

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

ELENARA WALTER QUINHONES

**ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: CONFIGURAÇÕES DE UMA UTOPIA
FEMININA EM A RAINHA DO IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS**

SANTA MARIA, RS
2015

Elenara Walter Quinhones

**ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: CONFIGURAÇÕES DE UMA UTOPIA
FEMININA EM *A RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do grau de **MESTRE em LETRAS**.

Orientador: Anselmo Peres Alós

Santa Maria, RS
2015.

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Quinhones, Elenara Walter

Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas / Elenara Walter Quinhones.-2015.

144 p.; 30cm

Orientador: Anselmo Peres Alós

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2015

1. *A Rainha do Ignoto* 2. Autoria feminina 3. Crítica feminista 4. Utopia I. Alós, Anselmo Peres II. Título.

Elenara Walter Quinhones

**ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: CONFIGURAÇÕES DE UMA UTOPIA
FEMININA EM *A RAINHA DO IGONTO*, DE EMÍLIA FREITAS**

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS) como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

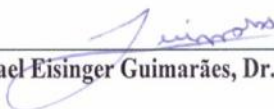
Aprovado em 17 de dezembro de 2015:



Anselmo Peres Alós, Dr. (UFSM)
(Presidente/Orientador)



Maria Eulália Ramicelli, Dra. (UFSM)



Rafael Eisinger Guimarães, Dr. (UNISC)

Santa Maria, RS
2015

Para meus sobrinhos, *Romury e Hiasmynn Quinhones*.
Para as mulheres silenciadas do passado e do presente.

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo financiamento que propicia a dedicação total para esta pesquisa.

Ao professor Anselmo Peres Alós, que me apresentou a crítica e a teoria feminista, e que contribui generosamente para minha formação acadêmica.

À professora Maria Eulália Ramicelli, pelos comentários e contribuições realizados no Exame de Qualificação.

À secretária Hellen Reis de Mello, pela presteza que me auxiliou por diversos momentos durante esta pesquisa.

Ao amigo Odirlei Uavniczak, pela leitura cuidadosa, pelos comentários e pela torcida.

À minha mãe, pela dedicação e carinho.

À minha irmã, pelo amor e presença.

À amiga Xênia Amaral, pela torcida e incentivo.

RESUMO

ENTRE O REAL E O IMAGINÁRIO: CONFIGURAÇÕES DE UMA UTOPIA FEMININA EM *A RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS

AUTORA: Elenara Walter Quinhones

ORIENTADOR: Anselmo Peres Alós

Esta pesquisa pretende discutir a exclusão da autoria feminina do século XIX dos estudos literários, tendo como *corpus* a obra *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. Essa escolha mostra-se relevante tendo em vista que, ao longo do século XIX e boa parte do século XX, os críticos e teóricos da literatura excluíram a autoria feminina do cânone literário. Embora essa exclusão seja falsamente justificada pela falta de qualidade estética e artística das obras, sabe-se que na realidade ela somente ocorreu porque a lógica patriarcal construiu-se sobre inúmeros paradigmas baseados “na inferioridade cognitiva natural das mulheres”. A discussão proposta aqui somente tornou-se possível graças ao resgate arqueológico realizado por pesquisadores que retiraram das margens literárias diversas obras escamoteadas ao longo desse período. Para analisar a obra que constitui o *corpus* dessa pesquisa, inicialmente, partir-se-á da crítica literária feminista para entender os desdobramentos da exclusão da autoria feminina da tradição literária. Em vista disso, verificar-se-ão algumas exclusões da autoria feminina no decorrer do século XIX, considerando que praticamente não há produção literária feminina no Brasil antes de 1800. Posteriormente, discutir-se-á a obra sob o viés teórico literário feminista, dando ênfase às concepções de Heloísa Buarque de Hollanda (1994) e Elaine Showalter (1994). Em seguida, tratar-se-á especificamente da obra *A Rainha do Ignoto*, contextualizando a vida e produção de sua autora, Emília Freitas, tendo como base as pesquisas de Alcilene Cavalcante (2008). No contexto de discussão sobre a obra, partir-se-á do paradigma de que ela se insere dentro da literatura utópica do romance ocidental, tendo como referência Raymond Trousson (1979), Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2012) e Ana Cláudia Romano Ribeiro (2010).

Palavras-chave: *A Rainha do Ignoto*. Autoria feminina. Crítica feminista. Utopia.

ABSTRACT

BETWEEN REALITY AND IMAGINATION: CONFIGURATIONS OF FEMALE UTOPIA IN *A RAINHA DO IGNOTO* BY EMÍLIA FREITAS

AUTHOR: Elenara Walter Quinhones

ADVISOR: Anselmo Peres Alós

This research discusses the exclusion of the nineteenth century female writing from the literary field. The object of study is *A Rainha do Ignoto* (1899), by Emília Freitas, a novel excluded by critics because of its female authorship. Although this neglect would be explained by the assumed lack of quality of this kind of literature, it is well known that this thought reflects patriarchal ideas against women. This work was made possible thanks to previous researchers who made an archeological work and (re)discovered many female literary works which had been forsaken. The discussion of this novel begins with the consideration of feminist literary criticism in order to understand the reasons for the exclusion of writing from the literary tradition. Other excluded female literary works produced in nineteenth-century Brazil will be considered once there are basically no female literary works before the 1800's. In the sequence, *A Rainha do Ignoto* will be analyzed through a feminist theoretical perspective drawn on the studies of Heloísa Buarque Hollanda (1994) and Elaine Showalter (1994). Finally, the novel *A Rainha do Ignoto* will be analyzed considering the context of Emília Freitas' life and production, already studied by Alcilene Cavalcante's (2008). Based on the works of Raymond Trousson (1979), Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2012), and Ana Cláudia Romano Ribeiro (2010), one may claim that Freitas novel can be considered as utopian literature of the kind produced in the western world.

Keywords: *A Rainha do Ignoto*. Female authorship. Feminist critique. Utopia.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Diagrama de Ardener.....	34
-------------------------------------	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
CAPÍTULO 1 A CRÍTICA FEMINISTA E A ARQUEOLOGIA LITERÁRIA DE OBRAS ESCRITAS POR MULHERES NO SÉCULO XIX.....	25
1.1 Escrita de autoria feminina no território selvagem.....	30
1.2 Das sombras à luz: percorrendo os caminhos trilhados por Emília Freitas.....	35
1.3 No território selvagem nasce um ramallete de flores silvestres: <i>A Rainha do Ignoto</i>	51
CAPÍTULO 2 MODIFICAÇÕES DAS UTOPIAS AOS LONGOS DOS SÉCULOS E SUAS RELAÇÕES COM A OBRA <i>A RAINHA DO IGNOTO</i>	65
2.1 Utopia como gênero literário.....	71
2.2 Transformações dos mundos e dos ideais utópicos.....	75
2.3 O gênero literário utópico em solo brasileiro.....	83
CAPÍTULO 3 <i>A RAINHA DO IGNOTO</i> E A CONSTRUÇÃO DE UMA UTOPIA FEMININA.....	95
3.1 Constantes do gênero utópico em <i>A Rainha do Ignoto</i>	101
3.2 A Ilha do Nevoeiro: uma comunidade utópica.....	117
CONCLUSÃO.....	127
BIBLIOGRAFIA.....	131

INTRODUÇÃO

A análise do passado histórico literário brasileiro revela uma grande lacuna no que diz respeito à autoria feminina. A primeira autora que teve reconhecimento no meio acadêmico literário, na Academia Brasileira de Letras e em outras instituições de poder, foi Rachel de Queiroz, em 1930, com o romance *O Quinze*. Ao pensar nesse contexto cultural, surge uma pergunta que instigou o início das pesquisas na área da autoria feminina: será que nenhuma mulher brasileira produziu uma obra digna de notoriedade antes de 1930? Ao considerar que o Brasil é um país jovem em termos históricos, e que nos períodos definidos pelos estudos literários desde o Quinhentismo até o Barroco houve pouca produção literária, pode-se pensar, mais acertadamente, que a produção literária ocorreu mais intensamente a partir da década de 30 do século XIX, durante o Romantismo. Isso significaria afirmar que, de 1830 a 1930, não houve nenhuma autora de relevância. Porém, diversos pesquisadores têm demonstrado que isso não é verdadeiro. Seus estudos apontam para um número cada vez maior de mulheres que produziram durante quase todo o século XIX e início do século XX. E essa produção perpassa todos os tipos de gêneros: poemas, artigos de jornais, biografias, contos, crônicas, produção crítica, política, histórica, romances, peças teatrais, entre outros (MUZART, 1999). O mais impressionante é que diversas autoras tiveram reconhecimento do público leitor, granjeando até certa admiração no meio literário de seu tempo, como é o caso de Emília Freitas, Júlia Lopes de Almeida, e outras. Mas essa admiração não foi suficiente para a manutenção de seus nomes pela da historiografia literária. Suas obras foram consideradas menores, e questionou-se o valor artístico e o valor literário das produções dessas escritoras.

Acredita-se que é de extrema relevância para a ampliação dos estudos literários rever as obras dessas autoras, pesquisando profundamente suas características, seus aspectos teórico-formais e seus conteúdos. Por compreender que essa revisão pode apresentar uma alteração significativa na perspectiva literária atual, o objetivo deste estudo é discutir a obra *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas, uma das muitas autoras relegadas ao esquecimento na literatura nacional. Dentro desse paradigma, faz-se necessário refletir sobre a autoria feminina, mais especificamente situada no século XIX, a partir dos pressupostos teóricos da crítica feminista. Torna-se necessário também investigar os imbricamentos políticos e históricos que possibilitam entender o contexto de produção desse romance. As discussões perpassam ainda pela inserção da obra no gênero utópico do romance ocidental. Após o resgate arqueológico de *A Rainha do Ignoto*, iniciaram-se algumas pesquisas sobre o romance, e sua reedição ocorreu pela terceira vez em 2003, sob organização de Constância Lima Duarte.

Como subsídio teórico de análise para esta pesquisa, escolheu-se a perspectiva teórica e crítica feminista, por considerá-la uma alternativa muito profícua para analisar as escritas de autoria feminina, principalmente as que foram produzidas ao longo do século XIX. Mostra-se incoerente utilizar uma teoria e crítica literária baseada em uma ótica valorativa masculinista, que escamoteou essas obras e questionou seu valor literário sem apontar uma justificativa plausível, e muitas vezes, sem um estudo rigoroso.

Os preceitos da crítica feminista estão inseridos em dois grandes polos: o anglo-americano e o francês. A corrente francesa¹ vincula-se à psicanálise, abordando questões sobre a subjetividade feminina e associando-se ao pensamento lacaniano e derridiano. Segundo Heloísa Buarque de Hollanda (1994), os conceitos básicos dessa corrente são o de *imaginário*, de Lacan, e o de *différance*, de Derrida, os quais concorrem para a definição de uma *écriture féminine*. Essa corrente feminista literária preocupava-se em analisar a mulher como leitora. Outro foco de estudo, por essa linha teórica, era o de representação feminina nas obras de escritores. Ao concordar com os conceitos psicanalíticos, esse paradigma conceitual parte do pressuposto de que a mulher não existe como sujeito (ela não possui o falo), tendo de apropriar-se da linguagem que não é sua e sim da esfera essencialmente masculina. Alguns nomes muito importantes nessa corrente teórica são os de Luce Irigaray e Hélène Cixous.

No primeiro capítulo desta dissertação, tratar-se-á da análise do romance com o auxílio dos pressupostos da corrente literária feminista anglo-saxônica. Essa teoria, por sua vez, tem como principais compromissos, de acordo com Hollanda (1994), além de denunciar a ideologia patriarcal que se faz presente nas críticas tradicionais que determinam o cânone literário, desenvolver também uma arqueologia literária para resgatar o trabalho de autoras escamoteadas da história da literatura. O feminismo anglófono está associado ao materialismo histórico e à luta dos direitos civis da mulher, em inúmeros países da Europa e América do Norte. Entre as diversas teóricas dessa corrente, evidenciaram-se os estudos de Elaine Showalter (1994), com o conceito de *ginocrítica*. Esse tipo de crítica proposta por Showalter centra-se na escrita feminina, observando todo o contexto de produção. A crítica trata do silenciamento feminino e cria uma relação com o diagrama dos grupos silenciados proposto por Ardner (1972), e a partir de um novo diagrama, de Elaine Showalter, surge a concepção de território selvagem. Nesse território, situa-se toda a produção feminina. O grande diferencial da *ginocrítica* reside no fato de centrar seus estudos em obras de mulheres na

¹ Essa corrente não será abordada ao longo da dissertação, tendo em vista que se elegeu como concepção teórica a vertente anglo-saxônica por ser mais adequada para as reflexões propostas nesta pesquisa. Esse parágrafo tratará do tema apenas para referenciá-lo, tendo em vista sua importância nos estudos feministas.

perspectiva de autoras, não mais em representação feminina em obras de escritores como ocorre, enfaticamente, na linha francesa.

Em vista da pouca visibilidade do romance *A Rainha do Ignoto* até sua reedição, torna-se importante levantar a fortuna crítica a respeito da autora e de sua obra. Esse procedimento metodológico, além de auxiliar na compreensão das inúmeras temáticas abordadas pela trama, contribui para a divulgação da autora, de sua obra e dos pesquisadores envolvidos em estudá-las. Passa-se, finalmente, para análise conteudística do romance. A obra de Freitas é delineada sob a proposição de um mundo novo. Este lugar denomina-se Ilha do Nevoeiro, uma sociedade secreta subterrânea, formada apenas por mulheres que manipulam a natureza e a ciência, utilizando-as para criar uma sociedade livre da opressão patriarcal. No Reino do Ignoto, as mulheres podem exercer diversas funções sociais, realizando-se profissional e socialmente. Além de abordar a mobilização do papel social da mulher na sociedade oitocentista brasileira, marcadamente misógina e preconceituosa, a obra abriga outros temas de grande relevância, tais como a abolição da escravatura e o entrave político entre Monarquia e República.

O capítulo dois trata detidamente do romance utópico. Procurou-se entender o que é esse tipo de romance, onde e como surgiu, e quais suas principais características. A obra *Utopia* (1516), de Thomas More, inaugurou o gênero literário utópico, embora se observem características utópicas já na obra *A República* (IV a.C.), de Platão. As utopias literárias apresentam a descrição pormenorizada de um mundo outro, que servirá de paralelo para a sociedade real. Conforme Ana Cláudia Romano Ribeiro, este novo mundo é descrito de forma “satírica, ideal”, ou pode manifestar-se puramente como “a representação de um mundo diferente do vivido” (RIBEIRO, 2010, p. 19). Embora cada romance utópico apresente características singulares, há algumas recorrências inerentes a esse gênero. Um instrumento eficaz de análise para compreensão dessas recorrências é a morfologia criada por Raymond Trousson (1979), que partirá da obra matriz, *Utopia*, de More. Essas constantes, empregadas como auxiliares, serão retomadas no capítulo três para auxiliar no aprofundamento da análise do romance *A Rainha do Ignoto*.

Embora a utopia seja utilizada em diferentes contextos e tenha sofrido algumas alterações no seu significado, durante a passagem dos séculos, para fins desta pesquisa interessa a conotação da expressão utopia na qualidade de gênero literário. Porém, faz-se necessário entender as transformações ocorridas com o vocábulo e como isso repercutiu na literatura mundial e brasileira. Assim, verificar-se-á a alteração da ideia de utopia literária para preceito político, referenciando um tipo de socialismo que tomou emprestado o termo da

obra de More e criou um ideário político, o *socialismo utópico*, por volta do início do século XIX. Mais tarde, Engels² (2010) diferencia o socialismo utópico do socialismo científico e contrapõe-se a esse sistema de ideias. As repúblicas independentes do século XIX, incluindo-se o Brasil, através do início de um processo de transformações tecnológicas, constituir-se-ão um espaço ideal para a realização das comunidades inspiradas pelos ideais libertários do socialismo utópico provindo das propostas de Charles Fourier, Saint-Simon e Robert Owen.

Ao retornar às reflexões sobre a utopia como gênero literário, o último tópico do capítulo dois pretende abordar algumas das diferentes obras utópicas produzidas no Brasil. Durante as pesquisas para a realização desse trabalho, percebeu-se a escassez de referencial teórico acerca do romance utópico em língua portuguesa. No plano literário, não se encontrou também muitas obras literárias brasileiras pertencentes ao gênero utópico, pois muitas que propõem um mundo diferente do mundo real, descrevendo outra sociedade, geralmente são classificadas como fantásticas (como a própria obra *A Rainha do Ignoto*). Conforme Ana Cláudia Romano Ribeiro (2010), observa-se a fusão da utopia com outros gêneros discursivos como a literatura de viagem, a literatura memorialística, as cartas, e os romances históricos (com contextos que se aproximam da experiência histórica real), que de acordo com a pesquisadora, são sempre mais publicados e lidos. Por esse motivo, levantou-se um breve referencial bibliográfico de romances utópicos que irá do século XVI até a primeira metade do século XX. Foram elencadas apenas algumas obras mais significativas em relação ao contexto proposto nesta pesquisa. Notoriamente, as obras brasileiras utópicas, em sua maioria, refletirão um ideário pautado por mitos edênicos, provindos dos colonizadores europeus, conforme exposto por Sérgio Buarque de Holanda (1969). Enfatiza-se também a obra *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*, de Adalzir Bittencourt, publicada em 1926, que será a sucessora de *A Rainha do Ignoto*, em relação ao gênero utópico no país e autoria feminina. Assim, será possível desenvolver um paralelo entre as obras dessas duas autoras, em consonância com os comentários da escritora e crítica feminista Marge Piercy (2003).

No terceiro capítulo desta dissertação, retornar-se-á às constantes propostas por Raymond Trousson (1979), e centrar-se-á no aprofundamento os aspectos formais e estruturais da obra *A Rainha do Ignoto*. Sob o ponto de vista formal, os dois focos de atenção desse estudo são a personagem e o espaço. Quanto à personagem, a análise mais profunda recairá sobre a protagonista da trama, a Rainha, que apresenta uma personalidade pessimista,

² Engels já diferenciava o socialismo utópico do científico. Porém, torna-se mais evidente seu ponto de vista na obra *Do socialismo utópico ao socialismo científico*, publicado pela primeira vez em 1880, em alemão. Este livro seria a reelaboração do terceiro capítulo de *Anti-Dühring* (1877), também do autor, porém mais aprofundado.

cética, tão ao gosto do mistério e individualismo da estética decadentista, que influenciará a obra. Essa personagem singular apresenta ao longo da narrativa múltiplas identidades, não possuindo um nome próprio único. No seu reino, ela é denominada de Rainha, mas para execução das peripécias que ela e suas paladinas praticam, fora da ilha, ela se apresenta com o nome que lhe é mais conveniente. Essa personagem transgride todos os padrões sociais da época em que é ambientada a narrativa. Ela possui ideais republicanos em meio a uma sociedade monárquica; ela é abolicionista em um contexto escravocrata e, por fim, é adepta do espiritismo em uma sociedade católica. Para concluir esta pesquisa, abordar-se-á o estudo do espaço, em específico a Ilha do Nevoeiro, nos seus aspectos mais específicos como formação social utópica.

Em suma, esta dissertação divide-se em três capítulos que procuram analisar o romance *A Rainha do Ignoto* dentro do paradigma conceitual do gênero utópico. Em um primeiro momento, faz-se a retomada arqueológica da obra e da biografia de Emília Freitas, partindo-se do aspecto que ambas foram excluídas dos estudos literários por uma lógica masculinista e misógina. Em um segundo momento, constrói-se um panorama histórico do gênero literário utópico brasileiro, demonstrando como *A Rainha do Ignoto* insere-se nesse contexto. Em última instância, a análise centraliza-se em três aspectos da obra: personagem e o espaço. Finalmente, pode se afirmar que este estudo pretende contribuir para o aprofundamento dos estudos de autoria feminina do século XIX, em especial ao que concerne a obra *A Rainha do Ignoto*, ampliando sua visibilidade nos estudos literários.

1 A CRÍTICA FEMINISTA E A ARQUEOLOGIA LITERÁRIA DE OBRAS ESCRITAS POR MULHERES NO SÉCULO XIX

Ao se confrontar o passado, encontram-se lacunas e silenciamentos ao longo da história da cultura ocidental. Entre as perdas, omissões e esquecimentos no campo cultural ao longo dos séculos, está a produção literária de inúmeras mulheres que ultrapassaram as barreiras do medo e do preconceito e tentaram forjar uma história singular com sua pena, em épocas nas quais os saberes operavam, confortavelmente, dentro de uma lógica patriarcal. Michael Pollak (1992) afirma que se pode conceber uma memória como algo recebido por herança ancestral quando há a projeção ou identificação com determinado passado através da socialização política e histórica. Nesse sentido, uma memória histórica somente poderá ser constituída se muitos dos elementos formadores desse passado não estiverem totalmente obscurecidos ou simplesmente apagados, como é o caso das mulheres escritoras. Ao se considerar a literatura como instituição humana e, por isso, histórica, conforme apontado por Rita Terezinha Schmidt (2012), ela se apresenta como um campo profícuo para a produção de sentidos e imagens, utilizando-se da linguagem para auxiliar na difusão de pensamentos e de comportamentos sociais. Assim, a exclusão e marginalização da autoria feminina dos cânones nacionais demonstram um reducionismo da memória cultural literária, impedindo a percepção de outra subjetividade para além da masculina, tida como universal.

O contexto cultural brasileiro assimilou a epistemologia masculinista oriunda do racionalismo, mantendo as mulheres afastadas dos campos científicos e culturais. Os manuais de historiografia literária nacional mencionam raros nomes de autoras antes de 1930, quando Rachel de Queiroz, com a obra *O Quinze* (1930), consegue ser aceita no mundo literário da época, mundo esse, obviamente, masculino. Refazer os caminhos percorridos para resgatar obras escamoteadas pela historiografia literária requer um verdadeiro estudo arqueológico, a fim de remontar o passado que se encontra abandonado em velhos arquivos. Neste ponto, seria interessante pensar nas considerações de Jacques Derrida (2001) e sua analogia entre as palavras *arquivo* e *Arkê*. Conforme explicado pelo autor, a primeira expressão vem do grego *arkheion* e seu sentido provém de *arcontes* – magistrados que guardavam literalmente as leis em suas residências – ; já o segundo vocábulo refere-se tanto ao termo *começo* quanto a *comando*. Nessa convergência de sentidos, pode-se pensar que onde algo inicia (seja física, histórica ou ontologicamente) encontra-se também o primórdio da lei. Segundo Jacques Derrida, “foi assim, nesta domiciliação, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer

sempre dizer do secreto ao não-secreto” (DERRIDA, 2001, p. 13). Assim como os arcontes decidiam o que seria revelado das leis e a quais interesses elas serviriam, nos arquivos do passado literário decidiu-se ocultar o nome de autoras e, quando inevitável, eleger quais obras seriam pertinentes para virem a público.

Dessa forma, cumpre-se a finalidade derrideana para o arquivo, que é a de “abrigar e também de se dissimular” (DERRIDA, 2001, p. 13). Ao remexer o *arquivo* literário nacional, é necessário traçar o *começo* da trajetória da autoria feminina e os reais obstáculos que elas encontraram nos detentores *autorizados* do conhecimento literário, para, dessa forma, entender-se o porquê dos motivos apresentados para as exclusões serem tão superficiais quando analisados detidamente. Segundo Constância Lima Duarte (1997a), um dos motivos mais comuns utilizados pelos críticos para a pretensa inferioridade dos textos femininos seria a tendência das escritoras em confundir vida pessoal com literatura. Segundo esses estudiosos, essas escritoras seriam incapazes de “afastar a experiência vivida para entrar no ponto de vista, na psicologia e na linguagem de um outro” (DUARTE, 1997a, p. 91). Assim, toda a escritura feminina reduzir-se-ia às questões do *feminino*; dessa maneira, só isso já desclassificaria a literatura escrita por mulheres. A crítica estadunidense Darlene Sadlier (1889), ao traçar o percurso da crítica feminista no campo literário, menciona os estudos de Mary Ellman (1968) sobre uma crítica literária masculina que trata as obras escritas por mulheres como se fossem mulheres, respaldando as medidas judicativas dos textos não em conceitos intelectuais, mas morfológicos pautados no corpo feminino; lê-se aqui *seios* e *ancas* (SADLIER, 1989, p. 15).

A fim de se assenhorar de sua subjetividade de forma escrita, era fundamental escrever com punho próprio, mas, para isso, fazia-se necessário ser minimamente alfabetizada. No caso das mulheres brasileiras, elas demoraram muito tempo para ter acesso ao direito básico da educação. A primeira lei que autorizou a abertura de escolas públicas femininas é de 1827³; antes disso, as possíveis opções para ter acesso à educação escolar eram ingressar em alguns conventos ou ter nascido em famílias mais abastadas, que podiam pagar professores particulares para alfabetizar suas filhas (DUARTE, 2003a). De acordo com Alcilene Cavalcante (2008), a educação secundária no século XIX era voltada exclusivamente para os homens; às mulheres destinavam-se o ensino primário elementar, a costura e a etiqueta social. A lacuna educacional feminina não preocupava a elite intelectual brasileira; afinal, o índice de analfabetismo no país sempre fora alto, mesmo entre os homens. As mulheres precisavam

³ BRASIL. Lei de 15 de outubro de 1827. *Código civil*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-15-10-1827.htm>. Acesso: nov. 2015.

apenas saber prendas domésticas e cuidar de crianças, pois a finalidade principal de toda e qualquer educação que elas recebiam, durante muito tempo, era prepará-las para o casamento.

Segundo Michelle Perrot (2005), o século XIX definiu de forma incisiva o âmbito público e o privado. Nesse período, as ideologias eram baseadas em dualismos provenientes do iluminismo e criaram inúmeras dicotomias tais como: Deus/Diabo, bem/mal, fé/ceticismo razão/emoção e homem/mulher. Ao retornar ao passado histórico mais remoto ainda, encontra-se, em Aristóteles, um dos primeiros pensadores que tentou explicar a natureza do ser humano tendo como base a diferença sexual. As afirmações aristotélicas levam-no a concluir que a inferioridade feminina fora recebida da natureza, pois a mulher não produz o sêmen, substância que carregaria a essência do ser humano, isto é, aquilo que constitui a alma do ser; em virtude disso, ela própria poderia ser considerada como ser sem alma. Essa condição agregará um juízo negativo sobre sua cognição, como se elas fossem incapazes de exercer a razão e atingir a transcendência (ARISTÓTELES, 2004). Assim, estabeleceu-se durante um longo período de tempo que as mulheres deveriam ficar longe do universo cultural, intelectual e político. Para mantê-las nessa confortável distância, usavam-se todos os subterfúgios necessários, de violência a “teses médicas *provando* a incapacidade intelectual da mulher” (DUARTE, 1997b, p. 57, grifo da autora). Nesses contextos dicotômicos, em que um lado sempre será dominador e o outro, dominado, a mulher foi colocada no polo negativo e relegada à esfera privada. O papel social a elas atribuído era o de esposa e mãe e, quando solteiras, sua maior preocupação passaria pela preparação do futuro casamento. Afinal, na lógica androcêntrica, sua intelectualidade não lhes permitiria ser mais que coadjuvantes na vida dos maridos.

Dentre as mulheres que tiveram a oportunidade de estudar, algumas escreviam. Segundo Michelle Perrot (2005), os arquivos, ou seja, os registros escritos pelas mulheres, eram também da ordem do privado: livros de anotações da casa, correspondências familiares e diários íntimos. Conforme a autora referida, alguns confesores e pedagogos exortavam as moças solteiras a escreverem diários íntimos com a finalidade pedagógica de controlar a si mesmas (PERROT, 2005). Nesses pequenos espaços, as mulheres confiaram suas memórias. Muitas, com medo de que suas histórias e experiências fossem descobertas ou tornadas públicas, destruíram seus escritos; outros foram destruídos pelas suas famílias (PERROT, 2005). Assim, um número muito reduzido de mulheres tinha a coragem de ultrapassar a barreira do privado e tornar públicas suas ideias e seus pensamentos.

Quando conseguiam publicar seus textos, algumas escritoras utilizavam pseudônimos masculinos, como por exemplo: Georgine Chaterine Eugenie Leonard Mongruel (1861-1953),

que escrevia sob o pseudônimo de “Rose Fernande” (MUZART, 2004, p. 485). Esse anonimato servia como estratégia para manterem-se publicando sem que a crítica literária classificasse seus textos não pelo valor literário em si, mas por serem produzidos por uma mulher. Já outras optavam por pseudônimo feminino, para resguardar sua identidade e proteger suas famílias. A escritora Cecília Bandeira de Melo Rebelo Vasconcelos (1870-1948) publicava sob o pseudônimo “Madame Chrysanthème” (MUZART, 2004, p. 530), por causa do romance de Pierre Loti (1887) que possuía esse título. Maria Cândida de Jesus Camargo (1868-1949) utilizava diversos pseudônimos: “Stela de Jesus, Stela Maria, Miriam e Aimar” (MUZART, 2004, p. 485), Maria Carolina Caldas Wanderley (1876-1954) escrevia com o pseudônimo “Sinhazinha Wanderley Dionísia” (MUZART, 2004, p. 705).

No que se refere aos temas e gêneros literários empregados à escrita de autoria feminina, os críticos costumavam determinar “os romances sentimentais” e “confissões psicológicas” como propícios à “sensibilidade feminina” (DUARTE, 1990, p. 75). Porém, quando um texto feminino possuía todos os atributos exigidos por essas *autoridades* literárias, ele seria considerado por eles “forte e viril” (DUARTE, 1990, p. 75), características essencialmente masculinas. Michelle Perrot (2005) afirma que os modos e formas dos escritos femininos serão coerentes com o seu lugar social. Nada mais natural que elas tratassem de matrimônio, de amor e de seus sentimentos, já que todas as ações e decisões que estavam ligadas às mulheres envolviam essas temáticas.

Em 1832, no Brasil, pouquíssimas mulheres eram escritoras; de acordo com Constância Lima Duarte, são conhecidas três autoras: “a mineira Beatriz Francisca de Assis Brandão (1779-1860), e as gaúchas Clarinda da Costa Siqueira (1818-1867) e Delfina Benigna da Cunha (1791-1857)” (DUARTE, 2003a, p. 154). Algumas mulheres começaram, timidamente, escrever para os folhetins na segunda metade do século XIX; outras, corajosamente, fundaram e dirigiram jornais, como é o caso de *O jornal das Senhoras*, fundado em 1852, por Joana Paula Manso de Noronha; *O Belo Sexo*, 1862, de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar; *O Sexo Feminino*, de Francisca Senhorinha da Motta Diniz, em 1875, estando os quatro jornais localizados no Rio de Janeiro (BERNARDES, 1993). Outro notável exemplo é o periódico *A Mulher*, fundado em 1881, em Nova York, tendo em vista que o contexto norte-americano era bastante diferenciado do brasileiro, por Maria Augusta Generoso Estella e Josefa Águeda Felisbela Mercedes de Oliveira (BERNARDES, 1993). Essas duas escritoras brasileiras foram proibidas de cursar Medicina, pois o curso era somente para homens, tendo que deixar o país a fim de estudar.

No final do século XIX e início do século XX, o mundo letrado brasileiro estava impregnado por conceitos evolucionistas, naturalistas e filosóficos oriundos da Europa. As concepções positivistas sobre o papel social da mulher ressaltavam a necessidade de ela se instruir, mas sempre no intuito de ser melhor esposa e mãe. Segundo Alcilene Cavalcante (2008), inúmeras *verdades científicas* circulavam no Império sobre antropometria, craniometria, entre outros conhecimentos que envolviam medir e quantificar as coisas. Paul Broca, médico parisiense, defendia a ideia de que o crânio humano desenvolvia-se linear e hierarquicamente, sendo o do homem branco superior ao do negro e ao da mulher (CAVALCANTE, 2008). Conforme a autora, Gustave Le Bonn⁴ também comparou o cérebro feminino ao do gorila, considerando-os semelhantes e inferiores ao do homem branco. No universo literário da época, assim como em quase todas as atividades econômicas, políticas e intelectuais, não se aceitava a participação feminina. E, se os *homens de letras* decidiam tolerá-las em seu meio, seus textos deveriam seguir um mote dramático profundamente emocional, geralmente escrito em verso e reiteradamente lidos como gêneros literários *menores* quando comparados aos textos de grandes poetas e prosadores.

No entanto, não foram apenas contribuições em jornais, fundação de periódicos e obras de poesia que as escritoras oitocentistas produziram. O romance *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro teve sua primeira publicação em formato folhetinesco no jornal *A Marmota*, do Rio de Janeiro, entre 13 de abril a 06 de julho de 1858 (ALÓS, 2004). No ano de 1859, o romance é publicado novamente, porém como livro. Nesse mesmo ano é publicado o romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis. A primeira obra citada tem caráter indianista, mas a sua singularidade reside na exposição da violência implicada no processo de construção colonialista e a fragmentação do mito indianista pré-concebido por José de Alencar. Já em *Úrsula*, tem-se a emersão da voz subalternizada do escravo africano, através das personagens Túlio e Suzana. Esta obra configura-se, na verdade, como a primeira obra abolicionista, e não *A escrava Isaura* (1975), de Bernardo Guimarães, como ainda hoje é ensinado nos manuais de historiografia literária e nas escolas.

Uma das autoras de maior notoriedade no século XIX foi Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). Ela escreveu e publicou mais de 40 volumes, entre romances, contos, narrativas, literatura infantil, crônicas e artigos, conseguindo forjar uma carreira de sucesso em vida (FANINI, 2009). Encontram-se, no cenário oitocentista, mulheres decididamente engajadas

⁴ Gustave Le Bonn (1841-1931) foi fundador da Psicologia Social, e escreveu obras que expunham conceitos sobre a superioridade racial, comportamentos massificados. Entre as obras desse psicólogo destacam-se: *A psicologia das multidões* (1895) e *A psicologia do socialismo* (1896), conforme citado em *As opiniões e as crenças* (s/d).

também na melhoria das condições sociais e culturais femininas. Um nome de grande destaque no cenário nacional, na primeira metade do século XIX, foi de Nísia Floresta; seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, publicado em 1832, tratava-se de uma livre tradução de *Vindications of the Rights of Woman*, de Mary Wollstonecraft, também baseado nos escritos de Poulain de la Barre, de Sophie, e nos artigos da “Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã”, de Olympe de Gouges (DUARTE, 2003a). Essa obra seria fundamental para o feminismo brasileiro.

Todos esses nomes citados foram excluídos das páginas da historiografia literária ou, quando mencionados, feitos de maneira superficial, sem ressaltar a devida importância do nome e das obras das autoras, relegando-as ao esquecimento. Dessa forma, para tratar de autoria feminina, faz-se imperioso rever os contextos culturais em que as obras estão inseridas. A crítica literária tradicional mostra-se insatisfatória no que se refere à análise das obras dessas escritoras. Por isso, uma releitura sob a ótica teórica feminista pode esclarecer questões estéticas e judicativas, questionando, dessa forma, o cânone estabelecido.

1.1 Escrita de autoria feminina

A crítica feminista, fundamentando-se na perspectiva de gênero, questiona a pretensa noção de *universalidade científica*. Para os estudiosos feministas, o conhecimento científico é também uma construção social e histórica, ou seja, ele não está isento do poder patriarcal, que coloca o homem branco e ocidental como sujeito universal. Consequentemente, torna-se claro que nada há de universal nesse conhecimento, mas ele está, sim, sendo manipulado por uma visão particularizante e masculina (COSTA; SARDENBERG, 2002). Tratando-se da história literária nacional, aplicam-se as afirmações de Ria Lemaire: “tanto a genealogia quanto a história literária revelam a tendência masculina de justificar seu poder atual por meio de recuo às origens e do mapeamento de uma evolução, factual ou hipotética, até o presente” (LEMAIRE, 1994, p. 59). Visto por esse ângulo, pareceria, segundo a referida autora, que o poder político e cultural masculino faria parte de uma tradição venerável e secular proveniente de uma ancestralidade, e em que a mulher é representada sempre como mais fraca.

Uma característica muito astuta do pensamento acadêmico pós-estruturalista, conforme demonstrado por Heloísa Buarque de Hollanda (1994), é apropriar-se das noções de legitimidade dos sentidos absolutos e universais e dos processos históricos e sociais para a construção e representação da mulher, e criar, a partir disso, um conceito de “sujeito difuso e descentrado feminino” (HOLLANDA, 1994, p. 10). Isso comprometeria a perspectiva teórica

feminista, novamente tentando universalizar a subjetividade feminina, o que a desqualificaria como sujeito singular, criador e produtor de sua subjetividade. Outra característica comum às políticas e teorias pós-modernas é que muitas creem na “possibilidade do fim da história, do social e do político” (HOLLANDA, 1994, p. 10), enquanto a crítica feminista ainda trabalha sob a égide da determinação histórica e política. A corrente do feminismo literário anglo-saxônico, por exemplo, está associada ao materialismo histórico e à luta dos direitos civis da mulher, tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido, e seus estudos reverberaram por inúmeros países. Assim, essa corrente está mais associada às condições materiais da vida da mulher e, atualmente, reivindica direitos a outros grupos humanitários.

A preocupação inicial da crítica feminista literária era a representação das mulheres na obra de autores. Analisar o discurso masculino fora de grande pertinência, “porque el poder de los hombres se manifiesta através de sus usos: el lenguaje no es un portador transparente de significados, sino un recurso de poder porque clasifica el mundo, es una forma de ordenar y nombrar la experiencia” (GOLUBOV, 2012, p. 25). A análise das imagens das mulheres na literatura de autoria masculina revelou uma representação bastante negativa delas. Segundo Nattie Golubov (2012), as mulheres somente existiam nas narrativas em função do protagonista, de forma predominante. A crítica ainda apresenta os apontamentos feitos pela escritora Joanna Russ, quando essa afirma que a mulher não existe no discurso masculino, existindo, sim, representações de papéis sociais que devem ser cumpridos, porém, segundo os homens, não são minimamente executados. Nesse contexto, a questão fundamental levantada por Joanna Russ, e comentada por Golubov (2012), diz respeito à impossibilidade de a mulher utilizar mitos criados por homens provenientes de suas fantasias desconcertantes baseados em seu desejo, ódio ou temor.

A obra *A dominação masculina* (1995), de Pierre Bourdieu, também auxilia no entendimento dos sistemas de poder implícitos na relação entre homens e mulheres. Para esse sociólogo, a dominação masculina pode ser compreendida como uma espécie singular de *violência simbólica*. Embora Pierre Bourdieu não trabalhe diretamente com o problema de gênero, ele denuncia um modo de pensar pautado pelas dicotomias e oposições, entre elas o feminino/masculino. O autor enfatiza que as dicotomias (homem/mulher, rico/pobre *etc.*) estão de forma tão presente no meio social que levam à formação de esquemas de pensamentos profundamente inconscientes, que não são percebidos; assim, acredita-se em uma falsa noção de liberdade de pensamento, minimizando os interesses, preconceitos e opiniões alheias que estão por trás desses pensamentos. De acordo com Bourdieu (2012), para haver uma relação desigual de poder há sempre uma aceitação dos grupos dominados, embora

isso não seja necessariamente consciente e deliberado; há, de acordo com o autor, uma submissão pré-reflexiva.

Após compreender as relações da mulher representada por escritores, a crítica feminista achou insuficiente essa percepção para entendê-las inseridas na literatura. Assim, no ano de 1986, Elaine Showalter publica o volume *New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*, no qual propõe outra forma de análise possível: em vez de se partir de obras de autoria masculina, que apenas reforçariam ainda mais os estereótipos femininos, seria mais relevante analisar obras escritas pelas próprias mulheres. A crítica afirma: “[e]nquanto buscarmos modelos androcêntricos para nossos princípios mais básicos – mesmo revisarmos adicionando o quadro de referência feminista – não estaremos aprendendo nada novo” (SHOWALTER, 1994, p. 28).

Dentro desses conceitos, no ensaio “A crítica feminista no território selvagem”, Elaine Showalter (1994) propõe a ginocrítica (*gynocritics*), que seria um estudo da mulher como escritora, tratando de tudo o que inclui o seu universo ficcional: a temática, o tipo de gênero utilizado, as estruturas, a dinâmica psicológica que ela usa para criar, enfim, tudo que lhe respaldasse a produção criativa (SHOWALTER, 1994). A partir da sistematização proposta pela crítica, houve uma grande mudança de paradigmas. Embora algumas teóricas já estivessem voltando-se para a escritura de autoria feminina, ainda estavam desfocadas da real importância de perceber as mulheres como autênticas criadoras, e não meras representações no universo cultural.

Para Elaine Showalter (1994), antes de serem apontadas as imprecisões dos textos das autoras, seria necessário mapear a história dessa autoria de forma minuciosa para fundamentar firmemente a teoria na leitura e na pesquisa. Assim, a crítica procura agrupar e analisar as principais vertentes do pensamento feminista e os quatro modelos de diferenças utilizados pelas teóricas feministas para fundamentar seus discursos. Essas diferenças são de ordem biológica, linguística, psicanalítica e cultural. Ao apresentar tanto o viés positivo quanto o negativo de todas essas abordagens, ela acredita que somente a teoria da cultura incorpora as concepções do corpo, da linguagem e da psique da mulher, contextualizando-as socialmente. Segundo Elaine Showalter (1994), essa linha da teoria da cultura tende a valorar a classe, a raça, a nacionalidade e a história de cada escritora, tanto quanto seu gênero, e, o que reforçaria sua união de forma coletiva.

Assim, “uma crítica ginocêntrica iria situar as escritoras em relação às variáveis da cultura literária” (SHOWALTER, 1994, p. 51). Um exemplo disso é a periodização literária, que, segundo Showalter, se baseia nos escritos masculinos, tendo as mulheres de aceitarem

forçosamente uma escala despropositada. Dessa forma, o período da Renascença inexistiu para as autoras e, no Romantismo, há uma pequena representação de textos de autoria feminina, assim como no modernismo (SHOWALTER, 1994). Por último, a crítica estadunidense menciona a necessidade da ginocrítica tanto de demarcar um lugar cultural definido da identidade literária feminina quanto de retratar o que divide o campo cultural individual das autoras. Para isso, muito além de simplesmente resgatá-las das margens historiográficas, faz-se necessário percorrer o caminho que elas percorreram, e averiguar as dificuldades e as estratégias que elas usaram para escapar das fronteiras culturais que lhes eram impostas.

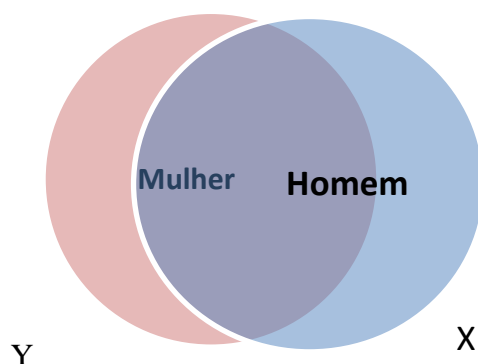
Tomando como base os estudos do antropólogo Edwin Ardener, Elaine Showalter (1994) afirma que as mulheres constituem um grupo social “silenciado”. Ela menciona que, “no passado, a experiência feminina que não pudesse ser acomodada pelos modelos androcêntricos era tratada como desvio ou simplesmente ignorada” (SHOWALTER, 1994, p. 47). Neste paradigma contextual, torna-se necessário analisar as obras de autoria feminina considerando o modelo de situação cultural proposto pela crítica feminista Elaine Showalter (1994), com base nas noções de cultura silenciada. A crítica afirma que

[o]s grupos silenciados tanto quanto os dominantes geram crenças ou idéias⁵ ordenadoras da realidade social no nível inconsciente, mas os grupos dominantes controlam as formas ou estruturas nas quais a consciência pode ser articulada. Assim, os grupos silenciados devem mediar suas crenças por meio de formas permitidas pelas estruturas dominantes. Dir-se-ia de outra forma que toda linguagem é a linguagem da ordem dominante, e as mulheres, se falarem, devem falar através dela (SHOWALTER, 1994, p. 47).

Fica claro que quando a mulher rompe o silêncio e denuncia a violência da ordem dominante, ela não terá suas obras legitimadas pelo grupo de maior poder. Assim, alguns críticos utilizaram a linguagem tanto no sentido de criticar a estrutura da linguagem empregada pelas escritoras, como no sentido de utilizar a sua linguagem crítica para menosprezar suas obras e demonstrar seu poder dominante. Neste paradigma, é possível retornar ao diagrama proposto por Ardener sobre as relações dos grupos silenciado e dominante. O diagrama é representado da seguinte forma por Elaine Showalter:

⁵ Manteve-se a ortografia original em todas as citações desta dissertação, sendo que algumas não estarão coerentes com o Novo Acordo Ortográfico aprovado no Brasil pelo Decreto Legislativo nº 54, de 18 de abril de 1995.

Figura 1 - Diagrama de Ardener



Fonte: (SHOWALTER, 1994, p. 48).

Segundo a crítica, percebe-se que o círculo X, dominante, praticamente sobrepõe-se em relação ao círculo Y, dos dominados. Contudo, há uma pequena parte do círculo Y que está fora da dominação; essa zona, Ardener denominou “selvagem” (SHOWALTER, 1994, p. 48). A zona selvagem pode ser pensada espacial, experimental e fisicamente. Espacialmente, refere-se a uma área somente das mulheres, à qual os homens não têm acesso. De acordo com Showalter (1994), pensando-se nessa zona selvagem metafisicamente, não há espaço que lhe seja correspondente na zona masculina, pois nessa última tudo está inscrito pela linguagem e encontra-se dentro da estrutura dominante. No território selvagem, por sua vez, está inscrito o imaginário feminino, que é inacessível aos homens, porque esse imaginário se manifesta de outras formas, que não a linguagem. Dentro dessa concepção, a zona selvagem pode situar uma teoria e uma arte genuinamente centrada na mulher. Nesse lugar, seria possível “trazer o peso simbólico da consciência feminina para o ser, tornar visível o invisível, fazer o silêncio falar” (SHOWALTER, 1994, p. 49).

Mas, segundo a crítica, não se pode esquecer que nenhuma escrita ou crítica dar-se-á totalmente fora da estrutura de dominação, pois há que se levar em conta um mercado editorial predominantemente masculino, que exerce pressão econômica sobre tudo que é escrito (SHOWALTER, 1994). A crítica alerta que a zona selvagem é um lugar para o estudo crítico, pois a escritura das mulheres ““é um discurso de duas vozes’, que personifica sempre a herança social, literária e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50). A escritura feminina está, simultaneamente, nas tradições literárias, na feminina e na masculina, e ela só poderá ser entendida no contexto das relações culturais baseadas na história (SHOWALTER, 1994). Dessa forma, a ginocrítica deverá “delinear um *locus* cultural preciso da identidade literária feminina e a de descrever as forças que dividem um campo

cultural individual das escritoras” (SHOWALTER, 1994, p. 51). Para esboçar o local cultural da identidade literária da autoria feminina, muito mais que arrolar as autoras esquecidas, faz-se necessário esclarecer as reais condições de produção das obras dessas escritoras.

Segundo Michelle Perrot, “[a]s Memórias racionalizam e dão status, selecionam e finalizam [...] As Memórias são monólogos imperiosos, ato de poder que seleciona e censura sem apelação e sem contraditor” (PERROT, 2005, p. 45). Ao fazer emergir os arquivos do passado, tenta-se restaurar as memórias dessas mulheres, permitindo uma crítica contundente do que fora escrito na história literária. Dentre tantas mulheres que se destacaram e foram apagadas das páginas literárias do século XIX, além das anteriormente citadas, encontra-se Emília Freitas. Sua forte personalidade e suas convicções políticas levaram-na a sobressair-se no contexto literário do Ceará e em Manaus, e também deslocou-a do lugar estabelecido para uma mulher oitocentista. Faz-se necessário lembrar que, como muitas autoras do período, sua reivindicação passou pelo processo mais básico, o direito de educação e, posteriormente, o de ter voz e ser ouvida como um ser cognoscente.

1.2 Das sombras à luz: percorrendo os caminhos trilhados por Emília Freitas

Retomar a história das autoras relegadas ao silêncio requer um grande esforço, conforme Constância Lima Duarte, “[b]uscar a memória cultural em um país que não cultua a memória não é tarefa fácil” (DUARTE, 2009, p. 12). Ao tentar encontrar o *começo* da trajetória da escritora Emília Freitas, alguns pesquisadores estão recompondo sua história para que, através desses estudos, possam lançar luz à memória dessa mulher ímpar.

A primeira pesquisa sobre Emília Freitas e sua principal obra, *A Rainha do Ignoto* (1899), ocorreu cinquenta e quatro anos após a publicação do romance, em 1953, pelo crítico Aberlardo Montenegro. Após analisar a obra, ele mantém uma postura bastante negativa em relação ao romance, afirmando que:

A Rainha do Ignoto é um dramalhão que não convence. Falta-lhe, além da veracidade dos fatos, a naturalidade dos diálogos. O romantismo atinge as raias do delirante. Emília tenta o romance psicológico, em que a análise não é deduzida da observação, nem do raciocínio; mas da intuição. Assemelha-se assim, mais a uma obra ditada do além, servindo a romancista de médium psicógrafa. A romancista procura, numa coleção de fatos triviais, estudar a alma da mulher, sempre sensível e por vezes fantasiosa (MONTENEGRO, 1953, p. 77).

Após as considerações de Montenegro, persistiu o silêncio e o esquecimento da autora e de sua obra. Até que, no final da década de 1970, Otacílio Colares redescobriu *A Rainha do*

Ignoto e a editou novamente. Esse crítico contribuiu com notas explicativas na reedição, que perpassam desde a estrutura da língua portuguesa do período utilizada por Emília Freitas, até a explanação de acontecimentos folclórico-regionais citados na obra. Ao situar o romance em um contexto popular regional, Colares aproxima-se do pensamento da crítica feminista atual, que analisa a narrativa em um campo de produção histórico-social atravessado por diferentes valores, relações e interesses específicos. Assim, o pesquisador suplanta a teoria literária substancialista, que alinha a estética e as convenções aos códigos da cultura erudita e classifica as obras como *boa* literatura somente quando elas seguem um determinado padrão estético literário preestabelecido (SCHMIDT, 2008). Quanto ao romance de Freitas, Otacílio Colares aponta que:

Embora de tessitura romântica, o romance, de 466 páginas, em sua gratificante paupérrima edição primeira, é interessante e por vezes inteligentíssimo repositório de costumes cearenses, ou melhor dizendo, nordestinos, mas foge, na temática e mesmo no estilo e técnica, àquela preocupação de ênfase patética do regionalismo ecológico e por assim dizer político dos romances *A fome* e *O paroara*, de Rodolfo Teófilo, ou o vezo naturalista pelo qual a crítica apressada em classificar há procurado incluir toda a ficção que no Ceará, e de resto em todo o Brasil, se escreveu, entre as últimas décadas do Século XIX, e os primeiros anos deste século que se aproxima do epílogo (COLARES, 1977, p. 10).

Percebe-se que o pesquisador acentua o entrelaçamento entre o contexto regional e o contexto político-social brasileiro presentes na trama, e a diferencia esteticamente das obras do mesmo período. Colares inscreve o romance na tradição literária das obras fantásticas, porém o faz inicialmente com reserva, pois ele critica a forma como a autora estruturou sua narrativa, conforme observado no fragmento a seguir: “trata-se de um romance que tem base no regional e que parte, de modo inteligentemente programado (embora nem sempre perfeitamente levado a efeito), para os domínios do fantástico” (COLARES, 1977, p. 10). Somente no final de sua apresentação crítica Colares menciona os argumentos desenvolvidos em sua obra *Lembrados e Esquecidos III: ensaios sobre a literatura cearense* (1977), sobre a classificação de *A Rainha do Ignoto* como “legítima literatura fantástica” (COLARES, 1977, p. 15). Segundo o crítico, a obra não apenas se enquadra no gênero fantástico, mas, quiçá, seja o primeiro romance fantástico brasileiro.

Um contra-argumento às constatações de Colares foi utilizado em um artigo de autoria de Maria Goretti Moreira Soares (2006), que nega a inserção da obra nesse gênero. Soares afirma que o conto “O ar do vento, Ave-Maria”, de Oliveira Paiva, publicado em 1887, foi o precursor do fantástico no Brasil. Ainda para a referida pesquisadora, os motivos mais significativos para que a obra não pertença ao gênero fantástico são: “1) o sobrenatural

positivo⁶ é predominante; 2) a ambigüidade quanto aos fatos extraordinários não permanece até o final da narrativa” (SOARES, 2006, p. 113). A pesquisadora aponta que há menções fantásticas, mas que não fundamentariam sua inserção no gênero, adequando-se, mais acertadamente, ao maravilhoso⁷ que ao fantástico⁸: “[e]ntende-se, também, que Otacílio Colares, ao reivindicar a inserção do romance no fantástico, o faz no equívoco de confundir esse gênero com seu vizinho, o maravilhoso” (SOARES, 2006, p. 112). Entretanto, o argumento de Soares (2006) torna-se frágil quando se percebe que Otacílio Colares deixa bastante claro que *A Rainha do Ignoto* é o primeiro texto fantástico no gênero *romance*.

Conforme Duarte (2003b), no final da década de 1980, Luís Filipe Ribeiro também contribuiu com seus estudos sobre a obra reeditada. A autora cita o artigo de Ribeiro: “A modernidade e o fantástico em uma romancista do século XIX”. Quanto a esse artigo, o autor o ampliará na forma de ensaio, publicado com o mesmo título em seu livro *Geometrias do Imaginário* (2000). Ele inicia seu ensaio afirmando que *A Rainha do Ignoto* percorrerá o caminho do realismo fantástico. O autor faz menção aos dois críticos que pesquisaram a obra: Abelardo Montenegro, em 1953, e Otacílio Colares, em 1977. Segundo Ribeiro (2000), o primeiro crítico fará suas análises sobre a obra pautadas no preconceito, e o segundo, na condescendência. Diferente desses, Ribeiro afirma que “[o] importante é avaliar, no plano da construção imaginária do real, a novidade e a ruptura que significa *A Rainha do Ignoto*” (RIBEIRO, 2000, p. 55).

Percebe-se na análise crítica de Ribeiro (2000), quando aponta o caráter cientificista presente no romance, uma sensibilidade para averiguar a tentativa de Emília Freitas em criar um espiritualismo muito mais próximo da psicologia, como ciência, do que de uma doutrina propriamente espírita. A afirmação de Ribeiro auxilia no entendimento do subtítulo do romance: *A Rainha do Ignoto. Romance psicológico*. O referido pesquisador chega à conclusão perspicaz, e isenta de preconceitos quanto à temática, afirmando que o espiritualismo que Freitas mobiliza em sua obra liga-se a um “novo tipo de cientificidade” (RIBEIRO, 2000, p. 55), respaldado em uma busca subjetiva e concatenado ao hipnotismo. Ele ainda menciona a importância do hipnotismo nos estudos da psicologia, principalmente

⁶ Para Soares (2006), sobrenatural positivo seria o universo sobrenatural ligado ao Bem, tendo como base uma construção cristã dicotômica de bem/mal. Para a autora, essas construções estariam presentes na trama com as presenças das religiosidades católica e espírita.

⁷ De acordo com Tzvetan Todorov (2007), o *maravilhoso* seria uma variação do gênero fantástico, no qual os elementos sobrenaturais de uma narrativa não provocam espanto nas personagens, e quando provocam em um primeiro momento, posteriormente são aceitos.

⁸ Todorov define *fantástico* pela “hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2007, p. 31).

para Freud⁹. Ao aproximar o texto de Freitas às áreas do conhecimento científico Ribeiro (2000) desestabiliza a análise, pautada no preconceito religioso, feita por Abelardo Montenegro.

Ribeiro (2000) aprofunda seu ensaio ressaltando o caráter pioneiro de Freitas ao criar um mundo paralelo imaginário, em que as mulheres pudessem recriar uma nova ordem administrada somente por elas. O autor aponta toda a estrutura metafórica que Freitas articula nessa dicotomia entre o cotidiano do mundo real e o encantamento do mundo fantástico, paralelo evidente em *A Rainha do Ignoto*. Quanto ao suicídio da Rainha no final da trama, ele afirma que, deveras, só poderia terminar assim, pois,

[s]eria pedir demais a uma romancista – uma das raríssimas romancistas brasileiras do Século XIX – que produzisse um texto em que as mulheres pudessem efetivamente superar o círculo de giz da dominação patriarcal, secularmente estabelecida. Mas que o tenha tentado no plano do imaginário, mais do que ousadia, é sintoma de consciência lúcida e ácida de sua situação no espaço social. E isto mais do que desculpar as fragilidades evidentes de seu romance coloca-o como experiência pioneira não só no campo dos problemas relativos à mulher, mas na própria constituição de um imaginário social que se afasta dos parâmetros positivistas então dominantes.

Pedir-lhe mais seria desentender as relações do romance com a sociedade, do ser humano com a literatura e do homem com sua própria imaginação (RIBEIRO, 2000, p. 58).

Em 2007, Simone Moreira Avila escreve a dissertação *A construção da subjetividade feminina na obra literária de Francisca Clotilde, Emília Freitas e na revista “A Estrella” (1899-1921)*, pela Universidade de Brasília. Avila (2007) baseia-se nos pressupostos teóricos feministas para averiguar figurações femininas, que ela denomina “positivas” (AVILA, 2007, p. 3), nas obras de Clotilde, de Freitas e na revista. Embora a autora utilize um *corpus* literário para sua pesquisa, sua análise é permeada pela abordagem crítica do campo da História, tendo em vista que seu projeto centra-se na construção histórico-social dos discursos femininos no período que abrange o final do século XIX e início do século XX. Após uma breve biografia sobre a autora, Avila (2007) analisa o romance sob a perspectiva teórica de Tânia Navarro-Swain (1994; 1999; 2002) e Michel Foucault (1996; 1998; 2004). A pesquisadora enfatiza o apagamento histórico de mulheres, que escapam do padrão comportamental da sociedade em que vivem, através da política do esquecimento, ideia essa desenvolvida por Navarro-Swain.

⁹ Freud (1998) utilizou o hipnotismo para fins terapêuticos, mas logo em seguida abandonou essas técnicas por não as considerar eficientes nem adequadas à psicanálise, desenvolvendo, em seu lugar, a cura pela fala através do livre associacionismo.

Avila (2007) menciona o uso reiterado de vocativos femininos ao longo do enredo, evidenciando a ênfase de Freitas em conquistar um público leitor feminino.

Simone Avila (2007) aloca a protagonista de *A Rainha do Ignoto* no campo da impossibilidade foucaultiana, construída pela ordem do discurso e decorrente de um viés interpretativo falocêntrico. Ela desenvolve toda sua argumentação sobre a representação da protagonista relacionando-a aos mitos dualísticos das figuras femininas, que ora estão ligados às figurações maléficas, no caso de Satanás, ora ao imagético cristão de bondade, personificado pela Virgem Maria. Para comprovar sua argumentação, a pesquisadora traça o perfil de cada uma das identidades assumidas pela protagonista, que se apresenta como *A Funesta* – figura semilendária da Amazônia, conforme Duarte (1999). Por vezes ela é encarada como bruxa, ora apresenta-se como Diana – que pode ser associada à deusa romana protetora dos animais e das mulheres –, ora associa-se ao culto pagão da Grande Deusa. Todavia, ela é, também, considerada fada e a representação corporificada da Virgem Maria, de Nossa Senhora da Penha e de Nossa Senhora dos Remédios. Segundo Avila,

[o] fato de se colocar [a protagonista] em um caudal que não se fixa já é em si uma forma de resistência aos estereótipos do gênero. [...] Os indícios sugerem que se trata de uma figuração feminina que, ao recusar um papel fixo ligado a um destino biológico, busca uma subversão da ordem, a transformação da sociedade (AVILA, 2007, p. 105).

Em seguida, ela analisa as paladinhas, mulheres recrutadas pela Rainha na trama, comparando-as às Amazonas. A pesquisadora aponta como o uso dessas representações em *A Rainha do Ignoto* desestabiliza as hierarquias polarizadas entre homens e mulheres, em que aos primeiros sempre se atribui a força, e às mulheres, sempre a fragilidade. Ela segue entrelaçando os conceitos de identidade, subjetividade e poder, que convergiriam na procura de figurações positivas para as mulheres, utilizando “a estratégia de *empowerment*” (AVILA, 2007, p. 107). A autora ressalta que é através do assistencialismo cristão da Rainha e das paladinhas que elas subvertem a ordem e atuam politicamente.

O ponto alto da pesquisa de Avila (2007), no que concerne à obra de Freitas, trata da relação por ela estabelecida entre o hipnotismo, utilizado pela rainha e pelas paladinhas, e o conceito teórico de *performatividade*, de Judith Butler (2003). No enredo, as mulheres travestem-se de homens para cumprir determinadas funções; a fim de não serem reconhecidas, utilizam também o hipnotismo. Para Avila,

[s]e é através do olhar do outro que nos subjetivamos enquanto mulheres, a hipnose atinge justamente este olhar, que nos molda, que impõe uma identidade. O hipnotismo utilizado pelas integrantes da “maçonaria” representa uma interessante estratégia de subversão da identidade de gênero (AVILA, 2007, p. 115).

A hipnose seria, então, um artifício para desconstruir a essência de gênero, tornando ilusórias as posições masculinas e femininas pré-determinadas pela sociedade; seguindo os argumentos de Butler (2003), a pesquisadora menciona que “[s]e a coerência entre corpo/sexo/gênero é uma ficção construída discursivamente, a hipnose, usada pelas paladinas e sua rainha “joga” justamente com essa ilusão” (AVILA, 2007, p. 116). Seu discurso segue adentrando o campo epistemológico da História, assinalando a distância espaço-temporal das reflexões feministas atuais e o discurso ambientado no século XIX presente na obra. Ela ainda compara as noções de dispositivo sexual, de Foucault, e o dispositivo amoroso, de Navarro-Swain; este último “direciona as mulheres a um ideal de sedução e beleza construtor de corpos e subjetividades femininas assujeitados” (AVILA, 2007, p. 119).

Como conclusão, a pesquisadora sugere que o romance *A Rainha do Ignoto*, assim como a Ilha do Nevoeiro, um dos espaços onde transcorre a ação do romance, sejam entendidos como uma utopia feminista. Nesse ponto, ela relaciona a situação utópica do romance com a heterotopia foucaultiana, e afirma que “[a]tenho-me ao sentido de utopia como espaço da felicidade, da harmonia, o *eu-topos*, lugar privilegiado. Uma *eutopia* feminista, onde as mulheres estão a salvo das coerções e das violências simbólicas de gênero, assim como do aprisionamento em identidades estáticas” (AVILA, 2007, p. 123 grifos da autora). Por fim, Avila (2007) encerra o capítulo afirmando que a obra de Emília Freitas demonstra um não assujeitamento às normas, expõe uma proposta societária, demonstra um profundo desejo de transformação, de inconformismo, e contradiz as categorias criadas pelos discursos hegemônicos referentes às mulheres.

Outra dissertação, do ano de 2007, sobre Emília Freitas e *A Rainha do Ignoto*, foi defendida por Viviane Jesus da Silva, cujo título é *Resgatando Emília Freitas: as questões canônicas e os aspectos trágicos em A Rainha do Ignoto*, apresentada na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ela inicia sua pesquisa levantando alguns questionamentos sobre o cânone literário e a autoria feminina. Em seguida, há uma contextualização histórica do período no qual a obra se insere. Nela, a pesquisadora demonstra a importância da família na formação da sociedade burguesa oitocentista, fundamentada no ideário positivista, e evidencia como isso se reflete no romance de Freitas. Ela aborda, também, como os papéis sociais femininos de mãe e de esposa, exigidos pela sociedade patriarcal, levarão a protagonista da

obra a comportar-se de forma paradoxal. Segundo Viviane Silva (2007), por vezes Freitas repete a ideologia da época, apresentando a visão de que a felicidade feminina só se concretiza através da família. Por outro lado, segundo a pesquisadora, o romance faz diversas críticas às exigências da classe burguesa, principalmente no que diz respeito ao matrimônio realizado por conveniência social, e de como ele pode ser gerador de diversos problemas. Para Silva (2007), Freitas destaca, em sua obra, a divergência de comportamento e as relações de poder entre o homem e a mulher, apesar do domínio da cultura patriarcal.

Silva (2007) trata, ainda, do preconceito injustificado por parte da crítica, ao mencionar que as obras de autoria feminina teriam dificuldades em assumir, de imediato, o estilo realista-naturalista. A importância de utilizar uma estética romântica, por parte das autoras, motiva-se pelo fato de elas dialogarem com as obras de autoria masculina pré-existente nesse viés. Assim, elas tentariam, através de um discurso romântico, responder ao código burguês masculino dominante. Outra peculiaridade nos textos de algumas autoras era a tentativa de desmitificar a figura de uma mulher romanticamente idealizada, ao demonstrar as diferentes subjetividades das personagens femininas. Segundo Silva (2007), tanto escritores homens como escritoras mulheres tentavam dosar o romantismo e o realismo em suas obras. Assim, a justificativa para o ostracismo imputado à obra de Freitas, por possuir traços românticos quando já ocorria uma intensa produção naturalista-realista por parte de autores, não encontra respaldo algum.

Após essas considerações, a pesquisadora aborda a possibilidade do trágico na obra *corpus* de sua pesquisa com base nas definições da *Poética*, de Aristóteles. Silva (2007) analisa que o herói trágico conduzido pelo *phatos* – episódio patético que gerará morte ou sofrimento em cena – cai em desgraça. O que ocorre em *A Rainha do Ignoto* é que a protagonista, que apesar de possuir todas as características superiores da heroína trágica, reunindo bondade e justiça, entra em conflito entre suas dores emocionais e a necessidade da prática constante do bem para sanar o sofrimento alheio. Assim, ao optar por dar cabo da própria vida, ela sai de cena, tal qual o herói trágico, derrotada e como vítima.

Já em 2010, Adriana Emerim Borges investigou as protagonistas das obras *A Rainha do Ignoto* e *Videiras de Cristal*, analisando-as dentro dos paradigmas da concepção de gênero, sob a perspectiva dos estudos feministas de Teresa de Lauretis (1994). Suas investigações deram origem à dissertação denominada *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*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Borges (2010) evidencia que as imagens de

mulheres frágeis e submissas, confinadas ao espaço doméstico, reduzidas sempre à posição de objeto dos desejos masculinos, estão sendo veiculadas no que Teresa de Lauretis (1994) denomina *tecnologias do gênero* (o cinema, a literatura, as teorias *etc.*). Estas tecnologias teriam o poder de controlar o campo do significado social e assim influenciar as representações de gênero. Segundo a pesquisadora, deve-se propor a desconstrução e posterior reconstrução desses modos de representações das mulheres.

A autora trabalha, ainda, com a noção de *script* de gênero, advinda dos trabalhos de Teresa de Lauretis (1994), em diálogo com os estudos de Michel Foucault (1988), e do conceito de *inconsciente político*, proposto por Fredric Jameson (1992). Ao entrelaçar os discursos de Lauretis, Foucault e Jameson, Borges (2010) tratará da narrativa como ato simbólico, que agirá sobre o inconsciente político, construindo, ou reforçando, crenças e induzindo os indivíduos a se posicionarem no espaço social segundo critérios e padrões do discurso dominante imposto por essas crenças. Esse discurso dominante articula os saberes de forma a exercitar os poderes que, segundo Foucault (1988), têm submetido as mulheres a uma moral erroneamente atribuída ao cristianismo, que tem, na verdade, suas raízes na antiguidade greco-romana, na qual as mulheres eram cercadas por um status jurídico e social de obedecer a seus maridos e dar a eles filhos, que serão seus herdeiros e cidadãos. Segundo Borges (2010), Emília Freitas invade a esfera pública nos espaços privilegiados do masculino e atrai a atenção para o papel da mulher, suas lutas e possibilidades de mudança no século XIX. Em *A Rainha do Ignoto*, Freitas inverte estrategicamente os papéis sociais femininos através das ações e das falas da Rainha e das paladinas do Nevoeiro. Para Borges (2010), o narrador já deixará antecipadamente claro ao leitor que o mito do amor romântico, que leva ao casamento e, por consequência, à felicidade, não será a base de sustentação da heroína deste romance.

Adriana Emerim Borges (2010) aproxima a trajetória biográfica de Emília Freitas com a sua ficção. A pesquisadora aponta o suicídio da protagonista como um ato de insubmissão e de emancipação, experienciado pela consciência da incompatibilidade entre o mundo sonhado e o mundo real. O último capítulo da dissertação funde a análise das protagonistas dos dois romances: *Videiras de Cristal* e *A Rainha do Ignoto*, considerando que,

[a]o incorporarem atributos masculinos para poderem circular livremente no espaço público e atuarem em papéis sociais reservados aos homens, figuras como as de Joana D'Arc, Jacobina Maurer ou a da Rainha do Ignoto, de alguma forma, tiram a mulher da obscuridade em que ela tem sido mantida por séculos, seja no discurso da História, seja no da Literatura ou no do Cinema, superando a exclusão das posições de poder socialmente legitimadas, e ocupando espaços centrais, reais ou ficcionais, instituindo modos de resistência à representação dominante (BORGES, 2010, p. 62).

Em 2012, Gildênia Moura de Araújo Almeida defende sua tese de doutoramento em educação com o título *Mulheres Beletristas e educadoras: Francisca Clotilde na sociedade cearense – de 1862 a 1935*, pela Universidade Federal do Ceará. Almeida (2012) opta pela escrita da biografia modal da literata e professora Francisca Clotilde, que foi a primeira mulher a lecionar na Escola Normal do Ceará. Seu pioneirismo também adentra a literatura, sendo a primeira mulher a publicar uma obra que abordava o divórcio naquele período. A partir de Francisca Clotilde, a pesquisadora traça um paralelo histórico entre a educação no Estado do Ceará e a biografia da autora. Para tanto, ela ressalta as principais educadoras cearenses durante o final do século XIX e início do século XX. Entre esses nomes, encontra-se a escritora Emília Freitas que, assim como algumas mulheres oitocentistas, influenciadas pelo positivismo de Augusto Comte¹⁰ e preocupadas com as dificuldades que elas encontravam para estudar no país, dedicou-se à carreira do Magistério. Almeida (2012) dedica um tópico de sua tese a Freitas, evidenciando a sua importância como escritora e professora. Segundo Almeida (2012), não se encontram registros de mulheres professoras no Ceará até os anos noventa do século XVIII, quando aparece o nome de D. Ana Clara da Encarnação, ocupando o cargo de professora de primeiras letras, em 1793. Por um bom tempo, o ensino foi separado por sexos, e a educação para as meninas era uma extensão da educação doméstica, pautada na obediência aos pais e futuros maridos. A pesquisadora aponta, ainda, que as primeiras mulheres que participavam de movimentos intelectuais provinham de famílias tradicionais e ricas, que tinham mais acesso à educação, com raras exceções.

Já na metade do século XIX, o magistério transforma-se em um trabalho praticamente feminino, pois era visto como extensão da maternidade. Nesse período, inicia-se a criação das primeiras escolas normais para a formação de docentes no país. No Ceará, a Escola Normal do Ceará efetivamente passou a “funcionar no ano de 1878” (ALMEIDA, 2012, p. 72). Embora houvesse a possibilidade de meninos matricularem-se nas escolas normais, segundo Almeida (2012), a procura era quase unânime entre as mulheres. Já no ano de 1845, o Liceu do Ceará foi criado como um espaço para a formação da intelectualidade cearense, mas apenas para um público masculino. Outra escola bastante conhecida das famílias tradicionais cearenses, que oferecia o Curso Normal, era o Colégio da Imaculada Conceição, “sob direção de freiras católicas” (ALMEIDA, 2012, p. 80). Esta escola, conforme os apontamentos de

¹⁰ Segundo Constância Lima Duarte (2002), Nísia Floresta manteve um laço de amizade com Augusto Comte. Ele frequentou o apartamento de Nísia Floresta, em Paris, e durante um ano ambos mantiveram contato através de correspondências. Essas cartas encontram-se preservadas e guardadas na Igreja da Humanidade — ou Apostolado Positivista do Brasil — no Rio de Janeiro, totalizam sete cartas que Comte dirigiu a Nísia Floresta. Já em Paris, na Maison d’Auguste Comte, estão as cartas assinadas por Nísia para o filósofo, totalizando também sete cartas.

Almeida (2012), foi citada em diversas obras literárias como: *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, *As três Marias* (1939), de Rachel de Queiroz e *A Normalista* (1893), de Adolfo Caminha.

Adentrando especificamente no capítulo dedicado a Emília Freitas na tese de Almeida (2012), tem-se a biografia da autora e uma contextualização sobre *A Rainha do Ignoto*. Consoante Almeida, a escritora forma-se como professora na Escola Normal do Ceará, no ano de 1885, sendo “aluna de Francisca Clotilde” nessa instituição educacional (ALMEIDA, 2012, p. 132). A pesquisadora aborda o papel importante que Emília Freitas desempenhou como abolicionista no Ceará e seu papel como educadora na Escola Popular Noturna. Quanto à obra de Freitas, ela identifica a atuação da protagonista e suas paladinas como amazonas, as quais têm como dever máximo libertar mulheres e homens em situação de desfavorecimento moral, social e econômico. A Rainha seria uma mulher evidentemente culta por possuir conhecimentos de francês, inglês e do português de Portugal, aproximando-se, dessa forma, da cultura europeia.

Almeida (2012) evidencia a escolha inusitada de Freitas em abordar o comportamento humano e as decepções que as mulheres sofreram. Esses sofrimentos, de tão intensos, levam-nas a optar por viverem sem o auxílio masculino. A pesquisadora também comenta a inversão de papéis presente na obra, quando as paladinas e a Rainha fazem-se passar por homens. Ela cria um paralelo com outra personagem de obra ficcional: Diadorim, de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa; e com um fato real, o caso histórico de Jovita Feitosa (Antônia Alves Feitosa 1848-1867), nascida em Tauá, no Ceará, que se disfarçou de homem para participar da guerra do Paraguai (ALMEIDA, 2012). Ao encerrar o capítulo pertinente a Emília Freitas, Almeida (2012) lamenta a omissão da autora no cânone literário nacional e as poucas menções a seu nome na literatura cearense, principalmente por ser, talvez, a pioneira do gênero fantástico.

Além das pesquisas já citadas, têm-se produzido artigos científicos, publicações e comunicações em congressos e eventos de literatura e de outras áreas do conhecimento, entre os anos de 1990-2015, sobre Emília Freitas. Entre essas pesquisas, que auxiliam na formação e consolidação da fortuna crítica da autora, torna-se relevante citar pelo menos quatro pesquisadores empenhados na reavaliação do lugar de Emília Freitas na história literária brasileira: Régia Silva, Constância Lima Duarte, Anselmo Peres Alós e Zahidé Muzart.

Régia Agostinho Silva escreve o artigo “Emilia Freitas e a escrita de autoria feminina no século XIX” (2010), no qual, como outros pesquisadores já citados, ressalta o pioneirismo de Emília Freitas ao escrever uma obra localizada entre o fantástico-maravilhoso e a sua

insistência em tratar da situação da mulher oitocentista. Régia Silva (2010) menciona também alguns mitos perpetuados na figura da mulher e como a abordagem do espiritismo, no romance, rompe com o cientificismo positivista em voga no período. O diferencial de sua pesquisa, sobre *A Rainha do Ignoto*, reside em dois pontos: a forma como ela trata o deslocamento do viés realista-naturalista executado por Freitas e a busca de identidade que se reflete na escritura da autora.

Conforme Régia Silva (2010), a escolha de Emília Freitas em preferir escrever uma obra de viés romântico não se deu por sua “natural feminilidade”, como afirmam alguns críticos, já que a feminilidade não possui nada de natural, mas se configura como um dado construído cultural e historicamente. A pesquisadora defende a ideia de que foi uma escolha consciente da autora, tendo em vista a finalidade que ela daria à sua obra. Freitas desejava fazer um estudo da “alma feminina” (SILVA, 2010, p. 233), o que se enquadraria perfeitamente nas representações de personagens femininas românticas moldadas nas dualidades “Bem ou Mal, Anjo ou Demônio” (SILVA, 2010, p. 234). Há, para a pesquisadora, uma acentuada busca de identidade na escrita feminina do século XIX, o que leva as escritoras a refletirem em seus escritos fatos biográficos, a fim de compensar o silêncio opressor da pena masculina.

A professora e pesquisadora Constância Lima Duarte efetuou diversas pesquisas sobre Emília Freitas, sendo a responsável pela terceira reedição da obra *A Rainha do Ignoto*, no ano de 2003. O artigo escolhido para pontuar esse pequeno levantamento de fortuna crítica é justamente o texto de abertura da obra reeditada, intitulado: “*A Rainha do Ignoto* ou a impossibilidade da utopia” (2003b). Além de uma breve biografia de Emilia Freitas, têm-se um resumo da obra e comentários sobre alguns críticos e pesquisadores interessados no romance. No final de seu artigo, Duarte levanta uma série de questionamentos a respeito do romance, que ficam em suspenso, sendo que dois deles serviram de base para as primeiras ideias desta pesquisa, a saber:

A criação de uma sociedade formada apenas por mulheres, que dominam a natureza, a técnica e a ciência, que ocupam cargos e funções com invulgar competência – tais como de general, comandante, maestra, cientista, médica ou advogada – não sugere uma comunidade utópica, regida por leis femininas, feminista *avant la lettre*, que quer se diferenciar principalmente da realidade patriarcal, a grande responsável pela opressão das mulheres? E a Ilha do Ignoto, representação por excelência de um espaço idealizado e escondido dos olhares, onde apenas as mulheres reinavam, não pode ser lido como o não-lugar, ou como o único espaço possível para a realização feminina? (DUARTE, 2003b, p. 19).

No mesmo período de reedição do romance, destacam-se os estudos de Anselmo Peres Alós. Em 2003, Alós publica o artigo “O romance gótico e a crítica ao patriarcado no século XIX: *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas”, trabalho que foi destaque no Salão de Iniciação Científica em 2001, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Esse texto é fruto de um projeto de pesquisa que visava analisar e dar visibilidade a um *corpus* de dez romances de autoria feminina deslegitimados pelo cânone literário oficial. Alós (2003) opta pela obra de Freitas e, ao aprofundar sua análise, ele procura outros elementos que não só aqueles fantásticos e maravilhosos já estudados pelos pesquisadores anteriormente mencionados, como Otacílio Colares e Luis Filipe Ribeiro. Ao filiar o romance a uma perspectiva romântica, de acepção europeia, o pesquisador encontra elementos góticos pontuais ligados ao período medieval. Porém, para Alós (2003), Freitas adapta os traços góticos medievais ao contexto regional brasileiro, em que o *tropos* do castelo é traduzido sob a forma da Gruta do Araré, e o labirinto das masmorras medievais emerge transmutado nos corredores sombrios do Reino do Ignoto; mantém-se, como no romance gótico, a tensão da expectativa com o auxílio da metalepse. Alós (2003) afirma que o gótico utilizado na narrativa coloca em funcionamento o questionamento político da luta contra a opressão e a injustiça, que seriam elementos-chave na visada utópica exposta na narrativa, seja na projeção da própria sociedade feminina, seja nos valores por ela apregoados.

Posteriormente, Anselmo Peres Alós publica, em 2005, o artigo “O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas”, no qual ele amplia suas explanações abordadas no texto de 2003, aprofundando-as. Suas reflexões sobre a obra de Freitas partem de uma perspectiva de leitura feita através das margens, a fim de desestabilizar o centro hegemônico criador e mantenedor de uma estrutura literária difundida como modelar. O pesquisador põe em discussão os argumentos valorativos das obras de autoria feminina que as excluem do patrimônio literário, considerando que o patriarcado e o etnocentrismo unem-se amparados pela dominação hegemônica, que até hoje definem quais as obras são legítimas representantes do cânone literário. Alós (2005) reitera a afiliação do romance de Emília Freitas ao gótico e o caráter inovador da obra, já que pouco se trabalhava essa estética no Brasil. De acordo com o pesquisador, os autores mencionados pelos manuais de História da Literatura Brasileira, que abordam o gótico no país são: Álvares de Azevedo e Augusto dos Anjos, sendo o primeiro com contos e um drama, e o segundo, com lírica¹¹. Emília Freitas não só utilizou o gótico, como o aclimatou e o politizou em *A Rainha do*

¹¹ Álvares de Azevedo publica em 1855 a coletânea de contos *Noite na Taverna* e o drama *Macário*, já Augusto dos Anjos publica seus poemas com fortes influências simbolistas no ano de 1912.

Ignoto. Ao contextualizar a trama, Alós (2005) afirma que a protagonista do romance “fecha seu coração ao amor (mostrando assim a impossibilidade de conciliação entre a realização sentimental – esfera privada – e a realização social e política – esfera pública)” (ALÓS, 2005, p. 137). Para o pesquisador, a Rainha dará fim duas vezes à sua própria vida: uma através do suicídio da carne, explicado por meio da concepção de suicídio anômalo, e a outra através do suicídio egoísta¹², em um ato de denegação, com caráter eufemístico¹³, em que se rompem os binarismos essencialistas. Logo, Alós (2005) pontua os elementos góticos presentes na narrativa e aproxima a obra de outras que são inscritas na mesma temática, como o poema “The Sick Rose” (1894), de William Blake, e *Frankenstein*, de Mary Shelley. Ele conclui seu artigo evidenciando as mobilizações políticas, sociais e culturais presentes em *A Rainha do Ignoto* e, por isso, a sua importância literária.

Outra pesquisadora que se dedicou a analisar a obra de Emília Freitas é Zahidé Muzart. Ela é a organizadora de uma antologia de autoras esquecidas e silenciadas pela historiografia nacional. Nesta antologia, Freitas tem seu espaço reservado, com sua biografia descrita no verbete elaborado por Constância Lima Duarte. Entre os trabalhos de Muzart, preferiu-se o que segue a associação da temática gótica à obra *A Rainha do Ignoto*, evidenciada por Alós (2003; 2005), pois a pesquisadora pauta-se neste aspecto para tratar da obra. Este artigo de Zahidé Muzart intitula-se “Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX” (2008). Após mencionar o resgate das obras de diversas escritoras brasileiras ao longo do século XIX, e as poucas obras do século XVIII, Muzart (2008) analisa quatro obras de autoria feminina oitocentista¹⁴ que possuem traços góticos, entre elas *A Rainha do Ignoto*. Para a pesquisadora, a obra de Freitas apresenta, em seu romance, inúmeros elementos góticos. Segundo ela, o romance parece inspirado nas lendas arthurianas, em que a Ilha de Avalon desaparece na bruma, assim como também ocorre com a Ilha do Ignoto. A bruma ocasionará um efeito de mistério, de segredo, relacionada à narrativa gótica. Após contextualizar a obra no viés gótico, Muzart (2008) afirma que Freitas escolhe trilhar os caminhos do gótico pelo seu lado mais trágico e sombrio. A pesquisadora aponta algumas das motivações que levaram “o belo sexo a abandonar as fitas cor-de-rosa pelas ideias negras”

¹² A fundamentação desses conceitos encontra-se na obra *Le Suicide* (1897), de Emile Durkheim, que será explanada posteriormente.

¹³ Alós refere-se às teorias de Gilbert Durand, evidenciadas em *As estruturas antropológicas do imaginário* (1997).

¹⁴ As outras obras mencionadas no texto de Muzart (2008) são *D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial* (1859), de Ana Luísa de Azevedo e Castro, *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis, e *A judia Rachel, scenas orientais* (1886), de Francisca Senhorinha da Motta Diniz

(MUZART, 2008, p. 301)¹⁵, entre as quais estariam a preferência pelo horror, pela escravatura, e pelas dificuldades que as mulheres escritoras tinham para tratar assuntos desagradáveis; preferiam um estilo que permitisse o uso da imaginação sem mencionar suas próprias vidas, o que o gótico permitia. Outro ponto favorável para difusão do gótico no Brasil era o fácil acesso que as famílias abastadas tinham aos góticos ingleses em voga no período.

Percebe-se neste levantamento de fortuna crítica que todos os pesquisadores já mencionados remetem à obra *A Rainha do Ignoto*, por ser de fato a principal obra da autora. Porém, em 2007, a pesquisadora Alcilene Cavalcante aborda também outra obra da autora: *Canções do Lar* (1891). Em sua pesquisa, Cavalcante (2007) mapeou detidamente a vida da autora, remontando a sua infância, sua formação e seu início como escritora. Sua tese de doutoramento foi publicada como livro no ano de 2008, com o título de *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas*.

Segundo Cavalcante (2008), Emília Freitas nasceu em 1855, na pequena vila União, atualmente denominada Jaguaruana, distrito de Aracati, no Ceará. Esse distrito seria utilizado mais tarde como espaço diegético para a obra mais estudada da autora, *A Rainha do Ignoto*. Ela foi filha do Tenente-Coronel Antônio José de Freitas, de quem herdou a paixão pelo abolicionismo e pelo republicanismo. Já sua mãe, Maria de Jesus de Freitas, é descrita pela própria Emília Freitas como doce, cuidadosa, maternal e excelente esposa: todas as características esperadas de uma mulher oitocentista (CAVALCANTE, 2008). Ao que tudo indica, a escritora teve uma infância sossegada, mas desde cedo era bastante atenta ao trato que os escravos africanos e indígenas recebiam, tanto em seu lar quanto na sociedade escravocrata da época. Seus pais herdaram de uma das bisavós uma escrava indígena (Bárbara), que será homenageada com um poema de Freitas, junto com outros poemas que a autora compôs para a família, todos publicados em *Canções do Lar*. Isso demonstra o caráter de igualdade no tratamento que Freitas dedicava tanto à família quanto a quem a servia. Já na adolescência, a jovem Emília Freitas escrevia contundentes poemas sobre a situação social dos escravos e dos políticos da época.

Aos 14 anos, Freitas perde, no mesmo ano, seu avô paterno, seu irmão caçula e seu pai. Após tamanhas perdas, sua família passa por diversas dificuldades financeiras, não encontrando apoio nem mesmo nos velhos amigos políticos do falecido pai. Assim, sua família muda-se para Fortaleza, capital da Província. Seu irmão, Antônio Henrique de Freitas,

¹⁵ A expressão “o belo sexo abandonou as fitas cor-de-rosa pelas ideias negras” foi retirada por Zahidé Muzart (2008) da obra gótica *A noite inglesa*, citada por Maurice Lévy.

torna-se arrimo da família e eles retornam a ter certa tranquilidade, embora a mãe da escritora não se recupere jamais da perda do marido. Em Fortaleza, Emília Freitas estuda na Escola Normal do Ceará. No final da década de 1870, Freitas escreveu intensamente poemas de cunho abolicionista, alguns dos quais eram recitados em público, como era hábito em grandes ocasiões políticas. Em 1880, as atuações de Emília Freitas em prol do abolicionismo levaram-na a ficar conhecida como “poetisa dos escravos” (CAVALCANTE, 2008, p. 56). No ano de 1883, Freitas foi escolhida para fazer o discurso de instalação da *Sociedade Libertadora Cearense*, da qual era afiliada. Esta sociedade configurava-se, na época, como uma das principais influenciadoras e disseminadoras do pensamento abolicionista. Suas ações pró-abolição eram tão intensas que, em 1884, o Estado do Ceará aboliu a escravatura, sendo o estado precursor da abolição no país. Além da dedicação da autora pela causa abolicionista, ela também se preocupava com a educação para as mulheres e para as classes menos favorecidas, ministrando aulas em Escolas Noturnas. No ano de 1885, falece a mãe de Emília Freitas. A poetisa dos escravos cai em profundo abatimento, recolhendo-se em uma região campestre onde escreve inúmeros poemas que falam de “tristeza, saudade e solidão” (CAVALCANTE, 2008, p. 69); esses poemas marcadamente românticos, de caráter intimista, também são publicados no livro *Canções do lar*. Em 1892, a autora publica *O renegado*, obra sobre a qual não se encontrou dados precisos em nenhum dos estudiosos da escritora (CAVALCANTE, 2008).

O Estado do Ceará passou por uma terrível seca dos anos 1877 a 1879. Conforme Alcilene Cavalcante (2008), houve uma significativa queda na produção agrícola, resultando na perda de 90% do gado do Estado. No mesmo período, ocorre um surto de varíola que dizima 119.000 pessoas; 58.000 apenas na capital cearense. Muitas pessoas migraram para o Estado do Amazonas, a fim de fugir da seca, da fome e da doença. Posteriormente, entre os anos de 1889 e 1890, novamente o Estado cearense foi assolado por outra grande seca. Em 1892, após ter sobrevivido à morte dos pais e de vários irmãos e deprimir-se com a falta de impacto de suas obras, Emília Freitas e Afonso Américo, outro de seus irmãos, partem para Manaus com o objetivo de refazerem suas vidas.

Segundo Alcilene Cavalcante (2008), a escritora e o irmão depararam-se com uma cidade repleta de modernizações, com serviços telefônicos, rede elétrica, coleta de lixo e implantação de bondes, uma vez que o governo tentava urbanizar Manaus à moda europeia. Estava-se em pleno ciclo da borracha, e o porto era um importante local de circulação de bens e de produtos. Porém, os índices educacionais eram bastante baixos, o analfabetismo na capital atingia 79,82% da população. As regiões periféricas da cidade não acompanhavam a

modernização, faltando infraestrutura necessária em áreas sociais e econômicas. Emília Freitas conseguiu continuar como educadora em Manaus. Encontram-se registros de que ela tenha trabalhado no Instituto Benjamin Constant, de Ensino Primário e Secundário, além de ter lecionado prendas domésticas para meninas órfãs e pobres (CAVALCANTE, 2008). A pesquisadora aponta, também, outro registro de docência em 1896, em uma escola primária do bairro Cachoeira Grande, zona periférica de Manaus. Mas Freitas não era apenas professora; ela continuava a escrever em periódicos locais e cearenses, e frequentava centros de doutrina espírita em Manaus, tornando-se uma espírita praticante, e mantinha uma vida social ativa, frequentando festivais e óperas (CAVALCANTE, 2008). Nas margens do Rio Negro, Emília Freitas escreve sua principal obra, *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*, de 1899. Como mantinha ainda relações no Ceará, seu romance foi publicado nesse Estado.

Freitas casou-se no ano de 1900, aos 45 anos de idade, com o escritor e jornalista Arthunio Vieira. Fato incomum para a época, uma vez que as moças oitocentistas costumavam casar-se com 16 ou 17 anos, já que o casamento era uma obrigação feminina a ser realizada ainda na juventude, pois a função da mulher era essencialmente reprodutiva. Quanto ao matrimônio, outro dado relevante é que na certidão de casamento constava que Emília Freitas possuía 24 anos na data do consórcio, e Arthunio Vieira, 35 anos. A idade de Emília Freitas foi falseada, possivelmente, para não demonstrar a real diferença de idade existente entre ambos, sendo que, culturalmente, a mulher não deveria ser mais velha que o homem (CAVALCANTE, 2008). Após o casamento, o casal decide voltar para o Ceará e dedicar-se às causas espíritas, fundando um grupo desta corrente religiosa em Fortaleza. Posteriormente, segundo Cavalcante (2008), eles retornam para o Amazonas e, como proprietários de uma tipografia, publicam diversos periódicos: alguns de cunho espírita ou político-sociais com ideais republicanos, e outros, culturais.

Após diversas viagens entre Ceará e Manaus, possivelmente de cunho evangelizador espírita, ocorre que em 18 de agosto de 1908, após contrair malária, Freitas vem a falecer nas margens do rio que fora espectador silencioso de sua mais importante obra. De acordo com Alcilene Cavalcante (2008), a escritora figurou em poucos dicionários literários, como, por exemplo, no *Dicionário Bibliográfico Cearense* (1910), de Guilherme Studart, e o *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001* (2002), de Nelly Novaes Coelho, não constando em quase nenhum manual de literatura, mesmo tendo uma obra tão notável.

1.3 No território selvagem nasce um ramallete de flores silvestres – *A Rainha do Ignoto*

A obra *A Rainha do Ignoto* (1899) inicia com um pedido de desculpas da autora pela sua ousadia de *escrever*, fato bastante usual nas obras de autoria feminina no século XIX. Na dedicatória inicial, Freitas enaltece os gênios de todos os países, com ênfase nos escritores brasileiros. Logo após, ela se coloca como simples camponesa que oferece, humildemente, um ramallete de flores silvestres aos poderosos monarcas (FREITAS, 2003, p. 27). Segundo Zahidé Muzart (1990), havia, sob a escrita de autoria feminina, um peso de “culpa”, um “medo de ser ignorada” ou “repudiada” (MUZART, 1990, p. 2). No entanto, uma forma utilizada por elas para amenizar o repúdio diante de tamanha audácia, por não se manter no seu lugar (longe da esfera intelectual e cultural) e escrever, era expressar uma despreensão, apropriando-se de “metáforas florais” (MUZART, 1990, p. 2). Porém, conforme apontado por Heronides Moura, “é preciso muito cuidado no uso das metáforas, pois elas nos enredam em formas de pensar que podem ter consequências danosas” (MOURA, 2012, p. 22). Ao analisar a metáfora floral de Freitas, percebe-se que as flores silvestres são a espécie mais simples de flores da botânica, entretanto, são as mais agressivas. A planta silvestre não precisa de certos cuidados para ser cultivada, ela nasce livremente em qualquer tipo de terreno, principalmente nos mais selvagens. Essa metáfora pode ser entendida como a própria escrita de autoria feminina, que, mesmo na improbabilidade, nasceu e espalhou-se, enfrentando as condições mais hostis.

De acordo com Showalter (1994), é no território selvagem que se inscreve o imaginário feminino; da mesma forma, metaforicamente, é no terreno selvagem que nascem as flores silvestres. Showalter comenta que para algumas críticas feministas da vertente francesa, essa zona selvagem é a da “linguagem de tudo que é reprimido” (SHOWALTER, 1994, p. 49). Isso parece verdadeiro, pois é só nessa zona que a escritura feminina poderá despreocupar-se com a censura, fazendo aflorar do inconsciente das escritoras tudo o que fora reprimido por medo da dominação a que foram subjugadas no outro espaço, o dominante, no qual também interagem.

Dentro desse paradigma conceitual sobre o território selvagem, pode-se afirmar que *A Rainha do Ignoto* está nele inserida. Porém, a obra também se ancora no discurso dominante, reproduzindo alguns mitos reiterados na literatura. Em um fragmento do diário da protagonista, percebe-se um sentimento de angústia e vazio existencial, em que a personagem

demonstra uma fragilidade muito próxima daquela das damas ultrarromânticas retratadas por escritores¹⁶:

Este revólver...estas balas? Que idéia meu Deus!
 Eu sou um náufrago perdido nas vagas do oceano!
 Estou exausta e não avisto ao longo nem uma
 barca de pescador! e não tarda a submersão!
 Quem me salva?
 Ninguém! murmura a voz soturna da solidão indefinida.
 Meu coração guerreiro, ferido, despenhou-se sobre os
 espinhos de um abismo de dor!
 Que noite! que escuridão é essa?! Será a morte
 que me cerra nos olhos?! Onde está minha mãe?
 meu pai, meus irmãos?
 Estarão todos na eternidade? Não.
 E por que me deixaram só ao longo do caminho?
 Lutei, quis vencer-me, mas sai vencida pelo ideal do...
 O que me resta? Marchar.
 Para onde? De todos os lados da vida uma saraivada
 de balas, um atoleiro! Um monte inacessível!
 E eu já não tenho forças.
 Que noite! Que escuridão é esta?
 Será minha morte que me cerra os olhos?
 Este gelo, esse frio, serão seus lábios, serão seus
 dedos, ou minhas lágrimas que ninguém enxuga?
 [...]
 Vou soltar a voz no espaço vazio desta treva...
 O grito de meu desespero romperá a cerração medonha
 do egoísmo dessa humanidade desumana.
 Nada, voltaram para mim os meus soluços...
 o meu clamor não foi ouvido
 Vou carregar...
 (FREITAS, 2003, p. 369-370).

Conforme já descrito anteriormente, o sistema patriarcal foi estabelecido por relações dicotômicas e, dentro dessas dualidades, tudo que se associa ao universo masculino remete à força, à virilidade e ao poder. Já para o universo feminino, são inscritos elementos ligados à delicadeza, à suavidade e à submissão. Ao relacionar as flores agrestes ao gênero feminino, torna-se necessário lembrar que, dentre as plantas silvestres, há algumas com poderes curativos e outras altamente tóxicas (MAIA-SILVA *et alli*, 2012). Nesse paradoxo, percebe-se certa ironia na metáfora utilizada por Freitas: talvez sua pena pudesse ser ora curativa, produzindo poemas e narrações sentimentais para almas afeitas à suavidade da lira, ora venenosa, pondo-se contra um sistema sócio/político baseado em mão de obra escrava e alicerçado sobre os ossos dos flagelados pela miséria física e psicológica. Mas este veneno consiste também em desestabilizar “o velho sentimento de superioridade ligado a uma

¹⁶ Como exemplo de representação feminina ultrarromântica pode-se citar o poema A Freira, de Junqueira Freire, publicado em *Inspirações do Claustro* (1855), conforme apontado por Amora (1959).

tradição literária e intelectual contínua e eminente; o espírito geral dos estudos literários sempre marcado pelo positivismo científico do século XIX” (COMPAGNON, 2001, p. 12).

Assim como algumas flores silvestres concomitantemente podem curar e matar, a dicotomia cura (vida)/morte pode ser associado ficcionalmente aos mitos femininos criados pelo imaginário masculino na literatura, que reproduzem comportamentos ambíguos em relação às mulheres. Sobre esses mitos, Simone de Beauvoir afirma:

É sempre difícil descrever um mito [...]. É por vezes tão fluído, tão contraditório que não se lhe percebe, de início, a unidade: Dalila e Judite, Aspásia e Lucrecia, Pandora e Atená [sic], a mulher é, a um tempo, Eva e a Virgem Maria. É um ídolo, uma serva, a fonte de vida, uma força das trevas; é o silêncio elementar da verdade, é artifício, tagarelice e mentira; é a presa do homem e sua perda, é tudo o que ele quer ter, sua negação e sua razão de ser (BEAUVOIR, 1980, p. 183).

A escolha entre *A Virgem* ou *Eva* dependerá da forma como essa mulher representada estará subjugada ao poderio masculino. É justamente das dualidades femininas que *A Rainha do Ignoto* trata. A protagonista passeará pelo mito da mulher cristã abnegada, marcado pela bondade, civilidade e empatia com os que sofrem. Como uma grande matriarca, tal qual *Virgem Maria*, acolherá diversas mulheres e homens que são alijados do sistema social. Em muitas ações representadas ficcionalmente por essa personagem, pode-se averiguar o padrão moral oitocentista, em que a representação feminina era, muitas vezes, a de mulheres sacralizadas, que possuíam o dever de cuidar das dores alheias. As palavras do jovem Valentim, quando conversa com Edmundo logo no início do romance, demonstram essa visão ambígua que a protagonista vai encenar ao decorrer da trama:

– E acreditas nessas bruxarias, Valentim?

– Ora se acredito; minha avó também não acreditava, assim como o senhor, mas agora está certa e mais que certa da verdade. Uma noite dessas, vi, ela mesma descer da serra e passar cantando pela estrada uma moça bonita, vestida de branco. E o senhor quer saber? Ia seguida pelo diabo, um moleque preto de olhos de fogo, com uma cauda comprida, que arrastava no chão! [...]

Não se ria, Sr. Dr., olhe que eu vi, não estou mentindo... ela estava em pé sobre o monte, tinha um livro aberto na mão; mas não lia, olhava para o céu como aquela Nossa Senhora da Penha, que está pintada num quadro da igreja do Nosso Senhor do Bonfim (FREITAS, 2003, p. 32-33).

No entanto, além da imagem sacra, a personagem principal transitará também pelo mito da *mulher fatal*, que sempre sacia seus anseios e causa admiração em todos os homens, mas essa mulher não aceita limitações à sua liberdade, por isso laços conjugais não a prendem (PRAZ, 1996). Veja-se o excerto a seguir, após Edmundo ver a Rainha pela primeira vez:

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 forças as mãos, e sentiu-se acordado.

Fechou a janela, e foi deitar-se; mas não podia dormir; a imagem o perseguia com a ferro.

O Dr. Edmundo havia viajado muito, estivera em Paris, onde gastou quase uma fortuna; mas nunca fora tão singularmente impressionado (FREITAS, 2003, p. 35-36).

Logo após a primeira dedicatória em seu romance, Freitas dirige-se ao leitor. Nesse espaço, tem-se o diálogo entre autor e leitor. Para Muzart (1990), embora os pré-textos utilizados pelas autoras oitocentistas sejam, em sua maioria, dedicados a todos os leitores, eles tinham como alvo o crítico literário; é nesse espaço, portanto, que elas primeiro desculpavam-se e, posteriormente, lançavam as sementes para um futuro literário. Isso é perceptível na obra de Emília Freitas, mas o diferencial no preâmbulo da autora é a força que ela impinge em cada palavra, força essa disfarçada pela delicadeza de sua habilidade poética. A fluidez com que Freitas molda seu discurso no ir e vir entre expressões contundentes e pequenas ironias torna-o fruitivo, pois, tal como define Roland Barthes:

Texto de fruição: [é] aquele que põe em estado de perda, aquele que desconforta (talvez até um certo enfado), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas do leitor, a consistência de seus gostos, de seus valores e de suas lembranças, faz entrar em crise sua relação com a linguagem (BARTHES, 1987, p. 21).

Os prólogos utilizados por Freitas já apontam para o jogo escritural que ela utilizará no decorrer de seu romance. Seu texto será engendrado em uma concepção um tanto visionária para a época, mesmo ela apropriando-se dos velhos mitos femininos. Dessa forma, a própria autora irá precaver o seu leitor:

Tenho certeza de que alguns ou quase todos 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 o sumo bem ou sumo mal, verão que a Rainha do Ignoto não é na verdade 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, p. 29).

Graças aos paradoxos relativos à protagonista, a autora constrói seu enredo utilizando uma multiplicidade temática, porém todos os temas abordados convergem para evidenciar as condições femininas em uma sociedade patriarcal. O romance começa com a chegada de Edmundo ao povoado de Passagem das Pedras, no distrito de Aracati, no Ceará; enfadado com a sua agitada vida social, ele procura o lugar com a finalidade de descansar. A escolha

desse local, bem como da cidade de Aracati, como espaço inicial da narrativa, já aponta para o veio tipicamente romântico (de retorno ao passado, à infância, a exemplo da poética de Casimiro de Abreu) da autora em representar ficcionalmente lugares que fizeram parte de sua infância, visto que esse povoado é contíguo a Jaguaruana, onde Emília Freitas nasceu.

Nesse lugar, Edmundo conhece Funesta, uma espécie de lenda local. Na primeira vez que a viu, ela navegava, à noite, pelo Rio Jaguaribe, cantando uma canção francesa e tendo como companhia dois animais, que à distância pareciam seres encantados. Isso pode evidenciar que o leitor adentrará o mundo do maravilhoso, pelo fato insólito de uma mulher culta¹⁷ estar em um rio com dois animais que, de longe, assemelham-se a seres fantásticos. Conforme o excerto a seguir:

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 confirmar a sua presença 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 (FREITAS, 2003, p. 47).

Posteriormente, há uma explicação do fenômeno maravilhoso: “[o] orangotango é um mono sem cauda, disse Edmundo consigo; mas o que foi aquilo que vi rastejando à borda do bote para a água do rio? Provavelmente alguma corda atirada ao acaso” (FREITAS, 2003, p. 35). A utilização do maravilhoso já no início da trama, além de gerar expectativa sobre quem seriam os entes encantados, pode, conforme interpretação de Alcilene Cavalcante (2008), apontar uma ironia, tendo em vista que um dos debates misóginos que permeavam o meio letrado no final do século XIX era que as mulheres se aproximariam intelectualmente mais aos gorilas que aos homens. O outro animal que está sempre acompanhando a Rainha é seu cachorro de estimação, Fiel.

Edmundo vê-se totalmente envolvido no mistério de Funesta e passa a investigá-la. O fascínio de Edmundo e todas as associações que sua mente criou desde o momento em que ele a conheceu podem ser associados ao mito de Lilith. Tal como Funesta, este ser mitológico vaga pela noite condenada a gerar somente criaturas fantásticas e demoníacas, conforme Robles:

Lilith se aloja em cada mulher que imagina ser possível a verdadeira equidade, em cada mulher que perturba os sonhos de devaneios dos homens, naquela que menciona o inefável nome de Deus não para acatar seus desígnios, mas para salientar o alento transformador de sua própria criatividade. Lilith é, por tudo isso, a

¹⁷ Na época em que a história é contextualizada, século XIX, antes da Proclamação da República, 15 de novembro de 1889, somente quem tinha acesso à educação sabia francês.

paixão da noite, a criatura mais temida e o anjo que vaga com a esperança de restaurar a ordem transtornada, apesar da dor e de todo esquecimento (ROBLES, 2006, p. 39).

Essas associações à noite, ao fantasmagórico e a entes maravilhosos indicam traços da literatura romântica gótica do século XIX, na Europa, permeada pelo mistério e terror (ALÓS, 2005). No desenvolvimento da trama, o interesse de Edmundo em Funesta leva-o a conhecer Probo, o caçador de onças, que lhe conta a história dessa mulher. Funesta é apenas um dos muitos disfarces da Rainha do Ignoto. Ela se apresenta sob o disfarce de múltiplas identidades, conforme a ocasião; ora é Funesta, ora Diana, por vezes Blandina Malta, Zuleica Neves e, também, Zélia. Conforme o excerto a seguir:

O seu rosto apareceu como era na realidade, e um grito soou de cada lado:

- Diana!
- Blandina Malta!
- Zuleica Neves!
- Zélia!

Mas nenhuma das Paladinas do Nevoeiro pronunciaram o verdadeiro nome da Rainha do Ignoto (FREITAS, 2003, p. 411).

A Rainha escolhe para si o disfarce de Diana, na maior parte do tempo que passa em terra, quando encena ser filha de Roberta e Probo. A escolha desse nome é bastante sugestiva, pois na mitologia greco-romana Diana é filha de Latona e irmã de Apolo (ambos são a representação da noite e do dia). Diana representa a lua envolta pela noite, é a deusa da caça, das matas e protetora da virgindade feminina (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007). Ela remete ao culto da grande Deusa do mundo pagão, “senhora da vida e da morte, cujos rituais de adoração foram sufocados pelo cristianismo e simplificados aos olhos dos historiadores” (AVILA, 2007, p. 99). A Rainha, mesmo fora da Ilha do Nevoeiro, permanece nas florestas, afastada dos centros urbanos, e governa sobre as paladinas como a Deusa sobre suas ninfas. Segundo a mitologia greco-romana, Diana apraz-se por nenhum homem conhecer seu corpo, não se entrega ao amor romântico (FRANCHINI; SEGANFREDO, 2007). O mesmo acontece com a Rainha, contrariando a afirmação de Luís Filipe Ribeiro sobre a protagonista que diz: “[a]penas a rainha há de se apaixonar, sem consequências outras que o suicídio” (RIBEIRO, 2000, p. 56). Tal qual a deusa, a Rainha é senhora de sua própria vida e de sua morte, pois é ela quem escolhe quando dar cabo à sua existência. Sua morte não tem relação alguma com o amor, mas com um ato de insubmissão social ao mundo que a cerca.

Essas performances que a protagonista representa, ao assumir diversas identidades, podem ter dois sentidos na trama: o mais aparente é para que não seja reconhecida ao realizar

suas artimanhas ao resgatar outras mulheres do sofrimento. O motivo mais recôndito é que essas múltiplas identidades denunciam quantas máscaras sociais são necessárias para que as mulheres possam se esconder, a fim de sobreviver em um ambiente misógino. Na trama, a Rainha utiliza máscaras para andar em seu reino, para que as mulheres recrutadas por ela não reconheçam em seu rosto a “fraqueza de seu coração” e os “delírios de sua alma” (FREITAS, 2003, p. 341). No teatro grego, à máscara usada pelos atores denominava-se *persona*; atualmente essa denominação foi aplicada na psicologia analítica, desenvolvida a partir dos conceitos de Jung, e refere-se não à personalidade verdadeira do indivíduo, mas a uma imagem que o indivíduo exibe para que seja visto de uma determinada forma no mundo (RAMOS, 2008). A utilização de máscaras sociais seria uma medida protetiva e mediadora entre a real personalidade e o que se deseja mostrar. A máscara é a metáfora da impossibilidade de adentrar a verdadeira face humana. Ela guarda o mistério e reveste de fantasia o real. Ao utilizar máscaras, mostra-se apenas o que se quer mostrar. Assim, a personagem de Freitas novamente manifesta críticas aos parâmetros sociais oitocentistas, em que nunca se pode demonstrar a verdadeira face, nem mesmo dentro do seu próprio espaço.

O seu reino secreto, denominado Ilha do Nevoeiro, só é acessível ao adentrar-se a gruta do Areré. A ilha localiza-se na costa brasileira e encontra-se escondida por indução hipnótica realizada pelas paladinas, mulheres que exercem diferentes funções dentro dessa sociedade. Edmundo adentra a comunidade feminina travestido de mulher, ajudado por Probo e Roberta, sua esposa, que fora selecionada para ser uma das paladinas. Conforme o excerto:

- Morta! Pobre Odete! Exclamou o Dr. Edmundo compungido, e depois?
- Depois lembrei-me que a rainha ia passar por um grande desgosto que eu podia evitar tirando proveito do caso...
- Como?
- Substituindo a muda pelo senhor (FREITAS, 2003, p. 175).

Percebe-se que a obra quebra diversos padrões, primeiramente pela existência de um lugar afastado do mundo real, governado e organizado somente por mulheres. Isso vem ao encontro do que fora mencionado anteriormente, sobre a crítica ao lugar social da mulher. Somente escondida e/ou apartada a mulher poderia encontrar realização pessoal, podendo exercer sua liberdade. Outra quebra de padrão é a forma como se dá a inserção de Edmundo na Ilha do Nevoeiro. Quando Edmundo aceita fazer-se passar por uma mulher para aproximar-se da Rainha representa, metaforicamente, que para entender alguém é preciso *encarnar* sua experiência; é necessário colocar-se em igualdade de condições para compreendê-la. Ao longo da história, por diversas vezes as paladinas vestem-se com roupas

masculinas e comportam-se como homens, para cumprir alguma missão fora da Ilha do Nevoeiro. O motivo mais óbvio para isso é que, sem *ser um homem*, elas não poderiam realizar atividades masculinas naquela sociedade. Pode-se averiguar isso no excerto a seguir, no qual as paladinas e a Rainha fazem-se passar por bombeiros para salvar uma moça:

Chegou o repórter de um jornal e perguntou-lhe:

– Como se chama?

– Júlio Pequeno, disse, e enterrou-se na multidão.

O Dr. Edmundo viu-o de perto e disse mentalmente:

– Zuleica Neves! ... e acompanhou o sargento Júlio Pequeno (FREITAS, 2003, p. 279).

Quando o romance de Emília Freitas apresenta um homem travestido de mulher, e o insere em um universo feminino da Ilha do Nevoeiro, e, também, traveste mulheres em homens para participarem *ativamente* (entenda-se que passivamente as mulheres já participavam) de um universo dominante masculino, a dicotomia inicial homem/mulher se desfaz. Embora não ocorra uma mudança de identidade através do travestir-se, há uma mobilização de papéis sociais que resultará na mudança de atitudes dentro do contexto social.

Ao travestir-se de mulher, Edmundo o faz no intuito de adentrar a Ilha do Nevoeiro; ele não pretende transformar-se em mulher, é o desejo de aproximar-se da Rainha que o faz usar as roupas de uma das paladinas que morrerá¹⁸. É o que pode ser observado no excerto que segue, após Probo sugerir a Edmundo que se vista com as roupas de Odete:

– Que quer dizer, Sr. Probo? Olhe que trata com uma pessoa séria, respeitável, que não veio aqui para gracejos desta ordem...

– O senhor ofende-se porque não me compreendeu e nem sabe o que vou lhe propor: fique descansado que não o levo ao ridículo; pois não há desdouro para um homem vestir um hábito branco e pôr uma cruz vermelha dos Templários.

– Certo, era assim que ela vestia?

– Acrescentando uma máscara; deu-lhe na fantasia ser cavaleiro de São João de Malta¹⁹, irmão hospitaleiro de Jerusalém e por fim templário. O senhor, que deseja

¹⁸ Odete foi traída pela própria mãe, que fugira com seu noivo. Depois desse acontecimento, ela entra em estado catatônico e é recolhida pela Rainha, decidindo nunca mais voltar a falar. Após uma breve melhora, ela começa a vestir-se com as roupas dos Templários e agir de forma estranha. Logo em seguida, a jovem morre na casa de Probo, sem uma explicação mais detalhada na trama.

¹⁹ O nome oficial é Ordem Soberana e Militar Hospitalária de São João de Jerusalém, de Rodes e de Malta, ou Sovrano Militare Ordine Ospedaliero di San Giovanni di Gerusalemme di Rodi e di Malta (em italiano). É reconhecida, mais simplesmente, como Ordem de Malta. Com um grande número de conventos e associações em diversos lugares do mundo, sua história iniciou em 1099, quando alguns mercadores de Amalfi fundaram em Jerusalém, sob a regra de São Bento e com a indicação de Santa Maria Latina, uma casa religiosa para recolher peregrinos. Mais tarde foi construído um hospital junto a ela. Sua existência era mantida por doações. Posteriormente, desligou-se da igreja de Santa Maria e passou a formar uma congregação especial, com regras próprias, sob o nome de São João Baptista, em 1113. Essa é a origem da Ordem dos Hospitalários, ou de São João de Jerusalém, que a partir de 1530 foi designada Ordem de Malta, quando se estabeleceu na ilha do mesmo nome, doada por Carlos V do Sacro Império Romano-Germânico. Na Ordem somente eram admitidos aristocratas, suas vestes consistiam em uma túnica e um grande manto negro, no qual traziam, pregada no lado

observar os trabalhos dessa maçonaria de mulheres, finge-se de Odete, vê com seus olhos, está acabado.

– Não há outro meio menos incômodo e mais difícil de ser descoberto? (FREITAS, 2003, p. 175).

A simples troca de roupas masculinas por femininas não fez Edmundo deixar de pensar como pensava, mas o aproximou da protagonista. Sua inserção nesse universo cultural tão diferente do seu e sua convivência tão próxima com a Rainha fizeram com que ele se modificasse. Antes de adentrar a Ilha, Edmundo é a representação exata do poder patriarcal masculino, e sua descrição revela a importância de possuir títulos acadêmicos, beleza e dinheiro, mesmo sem muitos talentos. Esses atributos conferiam-lhe poder para agir conforme descrito a seguir:

Em matéria de amor não admitia a verdade, zombava de meia dúzia de corações, verdadeiros tesouros de sentimento, onde tinha feito despertar o mais sincero e puro afeto e, depois ia escrever nos folhetins, nos rodapés dos jornais dos estudantes, contra a inconstância e leviandade das mulheres, rindo-se ao mesmo tempo com os amigos de ter feito no mesmo jornal, com diversos pseudônimos, quatro ou cinco sonetos: a Marília, Laura, Beatriz, Leonor e Julieta (FREITAS, 2003, p. 40)

Percebe-se claramente nas ações de Edmundo o poder simbólico masculino de criticar as atitudes das mulheres. Porém, as mesmas atitudes criticadas são alimentadas por ele com seu modo leviano de agir, e sem sofrer nenhuma consequência por esses comportamentos. Por outro lado, havia muitas mulheres que queriam tê-lo por marido, conforme o excerto que se encontra logo após o trecho supracitado: “Mas isto não privava que o acadêmico gozasse da maior consideração dos pais e simpatia das filhas... Era tão afável... tão elegante e delicado... Quem poderia deixar de estimá-lo? Depois, não eram aquelas as qualidades mais próprias para atrair a sociedade?” (FREITAS, 2003, p. 40). Percebe-se um sistema inteiro calcado na hipocrisia e no jogo de interesse, em que os homens outorgam-se dominadores e as mulheres permitem, por vezes, sua própria dominação. Porém, haverá uma ruptura no enredo que modificará esse jogo de poder: a presença da Rainha. Ela desestrutura as certezas de Edmundo e faz com que ele mude de comportamento com relação às mulheres, ao apresentar as consequências de atitudes masculinas reprováveis na vida de muitas mulheres que ela

esquerdo, uma cruz de ouro, com esmalte branco. Os hospitalários tomaram parte nas Cruzadas e tinham seu hospital em Jerusalém. Com o fim das Cruzadas, a ordem continuou existindo, enfrentando o Império Otomano em diversas batalhas, como a Batalha de Lepanto e o Cerco de Rodes. No início da década de 1800, a ordem encontrava-se severamente enfraquecida pela perda de priores em toda a Europa. Em 1834, a ordem foi reativada, estabelecendo-se em Roma, e designada como Ordem Militar Soberana de Malta (XIMENES. Ordem de Malta. *MS Maçom*, 5 dez. de 2012, Ano IX. Disponível em: <<http://blog.msmaçom.com.br/ordem-de-malta/>>. Acesso em: nov. 2015.

acolhera em seu reino. Seu sentimento inicial de encantamento pela Rainha transforma-se em respeito e admiração por sua condição de sujeito, não mais como objeto de desejo; essa admiração espalha-se também para as suas companheiras.

Possivelmente, as desestabilizações causadas pelas noções de identidade respaldadas na ideia de gênero não sejam propositadamente articuladas por Emília Freitas, mas a simples menção a uma possível troca de lugares sociais, em que um homem passa por mulher e as mulheres passam por homens, leva ao redimensionamento da ordem estabelecida. Judith Butler aborda, em sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (1990), a dissolução das dicotomias envolvendo sexo e gênero, em que uma ordem compulsória exige a coerência total entre um sexo e um gênero. Para a filósofa, a manutenção dessa dicotomia ocorre no campo cultural pela repetição de atos e gestos que reforçariam a construção de corpos masculinos e corpos femininos.

Essas repetições de atitudes formam o conceito de *performatividade*, proposto por Butler (2003), com base nos estudos do filósofo francês Jacques Derrida (1930-2004) e do filósofo da linguagem britânico John Langshaw Austin (1911-1960). É justamente nos argumentos de Butler (2003) que Simone Moreira Avila (2007), anteriormente mencionada, assenta sua hipótese de que as paladinas, ao vestirem-se de homens e utilizarem a hipnose desconstruiriam a essência do gênero. Porém, há que se enfatizar: não ocorrem mudanças de sexo/gênero em *A Rainha do Ignoto* pelo travestir-se, nem pelo hipnotismo, nem mesmo pelo viés fantástico. O que ocorre é uma mobilização de papéis sociais, em que o hipnotismo seria apenas uma estratégia ligada ao cientificismo utilizado pelas paladinas.

A hipnose era bastante comum nos estudos de psicologia e nos meios esotéricos da época; diversos médicos utilizavam essa técnica como, por exemplo, Paul Broca e seus seguidores, assim como o próprio Freud (CAVALCANTE, 2008). Emília Freitas explicita que utilizará alguns conceitos do Espiritismo já no preâmbulo do seu romance; ela afirma: “[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 muito mais razão podemos nos apoderar do inverossímil; pois estamos na época do Espiritismo e das sugestões hipnóticas, nas quais fundamentei meu romance” (FREITAS, 2003, p. 30). Alguns autores também recorreram ao espiritismo, principalmente os das correntes decadentista e simbolista; entretanto, eles não foram criticados por fazer isso, como Freitas o foi pelo crítico Abelardo Montenegro (1953).

Coelho Neto, contemporâneo de Freitas, aborda na sua obra *Esphinge* (1908) traços de misticismo oriental, esoterismo e simbolismo. Nos contos “O herdeiro” e “A conversão”, ambos de 1926, faz-se presente a doutrina espírita. No primeiro conto, dois médicos

conversam sobre o caso de um homem desiludido pela possibilidade de não receber mais a herança da prima rica porque acreditava que o filho de uma operária seria a reencarnação do filho falecido da prima. O último trata da conversão para o Espiritismo de um homem profundamente racionalista. Quanto à crítica sobre a obra *Esphinge*, Roberto Souza Causo, em *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950* (2003), censura o estilo escritural excessivamente rebuscado utilizado por Coelho Neto, mas não denigre a obra pela articulação da temática espírita e esotérica.

Ainda quanto à alteração dos papéis sociais em *A Rainha do Ignoto*, percebe-se que na ordem sócio-simbólica governada por homens, no caso o universo patriarcal tido como *real* na trama, as mulheres estavam sofrendo; por isso seria necessário transgredir a ordem estabelecida e reinventá-la, já que na ordem patriarcal, nas condições assimétricas entre os sexos consolidam-se relações de poder. Uma possível forma de se entender essas relações está explanada na obra *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, que explica de que maneira as mulheres são entendidas como o *outro* do homem, ou seja, como inferiores. Segundo Simone de Beauvoir,

[...] a História mostra-nos que os homens sempre detiveram todos os poderes concretos; desde os primeiros tempos do patriarcado, julgaram útil manter a mulher em estado de dependência; seus códigos estabeleceram-se contra ela; e assim foi que ela se constituiu concretamente como Outro (BEAUVOIR, 1980, p. 179).

No romance, essas condições de subjugação feminina são muito nítidas, tanto no comportamento de algumas paladinas recolhidas pela Rainha, por sofrerem as consequências do poder masculino infligido a elas, quanto no comportamento submisso ao sistema coercitivo maior, refletido nas personagens Virgínia e Carlotinha. Porém, conforme as considerações de Beauvoir (1980), todos os seres são radicalmente livres, portanto todos são sujeitos que podem renunciar ou negar sua liberdade. Beauvoir (1980) critica as mulheres, por serem cúmplices de sua própria opressão, e os homens, por continuarem a desempenhar o papel opressor. Isso também é experienciado na trama, no comportamento das moças²⁰ que desejavam casar-se com Edmundo, mesmo sabendo de suas atitudes levianas. Como, também, no seguinte excerto, quando a Rainha, disfarçada de Diana, conversa com Carlotinha sobre o sentimento desta por Edmundo:

²⁰ As moças que desejam casar-se com Edmundo fazem parte do universo social de fora da Ilha do Nevoeiro, bem como a personagem Carlotinha. Essa moça mora em Passagem das Pedras e, no final da trama, casar-se-á com Edmundo. Durante a estadia de Edmundo no Reino do Ignoto, ele permanecerá travestido como Odete, não ocorrendo nenhum enlace amoroso ali.

– Como estás enganada neste sentido, Carlotinha. O amor nem sempre é absoluto como erradamente pensa a mocidade; muitas vezes não passa de um sentimento de orgulho, de dignidade da alma iludida com seu próprio sentir. Ora, uma menina reservada, esquiva, que faz a sua glória em não entrar no número das loureiras vulgares, em ser séria, muito séria, lá um bom dia encontra em um baile um desses leões de salão que, por hábito de galanteio, ou por vaidade de triunfar de seu orgulho, deveria ser chamado discricção, lhe faz uma dessas banais e mentirosas declarações de amor que toda mulher deveria escarnecer. Ela, pela sensibilidade inerente a sua vida, arrastada pela torrente da simpatia, ouve prazenteira aquele embuste e, julgando ter encontrado o seu ideal, quando este lhe foge, chora, sofre, adocece, desespera e às vezes até morre.

– Mas, torno a repetir, Carlotinha: aquilo não foi absolutamente amor, foi um sentimento de orgulho mal entendido que a matou; ela envergonhou-se de se ter mostrado amante, de ter dado a conhecer uma predileção por um homem que a desprezou e escolheu outra esposa. Eis o que sucedeu a Virgínia, a Odete, a ti, Carlotinha e a muitas outras.

Alguns dos mais vaidosos julgavam-se loucamente amados por elas, mas se enganam tanto como essas malfadadas que choraram, adoeceram e morreram, pois elas tivessem refletido, teriam vencido a si mesmas e mais tarde zombariam de sua ridícula escolha, ficariam pasmadas de sua cegueira e dariam parabéns à sorte por terem sido bem sucedidas, sendo desprezadas; porque sua fortuna foi não alcançar o simulacro, o arremedo de seu ideal (FREITAS, 2003, p. 391).

Ao demonstrar a fragilidade emocional das mulheres que acreditam em rapazes que não demonstram possuir caráter, a Rainha evidencia que elas de certa forma colaboram para seu papel de oprimidas. Na trama, essas personagens femininas colocam-se em situações subalternas psicológica e fisicamente em relação aos homens. A protagonista demonstra ao longo da narrativa que as mulheres deveriam desejar para si uma condição de igualdade e de respeito. Condições essas existentes na Ilha do Nevoeiro; nesse lugar, as mulheres e os homens acolhidos, por motivos infaustos, são tratados com equidade.

Já no final do romance, Edmundo volta à sua vida em Passagem das Pedras, após permanecer três anos convivendo com a Rainha, e conclui que ela é um ser diferenciado em relação aos outros devido aos seus valores e qualidades. Seu interesse amoroso inicial por ela transforma-se em admiração por seu caráter. Ele, então, decide casar-se com Carlotinha, apaixonada por ele desde o início da trama. Ao ver que seu reino não atinge a dimensão que deseja, a Rainha toma as providências necessárias para que todos os que vivem sob sua proteção fiquem amparados financeira e fisicamente e, por fim, comete suicídio. A Ilha do Nevoeiro submerge, então, desaparecendo completamente.

É necessário ressaltar que, embora o romance permaneça dentro do *script* narrativo do período, sendo o suicídio da personagem feminina muito comum em diversas narrativas, essa escolha revela que a Rainha não se submete aos valores sociais, exercendo “seu último poder: o de optar pela não-existência nesse conturbado contexto social” (ALÓS, 2005, p. 11) Com

base nas concepções de Émile Durkheim (1981) a respeito dos três tipos de suicídio, Anselmo Peres Alós explica:

O primeiro [é] o suicídio *egoísta*, [ele] é o resultado de uma individualização exagerada do sujeito social frente ao coletivo no qual está inserido [...]. Logo, esse tipo de suicídio é o resultado de uma afirmação desmensurada do ego individual frente ao ego social. O segundo tipo, o *altruísta*, resulta quando a decisão do suicídio tomada tendo-se em mente que ele, mais do que necessário, é obrigação do sujeito social para com o coletivo. Ele acontece, por exemplo, no caso de homens que estão no auge da velhice, ou de mulheres que se sentem obrigadas a dar cabo à própria existência por ocasião da morte do marido. Quando não se configura como prescrição social, pode-se configurar como prescrição religiosa (como quando, por exemplo, é preferível o suicídio aos castigos morais ou sobrenaturais, em certas culturas primitivas). O *suicídio anômalo*, por sua vez, acontece quando a ação de autodestruição é movida por não se ter mais perspectivas futuras, como se não houvesse mais como evoluir socialmente. A partir do momento em que o sujeito atinge uma certa posição de poder que lhe permita não se submeter às regras ditadas pelo social, ele não vê mais motivos para existir socialmente. Tal como o suicídio egoísta, ele também decorre de hipertrofia do ego individual frente ao ego social, mas ambos são movidos por razões distintas (ALÓS, 2005, p. 119, grifos do autor).

Segundo Alós (2005), a Rainha comete suicídio anômalo, pois ela não se adapta ao mundo criado pelos homens, no qual a mulher está presa às convenções estipuladas por leis arbitrárias e excludentes que somente a oprimem. O seu mundo também não atinge as dimensões que ela deseja. Então, ela opta pela única transgressão possível, e a mais radical: o suicídio. O referido pesquisador afirma, também, que ao reaparecer para as paladinas, avisando-lhes que a Ilha do Nevoeiro desaparecerá, a Rainha comete um segundo suicídio ao submergir com seu reino, e este configurar-se-ia como egoísta (ALÓS, 2005). O estudioso, diferentemente da maioria dos pesquisadores da obra, nega a possibilidade dessa segunda aparição ter uma explicação na teoria que a alma sobrevive à morte do corpo, concepção proposta pelo espiritismo. Alós (2005) opta por explicar os acontecimentos da trama através das concepções do fantástico, vendo a aparição da Rainha após o primeiro suicídio como um fato insólito, ao gosto da literatura gótica.

Ao analisar *A Rainha do Ignoto*, percebe-se que se trata de uma obra escrita para mulheres, que fala sobre mulheres, e escrita por uma mulher. Essas afirmações, que atualmente soam como óbvias, apresentam uma enorme complexidade no cenário oitocentista. Segundo Luís Filipe Ribeiro (1996), no século XIX,

O público leitor, por excelência, era o feminino. Primeiro porque o romance — como a literatura, de modo geral — encontra seu espaço, em nossa sociedade aristocrática e iletrada, no lazer das mulheres das classes altas. Os homens estão voltados para seus negócios; as mulheres, ociosas, precisam encontrar formas de preencher seu tempo, já que o trabalho doméstico está a cargo das escravas, que não entram na história... (RIBEIRO, 1996, p. 52).

Porém, o irônico é que, conforme o autor supracitado, apesar do público alvo dos romances serem mulheres e as obras tratarem de assuntos direcionados a elas, eles serão escritos “exclusivamente por homens” (RIBEIRO, 1996, p. 52). Na realidade, com os estudos que estão resgatando diversas autoras do século XIX, sabe-se que havia alguns romances escritos por mulheres. Esses romances foram relegados às margens do cenário literário. Ribeiro (1996) afirma também que, apesar da existência de um público leitor feminino e do desejo de ampliação desse mercado consumidor, “o sistema debatia-se com a contradição de necessitar da mulher como público leitor e a vigência de um sistema de valores que via na sua alfabetização uma ameaça à ordem vigente, em especial, aos bons costumes familiares” (RIBEIRO, 1996, p. 53).

Emília Freitas experienciou empiricamente essa situação abordada por Ribeiro (1996), como ávida leitora, como professora e como escritora. Sua principal obra aborda o amor, mas não o amor dos folhetins açucarados, voltados ao público feminino, escritos por autores. Freitas tratou do amor para expor a violência moral, psicológica e física que as mulheres oitocentistas sofriam. Ela concebeu um mundo à parte do mundo governado pelo grupo dominante, em que as mulheres poderiam, acima de tudo, *ser*: ser médicas, ser professoras, ser estudantes; enfim, ser elas mesmas, nem que isso incluísse ser loucas, sem a depreciação banalizada dos conceitos pseudocientíficos de histeria, tão em voga no final do século XIX, com os estudos de Freud e Charcot²¹. Algumas das mulheres com problemas psicológicos que moravam na casa de repouso da Ilha do Nevoeiro, antes de serem loucas, foram enlouquecidas por uma estrutura potencialmente coerciva e sufocante do grupo dominante.

Freitas tratou da situação política do país, que ainda não proclamara a República e que carregava o peso de uma monarquia falida. A autora enfatizou a situação dos escravos e dos ciganos, demonstrando-se a favor da Abolição da Escravatura e do respeito às outras culturas, utilizando, para isso, a sua contundente protagonista, que contrariava as regras do jogo masculino, pois ela era livre e possuía muito poder. Dessa forma, não surpreende a exclusão e o silenciamento dessa obra pela historiografia literária nacional.

²¹ Freud e Charcot centram parte de seus estudos na histeria feminina. Posteriormente, encontram traços histéricos em homens, conforme exposto na obra *Histeria: primeiros artigos*, de Freud.

2 UTOPIAS AOS LONGOS DOS SÉCULOS E SUAS RELAÇÕES COM A OBRA *A RAINHA DO IGNOTO*

Por diversas vezes na História da humanidade, o homem idealizou criar um mundo perfeito, equânime, em que ideais políticos e sociais convergissem e resultassem no bem-estar da população, atingindo finalmente a paz. Na Renascença, a efervescência social e cultural com as descobertas marítimas propiciaram que o homem restringisse a uma única palavra essa busca pela perfeição social e política, surgindo assim a expressão *utopia*. Ela provém da obra de Thomas More²² intitulada *De optimo reipublicae statu deque nova insula Utopia* (1516)²³. Etimologicamente, “More cunhou-a ao fundir o advérbio grego *ou* – “não” – ao substantivo *tópos* – “lugar” – dando ao composto resultante uma terminação latina” (LOGAN; ADAMS, 2009, p. XV). A obra de More não só reproduz ficcionalmente uma república ideal inspirada na *República* (347 a. C.), de Platão, como também faz uma sátira da sociedade inglesa que começava a experienciar a propriedade privada, o que, para More, seria responsável pela pobreza da população da Inglaterra.

A obra *Utopia* divide-se em duas partes. No primeiro livro, More, autor-personagem, é enviado a Flandres em uma missão diplomática, a fim de negociar uma contenda entre a Inglaterra e a Coroa Espanhola. Não conseguindo resolver o litígio, More viaja até Antuérpia, onde conhece Pedro Gil e Rafael Hitlodeu. Em meio aos diálogos com este último, o autor-personagem faz uma severa análise crítica da situação política e social da Inglaterra. No segundo livro, Hitlodeu relata minuciosamente a More sua viagem à Utopia, uma ilha formada por 54 cidades geometricamente idênticas, nas quais a população vive em condições sociais, econômicas e políticas perfeitas. Para a personagem Hitlodeu, Utopia seria a única verdadeira república do mundo, pois os interesses coletivos estariam à frente dos interesses pessoais. A obra encerra com as reflexões de More comparando essa sociedade perfeita com a Inglaterra.

Segundo Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2004), Thomas More não foi um sonhador, mas um político; assim, *Utopia* se configura como um livro da razão e, por isso, ele deixaria evidente a irreabilidade de sua obra: “Utopia é um país de nenhum lugar, Amauroto significa cidade fantasma, o Anidro o rio sem água, o príncipe é Ademo, isto é, sem povo. A Utopia é a especulação de um humanista. A perspectiva de Morus não é econômica, mas ética”

²² Encontram-se registradas três diferentes grafias para o nome do autor de *Utopia*: Thomas More, forma inglesa, Thomas Morus, forma latinizada e Tomás Moro, forma aportuguesada. Nesta dissertação, optou-se pela grafia inglesa, as demais ocorrências farão parte de citações sobre o autor.

²³ *Sobre a Melhor Constituição de uma República e a Nova Ilha Utopia* (1516).

(BERRIEL, 2004, p. 47). More converte o irreal em reflexão sobre a realidade. Quanto a isso, Luigi Firpo (2005) afirma que, embora se veja o utopista como fantasioso, ele é, na verdade, um realista. Para que se possa imaginar uma ordem social diferente, que é a preocupação do utopista, é necessário compreender minuciosamente a própria realidade já existente. Seu descontentamento com a sociedade que o cerca faz com que ele projete outra conjuntura política, econômica e social. More produziu um discurso ficcional para expor seu descontentamento e suas ideias sobre a sociedade de seu tempo.

É através da linguagem que More rompe a tênue linha que separa o real do irreal. Ele utiliza-se da sátira e da ironia para construir, por intermédio da ficção, um novo imaginário social, onde há a possibilidade de se pensar em outra constituição da sociedade que não a existente. A mesma relação é estabelecida em *A Rainha do Ignoto*. Ao conceber a Ilha do Nevoeiro, Emília Feitas idealiza um universo feminino em que a mulher atua como agente criador no meio social. Longe de ser um delírio, a Ilha do Nevoeiro configura-se como um espaço criado ficcionalmente para possibilitar uma crítica à sociedade da época, formando um paralelo entre o mundo real oitocentista e o Reino do Ignoto. Conforme Berriel, “as utopias, partindo de elementos reais, reconstroem todas as Histórias possíveis, todos os cenários que a História não realizou” (BERRIEL, 2005, p. 1).

Embora se ancore na realidade, a sociedade utópica sobrepõe-se a ela. A forma que os utopistas encontram para fazer isso é utilizando o imaginário, o que, conforme Berriel (2005), estruturaria o real, mas também possibilitaria a projeção de um futuro. Segundo Backzo,

[os] antropólogos e os sociólogos, os historiadores e os psicólogos começaram a reconhecer, senão a descobrir, as funções múltiplas e complexas que competem ao imaginário na vida colectiva e, em especial, no exercício do poder. As ciências humanas punham em destaque o facto de qualquer poder, designadamente o poder político, se rodear de representações colectivas. Para tal poder, o domínio do imaginário e do simbólico é um importante lugar estratégico (BACKZO, 1985, p. 305).

Parece que, antes dos estudiosos humanistas, alguns autores visionários com fortes convicções políticas já haviam percebido a importância do imaginário para a formação de um determinado tipo de sociedade e possíveis alterações da sociedade já existente. Assim, é através do imaginário que a utopia reside no espaço limítrofe entre o real e o ilusório.

Ao definir o que é utopia, Luigi Firpo (2005) afirma que o utopista possui lucidez da impossibilidade do seu projeto, no sentido de que esse seria impraticável na realidade concreta. Além disso, o projeto utópico poderia gerar resistência nos que não desejam ouvir tais concepções inovadoras. O utopista teria de reduzir-se ao silêncio a fim de salvaguardar

sua integridade física. Ao saber que seus contemporâneos não possuem condições de entendê-lo, o utopista escreve para a posteridade.

O descontentamento com a realidade social misógina oitocentista leva Emília Freitas a criar, em *A Rainha do Ignoto*, um espaço social diferente. Ela rompe com o real, projetando uma nova ordem coletiva permeada pela igualdade entre os sexos e pela proteção das mulheres contra as diversas violências físicas, psicológicas e simbólicas, sofridas por elas naquele período. A lucidez de Freitas diante de seu projeto social fica muito evidente já no prólogo: “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 pretensão bondosa de seu extraordinário coração” (FREITAS, 2003, p. 29, grifo nosso). A sociedade patriarcal coercitiva impossibilitaria as condições de liberdade e poder para uma mulher, de modo que somente no campo ficcional seria possível ela, no caso a Rainha, personificar todos os atributos outorgados aos homens. Todavia, o final da obra demonstra a impraticabilidade do projeto de Freitas, quando ela opta pelo final trágico, porém insurreto, da protagonista.

Conforme apontado por Firpo, toda utopia é um projeto radical e, como tal, deve “apresentar-se mascarada e fantasiada, não deve ser proposta com um discurso direto e praticável, porque, se fosse assim, não seria projetado em direção ao futuro, mas voltado para um êxito imediato, que é na verdade aquele que o utopista pretende excluir ou elidir” (FIRPO, 2005, p. 230). Ao recorrer ao espiritismo, à hipnose, ao fantástico e até mesmo ao gótico, Freitas encobre sua proposta de uma sociedade feminina. Essa é a leitura mais recorrente que se pode observar na fortuna crítica dessa obra. A maioria dos pesquisadores de *A Rainha do Ignoto* atém-se mais a características fantásticas e góticas ou à comparação entre a biografia da autora e a construção de suas personagens, passando despercebido para alguns o projeto de uma sociedade feminina pautada em fortes convicções políticas pró-republicanas e pró-abolicionistas. Logicamente, o romance de Freitas não é um manifesto ou tratado político, nem pretende sê-lo, pois, de acordo com Firpo (2005), reitera-se que a obra utópica é impraticável no presente, não funcionando como um simples discurso político. Então, *A Rainha do Ignoto* a implantação de uma sociedade utópica real de mulheres, naquele momento histórico. O romance trata, de fato, de uma reflexão sobre a condição feminina em um contexto marcadamente misógino e preconceituoso, porém essa reflexão só pode ser melhor compreendida em um tempo posterior ao século XIX. Dentro da conjuntura social pautada no patriarcalismo oitocentista, o simples questionamento dos valores estabelecidos já torna essa obra profundamente inovadora.

Cabe ressaltar que, assim como em diversos campos dos estudos literários, os estudiosos das obras utópicas não se preocuparam em abordar as diversas utopias criadas por mulheres através dos séculos. Somente na década de 1970, as escritoras Joanna Russ, Marge Piercy, Margaret Atwood e Octavia Butler descobriram que, desde os momentos iniciais da literatura de utopia, ela já vinha sendo utilizada como instrumento de crítica social por parte de escritoras como, por exemplo, as obras *The description of a new world, called The Blazing-World* (1668), de Margaret Cavendish, *Herland*²⁴ (1915), de Charlotte Parkins Gilman, *Swastika Night* (1937), de Katharine Burdekin²⁵ e *Whileaway*²⁶ (1975), de Joanna Russ.

A escritora estadunidense Marge Piercy (2003) afirma que nos últimos 100 anos as mulheres têm escrito utopias. A própria autora inclui-se como exemplo: dos dezesseis romances escritos por ela até o ano de 2003, cinco são romances utópicos²⁷. Piercy cita *Herland*, de Gilman, como uma obra paradigmática, em que se apresenta um mundo no qual as contradições enfrentadas pela mulher são totalmente eliminadas. Essa obra servirá de inspiração para diversas utopias de autoria feminina em contexto norte-americano após os anos 1970. Embora se encontre produção de textos utópicos femininos nos Estados Unidos já no século XVII, centrando-se no espaço temporal mencionado por Piercy (2003), têm-se, por exemplo, as obras *Proud Man* (1934), de Katharine Burdekin, que aborda a chegada de uma hermafrodita vinda do futuro para criticar os papéis de gênero em 1930. A partir da segunda metade da década de 1980, Octavia Butler publica uma trilogia de ficção científica intitulada *Xenogenesis*, com os romances: *Dawn* (1987), *Adulthood Rites* (1988) e *Imago* (1989). Essa trilogia aborda mundos utópicos em seus enredos.

O mais admirável é que os diversos desbravadores das primeiras utopias nem sequer mencionam o nome de Christine de Pizan (1363-1430), escritora italiana que viveu na França desde os três anos de idade. Esta escritora e filósofa escreveu *Le livre de la cité des dames* (1405)²⁸, que seria o marco da tradição utópica feminista, antecedendo em mais de um século

²⁴ Esse romance foi traduzido para o português com o título *Terra das Mulheres*.

²⁵ A autora escreve sob o pseudônimo de Murray Constantine.

²⁶ *Whileaway* é um local utópico povoado por mulheres. Esse será o espaço em que viverá a personagem Janet, da obra *The female man*, de Joanna Russ. Nesse romance é contada, simultaneamente, a vida de mais três personagens femininas em outras partes do tempo-espaço. Embora *The female man* seja considerada uma obra de ficção científica feminista, a trajetória de Janet em *Whileaway* é considerada pela crítica literária, como por exemplo, Elaine Showalter (1994), uma utopia.

²⁷ *Woman on the Edge of Time* (1976); *Braided Lives* (1982), que trata da vida em Detroit; *Gone to Soldiers* (1988), que aborda a Segunda Guerra Mundial; *He, She and It*, posteriormente denominado *Body of class* (1991), enquadrar-se-ia em uma distopia e *The Third Child* (2003) (PIERCY, 2003).

²⁸ *A cidade das damas*. Inspirada na obra *A cidade de Deus* (413-426), de Santo Agostinho, Christine de Pizan divide sua obra em três livros, que representam respectivamente: a fundação, as edificações e as coberturas de

a *Utopia* (1516), de Thomas More. Luciane Eleonora de Freitas Calado menciona que as mulheres nunca conheceram um espaço justo na história, elas sempre estiveram em “nenhum-lugar”, ou em um “não-lugar” (CALADO, 2006, p. 85). Talvez por isso o universo utópico tenha agradado tantas escritoras no passado e, atualmente, a distopia, oriunda da utopia, ainda seja uma predileção para algumas autoras.

Ao analisar-se a obra de More, as obras utópicas anteriores e, também, as posteriores, percebe-se que o espaço para as mulheres nas ditas coletividades perfeitas era delineado a partir do modelo misógino já existente nas sociedades concretas de seus escritores. Em *Utopia*, as mulheres trabalhavam na agricultura e, por serem consideradas fracas, eram-lhes atribuídas as tarefas menos penosas; suas funções compreendiam os afazeres domésticos do lar e a tecelagem. Embora seja concedido a elas o direito de estudar, suas obrigações são para com o marido. Assim também sucede em obras posteriores e inspiradas por *Utopia*, como *Cidade do Sol* (1621), de Tommaso Campanella. Nessa obra, as mulheres são consideradas apenas para fins de procriação, sendo concedido apenas às mulheres estéreis o direito de escolher com quem casar, mas em detrimento de diversos benefícios que eram concedidos às *matronas*. Na obra antecessora a More, e sua inspiradora, *República* (IV a. C.), de Platão, as mulheres não eram consideradas cognitivamente inferiores aos homens. Platão não percebia o útero ou o fato de dar à luz como impedidores para as mulheres participarem do mundo político. Entretanto esses direitos só eram válidos para as esposas dos guardiões da cidade, ou seja, a elite de sua República (CHANTER, 2011). As mulheres da plebe não possuíam os mesmos direitos, e eram consideradas inferiores.

Ao que tudo indica, a concepção de uma sociedade perfeita para homens não é a mesma para as mulheres. Em muitas obras utópicas masculinas, não só a mulher continua a exercer o mesmo papel de inferioridade e servilidade presente nas sociedades patriarcais reais, como também há continuidade de hierarquias e classes sociais, e mantêm-se os sistemas escravocratas em diversas delas. Resta saber que tipos de construções políticas, econômicas e

uma cidade. Essa construção sustentar-se-ia nos argumentos históricos da vida de mulheres célebres. Assim, cada uma das partes é dedicada a mulheres importantes nas suas sociedades: o Livro I é dedicado à rainha Semíramis; à Tamiris, rainha das Amazonas; à Dido, rainha de Cartago; à poetisa Safo e à tecelã Aracne. Já o Livro II é oferecido às rainhas europeias, como Clotilde, Blanca *etc.* O Livro III é consagrado às santas: Nossa Senhora, Santa Luzia e Santa Catarina. Três damas auxiliam na construção da cidade: no Livro I a Dama da Razão, no Livro II a Dama da Retidão, e no Livro III a Dama da Justiça; à medida que a cidade vai sendo construída, solidifica-se a autoestima feminina, enaltecendo as qualidades das mulheres. Em sua obra, Christine de Pizan denuncia os filósofos, os poetas e os pregadores por atitudes misóginas. Além disso, o romance apresenta uma contundente defesa da mulher ao representar uma cidade fortificada para protegê-la da hostilidade masculina.

sociais ocorrem nas obras utópicas femininas, a fim de compará-las com os mundos utópicos masculinos. Todavia, em vista da amplitude de tal estudo, esta investigação ater-se-á apenas à obra *A Rainha do Ignoto*, pois ela abriga a proposição de um universo paralelo, regido por leis próprias, desenvolvido em uma estrutura física, social e econômica diferenciada do mundo concreto real oitocentista brasileiro. Essa *nova sociedade*, desenvolvida na trama, deve ser explorada e compreendida justamente para se entender a complexidade da obra de Emília Freitas. Obra essa que talvez seja a primeira utopia feminina no Brasil. Porém, antes da análise dessa sociedade especificamente, faz-se necessário entender as principais características das obras utópicas, traçando elementos comuns que as unem.

Este capítulo propõe-se a repensar a utopia através de seu contexto original como gênero literário, nos moldes da obra de Thomas More, porém salientando os aspectos relevantes que foram se modificando ao longo dos séculos. De um ideal literário, a utopia passou a um ideal político marcado, por vezes, pelo extremismo. Do plano das ideias, lançou-se para a prática política. Embora a utopia ainda se proponha a externar um mundo perfeito, surgiram grupos que tentaram construí-la de forma efetiva na realidade, dando origem a coletividades revolucionárias. As obras utópicas também sofreram alterações próprias aos períodos históricos em que foram produzidas. Das variações das utopias surgem as distopias, narrativas que, diante de uma realidade insana e dolorosa, se pretendem teleológicas, no sentido de antecipar a visão do futuro, conforme Berriel (2014).

Ao se pensar em utopia como ideal político, surgiram diferentes vertentes de ideologias pautados na expressão convergindo posteriormente no socialismo utópico criado principalmente por Robert Owen, Saint-Simon e Charles Fourier. Esse trio influenciará também o Brasil com suas ideias inovadoras e revolucionárias. As ideologias políticas utópicas acabam por inspirar também novas obras, que, posteriormente, serão definidas como romances utópicos. Pretende-se então, mencionar algumas dessas obras, sem, no entanto, seguir uma linearidade muito rígida em relação à sucessão das datas de publicação. Procurar-se-á abranger apenas o período inicial da literatura utópica brasileira, século XVII, até a primeira metade do século XX. Essa escolha temporal está associada à contextualização histórica e ao período de produção e publicação de *A Rainha do Ignoto*. Dentro desse paradigma temporal (do século XVII ao início do século XX), encontra-se o registro de apenas duas obras utópicas de autoria feminina brasileira: a obra de Freitas e *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500* (1929), de Adalzira Bittencourt. Far-se-á uma relação entre essas duas obras, a fim de compreender tanto as modificações do gênero utópico através do tempo (de 1899 até 1929), como para refletir sobre as concepções relacionadas com a

autoria feminina e ao próprio feminismo discutidos por autoras que tratam diretamente de obras utópicas, como Marge Piercy (2003).

2.1 Utopia como gênero literário

A escrita da obra *Utopia*, de More, seguiu um procedimento predeterminado, visto que ela seria a resposta ao *Elogio da Loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam. O amigo de More inspirou-se no próprio nome do autor para escrevê-la, pois *moròs*, em grego, significa louco. Como Rotterdam ocupou-se da loucura, caberia a More criar um contraponto oriundo da razão, conforme aponta Laura Cielavin Machado (2012). Assim, *Utopia* foi escrita seguindo uma refinada erudição. Na obra, entrelaçam-se diversos subgêneros literários como a retórica, o relato de aventura, o diálogo filosófico, a dramaturgia, a poética, e encontram-se, às vezes, passagens proféticas. *Utopia* também aborda uma grande diversidade temática: história, economia, direito, política, pedagogia, medicina, ética, enfim, tudo que envolve a vida social. Seu tom satírico, impregnado de ironias, assemelha-se às sátiras de Luciano de Samósata (RIBEIRO, 2010).

O discurso ficcional de More apresenta características bem definidas, que, por sua vez, foram utilizadas posteriormente na concepção de outras obras de igual gênero, pelos mais diversos autores. Essas características recorrentes permitem uma identificação do gênero utópico. Baseando-se nelas, Raymond Trousson esboçou uma morfologia capaz de identificar os traços comuns e criar uma definição de utopia na qualidade de gênero literário, visto que, ao longo dos séculos, a expressão tornou-se muito abrangente, passando a ser utilizada em diferentes contextos e, com isso, ganhando novas significações. Trousson (2005) aborda as diferentes concepções para a expressão *utopia* utilizada ao longo dos séculos com base nos *Dictionarie of the French and English Tongues* e *Le Dictionnaire de l'Academie française*, ambos de 1762. No século XVI, *utopia* está intimamente ligada à obra de More, representando um local paralelo à realidade, organizado em perfeição social. Já no século XVII, utiliza-se mais o termo ao referir-se à viagem imaginária. No século XVIII, ela seria entendida como metáfora pseudo-geográfica, mas também como lugar feliz, em vista do estado da perfeição governamental. No século XIX, a palavra *utopia* ganha uma forte carga depreciativa por ser associada a um determinado tipo de socialismo contraposto às ideias burguesas. Ela associar-se-ia mais ao sonho de uma sociedade igualitária, porém não se assemelhando às concepções dos séculos anteriores.

Raymond Trousson (2005) aponta a *intencionalidade* concernente ao gênero como um fator fundamental de análise. O propósito da obra utópica, para Trousson (2005), seria a aspiração de edificar um outro mundo, com uma nova história, diante da realidade existente. Porém, esse *novo mundo* é uma criação puramente humana (no sentido de não estar ligada a criação divina de um mundo). Essa proposição do autor está respaldada pelo nascimento histórico da utopia como gênero literário; origina-se no Renascimento, época caracterizada pelo Humanismo, perspectiva filosófica que prima pela razão e pela visão antropocêntrica para entender o mundo.

A utopia, em sua gênese, está tão ligada às perspectivas humanistas que se configuraria como substituta humana da felicidade, não necessitando mais o homem almejar, nem empenhar-se pela felicidade prometida no universo religioso, fundamentalmente cristão (evocando a perda do paraíso terrestre e a promessa de um paraíso celestial). Por isso mesmo, essa felicidade nunca é individual, ela é sempre pensada em termos da sociedade como um todo (TROUSSON, 2005). Ainda no que concerne às utopias, para Trousson (2005), elas seriam críveis e verossímeis, em consequência da forma realista de narrar a história. Outra característica marcante nas utopias são as viagens. Elas podem ser vistas em uma perspectiva simbólica, o que apontaria a comutação dos velhos valores. Isso significa que se deixaria um sistema social falido, antiquado por algo novo, uma sociedade melhor.

Muito embora a utopia apresente-se como projeto, Trousson relembra que, na condição de gênero literário, ela “supõe igualmente exigências de formulação de sua mensagem, requer o estudo de critérios estruturais, diegéticos e estilísticos” (TROUSSON, 2005, p. 128). Como historiador literário, e a partir da obra *Utopia*, Trousson (1979) esboça uma série de recorrências em textos utópicos que auxilia na construção desse gênero, levando em consideração os três critérios: estruturais, diegéticos e estilísticos acima mencionados. O autor aponta a primeira e mais evidente característica de um texto utópico: “o *insularismo* como condição geográfica” (TROUSSON, 1979, p. 19). Esse distanciamento do mundo protegeria a comunidade utópica da “corrupção exterior”, formando um “microcosmo” com “leis específicas que escapam do campo magnético do real” (TROUSSON, 1979, p. 20). Assim, esse insularismo representar-se-á por uma atitude mental, a qual assumirá, na maioria das obras, a forma geográfica de uma “ilha clássica” (TROUSSON, 1979, p. 20).

São observadas outras características tais como a *autarquia*, significando a independência financeira absoluta da sociedade utópica (TROUSSON, 1979). O utopista despreza o ouro e a prata, pois ele teme a desigualdade e a injustiça que a acumulação desses bens pode gerar, rompendo, assim, com a perfeita uniformidade da sociedade ideal. Como não

há necessidade da moeda, pois se forma uma sociedade fechada que se utiliza da terra única e exclusivamente para produzir os bens necessários para o consumo, conseqüentemente não existe comércio nas sociedades utópicas. Os bens são produzidos por todos os habitantes da sociedade e divididos igualmente.

A *regularidade* também se apresenta como característica dos textos utópicos (TROUSSON, 1979). A utopia evidencia-se pelo absoluto controle sobre todas as coisas. A necessidade de simetria é um reflexo do “amor pela ordem” levada a um ponto de misticismo (TROUSSON, 1979). A vida associativa não deve estar submetida à fantasia e à exceção. Nas obras utópicas, tudo que escapa à simetria e à ordenação causa uma espécie de temor. A própria naturalidade é temida, pois ela estaria sujeita às ações perturbadoras da História e dos acontecimentos da vida concreta. A regularidade está refletida tanto no espaço geográfico, pelas formas das edificações e construção geral da sociedade, bem como no comportamento dos cidadãos.

Um aspecto recorrente nas utopias é a *presentidade* (TROUSSON, 1979). Isso significa que a cidade se encontra inserida em um tempo presente, não apresentando nem passado, nem futuro. Sua perfeição não permite uma mudança: tudo é como tem que ser e sempre será da mesma forma na sociedade utópica. Outra característica levantada pelo autor é a presença do *Legislador*, uma personagem mítica que administra as leis de forma justa (TROUSSON, 1979). O Legislador apresenta-se como um ser próximo a uma divindade, pois a lei é um decreto nascido da sua sabedoria e da sua razão. O utopista considera que as leis justas tornam o povo bom, e que as instituições formam os costumes. Conseqüentemente, haverá a necessidade de o Legislador regular as leis da forma mais equânime possível, a fim de tornar aquele lugar aprazível, pois o povo seguirá fielmente as leis criadas por ele.

Na morfologia concebida por Trousson, várias características interligam-se, necessitando uma da outra para formar um conjunto homogêneo de ideias. Observa-se, por exemplo, o *dirigismo absoluto* (TROUSSON, 1979); nas obras utópicas todo individualismo deve ser negado. Há intervenção radical do Estado no cotidiano de cada um dos cidadãos da sociedade. Tudo é regulado e delimitado pelas leis determinadas pelo Legislador, sendo o indivíduo sempre subordinado às exigências de ordem e de equilíbrio total. O dilema do utopista é sacrificar-se como indivíduo para proteger a instituição criada originalmente para o homem. A resolução desse problema, segundo Trousson (1979), seria que, nas obras utópicas, todos os cidadãos já possuiriam uma forte consciência de coletivismo, que é a próxima característica apontada pelo autor.

No *coletivismo*, há uma ausência de propriedade, o que representaria uma dimensão mais ética do que econômica (TROUSSON, 1979). Sem propriedade privada, garantir-se-ia a igualdade e eliminar-se-ia uma fonte de conflitos, pois o acúmulo de bens pode ocasionar inveja, ciúmes e pobreza. Porém isso “implica em limites à liberdade, daí derivando o aspecto ascético²⁹ da moral utópica” (BERRIEL, 2014, p. 15). Essa igualdade pressupõe a exaltação do trabalho e o horror ao parasitismo social.

O modo encontrado para que o homem mantenha-se agindo coletivamente e admitindo ser dirigido é através da *onipotência da pedagogia* (TROUSSON, 1979). Ela seria a melhor forma de agir diretamente sobre o material humano, a fim de padronizar as consciências. Na utopia, a pedagogia é confiada ao Estado, o único a deter a lei: mais do que qualquer outro saber, importa o saber constitutivo da ordem social. Ela serve, então, para introjetar a ordem e a regra, e busca fundamentalmente transformar a estrutura mental conforme a estrutura social. Assim, seu projeto é erradicar do homem a sua natureza primitiva, individualista e anárquica, e substituí-la por outra função mais adequada.

As obras utópicas são simultaneamente *totalitárias e humanistas*: totalitária, no sentido de desejar a síntese e a harmonia; humanista, no sentido de que ela é uma criação humana, feita sem o uso de transcendência externa (ou divina) (TROUSSON, 1979). A utopia reflete um mundo em que o homem é de fato o dono de seu destino. Essa visão humanista refletir-se-á na última característica abordada pelo autor: a *questão religiosa*. Berriel (2014) aprofunda as explicações sobre essa característica, mencionando que a religião é reduzida a uma profissão de fé mínima: há uma crença em um Deus criador revelado através da natureza, bem como na imortalidade da alma, mas sem fundamentar-se em questões de ordem teológica. O culto é desinteressado e não há uma igreja institucionalizada. A tolerância religiosa é absoluta, desde que não se criem desordens. A necessidade do irracional é admitida, porém somente quando voltada para os cultos do Estado. No limite, a Utopia não tem uma religião, ela é uma religião, uma autoadoração da Cidade.

²⁹ Michel Foucault (2006) menciona que a *ascese*, da qual tratavam os filósofos da época helenística e romana, diferenciava-se da *ascese* conhecida ocidentalmente, impregnada pelos conceitos cristãos. O autor aponta três diferenças básicas na ascese filosófica: não há a renúncia a si, não se trata de reger a ordem dos sacrifícios, das renúncias que se deve fazer, e a ascese da prática de si não tem por princípio a submissão do indivíduo à lei, mas é regida pelo princípio de ligar o indivíduo à verdade. Para o filósofo, esse é um dos aspectos mais fundamentais da ascese filosófica. Já a ascese cristã refere-se à prática de um exercício constante de dominação dos sentidos, passando por vezes pela mortificação do corpo, a fim de superar os vícios, o que resultaria na purificação, ou na purgação dos pecados. São Tomás de Aquino defendeu amplamente a ascese cristã, que incluía o jejum, a castidade, a penitência, a mortificação e o martírio. Na *Moral da Suma Teológica*, de Aquino, encontra-se difundida essa ideia de abstinência total dos prazeres (FAITANIN, s/d). Acredita-se que a ascese moral utópica estaria mais próxima da moral ascética cristã, no sentido de renunciar a todo benefício que estivesse ligado ao individualismo em prol da coletividade. Em última instância, renuncia-se até a liberdade e permite-se ser dirigido pela própria comunidade.

Essas características estabelecem um esquema geral com base na morfologia de diversas obras utópicas analisadas por Raymond Trousson, iniciando, evidentemente, por *Utopia*, de More, incluindo a análise de *Cidade do sol*, de Tommaso Campanella e, em seguida, *Nova Atlântida*, de Francis Bacon. Posteriormente, Trousson (1979) acentua os traços utópicos em diversas obras da antiguidade clássica que se enquadrariam como utópicas. Ele aborda as obras de Platão e de outros filósofos e escritores, chegando finalmente ao século XIX e citando algumas obras do início do século XX. Embora o historiador literário faça um estudo bastante completo, abrangendo obras utópicas e distópicas de diversos períodos, não há sequer uma única menção a qualquer obra utópica de autoria feminina em seus estudos. Por fim, o autor afirma que a utopia é um gênero literário privilegiado, pois agrega a experiência formal do gênero romanesco e trata de diferentes áreas que falam do domínio da consciência do homem e de seu destino, de sua vontade “patética” de orientá-lo e modificá-lo (TROUSSON, 1979, p. 262).

A obra *A Rainha do Ignoto* apresenta diversos aspectos levantados por Raymond Trousson. A Ilha do Nevoeiro mostra-se como um não-lugar, que abriga uma sociedade de mulheres, a fim de salvaguardá-las da sociedade real. O paralelo formado pela comparação entre a sociedade da ilha e a sociedade oitocentista real serve como crítica social contra a misoginia. A estrutura social da ilha pauta-se no coletivismo: as paladinas conjugam valores morais e éticos, formando uma totalidade harmônica; elas vivem sob a autarquia governada pela Rainha do Ignoto, que dirige economicamente a ilha, exercendo também a função de legisladora dessa sociedade. As ações das paladinas seguem uma regularidade que servirá para manter a ordem e o bom funcionamento social. Essa ordem é inculcada desde a juventude, através dos princípios pedagógicos. A questão religiosa segue uma profissão de fé mínima que oscila entre o espiritismo e uma pseudocientificidade. A Ilha do Nevoeiro não apresenta um passado detalhadamente explicado no decorrer da trama, também não terá futuro, pois deixará de existir com a morte da protagonista. Todas essas constantes serão analisadas de forma mais ampla relacionando-se diretamente ao romance *A Rainha do Ignoto*. Porém, nesse momento, torna-se relevante entender as modificações que ocorreram no conceito de utopia e o reflexo dessas alterações no contexto histórico de produção do gênero utópico no Brasil.

2.2 Transformações dos mundos e dos ideais utópicos

Em seus estudos sobre utopias literárias, Carlos Eduardo Ornelas Berriel (2009) aponta que a utopia teve um registro de nascimento muito bem definido, diferente de outros

gêneros literários, com a obra *Utopia* (1516), de Thomas More. Essa obra tornou-se a matriarca de um grupo de textos que se manteriam unidos por um ideal de formar uma outra sociedade, inversa à já existente. Conforme Berriel,

desde Thomas Morus, autor do vocábulo, é chamada *utopia* toda descrição de uma sociedade supostamente perfeita em todos os sentidos, palavra que quer dizer, literalmente, “o que está em nenhum lugar”. Chama-se *utópico* todo ideal de sociedade humana que se supõe maximamente desejável, mas geralmente considerado impraticável (BERRIEL, 2009, p. 12).

Para o autor, esse gênero está intrinsecamente ligado à História, pois sua criação desenvolve-se justamente a partir da racionalização burguesa sobre a vida, oriunda do Renascimento. Assim, esse gênero multiplicou-se por diversos países no século XVI:

Alemanha (*Wolfaria*, de Eberlin, 1521, e os *Commentariolus*, de Kaspar Stiblin, 1555), Espanha (*Relox de Principes*, de Antonio de Guevara, 1529), Itália (*Mondo Savio e Pazzo*, de Doni, 1552, *La Città Felice*, de Patrizi da Cherso, 1553, *La Repubblica Immaginaria*, de Ludovico Agostini, 1591), França (com a descrição da abadia de Thélème, no primeiro livro de *Gargantua et Pantagruel*, de Rabelais, 1532, e de Orbe, em *Alector ou le Coq*, de Aneau, 1560, ou com a *Ilha dos Hermafroditas*, atribuída a Artus Thomas, 1605) (BERRIEL, 2009, p. 12).

Essa difusão do gênero utópico pela Europa torna-se bastante compreensível quando considerada de acordo com a explicação de Berriel (2009), segundo a qual a utopia aponta para uma sociedade incompleta, porém com possibilidades de reparação. Isso se daria através da própria utopia, isto é, pela “formalização literária da completa remissão dos males sociais”, pois o “texto constrói com palavras uma pólis perfeita”, imaginando a completude social sob a ordenação dos “ditames da Razão” (BERRIEL, 2009, p. 13). Assim, várias cidades, países, ilhas e sociedades foram criadas ficcionalmente com base no projeto de More, pois, conforme Teixeira Coelho, “a imaginação utópica é, assim, inerente ao homem; sua presença nas sociedades históricas, uma constante” (COELHO, 1985, p. 14). Mas nada permanece inalterado, nem na imaginação dos homens, nem nas sociedades, e conseqüentemente nem na própria história. As mudanças também acontecem com a significação da palavra utopia e refletem na constituição do próprio gênero literário.

Segundo Marilene Chauí, entre os séculos XVI e XVIII a utopia aparece como um “jogo intelectual no qual o possível é imaginário, combinando a nostalgia de um mundo perfeito perdido e a imaginação de um mundo novo instituído pela razão”; posteriormente, no século XIX, “passará de jogo intelectual para projeto político, no qual o possível está inscrito na história” (CHAUÍ, 2008, p. 4). A autora, ainda, comenta que nessa modificação da utopia

literária para a política ela se torna organizada e prática, mas também considerada pelos poderes institucionais como uma ameaça.

Após a Revolução Francesa ocorre uma grande alteração política que repercute em toda a Europa. Nesse momento histórico, o vocábulo *revolução* será atrelado ao conceito de *utopia* de More. Porém, os programas revolucionários utópicos não acontecem de uma forma única, centralizada, mas de maneira difusa e dispersa, envolvendo um determinado eixo estrutural, conforme apontado por Teixeira Coelho (1985). Esse autor identifica quatro tipos de mentalidades utópicas difundidas no mundo, mas que reverberaram também no Brasil:

O primeiro tipo [...] produziu os quiliasmas, ou movimentos messiânicos marcados por um fanatismo religioso. Este tipo produziu as arregimentações de um Thomas Münzer, líder dos amabatistas, ou dos Mórmons, nos EUA, ou a de Antonio Conselheiro, no Brasil, caracterizadas por vagos traços de reivindicações sociais (uma vez que a maioria de seus componentes provêm dos estratos oprimidos da sociedade) diluídos na crença religiosa na concretização do paraíso. [...] É uma das formas mais antigas de utopias.

O segundo tipo é marcado pela presença de ideias liberal-humanistas. Os projetos utópicos, neste caso, não passam de uma ideia que se apresenta como um objetivo formal projetado num futuro indefinido (portanto, ucrônico³⁰) e cuja função consiste em estabelecer meros dispositivos reguladores das relações mundanas; não propõem claramente a revolução [...].

A ideia conservadora assinala o terceiro tipo de mentalidade utopista, caracterizada basicamente pelo fato de o projeto utópico estar em harmonia com a situação existente no momento de sua formulação. Neste caso, o que interessa é o aqui-e-agora, e se há revolução nesse projeto ela só pode ser entendida naquele sentido de volta para trás [...].

O quarto tipo é representado pelo programa socialista-comunista, que radicaliza a utopia liberal ao mesmo tempo em que supera os traços anárquicos dos quiliasmas. Esta se situa no futuro – mas, agora, trata-se de um futuro historicamente determinado, com um ponto de referência: a queda do capitalismo. Ancorada na realidade histórica e social, a utopia social-comunista não evita – pelo contrário – a revolução (COELHO, 1985, p. 52-54).

Neste contexto de transição do significado dos ideais utópicos, modificou-se também a forma de expressão discursiva dessas novas mentalidades revolucionárias. Teixeira Coelho (1985) aponta três textos utópicos bem característicos dessa mudança paradigmática no conceito de utopia: o livro do inglês Robert Owen³¹ (1771-1858), *Livro do Novo Mundo Moral* (1836), em que se propõe uma *topia*³² na qual uma fábrica é transformada em associação comunitária, o que Coelho (1985) denomina como sendo a precursora das cooperativas. Os escritos utópicos do francês Claude Henri de Rouvroy (1760-1825),

³⁰ Vocábulo provindo da palavra *u-cronia*, que significa ausência de tempo (BERRIEL, 2014).

³¹ Mais precisamente, Robert Owen nasceu em Newton no País de Gales, conforme Berr (2006).

³² No sentido de lugar concreto.

conhecido como conde de Saint-Simon³³, *Carta de um Habitante de Genebra a seus Contemporâneos* (1802), *Reorganização da Sociedade Européia* (1814), *A indústria* (1817), *O Sistema Industrial* (1820-1823), e *Novo Cristianismo* (1825) apresentam uma inclinação ao capitalismo, porém paradoxalmente contêm uma forte proteção paternalista ao operariado. E as obras do também francês Charles Fourier³⁴ (1772-1837), *Teoria dos Quatro Movimentos e dos Destinos Gerais* (1808) e *Tratado da Associação Doméstica* (1822), das quais provém a ideia de evolução do corpo social denominada *associacionismo*. Engels, em sua obra *Anti-Dühring*, aponta Fourier como precursor do socialismo (COELHO, 1985, p. 58). Os três utopistas acima citados preocuparam-se em criar diferentes sociedades utópicas pautadas em ideais políticos que dariam origem às concepções políticas do socialismo utópico. A utopia apregoada pelo trio foi fortemente condenada por Marx e Engels no *Manifesto Comunista* (1848). Esses dois últimos autores diferenciavam fortemente o *socialismo utópico* do *socialismo científico*.

Mas que relação pode ser estabelecida entre a literatura utópica e a ideologia política? Para responder a essa questão faz-se necessário refletir sobre algumas noções referentes ao socialismo utópico. Segundo Ivone Gallo, para Charles Fourier:

[a] necessidade dos operários em buscar soluções imediatas para os seus problemas resultou na elaboração de inúmeros projetos de comunidades fourieristas para as quais os militantes empreenderam esforços e propagandas no intuito de sua realização em tempo breve. No movimento operário a propaganda tornou-se ato, notamos o abandono da ficção e da linguagem mais elaborada em nome do pragmatismo. Se no material de propaganda ou em falas durante reuniões festivas se abusasse com frequência da linguagem figurada, mesclada também a elementos de realidade, o recurso a figuras de linguagem não visava outro objetivo que o de estimular, pelo entusiasmo, uma ação (GALLO, 2009, p. 248).

Essa literatura parece, a princípio, exceder o campo da ficção para adentrar a ideologia política real com finalidade pragmática. Porém, o que se torna relevante nessa ideologia é que, para Fourier, seria através da analogia que se explicariam as contradições do real. Para os fourieristas seria, em última instância, o amor e a harmonia universal que permitiriam a superação dos problemas evidenciados na sociedade real. Essas concepções de Fourier, e também de Owen e Saint-Simon diferem das do socialismo marxista. Como apontado por Ivone Gallo,

³³ Nesta pesquisa não se teve acesso às obras de Claude Henri de Rouvroy em língua portuguesa, apenas no original em francês, conforme arrolado nas referências bibliográficas.

³⁴ Nesta pesquisa não se teve acesso às obras de Charles Fourier em língua portuguesa, apenas no original em francês, conforme arrolado nas referências bibliográficas.

[o] socialismo crítico utópico é visto no *Manifesto* como o fruto de uma época em que apenas iniciavam-se as lutas entre burgueses e proletários e, naquele momento, tornaram-se revolucionárias. O estado incipiente da luta de classes explicaria a recusa dos socialistas ao jogo político, a sua pregação, não de classe, mas em benefício de todos. Ao mesmo tempo, Marx está convencido do abandono destes modelos já em [1847], fato que progredira [com o] desenvolvimento histórico capaz de despontar o proletariado como vanguarda (GALLO, 2009, p. 251).

As ideias políticas de Marx e Engels estão pautadas em uma concepção materialista da luta de classes entre proletários e burgueses, o que as diferem profundamente da visão metafísica de regeneração humana apregoada pelo socialismo utópico. Outras narrativas utópicas que começaram a surgir no século XIX deram origem a um novo gênero literário, conforme Marilene Chauí (2008): a ficção científica. O início do desenvolvimento técnico e científico auxiliou na criação literária de universos futuristas complexos. Segundo a autora, esse gênero teria seu início com as obras de Júlio Verne. No século XX, a presença da imaginação utópica continuará atuante na civilização; a partir da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), porém, esses ideais são postos em dúvida diante de projetos como o fascismo, ou da “semelhança assustadora com o que Hitler, Goebbels, Goering” pregavam (COELHO, 1985, p. 46). Dessa nova realidade frente aos discursos políticos utópicos, com práticas reais de terror e pesadelo, surgem as distopias que, segundo Berriel, “são utopias de sinal trocado” (BERRIEL, 2014, p. 17). Essas obras, assim como as utopias, têm como objetivo a reflexão do que o mundo pode tornar-se, ou se tornará quando desprovido de um posicionamento ético consciente de seu próprio desenvolvimento e de suas limitações. Como exemplo de algumas obras distópicas, pode-se citar: *Admirável mundo novo* (1932), de Aldous Huxley, *A revolução dos bichos* (1945) e *1984* (1949), de George Orwell, *Fahrenheit 451* (1953), de Ray Bradbury. Essas obras questionam as estruturas sociais de seu tempo, porém, tais quais as primeiras utopias, prenunciam um tempo futuro que servirá como forte crítica social ao presente.

Para Teixeira Coelho, embora não houvesse no Brasil a produção de muitas obras utópicas, há três modalidades de utopias registradas:

A primeira poderia ser entendida como exemplo de mentalidade utopista do tipo quiliástico, ou milenarista, de extração pagã, e remete à imaginação utópica da população indígena – como constatada na cultura guarani, descrita por Egon Schaden³⁵. Antes já da intromissão européia, com sua religião, os guaranis acreditavam na possibilidade de conquista de um paraíso terreno (traço indispensável para plena caracterização da utopia). Esse paraíso surgia-lhes como terra sem males, situada além do grande mar, o Atlântico, ou na forma de uma ilha

³⁵ O etnólogo faz o registro da cultura guarani em sua obra *Aspectos fundamentais da cultura Guarani*, publicada três vezes (1954, 1962 e 1974).

da Felicidade situada no meio do oceano. Várias migrações em direção à costa foram registradas, desde o início do século XIV, efetuadas por grupos guaranis à procura de um mundo melhor: em 1820, por exemplo, tribos do sul de Mato Grosso põem-se a caminho do sol nascente em busca da terra perfeita de além-mar [...].

A segunda modalidade de prática utópica observada no Brasil poderia ser considerada como de tipo quiliástico, de inspiração religiosa. Ou de tipo messiânico. [...] Do ponto de vista em que nos colocamos, é esta orientação social e a tentativa de fundar uma sociedade perfeita na terra que permitirão considerar o messianismo como figura da imaginação utópica [...]. Uma das comunidades messiânicas mais conhecidas foi a que se instalou numa antiga fazenda (Canudos) do interior baiano: o Império de Belo Monte, como a denominavam seus adeptos e seu fundador, Antonio Vicente Mendes Maciel, ou Antonio Conselheiro, conhecido como missionário itinerante desde 1873. Belo Monte tinha alguns traços das utopias: renúncia aos bens, assistência efetiva aos mais pobres, baixa incidência de crimes e contravenções [...]. Belo Monte findou-se em 1897, com o arrasamento total da comunidade, após um banho de sangue, pelas tropas do governo central brasileiro, que não admitia a autonomia da comuna e ao qual incomodava a contra-influência de Belo Monte em relação aos líderes políticos da região.

[O] terceiro tipo de mentalidade utopista [...] se convencionou chamar de socialista-comunista (embora anarquista fosse uma designação talvez mais adequada). Uma delas foi a da Colônia Vapa, estabelecida por imigrantes letões em Assis, Estado de São Paulo, ao redor de 1930. Seu esquema de organização segue as linhas das experiências utópicas típicas do século XIX europeu e norte-americano, sem o sinal do fanatismo religioso próprios dos movimentos messiânicos brasileiros. A outra, de maior vulto, foi a Colônia Cecília, de inspiração fourierista, fundada pelo anarquista e engenheiro agrônomo italiano Giovanni Rossi, em Palmeira, Paraná (1890) [...]. Nela, repete-se o esquema já conhecido: propriedade em comum dos bens, distribuição dos produtos básicos segundo as necessidades, impondo-se um racionamento dos mais custosos e raros [...]. Um dos objetivos básicos à comunidade era a decomposição da “molécula doméstica”, em decorrência do que resultaria a reforma geral da sociedade tradicional (propriedade privada, sentimento de posse, dominação e opressão, etc.); como conseqüência, por exemplo, impunha-se a renúncia à posse da mulher (COELHO, 1985, p. 77-83).

Percebe-se que o autor aponta o caráter utopista brasileiro em sua tentativa como prática política, não acentuando as narrativas, sejam elas orais ou escritas, produzidas como reflexo desses pensamentos utópicos. Ao analisar as modalidades descritas por Coelho (1985), parece evidente a tentativa, a partir do fim do século XIX e início do século XX, de introduzir no país novas ideologias políticas pautadas no socialismo utópico. Já nos dois primeiros movimentos, vê-se uma fusão de ideais utópicos político-religiosos.

Segundo Adelaide Gonçalves (2004), a partir da segunda década do século XIX inicia-se um processo de difusão de ideias de cunho intelectual no país. Surgem algumas revistas que divulgam as principais correntes do pensamento cultural e político oriundos da Europa, entre eles o socialismo utópico. Conforme Gonçalves (2004), o fourierismo chega ao Brasil através de Louis Léger Vauthier, engenheiro francês contratado para construir estradas e ferrovias no país, em 1840. Vauthier encontra, logo na chegada ao país, Auguste Millet, um dos técnicos de sua equipe, e ambos empenham-se em difundir as ideias de Fourier, principalmente no tocante à regeneração da humanidade. Adelaide Gonçalves comenta,

[s]obre a influência dos chamados socialistas utópicos, o já citado Gláucio Veiga, estudando as idéias do Padre Lopes Gama, a quem considera “descartado da tradição revolucionária pernambucana”, não obstante ser um antiescravagista e antiabsolutista, um “constitucionalista”, conclui que o eixo ideológico de Lopes Gama estrutura-se saint-simoniano. Fundamenta sua assertiva na leitura dos vários escritos de Gama, destacando “Melhoramento da Sorte das Classes Industriais” de 1845, onde afirma que “em nossos dias, três homens distintos têm tentado o melhoramento das classes laboriosas, mediante a reforma da sociedade em geral: St. Simon, Fourier e Owen” (GONÇALVES, 2004, p. 4).

Torna-se bastante evidente, na história do Brasil, uma mistura de ideias e pensamentos políticos europeus que vão se imbricando uns nos outros e recebendo nuances sincréticas, formando as estruturas do pensamento local. Misturam-se ideais religiosos com concepções políticas, conforme observado no excerto supracitado, o Padre Lopes Gama difundia abertamente seu apoio às ideologias políticas em Pernambuco (GONÇALVES, 2004). Essas combinações de ideias refletir-se-ão nos textos literários produzidos naquele período não só no campo do gênero utópico como nos demais gêneros literários. Ao se pensar na obra *A Rainha do Ignoto*, observa-se claramente marcas da influência das concepções provindas do comtismo, kardecismo, e até do fourierismo, bem como a confluência de ideologias políticas e religiosas, conforme evidenciado na chegada de Edmundo ao povoado Passagem das Pedras:

- Que vem fazer aqui esse doutor? perguntou um que chamavam de Bento da Tapera.
- Vem, disse outro, fazer a eleição, arranjar votos para a chapa do governo. Ele engana-se! O povo daqui é durinho; não vira a casaca com duas risadas!
- Eu cá sei, respondeu, outro, que meu voto, e o de toda a minha parentela, é do partido do vigário (FREITAS, 2003, p. 50).

Quanto ao fourierismo, sua influência na obra de Freitas pode ser observada logo que se adentra o reino utópico do Ignoto, pela presença da estrada de ferro por meio da qual se chegará ao interior da ilha. Um dos textos publicados por Vauthier na revista de cunho científico *O Progresso* (1846-1848), de Recife, demonstra a relação entre o progresso e a união social fraterna das comunidades utópicas, conforme comentado por Adelaide Gonçalves:

[e]m artigo abrindo a seção “Revista Científica”, Vauthier faz uma longa exposição sobre Os Caminhos de Ferro, abordando questões técnicas ligadas à construção das estradas, processos locomotores, sistema por ar comprimido. Apesar de informar que o artigo traz informações “segundo a ciência e a arte do engenheiro”, enfatiza a necessidade da aplicação do sistema de estradas de ferro no país, posto que “a questão não é apenas científica, é também econômico-política”. Para Vauthier, o emprego dos caminhos de ferro representa não apenas o progresso comercial e industrial para muitos países, mas segundo ele “virão a ser dentro em pouco tempo,

um dos mais potentes órgãos de paz e associação fraternas entre as nações”, assertiva bem ao estilo fourierista (GONÇALVES, 2004, p. 6).

Assim, para os utopistas, há necessidade de se criar uma ruptura com a realidade a fim de melhorá-la. Obviamente a obra *A Rainha do Ignoto* não apregea nenhuma concepção política panfletária fourierista, mas são inegáveis as influências dos diversos pensamentos ideológicos fundidos uns nos outros presentes na sociedade oitocentista, que, por sua vez, refletir-se-ão no romance. No concernente às utopias de autoria feminina, Marge Piercy comenta que:

[c]ostumam descrever sociedades mais abertas e anárquicas, e tendem a mostrar uma preocupação com o trabalho diário da sociedade, que deve ser tão prestigioso quanto os trabalhos atuais ou aqueles que são carregados de prestígio. Em outras palavras, criar seus filhos, ajudar a curar os doentes, ajudar num parto, ajudar um moribundo a morrer pacífica e suavemente, ajudar na sociabilização, ajudar nas negociações, tudo isto deveria ser tão prestigioso na sociedade quanto hoje é arrancar dinheiro das pessoas. Ou manipular o mercado de ações e tudo a que a sociedade parece dar um valor tão alto como adquirir empresas e levá-las à falência, e esse tipo de coisas (PIERCY, 2003, p. 1).

O discurso de Piercy (2003) é bastante incisivo ao criticar o sistema político e financeiro atual, baseado em um capitalismo que visa o lucro a qualquer custo. Para a autora, as utopias femininas tenderiam a criar sociedades mais próximas do socialismo utópico, em que o bem comum é mais importante que o lucro de apenas um dos membros da comunidade. A constituição sociopolítica inscrita na obra *A Rainha do Ignoto* apresenta um caráter contraditório. Ao mesmo tempo em que a protagonista representa o papel de mártir, benfeitora, auxiliando a todos, tida por alguns quase como *santa*, o que é mencionado por vezes na obra, sua forma de gerir seus negócios está pautada em um sistema capitalista, com investimentos e aplicações, baseado na força de trabalho. Aproximando-se do que foi mencionado por Piercy, há na obra de Freitas uma valorização do trabalho prestado ao elemento humano. Mas, tratando-se da parte econômica, as paladinas nunca terão a mesma fortuna que a Rainha, embora elas não sejam exploradas, todas necessitam trabalhar, mesmo que em atividades ligadas à caridade e ao auxílio aos necessitados. Reitera-se a contradição típica da utopia: conviver simultaneamente em dois mundos, o real e o imaginário. No Nevoeiro tem-se uma comunidade apartada ideal, porém suportada no real pelo econômico e laboral.

Em última instância, a utopia desenvolvida na obra *A Rainha do Ignoto* caracteriza-se por espelhar a estrutura social pensada para o Brasil – Republicanismo – sem romper radicalmente, portanto, com a estrutura político-social já existente. Mas, inserindo a

emancipação feminina e o seu protagonismo nessa estrutura espelhada (consonância ao real histórico) – residindo aí o seu carácter ideal para a época, isto é, utópico (dissonância com o real histórico). Assim, após a compreensão da *Rainha do Ignoto* como uma obra utópica por, principalmente, abrigar a criação de um mundo *outro* governado por mulheres e para as mulheres e apresentar uma finalidade não pragmática, mas reflexiva sobre a sociedade brasileira, necessita-se averiguar como o gênero utópico foi desenvolvido no país. E, quais as relações pode se estabelecer entre esses universos utópicos com a obra de Freitas.

2.3 O gênero literário utópico em solo brasileiro

Em termos históricos, pode-se afirmar que o Brasil é bastante jovem. No século XVI, enquanto a Europa experienciava o período Renascentista, com ampla produção intelectual e cultural, o país era mero *alvo exploratório* de Portugal. Nesse período inicial da história, a produção literária brasileira limitava-se apenas à literatura de informação e à literatura jesuítica. Durante o *Quinhentismo*³⁶, pesquisadores do gênero utópico não mencionam a ocorrência desse tipo de texto na literatura nacional. Naquele momento, o país era inspirador e não produtor de utopias, como apontado pelo historiador Sérgio Buarque de Holanda em seu livro *Visões do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil* (1959).

Na obra *Visões do Paraíso*, o historiador utilizará o *tópos* do Éden, presentes no imaginário europeu, quando esses partiam em busca do Novo Mundo. Seu estudo abrange o período que vai desde os primeiros contatos realizados pelos colonizadores portugueses e espanhóis com o continente americano até o século XVIII. O imaginário europeu da época estava habituado à associação de mitos e à existência de riquezas infinitas no continente americano. Holanda (1969) demonstra como esses diversos mitos edênicos auxiliavam na criação de constructos para os conquistadores europeus interpretarem a experiência das descobertas de novas terras. Ele evidencia como recorrente a crença da existência física do Éden, local paradisíaco com riquezas e maravilhas sem fim, pautada nas tradições das Escrituras Sagradas (Bíblia) e nos autores da antiguidade clássica. Sua obra relaciona também as imagens propagadas por Colombo e outros navegantes espanhóis e portugueses, bem como a conquista de Pizarro, com os fabulosos tesouros do império Inca e como isso se propagou a ponto de deslocar os portugueses para o norte do Brasil, sobretudo para as capitânicas da Bahia

³⁶ Da carta de Pero Vaz de Caminha ao Rei de Portugal até cerca de 1600.

e de Porto Seguro, posicionando-se assim na mesma latitude do Peru. Ele cita igualmente o mito da presença de São Tomé, um dos apóstolos cristãos, no Novo Mundo.

Para Holanda (1969), a visão medieval de Paraíso dos conquistadores provinha basicamente de duas fontes: o texto bíblico de Gênesis e a tradição literária greco-latina, com destaque para as narrativas homéricas e para a mitologia do Jardim das Hespérides, tema da *Idade de Ouro*, de Ovídio. Para o autor, a “procissão dos milagres há de continuar assim através de todo o período colonial, e não a interromperá, a Independência, sequer, a República” (HOLANDA, 1969, p. 323).

Ao tentar traçar uma linha de tradição utópica no Brasil, Teixeira Coelho (1995) aponta que não houve uma prática muito definida. O autor menciona, por alto, os três primeiros textos utópicos que remete à ideia do Brasil edênico, comentada também por Holanda (1969), os quais são: *Crônica* (1663), de Simão de Vasconcelos, *Cópia do pedido apresentado ao Rei de Espanha pelo capitão Pierre Ferdinand de Quir sobre a descoberta da quinta parte do mundo chamada Terra Austral*³⁷, *desconhecida, e das suas grandes riquezas e fertilidade* (1617), de Pedro Fernández de Queirós, e, por último, *Nova Luz sobre o Passado* (1907), de A. Sergipe. No primeiro texto, descrever-se-ia um paraíso terrestre, o qual seria o Brasil (COELHO, 1985); já a segunda obra (uma espécie de carta informativa, próxima à carta de Caminha), tratar-se-ia da busca do navegador, autor da carta, pela Ilha de Santa Cruz (Brasil), que chegará à Terra Austral do Espírito Santo, uma terra paradisíaca sem sofrimentos (RAMOS, 2010). O terceiro livro, mencionado por Coelho (1985), também apresenta uma realidade paradisíaca, que remeterá ao Éden.

Roberto de Sousa Causo (2003), ao pesquisar sobre obras que se configuram como ficção científica, gênero oriundo da utopia, escritas no Brasil durante o período de 1875 a 1950, apresenta diversas outras obras nas quais são articulados universos utópicos e sociedades paralelas diferentes dos mencionados por Teixeira Coelho (1985). Causo (2003) pontua *História do futuro* (1718), do Padre Antonio Vieira, como sendo o primeiro texto utópico em língua portuguesa produzido no Brasil de que se tem registro. Essa narrativa trata da história do *Quinto Império*, que seria cristão e português e dominaria o mundo, sendo sucessor de grandes impérios do passado: romano, sírio, bizantino e carolíngio.

Tanto Coelho (1985) quanto Causo (2003) demonstram que houve pouca produção utópica literária no país nos séculos XVI-XVII. Somente na segunda metade do século XIX aparece uma obra brasileira que pode ser definida como pertencente ao campo utópico: o

³⁷ Pode-se inferir uma relação de intertextualidade entre a obra utópica *A terra austral conhecida* (1679), de Gabriel de Foigny, e a crônica de Pedro Fernando de Queirós (RIBEIRO, 2011a).

folhetim *Páginas da História do Brasil escrito no ano de 2000* (1868-1872), de Joaquim Felício dos Santos, considerado uma sátira-utópica (RIBEIRO, 2011b). Ana Cláudia Romano Ribeiro (2011b) menciona que, na obra, o Imperador Dom Pedro II faz uma viagem no tempo, através de uma espécie de hipnose realizada por um médium francês, até o ano de 2000. O Imperador depara-se, 130 anos depois, com o Brasil republicano, em que não há títulos de nobreza, nem privilégios de alguns cidadãos em detrimentos de outros. Quem governa o país é um Presidente que ascendeu do povo. Ele é descendente de uma mãe índia e de um pai negro (descendente de escravos). Posterior à obra de Joaquim Felício dos Santos, têm-se alguns contos de Machado de Assis publicados em jornais, entre 1870 e 1875, tais como: “O capitão Mendonça” e “A chinela turca”. Esses e outros contos foram encontrados, reunidos e publicados por Raimundo Magalhães Júnior em *Contos Fantásticos* (1998). Apesar da conceitualização, por parte da crítica literária, como contos pertencentes ao gênero fantástico, decidiu-se inseri-los nessa reflexão sobre as utopias brasileiras do século XIX, pois notadamente esses gêneros por vezes inter-relacionam-se, misturando elementos de um e de outro. O fantástico por vezes configura-se como um gênero híbrido, confundindo-se com formas literárias tradicionais. Como ocorre em *A Rainha do Ignoto*, que está arrolada por Colares (1980), Cavalcante (2008) e Causo (1998) como pertencente ao gênero fantástico.

A produção de obras utópicas só acontecerá mais intensamente no país a partir da década de 1920. Na maioria das obras da primeira metade do século XX, encontram-se presentes: a visão paradisíaca do país e a busca constante por fortunas infundas em algum lugar perdido no interior do Brasil, retomando o conceito exposto por Sérgio Buarque de Holanda (1969). Uma dessas obras é *A Amazônia misteriosa* (1925), de Gastão Cruls, que narra a jornada de um médico, denominado apenas como Doutor, à selva amazônica. Nessa expedição, o personagem-narrador perder-se-á com a sua equipe e serão encontrados por um grupo de índios que os levarão à tribo das Amazonas. Ali o Doutor consumirá uma bebida feita pelos silvícolas que produzirá uma viagem onírica no tempo, fazendo-os retornar ao império Asteca e descobrir a origem dessas guerreiras lendárias. A outra obra é *Kalum* (1928), de Menotti del Picchia. O enredo da trama de Picchia é protagonizado pelo alemão Karl Sapor, que lidera uma expedição ao interior do Mato Grosso em busca de material para a produção de um filme. Em sua jornada, ele encontra o Reino de Elinor, um reino perdido, localizado no interior de uma gruta e liderado por uma mulher, que no final da trama formará par romântico com o protagonista.

No ano de 1930, tem-se a produção de outras duas obras utópicas ainda relacionadas ao mito edênico: *A República 3000*, de Menotti del Picchia, que posteriormente será

denominada *A filha do Inca*, pois o autor não queria que fosse atribuído ao romance alguma alusão política, sendo categorizado já por ele como um romance fantástico (cf. NOTA DOS EDITORES, PICCHIA, 1949), e o conto “Makiné”, de Guimarães Rosa. No romance de Picchia, a história transcorre no sertão do estado de Goiás e narra a experiência do capitão Fragoso, líder de uma expedição em busca de riquezas. Fragoso e seu auxiliar Maneco deparam-se com um lugar (República 3000) habitado por seres que não são humanos, mas sim criaturas evoluídas que se isolaram e passaram a viver em um ambiente permeado pela alta tecnologia. Já o conto “Makiné”, publicado em *O Jornal*, é ambientado em Minas Gerais. Sua trama centra-se em um tempo mítico, enfocando inúmeras visitas ao Brasil anteriores a 1500 por egípcios, etíopes, vikings, celtas, japoneses, chineses e cretenses, todos em busca de riquezas. “Makiné” agrega à trama o mito nativo de *Sumé*, ser que aparecera aos indígenas brasileiros antes da chegada dos exploradores portugueses para ensinar-lhes o plantio agrícola e algumas normas morais. Esse mito foi relatado pelo Padre Manuel da Nóbrega em 1549, que o interpretou como a vinda de São Tomé as terras do que seria posteriormente o Brasil, antes da chegada dos descobridores europeus, com a finalidade de cristianizar os indígenas (CASCUDO, 2000). No conto, Sumé tornar-se-á Summér, um mago fenício que havia aportado antes no Brasil e tratava com igualdade os homens tupinambás. Esse mago teria ocultado diamantes em uma gruta, dos quais o protagonista Kartpheq, um astrólogo e também mago, deseja tomar posse. Diferente de Summér, Kartpheq maltrata os índios, invade suas terras e, por fim, morre soterrado na gruta com os diamantes.

Encontra-se presente em todas essas obras a ideia de que o interior do Brasil abriga uma imensa fortuna, o que incentivaria o caráter explorador dos homens, principalmente em *A Amazônia misteriosa* e a *República 3000*. Os mitos utópicos expostos por Sérgio Buarque de Holanda também ficam evidenciados, mais acentuadamente, em *Kalum* e no conto “Makiné”. No final de *Kalum*, Elinor foge com Karl para fora da gruta, chegando a um lugar paradisíaco. Neste local, ambos tomam o elixir do esquecimento e iniciam uma nova vida como o único casal no paraíso, remetendo ao mito edênico transcrito no livro bíblico do gênesis. Em “Makiné”, aborda-se o mito da presença de São Tomé, também remetendo ao ideário cristão. Ainda pode-se citar uma terceira obra, produzida em meados do século XX, que remeterá a esse caráter paradisíaco e exploratório utópicos: *A cidade perdida* (1948), de Jerônimo Monteiro, iniciador do gênero ficção científica no Brasil (CAUSO, 1998). A narrativa trata de dois amigos que partem em busca de uma eventual civilização antiga na região do alto Xingu. Embora *A cidade perdida* seja uma obra ficcional, ela contribuiu fornecendo alguns dados

legítimos de arqueologia e chegou a servir de referência para muitos pesquisadores, segundo Renato Castelo Branco (1971).

Conforme observado por Holanda (1969), o Brasil manteve muito presente uma visão mítica como sendo um lugar edênico. Diversas utopias brasileiras são associadas a lugares dos estados do Amazonas, Goiás, Mato Grosso *etc.* Esses lugares *inóspitos* abrigariam civilizações de alguma forma superiores à dos seus visitantes. Porém, no que tange à cultura indígena, na maioria dessas utopias os índios são representados como seres bárbaros, irracionais e grotescos. Das obras acima descritas, poucas aproximações podem ser verificadas com *A Rainha do Ignoto*, à exceção de *A Amazônia misteriosa* e *Kalum*. As paladinas e a sua Rainha reiteradamente lutavam contra as injustiças e as maldades humanas, tais como o grupo das lendárias Amazonas. Contudo, a formação social construída pela Rainha na Ilha do Nevoeiro está moldada física e economicamente a partir do ideário burguês de sociedade. Embora a figura da Rainha esteja associada à natureza, ela estaria mais próxima à deidade mitológica greco-romana Diana, um dos nomes que chega a utilizar na trama, que a algum mito/lenda feminino indígena. Em *Kalum*, as mulheres do reino são descritas como fúteis e frívolas. Sua rainha, Elinor, é tida como uma aberração da natureza que fora relegada por suas companheiras, colocada como operária ao lado da ala masculina (ala inferiorizada por ser responsável pelos trabalhos braçais) e desprezada pelas mulheres. O título de rainha, para Elinor, é um escárnio feito por parte de suas companheiras, muito diferente da admiração que as paladinas sentem por sua Rainha. As habitantes do reino de Elinor passam o dia a dedicar-se a esportes e lazer. Não há finalidade prática em nenhuma das atividades que elas realizam, tanto que o reino está condenado a se exterminar pelo tédio. Já as paladinas são trabalhadoras incansáveis, mantendo-se permanentemente ocupadas tanto na Ilha do Nevoeiro, quanto nas funções que a Rainha ordena fora da mesma.

Percebe-se que o diálogo entre as obras descritas e *A Rainha do Ignoto* torna-se bastante distanciado, tendo em vista que nesse romance se perde a visão edênica de mundo presente nas obras anteriormente analisadas. Na utopia de Freitas, não há busca pelo enriquecimento através da exploração de um lugar paradisíaco. O caráter exploratório fica apenas na atitude de Edmundo ao apresentar um espírito investigativo frente à novidade que se configura conhecer a Rainha. Conforme se pode observar, no gênero literário utópico cada obra apresenta uma particularidade única, dificultando com isso a sua definição dentro do próprio gênero, como mencionado no caso dos contos de Machado de Assis. Encontram-se, por vezes, romances utópicos descritos como obras fantásticas, de ficções científicas ou de terror.

Até o presente momento, no Brasil, não se encontraram registros de obras literárias do gênero utópico de autoria feminina anterior a *A Rainha do Ignoto*, conforme evidenciado por Ildney Cavalcante e Alfredo Adolfo Cordiviola (2009), pesquisadores de utopias e suas relações com gênero e estudos culturais. Sobre as pesquisas de literatura utópica produzida na América Latina e sua relação com a cultura, os autores afirmam:

o texto literário pode expressar esse desejo por um outro lugar da cultura através da construção ficcional de um espaço social alternativo, renovando e reconfigurando o gênero das utopias literárias inaugurado por Thomas More. O romance brasileiro *A rainha do Ignoto*, escrito por Emilia Freitas em 1899, se inscreve como re-escritura dessa tradição dando-lhe continuidade formal ao representar uma romântica Terra do Ignoto, situada na Ilha do Nevoeiro, no interior do estado do Ceará, na qual floresce uma sociedade alternativa e separatista, formada por “mulheres paladinas” que, sob o domínio de sua rainha, interferem em situações de opressão de gênero, tecendo, assim, uma contundente crítica ao patriarcado brasileiro do século XIX e antecipando o feminismo separatista das utopias de autoria feminina que floresceriam no século XX no mundo anglófono (CAVALCANTE; CORDIVIOLA, p. 414).

Posteriormente, em 1929 encontra-se o romance de Adalzira Bittencourt, cujo título é *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*. A escritora Adalzira Bittencourt, conforme pesquisas de Edgar Indalecio Smaniotto (2015), formou-se em Direito em 1927, pela Faculdade do Largo do São Francisco de São Paulo, sendo a única mulher de sua turma. Estudou Sociologia na Itália e Direito Internacional na Holanda. Muito interessada em Educação, foi professora e escritora. Embora sua produção literária ficcional reduza-se a esse único romance, ela tem uma extensa lista de publicações em outros gêneros sempre demarcados por uma postura assumidamente feminista. Além do romance *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*, segundo Smaniotto (2015), ela pesquisou e escreveu sobre mulheres escritoras no Brasil, publicou o *Dicionário de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil* (1972), em três volumes, que não conseguiu concluir. Foi membro-fundadora da Academia Feminina de Letras (RJ), sendo sua primeira presidente. Como ativista social e política, fundou uma escola para menores abandonados e realizou outras iniciativas sociais. Nesse sentido, escreveu os ensaios: *Direito de cura*, (1942) e *Trinta e sete dias em Nova York* (1943) e as biografias: *Surgiu no Céu mais uma estrela* (1943) e *Getúlio Vargas Visto no Estrangeiro* (1952).

Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500, de caráter profundamente eugênico desenvolve-se a partir da descrição da República Brasileira dirigida por Mariângela de Albuquerque, de apenas 28 anos, paulista formada em Medicina e Direito. O feminismo vencera, e a partir daí, medidas radicais foram tomadas para uma transformação efetiva no

país. A principal medida biológica e sanitária que ocorrera no Brasil foi a formação de uma super-raça. O governo proíbe a menção aos índios no cinema e em propagandas sobre o país, os negros foram repatriados para África, bem como os portugueses enviados novamente para Portugal. As entradas de estrangeiros no país são criteriosamente autorizadas pelo governo. Os pais que desejam ter filhos têm de provar possuir boa genética, e as crianças nascidas com deficiências são eliminadas. Através de um aparelho, criado por um descendente de Santos Dumont, os homens atingem a altura média de até 2,40 metros, e as mulheres até 1,80 metro. Todos os habitantes do país possuem boa constituição física e intelectual. A expectativa de vida varia na média de 130 a 180 anos. Institui-se a eutanásia. Não há nenhum tipo de vício na nova República. Os prostíbulos são fechados, pois o sexo é pensado com a finalidade procriativa, e para isso é mantido o Palácio das Princesas do Brasil. Nesse local, moças jovens, eugenicamente perfeitas, relacionavam-se sexualmente com rapazes em boas condições eugênicas também, para gerarem filhos entregues aos casais estéreis.

Em termos sociais e culturais, a sociedade criada por Bittencourt (1929) busca a perfeição, não existe mendicância e nem analfabetismo. Aos moldes da *República*, de Platão, as crianças são entregues ao Governo para serem educadas até o final da adolescência. A luz elétrica, as redes de esgoto e a saúde são garantidas para todos. O catolicismo é a religião oficial. Diversas tarefas cotidianas são realizadas com a ajuda de aparelhos tecnológicos. Encontrou-se uma forma de levar o mar até São Paulo, e as favelas do Rio de Janeiro transformaram-se em obra de arte.

O caráter eugênico da obra chega ao ápice no final do romance, quando a protagonista descobre que o pintor, com quem ela troca correspondências amorosas, sofre de ananismo, medindo apenas 90 centímetros, e apresenta uma corcunda. A presidente ordena a eutanásia do homem e de sua mãe por mantê-lo escondido. A utopia radical de Bittencourt só poderá ser compreendida quando se considera a relação político-social do momento histórico brasileiro. Nesse contexto, vivia-se um exacerbado fluxo nacionalista que contribuiu para a ascensão ao poder do regime autoritário do Estado Novo (1937). O posicionamento de Adalza Bittencourt quanto à raça, à maternidade, à eugenia, à classe, aos valores tradicionais e ao catolicismo a definem no que Suzan Quinlan e Peggy Sharpe (1996) chamam de primeira *onda*³⁸ do feminismo brasileiro, caracterizado por ser supernacionalista, fascista e fanática.

³⁸ Segundo as historiadoras do feminismo, Maggie Humm (1990) e Rebecca Walker (1992), os movimentos feministas que teriam ocorrido historicamente, na cultura ocidental, podem ser subdivididos em três grandes momentos, ou *ondas*, como ficaram conhecidos: a primeira ocorreu entre o final do século XIX e início do século XX, quando as mulheres desejavam obter direitos civis e legais iguais aos dos homens, a principal pauta de reivindicação é o sufrágio feminino. A segunda onda deu-se nas décadas de 1960 e 1970, em que as mulheres

Pode-se fazer um paralelo entre as utopias criadas por Emília Freitas e Adalzira Bittencourt, pela relativa aproximação das suas datas de publicação, porém não desconsiderando suas especificidades. Essa aproximação pode ser mediada pelas observações de uma terceira escritora de utopias, Marge Piercy (2003). A união de vozes ajuda na reflexão sobre o imaginário utópico feminino, com suas características próprias, mas também com suas similaridades. Em seu discurso sobre as utopias escritas por mulheres Marge Piercy comenta que: “[g]eralmente, há uma ausência de classes. Frequentemente, a questão de *ter o bastante* foi resolvida. Ninguém parece se interessar em ficar absurdamente rico mas também não existe a pobreza. Há uma distribuição basicamente equitativa” (PERCY, 2003, p. 1, grifo da autora). A preocupação com a uniformidade social é visível tanto na obra de Freitas, como na de Bittencourt. Não há pobreza, nem exploração de mão de obra na Ilha do Nevoeiro, as paladinas formam uma comunidade igualitária socialmente, embora distanciem-se da riqueza da Rainha, já na República de Adalzira Bittencourt há uma distinção maior entre as classes. Somente as mulheres ocupam os cargos de importância política conforme o excerto a seguir: “não possuíamos financistas e estadistas, eram uns glutões que só pensavam em usurpar os cofres públicos” (BITTENCOURT, 1996, p. 165). As mulheres ascendem ao poder substituindo os homens.

Piercy (2003) menciona que as utopias femininas tendem a ser mais liberais ao mobilizar assuntos que envolvem a sexualidade humana. Na obra *A Rainha do Ignoto* não há sequer a *sugestão* à sexualidade, ou ao encontro erótico. Trata-se de amor em um nível romântico, afetivo, mas nunca sexual. No texto de Bittencourt também se percebe uma sobriedade em abordar o sexo, sempre contextualizado com a finalidade específica da procriação. Esse caráter diferencial entre a primeira utopista e as outras duas escritoras pode ser entendido pelo momento histórico experienciado por elas. Piercy é uma escritora contemporânea, suas obras tendem a tratar com maior naturalidade questões que abordem a lubricidade. Já no caso de Emília Freitas, ela escreve uma obra que se pretendia psicológica, a relação com a materialidade do corpo não será evidenciada. Há que se levar em consideração também que a própria escrita de autoria feminina no século XIX já é uma transgressão por si só; seria muito improvável uma autora mobilizar assuntos tão cercados por tabus como é o

exigiam condições de igualdade nos âmbitos sociais, intelectuais e domésticos, repensando o processo de discriminação da mulher ao longo da história. Finalmente, a terceira onda teria iniciado por volta da década de 1990 até a atualidade, ela abrangeria as reivindicações anteriores não alcançadas e ampliaria sua pauta incluindo outros grupos marginalizados da sociedade.

caso do sexo e da sexualidade. Nesse mesmo sentido, Bittencourt também ainda encontra-se em um meio bastante preconceituoso para tratar da temática.

No romance *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*, o governo de Mariângela é completamente pautado nos moldes sociopolíticos capitalistas. O caráter eugênico evidenciado na trama torna as atitudes da protagonista, quanto à sua forma de agir socialmente, tirânicas. Ela instaura a cadeira elétrica e a eutanásia, que serão utilizadas para exclusão de todos os que representam o contrário de seu ideal de perfeição, seja física, intelectual ou moral. Apesar de não haver mendigos, nem pobreza extrema, a forma de governar não parece promover a união pacífica entre as classes, mas impor pelo medo o poder estatal. Quando analisado em âmbito social, esse romance parece mais uma distopia, que propriamente uma utopia. Percebe-se que as duas obras brasileiras são bem diferentes, embora carreguem o germe de um mundo novo perfeito governado por mulheres. E aqui se tem outro ponto interessante para análise: esses dois romances, ao abordar enfaticamente a condição feminina em suas distintas nuances, poderiam ser descritos como obras utópicas feministas? Para responder a esse questionamento faz-se necessário analisar a influência do feminismo evidenciado nas obras.

A pesquisadora e crítica feminista Peggy Sharpe (2008), em seus estudos sobre o ensaio de Bittencourt *Trinta e sete dias em Nova York* (1943), demonstra que a visão de progresso nacional para a escritora estaria baseada no movimento eugênico aos moldes do americano. Sharpe menciona algumas das concepções apresentadas por Bittencourt no seu relatório *O direito da cura*:

[s]obre os direitos que o Estado teria sobre o indivíduo, Adalzira defende a idéia de se salvar aquele que tentou o suicídio, o direito de se fazerem enxertos e de se operar, em caso de urgência, sem o consentimento do paciente. [...] Nesses casos, segundo Adalzira, seria benéfica a esterilização dos leprosos e dos tuberculosos, além da legislação sobre a eutanásia, os exames pré-nupciais, o isolamento de enfermos contagiosos e a separação dos filhos dos pais leprosos, tuberculosos, cancerosos *etc.*. Adalzira explica seu apoio à eutanásia por meio de seu espírito religioso: “Apesar dos princípios católicos, fervorosamente cristãos que me norteiam a vida, sou eutanásista. Sou-o por piedade. Tenho horror de ver alguém sofrer irremediavelmente”. E, finalmente, conclui a conferência destacando a importância da saúde para o progresso da nação: “Sendo a saúde o melhor bem da vida, o que mais conduz à felicidade, alegria e bem estar, que médicos, juristas, governo e povo trabalhem para a preservação desse bem, concorrendo assim para a grandeza e glória do Brasil” (SHARPE, 2008, p. 1104).

Sharpe afirma que “fica evidente a natureza ofensiva das posturas elitistas de Bittencourt” e “sua falta de sensibilidade quanto a questões de raça e classe social em razão de suas observações sobre o impacto de reformas eugênicas” (SHARPE, 2008, p. 1105). Porém,

essas ideias serão compartilhadas por diversos contemporâneos seus. Um bom exemplo disso é a utopia *O choque das raças* (1926), que posteriormente teve seu título alterado para *O presidente negro*, de Monteiro Lobato. Sharpe ainda ressalta que, independente dessas concepções, a carreira de Alzira Bittencourt, e suas ideias feministas, têm de ser entendidas como “um projeto de vida dedicado ao país” (SHARPE, 2008, p. 1105).

No romance *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500* o que criará o país utópico serão o movimento feminista e a liberação da mulher. Esse país se sobreporá ao governo dos homens no passado. Na obra, as mulheres conseguiram unir o seu papel tradicional a uma carreira profissional formando uma sociedade perfeita. Porém, o Partido Republicano Feminino faz crítica ao feminismo de tendência anarquista e tenta combatê-lo, considerando as mulheres dessa última tendência masculinizadas, estéreis, e que não sabiam direito o que queriam. As ideias de Mariângela são expostas no seguinte trecho:

O feminismo [...] [é] colocar a mulher no seu lugar. Levar-lhe aí os seus direitos, pois que ela deve intervir positivamente nos assuntos políticos, nas finanças, nos negócios, a fim de garantir com mais eficiência o esteio forte da família e do lar. Ela deve ensinar aos filhos o caminho reto do dever, a aplicação de patrimônios, a honestidade e a justiça.

São também anti-feministas as mulheres que se masculinizam em seus trajes. As que clamam contra os enfeites e as vaidades tão da índole da mulher. [...] O pó de arroz, o rouge, os batons, os cremes, os perfumes, as águas de toilette, os óleos, as brilhantinas, os preparados para os banhos [...] ser feminista não é banir essas futilidades. [...] Deve se enfeitar para ser agradável aos olhos do seu marido, do seu noivo [...]. A mulher deve ter o maior culto do Belo e a mais ampla noção da Estética (BITTENCOURT, 1996, p. 176-177; 186).

Ao mesmo tempo em que a protagonista defende a posição da mulher como membro influente na sociedade capaz de transformá-la, sua postura diante da maternidade e de seu lugar no lar são extremamente conservadores. Sharp e Quinlan (1996), quando comentam a obra e a biografia de Adalzir Bittencourt, mencionam que as mulheres e a figura materna tiveram um papel muito importante no Golpe Militar de 1964. O movimento feminista, em sua primeira *onda* no Brasil, possuía um papel moralizador, agindo como colaborador para a consolidação das ideias de engrandecimento do país, através da elevação da família e aperfeiçoamento do lar. A maternidade era tida como a função mais importante que uma mulher poderia realizar. Às *verdadeiras* feministas caberiam conciliar as funções próprias da *natureza feminina* com seus novos deveres públicos, adquiridos através de suas reivindicações e conquistas. Notadamente, percebe-se que esse feminismo estaria ligado a um grupo de mulheres burguesas conservadoras que, ao lutarem pelo sufrágio feminino, não questionaram a que classe social serviria o seu voto, nem tinham consciência das limitações do próprio

movimento. Finalmente, pode-se afirmar que a obra *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500* insere-se nesse contexto histórico-social, podendo ser considerado um romance utópico feminista.

Em *A Rainha do Ignoto* percebe-se uma tentativa de ruptura com o sistema patriarcal no sentido de separar-se para criar um novo modelo de mundo. Há uma busca por um modelo novo de romance³⁹. Freitas deixa isso muito claro já no início de sua obra: “meu livro não tem padrinho assim, como não teve *molde*” (FREITAS, 2003, p. 29, grifo nosso). Há no enredo uma defesa dos direitos femininos de realização profissional, de sair do âmbito doméstico para o âmbito público, nem que para isso seja necessário recorrer ao travestir-se de homem. Na criação desse mundo utópico novo se recriem alguns padrões do sistema patriarcal, isso não diminui a busca pela autonomia criativa. É possível notar a recorrência ora de valores tradicionais, ora de valores novos. Ao analisar a obra de Freitas em suas concepções ideológicas sob a perspectiva histórica social do feminismo, encontram-se traços de um feminismo em estado inicial. Pode-se afirmar que o romance apresenta um caráter acentuadamente pré-feminista ao criar uma ordem social governada e administrada por uma mulher, tentando corrigir as falhas de um sistema retrógrado e misógino. Assim, reiteram-se as palavras de Ildney Cavalcante e Alfredo Adolfo Cordoviola: “[a *Rainha do Ignoto* faz uma] contundente crítica ao patriarcado brasileiro do século XIX e antecipa o feminismo separatista das utopias de autoria feminina que floresceriam no século XX no mundo anglófono” (CAVALCANTE; CORDOVIOLA, 2009, p. 414).

Esse breve levantamento de algumas obras utópicas produzidas no Brasil, até a metade do século XX, permite que se tenha um panorama geral do início da produção desse gênero no país. Ele torna possível localizar a obra *A Rainha do Ignoto* em um contexto mais amplo, e diferenciá-la das demais obras utópicas publicadas no mesmo período. Conforme observado, fica evidente que parte dos romances utópicos brasileiros aproxima-se dos mitos que levam à

³⁹ Elaine Showalter em *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing* (1977) dividiu a escrita de autoria feminina em três marcos importantes nos estudos literários feministas: a *fase feminina* (1844-1880), a *fase feminista* (1880-1920) e a *fase da mulher* (1920-1960). A primeira fase se caracteriza por imitar os modelos prevaletentes na tradição masculina dominante e manifestar através de uma internalização daqueles padrões associados à arte, e ao ponto de vista sobre a função social desempenhada pela literatura. A *fase feminista* apresenta o protesto contra os padrões e valores estabelecidos pelos modelos prevaletentes na primeira fase, e uma defesa dos direitos e valores menores incluindo a demanda de autonomia. E, finalmente, a *fase da mulher* se manifesta por ser uma fase de autodescoberta, uma introspecção ligeiramente livre da oposição, uma busca por identidade pessoal. Conforme a autora, essas características não são rígidas e intercambiam-se podendo ser aplicáveis uma fase na outra simultaneamente. Percebe-se que as *fases* demarcadas por Elaine Showalter são diferentes das *ondas* do movimento feminista. Showalter centra-se nos estudos literários das obras de autoria feminina, as *ondas* estão relacionadas ao *movimento* histórico-social do feminismo em âmbito geral. O romance *A Rainha do Ignoto* oscila entre a primeira e segunda *fase* descrita por Showalter, embora a autora procure romper com o padrão formal e conteudístico das narrativas, que estavam em voga no período, por diversas vezes ao longo do enredo isso não acontece.

busca por terras paradisíacas e perfeitas no sentido de garantir paz e riquezas. Outros abordam uma sociedade mais desenvolvida politicamente, em que a estrutura governamental servirá ao mesmo tempo de modelo e de crítica para a sociedade real. Nota-se também que algumas obras foram influenciadas pelas ideias do socialismo utópico, perceptível nas práticas políticas figuradas nos enredos de alguns romances apresentados. Procurou-se dar ênfase para o romance *Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500*, de Adalzira Bittencourt, justamente por ser a obra utópica sucessora de *A Rainha do Ignoto*. Bittencourt (1926) apresenta em seu romance um feminismo já como movimento político, inserido em uma ideologia eugênica que só poderá ser compreendida dentro do contexto histórico de produção de obras daquele período, tal como evidenciou Causo (2003):

Para a sensibilidade atual, a destruição do modo de vida de um grupo é inaceitável, mas tal destruição cabia muito bem na sensibilidade da época, que via com naturalidade o conceito do desaparecimento de espécies ou organizações sociais tidas como “atrasadas” ou “primitivas”, dentro da chave de luta pela sobrevivência do mais apto, própria do Darwinismo Social (CAUSO, 2003, p. 140).

A utopia de Bittencourt (1929) elimina *o diferente*, mesmo que isso implique em exterminar o homem com qual a protagonista estava envolvida. Já a utopia de Freitas (1899) acolhe *o diferente*, são os excluídos de uma sociedade que ignora a presença de alguns sujeitos que formarão a comunidade utópica da Ilha do Nevoeiro.

Embora os romances mencionados apresentem diferenças entre si, é possível estabelecer um elemento de intersecção entre eles: a proposição de um mundo novo. Este mundo evidenciará a oposição aos problemas da sociedade existente na realidade. Ao ler as obras utópicas, percebe-se que o mundo real não serve para o utopista, e sua necessidade de criar um contraponto torna-se irresistível, o pensamento criativo do utopista não se limita, por isso, conforme exposto por Teixeira Coelho,

a imaginação utópica não se esgota com a realização de seu objetivo. Mesmo quando este se apresenta como algo concreto, como resultado da ação utópica, há um resto que permanece para ser retomado por outra imaginação utópica do mesmo homem, do mesmo grupo social. Há sempre um excedente utópico a funcionar como mola de um novo ciclo imaginativo, há sempre algo de irrealizado que busca realizar-se numa nova projeção (COELHO: 1985, p. 12).

O real busca no imaginário os meios para sua sobrevivência frente ao caos do mundo, ele cria para si lugares, ilhas e planetas imaginários que abrigam, em última instância, a própria felicidade.

3 A RAINHA DO IGNOTO E A ELABORAÇÃO DE UMA UTOPIA FEMININA

Atualmente, a concepção do termo *utopia* é tão ampla quanto o número de autores que a abordam, sendo utilizada em diversos contextos. Para Paul Ricoeur (1986), a utopia denuncia a contradição entre a realidade em permanente mudança e uma ordem social obsoleta, que não deseja modificar-se. Conforme Marilena Chauí (2008), a utopia rompe completamente com a sociedade que já existe, desenvolvendo o que há de melhor naquela sociedade. De acordo com Bronislaw Backzo (1985), a utopia é a representação de uma outra sociedade que não a real, totalmente oposta em sua organização estrutural. Ela só existirá se romper com a sociedade existente e configurar-se como alternativa de vida melhor. Já para Michel Foucault (2009), utopias são lugares não localizáveis na realidade, que possuem analogicamente uma vinculação direta, ou invertida, com o espaço social real. Podem ser a própria sociedade aperfeiçoada, ou seu inverso, porém são fundamentalmente, e essencialmente, espaços irrealis.

Embora a expressão utopia compreenda múltiplas significações, quando utilizada como gênero literário ela é limitada e particular, sendo apenas uma de suas manifestações (RIBEIRO, 2011). De modo que utopia, como gênero literário, presta-se à função de instrumento crítico que leva à reflexão sobre determinada sociedade, em uma determinada época, no que diz respeito a seus paradigmas políticos, econômicos e sociais (RIBEIRO, 2010). Ao se analisar a obra *A Rainha do Ignoto*, percebe-se que, tal qual a obra de More, ela mistura ficção e realidade, e serve como ponderação crítica da sociedade oitocentista. Esse romance reivindica uma condição justa para a mulher, denunciando toda a misoginia daquela sociedade. Ao observar que na esfera real não se permitia que as mulheres ocupassem um espaço público legítimo, Emília Freitas concebe um mundo paralelo (ou imaginário) em que elas podem ser tudo o que lhes era negado. Porém, o mundo delineado por Freitas não se limita a apresentar uma confrontação no campo das relações humanas entre a sociedade de Passagem das Pedras e a Ilha do Ignoto. Ela irá além, abordando criticamente o sistema socioeconômico e político do Brasil na iminência da Proclamação da República. Segundo Ana Cláudia Romano Ribeiro, “[a] utopia como gênero literário, [...] se caracteriza por seu vínculo intrínseco com a história” (RIBEIRO, 2010, p. 99). É através da contextualização histórica que se compreenderá o paralelo criado pelo utopista. Por isso, torna-se fundamental contextualizar o período histórico oitocentista, época de produção da obra de Emília Freitas, para entender-se ao que sua obra utópica se contrapõe.

A primeira metade do século XIX foi assinalada por fortes contradições. O Brasil era visto por outras nações como uma grande potência, detentora de recursos naturais e materiais, mas, em contrapartida, em termos de produção de trabalho, ciências e técnicas, o país era tido como “grotesco, escravocrata, violento, atrasado e supersticioso” (PINASSI, 1998, p. 5). Nos anos próximos à Independência do Brasil (1822-1825), as ideias liberais se faziam presentes na capital do país, Rio de Janeiro, porém as comunidades interioranas não tinham acesso a esse tipo de informação. Conforme Emília Viotti da Costa, a palavra que tinha valor nessas localidades era a dos “chefes locais” e não as “ideias políticas” (COSTA, 1999, p. 44). As notícias sobre o juramento das bases da Constituição portuguesa de 14 de abril 1821⁴⁰ ocasionaram inúmeras interpretações errôneas no Ceará. Em alguns locais, onde o líder político concordava, a Constituição era jurada. Em outros lugares, em que o chefe local não concordava, ela não era jurada – tudo ao gosto do chefe local (COSTA, 1999). Quando finalmente se estabelece a independência em relação a Portugal, a concentração do poder estará nas mãos de uma minoria, dentre os quais os grandes proprietários de terras que manterão as estruturas tradicionais de produção e a manutenção de escravos e de índios expropriados de cidadania. Uma pequena elite letrada será a “porta-voz das ideologias liberais que mascaram as contradições do sistema” (COSTA, 1999, p. 59).

Uma breve análise das origens das ideias liberais que circulam no Brasil, durante o século XIX, aponta que os liberais brasileiros apropriaram-se das ideias liberais europeias, fundamentadas em uma burguesia atrelada ao capitalismo e desejosos da conclusão do sistema senhoril. Para Emília Viotti da Costa (1999), a incoerência dessa ideologia em solo brasileiro consiste no fato de que aqui não houve as duas principais classes sociais que desencadearam esse processo: os aristocratas e os proletários. A historiadora afirma que “o liberalismo serviu à burguesia inglesa para reforçar sua posição no governo, à nobreza russa para lutar contra o czar, e ao povo francês, para mandar Luís XVI, Maria Antonieta e alguns nobres para a guilhotina” (COSTA, 1999, p. 133), realidades totalmente diferentes da brasileira. Mas nenhuma ideologia política é apregoada sem uma finalidade prática; como bem assevera Costa (1999), os liberais brasileiros queriam lutar contra a Coroa portuguesa que os impedia de comercializar livremente com outras nações. O conflito de interesses entre

⁴⁰ No ano de 1820, as Cortes de Lisboa formaram uma assembleia constituinte instalada pela Revolução Liberal, a fim de submeter à monarquia portuguesa uma constituição que assegurasse a autoridade do rei, limites ao poder local e direitos aos povos dominados por Portugal. Esta constituição também exigia o retorno de D. João VI ao país, para restaurar os poderes de Lisboa sobre o império luso-brasileiro. PORTUGAL. Constituição política da Monarquia Portuguesa. *Portal da História: O liberalismo em Portugal*. Disponível em: <<http://www.arqnet.pt/portal/portugal/liberalismo/bases821.html>>. Acesso em: nov. 2015.

as elites brasileiras e a elite real portuguesa levou os brasileiros a usarem como subsídio as teorias liberais para desencadear a independência do Brasil. Segundo Emília Viotti da Costa (1999), o movimento liberal conseguiu atrair a atenção de minorias menos favorecidas, escravos desejosos de liberdade e a população miserável dos pequenos centros urbanos que almejavam diferentes profissões. Assim, aspirações democráticas e liberais misturaram-se nos primeiros movimentos revolucionários, até que, em 1822, conseguiu-se a independência do país. Conforme Maria Orlanda Pinassi,

A ruptura pacífica que se propõe não é seguida de uma ruptura histórica, donde se apreende que a construção da imagem brasileira que se fazia não tinha como fugir da realidade que mesmo diferenciada pela Independência, mantinha as molas mestras do colonialismo português: escravismo, provincianismo, mentalidade patriarcal arcaica e dependência (PINASSI, 1998, p. 7-8).

O período que antecede a renúncia de D. Pedro I, em 1831, é marcado por conflitos de raça e classe social, bem como pela luta de diversos seguimentos das elites, que se alternavam no poder (COSTA, 1999). Posteriormente, em 1852, a diferença entre liberais e conservadores era apenas rotular, pois a forma de governar de ambos era igual. Em 1870, surgem os republicanos dissidentes do partido liberal, formada por uma ala mais avançada; com fortes convicções nacionalistas, eles lançam seu primeiro manifesto, e em 1878 fundam, em Porto Alegre, um clube republicano (MAGALHÃES, 1946). A partir de 1880, diversos oficiais do exército apoiaram o partido republicano. No ano de 1888, com o auxílio dos republicanos, ocorre a libertação dos escravos sem indenização aos grandes proprietários, o que acaba por enfraquecê-los e, consecutivamente, enfraquecer os membros dos partidos conservadores e monarquistas que eram apoiados pelos mesmos. Deodoro da Fonseca, juntamente com Benjamim Constant e Floriano Peixoto, consegue derrubar o ministro e o já enfraquecido imperador. O golpe militar de 1889 derrubou definitivamente a Monarquia e proclamou a República (MAGALHÃES, 1946).

Em termos econômicos e sociais, o país não teve um bom desenvolvimento entre os períodos da Monarquia e da República. De acordo com Emília Costa (1999), a produção agrária ainda representava a base da economia, e a estrutura agrícola mantinha-se praticamente inalterada até a metade do século XIX. As alterações mais significativas no país principiaram a ocorrer somente por volta de 1852, quando se iniciou a inserção de trabalhadores livres no lugar de escravos. Gradualmente, o desenvolvimento da estrada de ferro, o início da industrialização e do sistema de crédito modificou um pouco a situação

socioeconômica dos grandes centros urbanos, porém no interior do país as condições permaneceram inalteradas:

[a] melhoria do sistema de comunicações fez as notícias circularem mais rápidas, rompendo o isolamento e a apatia em que viviam no princípio do século as cidades do interior. Nem todas se beneficiaram igualmente desse processo. Nas regiões mais distantes onde não chegaram o telégrafo nem as ferrovias, o ritmo de vida não se alterou. Os benefícios do progresso concentraram-se nos grandes centros que se modernizaram rapidamente, acentuando-se a diferença entre estes e os núcleos do interior (COSTA, 1999, p. 257).

Conforme demonstrado pela historiadora, o Brasil experienciou um conflito de ideais conservadores e liberais que culminou na proclamação da República em 1889. A liberdade e a equidade no contexto brasileiro são tênues e oscilam, conforme observado por Roberto Schwarz:

[p]or sua mera presença, a escravidão indicava a impropriedade das ideias liberais: o que entretanto é menos que orientar-lhes o movimento. Sendo embora a relação produtiva fundamental, a escravidão não era o nexos efetivo da vida ideológica. A chave desta era diversa. Para descrevê-la é preciso retomar o país como um todo. Esquematisando, pode-se dizer que a colonização produziu, com base no monopólio da terra, três classes de população: o latifundiário, o “homem livre”, na verdade dependente materialmente do *favor* indireto, ou direto de um grande. [...] O favor é, portanto, o mecanismo através do qual se reproduz uma das grandes classes da sociedade, envolvendo outra, a dos que têm. [...] Mesmo profissões liberais, como medicina, ou qualificações operárias, como a tipografia, que, na acepção européia, não deviam nada a ninguém, entre nós eram governados por ele. E assim como o profissional dependia do favor para o exercício de sua profissão, o pequeno proprietário depende dele para a segurança de sua propriedade, e o funcionário para seu posto. *O favor é a nossa mediação quase universal* – e sendo mais simpático do que o nexos escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham se baseado nele a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência que sempre reinou na esfera da produção (SCHWARZ, 2000, p. 16).

Foi nesse contexto histórico que a obra romanesca de Emília Freitas foi delineada. Ao se analisar a sociedade de Passagem das Pedras, na obra ficcional, percebe-se a representação social, econômica e política fiel aos pequenos centros interioranos reais. Em termos sociais, a população apresenta-se configurada em um sistema familiar aos moldes patriarcal, em que o homem será o provedor e mantenedor financeiro da família, cabendo à esposa cuidar dos filhos e dos afazeres domésticos. A economia é agrária, sendo que aos detentores das grandes propriedades rurais cabe o poder político local. Os preceitos da fé católica são o impositivo moral-religioso que norteará o povoado, até mesmo em questões políticas. Todas as pessoas ou ideias vindas do exterior ao povoado são vistas de forma curiosa, porém arredia, como é o caso da Rainha, que tomará ares de lenda, ficando conhecida como *Funesta* para os poucos

que a avistam navegando noturnamente no rio. O mesmo dá-se com Edmundo; sua chegada é motivo de especulação por todos os habitantes da localidade:

Edmundo, formado, moço bem parecido, e apresentando-se no lugar sem uma recomendação, sem dizer a que vinha, era um acontecimento, um caso estranho! Durante a primeira semana não falaram de outra coisa. Se ele passava por uma calçada onde havia uma roda de homens a conversar, estes diziam de uns para os outros, a meia voz:
 – É o tal doutorzinho!
 – Que bisca será esta? perguntava um.
 – E o que virá fazer? perguntava outro.
 [...] Assim ia Edmundo fazendo a preocupação daquela temporada campestre (FREITAS, 2003, p. 53-54).

A Ilha do Nevoeiro será a contraposição desse sistema social. Nela a organização familiar se pautará nos laços de amizade e colaboração entre toda a comunidade feminina, não tendo núcleos familiares bem definidos, o que invariavelmente assemelha-se aos ideais utópicos socialistas. Porém, a economia não é de base agrária, como a maioria das comunidades utópicas. A Ilha é subsidiada pela fortuna da Rainha e pelas transações comerciais que ela executa. O governo da ilha é dirigido pela Rainha, mas sua forma de governar assemelha-se ao republicanismo, não a uma monarquia de fato. A moral e a ética apregoadas no local voltam-se para as convicções pessoais da protagonista, não estando relacionadas a uma religiosidade. Quando o misticismo aparece representado na insula é através do ideário espírita, que teria uma finalidade mais racionalista.

O mundo utópico da Ilha do Nevoeiro, criado por Emília Freitas, mostra-se como uma oposição aos valores arcaicos e tradicionais, muito visíveis no interior do país, que não contribuía para a liberdade e para o progresso nacional. Porém, uma análise mais acurada dessa sociedade utópica revela que a autora pauta-se por um ideário republicano burguês provindo dos grandes centros urbanos para empreender seu universo ficcional utópico. Alguns elementos são representativos do ideário burguês de desenvolvimento técnico e modernidade, como, por exemplo, a forma de chegar-se até a Ilha do Nevoeiro: essa trajetória se faz de trem. Esse trem é considerado, por Luís Filipe Ribeiro (2000), como símbolo da modernidade. Para o autor, ele pode ser lido como uma metáfora do progresso e do desenvolvimento tecnológico, especialmente, tendo em vista a época em que a narrativa transcorre, em meados do século XIX. Interessante ressaltar que ao mesmo tempo em que o trem é símbolo de modernidade para os capitalistas, Vauthier, um socialista utópico, também o considera símbolo de progresso e união.

A metáfora da modernidade, comentada por Luís Filipe Ribeiro (2000), pode ser ampliada ao se analisar a ilha. Edmundo passeia pelas ruas contíguas ao palácio do Ignoto, local onde reside a Rainha, e fica estupefato com a beleza do local; porém, além dos ornamentos em pedras preciosas e ouro, as flores raras e os animais exóticos, ele vê a fumaça das fábricas, ouve o barulho das oficinas e a voz das crianças na escola. Percebe-se que, longe de um bucolismo melancólico, tem-se uma descrição cosmopolita que sugere a produção de bens de consumo e uma vida de intensa atividade urbana. Os valores republicanos e os valores positivistas mesclam-se dando origem a ideias e ações inovadoras tais como: o aparecimento da indústria, um crescimento representativo da economia de compra e venda de bens, a abolição da escravatura, a liberdade de culto religioso, a valorização da arte e da educação (COSTA, 1999).

Quando se entende a obra *A Rainha do Ignoto* como pertencendo ao gênero literário utópico, no sentido de criticar a sociedade real e imaginar ficcionalmente uma nova estrutura opositiva a essa, a obra pode assim ser considerada como uma utopia, embora a construção desse mundo novo possua elementos ideológicos, políticos e sociais já pré-existentes, porém não desenvolvidos em sua plenitude na vida real. Esses elementos pautam-se ora no capitalismo burguês, ora em ideais socialistas utópicos. O caráter inusitado da obra reside na contraposição do lugar social da mulher na sociedade oitocentista, em que ela era vista apenas para fins procriadores. De apenas esposa e mãe, as mulheres passarão a realizar qualquer atividade dentro de uma nova sociedade criada para elas, podendo exercer qualquer função conforme suas habilidades. Concepções totalmente inovadoras para a época. Dentro dessa lógica, o sistema social utilizado por Emília Freitas tentará refletir as ideologias mais próximas da concepção de liberdade que se encontravam disponíveis naquele momento histórico, segundo o paradigma particular da autora. Cabe lembrar que a imaginação utópica não é algo delirante, mas se nutre de elementos objetivos da sociedade para elaborar um paraíso (passado ou futuro), conforme evidenciado por Teixeira Coelho (1985). Assim como a utopia, percebida enquanto gênero literário, está inegavelmente ligada à história, o mesmo acontece com a autoria feminina. Pensar a obra a partir do seu processo autoral e de seu contexto histórico de produção pode auxiliar significativamente para a compreensão do texto literário. Para Toril Moi (1988), o autor e a sua posição sociocultural podem ser uma valiosa chave interpretativa, pensando-se no lugar de enunciação, criado a partir de identidades que influem no processo criativo. Conforme a crítica, nenhum escritor vive isento de representar configurações ideológicas e socioculturais que estão imbricadas ao gênero, à raça e à nacionalidade.

Nesse campo contextual, a morfologia esboçada por Trousson (1979) torna-se um auxiliar na compreensão do mundo utópico descrito em *A Rainha do Ignoto*. Ao utilizar uma morfologia predeterminada, procura-se estabelecer um equilíbrio entre a análise teórico-formal (exterior) das características existentes no romance, e seu conteúdo substancial (interior) (BERRIEL, 2014). Porém, muito além de simplesmente confirmar a obra como pertencente ao gênero utópico, com a mera catalogação das características, objetiva-se apreender os sentidos possíveis para que a obra apresente determinada característica morfológica descrita por Trusson (1979). Contudo, o que já é sabido é que a utopia apresenta as seguintes finalidades fundamentais: “serve a destruir o *status quo*, e serve àqueles interessados neste trabalho” (BERRIEL, 2014, p. 17). Ao representar um mundo novo, com uma sociedade inteiramente justa e igualitária para todos os seguimentos da população, especialmente para as mulheres, Emília Freitas já estaria operando no campo da utopia. Pelo menos no sentido de repensar a estrutura social, partindo para uma alternativa que estabelece uma concepção de vida melhor. Além disso, o movimento feito por Freitas, através de seu romance, está pautado na liberdade, o que, para Backzo (1985), representaria a própria utopia.

3.1 Constantes do gênero utópico em *A Rainha do Ignoto*

A figuração dialógica é usual no gênero utópico, pois, segundo Trousson (1979), a utopia é herdeira do diálogo filosófico, derivado do diálogo socrático, utilizado por Platão em *A República* e em *As Leis*, obras que More utilizou como modelo para criar a sua. Conforme Ana Cláudia Romano Ribeiro (2011), o gênero utópico pode ser entendido como um jogo opositivo entre uma realidade histórica e o mundo ficcional utópico construído, independente da forma escolhida para manifestar esse discurso: um relato de viagem, um diálogo filosófico propriamente dito, um romance *etc.* As dicotomias próprias do gênero utópico fazem-se presentes já no início da obra *A Rainha do Ignoto*. A ação transcorre em dois espaços: o povoado de Passagem das Pedras e a Ilha do Nevoeiro. Em cada um desses espaços, há uma estrutura social, econômica e política diferente, e a interseção entre esses dois mundos só será realizada através da personagem Edmundo.

O espaço ficcional representado pela Ilha do Nevoeiro é o local clássico da literatura utópica. Ele se apresenta geograficamente como uma ilha, localizada na costa brasileira, mais precisamente no litoral do Ceará. Sua condição geográfica permite o total afastamento da sociedade, conforme apontado no excerto a seguir: “[n]inguém ainda foi lá, porque não se atreve afrontar com os perigos do mar, pois está rodeada de sirtes, de escolhos e farelhões

pontiagudos e empinados acima da água, que mete medo” (FREITAS, 2003, p. 159). Além da dificuldade natural para aproximar-se do local, a Ilha é revestida por uma bruma que impossibilita a sua visualização, o que justifica o nome *Ilha do Nevoeiro*⁴¹. Não bastando todas estas dificuldades naturais, o local ainda é escondido por meio do recurso à hipnose:

– Nem o senhor nem ninguém, sem a precisa explicação poderia acreditar que existisse uma ilha nas condições desta, tão próxima a 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 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 tiro de peças; mas contentam-se com evitá-la e passar ao largo (FREITAS, 2003, p. 211-212).

A narrativa detalha como uma das paladinas fica permanentemente na ilha, a fim de manter o estado hipnótico ao perceber a aproximação de embarcações. É graças a esse isolamento físico que a sociedade pode ser protegida. Quando Edmundo chega pela primeira vez na Ilha, ele percebe que “as costas eram naturalmente defendidas por mil fortalezas de baixios, parcéis, restingas e sirtes” (FREITAS, 2003, p. 181). Essa necessidade de afastamento e proteção do mundo concreto é importante para a autonomia do espaço.

O único meio de entrar na Ilha do Nevoeiro seria através da gruta do Areré. Após percorrer um longo caminho pelas entranhas escuras e úmidas da gruta, até chegar às suas cavidades soterrâneas, ali, nas profundezas da terra, há uma estação de trem subterrânea, em que personagens pegam um trem que percorrerá os longos trilhos de ferro por cerca de cinco léguas até chegar ao porto. Após essa viagem, Edmundo, Probo e Roberta embarcam em um dos navios da Rainha, que aportará na encosta a certa distância da ilha, para finalmente pegar um bote que os levará até a Ilha do Nevoeiro. Toda essa dificuldade de entrar no Reino do Ignoto demonstra o distanciamento desejado do mundo.

Porém, o insulamento não diz respeito apenas ao espaço físico; ele representa uma atitude mental metaforizada pela ilha. O utopista tende a afastar-se mentalmente da realidade social em que vive para conceber outra estrutura social. O reflexo dessa característica utópica é perceptível na protagonista do romance: ela demonstra uma atitude de distanciamento social, psicológico e afetivo que transparece no mundo que ela governa. Quando a Rainha conversa com um pobre velho salvo por ela de um naufrágio, ele agradece e diz que não

⁴¹ A névoa é um escopo recorrente na literatura, quando se deseja transmitir a ideia de mistério, de obscuridade e de magia. Um exemplo moderno é a série de livros *As brumas de Avalon* (1979), de Marion Zimmer Bradley, que remete à lenda do rei Arthur. A narrativa contará os esforços do rei para unificar a Grã-Bretanha contra a invasão saxônica, a partir da perspectiva das poderosas mulheres do reino de Camelot. Dá-se destaque, nesse contexto, à personagem Morgana, que ocupa um espaço de segunda grandeza no imaginário arthuriano.

desejava morrer, pois era um homem muito feliz, possuía filhos que cuidavam dele, amara sua esposa, adorava os netos e suas únicas tristezas foram a morte dos pais na juventude e o falecimento da esposa. A Rainha isola-se, como de costume, e medita sobre as palavras do velho senhor, e percebe que não possui ninguém no mundo, nem pais, nem irmãos, nem esposo, nem filhos; percebe que nem mesmo as paladinhas podem ser consideradas como sua família. Reconhece sua ligação com elas por inúmeras características, como a genialidade, o caráter, as necessidades, mas nenhuma por amor. Reflete que nem sua imensa fortuna pode sanar o isolamento que sente dentro de si, e que o pobre velho seria mais rico que ela. A personalidade da protagonista reflete um fechamento total para o mundo, apesar das ações generosas e benéficas que pratica, conforme o fragmento a seguir:

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. Ah! eu não amo a esta humanidade injusta, ingrata e egoísta... Faço o bem maquinalmente, por um destino, uma tendência, como a do que se embriaga pelo desespero (FREITAS, 2003, p. 248).

Cabe ressaltar que as noções de núcleo familiar descritas na obra, bem como a ideia de riqueza contrastando com a pobreza, pertencem ao ideário burguês. Todavia, o isolamento da Rainha e sua negação em criar laços familiares rompem com esse ideário. Percebe-se novamente a oscilação da personagem entre os padrões tradicionais, no sentido de desejo de ter o que é socialmente aceitável na sociedade real, e a impossibilidade de consegui-lo por apresentar uma personalidade diferente dos valores que lhe seriam impostos por aquela sociedade.

Conforme apontado por Massaud Moisés, a paisagem servirá como uma espécie de projeção da personagem. Ela seria “algo como personagem inerte, interiorizada, possuidora de força dramática, ao menos na medida em que participa da tensão psicológica entre as personagens, [...] onde a geografia pode confundir-se com o protagonista ou tornar-se-lhe mero prolongamento” (MOISÉS, 1981, p. 108). Ao perceber essa relação entre espaço e personagem nos romances introspectivos, pode-se fazer a mesma associação com o romance de Freitas. Nesse último, após o suicídio da Rainha, a Ilha do Nevoeiro desaparece, refletindo o enlace entre a protagonista e o espaço. Ademais, o próprio subtítulo do romance, *Rainha do Ignoto: romance psicológico*, sugere essa perspectiva de caráter íntimo. Esse subtítulo, segundo Alcilene Cavalcante (2008), serviria para integrar à trama elementos como o hipnotismo, as doenças mentais, entre outros, e diferenciá-lo dos romances realistas produzidos no período. Porém, pode-se acrescentar a essas justificativas que Freitas parecia

almejar muito mais do que apenas contrastar sua obra com outras do período. Ela procura explicar a psique feminina, conforme exposto no prólogo dedicado ao leitor:

Meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde. Tem a feição que lhe é própria, sem atavios emprestados do pedantismo charlatão. Não é, tampouco, o conjunto das impressões recebidas nos salões, nos jardins, nos teatros e nas ruas das grandes cidades, porque foi escrito na solidão absoluta das margens do Rio Negro, entre paredes desguarnecidas duma escola de subúrbio. É, antes, a cogitação íntima de um espírito observador e concentrado que (dentro dos limites de sua ignorância) procurou numa coleção de fatos triviais *estudar a alma da mulher*, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa (FREITAS, 2003, p. 29, grifo nosso).

Essa tentativa de Freitas, ao aprofundar-se no desenvolvimento psicológico de sua protagonista em paralelo ao seu relacionamento social, assemelha-se aos conceitos efetivados no romance introspectivo. Para Massaud Moisés, enquanto “o romance psicológico localiza os dramas na consciência”, sabe-se que “o romance introspectivo invade a subconsciência e a inconsciência, o que equivale a perquirir o mundo da memória, dos sonhos, dos devaneios, dos monólogos interiores, dos lapsos da linguagem, das associações involuntárias” (MOISÉS, 1981, p. 99). Freitas concebe uma personagem redonda, que se modifica, oscila e transforma-se ao longo do romance, recusando um esquema fixo predeterminado de características.

Com base nas definições de Raquel Trentin Oliveira (2008), de que “o movimento dos sujeitos”, a “transgressão do seu lugar”, “a ultrapassagem de limites” revelam o espaço no romance, e que, conseqüentemente, o lugar seria o “apego” e o “enraizamento” da personagem, pode se pensar a Ilha do Nevoeiro como espaço por excelência (OLIVEIRA, 2008, p. 19). Esse último não seria, portanto, apenas um *lugar*, mas assumiria uma característica de possibilidade de movimento. É para lá que se deslocam os sujeitos que procuram mudanças em suas vidas. Ali, as mulheres transgridem todas as convenções dos seus lugares de origem e ultrapassam seus limites. O lugar torna-se um espaço quando abriga as possibilidades de movimentos exteriores (no sentido das mulheres que vêm morar na ilha), e movimentos interiores (no sentido delas modificarem suas estruturas psicológicas e emocionais).

Após perceber a importância do *insularismo* nesse romance, pode-se retornar para outras duas características apontadas por Raymond Trousson (1979), que estarão atreladas ao espaço: a *regularidade* e a *presentidade*. Não há indícios de regularidade nas edificações da Ilha do Nevoeiro. Embora possua um forte senso estético nas construções, não há descrição de estruturas geométricas iguais, nem mesmo similares. O que se encontra é uma regularidade nas ações das personagens. As paladinas agem de forma simétrica, seguindo rigorosamente

padrões hierárquicos, cuja maior posição é a da Rainha. Um exemplo desse *amor pela ordem* fica claro na primeira sessão da maçonaria feminina que Edmundo observa. Elas iniciam a cerimônia pontualmente à meia-noite; todo o ambiente é decorado minuciosamente para imitar um navio; a orquestra está organizada em perfeita simetria, e todas estão vestidas igualmente; as mulheres entram na sala cerimonial na sequência exata da primeira à quarta ordem; depois entram as pintoras e inicia-se um rito de catarse no qual as mulheres apunham com uma navalha de ouro o retrato pintado a óleo dos homens que as fizeram sofrer:

Tocou a corneta, rufou tambor e ao sinal de fogo, uma oficial puxou a espada e disse:

- Arranquem os punhais e firam os peitos inimigos... e apontou para os retratos. Reluziram lâminas de ouro e uma fileira de paladinas, com a divisa do primeiro grau da primeira ordem, avançou com os punhais erguidos, mas, antes de cravá-los, muitas caíram de joelhos soluçando, e algumas desmaiavam, sendo logo retiradas.

Terminado este combate singular soou uma cavatina surda e triste como um dobre de finados! (FREITAS, 2003, p. 192).

Fica bastante evidente que na Ilha do Nevoeiro todos os elementos remetem ao luxo, à sofisticação de um gosto refinado desde as roupas, os móveis, os objetos: tudo pertence a um contexto de riqueza. No trecho supracitado, as lâminas de ouro chamam a atenção, pois nas utopias tradicionais não há presença de moedas, nem ouro ou prata (TROUSSON, 1979). Esses elementos apontam para características distintivas que remetem a nobreza, assim como o próprio título *Rainha*. Porém, o que parece amenizar a distinção de classes, ou até a ausência delas no Reino do Ignoto, é que todas as paladinas usufruem das mesmas condições de conforto junto da Rainha.

Outro exemplo de regularidade, quanto às ações das personagens, é o almoço na sala das estações. Essa festividade comemora a chegada de novas crianças no orfanato da Ilha. Na sala há quatro mesas, formando o quadrante terrestre. No espaço central, formam-se dois passeios: um em círculo; outro em cruz. Cada mesa representa uma estação do ano; as crianças sentam-se à mesa que representa a primavera. Elas estão fantasiadas com a simbologia dos três primeiros signos zodiacais. Na mesa representando o verão, ficam a Rainha, fantasiada com o signo de leão, e algumas paladinas, fantasiadas com os outros dois signos sucessivos a este. Na mesa outonal, estão as paladinas responsáveis pelas indústrias, fantasiadas de mais três signos. Na mesa que representa o inverno, sentam-se os idosos da casa de repouso, todos fantasiados dos últimos três signos do zodíaco. No quarto vértice da

cruz, em mesas triangulares, encontra-se a orquestra. Todas essas mesas são simetricamente organizadas e servidas pelas paladinas da ordem inferior.

As peripécias que as personagens do romance realizam a fim de resgatar escravos e libertá-los, salvar mulheres da violência física ou psicológica e auxiliá-las em suas dificuldades são todas planejadas e executadas como pequenas manobras militares desenvolvidas por meio de estratégias previamente planejadas. A liderança da maioria dessas audaciosas aventuras fica a cargo da Generalíssima Marta Vieira. Já em ações realizadas no mar, a personagem que lidera as paladinas marinheiras é Inês Racy, denominada Almiranta. Entretanto, faz-se necessário salientar que, mesmo diante das necessidades de comando e de regularidade nas ações, não se perde de vista o elemento humano. As pessoas são mais importantes do que as regras ou as estratégias em si. Se for necessário quebrar uma regra fortemente estabelecida a fim de salvar uma vida, elas não hesitarão em fazê-lo.

Mas essa proatividade só é percebida nas principais paladinas que lideram determinados grupos em situações de perigo. A grande maioria delas somente cumpre ordens e é altamente passiva. Obviamente, toda hierarquia requer o cumprimento passivo das ordens, porém muitas apresentam esse comportamento em diversas situações, como no caso de Roberta. Mesmo sabendo dos interesses nefastos de Probo em relação à Rainha, e não concordando com ele, Roberta não é capaz de contar à Rainha que Probo planeja traí-la. Essa atitude é muito comum por parte das mulheres oitocentistas, tendo em vista que a proatividade requer autonomia, qualidade que grande parte das mulheres não aprendera a desenvolver por viver em constante submissão aos homens.

Mesmo na Ilha do Nevoeiro, algumas mulheres apresentam um tipo de comportamento submisso e reproduzem padrões psicológicos efetivados no contexto sócio-histórico da sociedade oitocentista. Pode-se afirmar que se encontram na ilha dois tipos de comportamentos femininos: as proativas e as passivas. As primeiras assumirão cargos de muita responsabilidade e executarão as ordens da Rainha com habilidade e presteza. Para essas mulheres, a ilha é o lugar que lhes permite manifestar suas reais qualidades. Elas desvincularam-se de seu passado e conseguem viver de uma forma inteiramente nova. Para as mulheres passivas, a ilha é um lugar de acolhimento. Elas não conseguem se libertar do passado e superar os sofrimentos experienciados na sociedade tida como real. Embora algumas consigam exercer uma atividade na ilha, elas não modificam os padrões antigos ligados ao sofrimento e à sua vida anterior. Uma das personagens que pode exemplificar esse comportamento é Madalena, que, mesmo trabalhando em diversos locais na Ilha do Nevoeiro,

sempre se lembra das amarguras da sociedade, comentando, por onde passa, sobre isso, até mesmo no orfanato, como se pode ver no diálogo a seguir:

- Quem te falou da sociedade, Helena? Perguntou ainda a Rainha do Ignoto.
- Foi a mestra Madalena, aquela que tiraram de lá porque nos contava as amarguras da sua vida.
- Agora está feita porteira do Purgatório, contando a história da vida dos outros, disse Clara Benício, rindo. – É uma santa mulher, voltou a Rainha do Ignoto; mas, coitada! Sofreu muito e tem a mania de indispor todo mundo contra a sociedade. Onde está tem licença de falar; com estas crianças era que não convinha viver, pois meu desejo é que elas ignorem a maior parte do tempo possível as dores e perversidades da vida (FREITAS, 2003, p. 228).

Nota-se a tensão existente entre os aspectos psicológicos das personagens, provenientes do plano *real*, da sociedade da qual as paladinas vieram, e o plano *utópico* do qual agora fazem parte. Através dessa tensão, verifica-se a impossibilidade de efetivação desse mundo utópico como realidade. As utopias situam-se justamente “nos quesitos *tendência de realidade e não-efetividade*” (BERRIEL, 2005, p. 2, grifos do autor). É possível pensar em uma sociedade feminina que permita a realização profissional e intelectual de seus membros, porém torna-se não efetiva quando os padrões psicológicos reproduzem o sistema sociocultural anterior.

A característica insular está relacionada também com o tempo, segundo Backzo (1985), que seria fechado em si próprio e se sobreporia ao tempo real. Essa associação tempo-espaço é possível quando o espaço é entendido como recobrando “os sentidos de extensão, distância, duração, intervalo de tempo” (OLIVEIRA, 2008, p. 16). Como sociedade perfeita, a utopia não mudará, por isso não há desenvolvimento temporal. Ela simplesmente é. Não há um passado, nem um futuro, pois o presente é imutável. O visitante clássico da utopia conhece-a apenas quando ela já está completamente realizada. Conforme Ana Cláudia Romano Ribeiro, a utopia literária concebida como deslocamento no espaço implica uma viagem, por meio da qual será possível que a utopia seja conhecida pelo viajante, se torna relato e por ele se faça conhecer ao leitor (RIBEIRO, 2010, p. 93). Edmundo, a personagem-viajante típico das obras utópicas, retorna à sua vida em Passagem das Pedras sem saber o que acontece com a ilha. Logo, tem-se a viagem, há a personagem-viajante, mas o relato dessa viagem será contado por um narrador heterodiegético, não pela personagem-viajante como é usual nos romances utópicos.

Até o final da trama não há uma explicação para a Ilha do Nevoeiro: ela existe como que por encanto. Somente no último capítulo narra-se um pouco da sua história. O que parece ser o espírito da Rainha, após seu suicídio, fala às paladinas:

Ela foi passando de meus avós a meus pais, que me conferiram o governo dela, ainda no período de minha existência terrena. Eles me auxiliavam no meio de ocultá-la dos olhos humanos e me davam força e sabedoria para governar o meu reino onde só se cuidava da elevação do caráter e do bem ao próximo, onde a virtude achava refúgio e ante o qual a verdade não recuava com medo de ser batida como vil inimiga (FREITAS, 2003, p. 415).

Com a morte da soberana, a ilha entra em um processo de erupção vulcânica, desaparecendo por completo em meio ao oceano. Segundo Berriel, “[é] sintomático que a Utopia não tenha um passado, que não seja o resultado de uma evolução, ou que esta evolução pertença a um passado mítico evocado pela forma” (BERRIEL, 2014, p. 14). Assim como a Rainha, seu reino pertence ao campo do improvável. A ilha não tem um passado claro, mesmo com as poucas explicações da Rainha. Ela também não terá futuro. A Ilha do Nevoeiro só existiu em uma pequena fenda do tempo/espaço, em que uma mulher transformou o lugar que herdou de sua família em um local para abrigar outras companheiras de infortúnios, mantendo-as apartadas da sociedade misógina, incapaz de ceder um lugar a elas.

A Ilha do Nevoeiro é economicamente autônoma. Diferente da grande maioria dos espaços utópicos, contudo, a ilha não baseia sua estrutura econômica em atividades puramente agrícolas; ela se mantém graças à imensa fortuna que a Rainha possui. A protagonista conserva e amplia seus bens, mas suas ações comerciais nunca põem em risco seu reino. As transações comerciais ocorrem sempre fora da ínsula, o que denota uma necessidade de ligação com a sociedade real, conforme observado no trecho em que Probo fala a Edmundo sobre seu desejo de denunciar o submundo da Rainha às autoridades:

– Que tem o governo que ver com elas? Tem muito; ele não autorizou esta sociedade secreta... Este tesouro acumulado na mão desse diabo deve ser considerado 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 em quase todas as províncias do Brasil, um rendimento fabuloso! E para quê? Para desperdiçar em fantasias loucas! em benefícios extravagantes (FREITAS, 2003, p. 197).

Embora com uma grande fortuna, não se pode perder de vista que o utopista *despreza o ouro e a prata* (TROUSSON, 1979), conforme observado no final do excerto supracitado. A Rainha ocupa boa parte dos seus bens para beneficiar pessoas que passam por necessidades econômicas, não para o acúmulo pessoal. Probo foi um dos beneficiados pelo dinheiro da Rainha; ele havia roubado a casa comercial na qual trabalhava e gastou tudo em jogos de azar; endividado, estava prestes a se suicidar quando a Rainha o encontra e afirma: “Quem vos

disse que eu não posso remediar o vosso mal? tornou ela, trezentos ou quinhentos contos que sejam precisos para salvar a vida de um infortunado não serão o bastante para abalar as finanças da Rainha do Ignoto” (FREITAS, 2003, p. 155). Esse excerto apresenta uma interessante reflexão sobre os graus de liberdade e de independência imbricados no romance. A Rainha não questiona o sistema ou a injustiça, ela se propõe a pagar a dívida; isso por si só já legitima o sistema ao qual ela tenta se opor. Nesse caso, fica evidente que a liberdade não é uma conquista, mas uma negociação comercial. Isso se aplica também aos protagonismos das mulheres no próprio romance, eles não são conquistados, mas comprados com o dinheiro da Rainha, oriundos de ganhos de negociações ocorridas na sociedade com que ela procura romper. O romance está assentado em duas bases paradoxais: uma estrutura utópica de sociedade pautada nos valores de amor, de caridade e de comunhão, e a sociedade capitalista oitocentista real, com valores ligados ao lucro, ao poder e à burguesia.

Outro fator relevante é que todo trabalho exercido na ilha é feito por mulheres livres, bem como pelos escravos que, comprados ou fugidos de outros lugares, são libertos. Os homens ajudados pela Rainha são colocados para trabalhar em lugares distantes da ilha, exceto Probo, que a auxilia fazendo-se passar por comandante das embarcações nos portos. Todos eles somente são ajudados por causa de suas esposas, mães, ou irmãs. Este é o caso de Probo também: ele só foi ajudado pela Rainha para que Roberta não ficasse desamparada.

Segundo Trousson, o Legislador na utopia é um “sábio mais que humano” (TROUSSON, 1979, p. 21). Graças à sua sabedoria, a república utópica possui leis perfeitas e capazes de tornar o povo bom. Não é cabível, em uma obra utópica, uma hierarquia política em que o governante não satisfaça a condição básica da justiça. A análise da protagonista da obra de Freitas revela uma governante sábia e justa, mas que consegue agregar a esses um terceiro atributo: o altruísmo. Embora ela exerça domínio sobre a Ilha do Nevoeiro, sendo denominada pelas paladinas de Rainha do Ignoto, e more em um palácio, suas ideias são altamente favoráveis a um modelo republicano, conforme apontado por Probo em uma de suas conversas com Edmundo:

- Tem idéias alevantadas e sãs, disse o Dr. Edmundo.
- Que?! Sãs exclamou Probo exaltado, veja examine o que ela teve a petulância de declarar em um discurso que fez, na última sessão do Nevoeiro: “A pena última é o recurso dos governos impotentes para regenerar o criminoso pela instrução e pelo trabalho.”
- Bem pensado! senhor Probo. [Fala de Edmundo.]
- Bem pensado também incutir no ânimo dos que a rodeiam, que o rei é o produto da ignorância dos povos antigos, que ainda não estavam em estado de governarem-se, e formar uma república.
- Bravo! uma rainha republicana! [Fala de Edmundo.]

– Como Robespierre! ou como Danton! Acrescentou Probo (FREITAS, 2003, p. 198).

Embora pareça um oxímoro uma Rainha defender ideais republicanos, conforme Alós, este é na verdade apenas um dos vários disfarces da protagonista para lutar contra as injustiças (ALÓS, 2005, p. 120). Torna-se necessário lembrar que, para os republicanos, consoante Emília Viotti da Costa (1999), o principal valor político de um governante não está em suas qualidades, mas sim em promover a liberdade. Quando ela é alcançada, a única forma de conservá-la será através da manutenção da igualdade, ou seja, da justiça. Já para os monarquistas, o valor político fundamental será a paz, que reinará se houver ordem, isto é, lei. Assim, a obra de Freitas explora, através da sua principal personagem, a divergência política, mas a transcende na medida em que ultrapassa os limites dicotômicos de república *versus* monarquia. Ao utilizar o lado positivo das duas formas de governo, a Rainha procura criar um mundo equilibrado com os valores humanistas, que tentariam mesclar o melhor de cada uma das ideologias políticas.

Ao fomentar a liberdade apregoada pela república, naturalmente a Rainha é abolicionista. Probo afirma que ela faria um mal à propriedade alheia, roubando do 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” (FREITAS, 2003, p. 196). Essa escolha enfática, na obra, pela liberdade, tanto no plano ideológico, quanto em ações da Rainha, justifica-se pelo anseio de encontrar a liberdade profissional, política, física e, principalmente, psicológica no plano concreto para as mulheres. Mas não é apenas da liberdade feminina que a obra trata. A consciência da liberdade abordada por Freitas abrange uma luta contra toda e qualquer injustiça: racial, política, religiosa ou de qualquer outra espécie.

Torna-se importante ressaltar que diversas autoras oitocentistas lutavam publicamente em prol da liberdade racial, como é o caso de Maria Firmina dos Reis na obra *Úrsula* (1956). Também é o caso de Júlia Lopes de Almeida, que publica em 1891, no formato folhetinesco, o romance *A família Medeiros*, que, posteriormente, foi lançado em formato de livro em 1892. A obra foi considerada, na época, o *romance abolicionista nacional*, comparado ao estadunidense *A cabana do Pai Tomás* (1852), também de autoria feminina: foi escrito por Harriet Beecher Stowe (LUCA, 1999, p. 284). Ainda que a historiografia literária não tenha demonstrado, Emília Freitas e outras escritoras de seu tempo estavam conscientes da vida política e social oitocentista, impingindo em suas obras noções críticas provindas de olhares atentos sobre a realidade.

Segundo Trousson (1979), a utopia é por natureza coercitiva, e o indivíduo é anulado em prol do coletivo. Assim, procede-se um intervencionismo radical para que se mantenha a ordem. Na Ilha do Nevoeiro, somente a Rainha orienta e decide, porém o dirigismo não seria apenas no âmbito econômico, mas se estenderia sobre todos os aspectos relacionados ao modo de vida das moradoras da ilha e das pessoas que com ela convivem.

Ao observar Helena, jovem órfã acolhida na ilha, a Rainha comenta que a moça, já com 15 anos, envergonha-se da condição de enjeitada e que isso lhe traria problemas sociais⁴² no futuro, de modo que a Generalíssima sugere que Helena seja inserida na sociedade após casar-se. Assim, não encontraria o preconceito por não possuir ascendência em uma sociedade que privilegia o sobrenome ao caráter. Após uma crítica à hipocrisia social da sociedade fora da Ilha do Nevoeiro, a Rainha menciona: “– É aí no remédio que está a maior dificuldade, tornou a Rainha do Ignoto, tenho projeto que ela mesma inspirou-me sem o saber: casá-la com Zoroastro, sei que se amam, e são ambos dignos um do outro” (FREITAS, 2003, p. 224). Nota-se que, mesmo existindo o envolvimento amoroso por parte dos jovens, quem manipula as circunstâncias é a Rainha.

Outro exemplo de que a Rainha exerce pleno controle sobre tudo que acontece na Ilha do Nevoeiro encontra-se ao final da trama, quando Edmundo e Probo percebem que a Rainha sempre soubera da presença do primeiro na ilha. Enquanto Edmundo conversa com Probo em um bar, tentando convencê-lo a desfazer o acordo de ajudá-lo a denunciar a Rainha para as autoridades, eles reencontram Adriano, ex-empregado de Edmundo; este lhe ordena que procure uma casa em Passagem das Pedras, pois deverá voltar para lá. O rapaz responde a Edmundo:

- Há coisas, senhor doutor, que parecem mandinga! disse Adriano, muito admirado. Um mês depois que o senhor saiu de lá, me apareceu um matuto e me entregou uma chave para guardar até o senhor voltar de uma viagem.
- E que chave é essa?
- É da casa em que morávamos na Passagem das Pedras. Disse-me o homem que o senhor doutor a tinha comprado. Tenho indagado e soube que nunca mais se abriu depois que a deixamos.
- Probo e o Dr. Edmundo se entreolharam.
- Foi dela a prevenção, disse Probo muito baixo.
- Dela quem? Perguntou o Dr. Edmundo.
- Da Rainha do Ignoto (FREITAS, 2003, p. 386-387).

Nota-se que a Rainha sabia da presença de Edmundo em seu reino, e sabia também que ele desejaria voltar para Passagem das Pedras. Ela providenciou que a casa do rapaz se

⁴² A protagonista refere-se à sociedade patriarcal paralela à sociedade formada pelas moradoras da Ilha do Nevoeiro, pois na ínsula as moradoras procuravam tratar-se com igualdade e sem hipocrisia.

mantivesse sob seu domínio, pois sabia do amor que Carlotinha nutria pelo rapaz e desejava uni-los. Mas essa união somente deveria ocorrer quando Edmundo se mostrasse digno da moça. Assim, muito além de um domínio sobre a estrutura política, econômica e social da Ilha do Nevoeiro, a Rainha exerce poder sobre as ações e as atitudes das pessoas que a cercam.

Ao passar do controle das ações para o plano governamental, no que se refere às obras utópicas, o dirigismo levará obrigatoriamente ao coletivismo. O *Estado* intervém em qualquer atividade que pressuponha um risco para a comunidade em geral, partilhando todos os bens e serviços de forma igualitária. Isso inclui a ausência de propriedade privada em um mundo utópico, pois ela seria a motivadora de conflitos e desigualdades (TROUSSON, 1979). No caso da Ilha do Nevoeiro, ela já é uma propriedade privada, não podendo assim pertencer aos membros da comunidade. Isso resulta em equidade social entre as habitantes da ilha, pois nenhuma das paladinas poderá exigir para si o território. Porém, origina a diferença social entre a soberana e suas companheiras. Essa diferença não ocasionará dissensões somente porque a heroína do romance apresenta qualidades morais e éticas que propiciam mais a admiração que a inveja. As mulheres sentem-se acolhidas, protegidas e resguardadas na Ilha do Nevoeiro; sentem-se ali como em um grande lar. Trousson (1979) aponta que o utopista é um integrista, não aceitando dissensões, oposições, dissidências, reivindicações. Todas as mulheres da ilha aceitavam sua condição e sentiam-se felizes por viver nela; o único que queria reivindicar uma condição melhor para si, e ressentia-se pelo status da Rainha, é Probo, pois não aceitava ser governado por uma mulher.

O coletivismo é uma característica mais ética do que econômica, vinculada ao fato de que as obrigações são partilhadas pelos cidadãos: “[a] renúncia contínua, na utopia, é um princípio ético” (BERRIEL, 2005, p. 108). Observa-se que a Rainha exerce as mesmas funções que as paladinas, chegando a trabalhar, por vezes, mais que essas. Conforme mencionado por Probo:

– Ora, doutor, cuida ainda lidar com uma dessas fidalgas enervadas pelos cômodos e mimos da vida? Engana-se, o título de rainha, segundo dizem, não lhe vem pelo gozo, vem pelo martírio. É um espírito de ferro inclinando, dobrando, movendo um corpo que fecha na mão como uma luva de seda! Para essa mulher não há dia nem noite, há somente a necessidade do momento! Ela deita-se sempre calçada, atacada, e pronta para seguir a qualquer ponto! Tem sono tão leve que poderia despertar ao rumor sutil de uma pétala de rosa lançada na água (FREITAS, 2003, p. 196).

Tem-se uma coletividade sob a liderança da Rainha, que é uma trabalhadora incansável, unindo suas paladinas para servirem aos desfavorecidos e protegerem-se mutuamente, formando uma sociedade pacífica e agregadora.

Uma das formas usadas para auxiliar a manutenção do coletivismo nas sociedades utópicas é a constante ação pedagógica sobre seus membros. A pedagogia adaptará a natureza bruta do ser humano ao meio e o ajudará a viver coletivamente. More baseou sua *Utopia* na concepção de que a pedagogia é a perpetuação do comportamento racional; é através dela que se molda o indivíduo e, por conseguinte, o coletivo (RIBEIRO, 2010). A pedagogia é encontrada em praticamente todas as obras utópicas posteriores ao texto de More, o que não é diferente de *A Rainha do Ignoto*. Embora a estruturação pedagógica não esteja voltada apenas para a manutenção da coletividade, há uma forte insistência nessa temática. Essa distinção na obra de Freitas não se apresenta como impossibilidade de adequação ao gênero. De acordo com Ana Cláudia Romano Ribeiro (2010), a maleabilidade formal também é uma característica do gênero utópico. Ainda que a obra utópica possua algumas constantes, ela está sujeita “às mudanças históricas, e às influências ideológicas, culturais, políticas e estilísticas de cada época” (RIBEIRO, 2010, p. 6). Novamente, o contexto histórico de produção da obra auxiliará na compreensão dessa característica.

Ao considerar-se que *A Rainha do Ignoto* foi produzida em um período no qual as ideias do positivismo de Auguste Comte afloravam em solo brasileiro, percebem-se que a obra aborda uma educação pautada nessas concepções. A burguesia militante republicana do século XIX defendia a educação positivista e os demais pressupostos filosóficos de Comte. Esses princípios educacionais positivistas baseiam-se na hierarquia, ordem, utilitarismo e perspectiva de progresso. A Rainha acredita que a educação e o trabalho modificam o homem; assim, na Ilha existem escolas para que todas as crianças recolhidas possam estudar. A protagonista também apoia financeiramente os órfãos para seguirem seus estudos após saírem da Ilha, como é o caso do rapaz que ela deseja unir à jovem Helena: Zoroastro. Ele fora acolhido pela Rainha e, após crescer sob seus cuidados, ela financia seus estudos em Direito fora da Ilha do Nevoeiro⁴³.

Entre as paladinas, encontram-se professoras, médicas, químicas, geólogas e diversas outras profissionais que revelam preocupação com a necessidade de as mulheres conseguirem uma boa profissão através da educação. Essa preocupação com o estudo e a formação das mulheres perpassa diferentes autoras, como apontado por Virgínia Wolf:

⁴³ Um fato relevante no romance é que, embora se tenha a noção de tempo decorrido, entre o crescimento e formação escolar de Zoroastro, não há explicitamente quantos anos transcorreram. Nem quanto a isso, nem quanto a outros fatos que implicariam obrigatoriamente na passagem do tempo. Neste sentido, tem-se a impressão de um contínuo presente, tão peculiar ao gênero utópico.

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a menor oportunidade de escrever poesia. Foi por isso que coloquei tanta ênfase no dinheiro e num quarto próprio (WOOLF, 1994, p. 131-132).

No mundo utópico de Emília Freitas, as crianças desde cedo aprendem literatura, música e diversas outras artes, como pode ser percebido no excerto a seguir, no qual a Rainha pede para uma das alunas da maestra Angelina Dulce recitar os principais maestros da antiga Escola Italiana e, depois, da Alemã. Após a resposta da menina, a Rainha então afirma:

a Música é coisa divina! Remonta à criação do mundo, e dizem que nela sucede como na Poesia e na Pintura: não há paixão nem sentimento a que não alcance a sua expressão [...]. Cultivada entre os selvagens, atrai até aos próprios animais. Quantas vezes suspende as dores físicas, e sua eficácia ainda chega até afecções morais (FREITAS, 2003, p. 191).

Assim, a educação na Ilha do Nevoeiro serve para polir o caráter e tornar as pessoas preparadas para a vida social. A pedagogia auxiliará na uniformização das consciências, introjetando a ordem e as regras na estrutura mental conforme a estrutura social (BERRIEL, 2014).

Em sua morfologia, Trousson aponta a utopia como sendo totalitária e humanista. O totalitarismo a que o autor se refere não corresponde ao sentido político contemporâneo do termo, mas ao sentido de que não se admitem desuniões dentro da comunidade utópica; em última instância, deseja-se uma coletividade harmônica. Para Trousson (1983), a utopia propõe a organização de uma sociedade feliz fundada na perfeição institucional. Simultaneamente ao totalitarismo, há ideais humanistas. Percebe-se que na obra de Freitas é possível encontrar as duas características; porém, requer-se um certo cuidado ao analisar a diferença do humanismo mencionado por Trousson e o encontrado no romance. Quando Trousson (1979) refere-se ao humanismo como uma característica morfológica que aproxima as obras do gênero utópico, ele parte da concepção humanista-renascentista, pautada no antropocentrismo. Já em *A Rainha do Ignoto*, a ideologia humanista subjacente é proveniente dos ideais republicanos impregnados por ideias positivistas.

De acordo com Newton Bignotto (2000), o pensamento republicano surge no Brasil por duas vias: pelo republicanismo anglo-saxão, com influência dos federalistas americanos elencados nas discussões sobre o final do Império, e pelo republicanismo francês, ligado tanto aos jacobinos, quanto ao positivismo de Comte. Os republicanos federalistas concentravam-se no Rio Grande do Sul e defendiam a ideia de que cada estado fosse autônomo; eles queriam

uma revisão da constituição de 1891. Já o partido republicano defendia as ideias positivistas (MAGALHÃES, 1946). O Apostolado Positivista estava inserido no movimento de Proclamação da República e na elaboração da constituição de 1891. Os positivistas escrevem um documento fornecendo diretrizes para a constituição, considerado pelo Apostolado o “esboço” da própria (RODRIGUES, 1982, p. 61). Esse documento chamava-se *Bases de uma constituição ditatorial federativa para a república brasileira*, elaborado por Miguel Lemos e Teixeira Mendes; as principais modificações propostas por eles visavam “sobretudo a consolidar a autonomia local dos estados, a completar a liberdade espiritual e a estabelecer a liberdade industrial e profissional” (LEMOS et. al., 1982, p. 76).

O humanismo positivista comtiano, conforme Gustavo Biscaia de Lacerda (2007), baseia-se na afirmação do ser humano, rejeitando a teologia e a metafísica. Porém, Comte propõe uma vertente religiosa; a *Religião da Humanidade*⁴⁴, que substituiria a moral filosófica, política e, epistemologicamente, as entidades sobrenaturais pela concepção de *Humanidade*. Em *A Rainha do Ignoto*, observa-se um equilíbrio entre as preocupações sociais e as inclinações individuais das moradoras da Ilha do Nevoeiro; essa tentativa de justiça é apregoada pelos positivistas, bem como a preocupação com o desenvolvimento moral da humanidade através da educação.

As obras utópicas ou apresentam uma profissão de fé mínima ou a ausência total de religião (TROUSSON, 1979). Se houvesse Igrejas institucionalizadas, elas concorreriam com o poder do Estado, o que não é conveniente para uma sociedade utópica. A organização religiosa (quando aparece nesse gênero) é uma construção meramente terrena, sem promessas de Deus para um futuro. De acordo com Berriel, como a sociedade utópica não tem passado, seus moradores serão “desprovidos das subestruturas inconscientes acumuladas pela História” (BERRIEL, 20014, p. 16). Assim, torna-se fácil satisfazer esses moradores; eles exigem da religião o mesmo esperado de uma Filosofia.

Na seção introdutória do romance *A Rainha do Ignoto*, a autora afirma que fundamentou seu romance no Espiritismo. A segunda menção ao espiritismo encontra-se no discurso condenatório de Probo sobre a Rainha: “– Não é só por isso, senhor Edmundo, é por muitas outras ideias subversivas... Para não falar-lhe mais nada do que subleva – é espírita!” (FREITAS, 2003, p. 198). Cinco aspectos são relevantes a respeito da forma com que é

⁴⁴ O alcance do positivismo no Brasil foi tão grande que, até hoje, se encontram templos da vertente religiosa no país, sendo o primeiro e principal deles o do Rio de Janeiro (1897), seguido, em importância, do de Porto Alegre (1928). Esse último encontra-se tombado pelo IPHEC/RS (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado). As duas construções seguem rigorosamente os requisitos arquitetônicos da capela comtiana francesa. IPHE. Bem tombado. *Capela Positivista de Porto Alegre*. Disponível em: <<http://www.iphae.rs.gov.br/Main.php?do=BensTombadosDetalhesAc&item=43209>>. Acesso em: nov. 2015.

tratada a religião espírita na obra. Primeiro, não há nenhuma forma de templo ou local específico voltado aos encontros espíritas, consoante as palavras de Probo:

– O senhor há de ver como eu tenho visto. Olhe, aqui na ilha não há templo católico nem de religião alguma, há somente sessões espíritas na biblioteca, onde ela possui todas as obras de Alan Kardec⁴⁵, de Flammarion⁴⁶ e outros malucos como ela. Enfim, o senhor verá (FREITAS, 2003, p. 198).

Segundo, ao longo da trama ocorre apenas uma sessão espírita da qual Edmundo, disfarçado de Odete, participa. Essa sessão transcorre assemelhando-se mais a um jogo de adivinhação que a uma sessão doutrinária espírita. Assim, o espiritismo praticado ali tem um caráter especulativo, não religioso. O terceiro aspecto está ligado ao suicídio da protagonista no final da trama; ele reforça a negação do caráter místico-doutrinário espírita, uma vez que a doutrina espírita é veementemente contrária ao ato suicida. Conforme o dogma do evangelho espírita:

[o] espírita tem, assim, vários motivos a contrapor à ideia do suicídio: a certeza de uma vida futura, em que, sabe-o ele, será tanto mais ditoso, quanto mais inditoso e resignado haja sido na Terra; a certeza de que, abreviando seus dias, chega, precisamente, a resultado oposto ao que esperava; que se liberta de um mal, para incorrer num mal pior, mais longo e mais terrível; que se engana, imaginando que, com o matar-se, vai mais depressa para o céu; que o suicídio é um obstáculo a que no outro mundo ele se reúna aos que foram objeto de suas afeições e aos quais esperava encontrar; donde a consequência de que o suicídio, só lhe trazendo decepções, é contrário aos seus próprios interesses. Por isso mesmo, considerável já é o número dos que têm sido, pelo Espiritismo, obstados de suicidar-se, podendo daí concluir-se que, quando todos os homens forem espíritas, deixará de haver suicídios conscientes (KARDEC, 2013, p. 89-90).

O quarto ponto envolve a aparição da Rainha após o seu suicídio. Embora tudo indique que ela apareceria em espírito e comunicar-se-ia através de uma paladina, que serviria como médium, ela aparece de forma visível e desfigurada. Quando as paladinas indagam

⁴⁵ Allan Kardec nasceu em Lyon, na França, em 1804. Foi pedagogo e fundou em seu domicílio uma pequena escola. No ano de 1855, inicia seu interesse por espíritos e suas manifestações fenomenológicas. Ele fundou em Paris, em abril de 1858, a primeira Sociedade Espírita regularmente constituída, denominada *Sociedade Parisiense de Estudos Espíritas*, tornando-se o codificador das mais importantes obras do Espiritismo, sendo as principais *O livro dos espíritos* (1857), *O livro dos médiuns* (1861), *O evangelho segundo o espiritismo* (1864) e *O céu e o inferno* (1865). KARDEC, Allan. Disponível em: <http://www.institutoandreluiz.org/allan_kardec.html>. Acesso em: nov. 2015.

⁴⁶ Nicolas Camille Flammarion, nascido na França em 1842, foi um astrônomo que se dedicou a difundir e popularizar a astronomia na França. Frequentou a Sociedade Parisiense dos Estudos Espíritas, tendo um forte laço de amizade com Kardec. Embora tenha participado de estudos mediúnicos, teve dúvidas sobre a sua mediunidade. Ele publicou obras de cunho científico e outras ficcionais, que podem ser entendidas como obras espíritas: *Deus na natureza* (1867), *O fim do mundo* (1893), *As casas mal assombradas* (1923), entre outras. SAMPAIO, Jáder dos Reis. *Nicolas Camille Flammarion*. Disponível em: <<http://www.geae.inf.br/pt/biografias/cflammarion.html>>. Acesso em: nov. 2015.

sobre o espírito ser fluido, e sobre qual seria a missão da Rainha na terra, ela nega a sua fluidez, e afirma não saber qual seria sua missão na terra, o que contraria novamente o ideário espírita. Essa resposta da protagonista aproxima-se mais de um final fantástico que de um final em consonância com essa vertente religiosa.

Por último, tem-se a leitura de uma passagem do diário da Rainha feita por Edmundo. Ali ela afirma não possuir sentimento religioso algum quando presencia um ritual católico:

Busquei em meu coração uns restos do sentimento religioso, que fora plantado em minha alma pelo doce ensino de uma mãe piedosa, e não achei. Já se havia evaporado aos raios da luz da ciência... de envolta com a desventura. Olhei para a cerimônia como para uma representação teatral. O som da matraca que um moço do coro fazia soar pelos corredores, chegava aos meus ouvidos como uma coisa burlesca! (FREITAS, 2003, p. 368).

Após ler todo o fragmento, Edmundo afirma que agora já sabe que a Rainha é descrente. Pode-se supor que a Rainha não manifestou sentimentos religiosos por ser um rito católico e ela preferir o espiritismo. Entretanto, torna-se explícito que ela não pauta a sua incredulidade no catolicismo em razão da fé espírita; antes, afirma sua convicção na ciência.

A presença do espiritismo na obra de Freitas é inegável. Esse espiritismo, no entanto, pode ser lido como uma profissão de fé mínima, tendo em vista o caráter pouco doutrinário retratado na trama, aproximando-se ora de uma pseudociência, ora de um enredo fantástico. Ao se considerar os apontamentos de Berriel (2014) sobre as estruturas mentais dos habitantes das utopias serem desprovidas de determinações inconscientes por sua falta de História, e por isso não necessitarem de religião, percebe-se que acontece o inverso em *A Rainha do Ignoto*. As mulheres que habitam o reino fizeram parte de uma estrutura histórica da qual foram subtraídas para realmente começarem a existir como sujeitos. Seus inconscientes são povoados por símbolos e tradições que fizeram parte de suas vidas na sociedade real, paralela à ilha. Assim, a religião é voltada apenas para a manutenção do bem estar da coletividade na ilha é aceito.

3.2 A Ilha do Nevoeiro: uma comunidade utópica

Nas obras utópicas, ocorre a descrição das várias instâncias das sociedades imaginárias: sistema de governo, estrutura econômica, religiosa, educacional e organização militar. Intrínseca ao gênero utópico também percebe-se a maleabilidade formal e conteudística, pois essas obras estão intimamente ligadas a um determinado local e tempo histórico, expressando uma crítica ou ao sistema econômico ou às questões políticas, sociais,

culturais e éticas das sociedades concretas. Porém, conforme Ribeiro (2010), a maleabilidade formal não impossibilita que se percebam constantes que permitem o reconhecimento literário da obra. Desse modo, é possível aproximar as diversas obras utópicas, sejam elas assemelhadas a tratados, relatos de viagens ou àquelas com características mais romanescas, como, por exemplo, as distopias. Enfim, percebe-se que a utopia, como gênero literário, está intimamente vinculada com a história.

Quanto ao plano formal do gênero utópico, Trousson (2005) comenta que frequentemente a descrição sobrepõe-se à narração. Essas descrições partem basicamente de dois princípios geradores, conforme apontado por Berriel (2006): de uma experiência histórica e de uma ideia. O autor menciona como exemplo a obra *Utopia*, de More, que seria uma descrição gerada a partir da experiência histórica da Inglaterra concreta, contudo apresentada de forma metafórica. Com relação à descrição gerada por uma ideia, Berriel cita a obra *Cidade do Sol*, de Campanella, que seria “uma construção abstrata que desce do Céu para a Terra” (BERRIEL, 2006, p. 9). A descrição torna-se um meio muito eficaz para sobrepor o sentimento de impotência diante da vontade de modificar a realidade social concreta. Conforme Ribeiro (2010), muitos autores utilizam a descrição satírica, observando o mundo de forma irônica.

No romance *A Rainha do Ignoto*, a descrição supera em grande medida a narração. Entretanto, não há uma preocupação de descrever apenas a Ilha do Nevoeiro, mas também todas as peripécias realizadas pela Rainha e suas paladinas fora do Reino. O princípio gerador da descrição apresenta-se como uma experiência histórica. Segundo Luís Filipe Ribeiro, a Rainha “propõe-se a remediar os males do mundo, já que os homens têm-se mostrado incapazes de fazê-lo” (RIBEIRO, 2000, p. 54). O utopista percebe, pela experiência histórica, que a realidade apresenta falhas; assim, descreve-se um mundo novo, o mais contrário possível ao mundo real. Disso decorre a definição de utopia como espelho invertido da realidade (RIBEIRO, 2010). A Ilha do Nevoeiro seria uma metáfora para demonstrar que as mulheres poderiam realizar qualquer função masculina, que seriam impossibilitadas na sociedade concreta. Torna-se de suma importância frisar que a impossibilidade da realização feminina encontra-se anunciada já no princípio do romance, no qual a escritora afirma que a sua protagonista não é um “*gênio impossível*”, porém um “*gênio impossibilitado*” (FREITAS, 2003, p. 29, grifo nosso). Nesse sentido, o argumento utilizado para que as mulheres não possam exercer todas as funções na sociedade pauta-se em uma argumentação biológica que considera a inferioridade cognitiva feminina, conforme exposto por Rita Terezinha Schmidt:

[n]ão resta dúvida de que tanto o racionalismo filosófico quanto o empiricismo científico, consagraram, a seu modo, os dualismos cultura/natureza, mente/corpo e sujeito/objeto como absolutos hierárquicos, pautados pelo ideal de uma mente que, supostamente, transcende toda a diferença sexual, mas que se inscreve, no conjunto dos discursos, claramente como masculina, pois é em relação a ela que o feminino emerge como lugar da diferença, codificada pela materialidade do corpo, não raro inserido no contexto da discussão em torno dos animais, os quais são, via de regra, reduzidos à condição de máquinas reprodutoras (SCHMIDT, 2012, p. 4).

Na realidade, os argumentos biológicos são falaciosos e servem apenas para encobrir a proibição patriarcal, a fim de manter a ordem estabelecida ao custo da expropriação das capacidades femininas.

Tal como a obra *Utopia*, de More, pode-se dividir a obra *A Rainha do Ignoto* em duas narrativas: a primeira centrar-se-á em Edmundo e suas investigações para conhecer a misteriosa Funesta. Essa parte da narrativa abarcará cerca de vinte e cinco capítulos. Nesses capítulos, os elementos insólitos, o mistério, a ambientação noturna e o espírito investigativo serão levados ao extremo para manter-se a tensão da narrativa. Quando finalmente tem-se parte do mistério resolvido, a personagem Edmundo será deslocada para a Ilha do Nevoeiro. É nessa segunda parte da trama que se tem a emersão do mundo utópico.

Essa comunidade utópica será descrita para Edmundo por Probo e por Roberta. Eles apresentarão os prédios e os lugares, porém a narrativa não se estende muito nessas descrições; concentra-se mais nas peripécias da Rainha e suas paladinas do que na Ilha do Ignoto em si. Dois prédios são descritos mais longamente: o *Ninho dos Anjos*, orfanato que acolhia crianças enjeitadas, que eram cuidadas por mulheres que haviam perdido maridos e filhos em tragédias ou vítimas de doenças. Essa era a solução encontrada pela Rainha para ajudar igualmente as mães e as crianças; nessa mesma passagem encontra-se uma crítica a respeito das instituições de caridade para órfãos comuns na sociedade real, que eram cuidadas por freiras católicas, mostrando a superioridade do modelo adotado pela Rainha: “porque assim fazia duas restituições, dando mães a filhos sem mães e filhos a mães sem filhos. Só elas poderiam ter essa dedicação maternal, impossível nos corações ressequidos pelo misticismo da religião e do claustro” (FREITAS, 2003, p. 228). O outro prédio trata-se do *Purgatório*, local em que se resguardavam vários tipos de doentes e no qual era permitida a convivência com homens, conforme explicado a Edmundo:

– É bastante espaçoso! [Fala de Edmundo].

– Tem muitas divisões, tomou ela, para os loucos, os cegos, os paráliticos, e ainda os empregados [Fala de Roberta] (FREITAS, 2003, p. 201).

[...]

– Coitada! disse Roberta, agora a senhora faz-nos o favor de mostrar alguns loucos, basta dois ou três; é somente para termos uma amostra do que vai pelo mundo [Pedido de Probo à Roberta].

– Vou lhe mostrar os dois mais calmos; os furiosos... só o guarda Sansão tem a chave de seus aposentos [Fala de Roberta] (FREITAS, 2003, p. 208).

Nota-se visivelmente, no desenvolvimento da trama, que o desejo permanente da Rainha é fazer o bem e sanar o sofrimento. Nesses momentos independem os sexos das pessoas; quanto a isso, Simone Moreira Avila (2007) afirma que essa característica feminina de *sempre procurar fazer o bem* remonta ao imaginário cristão, o que é acentuado pelos nomes dos dois prédios. Para Avila (2007), pautada nas concepções de Luce Irigaray (1997), isso ocorre porque a autora assume o discurso feminino inscrito no discurso masculino, porém o supera. Assume o discurso masculino quando pratica ações humanitárias e de servilidade aos mais necessitados, características que são atribuídas como naturais às mulheres. Porém superam esse discurso quando “passam do assistencialismo cristão para em seguida subverter a restrição das mulheres à atuação política” (AVILA, 2007, p. 111). Elaine Showalter (1994) também apontou a subversão quando afirma que mesmo ocupando o *território selvagem*, zona discursiva feminina inscrita fora do universo discursivo masculino, as escritoras estão inseridas também no universo predominante masculino.

As descrições dos prédios e espaços na Ilha do Nevoeiro seguem com a Biblioteca e os salões de festa. Perceptivelmente, não há uma preocupação enfática em descrever o espaço no romance, o narrador heterodiegético onisciente preocupa-se em evidenciar os pensamentos e ações das personagens, suas reações psicológicas frente ao que experienciam. São inseridas as ideologias políticas e sociais empregadas nas ações das personagens, essas ações auxiliarão na construção dessa sociedade utópica.

Segundo Firpo (2005), as utopias caracterizam-se pela presença de um *protagonista-viajante-narrador* que descreverá a sociedade utópica através do relato testemunhal. Nesse aspecto, a obra apresenta-se de modo diferente, por meio da personagem-viajante Edmundo. Entretanto, ele não é nem o protagonista, nem o narrador; ao infiltrar-se na Ilha do Nevoeiro, ele representa o mediador entre dois mundos: o *real* e o *utópico*. Sua “viagem é um acontecimento carregado de dimensão simbólica que permite a ligação e o confronto entre os dois mundos” (RIBEIRO, 2011, p. 14). Ele é uma peça-chave da narrativa, pois é para ele que Probo narrará as ações da protagonista. Através de suas perguntas e de sua curiosidade, o leitor conhecerá o universo utópico da trama. Edmundo pode ser considerado a personagem-tipo, representando justamente um estilo peculiar de homens bem-sucedidos e finórios, que por onde passam deixam inúmeras conquistas. Sua personalidade superficial será fundamental

para evidenciar a personalidade profunda da Rainha. Edmundo ressaltará as características positivas da protagonista e manifestará o quão bem estruturado é o mundo governado por ela, mas não relatará o que testemunhou na ilha para ninguém.

Edmundo perceberá como algumas atitudes masculinas impedem que as mulheres possam realizar-se profissional e intelectualmente. Ele observará como o estado psicológico delas é muitas vezes afetado por atitudes levianas masculinas, levando-as ao enlouquecimento, conforme o seguinte excerto da obra: “[e]sta foi uma moça rica, já entrada na idade, que casou com um moço pobre e peralta. Ele gastou toda a fortuna da desventurada e depois abandonou-a para sempre, e ela enlouqueceu” (FREITAS, 2003, p. 202). Percebe-se no romance a dissipação da ideia apregoada durante o final do século XIX sobre a histeria feminina, com base nas concepções de Charcot, e posteriormente de Freud⁴⁷, que podem ser percebidas nos romances realistas e naturalistas do período⁴⁸.

Quem relata ao leitor a história é um narrador heterodiegético onisciente, que em determinados momentos permite que a personagem Probo continue, temporariamente, a narração. Isso acontece através da *metalepse*⁴⁹. Esse importante elemento de recurso formal auxiliará na criação de tensão, principalmente quando há desvios para o plano metadieético⁵⁰ (ALÓS, 2005). A *metalepse* possibilitará também o embate social entre a lógica patriarcal representada por Probo e o mundo utópico feminino. Probo critica todas as ações da Rainha e pretende denunciá-la às autoridades, não se resignando diante da possibilidade de uma mulher possuir tamanho poder para governar e manter uma comunidade inteira política e financeiramente. Mas por que a escolha de uma voz narrativa masculina, em uma obra que evidentemente critica a lógica misógina oitocentista? Justamente porque a voz narrativa masculina possibilitará o contraste do mundo masculino e do mundo feminino.

Quando o narrador onisciente cede a voz narrativa para personagem Probo, esse passa a ser o que Norman Friedman (2002) denomina *autor onisciente intruso*. Segundo Friedman,

⁴⁷ Para Freud (1998), a histeria pode ser entendida como a somatização de desejos psíquicos reprimidos pela moral (construída pela cultura masculina). A moral, que apregoa a mulher como uma mãe perfeita, sem desejos sexuais, somente permitidos aos homens. A ênfase social na moralidade faz com que a mulher reprima seus desejos naturais para se adequar a esse papel, e, em algumas, essa repressão (defesa do aparelho psíquico) falha por algum motivo. O que levará a somatização dessa energia não expressa livremente, levando aos ataques. Posteriormente, Freud identificou que isso pode também acontecer com homens.

⁴⁸ A personagem Madalena (Magdá), da obra *O Homem* (1887), de Aluísio de Azevedo, é representada como “doente dos nervos”, termo que se relacionam à histeria. No romance *A carne* (1888), de Júlio Ribeiro, a personagem Lenita possui características histéricas.

⁴⁹ Designa-se aqui *metalepse* como a passagem de elementos de um nível para outro nível narrativo (GENETTE, 1995, p. 234).

⁵⁰ “O prefixo *meta-* conota aqui, evidentemente, como em “metalinguagem”, a passagem para o segundo grau: a *metanarrativa* é uma narrativa na narrativa, a *metadiegetese* é o universo dessa narrativa segunda, como a *diegetese* designa (segundo um uso que se generalizou) o universo da narrativa primeira” (GENETTE, 1995, p. 227, grifo do autor).

“[a] marca característica, então, do Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionados com a estória à mão” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). Probo representará a “voz patriarcal hegemônica” (ALÓS, 2005, p. 123). Em contrapartida, Edmundo é a voz mediadora equilibrada pela razão. Quando Edmundo compactua com os ideais da Rainha, ele medeia simbolicamente o mundo feminino e o masculino, demonstrando ser possível uma aproximação de ambos pelo caminho da razão. Percebe-se que a escolha da voz narrativa não só se apresenta como uma estratégia formal para denunciar a condição da mulher oitocentista, mas também como um meio de aproximar as relações feminina e masculina, tão fortemente demarcadas por seus papéis sociais. No romance *A Rainha do Ignoto*, todas as personagens, exceto a protagonista, são planas. Conforme Ana Cláudia Romano Ribeiro (2010), as personagens da utopia apresentam essa característica, pouco se interessando pela descrição de sua psicologia. Somente a Rainha apresenta um aprofundamento psicológico, que será evidenciado através do discurso de várias personagens secundárias. As ações, os pensamentos, os sentimentos e as emoções mais recônditas da protagonista mostrar-se-ão através das várias descrições da mesma.

No decorrer da trama, o humor da Rainha apresenta-se invariavelmente apático, infeliz e pessimista. Essa mundividência de pessimismo exacerbado aproxima-se também à retratada pelo movimento decadentista francês finissecular. Nesse período, em fins do século XIX, quando “desabrocha a modernidade baudelaيرية” (MORETTO, 1989, p. 14), o movimento decadentista desponta na França como uma contraposição ao Naturalismo. Nesta corrente estética, iniciada por Charles Baudelaire com *Les Fleurs du mal* (1857), principalmente no soneto “Correspondências”, houve uma intensa divulgação da obra musical de Wagner, pois os decadentes viam nela a propagação de lendas nórdicas e celtas que evidenciavam o mistério, o misticismo e o sonho, tão caros à sua concepção de arte (MORETTO, 1989, p. 20). Para os decadentes, a sensibilidade estética emerge do inconsciente; assim, as obras literárias e artísticas são carregadas de elementos insólitos, fantásticos, sobrenaturais e até demoníacos, sempre contrariando a razão. Os estetas decadentes possuem um anticonformismo extremo; são apreciadores de arte e donos de um espírito excêntrico, que geralmente os leva ao individualismo exagerado (*mal du siècle*), opondo-se à burguesia e ao povo.

Apesar de toda a investida na luta pela justiça, em ações enérgicas para o resgate dos infortunados, a Rainha não consegue amar as pessoas. Ela cria e mantém uma coletividade, mas seus pensamentos, paradoxalmente, definem-se por um individualismo profundo que atingirá o ápice com o suicídio e a dissolução do mundo utópico. Ela possui a descrença,

notoriamente decadentista, na sociedade, e expõe a perversidade humana e os valores morais subvertidos. Os sentimentos de aflição, agonia, insanidade e ceticismo próprios da estética decadentista estão mobilizados na obra. Frente à insatisfação com a realidade, o escapismo para um mundo utópico é a opção mais plausível, posto que o real era demasiado indesejável. Alcilene Cavalcante (2008) demonstra as influências decadentistas entre a agremiação de intelectuais que Emília Freitas convivia:

[a] *Mocidade Cearense* adotava idéias positivistas e evolucionistas, propagando o republicanismo – doutrina política de governo também defendida por Emília Freitas e outras escritoras. Anos mais tarde, os *Novos Cearenses*, estimulados pelo ideário daquela geração – do período de intensificação da circulação das matrizes científicas europeias por meio do comércio de livros e da emergência da *Belle Époque* vivenciaram a implantação da República no Brasil. Esses letrados presenciaram, todavia, a contradição acarretada por uma República que oprimia os cidadãos e mantinha as oligarquias provincianas nas instâncias do poder político. Tais desdobramentos, considerados de certo modo frustrantes, estimularam a adoção de novas orientações e procedimentos intelectuais e políticos [...] Em tal contexto, a *Padaria Espiritual* expressava a congruência de tendências literárias da época (Decadentismo, Simbolismo e Parnasianismo) e, ainda, precipitava alguns elementos do Modernismo [...]. *O Pão*, periódico dessa agremiação, publicado entre 1892 e 1898, continha textos literários ou “críticas sarcásticas”, partindo do cotidiano de moradores do local [...]. Esse grupo reuniu duas tendências: apesar de certa frustração, havia aqueles que defendiam idéias de progresso e de “regeneração política”, tendo como integrante Antônio Sales e Álvaro Martins; e outros, de viés radical [...]. A característica da literatura dos *malditos* será de ruptura com o real, de evasão para um mundo idealizado, desvelando o pessimismo com as questões cotidianas (CAVALCANTE, 2008, p. 91).

O gosto estético refinado faz da personagem uma amante das artes e da música. Em virtude de sua predileção pela música, revelada em várias passagens ao longo do romance, torna-se profundamente relevante analisar a ópera que a protagonista executa, na harpa, enquanto espera a reação mortífera do veneno que ingeriu. A ópera chama-se *La forza del destino*, de Verdi, e trata-se de um drama, produzido na metade do século XVIII, no qual as personagens Dom Álvaro e Leonora de Vargas apaixonam-se. O pai da moça, porém, um marquês de Sevilha, não permite o enlace. Ele considera que o pretendente não possui boa linhagem, uma vez que é descendente da última casa real dos incas, que fora rebelde à Conquista Espanhola do Peru, além de ser pobre. O rapaz atira acidentalmente no pai de Leonora, e ela foge aterrorizada. Seu irmão, Dom Carlo, passa a persegui-los, culpando a irmã pela morte do pai. Ao encontrar Álvaro, Carlo mata-o na frente dela; vendo o irmão ferido, ela o socorre e, ao abraçá-lo, recebe uma punhalada nas costas.

Alcilene Cavalcante (2008) analisa esta ópera tendo como perspectiva as ideias de Catherine Clément (1993). Segundo as autoras, as óperas de Verdi pretendem um combate político e ideológico. No caso específico de *La forza del destino*, há uma luta de classes

sociais em que se demonstra a posição da nobreza espanhola em oposição às colônias; ela efetiva também a manutenção do matrimônio por interesse. Outra característica marcante nas óperas de Verdi é “a derrota das mulheres e sua condução à morte em virtude das transgressões cometidas” (CAVALCANTE, 2008, p. 120). No romance de Freitas, a Rainha transgredir as normas sociais, e como na ópera de Verdi ocorrerá a morte da mulher transgressora. Mas, a própria morte pode ser lida como a maior das transgressões.

Embora a Rainha possua o perfil das damas decadentistas por sua personalidade profundamente melancólica, ela se opõe a todos os preceitos defendidos pela sociedade da sua época. É no embate paradoxal da existência humana que se estrutura a verossimilhança dessa personagem. Ela se esforça para unir uma coletividade, mas seu individualismo não permite que realmente aproxime afetivamente de alguém. Ela defende a liberdade, mas é profundamente presa ao pessimismo, necessitando do suicídio como tentativa última de liberdade. Ela luta pela justiça e pela equidade, mas se rende no final, fazendo imergir no oceano sua sociedade utópica feminina.

Assim, nessa personagem singular parecem convergir todos os poderes e todos os saberes, inclusive o de governar uma sociedade utópica, fato este comentado na própria obra por Probo: “ – O que me admira, senhor Edmundo, é ela entender de todas as indústrias, de todas as artes, de todas as ciências e letras, e até ser uma utopia de governo!” (FREITAS, 2003, p. 180). A morte da Rainha pode ser entendida também como uma distopia ou antiutopia, no sentido de que uma sociedade com valores éticos e morais pautada na equidade estar destinada ao fracasso.

Por fim, o comentário de Marge Piercy (2003) reflete um último aspecto a ser considerado quanto às utopias de autoria feminina:

[b]asicamente, sociedades utópicas das mulheres se preocupam muito em vencer a solidão pois, afinal, o que é utopia? Utopia é aquilo que você não tem. É fantasiar sobre o que falta em sua sociedade. Ao criar uma utopia em que todos se preocupam com a educação dos filhos e todos partilham os encargos da vida diária [...]. [A]credito que em todas as utopias criadas por mulheres pessoas vivem em grandes grupos comunitários, ou seja, fica resolvida a questão da solidão, a falta de comunhão e de comunicação, a falta de comunidade, sentida por tantas mulheres (PIERCY, 2003, p. 1).

O discurso de Piercy (2003), pensado a partir do lugar de escritora de utopias, traduz a mesma experiência evidenciada na obra *A Rainha do Ignoto*. A Ilha do Nevoeiro foi um sonho de comunhão entre mulheres que se encontravam na solidão. Na solidão causada por amores que não deram certo, por um sistema que as reprimia e não permitia que exercessem

seus talentos. Na solidão de famílias que foram perdidas ou, como no caso da protagonista, na solidão de si mesma. Além da necessidade de interação que aproxima os indivíduos para que saiam da solidão, há o fato de querer corrigir as falhas da sociedade em que se vive. A imaginação, fonte quimérica que se abastece constantemente do real, criará um meio para que as faltas sejam compensadas, formando finalmente o que se denominou utopia. A obra de Freitas reflete um universo utópico configurado por ideais de igualdade de gênero, de liberdade feminina, de empatia com outros grupos expropriados de seus direitos civis e humanos. Em última instância, *A Rainha do Ignoto* é uma utopia feminina que reside, como toda obra utópica, nos limites do real e do imaginário.

CONCLUSÃO

A obra *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas ficou relegada ao esquecimento durante muito tempo, assim como as obras de diversas autoras do século XIX. Graças aos esforços de pesquisadores desejosos em ampliar as concepções literárias, e que rejeitam as exclusões das obras de autoria feminina daquele período sem uma análise acurada, foi possível retirar dos arquivos do passado e trazer à luz essa trama bastante peculiar. Ao rever *A Rainha do Ignoto*, percebe-se o quanto é imprescindível o resgate *arqueológico* de um grupo estigmatizado e marginalizado da cultura literária nacional.

A Rainha do Ignoto é produzida no epílogo do século XIX. Os finais dos séculos, geralmente, apresentam características contraditórias, ao mesmo tempo em que há o desejo de mudanças abrindo-se para as inovações do vindouro século, há o medo de romper com os valores tradicionais da época já conhecida. Na virada secular, do XIX para o XX, diversas correntes teóricas difundiam-se nos meios intelectuais brasileiros. Ideologias políticas oriundas da Europa chegavam ao Brasil oitocentista, os ideais republicanos contrapunham-se aos monárquicos, e as ideias conservadoras e liberais digladiavam-se. Nesse ínterim, a literatura assimilava algumas das ideologias políticas e científicas como as de Comte, Darwin, Buckle, Taine e Spencer (CAVALCANTE, 2008). Nesse sentido, o romance de Emília Freitas não será uma exceção. Mas, apesar de apresentar algumas influências das ideias que circulavam em seu meio, sua obra apresenta-se de forma inovadora.

A obra de Freitas aborda a criação de uma comunidade utópica feminina que busca a autossuficiência política, social e economicamente. Ao evidenciar uma protagonista que deterá o poder da Ilha do Nevoeiro, governando de forma equânime e justa, convergindo ideais republicanos, abolicionistas e kardecistas, Freitas rompe com o discurso masculino, ultrapassando-o. Conforme a teoria crítica feminista literária, o discurso de autoria feminina insere-se em dois espaços: subjugado ao discurso dominante (masculino) e no espaço próprio feminino (território selvagem) (SHOWALTER, 1994). Essa dicotomia própria da escritura feminina estará tão imbricada no processo de produção do romance de Freitas que aparecerá de diversas formas ao longo da narrativa. Pode-se afirmar que o caráter dicotômico é perceptível na forma de gerir recursos econômicos e de governar, na escolha religiosa e até nos comportamentos sociais.

Em *A Rainha do Ignoto*, é observável que, em termos econômicos, a Rainha não explora as paladinas, porém ela mantém uma imensa riqueza ao molde burguês capitalista. Ela não só traveste-se de homem, como age de forma masculina nas transações comerciais que

realiza. Com relação à forma de governar, por vezes, o alcance das decisões e ações da personagem apresenta as tonalidades patriarcais: como mantenedora, protetora e como voz racional que governa. Ela não se apresenta como uma grande matriarca acolhedora, mas como um pai justo e afetivamente distante. Quanto à religiosidade, a Rainha opta por se opor ao mundo real de Passagem das Pedras, que é católico, escolhendo o espiritismo. Porém, o espiritismo é experienciado com racionalidade e como uma espécie de cientificidade. Que são valores atribuídos aos homens (razão e cientificismo) dentro dos dualismos patriarcais. Quanto aos comportamentos sociais, a Rainha fecha-se ao encontro amoroso, sua maneira de enxergar os relacionamentos é calcada na reflexão e no pessimismo, sempre ligados à racionalidade.

Outro ponto bastante relevante é que na sociedade da Ilha do Nevoeiro não se aceitam homens, exceto Probo (para as incursões nos barcos), os velhos e loucos do asilo e Sansão (o guarda que cuida dos loucos). Neste sentido, as mulheres não estariam agindo da mesma forma que a sociedade real faz ao excluí-las? Dentro desse paradigma, essas reflexões encontram resposta no que foi mencionado anteriormente. A cultura patriarcal está internalizada na psique da autora, e por extensão, em sua heroína. O discurso feminino repetirá em alguma medida o discurso dominante, porém o rompimento definitivo com esse discurso dar-se-á com o suicídio da protagonista. Essa atitude última, e radical, é a via de escape encontrada para sair da dicotomia escritural feminina. A protagonista nega-se a viver em dois mundos: o real e o utópico, optando pela liberdade que a morte oferece naquele momento.

A dualidade não se apresenta apenas no campo escritural de autoria feminina, mas apresenta-se também no próprio gênero literário do romance. As obras literárias utópicas são criadas a partir do desejo de contrapor-se à realidade, criando um mundo imaginário mais justo. Este mundo, tal como um espelho invertido, refletirá uma sociedade perfeita, em que as situações problemáticas do universo real estarão expostas de forma corrigidas. Em última instância, a utopia servirá sempre como uma crítica social. Ela oscila entre o imaginário, por ser uma sociedade impossível de ser efetivada, e a razão, por seu caráter crítico-analítico do mundo real. O imaginário e o real estarão em eterno embate. A impossibilidade da efetivação da utopia é positiva, pois, “uma sociedade utópica real, para garantir sua existência estática, precisaria recorrer à eterna vigilância e a todas as formas de violência” (BERRIEL, 2014, p. 19) Algumas obras diatópicas demonstram como a tentativa da *efetivação* da utopia pode se atrelar à violência, à repressão e à imposição de ideias.

Embora cada utopia literária apresente sua singularidade, elas apresentam uma estrutura morfológica bastante recorrente ao longo dos séculos. Isso possibilitou que estudiosos propusessem constantes para identificar com maior facilidade esse gênero, permitindo considerar sob o prisma utópico diversos textos de diferentes períodos históricos. Neste aspecto, a obra *A Rainha do Ignoto* apresenta peculiaridades que a diferenciam da maioria das obras utópicas produzidas no país entre os séculos XVIII e metade do século XX. Seu diferencial reside em ser a primeira utopia de autoria feminina brasileira, e apresentar um caráter pré-feminista (CAVALCANTE; CORDIVIOLA, 2009). Assim, após a análise realizada nesta pesquisa, confirma-se a questão proposta no projeto inicial, que deu origem a esta dissertação, de que a obra *A Rainha do Ignoto* se insere no gênero literário utópico brasileiro.

A liberdade foi a tônica do mundo imaginário utópico criado por Freitas. Essa liberdade abrange todas as instâncias. A liberdade de produção do próprio romance, mesmo a autora não tendo apoio por seus pares. A liberdade na escolha de assuntos polêmicos a serem mobilizados, a saber: política, abolição da escravatura, religião, casamento, dinheiro, desigualdade de gênero. E por fim, a liberdade feminina exposta nas ações de uma protagonista incomum. A identidade ambígua da Rainha desestabiliza os maniqueísmos produzidos por uma realidade entendida através de binarismos opositivos. A Rainha é uma mulher que pode vestir-se e agir como um homem, a fim de obter o que deseja. Edmundo é um homem que pode vestir-se e agir como uma mulher, também para tentar obter o que necessita. Embora, ambos retornem para seus lugares sociais, somente a troca desses papéis já demonstra uma preocupação em repensar esses lugares dentro da sociedade misógina oitocentista.

Ao finalizar esta pesquisa, conclui-se que ela propiciou a ampliação dos estudos sobre a autoria feminina do século XIX, e sobre o gênero utópico brasileiro. Quanto aos estudos da autoria feminina, o seu resgate tem demonstrado que as questões identitárias, tão em voga no universo cultural atual, eram pensadas e articuladas por autoras já no século XIX, como é observado no romance de Emília Freitas. Ao se pensar no contexto de produção de *A Rainha do Ignoto*, em meio às teses positivistas pautadas na superioridade racial do branco, Freitas repensa o lugar social do escravo negro. Ela mobiliza não só a necessidade de liberdade para esses sujeitos, mas demonstra também a preocupação em inseri-los em um contexto econômico-social novo após a libertação. A autora aborda também a cultura cigana, revelando sua importância social. Embora a Ilha do Nevoeiro se contraponha, socialmente, à Passagem das Pedras, Freitas ressalta o valor cultural dos costumes interioranos cearenses. Essa

valorização da cultura local é enfatizada positivamente até mesmo pelo crítico Abelardo Montenegro (1953). Assim, o estudo do romance de Freitas serviu para a compreensão que a historiografia literária nacional deve ser revista. Essa revisão perpassa pelo acréscimo de obras que apresentem uma nova avaliação da ordem social simbólica de um determinado tempo e espaço sociocultural. A obra *A Rainha do Ignoto* contribui para refigurar as noções das relações culturais e identitárias, sendo analisadas sob um novo aspecto, diferente do abordado por autores consagrados pela literatura nacional, do mesmo período. Assim, torna-se perceptível que seu estudo não só é pertinente, como colabora para a ampliação significativa da historiografia literária brasileira.

No que se refere aos estudos sobre o gênero utópico, esta pesquisa aponta a insuficiência de pesquisas sobre esse no campo da literatura nacional. A maioria dos estudiosos de utopias centra-se em obras utópicas consagradas por um cânone tradicional como a matriarca *Utopia*, de Thomas More, *Cidade do Sol*, de Campanella, *A terra austral* (1676), de Gabriel de Foigny, entre outras. Há poucos estudos sobre romances utópicos brasileiros, e alguns desses estudos misturam-se com os de outros gêneros literários: o fantástico, o terror ou a ficção científica. Reitera-se que há dificuldade de inserção dos romances que concebem a existência de mundos paralelos simultaneamente em um gênero específico. Após o levantamento da fortuna crítica sobre *A Rainha do Ignoto*, apresentado nesta dissertação, averiguou-se que a maioria dos pesquisadores da obra a classifica como literatura fantástica. Porém, apesar de inegáveis traços fantásticos e góticos, essa obra tem como elemento chave a Ilha do Nevoeiro, que é um universo utópico. Somente a análise da obra de Freitas como uma utopia possibilita entender o imbricamento das relações sociais existentes no universo real oitocentista e no mundo paralelo do Reino do Ignoto, e como essas relações mobilizam a crítica social existente no romance.

Em última instância, Freitas construiu um mundo capaz de dar voz às mulheres, de dar-lhes a possibilidade de ter uma profissão, facultou-lhes o poder da ação. Emília Freitas, com sua obra, permitiu às suas leitoras que viajassem junto das paladinas pelo país e também dentro de si mesmas, ao configurar uma obra que se pretendia psicológica. As utopias estão intrinsecamente ligadas às viagens, essas podem ser reais ou imaginárias, mas como apontado por Firpo (2005), o viajante jamais retornará o mesmo. A utopia é a viagem para o lugar nenhum, ou para todos os lugares possíveis, de acordo com o imaginário do viajante. A utopia consegue em um só tempo fazer convergir os problemas e as soluções, o real e o imaginário, tal como conseguiu a obra de Emília Freitas.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gildênia Moura de Araújo. *Mulheres Beletristas e educadoras: Francisca Clotilde na sociedade cearense – de 1862 a 1935*. 2012. 356f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, CE, 2012.
- ALMEIDA, Júlia Lopes de. *A família Medeiros*. Florianópolis: Mulheres, 2009.
- ALÓS, Anselmo Peres. O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance *A Rainha do Ignoto* de Emília Freitas. *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, v. 19, n. 38-39, p. 113-126, 2005.
- ALÓS, Anselmo Peres. O romance gótico e a crítica ao patriarcado no final do século XIX: *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas. *Cadernos do IL*. Instituto de Letras (UFRGS), Porto Alegre, n. 23-25, p. 155-159, 2003.
- _____. O indianismo revisitado: a autoria feminina e a literatura brasileira do século XIX. *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 27-49, 2004. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/31171/19346>>. Acesso em: nov. 2015.
- _____. *A letra, o corpo e o desejo*. Florianópolis: Mulheres, 2013.
- AMORA, Antônio Soares. *Grandes poetas românticos do Brasil*. v.2. Introdução: Frederico José da Silva Ramos. São Paulo: LEP, 1959.
- ANJOS, Augusto dos. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- ARDENER, Edwin. Belief and the problem of women. *Perceiving Women*, n. 28, 1972. p. 3.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.
- _____. *Política*. Trad. Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2004.
- AVILA, Simone Moreira. *A construção da subjetividade feminina na obra literária de Francisca Clotilde, Emília Freitas e na revista “A Estrela” (1899-1921)*. 2007. 141f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Brasília, Brasília, GO, 2007.
- AZEVEDO, Aluísio de. *O homem*. 8. ed. Rio de Janeiro: F. Friguet, 1938.
- AZEVEDO, Manuel Antonio Álvares de. *Noite na taverna e poemas escolhidos (de lira dos vinte anos)*. São Paulo: Moderna, 1995.
- _____. *Macário*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.
- BACON, Francis. *Nova Atlântida*. Trad. e notas José Aluysio Reis de Andrade. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1981.
- BACZKO, Bronislaw. Utopia. In: *Enciclopédia Einaudi*, vol. 5. Lisboa/Rio de Janeiro: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985. p. 403.

- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BEER, Max. *História do socialismo e das lutas sociais*. São Paulo: Expressão Popular, 2006.
- BERNARDES, Maria Thereza Caluby Crescenti. Jornalistas brasileiras do século XIX (1840 a 1890). In: V Seminário Nacional Mulher & Literatura. *Anais...* Natal/RN: Universidade Federal de Rio Grande do Norte, 1993. p. 121-126.
- BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Cidades utópicas do Renascimento. *Ciência e Cultura*, vol. 56, n. 2, p. 46-48, abr./jun. 2004. Disponível em: <http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S000967252004000200021&script=sci_arttext>. Acesso em: nov. 2015.
- _____. Prefácio. In: BIANCHETTI, Lucídio; THIESEN, Juarez da Silva (Org.). *Utopias e distopias na modernidade: educadores em diálogo com T. Morus, F. Bacon, J. Bentham, A. Huxley e G. Orwell*. Ijuí: UNIJUÍ, 2014. p. 9-20.
- _____. Utopie, distopie et histoire. *Morus - Utopia e Renascimento*. Campinas: UNICAMP, n. 3, p. 95-100, 2006.
- _____. Dossiê: Utopia como gênero literário. *Morus - Utopia e Renascimento*. Campinas: UNICAMP, n. 2, p. 1-17, 2005.
- BIGNOTTO, Newton. Humanismo cívico hoje. In: _____. (Org.). *Pensar a República*. Belo Horizonte: UFMG, 2000. p. 49-70
- BITTENCOURT, Adalzira. Sua Excia. a Presidente da República no Ano 2.500. In: QUINLAN, Susan C.; SHARPE, Peggy. *Duas Modernistas Esquecidas: Adalzira Bittencourt e Ercília Nogueira Cobra*. Visões do passado, previsões do futuro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: Universidade Federal de Goiânia, 1996.
- _____. *Direito de curar*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco F., 1942.
- _____. *Trinta e sete dias em Nova York*. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco F., 1943.
- _____. *Getúlio Vargas visto no estrangeiro*. [Palestra proferida no Instituto Nacional de Ciência Política, em 27 de fevereiro de 1943]. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Ciência Política, 1952.
- _____. *Dicionário bio-bibliográfico de mulheres ilustres, notáveis e intelectuais do Brasil*. v. 1. Rio de Janeiro: Pongetti, 1969.
- BLAKE, William. *Songs of experience*. New York: Dover Publications, 1984. [Fascimile Reproduction with 26 Plates in Full Color].

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*. 2010, 76f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOURDIE, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*. Trad. Cid Knipel. 2. ed. São Paulo: Globo, 2012.

BRADLEY, Marion Zimmer. *As brumas de Avalon*. vol. 1-5. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

BRANCO, Renato Castelo. *Pré-história brasileira: fatos e lendas*. São Paulo: Quatro Artes, 1971.

BRASIL. Lei de 15 de outubro de 1827. *Código civil*. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/LIM/LIM-15-10-1827.htm>. Acesso: nov. 2015.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Octavia. *The xenogenesis trilogy*. Books I-III. New York: Open Troad. [s/d] Kindle Edition.

CALADO, Luciana Eleonora de Freitas. *A cidade das damas: a construção da memória feminina no imaginário utópico de Christine de Pizan*. 2006. 371f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE, 2006.

CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. 13. ed. São Paulo: Ática, 1998.

CAMPANELLA, Tommaso. *A cidade do sol*. Edição Ridendo Castigat Mores. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/cidadesol.pdf>>. Acesso em: nov. 2015.

CANDIDO, Antônio. *A Revolução de 1930 e a cultura*, São Paulo: Cebrap, 1984.

CASCUDO, L. da C. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar: legenda do tempo colonial*. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 1997.

CAUSO, Roberto Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. A aventura da ficção científica no Brasil. *Ciência hoje*. Rio de Janeiro, v. 24, n. 143, p. 78, out. 1998.

CAVALCANTE, Alcilene. *Uma escritora na periferia do império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*. 2007. 189f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2007.

_____. *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*. Florianópolis: Mulheres, 2008.

CAVALCANTE, Ildney; CORDIVIOLA, Adolfo. Em busca das utopias da/na América Latina: identidades, literatura e cultura. *Murus – Utopia e Renascimento*. Campinas: UNICAMP, n. 6, p. 413-421, 2009.

CAVENDISH, Margaret. *The description of a new world, called The Blazing-World*. Londres: A. Maxwell, 1668. Disponível em: <<http://digital.library.upenn.edu/women/newcastle/blazing/blazing.HTML>>. Acesso em: nov. 2015.

CHANTER, Tina. *Gênero: conceito-chave em filosofia*. Trad. Vinícius Figueira. Porto Alegre: Artmed, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Notas sobre Utopia. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 60, p. 7-12, jul. 2008.

CLOTILDE, Francisca. *A divorciada*. Estudos críticos de Otacílio Colares, Ângela Barros Leal e Nádia Battella Gotlib. 2. ed. Ceará: Terra Bárbara, 1996.

COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras: 1711-2001*. São Paulo: Escrituras, 2002. p. 194-195.

COELHO, Teixeira. *O que é utopia?* São Paulo: Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

COLARES, Otacílio. Apresentação. In: FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto: um romance psicológico*. Pesquisa, organização, atualização ortográfica, apresentação crítica e notas Otacílio Colares. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980. p. 7-17.

_____. *Lembrados e esquecidos III: ensaios sobre literatura cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1977.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

CONSTANTINE, Murray (Katharine Budekin). *Swastika Nigth*. London: Victor Gollancz, 1937. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=Av1B0iUqRPIC&printsec=frontcover&hl=ptBR&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: nov. 2015.

_____. *Proud Man*. London: Boriswood, 1934.

COSTA, Ana Alice Alcântara e SARDENBERG, Cecília Maria Bacellar (Orgs.). *Feminismo, ciência e tecnologia*. Salvador: REDOR/NEIM-FFCH/UFBA, 2002.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 6. ed. São Paulo: UNESP, 1999.

COSTA, Jurandir Freire. *História da psiquiatria no Brasil: um corte ideológico*. Rio de Janeiro: Xenon, 1989.

COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante de. *Enciclopédia de literatura brasileira*. São Paulo: Global, 2004.

CRULS, Gastão. Amazônia misteriosa. In: _____. *Quatro romances*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958, p. 1– 81.

DE GOUGES, Olympe. Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã. In: *Grande Enciclopédia Delta Larousse*. 5. ed., vol. 6.. Rio de Janeiro: Delta S. A, 1978. p. 3130.

DE LA BARRE, Poullain. *De l'égalité des deux sexes*. Paris: Chez Jean du Puis, 1673.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DINIZ, Francisca Senhorinha da Motta. *A judia Rachel, scenas orientais*. Rio de Janeiro: Typografia Reis, 1886.

DUARTE, Constância Lima. A literatura feminina e a crítica literária. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (Org.). *A mulher na literatura*. vol. I. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 70-79.

_____. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Org.). *Gênero e ciências humanas: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres*. Rio de Janeiro: Rosa dos Ventos, 1997a. p. 85-94.

_____. O cânone e a autoria feminina. In: SCHMIDT, Rita Terezinha (Org.). *Mulheres e literatura: (trans)formando identidades*. Porto Alegre: Palloti, 1997b. p. 53-60.

_____ (Org.). *Cartas: Nísia Floresta & Auguste Comte*. Trad. Miguel Lemos e Paula Berinson. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2002.

_____. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003a. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010>. Acesso em: nov. 2015.

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

_____. Emília Freitas. In: MUZART, Zahidé Lupinacci (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX: antologia*. v. 2. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2004, p. 723-727.

_____. Arquivo de mulheres e mulheres anarquistas: histórias de uma história mal contada. *Gênero*, Niterói, v. 9, n. 2, p. 11-17, 1 sem. 2009.

DURKHEIM, Émile. *Textos escolhidos*. 2. ed. Org. José Albertino Rodrigues. São Paulo: Ática, 1981.

ENGELS, Frederich. *Do socialismo utópico ao socialismo científico*. São Paulo: Edipro, 2010.

_____. *Anti-Düring*. Vorwärts: Leipzig, 1878. Disponível em: <<http://www.marxists.org/portugues/marx/1877/antiduhring/>>. Acesso em: nov. 2015.

FAITANIN, Paulo. A ascética tomista. *Instituto Sapientia de Filosofia*. s/d. Disponível em: <http://www.institutosapientia.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=1381:a-ascetica-tomista&catid=115:tomismo>. Acesso em: nov. 2015.

FANINI, Michele. Júlia Lopes de Almeida: entre o salão literário e a antessala da Academia Brasileira de Letras. *Estudos de Sociologia*, v. 14, n. 27, p. 317-338, 2009. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/viewFile/1941/1579>>. Acesso em: nov. 2015.

FIRPO, Luigi. Para uma definição de utopia. *Morus - Utopia e Renascimento*. Campinas: UNICAMP, n. 2, p. 227-237, 2005.

FLAMMARION, Camille. *Deus na natureza*. Rio de Janeiro: FEB, 1979.

_____. *As casas mal assombradas*. Rio de Janeiro: FEB, 1983.

_____. *O fim do mundo*. Rio de Janeiro: FEB, 1995.

FLORESTA, Nísia. *Os direitos das mulheres e injustiça dos homens*. Introdução, posfácio e notas de Constância Lima Duarte. São Paulo: Cortez, 1989.

FOIGNY, Gabriel de. *A terra austral conhecida*. Trad., introdução e notas Ana Cláudia Romano Ribeiro. Campinas: UNICAMP, 2011.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.

_____. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2004.

_____. *A hermenêutica do sujeito*. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. Outros espaços. In: _____. *Ditos e escritos III: estética, literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 411-422.

FOURIER, Charles. *Theorie des quatre mouvements; Traité de l'association domestique agricole*. In: _____. *Oeuvres complètes*. Paris: Antropos, 1966-1968.

FRANCHINI, A. S.; SEGANFREDO, Carmen. *As 100 melhores histórias da mitologia: deusas, heróis, monstros e guerras da tradição greco-romana*. 9. ed. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*. Fortaleza: Typografia Universal, 1899.

_____. *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*. Pesquisa, organização, atualização ortográfica, apresentação crítica e notas Otacílio Colares. 2. ed. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

_____. *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*. Atualização do texto, introdução e notas: Constância Lima Duarte. 3. ed. Florianópolis/Santa Cruz do Sul: Mulheres/ EDUNISC, 2003.

_____. *Canções do lar*. Fortaleza: Typografia Universal, 1891.

FREUD, Sigmund. *Artigos sobre hipnotismo e sugestão*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. *Histeria: primeiros artigos*. Trad. de José Luis Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico*. Trad Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, CCS-USP, São Paulo, n 53, p. 166 – 182, março/maio 2002.

GALLO, Ivone. Utopia e socialismo. *Murus – Utopia e Renascimento*. Campinas: UNICAMP, n. 6, p. 215-253, 2009.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. 3. ed. Trad. Fernando Cabral Martins. Alpiarça: Veja, 1995.

GILMAN, Charlotte Parkins. *Herland*. 2. ed. New York: Pantheon Books, 1979. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/32/32-h/32-h.htm>>. Acesso em: nov. 2015.

GOLUBOV, Nattie. *La crítica literária feminista: uma introducción práctica*. México: Faculdade de Filosofia y Letras, UNAM, 2012.

GONÇALVES, Adelaide. As comunidades utópicas e os primórdios do socialismo no Brasil. *E-topia: Revista Electrónica de Estudos sobre a Utopia*, n. 2, p. 1-17, 2004. Disponível em: <<http://www.letras.up.pt/upi/utopiasportuguesas/e-topia/revista.htm>>. Acesso em: nov. 2015.

GRIECO, Agrippino. *Vivos e mortos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1947.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Martin Claret, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 2. ed. rev. e amp. São Paulo: Nacional; EDUSP, 1969.

- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. Introdução: o feminismo em tempos pós-modernos. In: _____. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 7-19.
- HUMM, Maggie. *The Dictionary of Feminist Theory*. Columbus: Ohio State University Press, 1990. p. 278.
- HUXLEY, Aldous. *Admirável mundo novo*. Trad. Lino Vallandro e Vidal Serrano. São Paulo: Globo, 2009.
- JAMESON, Fredric. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. São Paulo: Ática, 1992.
- KARDEC, Allan. *O céu e o inferno*. Trad. Guillon Ribeiro. Brasília: FEB, 2013.
- _____. *O evangelho segundo o espiritismo*. Trad. Guillon Ribeiro. Brasília: FEB, 2013.
- _____. *O livro dos espíritos*. Trad. Guillon Ribeiro. Brasília: FEB, 2013.
- _____. *O livro dos médiuns*. Trad. Guillon Ribeiro. Brasília: FEB, 2013.
- LACERDA, Gustavo Biscaia. *Elementos para uma reavaliação do positivismo comtiano*. 2007. Disponível em: <http://filosofiasocialepositivismo.blogspot.com.br/2007/02/elementos-para-uma-reavaliacao-do_02.html>. Acesso em: nov. 2015.
- LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. Trad. Suzana Funk. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LE BONN, Gustave. *As opiniões e as crenças*. Edição Ridendo Castigat Mores. s/d Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/lebon.pdf>>. Acesso em: nov. 2015.
- LEMAIRE, Ria. Repensando a história literária. Trad. Heloísa Buarque de Hollanda. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (Org.). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 58-71.
- LÉVY, Maurice. *Le roman "gothique" anglais 1764-1824*. Paris: Albin Michel, 1995.
- LOBATO, Monteiro. *O presidente negro ou o choque das raças: romance americano do ano 2228*. São Paulo: Brasiliense, 1945.
- LOGAN, George M.; ADAMS, Robert M. Introdução: In: MORE, Thomas. *Utopia*. Org. George M. Logan, Robert M. Adams. Trad. Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. p. XV-XLVII.
- LOTI, Pierre. *Madame Chrysanthèm*. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k81123s/f1.image>>. Acesso em: nov. 2015.
- LUCA, Leonora de. O feminismo possível de Júlia Lopes de Almeida (1862-1934). *Cadernos Pagu*, n. 12, 1999. p. 275-299.

MACHADO, Laura Cielavin. *Cartas da Malásia, de Paul Adam: uma utopia fin-de-siècle*. 2012. 590f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2012.

MAGALHÃES JR., Raymundo (Org.). *Contos fantásticos: Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Bloch, 1998.

MAGALHÃES, Coronel. J. B. *A consolidação da República: ensaio para filosofia da história do Brasil*. Rio de Janeiro: Gráfica Laemmert, 1946.

MAIA-SILVA, Camila *et alli*. *Guia de plantas visitadas por abelhas na caatinga*. Fortaleza: Brasil Cidadão, 2012.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto comunista*. Virtual Books. Faculdade de Araguaia. Disponível em: <http://www.faculdadearaguaia.edu.br/site/servicos/downloads/bib-classicos/manifesto_do_partido_comunista.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

MOI, Toril. *Teoria Literária Feminista*. Trad. Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1981.

MONTEIRO, Jerônimo. *A cidade perdida*. São Paulo: Melhoramentos, 1948.

MONTENEGRO, Abelardo. *O romance cearense*. Fortaleza: Tipografia Royal, 1953.

MORE, Thomas. *Utopia*. Org. George M. Logan, Robert M. Adams. Trad. Jefferson Luiz Camargo, Marcelo Brandão Cipolla. 3. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOURA, Heronides. *Vamos pensar em metáforas?* São Leopoldo: Unisinos, 2012.

MUZZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *V Encontro Nacional da ANPOLL, GT: A mulher na Literatura*, Recife, 1990. p. 64-70.

_____. (Org.). *Escritoras brasileiras do século: Antologia*. XIX: Vol I. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 1999.

_____. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Vol. II Florianópolis: Mulheres, Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2004.

_____. (Org.). *Escritoras brasileiras do século XIX*. Vol. III Florianópolis: Mulheres, Santa Cruz do Sul: Edunisc, 2009.

_____. Sob o signo do gótico: o romance feminino no Brasil, século XIX. *Veredas*, vol. 10, Santiago de Compostela, 2008. p. 295-308.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. Amazonas brasileiras? Os discursos do possível e do impossível. *Recherches qualitatives*, vol. 19. Quebec: Université du Quebec à Trois Rivières, 1999. p. 1-16.

_____. Da deusa à bruxa: uma história de silêncio. *Humanidades*, Brasília, v. 9, n. 1, 1994. p. 45-58.

_____. Você disse imaginário? In: NAVARRO-SWAIN, Tânia (Org.). *História no plural*. Brasília: UNB, 1994. p. 43-67.

_____. Identidade nômade – heterotopias de mim. In: RAGO, Margareth, et al. (Org.). *Imagens de Foucault e Deleuze – ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002. p. 325-341.

NETO, Coelho. *Esphinge*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, 1908. p. 281.

_____. A conversão; O herdeiro. In: _____. *Contos da vida e da morte*. Porto: Lello, 1927. p. 89-91; p. 77-79.

OLIVEIRA, Raquel Trentin de. *A configuração do espaço: uma abordagem de romances queirosianos*. 2008. 200f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2008.

ORWELL, George. 1984. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1972.

_____. *A revolução dos bichos*. São Paulo: Campanha das Letras, 2007.

OWEN, Robert. O livro do novo mundo moral. In: TEIXEIRA, A. (Org.). *Utópicos, heréticos e malditos: os precursores do pensamento social de nossa época*. Rio de Janeiro: Record, 2002. p. 101-146.

PAIVA, Oliveira. O ar do vento Ave Maria. *A Quinzena*, ano I, n. 3, p. 23-25, 15 fevereiro 1887. Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/Colecao_Antonio_Sales/Contos_Oliveira_Paiva/ACL_CONTOS_OLIVEIRA_PAIVA_04_O_Ar_do_Vento_Ave_Maria.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

PERROT, Michelle. *As mulheres ou os silêncios da história*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2005.

PICCHIA, Menotti del. *Kalum*. São Paulo: Saraiva, 1948.

_____. *A filha do Inca*. São Paulo: Saraiva, 1949.

PIERCY, Marge. *Woman on the Edge of Time*. New York: Alfred A. Knopf, 1976.

_____. *Braided Lives*. New York: Bellantine Books, 1982.

_____. *Body of Glass*. London: Penguin, 1992.

_____. *The Third Child*. New York: William Marrow, 2003.

_____. *Gone to soldiers*. New York: Simon & Schuster, 2015.

_____. *Utopia feminista*. Transcrição do vídeo de: O. Ressler, recorded on Cape Cod, U.S.A. (24 min.), Trad. Itaucultural Institute. São Paulo: 2003. Disponível em: <<http://www.republicart.net>>. Acesso em: nov. 2015

PINASSI, Maria Orlanda. *Três devotos, uma fé, nenhum milagre: um estudo da Revista Niterói, 1836*. 1996. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 1996.

PIZAN, Christine de. *A Cidade das Damas*. Trad. e apresentação Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 2012.

PLATÃO. *Leis*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999.

_____. *A República*. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

POLAK, Michael. Memória e identidade social. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, p. 200-212, 1992.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

QUEIRÓS, Pedro Fernandez de. *Descubrimiento de las regiones australes*. Madrid: Roberto, 1986.

QUEIROZ, Rachel de. *O quinze*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

_____. *As três Marias*. 24. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

QUINLAN, Susan C.; SHARPE, Peggy. *Duas modernistas esquecidas: Adalzira Bittencourt e Ercília Nogueira Cobra*. Visões do passado, previsões do futuro. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro/Universidade Federal de Goiânia, 1996.

RAMOS, Fernando Rodamilans. Crónica de Pedro Fernández de Queirós: historia del descubrimiento de las regiones australes hecho por el Pedro Fernández de Queirós. *Ab Initio. Revista digital para estudiantes de historia*, Madrid, n. 1, p. 104-122, 2010. Disponível em: <<http://www.ab-initio.es/cronica-pedro-fernandez-quiros-descubrimiento-regiones-australes-general/>>. Acesso em: nov. 2015.

RAMOS, Graciliano. *Linhas tortas*. São Paulo: Record, 1980.

RAMOS, Luís Marcelo Alves. Apontamentos sobre a psicologia analítica de Carl Gustav Jung. *Etd – Educação Temática Digital*, Campinas, v. 4, n. 1, p. 110-144, dez. 2008.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Rio de Janeiro: Presença, 1988.

RIBEIRO, Ana Cláudia Romano. “*Sou do país superior*”: Utopia e alegoria na libertina Terra Austral conhecida (1676), de Gabriel Foigny. 946f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2010.

_____. A intertextualidade em *A terra austral conhecida* (1676), de Gabriel de Foigny. *Letras*, Santa Maria, v. 21, n. 43, p. 109-137, jul./dez. 2011a.

_____. Sátira, utopia e ficção científica em “A história do Brasil escrita pelo Dr. Jeremias no ano de 2862” e “Páginas da ‘História do Brasil’, escritas no ano 2000”, de Joaquim Felício dos Santos. *Recorte Revista Eletrônica*, n. 2, p. 1-19, 2011b. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3871799>. Acesso em: nov. 2015.

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Editora Três, 1972.

RIBEIRO, Luís Filipe. A modernidade e o fantástico em uma romancista do século XIX. In: Cadernos III Seminário Nacional Mulher & Literatura. *Anais...* Florianópolis/SC: Universidade Federal de Florianópolis, v. 1, 1989. p. 135-140.

_____. *Mulheres de papel*: um estudo do imaginário em José de Alencar e Machado de Assis. Niterói: EDUFF, 1996.

_____. A modernidade e o fantástico em uma romancista do século XIX. In: _____. *Geometrias do imaginário*. Santiago de Compostela: Ediciones Laiovento, 2000. p. 1-21.

RICOEUR, Paul. *A ideologia e a utopia*. Trad. Silvio Rosa Filho e Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ROBLES, Martha. *Mulheres, mitos e deusas*: o feminino através dos tempos. Trad. Willian Lagos e Débora Dutra Vieira. São Paulo: Aleph, 2006.

RODRIGUES, Ricardo Vélez. *Curso de introdução ao pensamento político brasileiro*: a ditadura republicana segundo o apostolado positivista. Brasília: Universidade de Brasília, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão*: veredas. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967.

_____. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. São Paulo: Rideel, 2003.

RUSS, Joanna. *The female man*. Acesso em: <ftp://cpc1-seac23-2-0-cust35.7-2.cable.virginm.net/shares/USB_Storage/Media/Books/NonMedical/Joanna%20Russ/Joann%20Russ%20-%20Female%20Man.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

SADLIER, Darlene. Teoria e crítica literária feminista nos Estados Unidos. *Organon* (UFRGS), Porto Alegre, p. 14-25, v. 16, 1989.

SAINT-SIMON, Claude Henri. De l'organisation sociale [Documento eletrônico]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000819.pdf>>. Acesso em: nov. 2015.

_____. *Du système industriel*. [Documento eletrônico]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000792.pdf>>. Acesso em: nov. 2015.

_____. *Nouveau christianisme*. [Documento eletrônico]. Disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ga000776.pdf>>. Acesso em: nov. 2015.

SCHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. São Paulo: EPU/EDUSP, 1974.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas cidades; 34, 2000.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Centro e margens: notas sobre a historiografia literária. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, (UnB), Brasília, n. 32, p. 127-141, jul. - dez. 2008. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=323127096010>>. Acesso em: nov. 2015.

_____. Para quê Literatura? Reflexões sobre conhecimento, reconhecimento e educação. *Revista Letras*, n. 1, v. 51, São Paulo, jan. - jun. 2011. p. 173-189.

_____. Para além do dualismo natureza/cultura: ficções do corpo feminino. *Organon*, (UFRGS), Porto Alegre, v. 27, n. 52, p. 233-262, 2012. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/33480/21353>>. Acesso em: nov. 2015.

SHARP, Peggy. Trinta e sete dias em Nova York com Adalzira Bittencourt. *Estudos Feministas*, Florianópolis, vol. 3, n. 16, p. 1093-1106, set./dez. 2008.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1999.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). *The New Feminist Criticism: essays on women, literature, and theory*. New York: Pantheon, 1985.

_____. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. New Jersey: Princeton University, 1977.

_____. A crítica feminista no território selvagem. Trad. Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

SILVA, Régia. Emília Freitas e a escrita de autoria feminina do século XIX. *Estudos de Gênero*, vol. 7, n. 9, p. 225-239, julho de 2010.

SILVA, Viviane Jesus da. *Resgatando Emília Freitas: as questões canônicas e os aspectos trágicos em A Rainha do Ignoto*. 64f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2007.

SMANIOTTO, Edgar Indalecio. Quando uma mulher for presidente: feminismo e eugenia na obra de Adalzira Bittencourt. II Semana da Mulher. *Anais...* Marília/SP: Universidade

Estadual Paulista Júlio Mesquita Filho, 2015. p. 1-12. Disponível em: <https://www.marilia.unesp.br/Home/Eventos/2015/xiisemanadamulher11189quando-uma-mulherfor_edgar-indalecio-smaniotto.pdf>. Acesso em: nov. 2015.

SOARES, Maria Goretti Moreira. *A Rainha do Ignoto: um romance fantástico?* *Revista da Academia Cearense de Letras*. Ano CVI, n. 61, p. 102-121, 2006. Disponível em: <http://www.ceara.pro.br/acl/revistas/revistas/REV_2006.html>. Acesso em: dezembro 2015.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. Rio de Janeiro: Ediouro-paradidatic, 2002.

STUDART, Guilherme. *Dicionário bibliográfico cearense*, vol. 1. Fortaleza: Edições UFC, 1980.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome*. Fortaleza: Demócrito Rocha, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maira Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TROUSSON, Raymond. *Voyages au pays de nulle part: histoire littéraire de la pensée utopique*. Bruxelles: Université de Bruxelles, 1979.

_____. Utopia e utopismo. *Revista Morus - Utopia e Renascimento*. Campinas: UNICAMP, n. 2, p. 123-135, 2005.

WALKER, Rebecca. Becoming the Third Wave. *Ms. Magazine*, vol. 11, n. 2, p. 39-41, jan. – feb., 1992.

WOLLSTONECRAFT, Mary. *Vindication of the Rights of Woman*. New York: Broadview Press, 1975.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1994.