

# Fronteiras na História Literária: fantástico e utopia em *A Rainha do Ignoto*

*Frontiers in Literary History:  
fantastic and Utopia in The Queen's Ignoto*

Fani Miranda Tabak

UFTM/CNPq



**RESUMO** – Este artigo expõe uma reflexão em torno da obra de Emilia de Freitas, *A Rainha do Ignoto*, com base em alguns pressupostos da narrativa fantástica tradicional e na sua utilização dentro de uma perspectiva utópica frente à posição ocupada pela mulher no século XIX.

**Palavras-chave:** Romance feminino; narrativa fantástica; Emília de Freitas

**ABSTRACT** – This article proposes the discussion of the novel, *A Rainha do Ignoto*, written by Emilia de Freitas, based on the fantastic theories. The study of the novel, written by an almost unknown woman author producing in the Brazilian nineteenth century, tries to demonstrate also the curiosity of the peripetias that involves the narrative and its innovations.

**Keywords:** Feminine novel; fantastic novel; Emília de Freitas

---

A história literária brasileira desdobrou e salientou algumas dezenas de autores que participaram, desde o final do século XVIII, da emergência e construção de um espírito voltado para a formação de uma literatura que pudesse refletir elementos genuinamente brasileiros. A perspectiva de uma retórica nativista, onde foram depositados os sonhos românticos de gestação da natureza americana, contribuiu à formação de uma literatura brasileira em que pesam os paralelismos simbólicos nação/ identidade/literatura nacional. Desde a re-descoberta de um “projeto” neoclássico notava-se uma inclinação bastante otimista, por parte da crítica, em redefinir “bons usos” para explicar a forte necessidade de independência cultural e a sua sustentação em pleno regime colonial. Não é de se estranhar que os clichês aplicados comumente aos poetas árcades estejam impregnados de desejos de emancipação e sonhos de uma poesia resistente à política monárquica. Personagens mitológicos e lendários, entretanto, que povoam boa parte da poesia neoclássica, parecem resistir ao anseio dos conceitos erigidos sob a forma de um verdadeiro “sistema”, fazendo-nos repensar o conceito de nação.

A preocupação dos homens de letras com o instinto de nacionalidade, por sua vez, absorveu e transformou

a literatura oitocentista em discurso empenhado na diversificação simbólica da interioridade social dos ideais de nação. Imprimiu nas letras o fluxo contínuo na procura de novos aspectos que caracterizassem o Brasil em face do colonizador, as suas peculiaridades, o seu “tom” mestiço, resultado do amálgama entre a tradição do “Velho Mundo” e a emergência do novo espaço americano. A busca ontológica da nação, transplantada de uma cultura tradicional, vê-se acirrada com o projeto de incorporação e resistência das relações entre o colonizador e o colonizado. Afirmadas as tensões de forma positiva, dentro de boa parte do imaginário literário, chega-se a pensar em um nacionalismo brasileiro completamente integrador, capaz de refletir o conceito de civilização brasileira como algo naturalmente miscigenado, como um processo natural e necessário ao desenvolvimento do “bom selvagem” no Novo Mundo.

Consequentemente, o século XIX, no Brasil, institui-se como um terreno frutífero para o desenvolvimento de técnicas e discursos interessados em mapear e descrever a cena social e cultural das grandes cidades, bem como adentrar no universo psicológico dos grandes temas humanos, já visíveis em uma sociedade onde se

desdobrada a complexidade dos indivíduos plenamente desenvolvidos. Inaugurando-se, no país, um novo tempo para o “século do romance”, esse período é crucial para a consolidação da cultura e expressão estética do público burguês que aqui se firmara, calcado no maravilhamento com o progresso, exigindo da literatura mais dinamismo, verossimilhança e “brasilidade”.

O desenvolvimento do gênero comporta, ainda, estruturalmente, uma expressão ampla dos variados aspectos relativos ao homem e ao mundo também presentes na terra em expansão, cobiçando o desdobramento e a afirmação do gênero dos grandes mestres europeus:

Com Flaubert, Maupassant e Henry James, a composição do romance adquire uma mestria e um rigor desconhecidos até então; com Tolstoj e Dostoiewskij, o universo romanesco alarga-se e enriquece-se com experiências humanas perturbantes pelo seu caráter abismal, estranho e demoníaco; com os realistas e naturalistas, em geral, a obra romanesca aspira à exactidão da monografia, de estudo científico dos temperamentos e dos meios sociais. Em vez de heróis altivos e dominadores, relevantes quer no bem, quer no mal, tanto na alegria como na dor, característicos das narrativas românticas, aparecem nos romances realistas as personagens e os acontecimentos triviais e anódinos extraídos da baça e chata rotina da vida. (Silva, 1992, p.683)

No caso brasileiro, autores como José de Alencar, tradicionalmente, tiveram seus nomes imortalizados dentre as categorias essenciais que corroboravam para a produção de bons romances. Destacando-se pela variedade de temas e pela afirmação de uma literatura “genuinamente” brasileira, Alencar legou-nos o mito de fundação. Sua obra, abarcando as variedades dignas de um romancista de larga envergadura, instituiu uma visão romântica dos processos de colonização, contribuindo para a afirmação edênica de nossa natureza. A tópica da natureza, por exemplo, é comumente vista em sua obra com uma função autônoma, totalmente distante das relações estabelecidas até o século XVIII, como se despertasse um sentimento por sua própria exuberância. Vale ressaltar, contudo, que ela é portadora de um discurso retórico, em que pesam relações analógicas da magnitude do natural e a proporção desmedida de bravura e coragem do colonizador para enfrentá-la e domá-la.

Paralelamente, produziram-se obras praticamente desconhecidas, ou que hoje, anacronicamente, chamaríamos de obras “periféricas”, em que pesam também as críticas dos costumes, porém focados pela visão de vozes à margem da cultura letrada vigente. O conhecimento que temos atualmente dessa produção, especialmente no que diz respeito à mulher autora, já nos

indica alguns caminhos novos para pensar a historiografia e, sobretudo, a relação entre autoria, obra e público.

No que diz respeito à produção literária feminina, a situação é um capítulo a parte da historiografia, uma vez que a participação social, cultural e política da mulher tardou muito em se efetivar. A escolarização feminina só se iniciou no final de 1820, propiciando alguma inserção social, mesmo que restrita. Essa escolarização foi o ponto crucial para a construção de uma identidade feminina como ser social e político. O desenvolvimento intelectual, precário ainda, promovido pelo Império e uma conseqüente feminização do magistério, possibilitou a essas mulheres (escassas, até meados do século XIX) contrapor-se à ideia comum de que a mulher não necessitava do conhecimento da leitura e da escrita. No que se refere ao romance, segundo o estudo de Temístocles Linhares, em “História Crítica do Romance Brasileiro”, “No período romântico, foi, sem dúvida, o Ceará a província que nos ofereceu o maior número de mulheres a serviço do romance” (Linhares, p.345). Dentre as desconhecidas vozes oitocentistas, no panorama da literatura pátria, destaca-se uma autora praticamente anônima: Emilia Freitas. Nascida em 1855, em Jaguaruana (Ceará), pode ser considerada (por ora) como uma escritora pioneira na escrita de narrativa fantástica no Brasil, como bem acentuou o estudo de Constância Lima Duarte em prefácio à obra, reeditada em 2003. “A Rainha do Ignoto”, romance publicado em 1899, pode ser lido 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. O romance, que aparentemente transcorre como uma narrativa fantástica tradicional, na perspectiva pactual de Todorov, estrutura, entretanto, um discurso inovador ao elaborar os elementos fantasiosos ou inverossímeis como réplicas de uma possível 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 o seu caráter fantástico na exacerbação e no culto das imagens femininas como principais agentes da ação maravilhosa. A tensão entre a ação real e a ação mítica perpassa diretamente as noções de lugar, estado, sociedade e gênero. Vale lembrar, ainda, que a tensão estrutural da narrativa em questão vê-se em consonância com o ambiente de mudança que irrompe em boa parte do final do Segundo Reinado, no Brasil, em que uma espécie de pensamento progressista facilita a tomada de consciência dos símbolos românticos maquinados pela cultura colonialista. Sem dúvida, dentre esses símbolos está a posição ocupada pela mulher, tanto na arte quanto na história.

## 1 Uma narrativa à margem

A leitura de “A Rainha do Ignoto”, inicialmente, destaca o fato de tratar-se de um romance psicológico, segundo afirmação presente no próprio corpo do texto. Romance psicológico ou não, o fato é que o leitor vê-se rapidamente em meio aos fatos obscuros que envolvem um ente aparentemente extraordinário.

A narrativa, focalizada sob o ponto de vista do narrador, apresenta a chegada de Edmundo à pequena cidade de “Passagem das Pedras” (nome dado antigamente à cidade de Jaguaruna), no Ceará, e do seu encontro com alguns aspectos que mudarão a sua vida: as leis que regem a sociedade local e as estranhas situações que envolvem uma desconhecida e diabólica figura, popularmente conhecida como Funesta. A presença de Funesta na trama, cujo nome remete diretamente à ideia da morte, “a moça encantada” (p.33), dialoga com a ideia dada por Todorov para a ambiguidade que deve manter o discurso de toda a narrativa fantástica:

Somos assim transportados ao âmago do fantástico. Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sílfides nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. Ou o diabo é uma ilusão, um ser imaginário; ou então existe realmente, exatamente como os outros seres vivos: com a ressalva de que raramente o encontramos. (Todorov, 2004, p.30-31)

O fio condutor da narrativa desenvolve-se, ainda, em torno do espetáculo social e da disputa entre as solteiras pelo jovem moço que acabara de chegar, aliada, concomitantemente, a uma espécie de aprendizagem que subjugava as leis naturais e a própria sociedade. Essa tensão constante captura a atenção do leitor que apreende o fantástico, com suas leis, hesitante.

Os elementos sobrenaturais vão constituindo estranhamento e desmascaramento social, paralelamente. Nessa perspectiva, a relação entre a natureza estranha e maravilhosa da personagem e o reflexo nas mazelas sociais instaura uma função social e literária do sobrenatural. Nas palavras de Todorov “O elemento maravilhoso revela-se como o material narrativo que melhor preenche esta função precisa: trazer uma modificação à situação precedente, e romper o equilíbrio (ou o desequilíbrio) estabelecido.” (2004, p.174)

A hipocrisia e as mazelas da vida interiorana cearense vão sendo descritas à medida que o fantástico se adensa. A gradação do universo maravilhoso passa da figura protéica 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. Essa gradação torna possível o pacto da verossimilhança com o leitor, que pode absorver o sobrenatural como uma extensão da enigmática presença de dona Funesta.

Em “História Crítica do Romance Brasileiro”, Temístocles Linhares faz referência ao romance, apoiado nos estudos de Abelardo F. Montenegro, e conclui algo peculiar acerca do caráter inverossímil da narrativa emiliana:

Segundo Abelardo F. Montenegro, tendo vivido em Jaguaruana, no vale do Jaguaribe, Emília de Freitas aproveitou a lenda corrente acerca de uma moça metamorfoseada em cobra, moradora de uma gruta na Serra do Arará, próximo de Itaiçaba. Apareceu então um Dr. Edmundo, que persistiu na revelação do encantamento e conseguiu penetrar no segredo, ouvindo e vendo a moça transformada em bateleira e a deslizar sobre o rio Jaguaribe, para, acompanhada de uma harpa, cantar em francês. Daí por diante o romance descambava para um crescendo de inverossimilhança que nenhuma dialética sentimental justificaria. Assim, o romance não passava de um dramalhão que não convencia, pois, além da falta de veracidade dos fatos, o diálogo nunca alcançava a naturalidade. E o seu romantismo atingia às raias do delírio. (Linhares, 1987, p.344)

A leitura de Linhares ignora completamente a possibilidade do gênero fantástico e estabelece uma crítica pautada, exclusivamente, nas motivações realistas predominantes em boa parte da literatura do final do século XIX (com exceção, sem sombra de dúvida, de alguns autores como Machado de Assis). Excluem-se, nessa perspectiva, quaisquer tipos de experiências imaginárias nos limites da razão. A hesitação das duas ordens estabelecidas (real e imaginário), como assinalou Todorov, é vista sob a perspectiva de uma crescente inverossimilhança, que comprometeria a narrativa levando-a “às raias do delírio”. Essa análise compreende a falta de verossimilhança factual como um “defeito” de fabricação, abdicando de uma possível experiência em que o mundo físico e o espiritual se interpenetrem, traço comum às narrativas fantásticas no século XIX. Nesse sentido, cumpre-nos a necessidade de uma releitura para a autora, bem como de uma reflexão que empreenda possíveis aproximações entre a construção do discurso fantástico e as noções de lugar. Essa perspectiva nos levaria, ainda, a pensar em uma forma de transição, no caso brasileiro, entre o fantástico e o realismo mágico.

Convém destacar, desde logo, que a construção da narrativa de Emília Freitas parte de uma premissa inicial que o leitor pode ou não pactuar: a existência de um ente sobrenatural, mistura de demônio e santa, em que pesam, essencialmente, os valores atribuídos pela sociedade local. Sem dúvida, se bem destacou Kristeva, a questão pode ser vista sob o ponto de contato entre um discurso, no nosso caso produzido em pleno final de século XIX brasileiro, e o outro discurso. Em estudo acerca da escrita feminina no período em questão, Norma Telles acentuou o fato de que

O período que vai de 1880 até a Primeira Guerra Mundial é marcado por uma série de redefinições e reajustes. Na ficção, o ideal de ‘anjo do lar’ sofre também transformações. As personagens femininas tornam-se seres sexuais, sensuais. Mas, apesar da distância que aparentam da heroína do início do século, as personagens continuam a ser definidas somente pela experiência emocional pessoal. (1997, p.428)

Se o fato destacado por Telles convém ao estudo do romance feminino produzido no período abordado, a assertiva retomada de Kristeva deve nos fazer refletir um pouco mais. Ao negar a realidade absoluta, criando personagens que sustentam uma ação maravilhosa dentro de moldes aparentemente verossímeis (a exemplo das construções extraordinárias feitas na Ilha do Nevoeiro), Freitas amplia a condição social da mulher, demonstrando a sua capacidade intelectual e técnica. O outro discurso, como bem destaca Kristeva, portanto, pode ser pensado como uma formalização do reconhecimento dessa capacidade. Nesse sentido, podemos crer que através da narrativa de Freitas o mundo real feminino vê-se engrandecido e magnificado. Assim, a narrativa fantástica não pode ser qualificada apenas por seu conteúdo semântico, há sempre, em sua estrutura, a admissão de possibilidades extranaturais que não podem ser compreendidas nem por uma referência ao religioso nem ao real. O texto subjacente à narrativa primeira, o outro discurso, inscreve, portanto, um texto imaginário em que o ilusório não proíbe a autenticidade. A antinomia de Freitas, entretanto, aviva um feminino sobrenatural e se disfarça de motivação realista.

## 2 “A Rainha do Ignoto”

O romance inicia-se pela dedicatória e posteriormente por um prólogo ao leitor. Na dedicatória presenciamos a fina ironia com que a autora, falseando a modéstia, dedica a obra aos gênios universais e “em particular, aos escritores brasileiros”. Mantendo o tom irônico, o prólogo funciona como paratexto que desmascara a submissão autoral aos caprichos da crítica, tão habituada aos

escritores brasileiros, tecendo uma defesa apaixonada da protagonista, expondo-a como possível máscara ficcional, cito:

Tenho a certeza de que alguns ou quase todos os que lerem este livro hão de achar sua protagonista demasiadamente extravagante. Mas, se considerarem nos gênios, que são verdadeiras aberrações da natureza, seja o desvio para sumo bem ou sumo mal, verão que a Rainha do Ignoto não é na realidade um gênio impossível, é simplesmente um gênio impossibilitado que, passando para o campo da ficção encontrou os meios de realizar os caprichos de sua imaginação raríssima e da propensão bondosa de seu extraordinário coração. (Freitas, 2003, s/n)

Os caracteres aparentemente sobrenaturais, expostos durante a narrativa, são, ainda, anunciados pela autora que os justifica através do conhecimento da história:

O feito de Joana d’ Arc é um fato que passou para o domínio da história. Mas não nos parece ele uma lenda? Hoje, com mais razão podemos nos apoderar do inverossímil; pois estamos na época do Espiritismo e das sugestões hipnóticas, nas quais fundamentei meu romance. (Freitas, 2003, s/n)

Curioso no efeito do prólogo é a tentativa de acentuar as motivações realistas da própria estrutura da obra, tomadas com base nas transformações históricas e sociais próprias ao período. Tal perspectiva, desde o início apontado, insere o universo da mulher no panorama crítico e consciente das transformações históricas e sociais inerentes ao final do século XIX. Nesse sentido, Emília Freitas busca não só a experimentação do gênero fantástico, em meio à literatura brasileira, como a própria consciência feminina de seu lugar enquanto ser ativo socialmente. Essa tensão, constante em “A Rainha do Ignoto”, constitui o elemento antinômico que revela o sobrenatural ao mesmo tempo em que inventa uma nova possibilidade expressiva para a mulher. Virginia Woolf, ao comentar a posição social das mulheres no século XIX, ressalta a possível experiência estética para a autoria feminina:

Even in the nineteenth century, a woman lived almost solely in her home and her emotions. And those nineteenth-century novels remarkable as they were, were profoundly influenced by the fact that the women, who wrote them were excluded by their sex from certain kinds of experience. That experience has a great influence upon fiction is indisputable. The best part of Conrad’s novels, for instance, would be destroyed if it had been impossible for him to be a sailor. (Woolf, 1975, p.79)

Ao olharmos nessa direção, partindo para a narrativa de Freitas, reconhecemos que o conhecimento dado ao sobrenatural, por parte da ação feminina, revela-se como uma forma de experimentação além das fronteiras domésticas e circunscritas do espaço ocupado. Esse estranhamento, experimentado pelo leitor, converge para a construção de uma nova experiência histórica das mulheres, esteticamente construída nas malhas do fantástico. O fenômeno institui, ainda, uma formalização para o conceito de utopia, pois a sua definição dentro do imaginário encontra-se totalmente ligada ao contingente histórico, em que a idealização do lugar habitado pelas extraordinárias mulheres da *polis* secreta está perfeitamente vinculada aos critérios das variáveis históricas em que se compreende uma sociedade perfeita. Esse entendimento plural e distendido de utopia corrobora a própria possibilidade de estruturação da antinomia do fantástico como ação potencializadora do universo feminino. A antinomia do fantástico aqui revela a superposição de discursos, onde as fronteiras entre real e irreal são intensificadas por relações de poder e, sobretudo, pela afirmação intelectual da mulher. A ambiguidade, constante na narrativa, idealiza uma estrutura paralela em que a utopia é semantização de um sentimento de participação efetiva no curso da História. Nota-se, a partir dos capítulos, uma preocupação permanente com a manutenção da ambiguidade, anunciada, desde logo, no capítulo dedicado a Funesta (capítulo I). Esse momento, em que ocorre a primeira aparição da personagem, desenvolve-se em um clima gradativo de mistério. O estranho é introduzido por um longo diálogo entre Edmundo e Valentim (o pequeno capataz), em que o menino se exalta na descrição de uma bruxa que vive na Serra do Areré. O diálogo instiga a curiosidade de Edmundo que, mesmo depois de despedir-se do jovem, passa a contemplar o rio Jaguaribe de sua janela, momento em que tem a primeira visão:

Quando a pequena embarcação passou por defronte da janela. Edmundo pôde contemplar à vontade a formosa bateleira. Ela vestia de branco, tinha os cabelos soltos e a cabeça cingida por uma grinalda de rosas.

[...] Vinha, ali também assentado no banco da proa, sustentando o remo e movendo-o com perícia, uma figura negra e peluda, feia de meter medo.

E, para mais confirmar a sua parecença com o rei das trevas, o tal moleque tinha uma cauda que, achando pouca acomodação no banco, se tinha estendido pela borda do bote, e parecia brincar na superfície das águas. De espaço em espaço, a enorme cabeça de um cão cor de azeviche aparecia e tornava a ocultar-se aos pés da cantora. O Dr. Edmundo era que não saía do pasmo em que o tinha deixado aquela estranha aparição! Julgava-se alucinado! Duvidava do testemunho de seus próprios olhos, e para certificar-se de que não sonhava, beliscou com força as mãos, e sentiu-se acordado. (Freitas, 2003, p.35-36)

A partir desse ponto, o leitor descobre algo sobre Edmundo e entende a sua repentina decisão de ficar na cidade, uma vez que estava de passagem. O segundo capítulo é responsável por essa indicação: **A Fada seduziu o viajante.**

Mantendo o tom misterioso, que se torna uma obsessão para o personagem, a narrativa introduz, a partir do quinto capítulo, as mazelas da pequena aldeia em que se encontra nosso visitante. A tensão é exposta por uma crescente curiosidade dos aldeões acerca de suas origens:

- É o tal doutorzinho!
- Que bisca será esta? perguntava um.
- E que virá fazer? perguntava outro.
- Tomar ares, respondia o terceiro.
- Ares! ria-se o primeiro, parece vender saúde!

(Freitas, 2003, p.53)

Em seguida, o sexto capítulo introduz a ação em pleno mês de maio. Surge daí uma das personagens que irá disputar o coração enfeitiçado do protagonista: Carlotinha. A moça que é, desde o início, anunciada como alguém que padece de “mal de amor”, aparece para Edmundo ao lado das duas filhas de Dona Matilde – Henriqueta e Malvina.

O encontro desentranha mais três ações que correrão paralelamente ao desenvolvimento do fantástico: o amor platônico de Carlotinha por Edmundo; a disputa das solteiras pelo viajante e o encontro deste com Virgínia (sobrinha de Dona Matilde).

Se de um lado o amor de Carlotinha reflete estruturalmente a ingenuidade e a idealização de uma heroína romântica, por outro, as malvadas filhas de Dona Matilde constituem por antítese o caráter ácido das perversas fêmeas dispostas a tudo para seduzir a presa. Apenas Virgínia, a sobrinha tísica e abandonada pelo namorado, introduz ao universo feminino das personagens um lugar de destaque. Nota-se logo que a mesma é inteligente e perspicaz; Virgínia aparece como um resíduo incômodo de uma sociedade hipócrita e calcada na indiferença. O seu intelecto é duramente castigado pela condição física e psicológica.

O interesse de Edmundo por ela recupera uma antiga história de amor com um de seus companheiros. Ao perceber que a moça havia sido largada por ocasião de uma proposta mais conveniente financeiramente (lei da prudência), o protagonista intensifica a consciência das relações sociais da aldeia e de suas implicações na vida dos moradores, ainda que sob um véu de conformidade:

Pensando nestes formosos anos do alvorecer da mocidade, o Dr. Edmundo acusava o amigo de falta de caráter a te de ambicioso; mas reflexionando bem, veio

a concluir que Gustavo teve razão, e fez o que faria outro em caso semelhante, visto não ser com amor que se manda ao mercado, às lojas de modas, ao joalheiro, ao empresário de teatro e a todos mais que fornecem o que há de útil e recreativo no mundo elegante.

Contudo indignava-se com a lembrança do procedimento de D. Matilde para com a pobre órfã, desde o berço vítima da ambição, e depois da deslealdade [...] (Freitas, 2003, p.65)

As mazelas sociais daquela pequena comunidade vão sendo absorvidas pelo protagonista como fatos comuns à época, enquanto a perspectiva do adensamento e a curiosidade pela fada extraordinária do Areré conduzem-lhe novos e tortuosos caminhos.

Essa relação antinômica revela o desdobramento do próprio tema em discussão, pois é a partir dessa tensão que verificamos a inadaptação frente à história, especialmente àquela imposta às mulheres.

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.

Dessa forma, o universo fantástico que será construído a partir das imagens e ações de Dona Funesta e das incríveis paladinas 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. Nessa direção, a narrativa desdobra o fantástico à medida que Edmundo passa a conhecer e aprender com a sociedade secreta das mulheres. O maravilhar-se contínuo, sofrido pelo protagonista, enobrece e intensifica a utópica sociedade construída para levar alento às pessoas que sofrem (em sua maioria mulheres). O senso de justiça, ainda que relegado a uma única mulher, rotulada como monarca, onipotente, participa de uma conduta crítica da ação feminina como conjunto social. As maravilhas tecnológicas, as grandes invenções, descobertas da medicina e da psicologia são postas a serviço de uma realização mítica e histórica na qual a mulher é agente.

Para poder entrar nesse universo mágico, o protagonista estabelece um pacto com o caçador de onças (Probo), depois de dialogarem longamente acerca das estranhezas que cercaram o destino do velho endividado e de sua ligação à Funesta, nesta altura do romance já conhecida como a Rainha do Ignoto. O pacto se dá, inicialmente, sob o juramento de Edmundo para com o velho, uma vez que este considera que as atrocidades cometidas pela senhora devem ser impedidas a todo custo. Edmundo promete ajudá-lo desde que considere que as ações das mulheres são indignas da justiça dos homens. Com o objetivo de desvendar o mistério, nosso jovem viajante se traveste de Odete e parte com o caçador

de onças e sua esposa. O fato é facilitado pela morte de Odete, sem o conhecimento da Rainha do Ignoto, e pela sua mudez. Edmundo, travestido de mulher, apresenta-se para o mundo estranho de Funesta:

A nova Odete por baixo da máscara abriu muito os olhos para ver os rostos de uma centena de mulheres, que, a avaliar pelas aparências, as mais novas teriam vinte e quatro anos e as mais velhas quarenta. E entre elas havia algumas admiravelmente belas! O trono da Rainha do Ignoto era uma espécie de morro, cujas brancas areias pareciam prateadas pelo luar. Sobre aquele cômodo artificial havia uma enorme concha marinha onde se sentava a soberana misteriosa coroada de louros, e sustentando uma lira de marfim com cordas de ouro! (Freitas, 2003, p.187)

A passagem de Edmundo para o mundo de Funesta estabelece o ponto de convergência entre a narração tética, representada pela aldeia e suas peculiaridades, e a narração não-tética, que lança sobre o jovem rapaz o maravilhoso. O sobrenatural aparece como elemento espetacular, que apesar de ilegítimo, torna-se uma preparação. Esse elemento une-se ao real para que este possa ser compartimentado. A irrealidade das ações e situações que envolvem a Rainha do Ignoto torna-se o único meio de apreender um cotidiano repleto de injustiças e provações. A tensão narrativa marca, ao mesmo tempo, a consciência do presente e o seu afastamento. O inverossímil pode ser comparado aqui a um “anacronismo da arte”, na medida em que projeta no fantástico uma inaptidão de apreender o cotidiano em suas formas originais. O jogo da ilusão, portanto, é mais do que uma compensação, necessidade de reconstruir a imagem feminina, uma ordem perdida histórica e socialmente. Os aspectos ilusórios sugerem a necessidade da renovação dos valores, a possibilidade de emoções inapreensíveis dentro da própria estrutura do romance. As maravilhosas peripécias da Rainha do Ignoto e de suas paladinas rompem com a ordem reconhecida, alteram aquela inabalável legalidade cotidiana aldeã. Nessa perspectiva, manifesta-se o escândalo, a fenda, algo insuportável ao real: a existência de um mundo em que a mulher é soberana e tem o completo domínio sobre o sobrenatural. Grande parte das ações maravilhosas e estranhas é atribuída ao domínio de uma técnica incomum: a hipnose. A partir do trigésimo primeiro capítulo, o leitor descobre que as misteriosas aparições das mulheres, durante as missões, têm êxito por conta do uso da técnica:

– Então é pelo hipnotismo que a Rainha do Ignoto faz tantas coisas extraordinárias? – É, mas a mestra é a paladina Marciana, que não sai nunca da ilha; as duas imediatas na ciência são a rainha e a doutora Clara Benício. Não ouvimo-la dizer a pouco, que ia ao terceiro ponto cardeal? Pois é certo que elas têm,

ao norte, ao sul, a leste, e a oeste uma torrezinha sobre um rochedo, com um vigia para embarcações que passam, e uma hipnotizadora para seus passageiros e tripulantes, de forma que eles só vêem um nevoeiro e nada mais. (Freitas, 2003, p.212)

A sequência que explica em parte os mistérios vem precedida de um momento revelador para a narrativa: o embarque para uma nova missão. A descrição feita, presente no trigésimo quarto capítulo, demonstra novamente uma mitificação da Rainha do Ignoto. Os limites entre o estranho, o fantástico e uma motivação realista utópica tornam-se cada vez mais estreitos:

Eram quatro horas da tarde. E as Paladinas do Nevoeiro, com seus uniformes e insígnias especiais, ocupavam as posições do lado interior da muralha da Ilha do Ignoto. Elas tinham por comandante em chefe a Generalíssima Marta Vieira. [...] Num momento dado, tocaram as cornetas, rufaram os tambores e, ao sinal de fogo, as marujas investiram à muralha que estava iriçada de lanças; mas não se ouviu uma só detonação apesar de haverem as combatentes, de parte a parte, disparado as armas de carga cerrada. As lanças recuaram e as marujas escalaram o muro, e quando marchavam para o Palácio do Ignoto, a cavalaria avançou correndo ao seu encontro; mas, de repente os cavalos estacaram ficando com as patas dianteiras suspensas no ar, e os combatentes com as lanças em riste.

As marujas responderam com uma descarga de palmas e um –Viva a Rainha do Ignoto!O viva foi repetido por todos os habitantes da Ilha do Nevoeiro como um eco. (Freitas, 2003, p.229)

### 3 Conclusão

Nessa altura, podemos concluir que o estranho consolida-se como algo conhecido, familiar. A Rainha do Ignoto é uma espécie de mãe das amazonas, imagem ressoante de uma guerra silenciosa. A representação desse lugar, fora do espaço e do tempo, em que há uma criação contínua desse mundo imaginário e simbólico, dá vazão ao espírito da utopia, como esperança de uma sociedade mais justa. Por se tratar de uma narrativa antinômica, essa aparente característica supra-humana de Funesta vai sendo parcialmente desconstruída, à medida que alguns aspectos reveladores de sua vida são narrados. O fantástico engendra, portanto, a construção utópica da sociedade das mulheres da Ilha do Nevoeiro e um possível segredo que se ocultaria na vida da Rainha do Ignoto. O segredo, que não é de todo revelado, liga-se diretamente à vida sentimental da personagem, em tempos mais remotos. Se a narrativa em algum momento parece caminhar para uma explicação reducionista da subjetividade de Funesta, por outro, conduz-nos à própria desconstrução de lugar ocupado pela mulher. A imagem de Funesta nutre uma

estrutura feminina que estaria, paradoxalmente, submersa e acima de uma vida meramente sentimental. Essa ideia fica claramente exposta quando a personagem morre:

Fechou-se a noite, fez-se o silêncio: era a vida da Rainha do Ignoto que se apagava como a duna consumida pelo vento.

[...] Mas nenhuma das Paladinas do Nevoeiro pronunciou o verdadeiro nome da Rainha do Ignoto; elas só conheciam os benefícios que com ela haviam praticado. A história de sua vida era semelhante às hipóteses feitas sobre os habitantes de outro planeta. O que se disse dela foram meras conjecturas fundadas em observações longínquas, em falsas aparências. (Freitas, 2003, p.411-412)

A morte da Rainha dará início ao desfecho do romance. O capítulo final, **A Ilha do Nevoeiro**, é marcado por um conjunto de elementos fantásticos que atingem o seu clímax.

Além das estranhezas que cercam o lugar e os segredos que a Rainha do Ignoto ocultava, temos a presença de seu espírito, invocado em uma sessão espírita. A imagem é bastante grotesca e beira o terror:

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.414)

A estranha aparição final precede uma explicação mais fantástica ainda para a Ilha do Nevoeiro, seguindo uma tradição genealógica de sua família. Segundo o espírito, a Ilha, que havia sido o lugar da experiência terrena para a elevação do caráter e do bem ao próximo, desapareceria por um fenômeno natural. O final, marcado por uma fantástica transformação e sepultamento vulcânico da Ilha, lança novamente sobre o leitor a hesitação. A tensão narrativa concentra-se agora como paradoxo da própria ficção. Ficam as perguntas que o próprio narrador nos faz na página 413 – Onde existiu a Ilha do Nevoeiro? Qual era a sua latitude? Em que altura do mar ficava? – e como ele mesmo responde – “Vai saber.”(p.413)

“A Rainha do Ignoto” demonstra o seu caráter fantástico ou estranho até o final, sepulta com a protagonista e a Ilha as dúvidas e os segredos recônditos da natureza

humana. Essa suspensão, entretanto, nos revela, acima de tudo, a necessidade de uma liberdade. Esta se expressa e se constrói no seio da antinomia, utópica ou não, em que presenciamos a necessidade de banir a história por uma representação supra-real das possibilidades da ação feminina. A restituição da verdadeira função do imaginário torna-se uma estrutura de reconstrução histórica, calcada nas maravilhosas peripécias que elevam, deslocam e reposicionam os papéis e os lugares ocupados pelas mulheres no século XIX brasileiro. Nessa direção, podemos aproximar a narrativa de Freitas de uma espécie de gênero de transição entre o fantástico (ou o estranho) e o realismo mágico, uma vez que este último reflete uma perspectiva profundamente crítica diante da história e de suas mazelas, especialmente na literatura hispano-americana.

Se a linguagem empreendida pela narrativa de Emília Freitas não consegue, por um lado, desprender-se de modelos dicotômicos, por outro lado a construção das imagens anuncia uma reação à condição alienante da sociedade da época. As dicotomias entre as mulheres da aldeia e as paladinas extrapolam o universo simplista do angelical e do diabólico, uma vez que somos transportados para um mundo complexo, em que as ações repercutem diretamente nos rumos da história. A utopia, neste caso, faz-se mediante um mundo que aparece apenas como transição existencial, um espaço que sobrevive apenas durante a narrativa. O processo de destruição do paraíso, do secreto, após a morte da Rainha do Ignoto, desmascara

a idealização do sistema utópico frente às condições reais de ação feminina, historicamente previstas. Dessa maneira, oscilando entre uma versão romântica da mulher e uma possível transformação de paradigmas para as suas ações, ainda que inverossímeis, Emília Freitas desenha no imaginário da literatura oitocentista brasileira um redimensionamento para nossa condição humana de existência social e histórica.

## Referências

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993. v. 2.
- FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*. Florianópolis: Editoria Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- LINHARES, Temístocles. *História crítica do romance brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1987. v. 3.
- SILVA, Vitor Manuel Aguiar e. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1992.
- TELLES, Norma. *Escritoras, escritas, escrituras*. In: PRIORE, Mary del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- WOOLF, Virginia. *Granite & Rainbow. Essays*. New York and London: Harvest Book, 1975.

Recebido: 13 de julho de 2010  
Aprovado: 11 de janeiro de 2011  
Contato: fanitabak@hotmail.com