos gêneros literários – tanto o fantástico, com o utópico –, apresenta-se o quinto capítulo, onde se realizada a análise da obra em si.

Parte-se da hipótese de que é através do fantástico que Emília subverte os padrões de sua época ao abordar um tema até então não trabalhado na literatura nacional: a emancipação feminina. Assim, se especula que o fantástico na obra dá voz à mulher que é sistematicamente silenciada. A análise se detém na hipótese de que a personagem Funesta caracteriza-se como o principal elemento fantástico que irrompe na realidade da obra.

## 1. *Um conhecimento antigo: teorias da literatura fantástica*

Como Camarani (2014) indica, a dificuldade de definição de literatura fantástica é dividida em dois pontos principais: o primeiro diz respeito às ideias desenvolvidas sobre o tema, em que ocorre uma flutuação do que se compreende por literatura fantástica; e o segundo é referente à maneira como ocorre a classificação das obras como fantásticas. Uma vez que, dependendo da construção teórica, as características para a existência do fantástico, como medo, hesitação, inquietação, e o próprio elemento sobrenatural variam e podem também não serem os elementos definidores do fantástico em si. Isso resulta na necessidade de revisão teórica tanto para compreender as mudanças que perpassam a teoria do fantástico, quanto para determinar quais bases serão utilizadas para nortear esta pesquisa.

Niels (2018) aponta que não se deve colocar o real em oposição ao fantástico, haja vista que realidade trata de uma construção complexa que deve levar em consideração as questões sociais, históricas e culturais, ou seja, a concepção de real contém valores de relações como política, ciência, arte, entre outros. No entanto, paradoxalmente, parte-se do fantástico para questionar o que se entende por realidade.

O leitor de um texto fantástico, portanto, vivencia os acontecimentos narrados, e, através das pistas que os modalizadores de linguagem – o emprego do verbo no imperfeito, o uso do modo no subjuntivo, os advérbios de dúvida, o ponto de interrogação e as reticências (que suspendem a informação e criam um “vazio” a ser preenchido) – e os *topoi* góticos lhe deixam, participa, assim, ativamente da construção da narrativa (NIELS, 2018, p. 31).

Em contextualização histórica mais difundida acerca dos primórdios das narrativas fantásticas, há um consenso maior sobre as narrativas oriundas do século XVIII. Roas (2014) justifica que este período apresentou condições ideais para a mudança na relação que existia até então do ser humano com o sobrenatural. Calvino (2004, p. 09) situa o estabelecimento do fantástico na especulação filosófica a partir da discussão da realidade em si com relação à percepção que se possui desta realidade, ou “o problema da realidade daquilo que se vê”, que este autor dirá essencial na literatura fantástica.

Se até o século XVIII a fé e as crenças permitiam uma convivência natural e cotidiana com o sobrenatural, o racionalismo advindo do Iluminismo, a valorização da lógica, a busca pela cientificidade e explicação racional para os fenômenos

desconhecidos modificaram radicalmente a relação do ser humano com o sobrenatural. Os padrões de pensamento iluminista fizeram desacreditadas a religião e a superstição – tão arraigadas ao cotidiano – tornando a razão e a fé conceituações antagônicas. Estes pressupostos filosóficos ao transformarem o sobrenatural em inofensivo, negando sua existência, deslocam-no para o mundo ficcional, encontrando na literatura seu espaço propício de existência (BATALHA, 2003; ROAS, 2014).

Nesse sentido, é no romance gótico, inserido dentro do contexto do romantismo europeu, que o sobrenatural encontra particular espaço de existência. O gótico literário<sup>1</sup> é um movimento de revisitação da cultura medieval, a partir de uma interpretação da cultura, do folclore e da superstição medievais, “que apresenta narrativas impregnadas por uma atmosfera de mistério, pavor, permeada por eventos sinistros e sobrenaturais ocorridos em castelos e casas antigas” (MARTONI, 2011, p. 2). A obra inglesa *O Castelo de Otranto: um romance gótico* (1764) escrito por Horace Walpole (1717-1797) inaugura o gótico literário, e por vezes é evocado como precursor do fantástico (ROAS, 2014; MATANGRANO; TAVARES, 2018).

Vidal na apresentação da edição brasileira de 1994 da obra *O Castelo de Otranto: um romance gótico* indica que o estilo gótico é matriz de outros gêneros que apresentam o sobrenatural e o terror entre suas nuances. E mais, destaca como grande marco desse estilo o castelo gótico, com seus mistérios, labirintos, cantos sombrios e barulhos inexplicáveis, bem como aparições fantasmagóricas e a noite.

Todorov (2008), por sua vez, situa o escritor francês Jacques Cazotte (1719-1792) e sua obra *O Diabo Apaixonado* (1772), como precursor do fantástico. Porém, aponta que é Jan Potocki (1761-1815), que com a obra *O Manuscrito de Saragoça* (1805), “inaugura magistralmente a época da narrativa fantástica” (TODOROV, 2008, p. 33) ao elaborar uma trama rica o suficiente para manter a hesitação acerca do fantástico durante a maior parte do enredo da obra.

Os escritores românticos passam a indagar sobre aspectos da realidade e da mente humana que permaneceram obscuros a despeito da racionalidade imposta àquela época, constatando a existência de uma ordem para além da razão. Em resposta às ideias mecanicistas, lógicas e racionalizadas, cujas características os escritores românticos consideravam como limitações ao pensamento, estes “aboliram as fronteiras entre o

---

<sup>1</sup> Historicamente gótico remete a manifestações artísticas e arquitetônicas dos séculos XII e XIII, período da Baixa Idade Média na Europa. *Gótico* era um termo pejorativo utilizado por artistas renascentistas ao se referirem aos modelos arquitetônicos elaborados pelos povos *godos*, adquirindo uma conotação negativa de grosseiro (MARTONI, 2011).

interior e o exterior, entre o irreal e o real, entre a vigília e o sonho, entre a ciência e a magia” (ROAS, 2014, p. 50). A literatura fantástica torna-se assim palco possível para expressão desse desconhecido que abarca o medo, além de realidades e desejos que não podem ser explicados e manifestados pelas vias da racionalidade.

Embora este movimento reativo à racionalidade seja identificado em toda a Europa daquele século, é no romantismo alemão que o fantástico adquire as características iniciais. O movimento literário surge com o idealismo alemão, cuja intenção era representar a subjetividade, o mundo interior e a imaginação humana com a mesma dignidade com que se representava a objetividade e os sentidos (CALVINO, 2004).

Destaque do romantismo alemão, o escritor E. T. A. Hoffmann (1776-1822) foi grande influenciador do fantástico no século XIX. Calvino (2004, p. 12) assinala que na primeira metade desse período, “‘conto fantástico’ era sinônimo de ‘conto *à la Hoffmann*’”, pois sua obra apresenta um amplo repertório de elementos que marcam até hoje o fantástico. E Ceserani (2006) também destaca a importância do escritor:

Com ele, o inexplicável se esconde na cotidianidade mais simples e banal, realista e burguesa; os procedimentos de hesitação se tornam técnica narrativa; os pontos de vista se problematizam, as tendências icônicas e representativas da narração aparecem tematizadas; as potencialidades criativas da linguagem e em particular da metáfora se tornam elementos geradores de efeitos do fantástico; temas como aquele do duplo, da loucura, da vida após a morte se interiorizam e geram projeções fantasmáticas (CESERANI, 2006, p. 90-91).

A produção de Hoffmann alcança outros países e alarga o campo do fantástico, seja junto à crítica, aos escritores ou ao meio popular e de consumo. É com o contista alemão que, na França, principia o uso do adjetivo *fantástico* para designar determinada modalidade narrativa. A crítica francesa o recebe de maneira ampla e cria um mito em torno de sua figura e sua obra passa a dialogar com outras, influenciando nomes como Charles Nodier (1780-1844), Honoré de Balzac (1799-1850), Théophile Gautier (1811-1872) e Charles Baudelaire (1821-1867) (BATALHA, 2003; CALVINO, 2004).

Acerca da herança francesa para o fantástico, oriunda do século XVIII, Calvino (2004, p. 10) indica que tanto a grandiosidade do conto maravilhoso (como, por exemplo, as fantasmagorias da obra *Mil e Uma Noites*), como “o desenho linear, rápido e cortante do ‘conto filosófico’ voltairiano, onde nada é gratuito e tudo mira a um final”, o esteticismo, o esoterismo iniciático e o exotismo são características que influenciaram a estrutura do fantástico.

Na Inglaterra ocorre uma especialização particular do conto fantástico:

o patetismo e o “humour” do romance vitoriano dão margem a uma retomada da imaginação “negra”, “gótica”, com um novo espírito: nasce a “*ghost story*”, cujos autores às vezes ostentam uma postura irônica, mas põem em jogo algo de si mesmos, uma verdade interior que não faz parte dos maneirismos do gênero (CALVINO, 2004, p. 12).

São representantes do fantástico inglês Charles Dickens (1812-1870) e Sheridan Le Fanu (1814-1873), este, por sua vez, é considerado por Calvino (2004) como um profissional da *ghost story*, visto que sua produção é dedicada quase inteiramente a histórias de fantasmas e horror.

Ainda assim, a literatura fantástica não se restringiu à Inglaterra, à Alemanha e à França. Calvino (2004) aponta que na Rússia, embora a crítica destaque sua tradição literária oitocentista a partir do movimento realista, o fantástico desenvolveu-se paralelamente a esta corrente, e apresenta como escritores que utilizaram o fantástico em suas narrativas Nikolai Gogol (1809-1852) e mesmo Alexandre Púshkin (1799-1837) e Fiódor Dostoiévski (1821-1881).

Ao realizar o exercício da revisão histórica, que contextualiza o desenvolvimento e estabelecimento do fantástico, não se pode furtar a menção do norte-americano Edgar Allan Poe (1809-1849). Sua obra é repleta de temas comuns ao fantástico, como a casa em ruínas, a morte e os acontecimentos insólitos. “Depois dele, toda a literatura do decadentismo nutriu-se fartamente desses motivos e o cinema, das origens até hoje, os divulgou à exaustão” (CALVINO, 2004, p. 279). Poe influenciou grandemente o fantástico europeu após sua obra ter sido traduzida para o francês, por Baudelaire.

Outra característica importante é que os escritores românticos trouxeram o cotidiano do leitor, sua localidade e sua vivência para a obra. Com o avanço do século XIX essa cotidianização adquiriu outras características, tais como a busca dos escritores por explicações científicas para incrementar seus textos. Desse modo foram inclusas nas narrativas averiguações positivistas de informações, além da necessidade de evidenciar as relações de causa e efeito e a questão da subjetividade, transformações que ocorrem com o intuito de aproximar cada vez mais o descrito na obra à realidade do leitor (ROAS, 2014).

Ao longo do século XIX a literatura fantástica permanece articulada e mesclada a outros gêneros literários de visões mais otimistas do mundo. Os elementos presentes no fantástico, como autorreflexão, fundo humorístico ou fabuloso, elementos do

grotesco, entre outros, passam a aparecer de forma variada, em menor ou maior grau. Ademais, Ceserani (2006) indica que a literatura fantástica demonstra vitalidade importante, visto que permanece sendo produzida ainda hoje, além de ter antecipado experimentações modernas na narrativa, como, por exemplo, a representação da subjetividade do tempo, o lugar em que se dão os sonhos e as visões e a fragmentação dos personagens.

### 1.1. Estudos pré-todorovianos

Estudos sobre o fantástico já eram realizados no século XIX, com ensaios de Charles Nodier e Guy de Maupassant. O primeiro, em seu ensaio, resgata o fantástico como uma categoria da imaginação que surge da realidade quando esta não é explicável, quando um elemento escapa da racionalidade, mas é considerado ainda parte dela. O fantástico para Nodier é oriundo de “uma espécie de hiperbolização das leis positivas” (CAMARANI, 2014, p. 15), tendo assim estrita ligação com a realidade. Nodier “exalta o desenvolvimento do fantástico na primeira metade do século XIX como signo do revigoramento de uma civilização gasta, valorizando o maravilhoso e utilizando-se do gótico, *roman noir* ou frenético” (CAMARANI, 2014, p. 23).

Nodier indica que há três tipos de história fantástica, aquela que denomina de história fantástica falsa: cujo final encontra-se na “dupla credulidade do contador de histórias e do público, como os contos de fadas de Perrault” (NIELS, 2018, p. 17); a que denomina de história fantástica vaga, cuja característica é a que deixa em suspense a dúvida. E a história fantástica verdadeira, a principal, de acordo com o teórico, que se caracteriza por abalar a razão, sendo, portanto, mais rara (NIELS, 2018).

Por sua vez, Maupassant tem o fantástico como parte inerente da alma humana, ou seja, um fantástico interior. Para ele o fantástico já havia sido destituído de sua importância em sua época com o avanço da ciência que passa a explicar qualquer fenômeno antes tido como desconhecido. Com a descrença e a dúvida sobre o inexplicável, “o escritor [de obras fantásticas] buscou nuances, girou em torno do sobrenatural em vez de nele penetrar, encontrou efeitos aterradores permanecendo no limite do possível, lançando o espírito na hesitação, na inquietação” (CAMARANI, 2014, p. 26). Na reflexão de Maupassant a relação que se estabelece com a ciência e a

explicação do desconhecido passam a influenciar também a escrita – como técnica – e a recepção das obras fantásticas.

Houve estudos ainda,

desde os mais acadêmicos e eruditos (Joseph Retinger, P.-G. Castex, M. Schneider, L. Vax), passando pelos de reflexão filosófica ou artística (M. Milner, M. Brion, R. Caillois, F. Hellens, J. Pierrot), indo até aqueles já atentos à problemática dos modos e dos gêneros literários (J.-P. Sartre, P. Penzoldt, S. S. Praver, W. Ostrowski), e chegando ainda às próprias intuições iluminadoras de Freud (CESERANI, 2006, p. 135).

Dentre essa lista proposta por Ceserani (2006), três teóricos franceses se destacam: Pierre-Georges Castex, Louis Vax e Roger Caillois, tendo sido retomados inclusive por Todorov (2008) em seus estudos.

Castex, na década de 1950, versa sobre a literatura fantástica a partir do século XIX sob uma perspectiva histórico-literária. Para ele, o fantástico se caracteriza como uma invasão do sobrenatural na vida cotidiana, ligando-se a estados da consciência que são expressos na literatura, como a angústia, por exemplo.

O romantismo do século XIX, que influencia os escritores fantásticos, traduz a curiosidade sobre os fenômenos inexplicáveis da natureza – principalmente da natureza humana – através da arte, e representam “motivos alucinantes pesadelos, frenesis” (CAMARANI, 2014, p. 34). Nesse sentido o mistério encontra na narrativa fantástica uma forma de irromper na realidade, opondo assim o sobrenatural à realidade (CAMARANI, 2014).

É já em Castex que vemos a divisão dos contos fantásticos a partir de sua finalização, pendendo para uma explicação lógica, ou na qual o sobrenatural permanece sem explicação (CESERANI, 2006; CAMARANI, 2014). Destaca que os escritores de narrativa fantástica do século XIX possuem suas próprias características estilísticas e formativas, sem desassociarem das correntes literárias em que eram inseridos. Pressuposto encontrado em todas as outras teorias posteriores.

Castex aponta que Hoffman estabeleceu e definiu os moldes da literatura fantástica na Europa. Ao empregar o termo *fantástico* para descrever as obras de Hoffmann, estabelece a relação com

o adjetivo “fantástico” [que] passa a ser empregado nas acepções as mais diversas e não mais apenas para definir o estranho clima em que se desenvolvem os contos de Hoffmann; torna-se um vocábulo empregado correntemente, identificando-se, de um lado, com a palavra romantismo, ambos aviltados pelos partidários do classicismo (CAMARANI, 2014, p. 34).

Por sua vez Louis Vax, em 1960, elabora sua teoria em um momento anterior à mudança paradigmática dos estudos literários “em direção ao estruturalismo, à psicanálise, à sociologia, etc, que marcará os anos de 1960-1980” (CAMARANI, 2014, p.44). Vax admite que existe a impossibilidade exata de conceituar o fantástico, e seus estudos tratam de uma tentativa de definição.

Para ele a estrutura do fantástico não é estanque e por esta razão as obras flutuam tanto em relação à escrita de uma obra a outra, quanto em relação ao contexto de uma cultura para a outra. Assim, indica que em uma narrativa fantástica compreende-se que o elemento ou fenômeno não deve apenas irromper no real, mas ocorrer numa espécie de sedução sem que haja obrigatoriedade que este elemento permaneça inexplicável, nem que apareça um estratagema ilusório. Para tanto, assim como a ansiedade, o fantástico deve alimentar-se de dúvidas e ambiguidade e, portanto, deve contar com a identificação do leitor. A obra deve tornar plausível o fantástico, dar nuance de evidências, é necessário seduzir o leitor e assim adormecer seu espírito crítico (CESERANI, 2006; CAMARANI, 2014).

O teórico francês admite também que alguns motivos levam ao fantástico, como os vampiros, lobisomens, fantasmas, entre outros, enquanto outros não. Assim, o monstro sem tema é apenas um conceito, dessa forma o fantástico possui uma função relacionada a seu contexto e tema, que reúne os motivos e assim constitui uma estrutura (CAMARANI, 2014), portanto, em Vax, pode-se observar uma busca por uma análise estrutural mais definida.

Na segunda metade da década de 60, o francês Roger Caillois aponta a existência do fantástico a partir do sobrenatural que aparece por uma ruptura na coerência do real, como um escândalo, uma agressão, uma ameaça. O fantástico, dessa forma, é compreendido como o retorno daquilo que foi banido.

O Fantástico significa violação de uma regularidade imutável (...) O procedimento essencial do fantástico é a *aparição*: é o que não pode aparecer, mas aparece, em um ponto e instante preciosos, no coração de um universo perfeitamente peculiar em que se pensava, sem razão, que o mistério tivesse sido eternamente banido. Tudo parece como hoje e como ontem: tranquilo, banal, sem nada de insólito, e eis que, ou insinuando-se lentamente, ou surgindo de súbito, se manifesta o inadmissível (CAILLOIS, 1980 apud CESERANI, 2006, p.47, grifo do autor).

As obras fantásticas traduziriam “o pavor de se ver, de repente, a regularidade, a ordem do mundo tão dificilmente estabelecida e afirmada pela investigação metódica e pela ciência experimental, ceder ao ataque das forças irreconciliáveis, noturnas,

demoníacas” (CAMARANI, 2014, p.58). Assim, o fantástico se desenvolve em um clima de terror e o evento final é trágico e sinistro, cumes que envolvem morte, dano, desaparecimento, entre outros.

No entanto, é somente a partir dos estudos de Tzvetan Todorov, na década de 1970, que os estudos teóricos sobre o fantástico tornam-se firmemente estabelecidos. Através de uma aproximação estruturalista Todorov busca, a partir do interior da obra, compreender seu funcionamento e assim elabora uma estrutura formal do gênero fantástico (ROAS, 2014).

## **1.2. A estruturação do gênero por Tzvetan Todorov**

Tzvetan Todorov, teórico búlgaro, é referência obrigatória nos estudos do fantástico. Seu trabalho *Introdução à literatura fantástica* é notadamente um marco, sendo o teórico constantemente citado na produção que aborda o tema. Foi o primeiro a propor o fantástico como um gênero, a partir de uma estrutura bem delimitada.

Para ele o fantástico é a hesitação que a narrativa causa, “a ambiguidade se mantém até o fim da aventura: realidade ou sonho? Verdade ou ilusão? [...] O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 30-31). A hesitação é, portanto, o norte da teoria todoroviana.

Estabelecendo o fantástico como resultado de uma narrativa em que a hesitação é essencial e seu sucesso depende da manutenção do sentimento inquietante (do leitor e do personagem) até o final, o autor aponta que: “‘Cheguei a acreditar’: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos leva para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2008, p. 38).

Para que o texto seja considerado fantástico deve atender ao fator principal da hesitação. A obra não deve dar um sentido final à dúvida, e, embora facultativo, pode representar a hesitação dentro da obra – com o surgimento de dúvida e hesitação nos personagens, por exemplo. Deve ocorrer também a hesitação no leitor, e para tanto, é necessário que este se identifique com algum personagem particular.

A segunda condição de adequação ao gênero fantástico diz respeito à interpretação do leitor, ou seja, o fantástico também implica uma maneira de ser lido,

“que se pode por ora definir negativamente: não deve ser nem ‘poética’, nem ‘alegórica’” (TODOROV, 2008, p. 38).

Desse modo a leitura poética e alegórica constituem obstáculos para o fantástico, pois ao recusar a representação e considerar cada frase como pura combinação semântica, ou quando – no caso da alegoria – as palavras dizem uma coisa, mas significam outra, o fantástico não poderá aparecer; o fantástico só pode subsistir na ficção.

Acerca do discurso do fantástico, o teórico aponta que o fantástico é precedido “por uma série de comparações, de expressões figuradas ou simplesmente idiomáticas, muito correntes na linguagem comum, mas que designam, se foram tomadas ao pé da letra, um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 88).

É somente na linguagem que o fantástico pode existir, uma vez que “o sobrenatural nasce da linguagem, é ao mesmo tempo sua consequência e prova: o diabo e os vampiros não só existem apenas nas palavras, como também somente a linguagem permite conceber o que está sempre ausente: o sobrenatural” (TODOROV, 2008, p. 90).

O estudioso indica também que a escolha do narrador facilita a identificação do leitor, e assim, sua imersão ao texto, apontando que o narrador personagem é mais indicado à narrativa fantástica. Dada a dupla necessidade tanto de se acreditar no que é dito pelo narrador, quanto sua possibilidade de mentira por se tratar de um personagem. “A identificação que evocamos não deve ser tomada por um jogo psicológico individual: é um mecanismo interior ao texto, uma inscrição estrutural” (TODOROV, 2008, p. 92). O narrador onisciente não permite a dúvida, pois suas palavras seriam tidas como verdadeiras, uma vez que a personagem pode mentir (ou mesmo duvidar de si), não se espera que o narrador minta.

Sobre a composição ou estrutura da obra – fator sintático –, para o autor, deve conter certo nível de gradação na narrativa, da descrição do contexto equilibrado às sugestões iniciais dos fenômenos sobrenaturais até o ponto em que culmina a história.

É importante destacar que, para Todorov (2008), não se trata apenas da aparição de um elemento sobrenatural na obra, caso contrário, uma extensa gama de autores poderia ser incluída como pertencentes à literatura fantástica, como Shakespeare e Homero, por exemplo. Bem como o fantástico não pode ser definido apenas como oposto ao real, aqui entra em discussão a questão do fantástico como hesitação situada entre o real e o imaginário, entre o real e a descrença do fenômeno acontecido.

Assim, quando a obra opta por uma explicação, o fantástico perde sua característica e a obra deve ser considerada pertencente ou ao gênero do estranho ou ao gênero do maravilhoso. Para tanto, o gênero maravilhoso é considerado como aquele em que o sobrenatural é aceito sem restrição, tido como pertencente à realidade da obra, sem hesitação e dúvida, e o estranho, por outro lado, é aquele gênero em que o conteúdo sobrenatural é, em geral, explicado racionalmente, de maneira a reduzir a existência do sobrenatural, seja como sonho, influência de drogas, ilusão de sentidos dentre outras explicações (TODOROV, 2008).

O fantástico, para o teórico, está estabelecido de forma complexa entre o maravilhoso e o estranho, trata-se de um gênero entre gêneros. É justamente a posição que a narrativa toma em relação à hesitação que irá definir a qual gênero pertence: se o fenômeno apresentado possui uma justificativa sobrenatural, trata-se de uma obra de gênero maravilhoso; se o fenômeno possui uma justificativa racional (seja científica, psicológica ou realista), o fenômeno apresenta apenas aparência de sobrenatural, a obra pertence ao gênero estranho.

As obras podem transitar entre estranho-puro, fantástico-estranho, fantástico-puro, fantástico-maravilhoso e maravilhoso-puro, sendo que “estes subgêneros compreendem as obras que mantêm por muito tempo a hesitação fantástica, mas terminam enfim no maravilhoso ou no estranho” (TODOROV, 2008, p. 50).

De acordo com Todorov (2008), o fantástico-estranho é aquele em que a obra possui acontecimentos que se apresentam como sobrenaturais e recebem ao final explicação racional, não se excluindo explicações reducionistas como azar, coincidências, influência de entorpecentes, enganos, jogos trocados, ilusão dos sentidos e loucura.

Quando pertencentes ao gênero do estranho-puro, as obras relatam acontecimentos que podem ser explicados pela razão, mas que são de alguma forma fenômenos incríveis, singulares, insólitos e inquietantes. O estranho vai se empenhar na descrição de certas reações, em particular o medo, e está ligado mais com os sentimentos das pessoas do que com um acontecimento que questiona a razão.

O gênero fantástico-maravilhoso diz respeito àquelas obras que contêm acontecimentos fantásticos e têm sua aceitação sobrenatural. Por fim, existe o maravilhoso-puro, no qual os acontecimentos sobrenaturais são naturalizados na obra, ou seja, não causam estranheza, hesitação, ou mesmo medo, nem nos personagens, nem nos leitores.

Para Todorov (2008) não se inclui no gênero maravilhoso-puro alguns tipos de relatos que ainda justificam o sobrenatural, como maravilhoso-hiperbólico, no qual fenômenos sobrenaturais são explicados por suas dimensões (em geral exageradas); maravilhoso-exótico, em que os relatos sobrenaturais não são apresentados como tais, pois parte-se da ideia de que o leitor pode não ter estado nos locais descritos na obra, e, sendo assim, não tem motivo para colocar em dúvida as características apresentadas. Em ambos, Todorov (2008) exemplifica com o conto “Sinbad” contido na obra *As Mil e Uma Noites*, a exemplo do primeiro caso, encontram-se descrições como serpentes que poderiam engolir elefantes, e no segundo, descrições como a do pássaro roca cuja existência não é comprovada pela zoologia.

O maravilhoso-instrumental no qual aparecem instrumentos que, no período histórico em que foram escritas as obras, pareciam sobrenaturais, mas na atualidade são perfeitamente possíveis. Este último difere-se da ficção científica ou do maravilhoso-científico, em cujas obras, o sobrenatural se explica de maneira racional a partir das leis da ciência, mas o período histórico ainda não reconhece a explicação. Todorov (2008) exemplifica o primeiro com o exemplo do conto “História do Príncipe Ahmed” também da obra de *As Mil e Uma Noites*, em que tapete voador, maçã que cura e tubo que concede visão não são mais estranhados se se pondera a existência de helicóptero, antibióticos e binóculos, cujas funções são similares. Para o segundo tipo o teórico indica os contos “O Espectro do Noivo” ou “O Magnetizador” de Hoffmann, onde ainda que o magnetismo possa ser explicado de modo científico atualmente, ainda faz parte, na construção do conto do sobrenatural.

Acerca da temática fantástica, o autor divide os temas do fantástico em duas categorias distintas e restritivas: os temas do “eu”, que se caracterizam pelo limite entre matéria e espírito; e os temas do “tu”, que são designados pela sexualidade. Todorov (2008) aponta que o que é comum a ambos os temas do *eu* e do *tu*, é a ruptura com a realidade. Há uma revelação, ou seja, passagem de um ponto cotidiano ao inexplicável.

Dos temas do “eu”, o autor destaca a metamorfose que se liga aos seres sobrenaturais, e o poder deles sobre o destino dos homens. Aponta que estes seres estão intimamente ligados aos desejos de poder. E, de uma maneira geral à causalidade, às coisas que ocorrem de origem desconhecida, essa causalidade é sujeita a um “pandeterminismo”, onde tudo, inclusive o acaso, tem uma causa e como tudo possui uma ligação, tudo é altamente significativo.

Aos temas do “eu”, Todorov (2008) destaca ainda o que chama de temas do olhar, relacionado à estrutura da relação do homem com o mundo. Toda aparição sobrenatural é acompanhada de um elemento do domínio do olhar, como os óculos e o espelho, mas não o olhar em si. É por meio da visão indireta que a via para o maravilhoso toma forma.

Todorov (2008) elabora algumas analogias referentes aos temas do “eu”, pois essa rede baseia-se na ruptura do limite entre o psíquico e o físico. Assim, fala sobre os temas do “eu” e o universo da infância, em que “o acontecimento essencial que provoca a passagem da primeira organização mental a maturidade (através de uma série de estádios intermediários) é a chegada da linguagem” (TODOROV, 2008, p. 154), é a linguagem que altera a percepção de mundo, como a ausência de distinção entre sujeito e objeto e espaço e tempo, por exemplo. Portanto, o fantástico surge como uma nova percepção do mundo, tal qual a linguagem, estabelecendo novas relações.

A segunda comparação é sobre os temas do “eu” e as drogas, pois “trata-se de novo de um mundo sem linguagem: a droga se recusa à verbalização” (TODOROV, 2008, p. 155). A terceira comparação é sobre as psicoses, em que também se trata de um mundo incerto, sem uma explicação ordenada, “somos levados a nos apoiar em descrições (do mundo psicótico) feitas a partir do universo do homem ‘normal’” (TODOROV, 2008, p.155). Parece que em ambas as analogias, a questão de não verbalização remete a instâncias inexplicáveis via racionalidade, portanto, não lógicas e não apreendidas, ou seja, o fantástico também versa sobre o inexplicável.

Aos temas do “tu”, aqueles que se ligam à sexualidade, mostra que nos textos de literatura fantástica há algo próprio que diz respeito à satisfação de sentimentos e sentidos internos e, especialmente, o desejo sexual. Em geral, este se liga ao sentido de punição, como pecaminoso e errado a ser punido socialmente. Nas histórias fantásticas, tal desejo é exemplificado pela figura do diabo como tentação sensual e regente da libido.

Nesse sentido, há ainda, além desse amor intenso, transformações do desejo: “A maior parte dentre elas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes, a um ‘estranhamento’ social.” (TODOROV, 2008, p. 140). Inclui-se aí o incesto; a homossexualidade; relações não monogâmicas (representados em geral como um amor a três), um desejo próximo ao sadismo, e, neste ponto alcança a crueldade, além de outros exemplos em que nem sempre o desejo sexual é aparente, como a morte, representada nas ocasiões de amor com vampiros ou mortos que voltam à vida.

Vale destacar que o autor indica que cada tema pode ser encontrado em vários textos, porém cada obra dará um sentido próprio para eles, ou seja, a obra é que estabelece a relação que fará com o tema, e este com outros temas.

Em resumo, Todorov (2008) sistematiza o fantástico, que se fundamenta na hesitação do leitor sobre o fenômeno que rompe com a realidade inserida na obra. O fantástico tem também uma função social. É ligado à possibilidade de fala daquilo que é proibido, que vai além da censura institucionalizada, bem como trazer à tona o que é censurado pela pisque dos autores, “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la” (TODOROV, 2008, p. 168).

Para o autor o fantástico ainda possui

Uma função pragmática: o sobrenatural emociona, assusta, ou simplesmente mantém em suspense o leitor. Uma função semântica: o sobrenatural constitui sua própria manifestação, é uma autodesignação. Enfim, uma função sintática: ele entra, dissemos, no desenvolvimento da narrativa. (TODOROV, 2008, p. 171).

A narrativa fantástica deve possuir um início equilibrado, uma situação estável, segue-se então alguma coisa que introduz um desequilíbrio e após vencer obstáculos, o equilíbrio é então restaurado, ainda que não o mesmo do início. Na narrativa fantástica, cada ruptura de equilíbrio é seguida de uma intervenção sobrenatural, ou seja, modifica a situação anterior (TODOROV, 2008).

Em conclusão, pode-se dizer que Todorov deseja tentar dar conta de formular a teoria como científica, como na linguística, buscando estruturar e tornar objetivas as categorias que definem o fantástico.

### **1.3. Estudos pós-todorovianos**

É crítica recorrente dos estudos elaborados por Todorov, que este parte de uma tendência restritiva para elaborar a teoria do fantástico que, por ser extremamente seletivo, exclui obras como as do escritor Edgar Allan Poe de seu gênero (CESERANI, 2006).

Logo após Todorov, Jean Bellemin-Noël publica suas acepções sobre a teoria antecedente e elabora, em diálogo, sua concepção da literatura fantástica a partir de um sentido psicanalítico. Em sua retórica assimila o fantástico como transcrições simbólicas do inconsciente e estrutura-o como um fantasma psíquico. Em outras palavras, o

fantástico constrói na narrativa um mundo de palavras que não pertencem à realidade, mas, ao inconsciente.

Para ele o fantástico é tanto uma forma de narrar quanto estruturado como um fantasma e justifica esta relação a partir da definição do termo fantasmagórico, que considera “como o conjunto de procedimentos que caracterizam o gênero fantástico, constituído por narrativas literárias, isto é, como a arte de apresentar publicamente fantasmas” (CAMARANI, 2014, p. 80). Niels (2018) elucida que este fantasmagórico conduz aos argumentos dos eventos descritos e elaborados da obra (aos fantasmas). Trata-se, pois, de um modo de narrar que valoriza o discurso com base na irresolução da situação hesitante que se desenvolve na obra.

Antes de pretender uma classificação das narrativas, Bellemin-Noël assinala sua proposta de busca pela forma e não pelo conteúdo, para ele “só há percepção fantástica no texto se a ‘fantasticidade’ for enfatizada pelo próprio discurso, pois é o discurso, e não o evento, que qualifica a história” (CAMARANI, 2014, p. 83). Em outras palavras a ficção fantástica produz um mundo com palavras que não são do nosso mundo, são estranhas, que fazem parte do familiar ao qual Freud se refere<sup>2</sup>.

Irène Bessièrre parte de uma crítica a ambos os teóricos (Todorov e Bellemin-Noël) em que, para ela, o segundo cria um obstáculo que dissocia e generaliza o fantástico, ao passo que o primeiro reduz a organização da narrativa à hesitação – considerado por ela um traço não-específico – o que, nos dois casos, ocasiona uma fragilidade na definição do fantástico.

A teórica então define o fantástico como uma lógica narrativa formal e temática, cuja apresentação pressupõe coerência e complementariedade próprias. O fantástico é tido como um fazer literário que prioriza a incerteza, “e que, surpreende ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo” (BESSIÈRE, 2009 apud NIELS, 2018, p. 23, sic). Nesse sentido a hesitação é gerada pela impossibilidade de se definir, podendo ou não ser extinta.

A organização do fantástico ocorre por contraste e tensão dos elementos da obra. Em outras palavras, Bessièrre compreende o fantástico como um método da imaginação,

---

<sup>2</sup> Em seu artigo “O ‘Estranho’”, de 1919, Freud dialoga justamente com a literatura fantástica, através do conto “O Homem de Areia” de E.T.A. Hoffman, para explicar o processo psíquico do estranho. Irá aproximar o estranho do inconsciente à medida que entende que o que desperta estranheza é um conteúdo ligado ao inconsciente, o que era oculto torna-se familiar, pois veio à luz, portanto, é o retorno do recalçado que possui conexão com o sujeito. Pode-se notar que o fator principal do estranhamento, e este em relação à literatura fantástica, são os conteúdos que retornam ao leitor como familiar (FREUD, 2006).

que descontrói os discursos que se relacionam com ele (quaisquer que sejam: teológico, iluminista, espiritualista, psicológico, entre outros) (CESERANI, 2006; CAMARANI, 2014).

Dentre outros teóricos pós-todorovianos destaca-se também Remo Ceserani, cuja obra *O Fantástico* (2006) retoma a concepção de Todorov e, em diálogo com os críticos e teóricos que deram continuidade aos estudos sobre o fantástico, propõe o fantástico sob o viés de uma nova compreensão teórica: o fantástico como modalidade – modo – específica e autônoma do imaginário, que se situa historicamente dentro de alguns gêneros e subgêneros literários, cujos procedimentos formais e as temáticas relacionadas não são exclusivos do modo fantástico, mas que emergem com particular regularidade nas obras.

#### **1.4. A realidade em conflito em David Roas**

O pensamento teórico-crítico de Roas (2014) surge em seus estudos sobre o fantástico no contexto da literatura fantástica espanhola, busca abarcar o funcionamento, o sentido e o efeito do fantástico e tem a literatura fantástica como fenômeno de expressão humana. Para tanto, parte de quatro conceitos para seu estudo: a realidade, o impossível, o medo e a linguagem.

[...] sobre o fantástico: sua relação necessária com a ideia do real (e, portanto, do possível e do impossível), seus limites (e as formas que habitam aí, como o maravilhoso, o realismo mágico ou o grotesco), seus efeitos emocionais e psicológicos sobre o receptor, e a transgressão que supõe para a linguagem a vontade de expressar o que, por definição, é inexpressável. (ROAS, 2014, p. 8)

O objetivo da literatura fantástica é, portanto, o de desestabilizar os limites e a validade da forma como se percebe o real. O fantástico surge para oferecer ao leitor uma forma de experimentar uma inquietação pela falta de sentido, ou seja, experimentar uma percepção do real desprovido de sentido. Como Alvarez (2014, p. 21) indica, “imerso num mundo povoado de convencionalismos e banalidades, que o levam à constatação de sua insignificância diante do que não consegue explicar satisfatoriamente para si mesmo”.

Para Roas (2014) apenas a aparição de um fenômeno ou acontecimento sobrenatural não indica que a obra pertença à literatura fantástica, visto que, para ele,

obras como epopeias gregas e narrativas utópicas (entre outras) apresentam esses elementos, porém, sem o sobrenatural, o fantástico não pode existir.

O fator considerado como essencial e obrigatório em literatura fantástica é, por outro lado, a transgressão das leis que organizam o mundo real, ou seja, o sobrenatural é aquilo que transgride as leis do real: “a narrativa fantástica põe o leitor diante do sobrenatural, [...] para interrogá-lo e fazê-lo perder a segurança diante do mundo real” (ROAS, 2014, p. 31). O fantástico obtém sucesso ao provocar no leitor a incerteza de sua percepção do real, e conseqüentemente da percepção de sua própria existência.

O autor também aborda a questão do contexto sociocultural para a experiência do fantástico, visto que, se é necessário que o fantástico se contraponha ao real, “toda representação da realidade depende do modelo de mundo de que uma cultura parte” (ROAS, 2014, p. 39), ou seja, o que se conhece por real é que vai definir o efeito de conflito do fantástico.

Roas (2014, p. 46) aponta que “o discurso fantástico é, como afirma Reis, um discurso em relação intertextual constante com esse outro discurso que é a realidade (entendida como construção cultural)”. A realidade torna-se um quadro de referência, construído histórica e socialmente, ou seja, um contexto extratextual.

Ora, se para o êxito do fantástico é necessário o conflito entre o real e o sobrenatural, vale destacar que o realismo é essencial para esse gênero, há uma necessidade estrutural disso. O autor aponta que é indispensável que haja uma descrição mais real possível do mundo, “essa exigência de verossimilhança é dupla, uma vez que devemos aceitar – acreditar em – algo que o próprio narrador reconhece, ou estabelece, como impossível” (ROAS, 2014, p.51-52). Isso implica, segundo o teórico, que a narrativa fantástica exija técnicas realistas.

É característica do fantástico também a questão da superação dos limites da linguagem, pois o fenômeno fantástico é impossível de explicar. O escritor produz um ainda não dito, não tendo, porém, alternativa além da linguagem para evocar e impor o fenômeno. “O autor fantástico deve obrigá-las [as palavras] durante certo momento, a produzir um ‘ainda não dito’ (ROAS, 2014, p. 170).

A concordância estabelecida entre o mundo ficcional e o mundo extratextual se parte no momento em que a linguagem precisa dar conta do fenômeno impossível. A representação ou, melhor dizendo, a tentativa de representação desse fenômeno supõe a crise da ilusão do real [...]. Bozzetto chama de “operadores de confusão” e que intensificam a incerteza diante da percepção do fenômeno impossível: metáforas, sinédoques, comparações, paralelismos, analogias, antíteses, oximoros, neologismos e expressões ambíguas do tipo

“pensei ter visto”, “acho que vi”, “era como se”, assim como a utilização reiterada de adjetivos de forte conotação, como “sinistro”, “fantasmagórico”, “aterrorizante”, “incrível” e outros desse mesmo campo semântico. (ROAS, 2014, p. 171-172).

O autor corrobora outros teóricos ao apontar que os recursos e procedimentos não são exclusivos do fantástico. Sejam aqueles que se relacionam com a instância narrativa: narração em primeira pessoa, identificação do leitor, vacilação, entre outros; sejam os recursos relacionados com os aspectos sintáticos: temporalidade, ausência de causalidade e finalidade, metalepse metafórica; ou, sejam aqueles vinculados ao nível verbal ou discursivo. O teórico completa: “não existe uma linguagem fantástica em si mesma, e sim um modo de usar a linguagem que gera um efeito fantástico” (ROAS, 2014, p. 179).

Ao contrário do que Todorov postula – que o fantástico havia perdido sua função social com o advento da Psicanálise, por tratar de temas antes considerados tabus – o fantástico permanece existindo, porém com uma nova formulação na expressão do gênero. Enquanto a literatura fantástica do século XIX apontava para a possibilidade do mundo real ultrapassar o conhecimento racional, a literatura fantástica do século XX nos traz o mundo coerente como artifício, irreal, um construto social.

Diante disso, não se deve supor que o fantástico seja uma concepção estática, ao contrário, evolui com a mudança de relações do ser humano com o mundo, assim, os autores do fantástico contemporâneo buscam desmentir os esquemas estabelecidos de interpretação da realidade e do eu, bem como o de mostrar a estranheza do mundo, “com o passar do tempo foi se tornando necessário empregar novos recursos, técnicas diferentes, mais sutis para comunicá-los, despertá-los ou reativá-los, e com isso, causar a inquietude do leitor” (ROAS, 2014, p. 150). Caracteriza a não mais necessidade da aparição do sobrenatural, pois a transgressão, mais do que antes, é o objetivo do fantástico (contemporâneo). O fantástico visa a problematização dos limites entre real e irreal.

O fantástico revela a complexidade do real e nossa incapacidade de compreendê-lo e explicá-lo, e faz isso por meio da transgressão da ideia (convencional e arbitrária) que o leitor faz da realidade, o que implica uma contínua reflexão sobre as concepções que desenvolvemos para explicar e representar o mundo e o eu. (ROAS, 2014, p 104).

O autor frisa que a diferença entre qualquer gênero e o fantástico é a confrontação com a realidade. O fantástico permite uma transgressão do mundo como é

compreendido e aceito, mesmo que a percepção acerca do real tenha se modificado com o passar dos séculos.

A transgressão, a subversão, proposta por toda narrativa fantástica não se limita unicamente a sua dimensão temática, manifestando-se também no nível linguístico, uma vez que, ao propor a descrição de um fenômeno impossível, altera a representação da realidade estabelecida pelo sistema de valores compartilhado pela comunidade. (ROAS, 2014, p. 123).

As regularidades e o que conhecemos do real nos dão a segurança necessária, e eis o objetivo do fantástico, desestabilizá-los. “E diretamente ligado a essa transgressão, a essa ameaça, aparece outro efeito fundamental do fantástico: *o medo*” (ROAS, 2014, p. 135, grifo do autor). Essa impressão e seus similares (terror, inquietude, angústia, estranheza, entre outros) são alcançados devido à impressão de ameaça que o leitor possa sentir. Assim como outras características, o medo não é condição nem efeito exclusivo do fantástico. O medo aparece também não apenas no âmbito literário como no cinematográfico em “histórias de terror”, *thrillers*, histórias com psicopatas, catástrofes naturais, entre outros.

Ao retomarmos historicamente o fantástico, podemos observar como se desenvolveram as narrativas e observar o que nos diz Roas (2014): o fantástico surgiu a princípio do romance gótico do século XVIII, que traz o macabro, o prazer do medo e o sublime, acontecimentos distanciados do espaço e tempo do leitor, lhe dando uma distância segura dos fatos, “o receptor suspendia sua incredulidade e ‘aceitava’ sem maiores problemas a presença desses fenômenos sobrenaturais porque ocorriam longe de casa” (ROAS, 2014, p. 166).

Foi com os autores românticos que essa característica foi modificada, visto que trouxeram para o cotidiano do leitor, para o presente e suas localidades, em que “parece impossível que qualquer coisa impossível possa acontecer” (ROAS, 2014, p. 167). À medida que avança o século XIX essa cotidianização vai adquirindo outras características, como a busca dos autores por explicações científicas para incrementar seus textos.

Após essas mudanças, os escritores incluíram nas narrativas as verificações positivistas das informações, a necessidade de evidenciar as relações de causa e efeito, a questão subjetiva, essas alternativas são incrementadas para que cada vez mais aquilo que é descrito do texto se aproxime do real do leitor. Na segunda metade do século XX, outras alternativas do fantástico levam “as histórias fantásticas ao grau máximo de cotidianização, de ‘realismo’” (ROAS, 2014, p. 169).

Roas (2014, p. 187) conclui: “nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos”, logo, o mundo da narrativa fantástica, em qualquer tempo que seja escrita, é o nosso mundo.

## 2. *Navegando no Amazonas: literatura fantástica no Brasil*

Ao falar do fantástico no Brasil, os primeiros escritores que surgem em pauta são nomes como Álvares de Azevedo (1831-1852), Murilo Rubião (1916-1991), J. J. Veiga (1915-1999) e Lygia Fagundes Telles (1923). No entanto, o estabelecimento de uma historiografia acerca dessas obras nacionais ainda se encontra em processo de resgate, construção e descobrimento.

Em se tratando de definição teórica, no Brasil, há uma imprecisão conceitual que abarca o gênero fantástico e outros tipos de narrativas, como fantasia, horror, gótico, insólito, entre outros, o que dificulta a compreensão e definição do fantástico em solo nacional. Como apontam Matangrano e Tavares (2018), o termo *insólito* é o mais utilizado, considerado como macro categoria que envolve diferentes modos narrativos, temáticas e estilos. Soma-se a isso o desenvolvimento dos estudos teóricos no Brasil acerca do fantástico ser relativamente recente, portanto, ainda escasso, e como aponta Niels (2014) esses estudos visaram inicialmente análises de obras e narrativas de maneira pontual.

Maria Cristina Batalha aponta que não se deve falar em *fantástico*, mas *fantásticos* e não deve ser ignorado “o fato de a literatura fantástica no Brasil ter-se desenvolvido à margem das grandes correntes literárias apesar da evolução do gênero entre nós desde o XIX” (NIELS, 2014, p. 189). Portanto, as narrativas fantásticas coexistem dentro dos movimentos literários já determinados, não sendo consideradas fora desse contexto. Enquanto na Europa é durante o século XIX que o fantástico se consolida, no Brasil é durante os anos oitocentos que tanto a noção de literatura nacional, quanto a questão do insólito adquirem relevância (MATANGRANO; TAVARES, 2018).

A fim de elencar a prática da escrita fantástica nos anos oitocentos, primeiro cabe uma breve exposição das características do Romantismo, do Realismo, do Naturalismo e do Simbolismo na tradição literária nacional, uma vez que durante o século XIX estas foram as escolas literárias em voga no Brasil.

## **2.1. A tradição literária brasileira no século XIX – Romantismo, Realismo, Naturalismo e Simbolismo**

Para compreender a literatura brasileira, Bosi (2015) aponta que se deve antes apreender que a origem desta não se explica nos moldes das literaturas europeias, mas a partir de uma visão colonialista que pauta também o desenvolvimento social, cultural e do pensamento. O Brasil enquanto colônia portuguesa se estruturou como uma terra a ser ocupada e explorada. Nesse sentido, a cultura se estabeleceu por um processo lento de aculturação portuguesa, negra e indígena marcando a sociedade de maneira desigual e desequilibrada. Uma vez que a terra colonizada passa a ser sujeito de sua própria história é que se torna passível de criação de uma identidade própria, já não mais sujeitada à metrópole e seus moldes.

A ocupação brasileira, nos primeiros séculos, acarreta a formação de ilhas culturais (Bahia, Rio de Janeiro, Ceará, Pernambuco, Minas Gerais, São Paulo) que são mantidas durante a história brasileira até a Independência. O país, portanto, se dispersa em subsistemas regionais – ainda relevantes para a história literária – e recebe influxos da Europa, estabelecendo paralelos entre as manifestações literárias nacionais e os movimentos europeus (BOSI, 2015).

Dessa forma, literatura brasileira se apresenta com caráter híbrido, constituído a princípio por conteúdos coloniais e códigos literários portugueses, e com a perda de autonomia de Portugal entre 1580 e 1640, o Brasil passou a receber também códigos literários e filosóficos oriundos de outras partes da Europa, como Espanha, Itália e França. O contato com fontes ideológicas não portuguesas “já era uma ruptura consciente com o passado e um caminho para modos de assimilação mais dinâmicos, e propriamente brasileiros, da cultura europeia, como se deu no período romântico” (BOSI, 2015, p. 13).

É mister compreender que o Romantismo, antes de movimento literário, é também um movimento cultural que envolve mudanças nos padrões humanos, perpassando a filosofia, os valores estéticos, morais, políticos, econômicos, científicos e mesmo religiosos. Portanto, a literatura é expressão dessa mudança social (MOISÉS, 2013).

De modo amplo, o Romantismo participa de um ciclo novo de cultura e civilização, timbrado pela diminuição do poder monárquico discricionário,

em favor das monarquias constitucionais e das repúblicas: as oligarquias cedem vez às democracias, e o absolutismo político vê-se defronte de uma concepção nova, o Liberalismo (MOISÉS, 2013, p. 463).

Bosi (2015) cita a interpretação de Mannheim sobre o Romantismo, que segundo este é a expressão dos sentimentos dos descontentes com as novas estruturas sociais: a nobreza decaída, a burguesia ainda não totalmente disposta no poder, o campesinato e o operário crescente. Para Moisés (2013), o Romantismo e a burguesia se identificam e se sustentam.

Se por um lado na Europa a mudança do Romantismo se dá por uma revolução cultural cujas bases sociais justificam a ascensão da burguesia ao poder. No Brasil, recém-saído do colonialismo, o momento histórico se estabelece de maneira distinta. O poder social ainda se encontrava no tripé latifúndio-escravismo-exportação, norteador por uma monarquia conservadora, cuja instrução intelectual era restrita às famílias ricas. A produção literária do período era recebida por um público restrito a pessoas de classe alta, quando não da classe média, entendidos como profissionais liberais da corte ou das províncias, “era um tipo de leito à procura de *entretenimento*” (BOSI, 2015, p. 135, destaque do autor).

São características do Romantismo a recusa pelas regras classicistas e estabelecidas, normas e modelos em prol de uma liberdade criativa cujo cerne é o sujeito e seu ego, sendo o mundo exterior também parte do eu, enquanto projeção do seu mundo interior. A expressão do eu, incapaz de resolver conflitos com a sociedade, leva o sujeito à melancolia e esta por sua vez ao tédio – que reflete o mal do século –, como resultado dessa dinâmica o sujeito se evade no tempo e espaço (MOISÉS, 2013).

A evasão do espaço se manifesta através de um direcionamento à Natureza: viajar, conhecer terras, paisagens e povos exóticos, restos de civilizações esquecidas. Caracteriza-se a busca pelo pitoresco, pela cor local, pelo primitivo em função de recuperar os estados da alma (MOISÉS, 2013).

A evasão do tempo é expressa pela contemplação, através da perspectiva da dimensão psicológica. “A sua imaginação descortina nela tudo quanto julgava perdido ou malbaratado: ingenuidade, pureza, inocência, misticismo, espiritualismo, nobreza, etc.” (MOISÉS, 2013, p. 465), chega-se aos conteúdos inconscientes através de meditação solitária e profunda, êxtases e os caracterizam de maneira intimista.

Destarte, são temáticas do Romantismo: a noite, cuja representação das trevas traz a tona o inconsciente pelos sonhos e pela imaginação; o mundo e a natureza adquirem caracterizações anímicas (silêncio do ocaso, tumulto do mar, etc) (BOSI, 2015).

“Na ânsia de reconquistar ‘as mortas estações’ e de reger os tempos futuros, o Romantismo dinamizou grandes mitos: a nação e o herói” (BOSI, 2015, p. 99, grifos do autor). Na busca pelos estados primitivos e por uma Era de Ouro perdida, se pretende um retorno às origens históricas e patrióticas, cultuando a língua nativa, o folclore, estabelecem-se inclusive novas bandeiras para aqueles que buscam autonomia.

Bosi (2015) aponta que o Romantismo é marcado pelo nacionalismo crônico voltado para unificar e definir a cultura, portanto, nesse período as obras literárias trazem a construção de um passado mítico da nobreza recente em um projeto histórico patriótico.

A tradição literária brasileira situa no século XIX a representação da construção de uma identidade nacional, cujas “obras de inspiração nacionalista e ufanista, ou mesmo regionalista, [apresentavam o] intuito de exaltar a identidade brasileira e buscar – ou, muitas vezes, criar – nossas raízes histórico-culturais” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 25). A produção nacional é construída voltada para o documento e registro de fatos históricos, sociais e culturais, aos escritores coube a

Missão [de] fundar uma nacionalidade, dá as costas à imaginação criadora e organiza sua temática, assim como sua estética, em torno das grandes questões que marcavam nossa diferença em relação ao resto do mundo, em particular com relação à matriz europeia, como é o caso da literatura que predomina no período romântico. (BATALHA, 2003, p. 99).

No Romantismo nacional também é marcada a relação de alguns escritores com uma aura de existência “doentia e artificial desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo [...] [que] exigem fundos traços de defesa e evasão, que os leva a posições regressivas” (BOSI, 2015, p. 97), na relação com o mundo ocorre um retorno à natureza e ao passado e na relação com o eu resulta em um abandono solitário, ao sonho e ao devaneio.

O liame que se estabelecia entre o autor romântico e o mundo estava afetado de uma série de mitos idealizantes: a natureza-mãe, a natureza-refúgio, o amor-fatalidade, a mulher-diva, o herói-prometeu, sem falar na aura que cingia alguns ídolos como a “Nação”, a “Tradição”, etc. O romântico não teme as demasias do sentimento nem os riscos da ênfase patriótica; nem falseia de propósito a realidade, como anacronicamente se poderia hoje inferir: é a sua forma mental que está saturada de projeções e identificações violentas, resultando-lhe a natural mitização dos temas que escolhe (BOSI, 2015, p. 177).

Durante o romantismo desponta o consumo de uma literatura folhetinesca, romances de capa-e-espada, novelas ultrarromânticas e dramalhões, cujo cerne se pauta em uma intriga que mantém o leitor, Bosi (2015) dirá se tratar de uma subliteratura com

origens na literatura francesa que pretende atender à leitores letrados e muitos semiletrados que buscam se identificar com as mudanças sociais ocorridas.

Bosi (2015) oferece diversos exemplos do Romantismo nacional: Gonçalves de Magalhães (1811-1882), Manuel de Araújo Porto Alegre (1806-1879), Teixeira e Sousa (1812-1861), Gonçalves Dias (1823-1864), Álvares de Azevedo (1831-1852), Junqueira Freire (1832-1855), Laurindo Rabelo (1826-1864), Fagundes Varela (1841-875), José de Alencar (1829-1877), entre outros.

As transformações sociais que se instauram no Brasil no século XIX acarretam uma crise por volta de 1850, com o fim do tráfico de escravizados, acelerando a decadência da economia açucareira, o deslocamento do prestígio para o Sul e o fomento de ideais liberais, abolicionistas e republicanos. A partir da década de 1860 diminui o aporte que sustentava o romantismo que buscava as origens no passado (BOSI, 2015).

Na Europa o contexto é de mudanças de ordem científica e filosófica pautadas pela revolução republicana de 1848 na França, o Curso de Filosofia Positiva de Augusto Comte, o estudo das Origens das Espécies de Darwin, o estudo de Medicina Experimental de Claude Bernard, a Filosofia Pessimista de Schopenhauer, entre outros (MOISÉS, 2013).

Essa crise e mudança paradigmática social e filosófica oferece espaço para o desenvolvimento de uma relação diferente do escritor com o mundo, uma crítica literária mais “realista”. Entende-se por Realismo a tendência estética centralizada no “real”, que por sua vez é interpretado como “a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto” (MOISÉS, 2013, p. 425).

A literatura tendo absorvido as mudanças e ensaios de positivismo científico buscava a objetividade do mundo. “Há um esforço por parte do escritor antirromântico, de acercar-se impessoalmente dos objetos, das pessoas. E uma sede de objetividade que responde aos métodos científicos cada vez mais exatos nas últimas décadas do século” (BOSI, 2015, p. 177). Substituiu-se o sentimento pela razão e inteligência, o egocentrismo pelo universalismo científico e filosófico (MOISÉS, 2013).

Graças a essa teoria mecanicista, encaravam a obra de arte como utensílio, arma de combate, a serviço da metamorfose do mundo e da sociedade: não mais a arte romântica desinteressada, e sim a arte comprometida, engajada. De onde instilarem nos seus romances uma tese preconcebida, antes proposta e demonstrada pelas Ciências (MOISÉS, 2013, p. 429).

A arte e a literatura por sua vez revestem-se de uma atitude de aceitação da existência tal qual ela é. Em nível ideológico isso se traduz no determinismo da raça, do

meio, do temperamento. Em nível estético há uma preocupação em criar um objeto novo imune às pressões do tempo (BOSI, 2015).

Se por um lado na Europa culta o pensamento burguês conservador (antes radical em relação a tradição aristocrática) e o pensamento das classes médias (e raro da consciência de classe do proletariado) assume matizes de liberalismo republicano e socialismo. No Brasil e nas Américas, carentes da Revolução Industrial e das grandes concentrações urbanas, o que move as revoluções é a, já estabilizada, luta democrática. Entre 1870 e 1890 essas ideias permeadas das filosofias – positiva e evolucionista – europeias norteiam a elite nacional (BOSI, 2015).

O Realismo se estrutura no incômodo do intelectual frente a sociedade que se apresentava, expressando pessimismo e desencanto, e algumas vezes conformismo. O Realismo ficcional debruça na narração de costumes em que se desnudam as mazelas da vida pública e o contraste com a vida íntima, sendo ambas justificadas por causas naturais (raça, clima, temperamento) ou causas culturais (educação, meio, contexto). O escritor realista busca, portanto, dissecar a verdade de seus personagens (BOSI, 2015).

A mudança que se estabelece, portanto, é a busca pelo factual, pela composição coerente no esquema da apresentação da ficção, representando maior sobriedade, rigor analítico e objetividade na prosa. São escritores brasileiros realistas Machado de Assis (1839-1908), Raul Pompeia (1863-1895), Aluísio Azevedo (1857-1913), Adolfo Caminha (1867-1897), Inglês de Souza (1853-1918) (BOSI, 2015).

O Realismo se tingirá de *naturalismo*, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado: ou se dirá *parnasiano*, na poesia, à medida que se esgotar no labor do verso tecnicamente perfeito (BOSI, 2015, p. 178).

Portanto, Naturalismo é o movimento literário do final do século XIX cuja atitude volta-se para a Natureza, que apresenta os modelos de compreensão dos fenômenos do conhecimento. Este movimento prolonga e exagera o Realismo, ao passo que ambos baseiam suas explicações em bases científicas e filosóficas, mas é na forma de expressão que se diferenciam (MOISÉS, 2013).

O Naturalismo, menos influenciado pelo Romantismo, ressalta a ação transformadora da obra de arte, procurando uma visão puramente científica, aposta na herança como fator de condicionamento (mais do que o meio e o contexto) das circunstâncias (MOISÉS, 2013).

O Naturalismo apresenta inspiração regional na obra de alguns escritores, quando oferecem à literatura uma marca regional, normalmente nordestina com acontecimentos como a seca e o cangaço. Essa marca regional é observada nos escritores naturalistas como Manuel de Oliveira Paiva (1861-1892), Domingos Olímpio (1850-1906), Rodolfo Teófilo (1863-1932) e Antônio Sales (1868-1940).

Bosi (2015) aponta que a partir da década de 1880, com o Naturalismo já bem firmado, o contexto social brasileiro apresenta uma estagnação, apresentando-se um Naturalismo estilizado revestido de *art nouveau*, uma vez que

alcançadas as metas políticas da Abolição e do novo regime, a maioria dos intelectuais cedo perdeu a garra crítica de um passado recente e imergiu na água morna de um estilo ornamental, arremedo da *belle époque* europeia e claro signo de uma decadência que se ignora (BOSI, 2015, p. 208).

Bosi (2015) destaca principalmente os escritores Coelho Neto (1864-1834), Afrânio Peixoto (1876-1947) e Xavier Marques (1861-1942) na prosa ficcional desse período.

A mudança sensível da sociedade europeia diante da postura decadente e pessimista de que tudo desde as religiões até os costumes e a justiça estavam em declínio, somado pelo tédio e o pessimismo que o gozo desenfreado causava, oferecia ao cenário social a impressão caótica do fim, “anarquia, perversões, satanismo, neuroses, patologias entravam em moda” (MOISÉS, 2013, p. 415).

Os simbolistas, que tinham no símbolo função chave e categoria fundante da fala e do ser humano (BOSI, 2015), negavam as tendências realistas da Arte, e buscavam reinstaurar a subjetividade, voltando-se para o mundo interior, inconsciente, até níveis pré-verbais do psiquismo humano (MOISÉS, 2013). Em resistência aos esquemas filosóficos então em voga – empirismo, sensismo, materialismo e positivismo – os simbolistas “viriam dos estratos pré-burgueses ou antiburgueses, isto é, dos aristocratas ou das baixas classes médias, postas à margem da industrialização. Dessas fontes provêm o mal-estar e as recusas à concepção técnico-analítica do mundo” (BOSI, 2015, p. 279).

Bosi (2015) aponta que no Brasil, sem a mudança histórica e social que ocorria na Europa, o movimento simbolista aqui percorre outro caminho de estabelecimento: os escritores que chegaram à vida adulta e percorreram os movimentos históricos nacionais – Abolição e Proclamação da República – acabam por adotar o estetismo europeu, passando do parnasianismo ao simbolismo e às vezes voltando. O que diferencia os

movimentos “é apenas o *grau* a diferença entre o parnasiano e o decadentista brasileiro: naquele, o *culto da Forma*; neste, a *religião do Verbo*” (BOSI, 2015, p. 285). No entanto, aponta o estudioso que o simbolismo brasileiro não ultrapassa a literatura oficial, não exercendo função relevante.

Assim, os escritores simbolistas nacionais expressam-se essencialmente expressos através da poesia, mas a prosa ficcional apresentou-se nas diferentes formas – romance, conto, crônica, crítica – e teve como escritores de destaque Lima Barreto (1881-1922), Graça Aranha (1868-1931), Simões Lopes Neto (1865-1916) e Nestor Vítor (1868-1932) (BOSI, 2015).

## 2.2. Questões sobre o fantástico na tradição literária brasileira

No Brasil não houve “um movimento literário em que a questão do insólito fosse central, seja por falta de alcance e/ou de apoio de importantes instituições – nomeadamente, grandes editoras, a mídia e a crítica especializada –, seja por, em alguns casos, não ser este o objetivo” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 264), como se observa no período da ditadura, em que os escritores utilizam elementos do fantástico, não por se filiar ao gênero, mas para burlar a censura do governo.

Roberto de Souza Causo (2018) no posfácio de *Fantástico Brasileiro* (MATANGRANO; TAVARES, 2018), assinala que o não registro do fantástico no Brasil se deve a alguns fatores. O primeiro deles é que “o principal produto da cultura brasileira é o esquecimento” (CAUSO, 2018, p. 270), advindo de um apagamento sistêmico da memória das produções literárias fantásticas no Brasil, pois justifica que o tempo seleciona o que permanece para a posterioridade, ignorando o fato de que, em verdade, *é alguém* quem escolhe.

[...] e esse alguém, que muitas vezes se apresenta como autoridade em razão da formação, bom gosto ou posição de destaque nos meios de comunicação ou aparelhos culturais, não está distante de empregar no campo da política literária, os mesmos recursos baixos utilizados na política partidária ou ideológica (CAUSO, 2018, p. 270).

Reforça o esquecimento das obras fantásticas brasileiras devido à classificação de secundária que as mesmas recebem. Alimenta a dificuldade de se estabelecer em uma historiografia brasileira o lugar destinado ao fantástico no sistema literário, “o que subjaz aqui é que essa produção ou esse aspecto da literatura brasileira, dentro do

sistema literário, não mereceria ser lembrado. Seria ‘secundário’, ‘minoritário’, ‘irrelevante’, ‘subliterário’, ‘impertinente’, ‘ideológico’...” (CAUSO, 2018, p. 271).

Assim, a literatura não pautada na realidade tornou-se marginalizada tanto pela crítica quanto pela historiografia brasileira (NIELS, 2014). Similar ao cenário literário alemão, inglês e francês, a literatura fantástica brasileira foi considerada de qualidade inferior, tendo sido “obstruída pela estética real-naturalista” (NIELS, 2018, p. 33). Em outras palavras a literatura fantástica se estabelece à margem do cânone.

Houve, portanto, um distanciamento tanto acadêmico quanto comercial, devido à predileção pelo realismo na literatura nacional, no intuito de firmar a identidade brasileira, inclusive por meio da literatura, que abandona uma prática mais imaginativa. Retomando Causo (2018), o esquecimento e a marginalização proposital no Brasil alimentam a dificuldade de se estabelecer uma historiografia fantástica brasileira, visto que seu lugar é sempre o lugar da subliteratura.

Os escritores que apresentassem em suas obras elementos insólitos e fantásticos, estas ou não eram reconhecidas por suas características fantásticas, ou acabavam no ostracismo, esquecidas – e talvez esquecidas por destoarem – da produção de seus escritores, como é possível notar pelas obras de Machado de Assis, Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) – mais conhecido pela obra *A Moreninha* (1844) e Aluísio de Azevedo (1857-1913) – autor de *O Cortiço* (1890).

Essa percepção tardia de obras fantástica incluindo aqui as produções de autores canônicos, e como exemplo Machado de Assis e *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1880), que traz justamente um narrador defunto que conta sua própria história com passagens tanto de sua passada vida, quanto sua pós vida. É notável que as obras de Machado de Assis não são consideradas como narrativas fantásticas. No entanto, ao fazer uma breve consideração, levando em conta as discussões e teorizações do fantástico, seja pelo elemento sobrenatural, seja pela inquietação, pela transgressão da realidade – também transgressão em nível linguístico e formal, seria possível considerar *Memórias* como fantástico? Cabe o questionamento.

Niels (2018) cita críticas de Sílvio Romero tanto a Machado de Assis quanto a Álvares de Azevedo (considerado uns dos precursores do gênero fantástico no Brasil). De Machado, Romero chama de tendenciosos os contos fantásticos, preferindo o humor de Dickens e Heines e o horror de Poe e Baudelaire. Para Álvares de Azevedo, Romero tece uma crítica positiva quanto ao trabalho poético, mas quanto à prosa do escritor, aponta diversas problemáticas, uma vez que a imaginação (criativa e fantasiosa) não

cabia ao conto e ao romance, e diz ainda que o escritor paulista ao buscar influências de outros países europeus retirava a influência portuguesa da literatura.

### 2.3. O fantástico oitocentista nacional

O imaginário brasileiro permeia a curiosidade nacional, acompanhando a literatura ao longo de todo o processo colonial em que há descrições de criaturas absurdas, como na obra *Tratados da Terra e Gente do Brasil* de Padre Fernão Cardim (1549-1625). Os que desbravaram o Brasil durante o período colonial e imperial “dão conta de mostrar isso, através do registro do folclore de origem indígena, dos mitos e religiões de matriz africana e do sincretismo religioso vindo da Europa”. Os relatos de mitos, lendas e do folclore cujas narrativas insólitas apresentavam o elemento do sonho para alcançar o fantástico, não caracterizavam, no entanto, obras de cunho fantástico ou insólito (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 26).

Em *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo*, Matangrano e Tavares (2018) elencam as obras de cunho fantástico no Brasil, percorrendo desde o século XIX até o século XXI, cujo movimento contemporâneo, que os autores nomeiam de *Fantasismo*, procuram estabelecer. Interessa a esta pesquisa, no entanto, apenas o resgate das obras do século XIX que se encontram nos movimentos literários do Romantismo, do Realismo, do Naturalismo e aquelas que se identificam com o *fin de siècle* e a *belle époque*<sup>3</sup>.

Conforme já mencionado, os textos literários do século XIX no Brasil buscavam inspiração nacionalista, ufanista, regionalista a fim de exaltar a identidade nacional. Até 1850, eram raros os escritos dedicados ao insólito, e mesmo escritores como Álvares de Azevedo e Fagundes Varela, herdeiros do romantismo gótico, manifestavam apenas as primeiras marcas insólitas nas obras literárias nacionais. Matangrano e Tavares (2018) apontam que os autores realistas que se libertaram das convenções da época, como Machado de Assis, puderam criar textos que de certa forma anteciparam as formas insólitas dos séculos seguintes.

---

<sup>3</sup> Esse recorte se justifica pelo recorte histórico proposto nesta pesquisa, uma vez que será abordado o século XIX e estas tradições literárias dizem respeito a este período cronológico. A obra de Matangrano e Tavares (2018), no entanto, abordam desde o século XIX, perpassando a literatura nacional até alcançar o período histórico contemporâneo.

A provável primeira narrativa fantástica nacional foi o conto “Um Sonho” de José da Rocha (1812-1863), publicado em 1838 no jornal *O Cronista*. O conto traz a história de Teodora, cuja mãe Tereza a abandonou com a avó antes de morrer. Através de um sonho, Tereza ameaça Teodora de que em breve se encontrará com ela no inferno, e então a jovem morre, exatos três dias após o sonho. “O conto, portanto, lança a dúvida se de fato o fantasma apareceu, ou se não se passou de um sonho, seguindo a ideia de fantástico da época” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 29).

É com Álvares de Azevedo, no entanto, que o fantástico se torna mais marcado na tradição literária brasileira. O escritor apresenta em suas obras, tanto em poemas, como em contos, elementos sobrenaturais, entre eles o poema “O Conde Lopo”, a antologia de contos *Noite na Taverna*, como também a peça *Macário*. “Os contos de *Noite na Taverna*, apesar de não contarem com boa receptividade da crítica da época, tiveram boa receptividade do público leitor, o que parece ter condicionado tal contínua produção de contos fantásticos [...]” (NIELS, 2018, p. 41).

Outro escritor que deixou prosa com marcas do insólito foi Fagundes Varela na década de 1860, contos reunidos e publicados pela Editora Bira Câmara sob o título *As Ruínas da Glória: Contos Fantásticos e Outros Escritos*, em que se destacam os contos “Ruínas da Glória”, “A Guarida de Pedra” e “As Bruxas” com fortes influências do texto de Hoffmann (MATANGRANO; TAVARES, 2018). Niels (2018) indica que a prosa de Fagundes Varela foi tacitamente apagada da historiografia, em parte porque o escritor se distancia da proposta romântica nacional, mas também pelo esquecimento da existência dessas obras.

Joaquim Manuel de Macedo, autor de *A Moreninha*, tem dois textos em destaque no quesito insólito, o conto “O Fim do Mundo em 1857” apresenta sementes de uma ficção científica brasileira, ao passo que o livro *A Luneta Mágica* (1862) apresenta um viés alegórico (MATANGRANO; TAVARES, 2018).

O cearense Franklin Távora (1842-1888) apresenta duas obras associadas ao insólito, a obra *Trindade Maldita* (1862) e *Lendas e Tradições do Norte* (1878). Bernardo Guimarães (1825-1884) possui um romance sobre sereias, chamado *A Ilha Maldita* e o conto “Dança dos Ossos” publicado no livro *Lendas e Romances* (1871), também apresenta o poema “Orgia dos Duendes” que conta a história de uma sabá de bruxas (MATANGRANO; TAVARES, 2018).

Em suma, de acordo com Matangrano e Tavares (2018) no período do Romantismo as obras que flertam com o insólito se relacionam em alguma medida com

a tópica da noite, elemento essencial para introdução do sobrenatural, do mistério, é na escuridão a hora propícia para o surgimento de fantasmas e perversões.

O declínio da estética romântica e a manifestação da escola real-naturalista no Brasil acarreta na construção de textos de mistério que brincam com o limite da realidade. Matangrano e Tavares (2018) indicam que autores naturalistas quando interessados no sobrenatural poderiam dividir-se em duas vertentes: aqueles que se dedicaram a escrever a partir de um foco cientificista; e aqueles que escreveram texto com características mais regionais. No entanto, “a vertente que talvez mais tenha ganhado corpo nessa época em terras tupiniquins foi uma espécie de *proto-ficção científica* cujos critérios especulativos convergiam de certa forma com as preocupações naturalistas” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 37, grifos dos autores). Os pesquisadores destacam no campo da proto-ficção científica o romance *Dr. Benignus* de Augusto Emílio Zaluar (1825-1905) português naturalizado brasileiro.

Dentre os realistas, quase todos flertaram em algum momento com o sobrenatural. Maria Cristina Batalha (2011) cita em seu livro *ficções curtas de Lima Barreto (1881-1922)*, autor de “O Cemitério”, e de outros escritores regionalistas, hoje pouco conhecidos como Valdomiro Silveira (1883-1914), autor de “Na Tapera de Nhô Tido”, Hugo de Carvalho Ramos (1865-1921) e seu “Pelo Caipó Velho”, e Afonso Arinos (1868-1916), autor de “Pedro Barqueiro”, cujo esforço de mimetizar a linguagem popular evoca aquilo que Guimarães Rosa faria anos depois (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 38).

Nessa escola literária, ainda se destaca Aluísio Azevedo, autor de *O Mulato* (1881) e *O Cortiço* (1890), que apresenta romances folhetinescos como *A Mortalha de Alzira* (1891), e o conto “O Impenitente”, dessas obras a crítica de Mérian e Veríssimo (apud NIELS, 2018) apontam ser uma escrita de inspiração industrial, elaborada apenas para atender o mercado e sua situação financeira. Publicados na coletânea *Demônios* (1893), os contos “Politipo” e “Demônios” também apresentam características insólitas e fantásticas (MATANGRANO; TAVARES, 2018).

O escritor Inglês de Souza, em seu livro *Contos Amazônicos* (1893), apresenta conteúdo de origem folclórica, de mitos e lendas nos contos “A Feiticeira”, “Amor de Maria”, “O Gato do Valha-me Deus”, “Acuã” e “O Baile do Judeu”. Apresentando um regionalismo da região norte do país (MATANGRANO; TAVARES, 2018). “Foram os ‘causos’, isto é, as narrativas orais das localidades que lhe serviram de matéria-prima para sua literatura ‘documental’. A narrativa oral é, sobretudo, imaginativa e recheada de sobrenaturalidades” (NIELS, 2018, p. 58), assim se documenta tanto a memória de um povo como se realiza uma releitura de lendas e mitos.

Confirmando sua versatilidade enquanto escritor, Machado de Assis apresenta contos de estilo fantástico, destacando “As Academias de Sião”, “Uma Visita de Alcebiades”, “A Igreja do Diabo”, “A Segunda Vida”, “O Imortal” e “O Esqueleto”. Dentre as inovações de Machado encontra-se o tema da loucura em seus contos fantásticos, além de uma poética do absurdo cuja falta de explicação leva ao desconcerto do leitor antes os acontecimentos, também apresenta questões ligadas ao espiritismo e ao exotismo orientalista (MANTAGRANO; TAVARES, 2018).

Os escritores acima mencionados “utilizaram-se magistralmente dos principais expedientes fantásticos para a composição de seus contos, além de dialogarem com autoridades do gênero, como E.T.A. Hoffmann, Edgar Allan Poe e Théophile Gautier” (NIELS, 2018, p. 141).

Temáticas que traziam lendas de noivas (mulheres) cadáveres que retornam (“As Ruínas da Glória” de Fagundes Varela, “Gennaro” de Álvares de Azevedo, “Sem Olhos” de Machado de Assis), crendices do povo (a sereia de “As Bruxas” de Fagundes Varela, a história de um frade e uma prostituta de Recife em “O Impenitente” de Aluizio Azevedo, o boto em “O Baile do Judeu” de Inglês de Souza), a figura do monstro, monstruosidades e metamorfoses monstruosas (“Acuã” de Inglês de Souza, “Demônios” de Aluizio Azevedo, “Decadência de Dois Grandes Homens” de Machado de Assis), a figura do cientista (“Capitão Mendonça” de Machado de Assis), histórias de fantasmas (“Solfiere” de Álvares de Azevedo, “A Guarida de Pedra” de Fagundes Varela, a primeira versão de “Demônios” de Aluizio Azevedo), a loucura, a alucinação e o sonho (“As Ruínas da Glória” de Fagundes Varela, “Sem Olhos” de Machado de Assis), necrofilia, antropofagia e outros tabus (“Solfieri”, “Bertran” ambos de Álvares de Azevedo, “Vida Eterna” de Machado de Assis) (NIELS, 2018).

Ao fim do século XIX e início do século XX, os escritores do simbolismo e do decadentismo prezavam também o mistério, na prosa “tornou-se comum visitar o fantástico, que também se mostrou um solo fértil para as reflexões ora intimistas, ora místicas, guardando a atmosfera de enigma e exotismo caras aos autores desse período” (MATAGRANO; TAVARES, 2018, p. 45, sic).

Destaca nesse período o escritor José Joaquim de Medeiros e Albuquerque (1867-1932) conhecido pelos percursos das narrativas policiais brasileiras através da coletânea *Se Eu Fosse Sherlock Holmes* (1932) e junto de Coelho Neto, Afrânio Peixoto e Viriato Côrrea (1884-1967) escreveu *O Mistério*, primeiro romance policial do Brasil. Seu conto “Bois Pretos” tem uma narrativa influenciada pelo modelo norte-americano.

O conto “11 e 20” de 1904 traz um assassino atormentado por uma assombração, seguindo os moldes do terror inglês de Dickens (MATANGRANO; TAVARES, 2018).

De Coelho Neto se destaca a obra *Esfinge* (1906) influenciada pelas escritas de língua inglesa, e inspirada em *Frankstein* de Mary Shelley, mas com ambientação brasileira e elementos espíritas. Outros escritores ainda apresentam em suas obras elementos insólitos como Nestor Victor na novela “O Sapo” publicada no livro *Signos* (1897). Matangrano e Tavares (2018) destacam as escritoras Júlia Lopes de Almeida (1862-1934) e Emília Freitas como representantes de escrita de autoria feminina nas vertentes insólitas nos fins do século XIX.

Por um lado, Júlia Lopes de Almeida, cuja estética se aproxima mais do Romantismo, tem em destaque os contos “Nevrose da Cor”, com uma temática vampiresca, “Rosa Branca” e “A Casa dos Mortos” onde “trabalha a tensão entre o fantástico e o estranho, caminhando sob a égide da hesitação” (MATANGRANO; TAVARES, 2018, p. 47).

Por outro, Emília Freitas na obra *A Rainha do Ignoto* aborda temas esotéricos, como a hipnose e o espiritismo, além de proporcionar uma atmosfera mística e misteriosa. Para Matangrano e Tavares (2018), essas características não a encerram na estética simbolista, mas, se aproximam desta pela forma como se constrói a obra. Parte-se dessa discussão para dar continuidade a esta pesquisa que se debruça justamente sobre a obra de Emília Freitas.

### 3. *A fada seduziu o viajante: Emília Freitas*

Emília Freitas viveu no final do século XIX e acompanhou muitas transformações sociais, intelectuais e, como serão comentadas a seguir, também literárias no cenário nacional. Os levantamentos de Cavalcante (2008) mostram que a escritora participou desses movimentos de maneira ativa por meio de publicações, apresentações e declamações públicas, além de, posteriormente, ter participado como secretária da redação dos jornais periódicos que manteve com o marido, um de cunho espírita kardecista e o outro de jornalismo.

Cabe destacar que a época em que Emília viveu e produziu possuía “acentuadas características patriarcais, na qual o papel das mulheres era rebaixado ao ponto de tudo o que produzissem ser caracterizado como algo menor, e suas atividades permanecerem, em grande parte, restritas [...]” (CAVALCANTE, 2008, p.19). Se por um lado durante sua vida foi reconhecida – ainda que timidamente – por sua escrita, por outro lado, após o casamento – já com quase quarenta anos – a fortuna crítica de sua obra torna-se escassa e claramente posta à sombra do marido.

A tradição literária nacional é caracterizada por um apagamento, tanto por parte da crítica, quanto por parte do mercado consumidor das obras de autoria feminina, em outras palavras, o cânone oficial não incluía romancistas mulheres, embora estas recriem em suas obras a condição da mulher do século XIX. O silenciamento proposital ocorre pela contrariedade social em observar uma mulher fora de seu âmbito designado: o ambiente doméstico e familiar (SILVA, 2007; MATANGRANO; TAVARES, 2018).

A literatura pode ser compreendida como uma representação da realidade em que o sujeito está inserido, não se trata, dessa forma, de uma descrição da realidade do mundo. Uma forma de observar, e compreender, a literatura é justamente do ponto de relação da literatura com o contexto em que se encontra, e assim pode ser entendida como testemunha da vida social. A literatura, como arte, é historicamente formada (EAGLETON, 2011).

Destarte, o resgate de escritoras do passado é, necessariamente, o resgate de uma produção literária sempre deixada à margem, dada a construção social estabelecida e trata-se, por conseguinte, da observação de um ato de transgressão da ordem vigente. Justifica-se, dessa forma, a necessidade de resgate da produção literária feminina, em especial dos séculos passados, visto que a leitura de uma obra literária permite

aprofundar o conhecimento histórico e social a partir de sua configuração estética e ideológica.

### 3.1. Notas biográficas

Emília Freitas nasceu em 1855, no distrito de Aracati, província do Ceará, especificamente em Vila União, atual Jaguaruana. Seu pai – Antônio José de Freitas – atuou politicamente em distritos de Aracati, sendo um homem respeitado de pensamento livre, republicano e antiescravista, o que vem a influenciar a escrita da autora. Após a morte do pai em 1869 muda-se para Fortaleza, no mesmo ano morre ainda seu avô paterno, bem como seu irmão mais velho, que falece participando da Guerra do Paraguai. Isso marca a vida da autora, pois as três figuras eram determinantes para a família, uma vez que viviam em uma sociedade patriarcal.

No entanto, Emília deu continuidade aos estudos de geografia e línguas inglesa e francesa em Fortaleza, tendo inclusive estudado na Escola Normal. Entre as décadas de 1870 e 1880, na capital da província, Emília escreve poemas, recita-os em espaços públicos e colabora com periódicos. Seus poemas versam sobre situações da própria vida, compõe também poemas antiescravistas e em apoio à libertação dos escravos (CAVALCANTE, 2008).

Emília Freitas foi testemunha também de outros acontecimentos sociais, como a seca entre os períodos de 1877 e 1879, além da epidemia de varíola que matou mais de 119 mil pessoas, entre elas um dos irmãos de Emília, arrimo da família então, o que rendeu textos de Emília voltados à crítica da ostentação da elite culta e latifundiária (CAVALCANTE, 2008).

Foi paulatinamente que Emília conquistou espaço através de seus textos e participações sociais. Em 1883 discursa na ocasião da fundação da Sociedade das Cearenses Libertadoras, grupo feminino abolicionista e atuante na comunidade em que vivia (DUARTE, 2003; CAVALCANTE, 2008). Ainda deste modo, e sem retirar seu mérito, é necessário indicar que Emília “ocupava o lugar do homem branco, de elite e letrado na sociedade oitocentista e, como tal, distinguia-se do liberto, reiterando uma visão salvacionista” (CAVALCANTE, 2008, p. 61).

Em 1885 falece sua mãe – Maria de Jesus Freitas. Em 1890 Emília publica *O Renegado* e em 1891 a obra *Canções do Lar*, no ano subsequente muda-se para Manaus

com o irmão. Cavalcante (2008) aponta que há registros de Emília trabalhando no Instituto Benjamin Constant, voltado para educação e abrigo de meninas órfãs pobres, como professora. Foi também em Manaus, às margens do Rio Negro que escreveu e publicou – na capital cearense – em 1899 *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*.

Por essa época, Emília Freitas já era adepta da doutrina espírita kardecista. Foi também em Manaus que conheceu e casou-se em 1900 com Arthunino Vieira, então jornalista e redator do *Jornal de Fortaleza*. Embora o recorte do livro de registro do casamento a identifiquem com a idade de 24 anos, Emília então possuía 45 anos, idade avançada para uma mulher casar em sua época. Casados voltaram então para Fortaleza, no entanto “é a partir desse evento que se desenha o seu percurso de andarilha, juntamente com o cônjuge, por cidades da região Norte do Brasil, a fim de divulgar a doutrina espírita” (CAVALCANTE, 2008, p. 124).

De acordo com a biógrafa referida, ao estabelecer-se na Serra de Maranguape, Emília e Arthunino iniciam outra importante parceria além do casamento, fundando o grupo religioso Verdade e Luz, que acarretou na publicação a partir de 1901 no jornal *Luz e Fé*, bem como o jornal de circulação regular social *Maranguape*, em que Emília possuía o título de secretária nos seus expedientes. Tendo o casal mudado também para Belém, estabelecem-se em Abaetetuba no Pará, onde retomam a publicação do periódico de divulgação da doutrina kardecista e iniciam a publicação de *O Progresso*.

Após o matrimônio – tardio para a época –, Emília perdeu certa visibilidade, tanto porque sua produção intelectual voltou-se para a imprensa alternativa e espírita de cidades periféricas, como porque deixou de assinar os textos, tendo sua imagem agregada publicamente a do esposo (CAVALCANTE, 2008, p. 144).

Cavalcante (2008) indica que não se sabe em que momento específico o casal retorna para Manaus, mas é na capital do Amazonas que Emília contraí malária, falecendo em 18 de agosto de 1908.

### **3.2. As obras de Emília Freitas**

Emília Freitas foi participante ativa do meio letrado de sua época, ao lado de Francisca Clotilde e Úrsula Garcia e pode ser considerada uma das destacadas escritoras brasileiras do século XIX. De acordo com Duarte (2003) e Cavalcante (2008) já aos dezoito anos participava da vida intelectual de Fortaleza, publicando textos em prosa,

poemas e artigos para jornais e periódicos, cabendo destacar a importância de assinar com seu próprio nome, e não com um pseudônimo masculino ou de um parente masculino. Cavalcante (2008) destaca que Emília também escreveu uma peça de teatro, intitulada *Nossa Senhora da Penha*, que foi encenada em Maranguape, no Ceará em 1901.

Permeia por toda a obra da escritora traços de autobiografia e de autorrepresentação, onde é possível encontrar observações sociais e pessoais em seu conteúdo. Seu discurso traz questões sociais como a escravidão negra e indígena, a vida doméstica cearense, como também críticas políticas dissimuladas e não diretas, “o despojamento e a coragem para contestar convenções e valores tradicionais, inclusive na política, configuram a principal marca da trajetória de vida e obra da escritora” (CAVALCANTE, 2008, p. 31).

É nítida a postura provocativa, além dos padrões estabelecidos socialmente para as mulheres da época, porém atenuante ou mesmo irônica. Esta situação é exemplificada pelo seu discurso na sessão solene da instituição da Sociedade das Cearenses Libertadoras em janeiro de 1883, cujo caráter antiescravista formalizou a participação feminina da sociedade de Fortaleza na campanha abolicionista (DUARTE, 2003; CAVALCANTE, 2008).

“O discurso que Emília pronunciou na ocasião contém tópicos da melhor retórica como, por exemplo, a modéstia afetada, apropriada para circunstâncias de solenidade ainda mais em sendo proferido por uma mulher” (CAVALCANTE, 2008, p. 56). Duarte (2003) aponta que, embora já conhecida em Fortaleza, Emília inicia seu discurso pedindo desculpas por sua ousadia de tomar a tribuna, “o que nos permite pensar, que no seu caso e no de outras intelectuais da época, esta devia ser uma espécie de formalidade para justificar o rompimento dos padrões de comportamento da mulher” (p. 12). Segue os trechos dispostos por Duarte (2003)

Antes de manifestar as minhas ideias, peço desculpas à ilustre Sociedade Cearense Libertadora para aquela que, sem títulos ou conhecimentos que a recomendem, vem felicitá-la pela primeira vitória alcançada na ditosa vila do Acarapé.

Depois imploro ainda permissão para, à sombra de sua imortal bandeira, alias os meus esforços aos dessas distintas e humanitárias senhoras, oferecendo-lhes com sinceridade os únicos meios de que disponho: os meus serviços e minha pena que, sem ser hábil, é em compensação guiada pelo poder da vontade. [...] (FREITAS, 1883 apud DUARTE, 2003, p. 12).

*O Libertador*, jornal cearense, registrou da seguinte forma a participação de Emília Freitas “já vantajosamente conhecida por suas produções literárias, e por seu

adiantado espírito abolicionista, a talentosa jovem de estrofes sublimes de sentimento arrancou do imenso auditório frenéticos aplausos” (FORTALEZA, 1883 apud DUARTE, 2003, p. 13).

Ademais, Cavalcante (2008) aponta que o discurso de Emília evoca uma ação de viés republicano, que, não bastasse avançada ideia para a época, ganhava contornos ousados por ser parte do discurso de uma mulher.

### 3.2.1. A estética poética

Além de ter contribuído com poemas para jornais como *O Libertador*, *O Cearense*, *O Lyrio* e *A Brisa*, a produção poética de Emília Freitas foi parcialmente reunida no volume *Canções do Lar*. A obra foi publicada originalmente em 1891, cuja introdução traz texto intitulado “Aos censores” em que a autora “suplica’ aos leitores ‘o respeito devido’ aos seus ‘quadros de família’, que chama ainda ‘fragmentos de minha alma’ e ‘partículas de minha vida triste’” (DUARTE, 2003, p. 13). Este texto também traz a denúncia das limitações da vida da mulher de sua época, visto que aponta uma causalidade entre a falta de vivência feminina e a não excepcionalidade do texto, pois longe da sociedade e dos movimentos culturais, a mulher não poderia possuir o mesmo conhecimento esperado de um homem.

A poética de Emília Freitas traz elementos biográficos, uma rica visão do cotidiano cearense, bem como a posição política da escritora, cujo posicionamento político era abolicionista e republicano. Emília “[...] poetizava aspectos da própria vida, pois todos os momentos mais importantes – tais quais as pessoas – estão inscritos em seus poemas” (CAVALCANTE, 2008, p. 38). Em outras palavras, em seus poemas o eu lírico trouxe reminiscências do contexto histórico, social e pessoal da escritora, assim como costumes locais, hábitos indígenas, sobre a escravidão, e até mesmo abordando a guerra<sup>4</sup>.

É certo que a produção poética da escritora é um trabalho ficcional e, como tal, faz uso de recursos poéticos para obter efeito, porém, guarda elementos autobiográficos que podem consistir em construção ficcional da autoimagem da escritora em diferentes épocas de sua trajetória. Ou, ainda, tratar-se de um

---

<sup>4</sup> No poema intitulado *A guerra*, dedicado ao irmão Alferes Joaquim Euclides de Freitas, Emília demonstra sua posição pacifista, além de uma crítica à guerra. Dois de seus irmãos foram voluntários para lutar na Guerra do Paraguai que durou de 1864 a 1870 (CAVALCANTE, 2008).

autor fictício construído em toda a obra, sendo projeção da autora (CAVALCANTE, 2008, p. 28).

Cavalcante (2008) aponta que, após a perda do pai, do avô e do irmão mais velho, a poética de Emília assume tons mais subjetivos e intimistas, destacando a melancolia do eu lírico.

Também fora chamada de poetisa dos escravos, “pois, já havia alguns anos, participava de recitais nos eventos sociopolíticos de Fortaleza, declamando seus poemas em prol da libertação dos escravizados” (CAVALCANTE, 2008, p. 56). Suas poesias também dava voz aos escravos<sup>5</sup> através do eu-lírico, que assume a voz do escravo e denuncia as situações que enfrentavam.

### 3.2.2. Os romances da escritora

Em se tratando dos romances de Emília Freitas, encontram-se duas obras, sendo *O Renegado*, publicado em 1892, e desta obra

consta, na reduzida fortuna crítica de sua produção intelectual, apenas referências ao título e a data de publicação, não tendo sido ainda localizado nos principais acervos bibliográficos e documentais, públicos e privados, do país (CAVALCANTE, 2008, p. 21).

Além desta desconhecida obra, Emília também escreveu *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, durante o período em que viveu em Manaus, no estado do Amazonas, e tendo sido publicado em 1899 pela Typographia Universal de Fortaleza, com 456 páginas (DUARTE, 2003).

Emília traz no bojo de seu *romance psicológico* uma sociedade feminina, liderada por uma rainha letrada e inteligente que, por conta de curiosidade e encantamento incontroláveis, tem seu território observado incognitadamente por Dr. Edmundo, jovem recém-chegado em Passagem das Pedras no Ceará, que disfarçando-se de mulher muda adentra ao reino do Ignoto.

A trama de *A Rainha do Ignoto* possui base no romance regional cearense, porém, de acordo com Colares (1980, p.10), “foge, na temática e mesmo no estilo e técnica, àquela preocupação de ênfase patética do regionalismo ecológico e por assim dizer político dos romances [...], ou ao vazo naturalista”.

<sup>5</sup> No poema *A mãe Escrava* Emília conta a história de uma mãe liberta que tem seus filhos levados contra a vontade para um negreiro, denunciando através de seu poema o tráfico de escravos interprovincial que se estabeleceu após a abolição do tráfico atlântico (CAVALCANTE, 2008).

Conforme o teórico aponta ocorre uma insistente crítica e classificação que se confere aos romances nacionais das últimas décadas do século XIX e dos primeiros anos do século XX, e o que Emília foge do padrão estabelecido. Tal ineditismo e ousadia “só poderia ter caído no vazio e num completo ostracismo, como de fato ocorreu” (RIBEIRO, 1999, p. 54), mesmo para a crítica dos anos 50 e 70.

Para Colares (1980) romances, como *A Rainha do Ignoto* e *A Divorciada* de Francisca Clotilde, apresentam o costume regional, ainda que de maneira distinta dos moldes naturalistas. A obra de Emília caminha pelo imponderável e apresenta uma “fuga propositada ao passado, ao que se convencionou denominar – *romance gótico*, embora partindo do regional mais autêntico” (COLARES, 1980, p. 10, grifo do autor). O espaço em que se situa a história em nada apresenta características fantasmagóricas e misteriosas, com castelos soturnos e decrépitos, porém a autora “transforma [o ambiente] num envolver de peripécias que nos transporta ao mundo quase diabólico das chamadas novelas góticas medievais europeias” (COLARES, 1980, p. 13).

Constância Lima Duarte na apresentação da edição de *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* de 2003 elucida que Emília Freitas insere o fantástico em um ambiente regional, que intercala os elementos fantásticos e inverossímeis com descrições detalhadas do cotidiano sertanejo, e completa que “a autora aproveita também para criticar a sociedade da época, que valorizava o dote, o nome de família, a educação superficial para as moças, e o donjuanismo para os rapazes” (DUARTE, 2003, p. 17).

O romance se desenvolve em percurso simétrico ao do naturalismo, ao passo que este se apoia no cientificismo positivista, Emília Freitas opta pelas bases de uma nova cientificidade, ainda incerta, do espiritualismo e hipnose, incorporando elementos como leitura da mente, doenças mentais, entre outros (RIBEIRO, 1999; CAVALCANTE, 2008).

O *topos* da obra é discutido por Emília no seu prefácio da obra quando pede autorização para a existência da temática. A escritora então prepara o espírito do público para recepção do assunto, “ainda que representasse um descompasso temático do que deveria ser abordado pela mulher” (TABAK, 2014, p. 449). Emília apodera-se do inverossímil para apresentar um espaço de liberdade estética e construção temática.

### 3.2.2.1. *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*

O romance de Emília Freitas *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* narra os acontecimentos da vida de Dr. Edmundo ao chegar a Passagem das Pedras no Ceará. O homem, então com 25 anos, recém-formado pela Academia de Direito do Recife, filho de negociante da cidade de Fortaleza, chegava do estrangeiro farto, e pobre, dos divertimentos. Buscou então a fazenda que o pai lhe deixara nos sertões do Ceará, às margens do Jaguaribe, uma vez que estava entediado da corte no Rio de Janeiro.

Ao chegar ao vilarejo, em sua primeira noite, ocorre o encontro mais inesperado e misterioso de sua vida: era madrugada, em pé em um bote no rio Jaguaribe vinha uma mulher de branco, cabelos soltos e uma grinalda de rosas, cantava uma canção francesa ao som de uma harpa, os olhos lagrimejantes. No remo, um moleque com uma cauda – que diziam ter olhos de fogo –, figura “negra e peluda, feia de meter medo” (FREITAS, 2003, p. 35) e com eles, um cão cor de azeviche erguia a cabeça de quando em quando.

Aquela era *Funesta*, moça encantada em cobra, moradora da Gruta do Areré. Era sobre ela que contavam as histórias de bruxas, que povoava a imaginação das pessoas de Passagem das Pedras. Sobre ela diziam andar com um demônio, mas também cuja beleza era comparável com a imagem de Nossa Senhora da Penha pintada na Igreja de Nosso Senhor do Bonfim. E o encanto lhe foi imediato: Dr. Edmundo não tirou mais a figura da cabeça, eis que *a fada seduziu o viajante*.

A primeira parte do romance narra a aventura de Dr. Edmundo em encontrar novamente a *Funesta*, nos apresentando aos poucos a personagem e o que o homem consegue descobrir dela, realizando verdadeira busca através das pistas que encontra.

De outro ponto de vista, esta primeira parte apresenta o cenário cotidiano cearense, os personagens mostram o dia-a-dia daquele pequeno vilarejo, seus costumes, sua organização e cultura. Nesse cenário, ainda há o caçador de onças, Probo. Este é o homem de quem Dr. Edmundo se aproxima por achar que possui algum contato com a Fada do Areré, o que se comprova verdadeiro. É Probo quem apresenta o reino para Dr. Edmundo, ao contar as narrativas de Diana, sua suposta filha, Rainha do Reino do Ignoto. Conta-lhe as aventuras desta com as Paladinas do Nevoeiro, as mulheres que auxiliam na manutenção do reino e ainda exercem toda sorte de funções também pelo Brasil, em suas missões para o bem maior.

Por meio de Probo, Edmundo consegue uma forma de adentrar ao Reino do Ignoto. Como um arranjo do destino, Odete, companheira fiel da Rainha do Ignoto falece na cabana de Probo, longe da ciência de qualquer pessoa do reino. Diante da oportunidade, o homem, com ajuda de sua esposa Roberta, veste a roupa que Odete usava em Edmundo, uma fantasia completa, incluindo máscara. E assim, através desse artifício, ele entra no Reino do Ignoto.

A segunda parte da história conta, então, as observações que o Dr. Edmundo, obcecado pela figura da Funesta, faz do Reino do Ignoto, suas andanças pelo Brasil e permanece por três anos acompanhando a Rainha e suas Paladinas.

A Rainha passa, então, diferentes cidades, buscando atender necessitados, mulheres abandonadas, libertar escravizados e oferecer refúgio, patrocínio e cura a quem lhe pedisse auxílio. No Reino do Ignoto, Dr. Edmundo ainda presencia uma sessão espírita na qual as Paladinas incorporam espíritos-guias para psicografia e orientações. Descobre também que tal reino é riquíssimo, com fábricas, minas e tecnologias novas.

Também se acompanha o parco descobrimento da vida da Rainha, moça educada, filha de abolicionistas republicanos, cujo amor nunca encontrou. Pouco se descobre concretamente de sua vida além das páginas de um diário ou das amarguras que ela compartilha quando fala de sua história.

Dr. Edmundo então, frente a possibilidade de se ver livre da máscara de Odete, organiza com o apoio de Probo a morte de Odete – uma vez que a verdadeira Odete já encontra-se falecida. Assim, resgata do rio o corpo de uma mulher desconhecida e forjam uma morte para a figura de Odete.

Dr. Edmundo volta a Passagens das Pedras para pedir a mão de Carlotinha em casamento. Em seus anos no Reino do Ignoto, Dr. Edmundo percebe que seu espírito é comum perto da Rainha, que esta é um ser inalcançável seja por não se dispor ao amor, seja porque ele percebe que “não nascera para as grandes empresas. O extraordinário lhe cansava o espírito ainda mais que o corpo. Tinha o gênio comum para atrever-se a amar uma Rainha do Ignoto” (FREITAS, 2003, p. 402).

Logo após, cercada por sua dor, incapaz de se realizar enquanto mulher dona de si e vitoriosa nas empreitadas a que se dedicou, e também, incapaz de confiar e se render ao amor romântico, a Rainha se suicida. A sua morte é chorada por todas as Paladinas, que finalmente podem observar seu rosto, tal qual ele realmente é, mas cada uma vê uma faceta da Rainha, aquela que foi observada durante suas missões conjuntas.

Diante da morte da personagem, as Paladinas cumprem suas últimas ordens e diante das embarcações do Reino, observam uma figura de longa túnica branca, pés descalços esfolados e sangrentos, esfolada também a pele, a criatura que logo se identifica como a Rainha do Ignoto as avisa que a Ilha do Nevoeiro era mantida por suas forças e morta não há mais o que sustente sua existência. E então “uma enorme coluna de fumo aberta em forma de leque elevou-se às nuvens. Depois, línguas de fogo vermelho iam crescendo em lençóis de chamas movediças, que dançavam no espaço” (FREITAS, 2003, p. 416), as águas engoliram finalmente a ilha de origem vulcânica, desaparecendo para sempre no meio do infinito.

### 3.3. Contextualização histórica

Para se compreender a obra *A Rainha do Ignoto* objeto desta pesquisa, optou-se por elaborar uma revisão histórica, com o intuito de estabelecer o diálogo com a obra quanto a análise e discussão da pesquisa. Dessa forma, recorta-se o período da segunda metade século XIX brasileiro, alcançando a mudança de século.

Neves (2003) aponta que o cenário mundial do século XIX apresenta um profuso desenvolvimento em diferentes frentes e acontecimentos, ideias modernas que impulsionavam progresso e civilização: na Europa os países aumentavam seus territórios dominando extensões além-europeias, observando o expansionismo da França, Alemanha, Bélgica, além do Portugal e Espanha, na América os Estados Unidos estabelecem bases em territórios próximos e na América Central; “Por toda a parte, novos agentes e novas práticas sociais transformam as cidades [e] empresários e operários redesenham os polos da conflitividade social” (NEVES, 2003, p. 7). O número de novas fortunas cresce enquanto os pobres proliferam nas cidades em bairros miseráveis e periféricos; conquistas e novos descobrimentos nas áreas da ciência e técnica revolucionam o cotidiano:

Em terra, amplia-se a poderosa rede de ferrovias que corta os cinco continentes e, em 1890, um trem, o Empire State Express, atinge uma velocidade de mais de 100 km. por hora. Um novo veículo ganha as ruas de todas as cidades desde que Daimler e Benz constroem um automóvel movido a gasolina em 1885 [...]. Nos mares, desde 1873 a máquina Normand, de expansão tripla, torna os navios transatlânticos mais velozes, e o submarino lançado por Laboeuf em 1899 traz para a realidade o que antes era possível apenas na ficção [...]. O telefone, o rádio, o telégrafo e o linotipo inventado por Mergenthaler em 1884 revolucionam as possibilidades de comunicação.

E os balões, os dirigíveis, os zepelins e outras engenhocas voadoras [...], um brasileiro franzino, Alberto Santos Dumont, [...] cruza os céus de Paris em 1906 a bordo do primeiro avião, o 14 bis [...] (NEVES, 2003, p. 8).

Três séculos de colonização no Brasil resultaram em uma construção social em que o país era “dotado de uma unidade territorial, linguística, cultural e religiosa. Mas [os portugueses] tinham deixado uma população analfabeta, uma sociedade escravocrata, uma economia monocultora e latifundiária, um Estado absolutista” (CARVALHO, 2008, p. 18). Em outras palavras, o cenário nacional, no entanto, era marcado por um paradoxo estabelecido pela percepção de progresso e de manutenção de uma rotina secular “firmemente alicerçada no privilégio, no arbítrio, na lógica do favor, na *inviolabilidade da vontade senhorial* dos coronéis e nas rígidas hierarquias assentadas sobre a propriedade” (NEVES, 2003, p. 2, grifo da autora), ou seja, enquanto as principais cidades brasileiras viviam uma efervescência político-social, os sertões e vilas interioranas mantinham a rotina já estabelecida.

Schwarz (2014) dirá que a política do favor – herança do colonialismo – é a relação estabelecida entre os latifundiários e o homem livre – que não se encaixava nem como latifundiário dono de terras, nem como escravo – mas que apresentava uma base de dependência e subserviência, subordinado a um *favor*, fosse direto ou indireto de um homem rico.

[...] O favor atravessou e afetou no conjunto a existência nacional, ressalvada sempre a relação produtiva de base, esta assegurada pela força. Esteve presente por toda a parte, combinando-se às mais variadas atividades, mais e menos afins dele, como administração, política, indústria, comércio, vida urbana, Corte, etc. Mesmo profissões liberais, como a medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção europeia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governadas por ele [o favor] (SCHWARZ, 2014, p. 51).

Vale destacar que no Brasil, desde a mudança da Corte, em 1808, sentiu-se de maneira mais notável a influência das ideias liberais europeias, que visavam o livre mercado e a liberdade individual, realidade ideológica que não se aplicava à sociedade brasileira, então escravista. Schwarz (2014) destaca o contexto brasileiro diante dessa irrealidade ideológica: o Brasil era um país agrário dividido em latifúndios, com a produção de trabalho baseada inteiramente na escravidão, porém, tendo relações com o mercado internacional, não se dispunha da lógica burguesa de lucro. Enquanto no Brasil a sociedade apoiava-se em um sistema agrário com centros urbanos esparsos, dependente da monocultura, a Europa passa pela segunda fase da Revolução Industrial,

período em que mercadorias, pessoas e ideias circulavam em profusão (CAVALCANTE, 2008).

Nessa época, nas diferentes províncias do Império brasileiro, e principalmente na Corte, os políticos enfrentavam ou eram desafiados a enfrentar os desdobramentos político, social e econômico acarretados pela continuidade do sistema escravista, sobretudo porque, desde o início do século XIX, com a transferência da Corte portuguesa para o Brasil, a escravidão, base do tripé do sistema colonial, era frequentemente questionada (CAVALCANTE, 2008, p. 32).

Cabe indicar que o movimento abolicionista no Brasil se caracteriza pela aproximação com a cultura europeia, visto a formação acadêmica que os líderes do movimento realizaram na Europa. É característica, portanto, que o movimento era composto pela elite nacional. De acordo com Cavalcante (2008), os abolicionistas eram mais reformistas que radicais, não tendo ocorrido, ao menos no Ceará, conflito intenso entre as partes contrárias. Estima-se que entre o século XVI e XIX, período de importação ininterrupta de escravos negros, mais de três milhões chegaram ao Brasil (CARVALHO, 2008).

No entanto, o Brasil havia assumido o compromisso de findar o tráfico durante o processo de independência, quando a marinha britânica reforçou a repressão contra o tráfico atlântico foi que este efetivamente deixou de ocorrer no Brasil, para ser substituído de maneira intensa pelo tráfico interprovincial, cujas províncias do Norte e do Nordeste que possuíam menores contingentes de mão-de-obra escrava, passam a suprir a necessidade das lavouras no Sul e no Sudeste.

Fatores importantes para o contexto brasileiro são tanto a Independência brasileira, quanto o ideal da proclamação da república. Os principais movimentos políticos nacionais eram engendrados pela elite. Foi durante a Revolução Pernambucana de 1817 que surgem “com mais clareza alguns traços de uma nascente consciência de direitos sociais e políticos. A república era vista como governo dos povos livres, em oposição ao absolutismo monárquico” (CARVALHO, 2008, p. 25).

No entanto, a Independência proclamada em 1822 não alterou drasticamente o cenário nacional, sendo caracterizada por um diálogo entre a elite nacional, a Coroa e a Inglaterra, com Portugal inclusive sendo ressarcida em 2 milhões de libras esterlinas. A escolha pela Independência, em detrimento de uma proclamação já republicana, em princípio foi devido ao receio da elite nacional de revoluções e fragmentações do território brasileiro como nas colônias espanholas (CARVALHO, 2008).

O movimento republicano por sua vez, pode ser observado desde meados de 1870, em que tendo sido publicado o *Manifesto Republicano*, no jornal *A República*, a partir de então fez-se notar uma organização em prol desta bandeira, entre clubes republicanos, congressos e obras de aceitação do público leitor. Há o descontentamento da elite, dos militares que “estava portanto minado o terreno da monarquia brasileira, cuja razão de ser era a garantia e a reprodução da ordem escravista, e bem pavimentado o caminho republicano quando o golpe militar fez ruir o Estado Imperial em novembro de 89” (NEVES, 2003, p. 16). A proclamação da República em 1889 não alterou efetivamente o cenário político, pelo contrário, tendo sido conhecida como “república dos coronéis”, além da formação de oligarquias regionais-estaduais com relação estrita com as elites locais (CARVALHO, 2008).

Tanto as ideias abolicionistas quanto republicanas fizeram parte da realidade de Emília Freitas, perceptível não apenas por seus discursos políticos como em suas obras poéticas e em seu romance *A Rainha do Ignoto*. Sem deixar de destacar que em seu discurso a situação feminina durante o período também é forte marca da escritora.

Fortaleza no século XIX conheceu dois momentos históricos importantes e de destaque: na década de 1860 com o crescimento econômico advindo da exportação de algodão, que reflete na expressão de um discurso de progresso por parte da elite letrada da cidade; e a seca de 1877-79 que “colocou em cheque os discursos e práticas científicas, progressistas, positivistas propagadas pela elite intelectual local” (SILVA, 2011, p. 1). Com este acontecimento retirantes passam a chegar causando um colapso na saúde pública local, pobres e vitimados pela varíola. Uma vez terminada a seca, a década de 1880 foi considerada a de maior atividade intelectual. A elite passa a exercer uma função social expoente, surgem agremiações literárias e a imprensa torna-se meio de expressão de um discurso de reconstrução e novos caminhos de gestão da cidade.

Falci (2007) aponta que a mulher no sertão nordestino vivia em uma sociedade especialmente estratificada e patriarcal, onde a hierarquia era erigida rigidamente,

em primeiro lugar e acima de tudo, o homem, o fazendeiro, o político local ou provincial, o “culto” pelo grau de doutor [...] ou mesmo o vaqueiro. O pior de tudo era ser escravo e negro. Entre as mulheres a senhora, dama, dona fulana, ou apenas dona, eram categorias primeiras; em seguida ser “pipira” ou “cunhã” ou roceira, e finalmente, apenas escrava e negra (FALCI, 2007, p. 242).

De acordo com a teórica, as mulheres da elite eram ensinadas a desempenhar o papel de mãe e esposa, a senhora do lar, mulheres menos afortunadas vendiam os

produtos que realizavam com as mãos – bordados, doces – além de darem aulas – piano, solfejo –, entretanto, auxiliar com as economias do lar era situação mal vista, de decadência econômica ou necessidade. Por outro lado, às mulheres pobres restavam atividades como costureiras, lavadeiras, cabendo às roceiras os trabalhos nitidamente mais masculinos, trabalhando ao lado de seus pais, irmãos e maridos. As escravas por fim, deveriam aprender de tudo um pouco.

No sertão nordestino do século XIX, a mulher de elite, mesmo com um certo grau de instrução, estava restrita à esfera do espaço privado, pois a ela não se destinava a esfera pública do mundo econômico, político, social e cultural. A mulher não era considerada cidadã política (FALCI, 2007, p. 251).

Poucas foram as mulheres nordestinas daquele século que tiveram acesso à educação, quando eram autorizadas, geralmente o faziam com professores particulares em casa, e mesmo mulheres ricas e abastadas permaneceram analfabetas. Moças da sociedade casavam entre os 15 e 18 anos de idade, sendo que após os 25 anos, se não estivesse casada era considerada “moça-velha”. As que não se casavam por não terem *status* ou bens necessários amasiavam-se com homens mais velhos, que lhes ofereciam o amparo de que necessitavam. A mulher casada no sertão deixava de enfeitar-se, passando a usar o preto e cuja função social passava a ser “mulher-casada” bem de seu marido (FALCI, 2007).

Poucas foram atuantes na cena pública, principalmente durante o século XIX. No campo das lutas políticas e sociais a voz das mulheres era tênue, Emília Freitas e Francisca Clotilde foram entusiastas da abolição da escravatura, movimento sentido em 1883 com os discursos de Emília para a sociedade feminina abolicionista, e poemas de Francisca no *Libertador*, mas a partir de então, pouco foi publicado sobre as participações femininas no processo da abolição (KETTERER, 1996).

Na vida social e política, a participação da mulher despertou mais receios e contradições da parte dos homens. No momento das lutas para a Abolição e a República, os jornalistas incentivaram as mulheres – de letras ou não – a combaterem ao seu lado, pois, segundo eles, a virtude, a bondade e a abnegação femininas só podiam ajudar (KETTERER, 1996, P. 109)

Questões de direito político, no entanto, não tiveram grande discussão no Ceará, ao analisar as mulheres das letras, Ketterer (1996, p. 107) indica que essas mulheres “em geral não assumem uma posição clara – seja no direito de trabalhar, de votar ou de divorciar. [...], até a combativa Francisca Clotilde hesitou em enfrentar os preconceitos da época sobre a questão da emancipação feminina” (KETTERER, 1996, p. 107).

Mudanças mais significativas nos comportamentos de mulheres vão ser observadas já no século XX.

Corroborar essa postura a circulação das ideias europeias de orientação evolucionista, naturalista e filosófica. Estas ideias justificavam a dominação social através de teorias biológicas e que acarretavam mais discriminação e preconceito, somando isso “concepções positivistas e científicas que reduziam o papel da mulher às funções de esposa, mãe e dona de casa, embora devesse obter instrução elementar para garantir a educação dos futuros cidadãos” (CAVALCANTE, 2008, p. 82). Mulheres não casadas e sem filhos, como Emília foi durante a maior parte de sua vida enfrentavam maiores dificuldades de abertura de espaço em uma sociedade tipicamente patriarcal.

Uma vez que o objetivo dessa pesquisa é analisar os elementos fantásticos da obra, partindo da hipótese que estes se calcam na figura fantástica da Funesta, ora Rainha do Ignoto, e já tendo ocorrido a percepção das diferentes análises possíveis sobre a obra, a fim de compreender as nuances que podem ser encontradas na mesma propõe-se, no tópico seguinte, o levantamento, discussão e compreensão do conhecimento já desenvolvido pelos pesquisadores sobre o romance.

### **3.4. Discussões sobre relações de gênero e revisão do cânone**

Quando a produção de autoria feminina se encontra em debate é perceptível a necessidade de levantar discussões e apontamentos sobre a questão da revisão do cânone e mesmo sobre relações de gênero. A exclusão cultural à qual as mulheres foram submetidas pela estrutura social estimula o questionamento sobre os meios em que se desenvolveram a produção cultural e criativa da mulher (DUARTE, 2007).

Ao se observarem as relações de poder definidas pela sociedade, cuja estrutura encontra-se baseada em uma relação material que se corporifica de maneira hierárquica, onde o homem apresenta o direito de subjugar a mulher – uma vez que esta estrutura se solidifica a partir da diferença entre os gêneros masculino e feminino –, é possível perceber as representações de gênero através da complexa produção material da sociedade. Em outras palavras, essa construção não apenas constitui, mas legitima a hierarquia social e a estrutura de poder (SAFFIOTI, 2004).

Por gênero podemos entender uma categoria de análise social, determinada historicamente cujos símbolos culturais remetem a representações, conceitos e divisões,

bem como regulações sexuais. O patriarcado, construção social institucionalizada baseada em hierarquia entre os gêneros, portanto, é também um fenômeno social e histórico cujas características se modificam com as transformações da sociedade, por meio de seus conflitos (SAFFIOTI, 2004).

Uma leitura da estrutura social, também observada no Brasil do século XIX, como patriarcal, é entendida a partir da concepção de uma sociedade cuja ideologia é pautada na diferença entre os gêneros, como um sistema de dominação e exploração, sendo que a dinâmica social organiza também a subjetividade dos indivíduos (MORGANTE; NADER, 2014).

Evoca-se esta concepção a fim de compreender que os meios para desenvolver os processos culturais e criativos não são exclusividade masculina, porém, dado o contexto social é uma prática disponível aos homens. Compreende-se nesta pesquisa que a desigualdade com que a mulher, e conseqüentemente sua produção cultural, foi tratada nos séculos passados, é uma forma de violência que mantém a dominação masculina.

No século XIX é observável a influência do pensamento burguês de valorização da família, cujo modelo pré-estabelecido a ser seguido supunha a mulher zelosa e o homem provedor (SILVA, 2007). Os limites impostos às mulheres são importantes fatores para compreender sua educação, vivência e oportunidades culturais (MUZART, 1990). Duarte (2007) aponta que o registro da mulher brasileira é justamente a inércia, e que as exceções foram sistematicamente silenciadas e conseqüentemente ignoradas na memória do cânone e do arquivo oficial.

Entende-se aqui que o cânone<sup>6</sup> literário adquire uma função de manutenção do discurso hegemônico, cujos padrões estéticos são ferramentas de manutenção da ideologia patriarcal vigente. O resgate e o pensar sobre as obras que foram/são desconsideradas pelo cânone causa uma comoção ao dar voz aos marginalizados socialmente, mulheres, negros, ou seja, grupos excluídos ou desmerecidos socialmente pela ideologia opressora (SILVA, 2007).

A dificuldade no levantamento de dados, análise e resgate do acervo produzido com objetivo de conferência da produção de autoria feminina, foi observada tanto por Muzart (1990), como por Duarte (2007), Silva (2007), Nascimento (2010), entre outros

---

<sup>6</sup> O termo cânone, do grego *kanon*, refere-se a uma proposta de medida (limites) que acrescida de valor de regra e critérios pré-estabelecidos serve para seleção de obras, cujas qualidades estéticas e literárias estabelecem um conjunto de obras consideradas importantes e essenciais (SILVA, 2007).

pesquisadores.

O reconhecimento e resgate das pioneras não se dará pelas qualidades dos livros. Não serão comparadas às “grandes obras”, dos homens da mesma época mas como livros de mulheres que não puderam ter a mesma educação. [...]. Tais livros são estudados e resgatados como válidos porque primeiras manifestações de mulheres brasileiras (MUZART, 1990, p. 68, sic).

As primeiras pesquisas dedicadas ao resgate das obras das escritoras brasileiras propiciam o questionamento da cultura hegemônica, buscando estabelecer uma nova tradição literária, revelando, por sua vez, a mulher como sujeito do discurso literário (DUARTE, 2007). Considerando que a obra é fruto de um momento histórico, pode-se indicar que o romance escrito por mulheres não se insere na padronização das escolas literárias estabelecidas, em princípio por se tratar de uma classificação norteada por questões políticas e sociais.

O romance brasileiro no século XIX constituiu-se por obras escritas por homens, e as obras de produção feminina foram deixadas à margem do discurso histórico, “que normaliza e define as linhas gerais do fenômeno literário, seja no âmbito de suas características político-sociais, seja no campo estético-literário” (NASCIMENTO, 2010, p. 1). Assim, historicamente, as produções de escritoras não costumam apresentar os mesmos padrões das escolas literárias, seja tanto pelo sentido marginal de suas obras quanto pela cultura patriarcal, que indica particularidades estilísticas próprias a essas obras.

O argumento de falta de padrão estético das obras românticas de autoria feminina no Brasil se justifica pela quebra do padrão estético que se esperava das obras literárias, uma vez que as mulheres desconstruíam o discurso hegemônico (SILVA, 2007). Mas também pela durabilidade dos traços estéticos do romantismo que foram mais sentidos nas obras femininas. A obra feminina, diante de uma mudança de estilo – do romantismo para o realismo naturalista –, dialogava com as obras de autoria masculina através de um discurso romântico: “o romantismo, nos textos de autoria feminina, agia como uma espécie de armadilha ou disfarce contra o sistema vigente, uma vez que uma mudança de estilo vinda de uma mulher não seria aceita naturalmente” (SILVA, 2007, p. 20).

O trabalho desenvolvido por mulheres se não era recebido com desconfiança, era tratado com condescendência, uma vez que tanto a historiografia quanto a crítica foram organizados a partir da perspectiva masculina.

Contígua a essa discussão encontra-se também a necessidade de compreender

que, através das obras de autoria feminina, deve-se atentar que o resgate dessas obras também permite uma leitura sobre a visão dessas mulheres sobre o mundo em que viviam. Mais do que apenas uma forma de expressão, o romance de autoria feminina no Brasil diz respeito à experiência do não dizer, é também, um comportamento de resistência e questionamento aos padrões sociais e históricos, espaço simbólico de existência e debate (NASCIMENTO, 2010).

Concorda-se que é possível demonstrar

de que maneira a mulher, através do discurso público do romance, principiou a dialogar com a sociedade a partir do ponto de vista feminino, pois, na condição de escritora, as mulheres construíram outra perspectiva da realidade histórica e literária, desenvolveram literatura expressiva pro se localizar estética e ideologicamente no centro da afirmação de identidade, que, contrariamente, estava condicionada ao espaço privado, cuja responsabilidade social se dimensionava apenas no âmbito da família (NASCIMENTO, 2010, p. 3)

Não se trata, portanto, apenas da visão da mulher sobre si e de suas condições, mas também tomar ciência de suas reflexões sobre educação, questões da mulher, política, da sociedade e mesmo de seu consumo cultural. A escrita do romance e suas características que descontroem o padrão do romance, é a própria expressão da mulher de seu tempo histórico, desorganizando, dessa forma, os padrões sociais da sociedade em que está inserida, tornando-se assim prática também da construção de sua identidade.

As obras de autoria feminina no Brasil do século XIX apresentam reflexo dessa opressão social e patriarcal. A partir de estudos engendrados com foco no paratexto<sup>7</sup> dessas obras, é possível compreender “alguns elementos que cercam a realidade histórica e social de autoras e leitoras, possibilitando uma sistematização do seu discurso a partir da recepção e das diferentes edições que compoem um dado texto” (TABAK, 2014, p. 447). Observar as relações que as escritoras constroem em seus textos permite mais do que a análise da obra literária, uma vez que torna possível vislumbrar o discurso feminino produzido.

Nos prefácios das obras femininas é clara a postura de culpa e o medo do repúdio, acarretando em uma construção de uma modéstia forjada e exagerada (MUZART, 1990). Tal modéstia é construída a partir de um discurso de humildade e de simbolismos metafóricos que ocultam mensagens outras para além da busca da

---

<sup>7</sup> O estudo do paratexto pode ser realizado a partir da análise de títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas, epígrafes e mesmo ilustrações. Auxilia a identificação das funções sociais e estéticas próprios dos momentos de produção e publicação das obras (TABAK, 2014).

aceitação por parte do homem da elite letrada. A busca pela humildade torna-se uma justificativa para concorrência desleal que as obras femininas sofriam, busca através do discurso a simpatia do público (TABAK, 2014).

“O recurso previa, logo, a atividade dos censores, uma vez que demonstrava explicações para determinadas imperfeições textuais ou relatos inverossímeis, construindo, em alguns casos, uma preparação para as críticas textuais vigentes” (TABAK, 2014, p. 448). Não era incomum também encontrar um roteiro para a leitura, preparando assim a recepção para a aceitação da obra.

A construção dos paratextos de autoria feminina apresenta-se a partir de um excesso de metáforas florais comparando alegrias, tristezas, amor, morte e vida às flores. Isso ocorre pelo desejo de simbolizar a delicadeza, a graça e o sentimentalismo tão caro e exigido das mulheres, também característica recorrente ao romantismo brasileiro (MUZART, 1990).

Outra metáfora observada é o diamante bruto, tanto em Emília Freitas como em Delminda Silveira – poetisa catarinense que publicou em 1885 a obra *Lises e Martyrios* – há uma clara alusão do diamante que remete à obra, “em estado bruto, selvagem que se deveria às condições de vida da mulher da época [...] discurso carregado de subterfúgios, insinua-se a ideia do lapidador, ou seja, o homem” (MUZART, 1990, p. 67), em outras palavras, as escritoras apresentam obras que devem ser validadas pela crítica masculina.

Em *Úrsula*, romance de Maria Firmina dos Reis, há a clara desvalorização da mulher brasileira, cuja educação mísera justificava o pedido de análise bondosa e condescendente (MUZART, 1990). Esta era a maneira de expressar o pensamento velado sobre a condição feminina, uma vez que nas entrelinhas de discurso também se podia entrever a crítica quanto à possibilidade pobre de instrução da mulher.

Em suma, o paratexto da obra era o espaço exclusivo da escritora em que a mesma poderia expor suas ideias, ainda que geralmente nas entrelinhas de maneira pouco clara. Através da aceitação do feminino estereotipado, as mulheres puderam ao se esconderem nos simbolismos e na postura ingênua e humilde, dar voz à consciência (MUZART, 1990).

Uma vez que é através dos textos que podemos acessar esse conteúdo importante, tanto para uma análise social, quanto para uma análise literária. Dedicar-se a partir daqui as análises da obra *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas. No próximo capítulo será abordada a revisão dos trabalhos acadêmicos elaborados sobre a obra.

#### **4. *Maravilhas sobre maravilhas: revisão da produção acadêmica sobre a obra A Rainha do Ignoto***

A obra *A Rainha do Ignoto* já foi objeto de pesquisa de outros estudos acadêmicos, não sendo completamente inédita essa seara. Pesquisadores já buscaram analisar, desvendar, redescobrir e debater o romance de Emília Freitas e diante desse entendimento foi engendrada uma revisão da produção acadêmica sobre a obra, tratando-se, pois, de identificar o conhecimento já construído a respeito do objeto de análise.

A revisão de um caminho percorrido oferece aporte para a análise, é base estruturante para a construção de hipóteses e argumentos. A pesquisa deve oferecer “elementos necessários para o desenvolvimento do raciocínio demonstrativo, recorrendo assim a um volume de fontes suficiente para cumprir essa tarefa” (SEVERINO, 2007, p. 133).

Admite-se, a partir dessa perspectiva, que compreender as apreensões de outros pesquisadores acarreta um ponto de partida para a análise aqui objetivada. Diante da necessidade de estabelecer um método para o levantamento da produção acadêmica anterior, optou-se por aproximar os métodos de revisão narrativa e revisão sistemática.

As pesquisas de revisão narrativa possuem caráter descritivo e discursivo, normalmente empírico, dizem respeito a um método de pesquisa de questões amplas, cujas fontes e forma de seleção frequentemente não são especificadas, com procedimentos de avaliação variáveis apresentando-se em síntese final qualitativa. Destaca-se que não se esgota, com a revisão narrativa, as fontes de pesquisa, teorias ou viés de discussão. Ao passo que o segundo método diz respeito à pesquisa com questões específicas, cujas fontes são abrangentes e a forma de seleção é baseada em critérios uniformes, sendo a avaliação criteriosa e reproduzível com apresentação de resultados em síntese quantitativa, podendo apresentar-se também a partir de metanálise. As pesquisas de revisão sistemática partem de uma questão clara e critérios de seleção bem definidos para aprimoramento do conhecimento científico. Vale destacar que a revisão sistemática é um método de pesquisa amplamente utilizado nas pesquisas de Ciências Humanas e, principalmente, nas Ciências de Saúde (ROTHER, 2007; GOMES; CAMINHA, 2014).

Opta-se aqui por utilizar a base metodológica de pesquisa em base de dados da pesquisa sistemática como norteadora deste capítulo. Procura-se articular ambos os métodos de revisão, com o objetivo de uma abordagem integrativa, uma vez que esta possibilidade permite maior flexibilidade de discussão de resultados. Tendo em vista uma apresentação de resultados, cuja combinação é “um vasto leque de propósitos com perspectivas teóricas, gerando a possibilidade de olhar um mesmo fenômeno de diferentes perspectivas” (GOMES; CAMINHA, 2014, p. 401).

Realizou-se a adoção de um critério formal que possa constituir procedimentos de busca metódica e sistemática, buscando-se, pois, uma pesquisa de fontes bibliográficas, compreendida aqui em consonância com Severino (2007) de que se trata de documentos que contribuem para a reflexão teórica,

[...] é a eles que se deve recorrer quando se visa elaborar a bibliografia especial referente ao tema do trabalho. Fala-se de bibliografia especial porque a escolha das obras deve ser criteriosa, retendo apenas aquelas que interessem especificamente ao assunto tratado (SEVERINO, 2007, p. 134).

Partiu-se, portanto, da necessidade de aquisição do conhecimento da produção acadêmica sobre a obra *A Rainha do Ignoto*, buscando responder a questão de quais análises já foram engendradas sobre a obra.

#### **4.1. Metodologia**

Realizou-se pesquisa através de base de dados do Portal de Periódicos da CAPES/MEC, Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES e Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), durante o primeiro semestre de 2019, sendo a última revisão da pesquisa em junho de 2019.

Foram adotados como critério de inclusão/exclusão:

1. Recorte histórico: não foi estabelecido recorte temporal, incluso, portanto, conteúdos produzidos em qualquer momento histórico;
2. Idioma: não foi estabelecido recorte linguístico, assim, são aceitos conteúdos em qualquer idioma;
3. Localidade: não foi estabelecido recorte regional, dessa forma, produções nacionais ou internacionais são consideradas na pesquisa;
4. Descritores: foram utilizados dois descritores: *Emília Freitas*, por se

tratar da autora da obra; e *A Rainha do Ignoto*, título da obra analisada. *Literatura Fantástica* não foi considerada como descritor, uma vez que seu uso torna a pesquisa abrangente e acaba por trazer mais resultados relacionados ao gênero literário do que ao objeto de pesquisa, também não foi aplicado por considerar como um viés de análise estabelecido – a obra pode não ser considerada parte do gênero literário;

5. Título e resumo: excluíram-se da revisão, trabalhos cujo título ou resumo (quando apresentado) não identificam conteúdos referentes à realização de análise da obra estudada. Em outras palavras, os trabalhos voltados para análise histórica e autoria feminina foram excluídos. Incluíram-se, dessa forma, trabalhos que abordam a obra a partir de um viés analítico e aprofundado. Justifica-se esta escolha uma vez que se pretende compreender, neste capítulo, as análises já realizadas sobre a obra, partindo destas para a discussão no capítulo subsequente.

Outro critério de exclusão foi autoria própria de trabalhos, uma vez que duas prévias desta pesquisa foram apresentadas em eventos acadêmicos no ano de 2018, tendo resumo expandido e resumo publicado nos anais dos referentes eventos. Portanto, aqueles trabalhos que sejam frutos desta dissertação foram excluídos.

Dessa forma, no Portal de Periódicos da CAPES/MEC foram encontrados quatro resultados. Seis trabalhos foram encontrados a partir das buscas realizadas no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, sendo dois identificados como duplicados da busca anterior. E na BDTD foi encontrado um trabalho, sendo o mesmo duplicado das buscas anteriores. Dos oito trabalhos encontrados entre artigos e dissertações, obteve-se acesso a sete trabalhos.

A fim de complementar os resultados obtidos optou-se por realizar uma busca a partir dos mesmos descritores no site *Google Acadêmico*, site relacionado ao *Google* que disponibiliza uma busca especializada em artigos, dissertações, teses acadêmicas, além de identificar citações e passagens em livros. O site retornou a busca com 65 resultados, porém, a partir de triagem inicial (levando em consideração os descritores acima) foram selecionados 21 trabalhos, sendo seis resultados já encontrados nas buscas anteriores.

Foram considerados, portanto, 22 estudos para elegibilidade de conteúdo a serem inclusos nas discussões objetivadas. Foi possível categorizar os trabalhos encontrados em três agrupamentos similares:

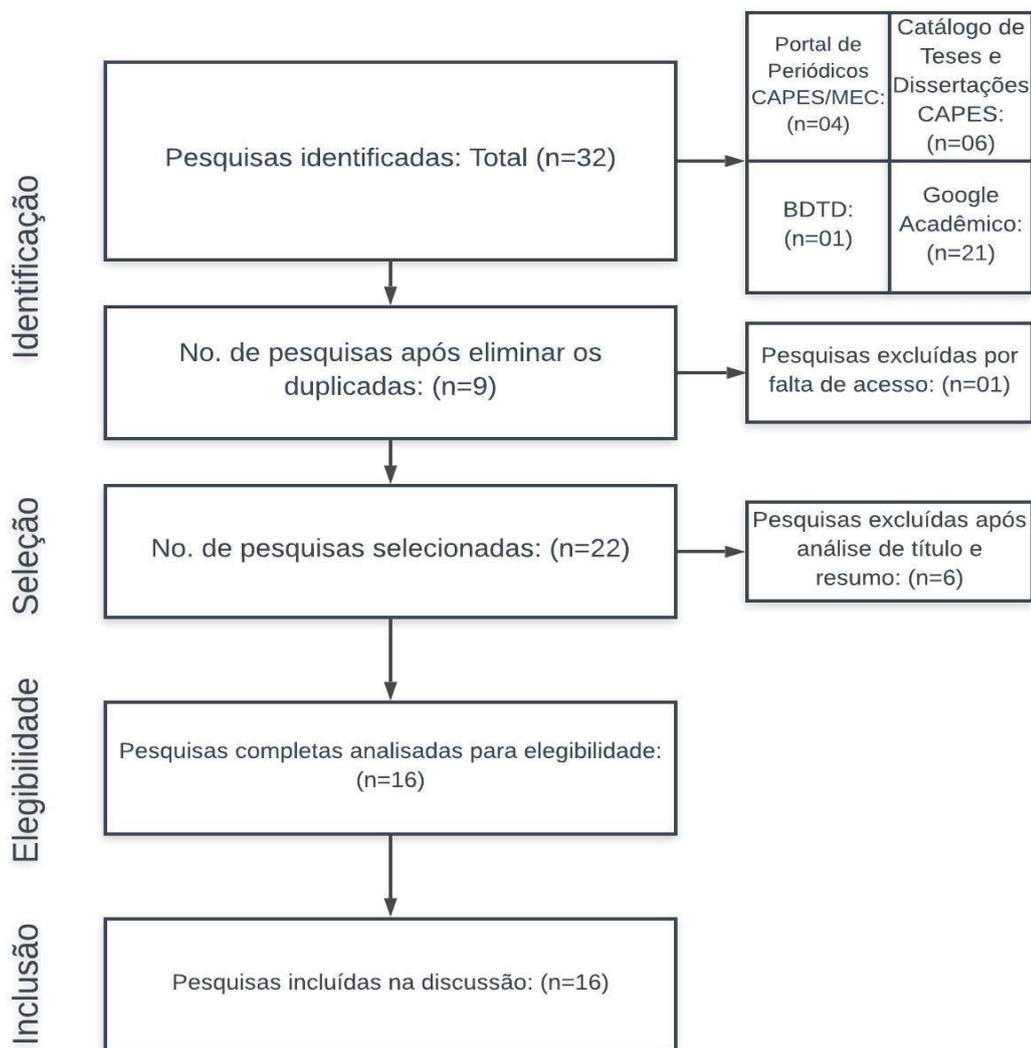
1. Trabalhos que abordam sobre os aspectos históricos e/ou historiográficos que envolvem de maneira pontual a autora Emília Freitas, portanto, não focalizados na

análise da obra em si;

2. Trabalhos abordando aspectos de gênero literário (romance gótico, utopias, o feminino na literatura fantástica, o feminino na literatura gótica), não sendo objeto de debate a análise da obra, sendo ela usada apenas como exemplo nas discussões;

3. Análises da obra *A Rainha do Ignoto*.

Imagem 01: Fluxograma de buscas de pesquisas sobre a obra *A Rainha do Ignoto*



Fonte: A autoria própria, 2019.

Cabe a elucidação de que o trabalho inacessível, que, portanto, foi excluído da elegibilidade para análise, não foi possível acessar através da plataforma que o disponibilizou. A partir dessa compreensão, foram selecionados, portanto, 16 trabalhos

acadêmicos para análise e discussão. Uma vez que o conteúdo de interesse aqui é aquele que faz referência às análises da obra, deu-se foco ao estudo daqueles trabalhos que contém detidamente a análise da obra *A Rainha do Ignoto*. Portanto, foram selecionados dezesseis trabalhos (Imagem 01) para análise.

#### 4.2. Resultados e discussões

Acerca dos resultados, as 16 produções acadêmicas datam entre 1999 e 2015, todos são apresentados em língua portuguesa. Ribeiro (1999) é o único cuja publicação – o livro e o referente capítulo utilizado – ocorreu por uma editora de origem espanhola, sendo os outros 15 trabalhos publicações de origem brasileira. Somam-se quatro dissertações de mestrado, um capítulo de livro e doze artigos acadêmicos publicados em revista eletrônica acadêmica ou anais de eventos acadêmicos.

Apresenta-se a síntese dos trabalhos analisados da seguinte maneira: Autor/Ano, título do trabalho, tipo de trabalho (sendo capítulo de livro, artigo acadêmico ou dissertação de mestrado), publicação (cuja referência é o livro, revista eletrônica, anais de eventos ou programa de pós-graduação) e foco de análise.

Em relação ao conteúdo do foco de análise encontram-se diferentes perspectivas. Seja a representação feminina como crítica ao contexto histórico ao qual pertence a obra de Emília Freitas, seja em relação à questão da autoria feminina e cânone literário. Discutem-se também os gêneros literários aos quais a obra se adequa, sendo principalmente o fantástico, o maravilhoso, o gótico e o utópico, mas também a adequação da obra ao gênero trágico. Bem como, encontram-se questões referentes ao consumo cultural de Emília Freitas a partir da análise de *A Rainha do Ignoto* e a construção da subjetividade feminina a partir da leitura da obra.

Quadro 01: Síntese dos resultados

Autor/Ano	Título	Tipo	Publicação	Foco de análise
Ribeiro (1999)	A modernidade e o fantástico em uma romancista brasileira do Século XIX	Capítulo de livro	Geometrias do Imaginário	A questão feminina (obra x realidade)
Oliveira (2003)	Entre a palavra e a música: horizonte de	Artigo acadêmico	Métis: história e Cultura	As referências literárias e musicais de Emília a partir de análise da obra

	leitura de Emília Freitas – escritora cearense do século XIX			
<b>Alós (2005)</b>	O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance <i>A Rainha do Ignoto</i> de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Organon – Revista do Instituto de Letras UFGRS	A questão da função do suicídio da personagem Funesta como crítica à sociedade da época; E os procedimentos formais que inserem a obra na estética gótica
<b>Moreira (2006)</b>	<i>A Rainha do Ignoto</i> : um romance fantástico?	Artigo acadêmico	Revista Academia Cearense de Letras	A questão do fantástico da obra e a inserção da obra na estética maravilhosa
<b>Cavalcante (2007)</b>	A representação feminina em <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura, III Seminário Internacional Mulher e Literatura	A representação da mulher de acordo com os papéis sociais do século XIX
<b>Silva (2007)</b>	Resgatando Emília Freitas: as questões canônicas e os aspectos trágicos em <i>A Rainha do Ignoto</i>	Dissertação de mestrado	Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal do Rio de Janeiro)	As questões canônicas referentes à autoria feminina no século XIX; Explana sobre os aspectos trágicos apresentados na obra
<b>Avila (2007)</b>	A construção da subjetividade feminina na obra literária de Francisca Clotilde, Emília de Freitas e na revista “A Estrella” (1899-1921)	Dissertação de mestrado	Programa de Pós-Graduação em História (Universidade de Brasília)	A construção da subjetividade feminina a partir da análise de obras de autoria feminina; busca-se a compreender a construção da subjetividade das autoras e das personagens de seus escritos
<b>Sila (2010)</b>	Emília Freitas e a escrita de autoria feminina no século XIX	Artigo acadêmico	Outros Tempos	A literatura e a personagem feminina (na figura da Funesta) foi o meio possível de expressão encontrada por Emília Freitas para se manifestar como escritora
<b>Borges (2010)</b>	A representação de duas heroínas marginais: uma leitura gendrada de <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas, e de <i>Videiras de Cristal</i> , de Luiz Antonio de Assis Brasil	Dissertação de mestrado	Programa de Pós-Graduação em Letras (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul)	As questões de gênero e subversão feminina
<b>Tabak (2011)</b>	Fronteiras na história literária:	Artigo acadêmico	Letras de Hoje	A inserção da obra ao gênero fantástico e como se

	fantástico e utopia em <i>A Rainha do Ignoto</i>			estabelece o fantástico a partir da ação feminina na relação real – irreal - utópico
<b>Cardozo; Menon (2012)</b>	As ilhas da utopia em <i>A Rainha do Ignoto</i> e <i>A República 3000</i>	Artigo acadêmico	Anais do I encontro de Diálogos Literários	As características da obra e a insere em um modelo de narrativa literária considerada utópica
<b>Pavan; Souza (2012)</b>	A construção do fantástico na obra: <i>A Rainha do Ignoto</i> de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Anais do 10º Simpósio de Ensino de Graduação	A inserção da obra como pertencente ao gênero fantástico
<b>Oliveira (2014)</b>	<i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas: do fantástico à utopia	Artigo acadêmico	Em Tese	O enquadramento da obra como pertencente ao gênero fantástico e de utopia através de análise tanto das características fantásticas quanto utópicas da mesma
<b>Quinhones (2015)</b>	<i>A Rainha do Ignoto</i> (1899), de Emília Freitas, uma obra utópica	Artigo acadêmico	Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo	Os aspectos da obra que a adequam ao gênero utópico
<b>Gomes; Cavalcanti (2015)</b>	<i>A Rainha do Ignoto</i> e <i>Herland</i> : feminismos utópico-separatistas	Artigo acadêmico	Anais do VI SENALIC	Os elementos da obra que a enquadram no gênero utópico
<b>Quinhones (2015)</b>	Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas	Dissertação de mestrado	Programa de Pós-Graduação em Letras (Universidade Federal de Santa Maria)	Os aspectos da obra que a adequam ao gênero utópico

Fonte: Autoria própria, 2019.

Com o intuito de discutir os trabalhos acima sintetizados, propõe-se a aproximação dos trabalhos em uma classificação simples, uma vez que dessa forma é possível argumentar e apresentar suas conclusões de maneira mais minuciosa. Portanto, parte-se das seguintes proposições para apresentar os resultados: as questões de adequações de gênero literário; e questões de gênero, representação e espaços femininos. Cabe destacar que a aproximação dos trabalhos acadêmicos ocorre de maneira arbitrária.

As classificações indicadas não excluem outras possíveis leituras do conteúdo elaborado pelos pesquisadores. Também não é excludente que um mesmo trabalho possa abordar uma ou mais questões de acordo com as junções propostas.

A seguir propõe-se apresentar os trabalhos buscando observar mais detidamente suas análises. Quando necessário, será apresentado de maneira resumida o aporte

teórico do trabalho, sem, no entanto, se aprofundar nas questões teóricas que os mesmos levantam.

#### 4.2.1. As questões de adequações de gênero literário

A primeira observação possível a fazer sobre os trabalhos encontrados é de que a maioria dos trabalhos não focou a questão do fantástico. As demais obras, ou sequer citam a questão do fantástico, como Silva (2007) e Borges (2010), ou apenas apresentam a obra a partir das análises dos organizadores das novas edições de *A Rainha do Ignoto*, inserindo-a em uma concepção fantástica, porém, sem explicar esse quesito. Trabalhos como os de Ribeiro (1999), Oliveira (2003), Cavalcante (2007) e Silva (2010) abordam a questão de maneira simplista, apenas indicando o pertencimento da obra ao gênero fantástico.

Diante desse panorama apenas três trabalhos (TABAK, 2011; PAVAN; SOUZA; 2012; OLIVEIRA, 2014) afirmam que a obra estudada se adequa ao gênero de literatura fantástica.

Tabak (2011) realiza a análise do fantástico da obra a partir da relação do real, do irreal e do utópico – não como um gênero literário específico, mas um estado a ser alcançado – a partir da ação feminina, que se torna condicionadora para essa relação. Inicia seus apontamentos a partir do pressuposto de que a obra é lida “[...] dentro dos moldes da narrativa fantástica do século XIX, uma vez que empreende técnicas comuns ao gênero e lança sobre o leitor, desde o início, as antinomias próprias à estrutura ficcional do fantástico” (TABAK, 2011, p. 105).

Para a pesquisadora, a obra ocorre dentro da perspectiva todoroviana, porém, estrutura o discurso na inovação dos elementos fantasiosos e inverossímeis: a ação feminina.

A antinomia constitutiva, fundamental para o gênero, consolida-se em tríade que tenciona real, imaginário e a reflexão histórica da mulher. Faz-se necessária a inclusão deste último “ingrediente”, uma vez que a narrativa estabelece seu caráter fantástico na exacerbação e no culto das imagens femininas como principais agentes da ação maravilhosa (TABAK, 2011, p. 105).

O fantástico da obra se constrói a partir da exposição do espetáculo social: as mazelas sociais, a hipocrisia interiorana cearense; o fantástico se adensa na relação entre

a natureza estranha da personagem Funesta e do Reino do Ignoto em contraste com a sociedade explicitada. Ocorre uma gradação dos elementos fantásticos ao perpassar a “figura proteica de uma personagem diabólica, sem denominação concreta, fora do espaço da aldeia, à constituição da sociedade secreta formada por um grupo de mulheres em uma ilha desconhecida” (TABAK, 2011, p. 106).

Tabak (2011) ainda explica que Emília Freitas, ao ampliar o espaço social feminino nega a realidade exterior e sustenta, nesses aspectos, as ações fantásticas da personagem, criando dessa forma espaços extranaturais que não são apreendidos nem por uma concepção religiosa, nem real.

A fantasia mítica vivida pelas personagens da Ilha do Nevoeiro torna-se um reflexo de uma suprarrealidade criada para nutrir uma espécie de insatisfação, de frustração diante daquela sociedade mesquinha. [...] Tornar-se-ão uma espécie de utopia, tensão entre o que fomos e o mito do que poderíamos vir a ser. A utopia aqui, edifica uma *polis* perfeita, estrutura o *lócus* de um desejo de modificação do real (TABAK, 2011, p. 109, sic).

O fantástico é reflexo, para a pesquisadora, da ação da mulher que desenvolve tecnologias, invenções, inovações, usos da psicologia e medicina, que realiza uma melhoria social em prol de uma sociedade mais justa e funcional. O inverossímil se dá na medida em que o fantástico relaciona-se com a dificuldade de aceitação do cotidiano na realidade. A mulher é, nessa análise, o estranho do real. A melhor representação encontra-se, dessa forma, na figura da Rainha, uma vez que seus mistérios – sua vida em si, a fonte de suas habilidades e sua relação com a Ilha do Nevoeiro – são sepultados junto com seu suicídio.

Concordam com esse pensamento Pavan e Souza (2012) que apontam que o fantástico surge justamente da característica peculiar da obra da liberdade das mulheres, uma vez que somente em uma narrativa cuja construção é fantástica a mulher poderia existir fora dos padrões exigidos da época. Soma-se também ao argumento a questão já comentada de que Edmundo não descobre nem a identidade de Funesta, nem de onde surge seu poder e riqueza, mantendo assim, a hesitação e a dúvida necessárias ao fantástico de acordo com Todorov.

Oliveira (2014), por sua vez, situa a obra em um ponto transitório entre fantástico e utópico. A pesquisadora estabelece a hesitação todoroviana na figura feminina da Rainha, cuja construção na primeira parte do romance é o que gera a ambiguidade, “ora é Funesta, ora é a Fada, ora é uma visão fantasmagórica, ora é Diana,

moça simples e trabalhadora, ainda que seja, acima de tudo, a Rainha do Ignoto” (OLIVEIRA, 2014, p. 148).

A predominância de ambientações noturnas nesta primeira parte do romance, de acordo com Oliveira (2014), é representante do gênero fantástico. Também atesta o fantástico a tensão entre o cotidiano e os acontecimentos estranhos da cidade, que desafiam a compreensão dos moradores e de Edmundo, o que gera oscilação entre o medo e a curiosidade. Assim, dos capítulos I ao XXV, a trama se classifica como fantástica e acompanha o percurso de Edmundo para a descoberta e desmistificação tanto da Rainha quanto dos acontecimentos estranhos que Probo – o caçador de onças – lhe conta.

Para a pesquisadora a segunda parte da narrativa se constrói não como parte do gênero fantástico, uma vez que não mantém suas motivações expectadas com as proposições todorovianas, mas sim, paulatinamente se transforma em uma narrativa de cunho utópico.

Os pesquisadores que se apoiam nessa questão baseiam suas análises a partir da obra *A Utopia* de Thomas More, publicada em 1516, a narrativa estabelece diálogo com *A República* de Platão, em acordo com as conjecturas de resgate dos valores clássicos do Renascimento. Também se associa ao surgimento da narrativa utópica as grandes navegações engendradas nos anos seiscentistas, e ao 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” (OLIVEIRA, 2014, p. 145).

A saber, “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” (OLIVEIRA, 2014, p. 144), tratando-se, portanto, de uma construção atemporal. Dessa forma as narrativas tidas como utópicas projetam o desejo de melhoria da vida, apontando caminhos possíveis em que o ser humano é responsável por trilhar.

Quanto à estrutura da narrativa utópica, Vieira<sup>8</sup> 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 (OLIVEIRA, 2014, p. 145).

Cardozo e Menon (2012) analisam a obra partindo do estudo do espaço na construção da obra, representado pelo elemento da *ilha* – também na obra *A República*

---

<sup>8</sup> Fátima Vieira descreve a narrativa utópica em *The Concept of Utopia* de 2010 (OLIVEIRA, 2014).

3000 de Menotti del Picchia, porém, opta-se aqui por suprimir as referências dessa obra na exposição dessa análise em específico –, representado pela Ilha do Nevoeiro, local onde existe a sociedade que a Rainha do Ignoto comanda. Esse espaço utópico é idealizado como republicano, abolicionista, espírita, estruturado pela ação feminina.

A utopia pretendida por Emília Freitas é a realização da capacidade da mulher sem a pressão e submissão masculinas – as mulheres independentes dos homens, sendo que isto se constrói também como um espaço de cura para as que vivem na sociedade comum. A Ilha do Nevoeiro é o espaço idealizado para a concepção da utopia de Emília Freitas, “um dos primeiros aspectos a serem notados aqui é o nome da *ilha do nevoeiro* que remete àquilo que está encoberto, escondido, ao indecifrável e pouco acessível” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 273).

O elemento insular, de acordo com os pesquisadores, colabora para a construção de uma sociedade diferente, uma vez que seus limites geográficos não permitem a interferência de ideias contraditórias da utopia em questão. A contaminação da ilha se daria pelo pensamento predominante da sociedade da época, a restrição geográfica permite, portanto, espaço para a emancipação feminina.

Em *A Rainha do Ignoto* as habitantes da ilha e paladinas do bem possuem um perfil muito semelhante: mulheres que sofreram, que foram diminuídas e machucadas pelo sexo oposto e que, ao serem resgatadas do “universo real”, nos chamados “assaltos do bem”, para o espaço utópico puderam ser curadas afetiva e fisicamente, e após algum tempo se dispuseram a salvar outras [...] (CARDOZO; MENON, 2012, p. 275, sic).

Em sua análise, os pesquisadores apontam para a representação das personagens em simbiose com o espaço, a Ilha do Nevoeiro é uma espécie de refúgio para as mulheres sofredoras. A narrativa de Emília propicia assim a crítica ao sistema patriarcal em que estava inserida, salientando uma importante crítica à questão de gênero.

A saída da Ilha do Nevoeiro e da organização do Reino do Ignoto é o elemento final que atesta as análises que adequam a obra ao utópico. O personagem que regressa ao mundo anterior, ao mundo real, é uma figura simbólica, é uma ponte de contato entre os mundos diferentes. Edmundo, como o visitante que adentra ao local utópico, ao final do romance volta para o mundo cotidiano, transformado pelo entendimento que adquiriu com suas vivências (CARDOZO; MENON, 2012).

Por sua vez, Oliveira (2014) aponta que apenas a segunda metade do romance apresenta características de cunho utópico, quando Edmundo adentra a Gruta do Areré disfarçado de uma das mulheres da Ilha do Nevoeiro, com a ajuda de Probo.

Caracteriza-se como utopia uma vez que a ida e a permanência revelam uma sociedade altamente especializada, que se dedica ao bem e à melhoria da sociedade.

Nessa transição entre o 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 manifesta, em sua maioria, como uma representação negativa da cultura interiorana, das crenças populares): não há mais mistério a ser resolvido (OLIVEIRA, 2014, p. 150).

A pesquisadora ainda aponta que o fim do mistério suscita a perda da caracterização negativa da Rainha do Ignoto, que gradativamente perde a simbologia sedutora e maligna. Apresentam-se também, de maneira distinta, a amizade e cumplicidade femininas, a mudança ocorre também a nível de representação da mulher, uma vez que a frivolidade das mulheres da cidade cearense fica para trás e abre espaço para mulheres com manifestações de força, inteligência, solidariedade e simplicidade. E com exceção do amor romântico denotando a fraqueza feminina, que se mantém representado na figura das mulheres que a Rainha e suas Paladinas auxiliam, todo o romance apresenta uma reconfiguração de seus temas (OLIVEIRA, 2014).

Ainda adequando a obra ao descritivo utópico, em análise detalhista Quinhones (2015; 2015) apresenta seis condições que *A Rainha do Ignoto* atende que justificam sua classificação como obra utópica, e não fantástica – ou de gêneros aproximados.

Sendo a primeira condição o insularismo – geográfico e/ou psicológico – que na obra apresenta-se na representação da Ilha do Nevoeiro (conforme Cordozo e Menon (2012) demonstram também), que se configura como um não-lugar, sendo inclusive escondido por hipnotismo. A segunda condição diz respeito à autarquia, na obra o Reino do Ignoto é independente economicamente, autossustentado pelo trabalho das Paladinas, que leva a terceira condição, o coletivismo, caracterizado pela ausência de propriedade privada, na obra todas as riquezas que o Reino possui são utilizadas para o benefício da comunidade (QUINHONES, 2015; 2015).

A quarta condição que a obra atende é a uniformidade social, “o utopista é um integrista não aceitando dissensões, oposições, dissidências, reivindicações” (QUINHONES, 2015, p. 74). A quinta condição diz respeito à religião, comumente reduzida a uma fé mínima ou ausente total, no Reino do Ignoto não se apresenta uma religião instituída e embora se realizem sessões espíritas, estas não apresentam função doutrinária.

A sexta condição da utopia é a questão da escolha da voz narrativa, em *A Rainha do Ignoto*, a voz narrativa é predominantemente a de Edmundo, que representa o narrador-viajante da utopia. É através dessa escolha que observamos o embate entre a lógica patriarcal e a sociedade utópica matriarcal. “Quando Edmundo compactua com os ideais da Rainha, ele medeia simbolicamente o mundo feminino e masculino, demonstrando ser possível uma aproximação de ambos pelo caminho da razão” (QUINHONES, 2015, p. 78).

Do ponto de vista de Gomes e Cavalcanti (2015), a obra de Emília Freitas também se enquadra em gênero utópico, mas vai além, caracterizando-a como uma obra feminista<sup>9</sup> utópica-separatista – faz o diálogo com a obra *Herland* de Charlotte Perkins Gilman, publicada em 1915, porém, não se incluí aqui a análise específica desta obra.

As pesquisadoras definem uma narrativa fantástica por sua denotação de afastamento entre homens e mulheres, onde estas possuem o controle e poder. Quando estas narrativas são utópicas, retratam comunidades de mulheres onde a ação masculina encontra-se ausente, apresentando de maneira crítica o espaço social feminino, resultando, dessa maneira, na construção de um mundo mais satisfatório (GOMES; CAVALCANTI, 2015).

A construção do Reino do Ignoto é justamente de um espaço feminino cuja estrutura é organizada por mulheres, onde os homens são excluídos tanto do sistema de governo e administração quanto do convívio geral. Além da questão do viajante – que se articula com as preposições de Cardozo e Menon (2012) e Quinhones (2015) –, e a questão da dificuldade de acesso ao Reino (também articulado pelos supracitados pesquisadores). Gomes e Cavalcanti (2015) levantam outros dois pontos para justificativa da adequação narrativa, comentados a seguir.

A exceção da presença e permanência masculina no espaço utópico, cuja única presença aceita é a de Probo e, sendo posteriormente visitado por Edmundo disfarçado. “Esse ponto denota que o separatismo pode ser flexível quanto à admissão de presença e/ou permanência de homens no espaço alternativo, desde que tal permanência acarrete algum tipo de benefício para a comunidade” (GOMES; CAVALCANTI, 2015, p. 7).

E a questão das vestimentas dos habitantes da comunidade analisada, cujo traço acentuado é a homogeneização das personagens, assim representado uma vez que se

---

<sup>9</sup> O movimento feminista é aquele que busca expandir os direitos políticos e sociais da mulher, promover igualdade de gênero (GOMES, CAVALCANTI, 2015).

busca isonomia entre os indivíduos retratando, portanto, igualdade de gênero a partir da androginia (GOMES; CAVALCANTI, 2015).

Diferentemente, Moreira (2006) ao analisar a obra, parte de uma discussão sobre o fantástico, tanto explanando a questão teórica a partir dos pressupostos de Todorov<sup>10</sup> e Felipe Furtado, como dos elementos fantásticos do romance, com o intuito de indicar que a obra não pertence ao fantástico, e sim, ao maravilhoso.

Acerca da teoria desenvolvida por Felipe Furtado, Moreira (2006) salienta a questão do sobrenatural. Este se divide em positivo (ligado a conceito de Bem) e o negativo (ligado ao conceito de Mal). Essa oposição torna-se mais clara ao tratar do fantástico positivo religioso, quando Furtado indica que Deus, os santos, os anjos, os gênios bons não se caracterizam como fantástico. É no fantástico negativo, ligado ao conceito de Mal – e dessa forma, à degradação, ao diabo e aos pecados –, que se estabelece o insólito e o fantástico, é através deste tipo que se realiza a confrontação de um mundo alucinante com um mundo normal.

A pesquisadora ainda evidencia outros elementos de cunho fantástico do romance de Emília Freitas, como a hesitação diante da Rainha do Ignoto, uma vez que sua vida é um mistério que não se decifra nem mesmo ao final do romance. Essa hesitação e desconhecimento, de acordo com Moreira (2006), é o que possibilita o surgimento do medo, outra característica do fantástico.

Para ela, Colares na apresentação da segunda edição da obra classifica erroneamente a obra como romance fantástico. “Para afirmar que o romance é fantástico, ele se fundamenta basicamente em dois argumentos: a irrupção do insólito num ambiente familiar, cotidiano [...] e a hesitação de uma personagem céptica diante dos acontecimentos extraordinários” (MOREIRA, 2006, p. 109), no entanto, o organizador da edição não leva em consideração que os elementos que destaca não resumem completamente o fantástico.

A pesquisadora aponta que o realismo descrito na obra não deixa margem para o clima onírico que o fantástico pressupõe, ocorre “a preocupação insistente da autora em expressar, de modo extremamente realista, o fato extraordinário” (MOREIRA, 2006, p. 112). Para a estudiosa, ainda que o romance apresente diversas características do fantástico, porém, estes não são suficientes para manutenção do fantástico e, portanto, a obra não se insere neste gênero.

---

<sup>10</sup> Os pressupostos teóricos de Todorov são abordados detidamente no capítulo primeiro deste trabalho.

O segundo fator defendido pela pesquisadora relaciona-se com a teoria proposta por Felipe Furtado e o sobrenatural. “[...] O exercício de mulheres que acompanha a comandante geral, a própria rainha do ignoto, não faz outra coisa que não lutar incessante e incansavelmente contra o Mal” (MOREIRA, 2006, p. 113). Portanto, uma vez que, com base em Todorov e Furtado, a obra carece de manutenção do fantástico, Moreira (2006) defende que *A Rainha do Ignoto* é uma obra de gênero maravilhoso.

Diverso do que foi até aqui exposto, outros estudos adequam *A Rainha do Ignoto* a gêneros literários que não o fantástico, ao utópico, ou ao maravilhoso. Alós (2005) em seu artigo rastreia as filiações góticas do romance, partindo da proposição que Otacílio Colares efetua na apresentação da segunda edição da obra em 1980, em que este afirma “quando mais não foi, nas intenções da autora, que uma fuga propositada ao passado, ao que se convencionou denominar *romance gótico*, embora partindo do regional mais autêntico” (COLARES, 1980, p. 10, grifos do autor).

O gótico é um gênero à margem da tradição literária do século XVIII e considerado como um gênero popular e de consumo à época. São “traços típicos do gótico, [...] a inseparabilidade do amor e da morte, assim como um projeto estético frio e nebuloso, escuro, no qual a degradação é exaltada” (ALÓS, 2005, p. 122), também personagem que definham devido à sua natureza, como o monstro de Frankenstein<sup>11</sup>. No cenário gótico apresentam-se *tropos* associados ao período medieval, cuja principal simbologia, traduzida na presença de castelos e seus labirintos, é destaque. Trata-se de uma resposta ao romance realista setecentista e ao racionalismo iluminista ao demonstrar a natureza como lugar do irracional, do inconsciente e do imprevisível.

Emília Freitas, de acordo com Alós (2005), além de apresentar um projeto estético destoante de sua época (tal qual o romance gótico no gênero romântico), também traz o *tropos* gótico à literatura nacional ao retratar a Gruta do Areré e o reino subterrâneo da Rainha do Ignoto.

A estratégia narrativa apresentada em *A Rainha do Ignoto* remete à do romance gótico cuja tensão e expectativas prendem a atenção do leitor. Alós (2005) destaca especialmente a metalepse como exemplo da aproximação da obra brasileira com o gótico:

A metalepse é uma estratégia narrativa com forte potencial para a criação de tensão, pois no momento em que há o desvio para um plano metadieético (a

---

<sup>11</sup> *Frankenstein, ou o Prometeu Moderno*, é uma obra de autoria de Mary Shelley, inicialmente publicada em 1818, mas cuja versão final, revisada pela autora foi publicada em 1831 (BRITO, 2016).

inserção de uma outra narrativa dentro da narrativa), há a suspensão temporária no âmbito dos acontecimentos da narrativa primeira (ALÓS, 2005, p. 123).

O pesquisador aponta, no entanto, que as convenções do gótico não se aplicam completamente a literatura brasileira no final do século, que Emília Freitas transplanta o gótico em um projeto cuja questão política que demonstra a luta contra a opressão e a injustiça é a questão-chave da narrativa (ALÓS, 2005).

A proposição de adequação de gênero literário mais diverso é a análise engendrada por Silva (2007) que aproxima o romance de Emília Freitas ao gênero trágico moderno, a partir da leitura do herói trágico, com base nos pressupostos de Aristóteles e na conceituação de Gerd Bornheim. O trágico trata de um conflito entre a falta de consciência da finitude do homem, assim, de acordo com a pesquisadora “na modernidade, o trágico torna-se presente no cotidiano e a literatura não será mais centrada em clássicas tragédias, mas passa a se inserir em outros gêneros textuais, especialmente no romance” (SILVA, 2007, p. 9).

O trágico baseia-se na existência de um homem trágico (herói trágico) advinda de um conjunto de ações e experiências humanas, cujo objetivo é a reconciliação do conflito.

A vida do herói trágico se equilibra entre o princípio certo e a mentira. O objetivo principal da tragédia não está contido na aparência que circunda toda existência humana e sim na progressiva descoberta da verdade que desenvolve a ação trágica. A aparência do herói é descoberta, mostrando sua própria natureza, através dos equívocos da situação mundana onde se revela a verdade (SILVA, 2007, p. 34).

A pesquisadora indica a estrutura de uma obra trágica: requer a apresentação de uma ação produzida com verossimilhança e esta, por sua vez, deve provocar sentimentos como compaixão e terror que levem à catarse desses sentimentos. Estes provocam um acontecimento patético que gera morte ou sofrimento em cena, os protagonistas, que são criaturas de caráter maior do que os outros, assim, caem em desgraça ao cometer uma falha inconsciente (SILVA, 2007). É a partir desses pressupostos que a pesquisadora destaca os aspectos trágicos contidos na obra *A Rainha do Ignoto*.

A Rainha do Ignoto faz emergir, no bojo de seu projeto artístico/utópico de emancipação humana, a resistência das mulheres e a história silenciada dos negros no quadro da prepotência e da opressão, marcas registradas do funcionamento institucional e social das elites dominantes do Brasil do século XIX (SILVA, 2007, p. 52, sic).

Assim, a Rainha é construída, de acordo com Silva (2007), com traços de caráter superiores, como bondade e justiça, e traços ficcionais que beiram o absurdo, como o fiel orangotango e o menino com uma cauda. Nesta análise, o Reino do Ignoto é uma construção que atesta o caráter de nobreza da Rainha, uma vez que desconhecido, trata-se de uma sociedade secreta formada por mulheres que procuram agir para o bem maior e justiça. Outro fator que atesta essa característica é o uso de doutrinas religiosas – o espiritismo – para reforçar o caráter redentor da personagem, que se apresenta também como salvadora dos oprimidos.

A tensão dramática da obra está contida dessa forma no conflito dos sentimentos paradoxais da Rainha, que acarretam uma desilusão social, que também se aplica como auto avaliação da personagem. Uma vez que “na mutação psicológica, que é a base do trágico, se manifesta a consciência do homem trágico e se expressa o conflito, que deve ser solucionado, pois é a base de toda tensão dramática, que gera compaixão e terror de todos” (SILVA, 2007, p. 43), caracterizando, portanto, uma polaridade trágica.

A polaridade trágica da Rainha se caracteriza pelo seu caráter revolucionário, por sua ideologia política e social, que destoa grandemente do contexto social apresentado na obra em si – verossimilhante ao século XIX no Brasil –. Na obra essa polaridade é identificada nas discussões estabelecidas entre Dr. Edmundo e Probo.

Mas não é somente no mundo externo que essa polaridade se apresenta na obra, ela também é ilustrada no mundo interior da protagonista.

O erro trágico está concentrado, levando a um conflito entre o interior da personagem e o seu universo, pois há uma tensão subjetiva entre dois modelos: o transgressor e o reduplicador do patriarcalismo. Isso faz com que a Rainha do Ignoto, apesar de viver um mundo particular bem-sucedido, sinta-se infeliz, porque, de certo modo, inveja aquelas mulheres que vivem segundo o modelo patriarcal da época (SILVA, 2007, p. 45).

Na obra, a resolução desses conflitos, tanto externos quanto internos, se dá através do suicídio da protagonista, tornando a resolução uma fatalidade trágica, que se caracteriza justamente pela impossibilidade de se fugir do destino. Esta, por sua vez, resulta em uma catástrofe inevitável, cujo ato final é a destruição da Ilha do Nevoeiro, sede do Reino (SILVA, 2007).

Silva (2007) ainda indica que o trágico da obra tem seu efeito e funcionamento, pois o narrador apresenta uma sociedade em que a mulher é valorizada e é fundamentada no altruísmo em uma época exclusivamente masculina, cuja competência da estrutura social era delegada pelo e para o homem.

#### 4.2.2. As questões de gênero, representação e espaço femininos

Uma leitura imprescindível tanto sobre a obra *A Rainha do Ignoto*, quanto dos trabalhos realizados sobre a mesma, é a questão de gênero, representatividade feminina e a questão do espaço da mulher no contexto histórico, o que acarreta uma revisão – ainda que parcial ou superficial – para a inclusão de uma releitura da construção da cultura brasileira do século XIX sob o olhar da mulher.

Como podemos observar nas análises anteriores, o espaço e a atuação da mulher podem ser analisados como os elementos definidores da obra, seja ela fantástica, como analisa Tabak (2011), ou sendo ela utópica, como aponta Cardozo e Menon (2012), por exemplo. É válido apontar que, até então, os trabalhos apresentando não focalizam a questão feminina especificamente, mas sim, justificam suas análises a partir dessa questão. Portanto, cabe evidenciar os trabalhos que se debruçam sobre a questão de gênero, representatividade feminina e mesmo a revisão do cânone literário para continuidade da exposição dos resultados a que este capítulo se propõe a apresentar.

Emília Freitas, desde o prefácio de sua obra, indica a imagem da mulher impossível de se realizar em sua época, cujo espaço ficcional e imaginário lhe oferece uma ferramenta de crítica. Ribeiro (1999) aponta que Emília constrói uma narrativa que conduz tanto pela dimensão ficcional fantástica como da realidade cotidiana.

Ao criar outro mundo, habitado, gerenciado e administrado por mulheres, Emília cria contrastes entre a realidade e o mundo ficcional, foco principal da análise de Ribeiro (1999). A representação do mundo controlado por mulheres é destaque do mundo cotidiano, próximo ao contexto histórico externo da obra, o espaço feminino é mais avançado espiritual, político e tecnologicamente. “As personagens femininas, muitas vezes, senão a maioria delas, apresentam-se em nosso mundo com a imagem de homens e nas posições por eles ocupadas na estrutura institucional da sociedade” (RIBEIRO, 1999, p. 57, sic). Isso demonstra outro contraste entre a posição da mulher na obra e na realidade, as Paladinas do Nevoeiro e a Rainha viajam o continente para realizar justiça e benfeitoria a outras mulheres, negros escravizados e outras pessoas desamparadas, mas é necessário que vistam a realidade como uma fantasia para poder atuar no mundo.

Cavalcante (2007) analisa de maneira mais detida a questão da representação feminina na obra a partir de núcleos dramáticos: o primeiro é o da protagonista, composto pela Funesta e por suas Paladinas, sendo que “cada mulher tem uma função: médica, alquimista, ‘maestrina’, engenheira, pianista, professora, passando por muitas outras, inclusive maquinista, o que rompe com as atividades comumente atribuídas às mulheres” (CAVALCANTE, 2007, p. 3). O segundo núcleo é de Henriqueta e Virgínia, que representam modelos de comportamento distintos, a primeira, o modelo da moça da cidade, preocupada com as tendências da moda, frequentadora de salões, almeja um casamento vantajoso; a segunda representa o perfil de moça generosa que, cândida, de boa educação, é amante da música e tísica. O terceiro núcleo encontrado é o de Carlotinha, representante de um perfil romântico de moça dedicada e simples, encarna a vida campestre.

Outra representação feminina é a da mulher sedutora e intocável, relação estabelecida entre a Rainha e Edmundo no princípio da narrativa. A análise que a pesquisadora chega é que “[...] a narrativa vai desvelando um perfil afetado da protagonista, marcado pelo pessimismo e pela tristeza. Os acontecimentos da vida e do mundo e a decepção com as paladinas incutiram-lhe mudanças na concepção de mundo” (OLIVEIRA, 2007, p. 4). Para a pesquisadora o suicídio final reitera a dificuldade e a solidão da mulher do século XIX para manter-se emancipada em uma sociedade misógina, uma vez que a Rainha representa justamente esse processo de emancipação ao custo da solidão que impede uma felicidade plena.

Silva (2010) apresenta em detalhe a contradição da figura feminina representada na personagem da Rainha. Por um lado ocorre a construção da imagem da mulher ideal do século XIX, a partir do uso da simbologia da religião católica, “a mulher abnegada, virtuosa, honesta e caridosa encontra sua expressão final na imagem de Nossa Senhora” (SILVA, 2010, p. 234), este ideal é o que a mulher deveria almejar alcançar. Por outro lado, apresenta-se a mesma personagem já diferenciada pelo nome *Funesta*, aquela que possui pacto com Satanás. Não bastasse,

para confundir ainda mais nossa visão, vemos aparecer uma sereia-fada, uma mulher encantada que atrai pelo canto, pela voz e aguça a curiosidade dos viajantes convidando-os a decifrar seus mistérios, para verem-se por fim imersos nas águas turvas do mar-río Jaguaribe (SILVA, 2010, p. 234).

Na análise de Silva (2010), a Rainha não é sustentada pelo amor romântico, uma vez que ela não ama ninguém e não se entrega aos amores carnais por almejar algo

maior, caridade e crença na humanidade, o que caracteriza uma busca por um ideal de perfeição religiosa. Outras características que definem a Rainha são as questões abolicionistas, republicanas e espíritas.

A pesquisadora acredita haver nesse sentido uma relação contextual entre a autora e a personagem. “Partindo dessa premissa podemos acreditar que as lutas republicanas, espíritas e abolicionistas foram tomadas por muitas mulheres da época, como uma forma de inserção social” (SILVA, 2010, p. 235). O espaço disponibilizado pela literatura possivelmente foi o espaço encontrado pelas escritoras da época para colocar-se diante da sociedade, suas opiniões, questões e problemas.

A Rainha do Ignoto é uma personagem que busca razão para continuar a viver e para a construção de sua identidade, temática recorrente da escrita feminina do século XIX. Silva (2010) aponta que somente no âmbito do sonho e do fantasioso é que a personagem da Funesta poderia existir em uma época cuja submissão feminina era o norte da sociedade.

Outra contribuição nesse sentido é dada por Alós (2005), para ele a literatura brasileira é uma construção homogênea e excludente, necessitando assim, de uma nova leitura a partir da margem, dos esquecidos, aponta sobre essa questão que “as margens propiciam uma releitura e uma desestabilização do centro hegemônico responsável pelo estabelecimento dos valores literários normalmente considerados como modelares” (ALÓS, 2005, p. 114). A Rainha do Ignoto, nesse sentido, é compreendida como uma representação da afronta à cultura hegemônica patriarcal brasileira no final do século XIX, pois, além de dedicar-se à ação do bem, é abolicionista, republicana, representante de um reino estruturado por mulheres e espírita.

O pesquisador parte dessa discussão para engendrar a análise específica acerca da função do suicídio da heroína, o pesquisador ressignifica este ato. “O suicídio mostra-se como ato máximo de emancipação, na medida em que o sujeito feminino exerce o seu último poder: o de optar pela não-existência nesse conturbado contexto social” (ALÓS, 2005, p. 119). Isto é, o ato de morrer, antes de uma alegoria do fracasso social – de se adequar à posição exigida de uma mulher –, significa sua emancipação, a decisão de não mais viver no mundo que lhe tolhe.

Há, no entanto, outra perspectiva de que o suicídio engendrado pela Rainha ao final da obra é, acima de toda a crítica que realiza, a única solução possível, uma vez que demonstra que Emília desfalece “frente à inércia dos modelos narrativos vigentes

que traduzem, à sua vez, os parâmetros ideológicos do mundo em que está condenada a viver” (RIBEIRO, 1999, p. 58).

A essas discussões que envolvem questões de gênero e representatividade se acrescenta a análise realizada por Borges (2010), que aborda a construção da alteridade insubordinada da personagem Funesta, que para a pesquisadora, desloca e subverte os sentidos sociais cristalizados. A partir da ação de intervenção no imaginário coletivo, a obra de Emília Freitas, propicia uma experiência que passa a mulher de objeto ao centro de atividade – representado pela comunidade feminina que idealiza.

Para Borges (2010), a literatura, assim como o cinema e a teoria, é parte constituinte do imaginário social que contribui para a reprodução de discursos sociais, que cria a imagem daquilo que pode ser considerado como mulher, a partir de

representações que difundem ora imagens de mulheres frágeis, submissas, confinadas ao espaço doméstico, reduzidas sempre à posição de objeto dos desejos masculinos, ora imagens negativas de mulheres que fogem a esse modo de representar o feminino [...] (BORGES, 2010, p. 13).

Para a pesquisadora os mitos mantêm a ordem patriarcal de dominação e opressão dos homens sobre as mulheres, reproduzindo e mantendo “antigos paradigmas que, arraigados em nossas estruturas (subjetiva e objetiva), criaram expectativas coletivas em relação ao comportamento de homens e mulheres [...]” (BORGES, 2010, p. 15).

Borges (2010) salienta que é a partir do espaço que mulheres cultas alcançaram que as denúncias dessa opressão fossem sendo possibilitadas. Esse espaço de fala é importante, segundo a pesquisadora, pois permite que a mulher passe a representar a si e outras mulheres e não mais representadas pelo discurso masculino. Emília Freitas cria com essa obra uma forma de representação feminina insubordinada ao padrão estabelecido e não somente a representação feminina passa por essa insubordinação, mas outros grupos minimizados passam a ser representados: crianças enjeitadas, negros, trabalhadores.

Emília Freitas faz uso do discurso do homem da elite em que está inserida para abrir esse espaço e ter aprovação, “a autora invade a esfera pública, insurgindo-se nos espaços privilegiados do masculino, e desta forma atraindo a atenção para o papel da mulher, suas lutas e possibilidade de mudança [...]” (BORGES, 2010, p. 29). As mulheres que alcançavam o mundo das Letras podem ser compreendidas como transgressoras pelo simples ato de escrever.

Escrever um romance no qual as mulheres não ocupem o papel tradicionalmente destinado a elas das narrativas tradicionais, a saber, o papel de objeto, reservando a elas o protagonismo, e aos homens, os papéis laterais, provavelmente faria com que essa obra nascesse condenada pelas coordenadas do sistema patriarcal, no qual uma fantasia de forma feminina, como *A Rainha do Ignoto*, é completamente inadequada (BORGES, 2010, p. 33).

Outra análise que Borges (2010) realiza é a questão da compreensão da figura da Rainha: as pessoas de Passagem das Pedras a veem como uma monstruosidade indo de encontro com a representação dominante de uma mulher que transgride a norma, mas Emília inverte os papéis estrategicamente, a Rainha é então construída como entendedora de todas as indústrias, artes ciências e letras. Seu suicídio tem, também nessa análise, função de insubmissão feminina.

A partir de um viés diferente Oliveira (2003) procura fazer dialogar Literatura e História a partir da relação que Emília Freitas estabelece entre sua obra e a música. A pesquisadora parte do pressuposto de que a obra literária contém resquícios da trajetória da vida da escritora, revelando traços para a compreensão da sociedade em que Emília estava inserida, ou seja, o Ceará da segunda metade do século XIX.

Emília Freitas na obra faz referências a obras literárias de outros autores, bem como de mitologia, festas e costumes regionais, tendo, de acordo com Oliveira (2003), possivelmente se apropriado de diferentes objetos literários, musicais e folclóricos para escrever o romance.

Oliveira (2003) faz a análise a partir da leitura da ópera *A força do destino*<sup>12</sup> de Verdi, esta obra traz um drama que se passa no século XVIII, cujos personagens Dom Álvaro e Leonora apaixonam-se, porém são separados pela força do destino duas vezes. Na primeira, acidentalmente Dom Álvaro mata o pai de Leonora, enquanto na segunda tendo ambos passados por diversos percalços, Dom Álvaro trava um duelo com Dom Carlo, irmão de Leonora, o ferindo de morte. Ao final, Dom Carlo mata Leonora com um punhal nas costas enquanto ela o está socorrendo, este também morre, restando apenas Dom Álvaro. Importante apontamento de Oliveira (2003) é que as óperas sempre culminam com a morte da figura feminina, punida por transgressão.

Assim, para a pesquisadora, a Rainha

cuja imagem, além de bonita, abastada e benevolente – sendo este último adjetivo defendido para as mulheres positivistas – é de uma mulher emancipada, ousada, forte e instruída, contrariando, desse modo, a concepção

---

<sup>12</sup> *A força do destino* de Giuseppe Verdi foi encomendada pelo Estado Russo, cujo libreto foi escrito por Francesco Maria Piave (OLIVEIRA, 2005).

romântica de mulher da primeira metade do século XIX e mesmo a ideia de mulher defendida pelo Positivismo, as quais se ancoravam na fragilidade e na submissão femininas (OLIVEIRA, 2003, p. 18).

A Rainha morre cantando a ópera de Verdi, o que, de acordo com Oliveira (2003), é a maneira como Emília explicita o caráter transgressor da personagem. A personagem ao passo que foge das normas do padrão romântico esperado da mulher, também se aproxima deste, uma vez que não encontra realização amorosa e falece de melancolia.

A análise feita por Avila (2007) aborda a construção da subjetividade feminina – investigando em conjunto a obra *A Divorciada* de Francisca Clotilde e a revista literária “A Estrella”, porém, aqui serão restritas as observações dadas à obra *A Rainha do Ignoto*. O trabalho busca “explicitar a dinâmica das transformações e reiteraões históricas; porém, não se trata de abraçar os pressupostos da linearidade e evolução da história no estudo da movimentação dos sentidos” (AVILA, 2007, p. 10), a proposta é realizar um resgate dos discursos femininos, mas não a partir de uma leitura do discurso do oprimido, mas sim, a interpretação daquilo que forma os sujeitos femininos, através da desconstrução da estrutura social falocêntrica.

Para a pesquisadora a obra de Emília Freitas se classifica como uma obra de cunho feminista, a partir do olhar contemporâneo, uma vez que coloca em foco questões de gênero e sobre a ordem patriarcal vigente. Por um lado, pelo próprio tema da obra, por outro a figura masculina é constantemente um lembrete seja de sua função causadora de sofrimento às mulheres da obra, seja como representante da sociedade patriarcal que exige a adequação do Reino do Ignoto (na figura de Probo) (AVILA, 2007).

Para tanto, destaca o caráter utópico feminista do romance, em vista de que as mulheres estão unidas por um desejo comum de transformar a ordem social. A utopia, nesta análise, diz respeito a “um espaço da felicidade, da harmonia, o *eu-topos*, lugar privilegiado. Uma *eutopia* feminista, onde as mulheres estão a salvo das coerções e violências simbólicas de gênero, assim como do aprisionamento em identidades estáticas” (AVILA, 2007, p. 123).

De acordo com esse estudo, na obra isso também é perceptível na observação de que o amor romântico não é efetivado na vida das personagens femininas. Na obra de Emília ocorre a representação de um deslocamento do amor romântico e heterossexual como imprescindível: a Rainha não se realiza no amor romântico, e se suicida, as

Paladinas são mulheres solteiras, as curas dos resgates realizados são, em sua maioria, em mulheres, cujo sofrimento foi causado por homens.

Para Avila (2007) a história só se alcança por meio de registros parciais, uma vez que o momento histórico já é ultrapassado, e tem a literatura por uma prática discursiva que possibilita acesso histórico por meio da construção de seu sentido. Para a análise da pesquisadora importa “trabalhar o enunciados, observar como são construídos ao invés de outros e como mobilizam forças e poderes em determinadas organizações sociais [...]” (AVILA, 2007, p. 18).

A análise que Avila (2007, p. 94) faz de Emília Freitas através da obra parte da ideia de que o “discurso da autora carrega as contradições, resistências, transformações de seu tempo. Marca, entretanto, o caráter reflexivo e pessoal de sua obra, sem a utilização de modelos, sem qualquer apoio, produção situada à margem das correntes bem-pensantes”. Essa falta de modelo, aplicada ao formato do romance, acarreta a classificação da obra como pertencente ao fantástico, indo de encontro ao disposto por Duarte na apresentação obra de 2003. E mais, diz que a obra é elaborada por uma mulher, sobre mulheres e para outras mulheres.

A visão dessa perspectiva se dá através da construção da personagem Rainha do Ignoto, tida como complexa apresentando uma personalidade ambígua. A Rainha é apresentada ao leitor como tendo pacto com Satanás – pelo mito criado pela população local –, mas também como uma Virgem Maria pintada em uma igreja. É considerada uma bruxa, imagem indissociável da mulher rebelde que ameaça o sistema estabelecido. Também é conhecida como moça encantada por uma cobra, por uma sereia que canta para seduzir os passantes da margem do rio. Ávila (2007) destaca que essas representações flutuam entre identificações de sagrado e profano, que acompanharão a Rainha por toda a obra.

Também é importante, tanto a Rainha quanto suas Paladinas e a possível alusão à sociedade de mulheres Amazonas. Sociedade esta que nunca foi comprovada historicamente, mas cujas lendas apontam para a existência de uma organização sem homens, de mulheres guerreiras e independentes, fortes e corajosas. Dessa forma,

as Amazonas, ou as paladinas do Nevoeiro, podem ser imagens úteis politicamente, na medida em que possibilitam identificações positivas nos processos de construção da subjetividade feminina, estimulando as mulheres a assumir seus papéis sociais como sujeitos históricos ativos (AVILA, 2007, p. 102).

A pesquisadora a nomeia então de “*forasteira de dentro*”<sup>13</sup>, uma vez que sua subjetividade encontra-se envolvida com instituições e práticas, mas não se deixa reduzir por elas, portanto, a Rainha transita entre modelos sociais normatizados e a recusa total destes mesmos modelos para a construção da própria identidade.

As diversas personalidades e representações, portanto, são partes de uma visão de subjetividade nômade<sup>14</sup>, que subverte as convenções sociais, demonstrando um estilo criativo de transformação do pressuposto estabelecido socialmente.

O suicídio da Rainha é analisado também como maneira de insubmissão à sociedade, uma vez que, ainda que de forma extrema, ela busca a todo custo manter sua identidade: “apátrida, “*ave sem ninho*” que, no entanto, assume deliberadamente várias identidades socialmente aceitas (como modista, marquesa, filha do caçador de onças), ou marginalizadas (com a de bruxa, diabolizada, “*Funesta*”) [...]” (AVILA, 2007, p. 106).

Outro ponto importante assinalado pela pesquisadora é a questão da hipnose como trânsito indenitário, tanto da Rainha como de suas Paladinas:

O hipnotismo utilizado pelas integrantes da “*maçonaria*” representa uma interessante estratégia de subversão das identidades de gênero. É, ainda, através do fantástico como um veículo de transformação que as personagens adquirem identidades dinâmicas e rejeitam a uma subjetivação estática (ÁVILA, 2007 p. 114).

Através do que a pesquisadora identifica como performance<sup>15</sup>, ocorre um jogo entre com a ilusão da identidade das personagens, que assumem, por sua vez, também posições e atuações masculinas na trama. “Elas subvertem esse olhar que busca defini-las e aprisioná-las em um dos pólos do binário masculino/feminino” (AVILA, 2007, p. 116).

Por conclusão, observa-se que perpassa pelas análises invariavelmente a questão da mulher: seja abordar a mulher – na figura da Rainha ou de suas Paladinas – e suas ações como elementos pelos quais surge o fantástico; seja para compreender a oposição que Emília Freitas constrói entre o papel que se exige das mulheres – tanto na obra

---

<sup>13</sup> O termo é debatido por Linda Hutcheon em 1991 em *A Poética do Pós-Modernismo*, e se trata de sujeitos fora da fronteira, à margem, não por não se incluírem na sociedade, mas por constituírem perspectiva diferente sobre a sociedade (AVILA, 2007).

<sup>14</sup> Termo de Rosi Braidotti (1994) que caracteriza uma consciência crítica que resiste aos modelos sociais de pensamento e conduta (AVILA, 2007).

<sup>15</sup> Avila (2007) resgata o termo do pressuposto elaborado por Judith Butler (1990) sobre o movimento de assujeitamento que desmascara a não coerência entre corpo, sexo, desejo, sendo a cultura *drag queen*, um exemplo oferecido pela pesquisadora.

quanto na sociedade em que a autora está inserida – e um Reino composto, estruturado e mantido por mulheres e para mulheres.

Assim é possível observar diante dos resultados que a representação da mulher na obra de Emília Freitas é imprescindível para compreender os aspectos da obra, tais como a estrutura, a temática, o gênero literário e onde se encontra na historiografia literária a obra. Parte-se dessa perspectiva para continuidade da dissertação, onde se pretende analisa-la.

## 5. *A Funesta*: a personagem como elemento estruturante do fantástico na obra

Este capítulo é dedicado a apresentar análise própria do romance *A Rainha do Ignoto*, as indicações que serão elaboradas aqui não têm a pretensão de serem completamente inéditas, mas buscam demonstrar uma nova leitura e interpretação. Para tanto, são colocadas em diálogo as teorias acerca do fantástico elaboradas por Todorov (2008) e Roas (2014) e as pesquisas expostas e discutidas até aqui. É importante destacar que as proposições demonstradas no capítulo anterior não devem ser descartadas, e que as diferentes visões e teorias contribuem para apreender as nuances e interpretações possíveis da obra.

Assim, se entende que este estudo é justificado tanto por se tratar de uma obra de autoria feminina no contexto do século XIX brasileiro, como por ser indicada pelos estudiosos como um dos primeiros romances de cunho fantástico no cenário nacional. No entanto, antes de adentrar propriamente na exposição dos elementos fantásticos da obra, cabe uma explanação acerca das características estruturais da mesma.

Entende-se o romance é estruturado a partir de elementos fundamentais que baseiam a existência da narrativa. Sendo o enredo o primeiro que, antes de indicador de começo, meio e fim, é necessário para entender sob quais conflitos a narrativa se sustenta, pois o conflito estrutura as partes do enredo.

Em *A Rainha do Ignoto* foram identificados dois conflitos principais:

1. A obsessão de Dr. Edmundo pela Funesta, que o impele a ir atrás da mulher e posteriormente que o faz invadir o Reino do Ignoto, escondido entre as Paladinas na Ilha do Nevoeiro;
2. E o conflito psicológico da Rainha do Ignoto, cuja infelicidade de não possuir família constituída e a quem recorrer nos seus piores momentos a fragiliza tornando-a melancólica.

O primeiro conflito é introduzido quando Dr Edmundo chega à Passagem das Pedras no Ceará, sem dinheiro para continuar com suas extravagâncias na Europa. Em sua primeira noite, depara-se com a Funesta descendo o rio Jaguaribe em um bote, tocando uma harpa e cantando uma cantiga em francês. Nessa introdução também se apresentam os personagens do cotidiano cearense.

O conflito é desenvolvido a partir do momento em que Edmundo, obsessivo pela figura mítica da Funesta, desiste de seguir sua viagem, e passa a percorrer os arredores do Morro do Areré para encontra-la. Sua fascinação é demonstrada no enxerto abaixo:

O Dr. Edmundo havia viajado muito, estivera em Paris, onde gastou quase uma fortuna; mas nunca fora tão singularmente impressionado. Quem seria aquela mulher? pensava ele. Onde vinha? Para onde ia? Seria o anjo da saudade, perdido nas solidões da noite? As melancólicas notas daquele canto traduziriam o poema de um amor infinito sepultado nas cinzas do coração? (FREITAS, 2003, p. 36).

Os contatos que estabelece com a Fada do Areré, no entanto, não satisfazem sua curiosidade. Ouve então falar do caçador de onças e sua filha Diana, que viviam em uma cabana na entrada da mata. Em dado momento da narrativa, Dr. Edmundo ganha acesso a uma dedicatória que Diana faz para D. Virgínia, recém-falecida, e se espanta com a coerência, a lógica e a ortografia fazendo-o ligar Diana à Funesta.

Em conversa amigável entre Dr. Edmundo e Probo, o suposto caçador confirma as suposições daquele e acrescenta sua história: resgatado de uma dívida que fez com seu antigo patrão e prestes a cometer suicídio, Probo foi salvo, junto com a esposa, pela Rainha e logo alocado as missões para cumprir funções que as Paladinas não poderiam exercer.

É em confidência com Probo que Dr. Edmundo consegue encontrar um meio de adentrar a Ilha do Nevoeiro: vestido com as roupas e a máscara de Odete – recém-falecida e companhia preferida da Rainha – desbrava o Reino.

Deste primeiro conflito, considera-se o clímax quando o Doutor, após três anos acompanhando os assaltos do bem das mulheres da Ilha do Nevoeiro, diante da impossibilidade de decifrar a Rainha – tendo acesso a algumas páginas de seu diário –, somando-se a notícia de que irão retornar à sede do Reino e movido pela insatisfação e inutilidade de permanecer por tantos anos sendo um observador mudo que “limita-se somente em satisfazer a sua própria curiosidade; é um espião inofensivo” (FREITAS, 2003, p. 385), Dr. Edmundo junto de Probo organizam a morte de Odete e para assim se ver liberto da farsa.

Quando Dr. Edmundo procura a família de seu criado Adriano, descobre que a casa que tinha ocupado em Passagem das Pedras encontrava-se fechada, e a chave com o criado. A justificativa era de que um homem havia entregado a chave, indicando que Edmundo havia comprado a casa e que esta deveria permanecer fechada até a volta de sua viagem. Ficando a dúvida sobre quem fez esse arranjo em seu nome.

A este conflito também se soma a conversa que Dr. Edmundo ouve entre a Rainha, então interpretando novamente Diana, e Carlotinha. A defesa que a segunda faz do homem o entenece. A moça o defende de calúnias e também do pedido de Diana para que o esquecesse. Dr. Edmundo então cimenta sua decisão de sair do papel que assumira por três anos. Sendo o desfecho deste primeiro conflito um tipo que se pode identificar por feliz, embora comum e nada dramático: ao voltar a Passagem das Pedras, o Doutor casa-se com Carlotinha.

O desenvolvimento do segundo conflito, aquele que se refere a Rainha, já é demonstrado quando em troca de mensagens com Edmundo ela lhe responde:

Eu busco, nesse espaço dilatado,  
O caminho do céu... de outro planeta  
Para onde meu ser vá transportado,  
Quando quebrar da vida esta grilheta.

Se eu pudesse sofrer de nostalgia...  
Que pátria? Que nação seria a minha?  
Se tudo neste mundo me enfastia...  
Que afeto posso ter, que me definha? (FREITAS, 2003, p. 76).

Também mais claramente nesse trecho de outra resposta dada ao Dr. Edmundo “Teria me rido, e rido muito, se a tristeza já não me tivesse selado os lábios, há dez longos anos!” (FREITAS, 2003, p. 139), é possível notar a constância de sua melancolia. Em diálogo com outros personagens a Rainha demonstra constantemente desgosto por sua vida amorosa, por sua falta de base familiar e mesmo pela situação das pessoas que resgata. A Rainha, então Diana, em conversa com Carlotinha e D. Virgínia faz a seguinte consideração ao ser questionada sobre ser feliz:

Vinte e nove anos longos já passaram por minha fronte cismadora! E assim como as tempestades marcam com ossos a passagem do viajante no deserto, eles me deixaram na mente os esqueletos de meus sonhos. Desfolharam minhas crenças, minhas esperanças, assim como fizeram murchar os encantos que enfloravam a minha poética e desditosa mocidade (FREITAS, 2003, p. 87).

Mesmo na relação com as Paladinas, sempre polida e maternalista e inclusive sobre sua missão direcionada ao bem, a Rainha demonstra melancolia e insatisfação, como visível no trecho abaixo:

[...] porque apesar de haver entre elas verdadeiras heroínas, estão ligadas a mim, umas por interesse próprio, outras por deveres comuns, pelo gênio, pelo caráter, nenhuma pelo coração. Dizem que a prática do bem traz a felicidade, é mentira! é ilusão! Aqui estou eu que, desde criança, não tive pensamento que não fosse nobre e digno! não fiz uma ação que não fosse em favor dos meus ou em benefício de estranhos, e o que tive em paga? Injustiça e ingratidão! Ah! mas o bem já é para mim um vício! Corro a aliviar uma

miséria, arrisco a vida para evitar uma desgraça, como o jogador incorrigível atira-se a uma banca de jogo, onde sempre perde (FREITAS, 2003, p. 248).

Este conflito não é apresentado em ordem cronológica nos eventos narrados no livro, uma vez que diz respeito à construção da subjetividade da personagem. A história da Rainha do Ignoto e os meandros que elaboram seu desenvolvimento são mostrados no decorrer da narrativa.

Assim, descobre-se que a Funesta jamais amou alguém e que o único homem, mais próximo do feito, é um salteador aprisionado pela tropa, Jaime Ortiz. Aos 15 anos a Rainha vivia com sua família e vizinho a sua casa, vivia Jaime e a mãe em uma casa pobre. O homem, então com 30 anos, todos os dias observava a menina cuidar de suas plantas, mas nunca foi correspondido em seu sentimento. É a fala de Funesta que nos indica a extensão do amor que ele lhe dedicava:

Muitas vezes encontrava entre as flores do jardim, versos escritos com a veemência de um grande coração de verdadeiro poeta. Neles tachava-me injustamente de cruel e pérfida! Nunca enganei a ninguém, mas lhe perdoei a cegueira. Pois, uma vez em que estava expressando palavras de ódio e desprezo contra a vida, vomitando injúrias contra a sociedade, alguém pronunciou por acaso meu nome, e ele na maior fúria em que estava embriagado, cambaleando, deixou cair o copo em pedaços no chão da taverna, ameigou a voz, pendeu a cabeça para o balcão e acabou soluçando. E este homem, que nunca conseguiu o simples prazer de trocar comigo duas palavras, em uma conversa banal, teve a coragem de amar-me sem esperança quinze longos anos! Pobre Ortiz, o teu louco amor foi um terrível anátema para o meu coração amaldiçoado por ti! réprobo eternamente! (FREITAS, 2003, p. 358).

O que é possível construir da história de Funesta é que perdeu os pais e os irmãos ao longo dos anos, nunca amou, mas chegou a tentar suicídio atirando em si – ação que não leva a cabo, como mencionado nas páginas de seu diário queimado –.

O clímax desse conflito é alcançado quando, após uma visita a sua antiga casa da infância, o sepultamento oficial de Odete – Dr. Edmundo –, a permanência da paixão de Carlotinha pelo homem, e já exausta da insatisfação que a consome, a Rainha finalmente se suicida:

Rodearam-na de tudo quanto ela tinha gostado durante a vida: flores, livros, instrumentos de música, pinturas e bordados. Em frente da enferma estavam as suas companheiras de trabalho pelo bem, todas vestidas de cor-de-rosa, com as frentes coroadas de jasmims sobre um véu nevado. (FREITAS, 2003, p. 409).

O desfecho, surpreendente, é a última aparição da Rainha do Ignoto como um fantasma para avisar suas Paladinas que a Ilha do Nevoeiro, mantida por sua existência – então finda – iria desaparecer e, portanto, deveriam se salvar.

Em relação aos elementos temporais, é possível indicar que a narrativa se passa no século XIX no Brasil. Em se tratando da duração da história, é estabelecida em tempo cronológico de duração de três anos, embora em lembranças e memórias as personagens resgatem histórias anteriores a esse tempo.

A história tem começo em Passagem das Pedras, vilarejo do Ceará, mas percorre diferentes cidades brasileiras, como Manaus, Fortaleza e Recife. O espaço que mais se destaca, por não ser a representação ficcional de uma localidade real é o Reino do Ignoto localizado na Ilha do Nevoeiro, oculto pela névoa por hipnose das Paladinas do Nevoeiro.

Aquele palácio era como o sol! não se podia fita-lo por muito tempo. Nele estava o gosto artístico de um verdadeiro pintor, com os retoques de um ideal de poeta!

Os jardins eram de uma surpreendente maravilha! Havia neles todas as flores de cujo desabrochar Lineu compôs um relógio, de forma que eram as pétalas recedentes desses mimos da natureza que ali marcavam as horas saindo do cálice, onde estiveram em botão.

Tudo quanto a Botânica e a Zoologia possuem de belo, de raro, e de precioso, os jardins do Ignoto ostentavam bem ordenado, e classificado por mão de mestre!

As dependências do palácio eram uma cidade ativa pela fumaça das fábricas que trabalhavam, pelo bater do ferro nas oficinas, e pela voz das crianças nas escolas (FREITAS, 2003, p. 195).

Este lugar é a sede do Reino para onde são levadas as mulheres resgatadas e que necessitam de tratamento ou abrigo, é também onde se encontram as indústrias e pesquisas de responsabilidade das mulheres. Embora, durante a narrativa, fique claro que a Rainha possui auxiliares por todo o Brasil, incluindo homens que resgatou quando crianças ou necessitados e que exercem funções para o Reino fora dele.

Nesse aspecto o Reino do Ignoto se destaca da realidade contextual e social do Brasil do século XIX que a narrativa constrói. O Reino sendo mais avançado, com a escravidão já abolida, sistema de organização dividido por classes e de acordo com a capacidade intelectual das mulheres – e não de acordo com a classe social, por exemplo – e também com distribuição de renda justa. Sob o regimento de um alto valor moral, as mulheres do Ignoto buscam atender a quem precisa em nome de um bem maior.

Em contraste com a Ilha do Nevoeiro, Passagem das Pedras apresenta justamente uma maior verossimilhança com a realidade brasileira da época. O vilarejo cearense apresenta a cultura da época, as moças que deveriam preocupar-se em casar; a curiosidade sobre um desconhecido vindo do Rio de Janeiro.

Há outras demonstrações culturais como a morte e enterro de D. Virgínia, que tísica, finalmente desiste da vida e entrega-se à morte: durante um sarau na casa de D. Matilde, tia de D. Virgínia, a moça momentos antes de morrer toca uma modinha brasileira da época<sup>16</sup>:

Como é triste morrer na flor dos anos  
Quando vejo que o mundo é um paraíso...  
Sinto que se me abre a sepultura...  
Veja da morte um irônico sorriso (FREITAS, 2003, p. 105).

Emília Freitas representa outras características culturais nacionais ao dar voz aos negros escravizados, por exemplo:

Se o sinhô soubesse, come negro vivo! Ainda na semana passada deu tamanha surra na Romana, que ela botou sangue pela boca e pelos ovidos! e ainda tá perrando. Não faz um mês que matou dois no tronco surrando todo dia. Aqui em segredo, sinhô, ele já passou nego no engenho e tirou feito papa! A sinhá é pió... fira as nega cum garfo, atira leite fervendo na cara delas porque o leite taiou, assenta neguinhas no formigueiro, queima cum ferro de gomar... Metem grão nos pés, outo tem as artéa cortada, mutos co'as mãos inchada de bolo... fome, senhô? nuesa que faz dó... (FREITAS, 2003, p. 310).

Não obstante, o percurso realizado pela Rainha e suas Paladinas demonstram outros traços culturais brasileiros, como moças pobres que, sem dote ou riquezas, devem trabalhar para ajudar o sustento da casa e mais facilmente eram conquistadas e abandonadas por homens.

Diante do exposto, a primeira observação que se pode realizar em discussão é a questão da adequação da obra aos moldes estéticos da época, se considera nessa pesquisa que a obra seja romântica. Justifica essa proposição já em princípio da obra, uma vez que a escritora, na dedicatória ao leitor, indica: “meu livro não tem padrinho assim como não teve molde” (FREITAS, 2003, p. 29), em acordo com a recusa pelas regras classistas, coisa que leva a cabo, característica do Romantismo.

Somando essa característica, é destaque aqui a questão da expressão do eu, que não é capaz de resolver os conflitos com a sociedade culminando na melancolia e tédio, já que a Funesta não encontra um equilíbrio entre suas realizações nas missões do bem com a cultura de uma mulher amar e constituir uma família. Esta questão é refletida na construção da personagem ao evadir à contemplação psicológica. Diana encontra-se constantemente a ponderar sobre o destino da mulher, sobre sua tristeza, e sua falta de capacidade de amar.

---

<sup>16</sup> A modinha em questão diz respeito a trecho de “Mocidade e Morte” de Castro Alves, a poesia pode ser encontrada na obra *Espumas Flutuantes*.

Em conformidade com o discutido por Tabak (2011), a obra aqui não é interpretada a partir do ponto de vista da adequação ao gênero utópico. Uma vez que se interpreta que o Reino do Ignoto é construído por Emília Freitas como um estado a ser alcançado.

O Reino é um espaço onde mulheres exercem poder e participação social, pois, é considerada principalmente a questão da transgressão da realidade como uma marca do fantástico. Portanto, é a representante maior deste Reino de mulheres que traz à baila a análise a adequação da obra ao fantástico, investigação que se dá a seguir.

### **5.1. As transgressões da realidade como marca do fantástico**

O fantástico da obra analisada é em geral justificado pela construção de um reino utópico – como ideal a ser alcançado, e não gênero literário – construído, mantido, organizado e estruturado inteiramente por mulheres. A organização política e social destoa do contexto histórico estabelecido no interior da obra. Enquanto suas missões visam resgatar pessoas em situações de miséria, sofrimento e pobreza, buscando curá-las, educá-las e mantê-las. A sociedade da qual o reino se esconde ainda tem um sistema escravagista, onde mulheres são submissas e devem seguir preceitos religiosos e morais de pureza, educação e cuidado da casa.

Em vários estudos (TABAK, 2011; PAVAN; SOUZA; 2012; OLIVEIRA, 2014) esta construção social é o elemento fantástico, pois, era impossível de ser concebido à época em que a obra foi lançada. E que, pela falta de explicação sobre a origem e o espírito da Rainha que permanece até o final da narrativa, justifica a manutenção da dúvida na obra.

Diferentemente, e tendo em vista que o texto fantástico não pressupõe necessariamente o surgimento de um elemento tipicamente sobrenatural ou fantástico por si (ROAS, 2014), considera-se nesta pesquisa a hipótese de que é a personagem Funesta que caracteriza o elemento fantástico da obra. Para tanto, levanta-se a hipótese de que são justamente as transgressões da realidade da época que marcam o fantástico de Emília Freitas.

A primeira questão que cabe debater é em relação à transgressão da realidade histórica em que tanto Emília Freitas, quanto sua obra está inserida, o contexto brasileiro do século XIX. Ao observar a designação de Roas (2014, p. 163-164) de que

o texto fantástico deva “estabelecer primeiro uma identidade entre o mundo ficcional e a realidade extratextual [...] o espaço ficcional tenda a ser uma duplicação do âmbito cotidiano em que o receptor se move”, se entende que o narrador deva representar o mundo da narrativa de maneira realista.

Emília Freitas realiza essa aproximação entre a realidade extratextual e o mundo ficcional a partir das descrições cotidianas. Essa construção ocorre, principalmente, quando Emília Freitas descreve os costumes cotidianos, como no acaso do enterro de Virgínia:

Foi encomendado como de costume, e depois da esparsa de água benta, Carlotinha saiu para o adro da igreja onde já havia colocado o anjo que sustentava a bandeira de cetim azul com o nome de Maria bordado a ouro, e ordenou em seguida duas filhas de meninas vestidas para a oferta. Todas de branco, com talabartes de fita azul e grinaldas, erguendo na mão um buque de flores.

Elas seguiram cantando e, logo após, o vigário de livro aberto marchando à frente do caixão conduzido também por moças de branco.

O povo em procissão acompanhou o saimento. Era um espetáculo arrebatador e comovente! Uma voz infantil daqueles anjos da terra quebrava o silêncio da rua da povoação e, entranhando-se no bosque, ia com seu acento doce e melancólico [...] (FREITAS, 2003, p. 120-121).

Outro exemplo é a comparação entre o cotidiano cearense camponês e os costumes encontrados nas cidades, Freitas traz não apenas a realidade do interior como também as das cidades e os salões:

Malvina não se cansava de ir visitar uma saleta onde se achava coberta com uma bela colcha a mesa destinada a receber os presentes.

Os camponeses, ou os mesmos habitantes da povoação desconheciam esta forma de fazer anos na cidade; mas as filhas de D. Matilde estudadamente tiveram o cuidado de os prevenir a tempo, contando-lhes os brilhantes presentes que receberam no ano anterior, e acrescentando que nas praças civilizadas ninguém se atreve a apresentar-se em festa natalícia sem primeiro enviar uma oferta.

Era por isso que se viam sobre a mesa em exposição: lenços bordados, toalhas de labirinto, rendas de bilros, pássaros em gaiolas, coelhos alvos como a neve e muitas outras coisas próprias do meio e de tão singela sociedade (FREITAS, 2003, p. 96).

Essas descrições feitas por Emília Freitas condizem com a prática dos escritores românticos do fantástico, trazem ao leitor o cotidiano, a localidade e a vivência do real para a obra. Roas (2014) também destaca que uma característica desses autores é a busca por explicações científicas para incremento do texto.

Nesse sentido se considera aqui que os avanços encontrados no Reino do Ignoto são uma maneira de assentar justamente a verossimilhança da realidade com base nos desenvolvimentos de ideias positivistas. Portanto, não são considerados

desenvolvimentos consequentes de acontecimentos sobrenaturais ou inexplicáveis. Para esta análise, considera-se que a autora procura estabelecer uma relação com os avanços científicos da época ao destacar as estruturas sociais e tecnológicas do Reino.

Uma das primeiras visões da grandiosidade do Reino do Ignoto para Dr. Edmundo é o caminho que percorre pela Gruta do Areré, transcrito abaixo:

Probo sentiu tremer a mão do Dr. Edmundo, que ele sustentava ainda guiando nas trevas, e disse:

- Não se assuste, senhor, vamos chegar à estação da estrada de ferro; e o trem vai partir, apressemos os passos.

- Como, Sr. Probo? um caminho-de-ferro subterrâneo?! perguntou o Dr. Edmundo admirado.

- Sim, doutor, é muito natural, pois a soberana do Ignoto não podia transpor tão depressa as cinco léguas que separam o porto de seu reino desta gruta sem ser por caminho-de-ferro (FREITAS, 2003, p. 178).

Outro exemplo é quando Freitas aborda os conhecimentos das Paladinas e os da Rainha, além de espaços do Reino cujo acesso é exclusivo a mulheres:

[...] e só sei do que há pelo que me conta a Roberta, que já goza de muita confiança da Rainha; mas amanhã na visita que ela tem de fazer às fábricas, às oficinas, ao observatório, ao gabinete de química ou laboratório, aos estabelecimentos de caridade [...] (FREITAS, 2003, p. 180).

É o contraponto entre a construção do cotidiano e o Reino do Ignoto que se considera a primeira transgressão da realidade da obra. Emília Freitas gera confronto, e em certa medida estranhamento, e condiz com as análises discutidas no capítulo anterior: um reino onde as mulheres governam, desenvolvem tecnologia e estabelecem uma sociedade igualitária. Essa transgressão se caracteriza, portanto, pela impossibilidade de existência de tal reino no contexto do século XIX.

Não é o sobrenatural aqui que irrompe na realidade, mas a estranheza de um sistema político e social que difere do estabelecido. Através da voz de Probo, como representante do momento histórico em que a obra está inserida fica visível esse confronto:

- O que tem o governo a ver com elas? Tem muito; ele não autorizou esta sociedade secreta... Este tesouro acumulado na mão deste diabo deve ser considerado um crime! Ela não podia explorar as minas da ilha e explora; não contente com isso, funda com nomes imaginários casas comerciais, fábricas, engenhos, centros de lavoura e grande criação de gado; de forma que tem em todas ou quase todas as províncias do Brasil, um rendimento fabuloso! E para quê? Para desperdiçar em fantasias loucas! em benefícios extravagantes! Em fazer mal à propriedade alheia; pois rouba ao senhor para dar ao escravo. Que absurdo! É abolicionista! Já eu a ouvi dizer que não há lei alguma de direito humano que possa escravizar um cidadão, que a condição de escravo resultou de um abuso da força contra a fraqueza, e urge reagir...

[...]

- O senhor zomba porque não conhece os males que ela causa às mais santas instituições, como sejam: ao direito de propriedade dos senhores, à monarquia e à religião (FREITAS, 2003, p. 197-198).

O mundo textual deve funcionar tal qual o mundo real, e ser alterado pelo inexplicável ao ponto de gerar a dúvida de ser possível uma ocorrência similar no mundo real. “Esse é o grande efeito do fantástico: provocar – e, portanto, refletir – a incerteza na percepção do real” (ROAS, 2014, p. 111). Nesse sentido, se ainda hoje a figura feminina e sua presença no mundo são questionadas e suas ações ameaçadas constantemente pelo sistema político e social, levantar essa questão no século XIX era, para dizer o mínimo, inovador, mas igualmente transgressor e confrontador.

O segundo ponto de transgressão a ser debatido é a questão da organização da obra em relação às narrativas fantásticas frequentes do século XIX. Para tanto, é necessário discutir sobre o uso dos temas do fantástico, o que Ceserani (2006) chama de Sistemas Temáticos recorrentes no fantástico.

Dessa forma, o primeiro sistema a ser debatido é o uso das ambientações noturnas, ou seja, que trazem como mote a noite, a escuridão, o mundo obscuro e as almas do outro mundo. De pronto se pode apontar que alguns acontecimentos ocorrem no período da noite na narrativa, a começar pelo primeiro encontro de Dr. Edmundo e Funesta; mas também o primeiro entre Probo e a Rainha se deu à noite, numa praia; diferentes ações das Paladinas também se realizam à noite, ocultas pelas sombras ou pela distração. Das descrições que Emília Freitas faz sobre a noite, esta chama atenção:

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! (FREITAS, 2003, p. 95).

No entanto, se considera aqui que apesar de uso temático da noite, ao invés de alcançar uma reação próxima ao estranhamento e ao medo, típicos do uso desses elementos. Em contraste, pode-se mencionar o exemplo do conto “O Coração Denunciador” (1843) de Edgar Allan Poe, em que a escuridão e a noite são os momentos em que a ação e a tensão se estabelecem, como um elemento intrínseco do suspense criado. Nesse trecho pode-se perceber como a escuridão é usada como um elemento importante da narrativa: “Eu conhecia bem o som. Em muitas noites, exatamente a meia-noite, quando o mundo inteiro dormia, ele brotava do meu próprio

peito, intensificando, com o seu eco aterrorizante, os terrores que me perturbavam” (POE, 2004, p. 281).

Emília Freitas apenas usufrui do tema da noite para descrevê-lo, não levando ao leitor a espreitar um grande mistério em si, ao contrário, acaba no máximo despertando a fascinação e o encanto – como no caso de Edmundo e Probo.

Outro elemento comum a narrativas fantásticas que sofre este mesmo tratamento é a questão da vida dos mortos. Emília Freitas constrói parte das práticas da Rainha e das Paladinas a partir de preceitos do espiritismo. Isso, por um lado, permite a interpretação de um contato benéfico e amigável, não visto normalmente nas narrativas fantásticas.

O contato com espíritos nessa narrativa ocorre em sessões a princípio. A primeira, a partir de médiuns, é possível se comunicar com espíritos superiores. Dr. Edmundo participa oculto como Odete – que era médium e assim, diante da necessidade de invocar o espírito do abade Saint-Pierre sobre os assaltos do bem em Odete, Edmundo passa pela seguinte experiência:

O Dr. Edmundo empalideceu por baixo da máscara e esforçava-se para não dar a perceber o tremor que lhe invadia o corpo.  
Ela fez a invocação, e ouviu-se um rumor semelhante a uma rajada de vento; os jornais e os papéis que estavam sobre as mesas voaram.  
Odete com um impulso frenético na mão corria o lápis sobre o papel com celeridade.  
Suas ideias não tomavam parte no que escrevia, e a letra não era a sua, notou satisfeito o Dr. Edmundo; era uma letra de mulher, miudinha e igual muito parecida com a de uma sua namorada do tempo de estudante (FREITAS, 2003, p. 215).

A despeito dessa passagem se tratar de uma psicografia, parece que Emília Freitas opta em não oferecer ao leitor – ainda mais tendo o personagem de Edmundo para facilitar a identificação do leitor – algum nível de medo ou estranhamento sobre o ocorrido, como é costume ocorrer nessas narrativas. Dr. Edmundo fica, ao contrário, satisfeito, pois oculto tinha medo de ser descoberto, mesmo que isso signifique ser dominado por um espírito. É a vergonha e a humilhação e não o medo e o pavor que são despertados nesse contato.

O conto “O Sinaleiro” (1866) de Charles Dickens é um exemplo para compreender a maneira como as narrativas fantásticas trazem a questão dos espíritos e fantasmas. Na narrativa um sinaleiro ferroviário conta uma passagem de seu serviço, em que uma moça falece, mas seu fantasma volta a assombrar a estação. Uma das descrições que faz é a seguinte:

Ele balançou a cabeça. “[...] nunca confundi o toque do fantasma com o de um homem. O toque do fantasma é uma vibração estranha na sirene que vem do nada, e eu não acho que a vista capte a vibração da sirene. Não me espanta de que você não a tenha ouvido. Mas eu a ouvi.”

“E o fantasma apareceu quando você olhou?”

“Ele *estava lá*” (DICKENS, 2004, p. 307).

Diante de construções cuja tensão é explícita, fica o reforço da percepção que a esse elemento também cabe a interpretação de não ser exitoso o uso na obra de Emília Freitas. Uma vez que, em uma leitura de narrativa fantástica, os espíritos são utilizados principalmente como o elemento sobrenatural, que irrompe na realidade para desestabilizar tanto o personagem quanto o leitor.

Outro sistema comumente encontrado nas narrativas fantásticas é a questão das frustrações do amor romântico. Ceserani (2006) aponta que é durante o século XIX que a literatura é palco para a exaltação, projeção e experimentação dramática do amor romântico e suas nuances.

Nesse aspecto, encontra-se a relação de Edmundo e Funesta, que desde o princípio está fadada ao insucesso. O Doutor diante da figura encantada da mulher desdobra-se para encontra-la e descobrir seus segredos. Passados três anos oculto usando as vestes de uma mulher, apenas consegue descobrir que a Rainha é insondável e incansável, Dr. Edmundo desiste desse amor. Quando Edmundo finalmente se dá conta dessa verdade, passa então a aspirar ao amor romântico de Carlotinha.

O Dr. Edmundo estava livre; voltou para a sua casa do fim da rua da Passagem das Pedras. Lá encontrou Adriano, falou com a tia Úrsula e viu seus bons vizinhos, agora encantadores.

Carlotinha já não lhe saía da mente. Sonhava com ela, era o seu ideal.

Ele não nascera para as grandes empresas. O extraordinário lhe cansava o espírito ainda mais que o corpo. Tinha gênio muito comum para atrever-se a amar uma Rainha do Ignoto (FREITAS, 2003, p. 402).

A construção desse elemento nas narrativas fantásticas, assim como em Emília Freitas, costuma ocorrer a partir do encantamento de uma personagem a uma figura feminina tentadora, destoante de sua realidade. No entanto, durante toda a narrativa Edmundo encontra-se fascinado, porém, sem a conotação sexual recorrente da narrativa fantástica. A mulher como representação do mal é a parte da relação amorosa que normalmente se encontra nas narrativas fantásticas.

Em “A Morte Amorosa” de Théophile Gautier, conto de 1836, o jovem Romuald, no dia de sua ordenação, encontra Clarimonde, belíssima mulher que passa a se tornar uma obsessão cada vez mais tentadora. O conto apresenta diversos momentos

em que a tentação do sacerdote se traduz em uma tentação diabólica com orgias renascentistas.

Em Gautier o romance é encerrado quando, incentivado pelo abade Sérapión, Romuald vai até o cemitério para certificar-se que Clarimonde é, na verdade, uma vampira. Destruída Clarimonde, o jovem sacerdote, ao invés de sentir-se aliviado e livre, pondera sobre a paz alcançada a um custo elevado: “Que pena! Ela falava a verdade: senti saudades dela mais de uma vez e ainda sinto. A paz de minha alma foi bem dispendiosamente comprada; o amor de Deus não era tão grande para substituir o dela” (GAUTIER, 2004, p. 239).

Emília Freitas, por sua vez, oferece um personagem obsessivo, porém sem a construção da sensualidade e do desejo próprios das frustrações de amor que o fantástico traz. Também há de se considerar que, diante dessa construção, não há uma grande perda, quando Edmundo se cansa do papel a que se submeteu e desiste do amor que julgava sentir. A frustração desse amor é logo sanada na aceitação do personagem de que não nasceu para amar uma Rainha, mas sim, uma mulher comum, recatada e de boa educação, como se esperava da época em que a autora se situa.

Ainda em relação aos temas, Todorov (2008) destaca um tema precioso ao fantástico que é o do olhar, diretamente conectado com a percepção e a interação com o mundo. Para o teórico, “toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar” (TODOROV, 2008, p. 129).

Na obra de Emília Freitas, um elemento essencial com relação com o olhar é a hipnose engendrada pela Rainha e pelas Paladinas do Nevoeiro. Na obra a Ilha do Nevoeiro é oculta por hipnose, sendo que nem as pessoas em terra nem em mar são capazes de enxergar o local e seus navios. É por meio da hipnose que a Rainha e suas paladinas mantêm a segurança e distância da Ilha, este fato descobrimos mais nitidamente na fala de Probo a Dr. Edmundo:

Nem o senhor nem ninguém, sem a precisa explicação poderia acreditar que existisse uma ilha nas condições desta, tão próxima da costa, e que nunca navegante algum de nação alguma da terra desse notícia dela. Pois bem, **é o hipnotismo que lhes fecha os olhos para tudo, mas os abre para ver um denso nevoeiro!** montões de vapores convertidos em tromba, muitas vezes carregada de raios! Já tem havido tripulações de navios que, com receio de irem ao fundo, têm querido romper a tromba imaginária a tiros de peças; mas contentam-se com evita-las e passar ao largo (FREITAS, 2003, p. 211-212, grifo nosso).

A hipnose aqui empreendida pelas personagens da Ilha do Nevoeiro é, antes de tudo, uma ação de proteção, de ocultamento, é a percepção do elemento destoante frente ao comum. A interpretação que se pode realizar aqui é a de que a hipnose antes de **sentida** ou **percebida** por um personagem com que o leitor irá se identificar, é **usada** pelo personagem que deve ou deveria ser identificado pela sua característica fantástica. Portanto, o uso do olhar, por meio da hipnose, também destoa da prática encontrada em narrativas fantásticas.

Essas formas distintas dos usos dos sistemas temáticos realizados por Emília Freitas remetem, portanto, a segunda transgressão da obra frente ao seu contexto histórico: ao da forma de apresentação da narrativa fantástica. Não se pode afirmar se esta transgressão ocorre por acaso ou por intenção da autora, mas possibilita a interpretação de sua construção diferenciada: Emília Freitas subverte o uso comum dos elementos fantásticos, transgredindo a forma própria dessa narrativa.

Uma vez que os elementos e temas são utilizados de forma diferentes, buscando alcançar objetivos outros que não reações e identificações do leitor com o personagem e consequentemente na caracterização do medo, angústia, e mesmo estranhamento. Cabe o debate sobre o elemento fantástico que estrutura a obra: A Rainha do Ignoto.

A Funesta é compreendida aqui como o elemento que fundamenta o fantástico da obra. Sua construção se dá de maneira fragmentada durante toda a obra, sem que nunca se saiba em totalidade sua origem, suas experiências e mesmo seu fim.

Roas (2014) aponta que não há necessidade de que o confronto com a realidade se dê através do elemento sobrenatural. Aponta-se nesta pesquisa que Funesta é em si um elemento sobrenatural não explicado que, por sua vez, a partir de suas ações, suas crenças e seu fim confronta a todo o momento a estabilidade da realidade intratextual. Esse confronto, por sua vez, faz o leitor questionar sobre a realidade em si, uma vez que suscita questionamentos sobre questões sociais e políticas.

Justifica-se essa visão uma vez que a construção da Rainha se dá a partir da aproximação entre a crença popular – com diferentes exemplos pela narrativa – e a figura da Rainha.

Enquanto Funesta ou Fada do Areré, sua imagem é idealizada sempre por algum morador comum de Passagem das Pedras: na Serra do Areré mora a moça, a Fada do Areré, encantada numa cobra que à noite saí para criar distúrbio, é uma moça bonita, vestida de branco, seguida de um cachorro preto. Sua morada, cercada de encantamentos, era local evitado:

O povo, e com especialidade as lavadeiras quando voltavam à cidade com suas trouxas de roupa, vinha contando estórias do morro mal assombrado: contavam que em certas noites ouvia-se tocar tambor ali, via-se sair rolos de fumo; e algumas até afirmavam que lá andava um bode preto fazendo correrias e ladrando como um cão! (FREITAS, 2003, p. 180-181).

A moça apresentada ora com um livro aberto sobre um monte, tal qual uma pintura do quadro de Nossa Senhora da Penha era dona de histórias cercadas de mistérios, quer às vezes a trazem como Funesta, a qual quando surge vem com ela desgraça certa, cujos poderes são capazes de fazer um moço cair do cavalo e quebrar o pescoço.

No entanto, para Dr. Edmundo a Fada ou Funesta apresenta-se como uma mulher bonita, cuja exibição de elegância e postura só lhe registram uma boa educação. Versando em francês e tocando uma harpa em sua primeira aparição para o homem. Dr. Edmundo nada mais que fascinado não consegue crer nas histórias de bruxas e pactos com o diabo que ouve falar.

- Comadre, disse uma velha, esta terra está cheia de feitiços, de bruxarias! Não seja isto arte da Funesta?...  
As mulheres saíram da igreja, cujas portas o sacristão acabou de fechar, e foram continuar os comentários com as vizinhas (FREITAS, 2003, p. 119).

Enquanto Diana, sua construção é similar ao de uma das personagens campestres de Passagem das Pedras, sua figura é uma amiga de D. Virgínia e Carlotinha para quem é um exemplo de educação, a primeira considerando-a inclusive como uma Fada, uma Deusa. Diana, filha do caçador de onças local, também tem sua existência envolta em segredos:

- [...] E Diana é um verdadeiro enigma, assim como sua mãe e uma rapariga muda que as serve.  
- Como a senhora se comunica com ela?  
- Por um favor especial, uma particular simpatia; mas ela proibiu que falasse seu nome a quem quer que fosse, portanto já cometi uma imprudência, queira guardar segredo (FREITAS, 2003, p. 80).

A figura da Rainha do Ignoto surge quando Dr. Edmundo começa a conectar a existência da Fada do Areré, poetisa e de mente brilhante, com a de Diana, tão bem quista por D. Virgínia e Carlotinha, sendo ambas misteriosas figuras locais. Assim, ao questionar o caçador é que se formam os primeiros vislumbres da imagem da Rainha.

A Rainha do Ignoto surge, com essa efígie ao resgatar a dívida de Probo e evitando seu suicídio, demonstrando logo de início sua estabilidade financeira: “[...] trezentos, quinhentos contos que sejam precisos para salvar a vida de um infelizmente

não serão bastante para abalar as finanças da Rainha do Ignoto” (FREITAS, 2003, p. 155).

Sua origem só é parcialmente revelada, apresenta 29 anos, filha de uma família abastada, cujo pai era republicano e abolicionista, herdeira da Ilha do Nevoeiro, onde se situa a sede do Reino do Ignoto. Não amou, não correspondeu ao amor dos homens, filia-se com as mulheres para a missão que se impõe como um vício incurável: fazer o bem. Porém, isso é tudo que se apreende da personagem, sem nunca se confirmar seu nome real, ou sua história completa, nem ao leitor, nem aos personagens.

Até agora nenhuma das Paladinas do Nevoeiro, pois assim se chamam as do bando ou sociedade, pôde descobrir quem descende esta mulher, onde aprendeu as ciências de que dispõe, as artes que utiliza! É de uma atividade, de uma energia portentosa! Tem agentes em todos os países e capitais do Brasil, corresponde-se com cada uma deles com um nome diferente ou firma comercial, sendo preciso. E nenhum ainda desconfiou da existência deste colosso de gênio! Em cada porto que chega expede ordens, toma contas, age a seu modo, e tudo se passa no seio das grandes cidades tão invisível como os fenômenos celestes no espaços desconhecidos! (FREITAS, 2003, p. 159).

Não são apenas essas três personalidades que a Rainha assume, “ora é a filha do caçador de onças e Funesta ou fada da gruta do Areré, como tem sido neste burgo, de outra vez é modista, é marquesa, é o diabo! é tudo! até alma!” (FREITAS, 2003, p. 160). Com essa passagem Emília Freitas na voz de Probo já nos apresenta as personalidades que a Rainha irá apresentar durante a narrativa.

A Rainha durante a narrativa ainda se apresenta com a identidade de Blandina Malta, de Zuleica Neves, de Zélia, do Cônsul Geral do Infortúnio. Este último se destaca por se tratar de uma figura masculina que atende necessitados em um bairro afastado e menos frequentado em Recife.

O Cônsul, diante de pobres e miseráveis, auxiliando escravizados, depara-se diante de um soldado que lhe presta continência. Ao recrutar o soldado para o exército republicano, coloca expostos dois retratos, um Coronel e sua esposa Maria Jesuína, ambos republicanos e abolicionistas:

Os retratos tinham ficado descobertos, e o Cônsul Geral do Infortúnio escrevia; então, quanto mais examinava lhe as feições emolduradas por aquela barba e cabeleira branca, mais pareçça lhe achava com a Rainha do Ignoto, que não poderia deixar de ser filha aquele coronel e daquela senhora, pois ambos tinham os mesmos olhos, com a diferença de que o olhar de Dona Maria Jesuína tinha uma expressão de bondade iluminada pela inteligência, e o da Rainha do Ignoto tinha uma profundidade imedível! (FREITAS, 2003, p. 313).

Por ocasião da cidade conhecida, Dr. Edmundo, tendo acompanhado escondido a sessão de atendimento e não reconhecendo a fisionomia do Cônsul, vai procurar uma família conhecida em Recife e questionar as atividades do homem. Mas esta família nunca ouvira falar do Cônsul.

O conflito que se interpreta nessa constante assunção de identidades pela Rainha do Ignoto estabelece-se em relação ao contraponto delas, enquanto essas diversas personalidades parecem estar ancoradas no cotidiano dito comum, somente quando assume a alcunha de Rainha do Ignoto é que ela confronta a realidade da posição que uma mulher deveria assumir naquele cenário.

Parece a esta análise que existe um constante conflito entre a adequação à realidade imposta pela sociedade e o papel que a Rainha efetivamente exerce. Por um lado até mesmo a identidade de um homem ela assume para estar próxima das pessoas da cidade e recrutar homens ao exército da República, por outro comanda um Reino cuja estrutura ultrapassa os limites insulares do Nevoeiro e alcança outros países.

Em se tratando da hesitação característica do fantástico, elemento definidor para Todorov (2008), mas facultativo para Roas (2014), este é identificado tanto por ações que ficam sem respostas nítidas quanto por situações que, inevitáveis levam ao questionamento da realidade.

Há comportamentos da Rainha que reforçam a percepção do leitor sobre sua provável relação sobrenatural com a realidade intratextual. Acontecimentos que, frente à falta de explicação racional, acrescentam dúvidas sobre a personagem.

Uma questão que fica sem resposta é a ciência da morte de Odete e sua posterior troca com Dr. Edmundo. A mulher é referenciada diversas vezes como a preferida da Rainha, companheira fiel que sempre a servia e a acompanhava durante suas viagens, embora toda a construção da personagem seja feita a fim de demonstrar ao leitor que a troca por Edmundo não seria notada. Odete era muda, sem amigas íntimas no Reino que lhe dessem falta – a não ser a Rainha, suas roupas destoavam consideravelmente de todas as outras, uma vez que se vestia como um templário com uma máscara.

No entanto, a Rainha nunca pareceu notar mudanças no comportamento de Odete-Edmundo, parecendo haver uma compreensão de que aquela já não se tratava de sua amiga, mas de alguém a acompanhar curiosamente seu Reino.

Há também a questão das chaves da residência de Dr. Edmundo em Passagem das Pedras, que deixa a dúvida sobre essa situação. Ao saber por Adriano que este recebeu as chaves da casa e estava aguardando-o retornar de viagem – que nunca foi

anunciado por Edmundo – tanto Probo quanto o Doutor ponderam sobre a participação da Rainha nesse evento, uma vez que parece ter sido prevenção dela que a morada fosse comprada.

Isso destaca dois pontos que ficam sem resposta: ela sabia que Dr. Edmundo iria esconder-se como Odete e percorrer por três anos com as Paladinas? E ciente desse fator, ela tinha a certeza de que ele voltaria para Passagem das Pedras e não para outra cidade? Essas questões levam a outras como: Como ela soube, se Probo não lhe era simpático e buscou armar a farsa com Edmundo para que este lhe servisse de testemunha em desejo de denuncia-la ao governo?

A questão do ato de suicídio da Rainha também gera dúvidas quanto a sua relação com o sobrenatural. Aqui o ato em si não é interpretado como um ato de desistência de adequar-se à realidade intratextual ou de assunção do poder sobre o próprio corpo – impensado para as mulheres do século XIX –, mas como uma passagem, indiscutível, sem hesitação do real para o sobrenatural. O próprio ato de sua morte deixa a dúvida sobre como ela o realiza e como sobrevive o suficiente para ir ao encontro de suas Paladinas:

Com menos agitação que da primeira vez, tirou de um pequeno estojo de veludo carmesim uma navalha de cabo de ouro com cravação de diamantes e abriu o corpete do vestido, cortou a pele sobre o coração. E entre esta e a víscera palpitante de seu peito, colocou o pedaço de cartão, o atestado de sua fraqueza, da fraqueza nativa de todas as mulheres do mundo, embora assinaladas pelo gênio ou pela religião dos claustros.

Depois ela tirou de um frasquinho de ouro um líquido com que estancou o sangue que corria sobre a pele do carneiro que ela tinha estendida ao colo. Não haveria estóico com mais coragem. Tão sensível às dores morais, parecia não sentir a violência daquela dor física (FREITAS, 2003, p. 408-409).

Corroborando essa perspectiva da dúvida, uma vez que a aparição da Rainha posterior a sua morte, como um espírito, é a prova final de sua efígie enquanto figura sobrenatural:

Uma claridade de tons gradualmente azulados invadiu o saião de ré. Todas as paladinas tornaram-se videntes e fitaram pasmadas um ser de estatura elevada que se apresentou diante delas.

Seu corpo vinha coberto por uma longa túnica branca, mas trazia os pés descalços completamente esfolados e sangrentos. As mãos e o rosto estavam da mesma maneira, sem pele, e da boca e dos olhos do fantasma corriam vagarosamente grossos rios de sangue. O coração, aparecendo através do linho da túnica, semelhava uma chaga.

Todas as assistentes foram tomadas de um grande terror. Ficaram pálidas, tremiam sem poder articular palavra. Marciana fez um esforço de coragem e perguntou:

- Quem sois em nome de Deus, dizei-nos.

- Sou aquela que chamastes Rainha do Ignoto, respondeu com uma voz tão doce, triste e harmoniosa como uma orquestra divina (FREITAS, 2003, p. 413-414).

O espírito então avisa que o Reino era herança de sua família e mantido pela existência de sua linhagem, que findava nela, acarretando no desaparecimento da Ilha do Nevoeiro, que culmina engolida por lava e desaparece nas águas do mar em ebulição.

Em análise, em acordo com os pressupostos de Todorov (2008), uma vez que o fantasma da Rainha causa, ao menos nas Paladinas, terror pela aparência e por conceder o dom da vidência mediúnica a todas as mulheres – fato que não ocorria até então. Sua presença verdadeiramente fantasmagórica evoca os moldes das narrativas fantásticas do século XIX, também é consequência de sua morte o desaparecimento de toda a estrutura da Ilha do Nevoeiro, deixando a encargo de cada uma das Paladinas a continuação das missões para o bem, mas sem o aporte do Reino.

Nesse sentido, para esta pesquisa, a aparição da Rainha é a manutenção da hesitação advinda do estranhamento que o sobrenatural causa e é tão caro aos moldes da narrativa fantástica. Ora a volta dos mortos é uma temática recorrente nessas histórias.

Em conclusão, apontam-se as transgressões e confrontos com a realidade que podem ser interpretados a partir da obra *A Rainha do Ignoto* como caracterização do fantástico. No entanto, esses conflitos ocorrem principalmente através da figura da Rainha do Ignoto, ela mesma representação dessa transgressão: ora adequada à realidade. Ora personagem de interesses e motivações ocultas, de comportamentos inexplicáveis e transformações misteriosas.

## 6. *A Ilha do Nevoeiro*: Conclusão

O fantástico, nesta pesquisa, se define como uma estética não exclusivamente literária cuja construção narrativa apresenta um confronto entre a realidade intratextual e a realidade em si, através de elementos não necessariamente representados por acontecimentos insólitos ou sobrenaturais, embora em sua maioria possam ser compreendidos assim. Ou seja, o sobrenatural não é essencial no fantástico, mas este costuma conte-lo. O efeito do fantástico é justamente o confronto entre a realidade da obra e do sujeito, causando assim, estranhamento e dúvida acerca da percepção dessa realidade.

Por um lado, não se pode excluir a crítica de que a maneira como Emília Freitas elabora sua narrativa fantástica é destoante da tradição desse gênero literário, uma vez que a escritora não alcança, seja por receio ou por intenção, o resultado usual ao utilizar elementos típicos da narrativa fantástica, como a noite, a existência de espíritos e mesmo a questão do amor frustrado. A divergência do modelo recorrente da narrativa fantástica típica do século XIX faz a obra parecer menos exitosa em comparação com outras obras.

Por outro, cabe a compreensão de que no século XIX no Brasil não havia uma tradição estabelecida e/ou uma prática reconhecida pela crítica, pelos escritores e mesmo pelo público de um modelo brasileiro de narrativa fantástica, permitindo que Emília Freitas, diante de seu acesso e consumo literário, fizesse certas concessões e modificações nos moldes da narrativa, em uma espécie de experimentação inovadora.

Isso pode ser interpretado como uma transgressão da própria fórmula da narrativa fantástica, guiando o estranhamento do leitor não para uma identificação com o medo ou o terror, com a angústia do elemento sobrenatural diante da realidade verossimilhante, mas para o questionamento das vozes marginalizadas e subservientes ao sistema político e social.

Em conclusão permite-se a interpretação de que na obra *A Rainha do Ignoto* não haveria outro elemento sobrenatural mais eficiente que não a figura feminina da personagem que dá título à obra. Nesse sentido, é justamente pelo mérito do confronto entre realidade intratextual e a realidade em si que Emília Freitas se ajusta aos termos da estética fantástica – sem deixar de levar em consideração que esta é uma leitura feita a partir dos pressupostos discutidos por Roas (2014).

Emília Freitas foi uma mulher escritora, cearense, no Brasil do século XIX. Contexto histórico em que a mulher, quando permitida estudar, era parte de uma relativa elite, mas cuja educação era voltada à manutenção do lar. Cabia à mulher não o mundo das letras e da exposição social, mas o interior do lar.

Nesse sentido seu romance é inovador e traz na figura da Rainha do Ignoto o confronto com sua própria realidade. Concorda-se com Ribeiro (1999), quando este aponta que tal construção estava fadada ao esquecimento e a críticas negativas. A Rainha do Ignoto não causa estranhamento por sua condição inexplicável ou sobrenatural, mas por sua posição social elevada, sua erudição impossível para a mulher do século XIX, e por sua decisão de, no final, assumir em definitivo a impossibilidade de equilibrar sua missão e sua insatisfação. Diante do inevitável confronto a Funesta toma o seu espaço sobrenatural, assim como a obra ocupa seu lugar no âmbito da narrativa fantástica.

## REFERÊNCIAS

ALÓS, Anselmo Peres. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas. In. **Organon** – Revista do Instituto de Letras da UFRGS, v. 19, n. 38-39. 2005, p.113-126.

ALVAREZ, Roxana Guadalupe Herrera. Apresentação do autor. In. ROAS, David. **A ameaça do fantástico: aproximações teóricas.** (Trad. Julián Fuks). São Paulo: Editora Unesp, 2014.

AVILA, Simone Moreira. **A construção da subjetividade feminina na obra literária de Francisca Clotilde, Emília Freitas e na revista “A Estrella” (1899-1921).** Dissertação (Mestrado em História). Universidade de Brasília. Brasília, 2007.

BATALHA, Maria Cristina. A Importância de E. T. A. Hoffman na cena romântica francesa. In. **Alea**, v. 5, no. 2, Rio de Janeiro, 2003, p.257-271.

\_\_\_\_\_. Murilo Rubião e as armadilhas do verbo: a euforia e o desencantamento. In. **Letras & Letras**, v. 19, no. 2, Uberlândia, 2003, p.99-113.

BORGES, Adriana Emerim. **A representação de duas heroínas marginais: uma leitura gendrada de A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas, e de Videiras de Cristal, de Luiz Antonio de Assis Brasil.** Dissertação (Mestrado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2010.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira.** São Paulo: Cultrix, 2015.

BRITO, Márcia Xavier de; *Darkside* Introdução. In. SHELEY, Mary. **Frankstein ou o Prometeu Moderno.** (Trad. Márcia Xavier de Brito). Rio de Janeiro: Darside Books, 2017.

CALVINO, Italo [org]. **Contos Fantásticos do Século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano.** (Trad. Mauricio Santana Dias). São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMARANI, Ana Luiza Silva. **A Literatura Fantástica: caminhos teóricos**. São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2014.

CARDOZO, Adriana Gomes; MENON, Maurício Cesar. As ilhas da utopia em *A Rainha do Ignoto* e *A República 3000*. In. **I Encontro de Diálogos Literários**. 2012, p.271-279.

CARVALHO, José Murilo de. Primeiros Passos (1822-1930). In. CARVALHO, José Murilo de. **Cidadania no Brasil: o longo caminho**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CAUSO, Roberto de Souza. Prosfácio: Uma questão literária para o século XXI. In. MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo**. Curitiba: Arte & Letras, 2018.

CAVALCANTE, Alcilene. A representação feminina em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. In. **XII Seminário Nacional Mulher e Literatura, III Seminário Internacional Mulher e Literatura**. 2007, p.1-6.

\_\_\_\_\_. **Uma Escritora na Periferia do Império: Vida e Obra de Emília Freitas**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2008.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. (Trad. Nilson Cezar Tridapalli). Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

COLARES, Otacílio. Do Romântico Regional ao Fantástico. In. FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto: romance psicológico**. Otacílio Colares [org.]. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

DICKENS, Charles. O Sinaleiro. In. CALVINO, Italo [org.]. **Contos Fantásticos do Século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. (Trad. Ricardo Lísias). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.299-311.

DUARTE, Constância Lima. *A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia. In. FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. Constância Lima Duarte [org.]. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

\_\_\_\_\_. Arquivos de mulheres e mulheres anarquivadas: histórias de uma história mal contada. In. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 30, 2007, p.63-70.

\_\_\_\_\_. Eis que ressurgue uma escritora. In. OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. **Uma Escritora na Periferia do Império: Vida e Obra de Emília Freitas**. Ilha de Santa Catarina: Ed. Mulheres, 2008.

EAGLETON, T. **Marxismo e Crítica Literária**. (Trad. Matheus Corrêa). São Paulo: UNESP, 2011.

FALCI, Miridan Knox. Mulheres do Sertão Nordeste. In. DEL PRIORE, Mary [org.]. **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: UNESP, 2007.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto: romance psicológico**. Otalício Colares [org.]. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

\_\_\_\_\_. **A Rainha do Ignoto**. Constância Lima Duarte [org.]. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FREUD, S., O Estranho. In. **Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**, vol. XVII. (Trad. Jayme Salomão). Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.232-273.

GAUTIER, Théophile. A Morte Amorosa. In. CALVINO, Italo [org.]. **Contos Fantásticos do Século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. (Trad. Mauricio Santana Dias). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.213-239.

GOMES, Isabelle Sena; CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. Guia para estudos de revisão sistemática: uma opção metodológica para as Ciências do Movimento Humano. In. **Movimento**, v. 20, n. 01. Porto Alegre: 2014, p.395-411.

GOMES, Aline Maire de Oliveira; CAVALCANTI, Ildney. *A Rainha do Ignoto e Herland: feminismos utópico-separatistas*. In. **Anais do IV SENALIC**. 2015, p.1-11.

GOMES, Aline Maire de Oliveira. **Utopias de gênero na literatura brasileira: A Rainha do Ignoto**, de Emília Freitas, e *Viagem à Santa Vontade*, de Maria Godelivie. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Alagoas. Maceió, 2016.

KETTERER, Valérie. Mulheres de Letras no Ceará (1880 – 1925): dos escritos à cena pública. In. **Rev. de Letras**, v. 18, n. 2. 1996, p.102-110.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Exposição: Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo**. Jessica Lang (design). Porto Alegre: 2017.

MATANGRANO, Bruno Anselmi; TAVARES, Enéias. **Fantástico Brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo**. Curitiba: Arte & Letras, 2018.

MARTONI, Alex Sandro. A Estética Gótica na Literatura e no Cinema. In. RODRIGUEZ, Benito Martinez [org]. **Anais do XII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**, Curitiba: ABRALIC, 2011.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

MOREIRA, Goretti. A Rainha do Ignoto: Um Romance Fantástico? In. **Revista Academia Cearense de Letras**, Ceará, 2006, p.102-121.

MORGANTE, Mirela Marin; NADER, Maria Beatriz. O patriarcado nos estudos feministas: um debate teórico. In. **Anais do XVI Encontro Regional de História da ANPUH - Rio: Saberes e Práticas científicas**. Rio: ANPUH, 2014.

MUZART, Zahidé L. Artimanhas nas Entrelinhas: Leitura do paratexto de escritoras do século XIX. In. **V Encontro Nacional da ANPOLL**. Recife, 1990, p.64-70.

NASCIMENTO, Juliano Carrupt do. Romances escritos por mulheres do passado: historiografia literária e intervenções culturais. In. **Revista Eutomia**, ano III, v. 1, 2010, 1-15p.

NEVES, Margarida de Souza. Os cenários da República – O Brasil na virada do século XIX para o século XX. In. DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Jorge Luís (org.). **Brasil Republicano: Estado, sociedade civil e cultura política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. (arquivo online).

NIELS, Karla Menezes Lopes. Fantástico à Brasileira: o gênero fantástico no Brasil. In. **Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras**, Estudos de Literatura, UFF, no. 01, 2014, p.182-196.

\_\_\_\_\_. **Fantástico à Brasileira: Manifestações do Fantástico do Brasil Oitocentista**. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2018.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante de. Entre a palavra e a música: o horizonte de leitura de Emília Freitas – escritora cearense do século XIX. In. **Métis: história & cultura**, v. 2, n. 4. 2003, p.11-25.

OLIVEIRA, Aline Sobreira de. *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas: do fantástico à utopia. In. **Em Tese**, v. 20, n. 3. Belo Horizonte, 2014, p.140-153.

PAVAN, Bruna Rafaela; SOUZA, Josiane Maria de. A construção do fantástico na obra: *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas. In. **10º. Simpósio de Ensino de Graduação**. 2012, p.1-3.

POE, Edgar Allan. O Coração Denunciador. In. CALVINO, Italo [org]. **Contos Fantásticos do Século XIX**: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano. (Trad. Paulo Schiller). São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.279-284.

QUINHONES, Elenara Walter. *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, uma obra utópica. In. **Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo**, Dossiê n. 14. Santa Maria, 2015, p.69-81.

\_\_\_\_\_. **Entre o real e o imaginário**: configurações de uma utopia feminina em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. Dissertação (Mestrado em Letras). Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, 2015.

RIBEIRO, Luis Filipe. A Modernidade e o Fantástico em uma Romancista Brasileira do Século XIX. In. **Geometrias do Imaginário**. Edicións Laidvento, 1999, p.54-58.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. (Trad. Julián Fuks). São Paulo: Editora Unesp, 2014.

\_\_\_\_\_. **El monstuo pós-moderno y los limites de lo fantástico**. Rio de Janeiro, UERJ, 2014. (Palestra).

ROTHER, Edna Terezinha. Revisão Sistemática x Revisão Narrativa. In. **Acta Paul Enferm**, v. 20, n. 2. 2007.

SAFFIOTI, Heleith. **Gênero, patriarcado e violência**. Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

SCHWARZ, Roberto. As Ideias Fora do Lugar. In. SCHWARZ, Roberto. **As Ideias Fora do Lugar**. São Paulo: Penguin, Companhia das Letras, 2014.

SEVERINO, Antônio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. São Paulo: Cortez, 2007.

SILVA, Régia Agostinho da. Emília Freitas e escrita de autora feminina no século XIX. In. **Outros Tempos** - Dossiê Estudos de Gênero, v. 7, n. 9. 2010, p.225-239.

\_\_\_\_\_. Entre mulheres, história e literatura: a escrita feita por mulheres em Fortaleza no século XIX. In. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História** – ANPUH. São Paulo: 2011, p.1-21.

SILVA, Viviane Jesus da. **Resgatando Emília Freitas**: as questões canônicas e os aspectos trágicos em *A Rainha do Ignoto*. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária). Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2007.

TABAK, Fani Miranda. Fronteiras na História Literária: fantástico e utopia em *A Rainha do Ignoto*. In. **Letras de Hoje**, v. 46, n. 1. Porto Alegre: 2011, p.104-11.

\_\_\_\_\_. Retórica e poder: o paratexto prefacial de autoria feminina no Brasil do século XIX. In. **Letras de Hoje**, v. 49, n. 4. Porto Alegre: 2014, p.446-452.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. (Trad. Maria Clara Correa Castello). São Paulo: Perspectiva, 2008.

VIDAL, Ariovaldo José. Apresentação. In. WALPOLE, Horace. **O Castelo de Otranto**. (Trad. Alberto Alexandre Martins). São Paulo: Nova Alexandria, 1994.