



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO ACADÊMICO EM LETRAS

WANESSA DE OLIVEIRA COELHO

**A CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM A  
*RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS**

BELÉM – PARÁ  
2021

WANESSA DE OLIVEIRA COELHO

**A CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM A  
*RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras, na área de Estudos Literários.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Juliana Maia de Queiroz

BELÉM - PARÁ  
2021

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD  
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará  
Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo  
(a) autor (a)**

---

C672c Coelho, Wanessa de Oliveira  
A configuração das personagens femininas em A Rainha do  
Ignoto, de  
Emília Freitas / Wanessa de Oliveira Coelho. —2021.  
117 f.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Juliana Maia de Queiroz  
Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Letras, Instituto de Letras e Comunicação, Universidade  
Federal do Pará, Belém, 2021.

1. Narrativa oitocentista. 2. Personagem feminina. 3.  
Sobrenatural. 4. Rainha do Ignoto. 5. Emília Freitas. I. Título.

---

CDD 869.933

WANESSA DE OLIVEIRA COELHO

**A CONFIGURAÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM A  
*RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS**

Dissertação de Mestrado apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Data: 27/01/2021

Conceito:

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Maia de Queiroz  
Universidade Federal do Pará - UFPA

---

Prof. Dr. Atílio Bergamini Junior  
Universidade Federal do Ceará - UFC

---

Profa. Dra. Tânia Maria Pereira Sarmento-Pantoja  
Universidade Federal do Pará - UFPA

BELÉM - PARÁ  
2021

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Abba, conhecedor de todas as coisas, pela sabedoria concedida.

À minha mãe, Wania Lima, por ser uma mulher inspiradora, que sempre me incentiva e me faz acreditar que eu posso alcançar todos os meus sonhos.

Ao meu pai, Nilson Coelho, por dedicar sua vida a mim. Reconheço todo seu esforço em me proporcionar o melhor e se fazer presente em cada etapa da minha vida.

Ao meu avô, Wald Pantoja, pelo seu cuidado e pelas suas orações.

Ao meu padrasto, Jeremias Lima, o grande incentivador da educação em nossa família, pelo carinho, cuidado e apoio.

Ao meu esposo, Lukas Lambert, por tomar conta de tudo, enquanto me dedicava à dissertação; por ter respondido com paciência e amor aos meus momentos difíceis; por me escutar e ler cada novo capítulo da minha pesquisa. Minha produção foi menos solitária com a sua companhia.

À minha querida professora Juliana Maia de Queiroz, uma mulher incrível, que enxerga o aluno além das demandas acadêmicas. Suas orientações foram mais que conhecimento intelectual, foram momentos de conforto e segurança de que tudo ia dar certo.

À banca examinadora, composta pelo Dr. Atílio Bergamini Junior e pela Dra. Tânia Sarmiento-Pantoja, que trouxe contribuições valiosas para esta dissertação. Suas sugestões e comentários ampliaram minha visão sobre o objeto estudado.

E, por fim, aos amigos que fiz no PPGL, pelas conversas, acompanhadas de café, que animavam e traziam alívios nos momentos difíceis; pelos livros emprestados e pelo companheirismo nas apresentações dos congressos, seminários e afins.

“Todo lo que creó suavemente  
a martillazos de soplidos  
y taladrazos de amor,  
las mil y una cosas que me hacen mujer  
todos los días  
por las que me levanto orgullosa  
todas las mañanas  
y bendigo mi sexo.”

(Gioconda Belli)

## RESUMO

Esta dissertação teve por objetivo averiguar a quebra de paradigmas, em confronto com uma tradição literária, na configuração das personagens femininas no romance *A Rainha do Ignoto* (1899), de Emília Freitas. Para isso, partimos de uma pesquisa bibliográfica com base nos autores Gilbert e Gubar (1998), Showalter (1977), Todorov (2006), Bourdieu (2012), Verona (2013), Cavalcante (2008), Duarte (2003), Colares (1980), dentre outros. A partir disso, constatamos que houve uma construção do feminino na literatura que, sob a perspectiva masculina, assentava a imagem da mulher em duas figuras contrastantes, o anjo e o demônio, de modo que a figura do anjo se referia às mulheres que seguiam o padrão da ordem masculina dominante e a do demônio, às mulheres que, de alguma forma, transgrediam essa ordem. No entanto, algumas escritoras conseguiram romper com essa representação da mulher na literatura oitocentista, ainda que, muitas vezes, não de forma explícita. Para tanto, valeram-se de muitos recursos estilísticos, dentre os quais, a utilização de recursos sobrenaturais; é o caso de Emília Freitas em *A Rainha do Ignoto*. Nesse romance, a escritora utiliza-se desse artifício como uma maneira de burlar a ordem masculina dominante e, assim, propor uma nova configuração da mulher na narrativa literária, subvertendo a concepção de mulher do final do século XIX no Brasil.

**Palavras-chave:** Narrativa oitocentista. Personagem feminina. Sobrenatural. *A Rainha do Ignoto*. Emília Freitas.

## ABSTRACT

This dissertation aimed to investigate the breaking of paradigms, in confrontation with a literary tradition, in the configuration of female characters in the novel *A Rainha do Ignoto* (1899), by Emília Freitas. For this, we started with a bibliographic search based on the authors Gilbert and Gubar (1998), Showalter (1977), Todorov (2006), Bourdieu (2012), Verona (2013), Cavalcante (2008), Duarte (2003), Colares (1980), among others. From this, we found that there was a construction of the feminine in literature that, from a male perspective, based the image of the woman on two contrasting figures: the angel and the devil. So the figure of the angel referred to women who followed the pattern of the dominant male order and the figure of the demon to women who somehow transgressed that order. However, some writers managed to break away from this representation of women in 19th century literature, albeit intentionally veiled. For that, they made use of many stylistic resources, among which the supernatural; this is the case of Emília Freitas in *A Rainha do Ignoto*. In this novel, the writer uses this artifice as a way to circumvent the dominant male order and, thus, propose a new configuration of women in literary narrative, subverting the concept of women in the late 19th century in Brazil.

**Keywords:** Eighteenth narrative. Female character. Supernatural. *A Rainha do Ignoto*. Emília Freitas.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>2 A FIGURAÇÃO DA MULHER NA PRODUÇÃO LITERÁRIA OITOCENTISTA ....</b>	<b>14</b>
2.1 Do corpo para o outro: a figuração da mulher sob o olhar masculino .....	21
2.2 Do corpo para si mesma: a autoria feminina .....	29
<b>3 EMÍLIA FREITAS: A PEREGRINA DAS LETRAS .....</b>	<b>35</b>
3.1 Escrita insólita: produção, recepção e circulação .....	42
3.2 <i>A Rainha do Ignoto</i> : escrita insubordinada.....	51
3.3 Libertando-se do ostracismo .....	60
<b>4 AS PERSONAGENS FEMININAS EM <i>A RAINHA DO IGNOTO</i>.....</b>	<b>80</b>
4.1 Tradição: o perfil da mulher oitocentista.....	81
4.2 Ruptura: desdobramentos do ser feminino.....	89
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>109</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>112</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Em 2018, em meio as minhas pesquisas para o projeto de dissertação, encontrei o catálogo *As Mensageiras: primeiras escritoras do Brasil* (2018), projeto promovido pelo Centro Cultural Câmara dos Deputados, que traz a biografia e as obras das nossas escritoras do século XIX. Nesse catálogo, conheci Emília Freitas – escritora engajada nas causas sociais – e seu pioneirismo na literatura: primeira escritora cearense a publicar uma coletânea de poesias, *Canções do Lar*, e a primeira a lançar um romance fantástico no Brasil, *A Rainha do Ignoto* (1899). Interessei-me por seu romance e, ao ler a sinopse da narrativa – mulheres com poderes sobrenaturais que lideram uma comunidade secreta, localizada em uma ilha, e que navegam por todo país em busca de justiça social –, pareceu-me extraordinário, diferente de tudo que eu já havia visto na ficção oitocentista brasileira.

Essa singularidade de fato foi comprovada com a leitura do romance. A construção de uma protagonista tão complexa e distinta da configuração de mulheres propagada na narrativa oitocentista chamou-me a atenção. Perguntei-me como Emília Freitas e sua obra poderiam ter ficado tanto tempo esquecidas na nossa literatura. É evidente que esse questionamento encontra sua resposta na ordem masculina dominante daquele período que tentava silenciar as vozes femininas na literatura, principalmente àquelas que não seguiam os padrões estabelecidos por ela; foi o caso de Emília Freitas que, além de não seguir o modelo estético exigido na época, nem o padrão socialmente aceito para as mulheres, também estabeleceu uma nova configuração na construção das personagens femininas.

Contudo, para chegar a essa última conclusão, uma leitura em especial abriu meus horizontes. Ao ler *Historia de la crítica literária* (2002), de David Piquer, deparei-me com a referência ao livro *The Madwoman in the Attic* (1979), de Sandra Gilbert e Susan Gubar. Segundo Piquer (2002), é um dos livros mais importantes sobre o estudo da construção das imagens femininas nas obras de escritoras do século XIX. Ao ler os primeiros capítulos, percebi que aquele livro seria a fundamentação da minha dissertação. Gilbert e Gubar demonstram que a ordem masculina dominante construiu, na literatura, imagens estereotipadas das mulheres, porém, algumas escritoras oitocentistas enfrentaram e romperam com esse paradigma, construindo novas formas de figurar a mulher nas narrativas. Para tanto, as autoras afirmam que as escritoras utilizavam estratégias para evitarem a censura de seus romances:

narrativas com um subtexto subversivo escondido em uma narrativa mais convencional ou ainda uma história que segue os parâmetros convencionais e outra que os subverte. Essas histórias convencionais, dentro do romance, serviam para dissimular ou obscurecer níveis de significados mais profundos e menos aceitáveis socialmente.

A partir disso, surgiu o objetivo desta dissertação: verificar, no romance *A Rainha do Ignoto*, os avanços e recuos, em confronto com uma tradição literária, na configuração da personagem feminina nas narrativas oitocentistas. Para isso, analisamos como a escritora configurou suas personagens femininas e que elementos as separam ou as aproximam da tradição literária. Além disso, identificamos os recursos estilísticos utilizados para subverter a ordem masculina dominante e de que forma eles contribuíram para a construção de uma nova configuração para as personagens femininas.

Para se alcançar esse objetivo, foi utilizada uma abordagem qualitativa, alicerçada nas pesquisas exploratória e explicativa, partindo de dois procedimentos técnicos: o bibliográfico e o documental. A abordagem, o tipo e os procedimentos de pesquisa escolhidos mostraram-se mais adequados ao objetivo desta pesquisa, pois a pretensão era o aprofundamento no objeto desta dissertação, buscando informações teóricas e documentais, com intuito de explicá-lo e racionalizá-lo. Assim, para evidenciar uma nova configuração das personagens femininas na narrativa de Emília Freitas, tomamos como base os autores Gilbert e Gubar (1998), Showalter (1977), Todorov (2006), Bourdieu (2012), Verona (2013), Cavalcante (2008), Duarte (2003), Colares (1980), dentre outros que contribuíram para a construção desta dissertação. Além disso, as leituras de periódicos daquele período também ajudaram na compreensão do padrão de mulher esperado pela sociedade, bem como sobre a recepção e a circulação da obra de Emília Freitas.

Desse modo, esta dissertação está organizada em três partes: “A figuração da mulher na produção literária oitocentista”, “Emília Freitas: a peregrina das letras” e “As personagens femininas em *A Rainha do Ignoto*”. Na primeira parte, discorro sobre os modelos de condutas postulados às mulheres pela ordem masculina dominante, como as produções literárias reforçaram esse tipo social feminino e como as escritoras conseguiram se libertar dos estereótipos com que eram representadas na ficção. Esses estereótipos propagados nas produções traziam, em suas narrativas, dois tipos de mulheres: a recatada, submissa e dedicada à família, considerada um anjo, e a

ousada, independente e que não se submetia aos padrões da sociedade, considerada um demônio. Contudo, a partir da presença feminina no espaço literário, essas figurações começaram a mudar, surgindo uma nova configuração das personagens femininas que apresentava uma subjetividade inédita dentro das narrativas oitocentistas.

Assim, na segunda parte, perpasso rapidamente pela história de vida de Emília Freitas, enfocando seu lado ativo nas causas sociais e seus discursos críticos nos jornais sobre a abolição e a República. Tais posicionamentos já nos davam um contorno do seu tipo de escrita. Em seguida, trato da produção, recepção e circulação de suas obras literárias, mais especificamente do romance *A Rainha do Ignoto*. Nesse momento, discorro sobre a temática e o estilo da narrativa que não foram bem aceitos na sua época e explico, em parte, o ostracismo da escritora da história literária. Depois, pontuo a importância, a partir da década de 1970, dos estudos acadêmicos voltados para o romance que, além de trazerem uma nova visada para a obra, culminaram nas suas segunda e terceira edições.

Por fim, na última parte, entro na análise das personagens femininas no romance. Nesse capítulo, discorro que Emília Freitas construiu tanto personagens femininas que estão inseridas dentro da figuração tradicional da mulher quanto personagens que subvertem essa figuração. Contudo, essa coexistência entre tradição e ruptura em seu romance funciona como uma estratégia para velar discursos subversivos, de modo que as personagens tradicionais funcionam como uma crítica ao discurso literário e como uma denúncia dos males de uma sociedade patriarcal que oprimia, adoecia e matava suas mulheres. Já as personagens que rompem com essa tradição trazem uma nova configuração para as mulheres na literatura, com a ajuda do recurso sobrenatural, que funciona também como uma estratégia para tratar de assuntos inaceitáveis pela sociedade oitocentista.

Portanto, esta dissertação, partindo da constatação de uma cristalização das figuras femininas nas narrativas oitocentistas, fundamentada na percepção masculina sobre a mulher, demonstrou que, a partir da autoria feminina, surgem novas formas de representar as mulheres na literatura. Nesse sentido, Emília Freitas, em *A Rainha do Ignoto*, é, mais uma vez, uma das pioneiras no Brasil a romper com a tradição literária e a propor uma nova configuração na construção dessas personagens. Assim, ao quebrar com os paradigmas construídos pelo discurso literário tradicional em torno

da mulher, Emília Freitas é uma das escritoras oitocentistas que estabeleceu novas práticas de criação literária que só iriam ocorrer no século seguinte.

## 2 A FIGURAÇÃO DA MULHER NA PRODUÇÃO LITERÁRIA OITOCENTISTA

Nossa sociedade foi formada e estruturada no patriarcado e no androcentrismo. Nesses modos de funcionamento social, o homem não só mantém a autoridade primária, mas também as suas experiências são consideradas como a de todos os seres humanos e tidas como o padrão a ser reproduzido. Em *A dominação masculina* (1998), Pierre Bourdieu (1930-2002) discorre sobre a legitimação da divisão socialmente construída como natural e evidente entre homem e mulher. Ele afirma que a ordem social funciona como uma máquina simbólica que reafirma a dominação masculina sobre a qual se fundamenta: na divisão social do trabalho, na atribuição de atividades estritas a cada um dos dois sexos; ao espaço reservado a cada um, de modo que aos homens destinam-se o espaço público, enquanto às mulheres, o privado. Essa dominação masculina está alicerçada numa construção social naturalizada das diferenças biológicas entre os gêneros.

Para Bourdieu (2012, p. 18), “o mundo social constrói o corpo como realidade sexuada e como depositário de princípios de visão e de divisão sexualizantes”, de modo a aplicá-las a todas as coisas do mundo. Nesse sentido, durante muitos anos, a diferença biológica entre o homem e a mulher foi vista como uma justificativa natural para as distinções socialmente construídas entre os gêneros, especialmente no que se refere à divisão social do trabalho. A construção e a validação da ordem masculina dominante ocorreram através da legitimação de uma relação de dominação inscrita “em uma natureza biológica que é, por sua vez, ela própria uma construção social naturalizada” (BOURDIEU, 2012, p. 33). Portanto, o fundamento aparentemente objetivo para a divisão das atividades, segundo a oposição entre o masculino e o feminino, inscreve-se na subjetividade.

A dominação masculina encontra, assim, reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade de estruturas sociais e de atividades produtivas e reprodutivas, baseadas em uma divisão sexual do trabalho de produção e de reprodução biológica e social, que confere aos homens a melhor parte, bem como nos esquemas imanentes a todos os *habitus*: moldados por tais condições, portanto objetivamente concordes, eles funcionam como matrizes das percepções, dos pensamentos e das ações de todos os membros da sociedade, como transcendentais históricos que, sendo universalmente partilhados, impõem-se a cada agente como transcendentais. Por conseguinte, a representação androcêntrica da reprodução biológica e da reprodução social se vê investida da objetividade do senso comum, visto como senso prático, dóxico, sobre o sentido das práticas. E as próprias

mulheres aplicam a toda a realidade e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundantes da ordem simbólica. (BOURDIEU, 2012, p. 45).

Nesse sentido, por muitas vezes, as mulheres acabam produzindo e reproduzindo pensamentos e ações construídas do ponto de vista dos homens, fazendo-os assim serem vistos como naturais. Isso, segundo Bourdieu (2012, p.46), “pode levar a uma espécie de autodepreciação ou até de autodesprezo sistemáticos”, gerando uma desvalorização da imagem da mulher. O sociólogo traz como exemplo as mulheres francesas das quais se constatou que, em sua maioria, preferem um companheiro mais velho e mais alto que elas, de modo que dois terços delas se recusam a envolverem-se com um homem de baixa estatura. Para ele, trata-se da manutenção dos signos correntes da “hierarquia” sexual que recusa a aceitar uma inversão das aparências, pois:

elas levam em conta, na representação que se fazem de sua relação com o homem a que sua identidade está (ou será) ligada, a representação que o conjunto dos homens e mulheres serão inevitavelmente levados a fazer dele, aplicando os esquemas de percepção e de avaliação universalmente partilhados (no grupo em questão). Pelo fato de esses princípios comuns exigirem, de maneira tácita e indiscutível, que o homem ocupe, pelo menos aparentemente e com relação ao exterior, a posição dominante no casal, é por ele, pela dignidade que nele reconhecem *a priori* e querem ver universalmente reconhecida, mas também por elas próprias, para sua própria dignidade, que elas só podem querer e amar um homem cuja dignidade esteja claramente afirmada e atestada no fato, e pelo fato, de que "ele as supera" visivelmente. (BOURDIEU, 2012, p. 48).

Diante disso, lembremos do romance *Senhora* (1875), de José de Alencar (1829-1877), do qual temos uma representação da desvalorização que a mulher possui de sua própria imagem por conta do que é socialmente aceito pela ordem masculina dominante. A personagem Aurélia, após herdar a fortuna do seu avô paterno, passa a ter o poder de decisão sobre si e seus negócios. No entanto, essa inserção da personagem em posições que eram tidas como especificamente masculinas são restritas na narrativa, pois, além de demarcar que as atitudes de Aurélia não eram naturais para uma mulher, o narrador evidencia que ela recitava sua inteligência diante da sociedade, fazendo uso dela só quando as circunstâncias exigiam: “Fora daí ninguém lhe ouvia falar de negócios e emitir opinião acerca de coisas que não pertencesse à sua especialidade de moça solteira” (ALENCAR, 2008, p. 19).

Além disso, ao casar-se com Fernando Seixas por vingança, a protagonista demarca como será a relação entre eles no casamento: “resigne-se cada um ao que é, eu, uma mulher traída; o senhor, um homem vendido” (ALENCAR, 2008, p. 62). No entanto, apesar de nessa relação Aurélia ser a dominadora, conduzindo o marido às suas vontades e sempre o reduzindo a um objeto adquirido, perante a sociedade, a personagem considerava de suma importância que ela parecesse submissa ao marido e que ele aparentasse ser o provedor do lar, o que toma as decisões. Ao fim do romance, a protagonista sucumbe ao papel feminino imposto a ela, Aurélia confessa ao marido que escreveu seu testamento o instituindo como herdeiro de todas suas riquezas e, se isso não fosse o suficiente, ela dissiparia todas as suas riquezas por amor a ele. A transferência daquilo que a colocava numa posição superior ao marido era necessária para que o relacionamento amoroso pudesse, de fato, existir.

Essa dominação masculina, sob a qual a mulher é um objeto simbólico, cujo ser é um ser-percebido, tem como resultado colocá-la em permanente dependência simbólica: “elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis” (BOURDIEU, 2012, p. 82). Assim, o que se espera das mulheres é que sigam os padrões impostos, sendo submissas, discretas, logo, “a dependência em relação aos outros (e não só aos homens) tende a se tornar constitutiva de seu ser” (BOURDIEU, 2012, p. 82). Para isso, é necessário um trabalho ininterrupto de reprodução da ordem dominante sobre o qual contribuem agentes específicos: a Igreja, a Família, a Escola e o Estado.

O papel da Igreja no desenvolvimento de uma ordem masculina dominante foi fundamental para sua solidificação, visto que, segundo Bourdieu (2012), ela age sobre estruturas históricas do inconsciente por meio, dentre outras formas, dos textos sagrados. Neles, justifica-se a hierarquia no seio familiar, na qual a figura do pai estabelece-se como a autoridade do lar, haja vista que o homem foi feito à imagem de Deus e foi dado a ele a autoridade para dominar tudo que havia sido criado; enquanto sobre a figura da mulher fixa-se uma visão de inferioridade e pessimismo, associada à premissa de que ela foi criada a partir do homem e para o homem e à degradação moral, proveniente da desobediência ao comer o fruto proibido. Por causa desse episódio, segundo Martha Robles (2006), paira sobre a mulher um tríplice preconceito: o de haver cedido à serpente no paraíso, de ter incitado Adão ao pecado e de ser culpada pela expulsão do jardim do Éden.

Assim, a figura construída pela Igreja era de uma mulher desobediente, sedutora e única responsável pela queda da humanidade. Diante disso, era necessário o controle sobre o corpo feminino, impondo-as a submissão ao homem, a pureza sexual e uma constante busca pelas virtudes morais e religiosas. As mulheres que não seguiam esse comportamento eram julgadas, desprezadas e, até mesmo, mortas. A influência da Igreja sobre o controle dos corpos femininos era tão forte na sociedade que, nos séculos XVI e XVII, segundo Silvia Federici (2017, p.302), ela “forneceu o arcabouço metafísico e ideológico para a caça às bruxas”, estimulando a perseguição de milhares de mulheres na Europa, como uma forma de repressão social.

Nesse sentido, diante do poder da Igreja sobre o comportamento dos indivíduos, a Família tem como papel principal a reprodução dos valores estabelecidos por ela. Desse modo, na Família, reforçam-se os papéis sociais esperados para a mulher e para o homem: a ela cabe à submissão e a ele, a autoridade sobre o lar. Para Bourdieu (2012, p. 103), “é na família que se impõe a experiência precoce da divisão sexual do trabalho e da representação legítima dessa divisão, garantida pelo direito e inscrita na linguagem”, em que ao homem destina-se o espaço público (área de poder, de produção) e à mulher, o espaço privado (área doméstica, de reprodução).

Em *Helena* (1876), de Machado de Assis (1839-1908), temos essa representação, mesmo após a morte de Conselheiro Vale, suas vontades, com a abertura do testamento, continuam a prevalecer no seio familiar. Nesse testamento, ele assume a paternidade de Helena e ordena à família que receba a menina em seu lar. Desse modo, “a vontade senhorial carrega tamanha inércia que continua a governar os vivos postumamente[...]o testamento é a manifestação máxima de uma vontade senhorial, sendo ao mesmo tempo o encaminhamento da continuidade de uma política de domínio” (CHALHOUB, 2003, p. 30). Assim, apesar da insatisfação de D. Úrsula diante dessa decisão, ela não se atreve a desafiar a vontade do irmão, ao mesmo tempo, Estácio não contesta a determinação do pai, pois assentir com ela significava solidificar a sua própria condição de “detentor, daí em diante, do poder de exercício da vontade senhorial” (CHALHOUB, 2003, p. 22).

Desse modo, observa-se que, apesar de Helena ser considerada filha do Conselheiro, conforme o testamento, as decisões sobre a herança, os negócios da família e sobre ela mesma estavam subjugados a Estácio, pois ele passava a ser a figura de autoridade. Dessa forma, ao assumir a posição de seu pai, o rapaz passa a

considerar o mundo à sua volta como extensão de suas vontades, regendo não somente sua vida como também das mulheres que estavam sob sua responsabilidade, D. Úrsula e Helena. Roberto Schwarz, em *Ao vencedor as batatas* (1977), aponta que o paternalismo se configura em Estácio através dos cuidados opressivos com Helena sobre os quais “conjugam-se autoridade e desejo inconsciente sob o signo da ascendência paternal” (SCHWARZ, 2012, p. 138).

Com a justificativa de estar protegendo a irmã, Estácio toma várias decisões que determinam a vida da protagonista, dentre elas: a oposição declarada ao casamento da irmã, sem motivo aparente; o fato de convencer Mendonça, pretendente de Helena e melhor amigo dele, a se afastar dela; a queima de um bilhete que Helena confiou a Estácio para encaminhar a Mendonça, confirmando seu noivado. Todas essas atitudes sempre vinham acompanhadas de uma justificativa: “Meu zelo foi talvez excessivo; a intenção é boa e pura. Que posso eu desejar senão ver felizes os meus?” (ASSIS, 2015, p. 160). Assim, como autoridade máxima da família, as decisões de Estácio sempre seriam soberanas e revestidas de melhores intenções.

Quanto ao papel da Escola no reforço dos valores patriarcais, ela difundia a crença na inata inferioridade da mulher. A propagação desse pensamento era assentada, principalmente, nos estudos de Charles Darwin, autor de *A origem das espécies* (1859), que acreditava na inferioridade intelectual das mulheres em comparação aos homens. Para Bourdieu (2012), toda cultura acadêmica conduzia os discursos para modos de pensar e modelos arcaicos – por exemplo, a tradição aristotélica que pensava o homem como princípio ativo e a mulher como elemento passivo – sobre os quais se moldavam um discurso oficial sobre o segundo sexo, com colaboração de teólogos, legistas e médicos. Esse discurso visava restringir a autonomia das mulheres, “sobretudo em matéria de trabalho, em nome de sua natureza ‘pueril’ e tola” (BOURDIEU, 2012, p. 104).

Nesse sentido, além de uma entrada tardia na educação formal – no Brasil, somente em 1827 na educação básica –, o ensino às mulheres era direcionado para os cuidados com o lar e a família. No final do século XIX, “a educação das mulheres se articulava à ideia de destino nacional” (COSTA, 1999, p. 521), ou seja, ela devia ser educada para que pudesse educar seus filhos para a grandeza da nação. Em escolas católicas, enfatizavam-se os seus papéis domésticos, assim como eram orientadas quanto ao perigo do pecado e à importância da obediência. Também havia

uma forte repressão ao corpo feminino. Segundo Emília da Costa (1999), em alguns desses colégios, as moças eram obrigadas a tomar banho de camisola e trocar de roupas no escuro para que não expusessem seus corpos nem para si mesmas. Costa (1999) afirma que escolas que tentavam introduzir novos conteúdos, como astronomia e botânica, no currículo direcionado ao ensino de meninas, sofriam resistência e muitas vezes retrocediam em suas decisões de expansão curricular. Em consequência desse ensino inadequado, em 1879, quando o ensino superior abriu as portas para as mulheres, raramente elas estavam preparadas para realizar os exames de seleção. Assim, sem uma qualificação profissional, a maioria das mulheres ainda continuava a desempenhar os papéis tradicionais de esposa e mãe (COSTA, 1999).

Por fim, o Estado veio para ratificar e reforçar a ordem masculina dominante do âmbito privado para o público, de modo que as instituições regulamentadoras tinham poder de intervir na organização familiar. As leis sempre submetiam as mulheres à autoridade de um homem, sendo primeiro o pai quando solteiras, na ausência deste, os irmãos, tios ou primos, e quando casadas, ao marido. Dentre essas leis que subjugavam as mulheres, havia uma que permitia ao marido aplicar castigos corporais à mulher, sendo abolida somente após a implantação do regime republicano no Brasil, com o decreto nº 181, de 24 de janeiro de 1890. Nessa perspectiva, a família patriarcal era “o princípio e modelo da ordem social como ordem moral, fundamentada na preeminência absoluta dos homens em relação às mulheres, dos adultos sobre as crianças” (BOURDIEU, 2012, p. 105).

Assim, no século XIX, a construção desses discursos ajudou a delinear modelos de condutas para as mulheres. Um desses discursos era o médico-científico, revestido de aparente objetividade e cientificidade, fundamentava um discurso moral, que estava estritamente associado à legitimação das novas formas de controle. Como exemplo, os anatomistas, expandindo a visão dos moralistas, buscavam “encontrar no corpo da mulher a justificativa do estatuto social que lhes [...] [era] imposto, apelando para oposições tradicionais entre o interior e o exterior, a sensibilidade e a razão, a passividade e a atividade” (BOURDIEU, 2012, p. 24).

Segundo Elisa Verona, em *Da feminilidade oitocentista* (2013), o interesse médico-científico pelo estudo da mulher estava relacionado à função sexual/reprodutiva associada à função social de mãe, além do interesse pelo estudo da não realização desse “destino natural”. Desse modo, comportamentos sociais que, no âmbito da moral, eram apontados como lícitos ou ilícitos, passaram, no âmbito

médico-científico, a ser considerados como normais ou patológicos. O discurso médico, tomado como um “saber científico”, forjava-se como um discurso verdadeiro e absoluto.

Desse modo, nas teses produzidas por médicos brasileiros, as explicações para o comportamento das mulheres estão associadas à sua fisiologia. Nesses discursos, a fraqueza, a instabilidade, a sensibilidade e a “falta de domínio” para as ciências abstratas eram tidas como propensões naturais das mulheres. Essas explicações validavam as diferenças entre os gêneros e inferiorizavam a mulher. Antônio Torres, em sua tese *Breves considerações sobre o físico e o moral da mulher nas diferentes fases da sua vida*, apresentada à Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, em 1848, afirma que:

A debilidade moral, ou do sistema nervoso a torna suscetível a essas tão profundas e extraordinárias excitações. Enquanto o homem refreia o fogo desabrido das suas paixões com a força da sua razão, iluminada pela filosofia, trabalhos e revezes da vida; a mulher, sempre tiranizada pela sua sensibilidade, não as pode dominar, nem, ao menos, evitá-las; e aquela que conserva mais razão e força, experimenta muitas vezes por certos estados do corpo, como na proximidade dos mênstruos, ou nos primeiros tempos da prenhes, infinidades de caprichos e as mais extravagantes irregularidades nos seus sentimentos. (TORRES, 1848, p. 5).

Esses discursos também trataram do contraponto desse modelo de mulher. Para Jules Michelet (1798-1874), filósofo e historiador francês, em *La Sorcière* (1862) e *Les femmes de la Révolution française* (1854), a mulher possuía uma natureza dupla: de um lado, havia a maternidade e a dona do lar; do outro, a loucura e a histeria. Torres afirma que as mulheres que não seguiam sua natureza e tinham atitudes tidas como de homens eram acometidas de várias doenças e perdiam seus privilégios: “[...] a mulher, que tem nome nos fastos da humanidade, e que o criou por meios, que parecem exclusivamente ao homem, perdeu os doces privilégios do seu sexo” (TORRES, 1848, p. 18).

Esse rompimento na ordem masculina dominante, segundo Bourdieu, “coloca as mulheres em situação de *double bind*: se atuam como homens, elas se expõem a perder os atributos obrigatórios da ‘feminilidade’ e põem em questão o direito natural dos homens às posições de poder; se elas agem como mulheres, parecem incapazes e inadaptadas à situação” (BOURDIEU, 2012, p. 84). Ao pôr em questão a ordem dominante, surgem os discursos depreciativos a respeito da imagem dessas mulheres que não seguiram os padrões da época.

Tais discursos foram explorados em boa parte da produção literária do século XIX, em sua maioria, reproduzindo a ideia de uma natureza feminina com características intrínsecas e invariáveis, como a fragilidade física e psicológica. Pensada com base nos preceitos marxistas, a arte é, como parte da ideologia de uma sociedade, “um elemento da complexa estrutura de percepção social que assegura que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como natural” (EAGLETON, 1978, p. 18). No caso da literatura, existem muitas produções literárias que reforçaram o tipo social feminino criado pela ordem masculina dominante. No próximo tópico, apresentaremos exemplos dessas narrativas.

## 2.1 Do corpo para o outro<sup>1</sup>: a figuração da mulher sob o olhar masculino

A sociedade oitocentista concebia a atividade artística como uma qualidade especificamente masculina, logo, as mulheres deveriam se conformar com as suas imagens moldadas pelos homens. De acordo com Sandra Gilbert e Susan Gubar, em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), havia uma metáfora da “paternidade literária” que, assinalada por Gerard Manley Hopkins (1844-1889), concebia o dom criativo como uma qualidade masculina, isto é, a essência da força literária.

Assim, “na cultura patriarcal ocidental, o escritor é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético cuja pluma é um instrumento de poder generativo assim como seu pênis” (GILBERT; GUBAR, 1998, p. 21, tradução nossa)<sup>2</sup>. Gilbert e Gubar afirmam que o efeito da metáfora da “paternidade literária” foi a noção de que as mulheres só existiam para os homens agirem sobre elas, tanto como objetos literários quanto sexuais. Desse modo, era negado à mulher o direito à criação literária.

---

<sup>1</sup> Expressão cunhada por Pierre Bourdieu (2012) para designar a representação social do corpo feminino construída para que as mulheres se vejam através de categorias dominantes, isto é, masculinas. Essa dominação masculina “tem por efeito colocá-las em permanente estado de insegurança corporal, ou melhor, de dependência simbólica: elas existem primeiro pelo, e para, o olhar dos outros, ou seja, enquanto objetos receptivos, atraentes, disponíveis”. Logo, “delas se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas” (BOURDIEU, 2012, p. 82).

<sup>2</sup> Na versão em língua espanhola: “en la cultura patriarcal occidental, el autor del texto es un padre, un progenitor, un procreador, un patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene”.

Em vista disso, nesse período, a representação da mulher na literatura era assentada na polaridade anjo e demônio. Segundo Gilbert e Gubar (1998), de um lado, havia a representação de uma mulher passiva e dócil e, do outro, a representação de uma mulher de forte personalidade, aspecto esse considerado demoníaco, pois essas mulheres-demônio seduziam os homens para roubar sua energia criadora, bem como para usurpar atividades que não pertenciam socialmente a elas.

Na produção literária do oitocentos, o modelo de pureza feminina era representado pela figura do anjo da casa: cuidadora dos afazeres domésticos, dos filhos e esposo. As autoras americanas afirmam que há uma linha de descendência literária da representação feminina que começa desde a Virgem Maria até o anjo do lar, que passou por Dante Alighieri (1265-1321), John Milton (1608-1674) e Johann Goethe (1749-1832); enquanto as personagens como bruxas, prostitutas, mulheres-monstros são configuradas como a mulher-demônio, sobretudo, porque, para Gilbert e Gubar, elas incorporam a autonomia feminina intransigente. Nesse sentido, essa figuração “representa o poder do autor de aliviar suas ansiedades, insultando sua fonte com palavras depreciativas”<sup>3</sup>, como também “o poder misterioso do personagem que se recusa a permanecer em seu lugar ordenado do texto e, portanto, gera uma história que escapa ao seu autor”<sup>4</sup> (GILBERT; GUBAR, 1998, p. 43, tradução nossa).

No Brasil, segundo Elisa Verona (2013), havia no romance uma intenção pedagógica e moralizante. No que se refere ao tipo feminino representado nas narrativas, os escritores incansavelmente destacavam a fragilidade física e psicológica das personagens femininas. Por exemplo, em *O moço loiro* (1845), de Joaquim Manuel Macedo (1820-1882), a personagem Honorina é descrita como fraca, delicada e é comparada várias vezes a um anjo: “alegre, sem conhecer o mundo, pura e inocente como a florzinha” (MACEDO, s/d, p. 21); em *Diva* (1864), de José de Alencar (1829-1877), Emília é retratada como de uma natureza frágil, tímida e melindrosa: “ela, frágil menina de dezessete anos, pura como um anjo” (ALENCAR, 2013, p. 60). Da mesma forma em *Viúvinha* (1857), também de José de Alencar, o narrador assinala que as mulheres choram constantemente e reafirma o choro como

---

<sup>3</sup> Na versão em língua espanhola: “representa tanto el poder del autor para aliviar sus ansiedades insultando a su fuente con malas palabras.

<sup>4</sup> Na versão em língua espanhola: “el misterioso poder del personaje que se niega a permanecer en su lugar ordenado del texto y, por lo tanto, genera una historia que escapa de su autor”.

um sinal de fraqueza: “Vós, mulheres, que chorais a todo o momento, e cujas lágrimas são apenas um sinal de vossa fraqueza” (ALENCAR, 2005, p. 12). Nessa narrativa, a personagem Carolina também é comparada a um anjo: “Há também um momento em que as mulheres belas são anjos, em que o amor casto e puro lhes dá uma expressão divina; eu, bem ou mal, chamo a isto... a beleza do céu. Carolina estava em um desses momentos” (ALENCAR, 2005, p. 14).

Evidencia-se, nesses romances, que as personagens femininas retratadas como mulheres-anjo obtiveram um desfecho que as levaram ao casamento como o final feliz. Dentre os três romances citados, o desfecho que merece destaque é o da protagonista de *Diva*. Emília não apenas declara seu amor por Augusto como também demonstra a relação de dominação sob a qual a mulher estava, uma vez que a personagem atribui ao amado sua força motriz para viver. Ela só pode viver e existir por ele e para ele, não se importando em anular a si mesma. Há uma necessidade do olhar do outro (do homem) para se constituir.

— Mas reflita, Emília. A que nos levará esse amor? —Não sei!... respondeu-me com indefinível candura. O que sei é que te amo!... Tu não és só o árbitro supremo de minha alma, és o motor de minha vida, meu pensamento e minha vontade. És tu que deves pensar e querer por mim... Eu?... Eu te pertenço; sou uma cousa tua. Podes conservá-la ou destruí-la; podes fazer dela tua mulher ou tua escrava!... É o teu direito e o meu destino. Só o que tu não podes em mim, é fazer que eu não te ame! (ALENCAR, 2013, p. 97).

Por outro lado, havia nos romances a figuração de mulheres que, de algum modo, transgrediram o papel socialmente imposto a elas. Contudo, o desfecho dessas personagens femininas é totalmente distinto das protagonistas que seguiram os padrões da época. Em *Lucíola* (1862), de José de Alencar, a protagonista é apresentada como o anjo decaído, portanto, possuindo uma dupla natureza: “Essa mulher ou é um demônio de malícia, ou um anjo que passou pelo mundo sem roçar as suas asas brancas!” (ALENCAR, 2014, p. 153).

Lúcia é levada, com apenas 14 anos, à prostituição por necessidades financeiras, o que a distancia do padrão feminino requerido naquele período. No entanto, isso não impede que Paulo apaixone-se por ela, levando-a a abandonar a vida de meretriz. Apesar disso, a redenção da personagem não ocorre somente por meio do abandono das ações passadas, mas mediante a sua morte. Lúcia não seria digna nem de deixar herdeiros, pois morre em decorrência de um aborto espontâneo.

Na literatura portuguesa, temos também exemplos de mortes das personagens femininas que transgrediram a ordem masculina dominante. Em *O crime do padre Amaro* (1875), de Eça de Queiroz (1845-1900), a protagonista Amélia envolve-se com um padre e engravida dele. Amaro, pensando em sua posição social, abandona Amélia grávida e planeja acabar com a prova de seu desvio moral, o fruto daquele relacionamento. O desfecho da narrativa é a morte da personagem que, assim como em *Lucíola*, não deixa descendentes, pois a criança morre.

Em *O Primo Basílio* (1878), do mesmo escritor português, segue-se a mesma linha do romance anterior, há a morte de duas personagens femininas: Luísa que cede aos desejos carnis e trai o marido e Juliana, empregada de Luísa, que se aproveita da situação para chantagear a patroa. Observa-se que, nesses romances, não há a culpabilidade dos personagens masculinos, tampouco uma punição como ocorre às personagens femininas. Portanto, a morte, como resolução narrativa, era recorrente nos romances oitocentistas para as personagens que transgrediam os padrões femininos.

Para Verona, a ficção do oitocentos explorou, em suas tramas, quase como de maneira obrigatória, as temáticas relacionadas à maternidade, ao casamento e à inferioridade feminina. Desse modo, os romancistas contribuíram para a configuração de uma personagem feminina que correspondesse a um determinado padrão definido pela ordem social daquela época: frágil, sensível, esposa e mãe, categorizando-se como a mulher-anjo; e toda conduta contrária a esses aspectos, classificando-se como a mulher-demônio.

Os periódicos da época, como *O Sexo feminino*, do Rio de Janeiro, também traziam instruções de como a mulher deveria se comportar, recorrendo ao contraponto “mulher anjo” e “mulher demônio”:

A mulher demônio só pensa em joias e luxos, em rivalizar nos vestidos com as outras, em arruinar o marido, em enfeitar a cabeça – tão despida de juízo –, em passear, dançar, e gozar essa vida buliçosa das salas, que enche de tédio e embota-lhe os sentimentos. A mulher anjo dedica-se exclusivamente aos deveres domésticos; só se enfeita para o esposo, para conservar acessa em seu coração a chama do amor, e consagrar-se a seus filhos com sublime abnegação. (ANJOS..., 1874, p. 2-3)

Nesse sentido, observa-se que há várias instâncias que ajudaram a delinear modelos de condutas para as mulheres e a literatura foi uma delas. No Rio de Janeiro, a criação e expansão dos gabinetes de leitura, das livrarias, dos saraus literários, da

imprensa periódica propiciaram a produção e o consumo dos conteúdos impressos, estimulando os literatos nacionais que estavam imbuídos de um senso de missão, o de contribuir para o desenvolvimento do país.

Portanto, assim como no meio político e no meio científico-médico, os escritores tinham a preocupação em contribuir para o desenvolvimento da nação, de modo que, para isso, era necessário instruir seus habitantes. Logo, surge um projeto literário que, dentre outras coisas, busca o aperfeiçoamento moral da população: “as manifestações literárias do pensamento deveriam concorrer para a instrução e correção dos costumes, para a inibição dos vícios e o enobrecimento humano” (VERONA, 2013, p. 71).

Valéria Augusti (2006, p. 92) também afirma que “a crítica literária que nos jornais se debruçou sobre o romance atribuiu-lhe um destino popular e uma função instrutiva e moralizadora”. Esses discursos moralizantes, em sua maioria, eram direcionados às mulheres. Augusti (2006, p. 92) pontua que romances que apresentavam em seu enredo “intrigas amorosas, às quais, se acreditava, ameaçavam as mulheres, oferecendo-lhes modelos de conduta considerados indesejáveis e tomando-lhes o tempo que poderia ser ocupado com conhecimentos e tarefas mais úteis”, eram desvalorizados pela crítica literária. Para Verona (2013), pode-se afirmar que:

a crítica literária oitocentista – um conjunto de noções compostas tanto das teorias literárias e estéticas quanto da aplicação das mesmas na obra – oscilou entre dois pontos de vistas bastante corriqueiros: um que conferia ao romance grande mérito por instruir agradavelmente a seus leitores e outro que o depreciava justamente por pintar de forma tão viva certos “vícios”. Cabe notar que esse paradoxo foi também apresentado nos próprios textos ficcionais, já que os autores, além de observarem em suas obras os parâmetros dos bons modos, utilizaram, muitas vezes, o recurso de indicar a suas leitoras outros livros que possuíssem o mesmo perfil e reprovar a leitura de romances que contrariassem os modelos da boa moral. (VERONA, 2013, p. 77).

Exemplo desses procedimentos encontram-se em vários textos literários, como em *A normalista* (1893), de Adolfo Caminha (1867-1897), no qual o personagem Berredo julga que há romances proveitosos para uma moça de família ler, mas há também os que são impróprios para leitura: “[...] as senhoras não leem livros obscenos, mas me refiro a estes romances sentimentais que as moças geralmente gostam de ler, umas historiazinhas fúteis de amores galantes, que [...] só servem de transtornar o espírito às incautas...” (CAMINHA, s/d, p. 41). Entre os péssimos

exemplos de leitura, o personagem lista *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas, e *Lucíola*; enquanto os bons, para ensinamentos valiosos, são *Viagem ao centro da terra* (1864) e *Os filhos do capitão Grant* (1867), ambos de autoria de Júlio Verne.

Em *Lucíola*, a protagonista é surpreendida por Paulo lendo *A Dama das Camélias*. Quando indagada pelo amante sobre a veracidade do amor de Marguerite por Armand, Lúcia critica a personagem do romance e acredita que ela não o amava, pois não havia sido fiel a ele: “a paixão sensual de Margarida, que nem sequer teve o mérito da fidelidade. Se alguma vez essa mulher se prostituiu mais do que nunca, e se mostrou cortesã depravada[...]foi quando se animou profanar o amor com as torpes carícias que tantos haviam comprado” (ALENCAR, 2014, p. 107).

Outro exemplo relacionado aos impactos da leitura de romances é a protagonista Luísa, de *O primo Basílio*. A narrativa evidencia como uma das causas para o adultério da protagonista as leituras de romances românticos. Eça de Queiróz, em *Uma Campanha Alegre* (1890), afirma que o romance romântico era “a apoteose do adultério”, não analisava as paixões. Luísa, antes mesmo de casar-se, era leitora das narrativas românticas, ela não só as lia como se imaginava dentro delas: “...começou a ler, toda interessada. Era a *Dama das camélias*. Lia muitos romances; tinha uma assinatura, na Baixa, ao mês” (QUEIROZ, 2015, p. 15).

A narrativa demonstra como as leituras feitas por Luísa influenciaram na vida dela, de modo que a personagem começa a criar universos aparentes, que são fruto da ilusão e da imaginação, e vive em função desse mundo idealizado. No entanto, a narrativa destaca o contraste entre ilusão e realidade vivenciado pela protagonista. No primeiro encontro de Basílio e Luísa, ao idealizar o cenário que a esperava, vê-se dentro dos romances que lia, mas, ao chegar ao local, percebe que a realidade não condiz com o que ela idealizará:

la encontrar Basílio no Paraíso pela primeira vez. [...] — la, enfim, ter ela própria aquela aventura que lera tantas vezes nos romances amorosos! [...] Havia tudo — a casinha misteriosa, o segredo ilegítimo, todas as palpitações do perigo! [...] quem sabe como seria dentro? Lembrava-lhe um romance de Paulo Féval em que o herói, poeta e duque, forra de cetins e tapeçarias o interior de uma choça; encontra ali a sua amante; [...] Conhecia o gosto de Basílio — e o Paraíso decerto era como no romance de Paulo Féval. [...] Imaginava Basílio esperando-a estendido num divã de seda. (QUEIROZ, 2015, p. 178-179).

A ilusão dissipa-se:

A carruagem parou ao pé de uma casa amarelada, com uma portinha pequena. Logo à entrada um cheiro mole e salobre enojou-a. A escada, de degraus gastos, subia ingrememente, apertada entre paredes onde a cal caía, e a umidade fizera nódoas. No patamar da sobreloja, uma janela com um gradeadozinho de arame, parda do pó acumulado, coberta de teias de aranha, coava a luz suja do saguão. E por trás de uma portinha, ao lado, sentia-se o ranger de um berço, o chorar doloroso de uma criança. [...] Empurrou uma cancela, fê-la entrar num quarto pequeno, forrado de papel às listras azuis e brancas. Luísa viu logo, ao fundo, uma cama de ferro com uma colcha amarelada, feita de remendos juntos de chitas diferentes; e os lençóis grossos, de um branco encardido e mal lavado, estavam impudicamente entreabertos... (QUEIROZ, 2015, p. 179).

Em periódicos, como o *Jornal das Famílias*, também se encontram discursos relacionados ao paradoxo existente na ficção: romances que instruem de modo exemplar as mulheres e outros que abalam a moralidade delas. Na seção mosaico, de dezembro de 1864, a colunista Maria Amália posiciona-se radicalmente contra o romance:

Não é de balde que muitas vezes eu tenho erguido nestas páginas um protesto solene contra esse gênero de instrução que tanto se vulgariza entre nossas famílias. O romance moderno, o romance dessa escola que se apraz em endossar os vícios e em sustentar como mais peregrinas as teses mais absurdas, são flagelos que se lançam no seio da sociedade. E de fato, qual o bom senso que não repugna esse realismo de *Madame Bovary*, essa febre de Fernanda, de Dumas; das cortesãs, de Balzac; de Jacques e Valentina, de Mme. Jorge Sand? Eu quisera que por uma vez se abolissem esses livros perigosos das mãos inexperientes, esses filhos daninhos que tanto corrompem a alma, como corrompem também o coração. Eu poderia demonstrar com fatos quanto mal essa literatura febril das paixões tem causado com seus desregramentos. (AMÁLIA apud VERONA, 2013, p. 80-81).

Nesse sentido, Elisa Verona afirma que os romancistas ficavam entre o gosto do público, que apreciava histórias de adultério e mulheres desonradas, e as exigências da crítica, que, na maioria das vezes, defendia um papel moralizante para o romance. Assim, os discursos de alguns romancistas, em torno da imoralidade que os romances poderiam propagar, eram moderados e não direcionados ao gênero literário como um todo, mas a algumas de suas manifestações. Joaquim Norberto Sousa e Silva ao comentar, na revista *Guanabara*, em março de 1855, sobre o romance *Vicentina* (1853), de Joaquim Manoel Macedo, tem o cuidado de pontuar a dignidade literária de sua obra:

Em resumo: a *Vicentina* do nosso amigo e colega é uma composição que lhe faz muita honra: um romance cuja leitura recomendamos às nossas jovens

compatriotas com um poderoso antídoto contra o veneno corrosivo da sociedade em que vivemos. É além disto um serviço feito a literatura brasileira; naturalizando entre nós o verdadeiro romance; o romance moral e instrutivo; familiarizando-nos com as nossas cenas campestres; ensinando-nos finalmente a apreciar o que temos (SILVA, 1855 apud VERONA, 2013, p. 85).

Portanto, percebe-se, nos romances de autoria masculina, a preocupação com uma conduta moralmente aceita na sociedade, bem como todo um cuidado em delinear um perfil de mulher, pautado, principalmente, na dualidade anjo/demônio. Tal anseio está ligado, dentre outras coisas, à contribuição dos escritores para o progresso da nação, que compreendia o cumprimento dos papéis sociais impostos aos sujeitos. No caso da mulher, sua missão para com a nação era casar-se, reproduzir-se, cuidar dos afazeres domésticos e, principalmente, educar seus filhos, dentro dos preceitos morais da época. Elisabeth Badinter (1985, p. 128) afirma que essa elevação ao nível de “responsáveis pela nação” ao se dedicarem aos filhos é uma tentativa de “reconduzi-las as suas atividades maternas”, ou seja, por trás desse discurso estava uma forma de cercear qualquer desejo de exercer uma atividade profissional. A mulher passa, portanto, “a ser considerada como ‘a mentora por excelência’, ‘o primeiro e mais necessário educador’. [...] A educação moral do filho é a mais nobre tarefa que ela pode sonhar exercer” (BADINTER, 1985, p. 184).

Por outro lado, esse discurso também foi usado como argumento para que as mulheres tivessem acesso à educação, pois “era vista como chave para o progresso” (DUARTE, 2017, p. 24). Em 1872, “o Brasil tinha 81,43% da sua população livre analfabeta; e apenas 19,85% entre os homens e 11,5% entre as mulheres eram alfabetizados” (DUARTE, 2017, p. 24). Nessa perspectiva, era conveniente para o desenvolvimento do país a entrada das mulheres nas escolas. Em 1881, quando o Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro permitiu a entrada de mulheres em seus cursos, houve a publicação de mais de cem artigos – no livro *A Poliantéia* – com opiniões sobre a educação feminina. Segundo Emília da Costa, a maior parte desses textos que defendiam a educação para as mulheres tinham como fundamento a necessidade de prepará-las para “educar o homem para a grandeza da nação” (COSTA, 1999, p. 521), inclusive, as únicas quatro mulheres que deram sua opinião também utilizaram o mesmo argumento. Desse modo, o discurso de valorização da maternidade estava associado à formação de uma identidade nacional ideal, por isso a figura da mulher passa a ser importante para preparação do futuro cidadão da pátria.

## 2.2 Do corpo para si mesma<sup>5</sup>: a autoria feminina

No século XIX, na Europa e nos Estados Unidos, a literatura de autoria feminina já havia eclodido com uma certa expressividade. Segundo Elaine Showalter (1993, p. 110), nas décadas de 1870 e 1880, quase metade dos escritores, das grandes editoras inglesas, eram mulheres; enquanto nos Estados Unidos, três quartos dos romances publicados eram de autoria feminina. Contudo, no Brasil, a presença e a aceitação da figura feminina no espaço literário foram tardias e penosas, devido a uma sociedade patriarcal que oprimia e desmerecia a expressão feminina. Conseqüentemente a historiografia e a crítica literária, por muitas vezes, ignoraram essas mulheres e suas obras.

Segundo Constância Lima Duarte (2017), no Brasil, há uma estreita relação entre o letramento das mulheres e a formação de uma consciência crítica, pois, ao se apoderarem da leitura, também passaram à escrita e à crítica. Para Duarte (2017, p. 14), “a leitura lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, da condição subalterna a que o sexo estava submetido, e propiciou o surgimento de escritos reflexivos e engajados”. Desse modo, a criação de periódicos de mulheres, no século XIX, foi um dos principais veículos para a produção letrada feminina, especialmente, segundo Zahidé Muzart (2003), para reivindicarem direitos, como o acesso à educação, o direito à profissão e ao voto. Duarte (2017, p. 19) pontua, porém, que havia estratégias para “driblar a censura” e, assim, disseminar essas ideias publicamente.

Em 1889, no jornal *Garatuja*, do Rio de Janeiro, Narcisa Amália (1856-1924) se pronunciava em relação às limitações as quais a mulher escritora estava submetida: “A pena obedece ao cérebro, mas se o cérebro se submete antes ao poderoso influxo do coração, como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de significantes frases convencionais?” (AMÁLIA, 1889 apud TELLES, 2004, p. 354). Isso se deve ao fato de, durante muitos séculos, ser-lhes negada a autonomia e a subjetividade

---

<sup>5</sup> Expressão cunhada por Pierre Bourdieu (2012) para se referir ao processo de “transformação da experiência subjetiva e objetiva do corpo” pelo qual as mulheres passam ao ter acesso ao poder, seja ele qual for. Ao se reapropriarem de sua imagem corporal e, no mesmo ato, de seus corpos, elas deixam de existir apenas para o outro, convertendo-se “de corpo-para-o-outro em corpo-para-si-mesma, de corpo passivo e agido em corpo ativo e agente” (BOURDIEU, 2012, p. 83-84).

necessária à criação literária, além da sujeição às formulações masculinas consagradas na literatura.

Elaine Showalter (1977, p. 4, tradução nossa), sobre esse dilema enfrentado pelas escritoras, afirma que “como romancistas, as mulheres sempre foram autoconscientes, mas raramente conseguiam se autodefinir”<sup>6</sup>. Essa definição sobre si mesmas, durante muitos séculos, foi construída por homens que entendiam a mulher como um objeto sobre o qual se tem uma posse. Logo, as suas ações, como se comportar no espaço público e privado, eram estabelecidas pelos homens e reproduzidas pelas mulheres como sendo naturais. Na ficção e no mundo real, as mulheres não representavam a si mesmas, elas eram representadas.

A autora americana declara ainda que, embora “tenham sido profunda e perenemente cientes de suas identidades e experiências individuais, as mulheres escritoras consideravam com muita frequência se essas experiências poderiam transcender o pessoal e o local, assumir uma forma coletiva na arte e revelar uma história” (SHOWALTER, 1977, p. 4, tradução nossa)<sup>7</sup>. Por isso, segundo Showalter, nos anos de 1880 a 1910, as escritoras americanas e britânicas exploraram mais intensamente o tema de uma utopia amazônica<sup>8</sup>, um lugar povoado somente por mulheres e isolado do restante do mundo. No Brasil, como exemplo desse lugar utópico, nas obras literárias de autoria feminina, temos o romance, objeto de pesquisa desta dissertação, *A Rainha do Ignoto*, de Emília Freitas (1855-1908), publicado em 1899.

Desse modo, além de lutarem por sua autonomia e reconhecimento, as escritoras do século XIX deviam se empenhar em alcançar uma nova configuração das personagens femininas, libertando-se dos estereótipos como eram representadas na ficção. Para isso, segundo Gilbert e Gubar (1998), as escritoras deveriam analisar, compreender e transcender as imagens contrastantes de anjo e demônio que os escritores produziram sobre as mulheres.

Virginia Woolf (1882-1941) discorre, em seu ensaio *Professions for Women*, reunido em seu livro *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), o quanto é

---

<sup>6</sup> No original: “as novelists, women have always been self-conscious, but only rarely self-defining”.

<sup>7</sup> No original: “they have been deeply and perennially aware of their individual identities and experiences, women writers have very infrequently considered whether these experiences might transcend the personal and local, assume a collective form in art, and reveal a history”.

<sup>8</sup> Na mitologia grega, as Amazonas eram mulheres guerreiras e comandavam uma comunidade isolada do restante do mundo, onde era proibida a entrada de homens.

complexo para uma escritora afastar-se de uma tradição literária que, durante séculos, moldou a figura feminina sobre os preceitos masculinos. Nesse ensaio, ela fala do conflito consigo mesma enquanto escritora recém-saída do oitocentos. Virginia Woolf conta que, ao escrever, tinha que lutar contra um fantasma que a perseguia. Esse fantasma era a figura feminina do poema *The angel in the house* (1854), de Coventry Patmore (1823-1896), que seguia os preceitos prescritos para as mulheres do século XIX, era submissa ao marido e dedicada ao lar e aos filhos. Tal mulher insistia em ficar entre Virginia Woolf e o seu processo de escrita, de modo que a incomodava e desperdiçava seu tempo. Então, a escritora decidiu “matá-la”.

E quando cheguei a escrever, encontrei-a com as primeiras palavras. A sombra de suas asas caiu na minha página; Ouvi o farfalhar de suas saias na sala. Peguei minha caneta na mão para revisar o romance de um homem famoso, ela deslizou para trás de mim e sussurrou: "Minha querida, você é uma jovem. Você está escrevendo sobre um livro que foi escrito por um homem. Seja compreensiva; seja terna; mais lisonjeira; engane; use todas as artes e truques de nosso sexo. Nunca deixe que alguém adivinhe que você tem uma mente própria. Acima de tudo, seja pura". E ela fez como se fosse guiar minha caneta. [...]. Eu me virei para ela e a peguei pela garganta. Eu fiz o meu melhor para matá-la. Minha desculpa, se eu fosse levada a um tribunal, seria que eu agi em legítima defesa. Se eu não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado o coração da minha escrita. Pois, como descobri, coloquei diretamente a caneta no papel, você não pode revisar nem mesmo um romance sem ter uma mente própria, sem expressar o que pensa ser a verdade sobre relações humanas, moralidade, sexo. E todas essas questões, segundo o anjo da casa, não podem ser tratadas livre e abertamente pelas mulheres; elas devem encantar, devem conciliar, devem - para ser franca - contar mentiras se quiserem ter sucesso. Assim, sempre que sentia a sombra de sua asa ou o brilho de sua auréola na minha página, pegava o tinteiro e o jogava nela. [...]. Embora me lisonjeie por matá-la no final, a luta foi severa; demorou muito tempo que seria mais fácil ter aprendido gramática grega; ou percorrer o mundo em busca de aventuras. Mas foi uma experiência real; era uma experiência que certamente aconteceria com todas as mulheres escritoras da época. Matar o anjo da casa fazia parte da ocupação de uma escritora. (WOOLF, 1942, p. 193-194, tradução nossa)<sup>9</sup>

<sup>9</sup> No original: "And when I came to write I encountered her with the very first words. The shadow of her wings fell on my page; I heard the rustling of her skirts in the room. Directly, that is to say, I took my pen in my hand to review that novel by a famous man, she slipped behind me and whispered: "My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter; deceive; use all the arts and wiles of our sex. Never let anybody guess that you have a mind of your own. Above all, be pure." And she made as if to guide my pen. [...]. I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defence. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel of the House, cannot be dealt with freely and openly by women; they must charm, they must conciliate, they must--to put it bluntly--tell lies if they are to succeed. Thus, whenever I felt the shadow of her wing or the radiance of her halo upon my page, I took up the inkpot and flung it at her. [...]. Though I flatter myself that I killed her in the end, the struggle was severe; it took much time that had better have been spent upon learning Greek grammar; or in roaming the world in search of adventures. But it was a real experience; it was an

Assim, Virginia Woolf concluiu que, enquanto escritora, as duas maiores experiências da sua vida profissional foram: primeiro, “matar” a figuração da mulher como “anjo do lar” e, segundo, dizer a verdade sobre as suas próprias experiências como um corpo feminino, o que, para ela, ainda não estava bem resolvido. Sobre isso, ela afirma: “duvido que qualquer mulher tenha resolvido isso ainda. Os obstáculos contra ela ainda são imensamente poderosos - e, no entanto, são muito difíceis de definir” (WOOLF, 1942, p. 196, tradução nossa)<sup>10</sup>.

Para superar tanto a figura da mulher-anjo quanto da mulher-demônio é necessário compreender, antes de tudo, sua natureza e origem, uma vez que, de acordo com Gilbert e Gubar (1998), ambas imagens foram tão onipresentes na literatura de autoria masculina, reprimindo muitas escritoras a tal ponto que poucas conseguiram se afastar definitivamente dessas imagens. É o caso da escritora brasileira Maria Firmina dos Reis (1822-1917) em seu romance *Úrsula* (1859).

Nessa narrativa, a escritora construiu duas personagens distintas que representam a imagem da “mulher-anjo” e “mulher-demônio”, figuradas nas narrativas tradicionais. De um lado, a protagonista Úrsula segue os padrões definidos para as mulheres de sua época; ela é pura, inocente e é comparada constantemente a um anjo: “Úrsula tornara-se para ele a imagem vaporosa e afagadora de um anjo” (REIS, 2018, p. 28). Para Tancredo, Úrsula era como um “anjo salvador”. Do outro lado, a personagem Adelaide, que foi o primeiro amor de Tancredo, é descrita como uma infame e ambiciosa, pois não esperou o protagonista para casarem-se e terminou casando-se com o pai dele: “A mulher que tinha ante meus olhos era um fantasma terrível, era um demônio de traições, que na mente abrasada de desesperação figurava-se-me sorrindo para mim com insultuoso escárnio” (REIS, 2018, p. 55). A narrativa marca a diferença entre ambas:

E a mulher cumpre na terra sua missão de amor e de paz; e depois de a ter cumprido volta ao céu; porque ela passou no mundo à semelhança de um anjo consolador. Esta é a mulher. Mas aquela, cujas formas eram tão sedutoras, tão belas, aquela, cujas aparências mágicas e arrebatadoras escondiam um coração árido de afeições puras, e desinteressadas... Oh! Essa não compreendeu para que veio habitar entre os homens; porque a cobiça hedionda envenenou-lhe os nobres sentimentos do coração. O brilho do ouro deslumbrou-a, e ela vendeu seu amor ao primeiro que lho ofereceu.

---

experience that was bound to befall all women writers at that time. Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer”.

<sup>10</sup> No original: “I doubt that any woman has solved it yet. The obstacles against her are still immensely powerful—and yet they are very difficult to define”.

Maldição!... Infâmia sobre a mulher que não compreendeu a sua honrosa missão, e trocou por outro os sublimes afetos da sua alma. (REIS, 2018, p. 103).

Além disso, podemos perceber, na protagonista do romance, o perfil de mulher abnegada e que recusa a si mesma pelo outro (masculino). Ao final da narrativa, logo após Tancredo e Úrsula casarem-se, o tio dela, Fernando, vai até eles, com intuito de matá-los. A protagonista joga-se aos pés do tio e implora para que ele a mate no lugar do amado: “E por um esforço sublime, que só a mulher – ente feito para a dedicação e o amor – pode conceber, disse-lhe, apresentando-lhe o peito: — Ofendi-vos, senhor, vingai-vos: eis-me, não me poupeis: mas ele? Oh! não o assassineis! Oh! Não tem culpa de que o ame mais que a vida...” (REIS, 2018, p. 125). Contudo, Fernando assassina Tancredo.

A morte de Tancredo significou o fim da existência de Úrsula. A protagonista enlouqueceu e definhou até a morte. A maneira pela qual existia era através da figura masculina, suas projeções estavam sobre seu casamento e sua vida de dedicação à família que formaria. Logo, morrendo o ser pelo qual ela se fazia existir, morre também sua “missão” de mulher, que está sempre ligada aos preceitos da ordem masculina dominante.

Acerca disso, vale retomar a discussão de Gilbert e Gubar (1998), que afirmam que o processo de criação literária ocorre de maneira mais complexa para as escritoras oitocentistas. Elas assinalam que todos os escritores passam por dois processos na criação literária: a autodefinição e a autoafirmação. A primeira precede a segunda, pois o “eu sou” criativo não pode ser expresso se o “eu” não souber se definir. Contudo, para as escritoras, o processo de autodefinição é mais difícil devido às definições impostas pela ordem masculina dominante. Por esse motivo, podemos compreender a razão pela qual as personagens de *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, ainda estão configuradas sob os preceitos tradicionais.

Nesse sentido, Gilbert e Gubar (1998), com base na “ansiedade em relação à influência” postulada por Harold Bloom sobre a dinâmica da história literária, formulam para as escritoras oitocentistas a “ansiedade por autoria”. Enquanto a “ansiedade em relação à influência”, assentada num modelo de história literária patriarcal, trata do temor do escritor em não ser o próprio criador dos seus textos e que as obras de seus antecessores assumem uma importância sobre seus escritos, de modo que, para se

tornar um verdadeiro escritor, deve-se invalidar seu precursor. A “ansiedade por autoria” se refere ao medo de não ser capaz de criar.

O conflito das escritoras por criação envolve-as em um processo de revisão, no qual a batalha travada é contra as interpretações sobre elas nas obras literárias de autoria masculina. Esse processo de revisão para a escritora oitocentista seria um ato de sobrevivência, de olhar para trás com novos olhos, de entrar num texto literário, pertencente à tradição literária, a partir de uma nova direção crítica. Desse modo, Elaine Showalter (1977) aponta que as escritoras participaram de uma subcultura literária que tem sua própria tradição literária, distinta dos escritores.

Para enfrentar essa “ansiedade por autoria”, algumas escritoras do século XIX conseguiram recusar as prescrições patriarcais debilitadoras e recuperar suas antecessoras esquecidas que poderiam ajudar a encontrar seu poder feminino. Assim, conseguiram projetar a imagem que possuem de si mesmas e do mundo à sua volta, diferenciando-se da produção literária masculina, pois apresentaram uma subjetividade inédita dentro da ficção literária. Logo, as narrativas de autoria feminina não somente desestabilizam com o meio social, como quebram com paradigmas construídos pelo discurso literário tradicional, revelando novas práticas de criação literária.

Essas mulheres que conseguiram enfrentar essas imposições não somente produziram textos literários, mas também trataram das experiências femininas sob suas perspectivas. Por meio da criação literária, conseguiram revisar e reconstruir a configuração das personagens femininas, ainda que, muitas vezes, de forma velada. Para isso, usaram de muitos recursos, dentre os quais, o sobrenatural; é o caso de Emília Freitas (1855-1908) em sua obra *A Rainha do Ignoto* (1899). Nessa narrativa, a escritora subverte a concepção de mulher do final do século XIX, no Brasil, através do recurso ao sobrenatural, ao criar um espaço insular, oculto do restante do mundo, onde mulheres exerciam papéis de comando em todas as esferas e possuíam poderes místicos, como veremos no próximo capítulo.

### 3 EMÍLIA FREITAS: A PEREGRINA DAS LETRAS

Na primeira metade do século XIX, no Brasil, pensamentos liberais e republicanas eram o mote para reflexões e debates calorosos, especialmente, sobre o fim da escravidão. Em 1823, segundo Emília da Costa (1999, p. 87), um dos líderes da Independência no Brasil, José Bonifácio, já demonstrava certo interesse na abolição da escravatura. Para ele, os escravos tinham direitos e deveriam ser tratados como pessoas e não como objetos: “Não vos iludais, Senhores, a propriedade foi sancionada para o bem de todos, e qual é o bem que tira o escravo de perder todos os seus direitos naturais e se tornar de pessoa em coisa?” (BONIFÁCIO, 1823 apud COSTA, 1999, p. 88).

José Bonifácio também tinha pensamentos avançados para sua época quanto às mulheres, o seu discurso ia de encontro à sociedade patriarcal: “Por que motivo as mulheres devem obedecer às leis feitas sem sua participação e consentimento?” (BONIFÁCIO, 1823 apud COSTA, 1999, p. 83). Tais posicionamentos contribuíam para a defesa dos direitos das mulheres e deram espaço para esses discursos, como a publicação, em 1832, em Recife, da tradução livre feita por Nísia Floresta da obra *Vindications for the rights of woman* (1792), de Mary Wollstonecraft. Esse livro teve mais duas edições, nos anos de 1833 e 1839, sendo, respectivamente, uma em Porto Alegre e a outra no Rio de Janeiro, segundo Norma Telles (2004, p. 338).

Tais ideais emancipatórios que estavam sendo propagados desencadearam em algumas revoltas, como a Revolução Pernambucana (1817), a Confederação do Equador (1824) e a Revolta dos Malês (1835), todas na região Nordeste do país. E, apesar de terem sido derrotadas, essas revoltas abriram caminho para as pressões internas da segunda metade do século XIX que contribuíram para abolição da escravatura. Contudo, o que chama atenção nesse período é a participação de algumas mulheres nesses movimentos sócio-políticos, dentre elas, Nísia Floresta (1810-1885) e Maria Firmina dos Reis (1822-1917), além de Maria Tomásia Figueira, Elvira Pinho e Maria Correia do Amaral, organizadoras da agremiação *Cearenses Libertadoras* de 1882. Emília Freitas também está dentro desse rol de mulheres que aderiram aos ideais republicanos e abolicionistas, os quais contribuíram na sua formação intelectual e reverberaram em suas produções literárias.

Emília Freitas nasceu no município de Aracati (CE), em 1855, e faleceu em 1908, em Manaus (AM). Apesar de ter vivido uma boa parte de sua vida em um regime

monarquista e escravocrata, a escritora tem como principal característica na sua trajetória de vida e na ficção a contestação de valores tradicionais. Segundo Alcilene Cavalcante de Oliveira (2007), isso se deve, sobretudo, à influência do seu pai, Antônio José de Freitas, que defendia um regime republicano para o Brasil e o fim do sistema escravocrata. Ele foi um político ativo e uma figura importante na liderança do partido liberal do Ceará. Após a morte de seu pai, em 1869, a escritora mudou-se com a família para Fortaleza.

Em Fortaleza, Emília Freitas deu continuidade aos estudos de geografia, língua inglesa e francesa, além disso, mais tarde, estudou na Escola Normal. No início da década de 1870, aos dezesseis anos, ao contrário das meninas de sua idade, Emília Freitas não havia realizado nenhum acordo matrimonial. A escritora dedicava-se às leituras e ao espírito poético, inspirada na sua própria vida, como a morte de entes queridos, e em seus ideais abolicionistas e republicanos.

A partir de 1873, aos dezoito anos, Emília Freitas começou a escrever poemas e a recitá-los em espaços públicos, assim como passou a colaborar em periódicos cearenses, como *Pedro II*, *O Libertador*, *O Cearense*, *Gazeta do Norte*, *O Lírio*, *A Brisa*, sendo os dois últimos exclusivamente literários. Percebe-se que a escritora era ativa no meio letrado e cultural da cidade; ela participava da “Sociedade das Cearenses Libertadoras”, grupo formado por mulheres, de caráter abolicionista. Inclusive, em janeiro de 1883, na sessão solene de inauguração, a escritora discursou na tribuna. Essa participação foi registrada pelo jornal de Fortaleza, *O libertador*:

Declarada aberta a sessão e inaugurada solenemente a Sociedade das Cearenses Libertadoras, a música do 15º Batalhão de Infantaria tocou o hino nacional, sendo depois levantados vivas entusiásticos à santa causa do abolicionismo.

Ocupou depois a tribuna a Exma. Sra. D. Emília Freitas. Já vantajosamente conhecida por suas produções literárias, e por seu adiantado espírito abolicionista, a talentosa jovem em estrofes sublimes de sentimento arrancou do imenso auditório frenéticos aplausos. (FREITAS, 1883 apud DUARTE, 2003, p. 8).

Em seu discurso, a escritora pede desculpas aos presentes: “Antes de manifestar as minhas ideias, peço desculpa à ilustre Sociedade Cearense Libertadora para aquela que, sem títulos ou conhecimentos que a recomendem, vem felicitá-la pela primeira vitória alcançada [...]” (FREITAS, 1883 apud DUARTE, 2003, p. 7). Isso era comum na época devido, segundo Constância Lima Duarte (2003), ao fato de que as mulheres que exerciam alguma atividade no âmbito público tinham nisso uma

espécie de formalidade para justificar a ruptura dos padrões de comportamento impostos a elas, como se restringirem ao espaço privado, sem direito de fala.

Ainda nesse discurso, Emília Freitas condena a escravidão e afirma o desejo de ver a libertação dessas pessoas que deveriam ser consideradas como cidadãos com plenos direitos: “As flores de nossos prados querem expulsar de seu solo esse monstro detestável [a escravidão] [...] Seja o prêmio de nossos esforços vermos em breve os nossos caros patrícios voltarem do campo da ação, coroados de louros, agitando triunfantes o pendão da Liberdade!” (FREITAS apud DUARTE, 2003, p. 7-8).

Assim, percebe-se que escritora não só se mantinha atenta aos acontecimentos sócio-políticos de sua época, como também participava ativamente deles, principalmente, por meio da sua produção literária. Por esses posicionamentos, Emília Freitas era conhecida como a poetisa dos escravos, conforme consta no *Jornal do Comércio*, de Manaus, em 20 de agosto de 1908, ano de sua morte: “Poetisa apreciável, romancista observadora, dona Emília Freitas [...] foi denodada paladina do abolicionismo, no Ceará, sua pátria, o que lhe valeu o cognome de Poetisa dos Escravos”.

Em março de 1884, à frente dos outros estados do Brasil, o Ceará declara a abolição da escravatura. Emília Freitas, então, escreve o poema *Libertação da província do Ceará*, no qual, além de louvar o pioneirismo do Ceará frente a outras províncias do país, homenageia seu pai, que era abolicionista e o seu grande influenciador:

Em criança ouvi outrora  
 O que em tão boa hora  
 Meu terno Pai nos dizia,  
 Deus ao dito não se opôs:  
 Quatorze anos depois  
 – Eis cumprida a profecia!  
 [...]  
 E eu vejo a – Fortaleza  
 No seu trono de princesa  
 Dando lições de moral,  
 A dezenove províncias  
 Que se prostram submissas  
 Aos pés da mestra imortal!  
 (FREITAS apud OLIVEIRA, 2007, p. 216-217)

Mesmo após a abolição, tanto no Ceará quanto mais tarde no restante do Brasil, em 1888, a escritora continuava se posicionando contra ideais que limitavam a

liberdade e criticava o fato de que as propostas defendidas pelos abolicionistas não foram efetivadas em sua totalidade pós-abolição. Em dezembro de 1891, Emília Freitas publicou uma crônica no jornal *Athleta*, intitulada *A praça dos mártires (contrastes da vida)*. Nessa crônica, Freitas assinala sua indignação diante do esquecimento dos acontecimentos que antecederam a abolição e da indiferença à preservação dessa memória no presente. A escritora compreendia a relação fundamental entre a memória e o local, sendo este um espaço significativo para a construção daquela<sup>11</sup>.

Quando despertei daquele sonhar acordada, comparei o passado com o presente, vendo com que alegria o povo cearense calcava aquele solo banhado com o sangue dos heróis, não duvidei que se pudesse bailar sobre a pedra de uma sepultura!

A prova eu tinha ali patente na Praça dos Mártires convertida em passeio público.

Afastei-me pesarosa, pensando nos contrastes dessa vida, e maldizendo os geógrafos porque falam em nação civilizada, em povos cultos, e, não se lembram que existe ainda – pena última! – escravidão e guerra!

Varram do seio das nações esses miasmas que se elevam ainda dos fossos da selvageria primitiva, e então diremos, onde está a – civilização. (FREITAS, 1891 apud OLIVEIRA, 2007, p. 108).

Assim, a escritora aponta que aquele local, outrora usado para cometer inúmeras atrocidades contra as pessoas negras, convertera-se “em passeio público”, evidenciando-se não somente a não preocupação em manter preservadas as lembranças do local, mas também o interesse em marcar esse local de memória em uma paisagem de esquecimento, isto é, sobrescrever as lembranças, inscrevendo outras. Além disso, Emília Freitas coloca em xeque a expressão “nação civilizada”, pois um país em que ainda ocorre atrocidades contra a dignidade humana não pode ser considerado civilizado.

Ainda em 1891, Emília Freitas reúne seus poemas, produzidos nas décadas 1870 e 1880, na coletânea intitulada *Canções do lar*. Em tal obra, grande parte dos poemas são dedicados à memória de familiares e amigos, como o poema intitulado *Segue*, em homenagem à escritora Francisca Clotilde (1864-1935). Ademais, há poemas que tratam de questões políticas e do sofrimento das pessoas negras escravizadas.

---

<sup>11</sup> Aleida Assmann, em *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural* (2011), discorre sobre a importância da recordação para a construção da memória e para a formação de identidades individuais e coletivas.

Em 1892, após a morte da mãe, a escritora, mudou-se para Manaus com o irmão, Afonso Américo, onde trabalhou como professora no Instituto Benjamin Constant, uma instituição destinada ao ensino primário de meninas órfãs. Na cidade amazonense, Emília Freitas passou a colaborar para os jornais *Amazonas Comercial* e *Pátria*. E foi na capital amazonense, às margens do Rio Negro, que surgiram as primeiras linhas do romance *A Rainha do Ignoto* (1899).

Também em Manaus, a escritora conheceu o jornalista Arthunio Vieira, que se tornou seu marido. Ele era viúvo e tinha um filho, de dois anos, que residia no estado do Pará. Há registro do casamento deles no jornal *A República*, do Pará, de 31 de maio de 1900: “Casou-se em Manaus, onde atualmente reside, o sr. Arthunio Vieira com a exma. Sra. Dona Emília Freitas, professora no Gynasio Amazonense e distinta poetisa”.

Em 1900, o casal voltou para Fortaleza e Arthunio Vieira passou a exercer a função de editor do jornal *Fortaleza*. Ao final de 1900, Emília Freitas e o marido mudaram-se para Maranguape, onde fundaram o grupo espírita *Verdade e Luz*. No ano seguinte, eles são corresponsáveis pela publicação do primeiro jornal de teor espírita do Ceará, *Luz e Fé*. Eles também colaboravam para um jornal de circulação regular, chamado *Maranguape*. Nesse jornal, tem-se a notícia da produção de uma peça teatral, não encontrada, de Emília Freitas, intitulada *Nossa Senhora da Penha*:

Cena

Com uma enchente real, realizou o promissor Club Ordem e Progresso, no seu Teatrinho Guarany, no dia 25, o seu 13º espetáculo, o importante drama – Nossa Senhora da Penha – de nossa Secretária de redação [Emília Freitas]. (MARANGUAPE apud OLIVEIRA, 2007, p. 152).

Ainda no jornal *Maranguape*, em 1901, após a semana de comemoração do setuagésimo nono ano da Independência do Brasil, Emília Freitas produziu um artigo criticando o acontecimento da Independência. A escritora contesta a história oficial, revelando os contrastes e contradições do fato histórico. Nota-se o seu senso crítico, pois diferente de outros contemporâneos de sua época, ela não se inclinava ao ufanismo, supervalorizando o acontecimento.

Independência

Independência não é uma palavra vã, vazia de sentido ou que possa torcer como aquelas que significam os sentimentos e ideias abstratas. Independência é uma realidade, um fato como deveria ter sido o 7 de setembro de 1822.

Mas teria o Brasil se tornado na realidade um país independente?  
 Não, porque durante 66 anos de [caprichosa(?)] monarquia o Brasil agachou-se às ideias religiosas da Sabida Roma, sujeitou-se ao engenho e à indústria dos países da Europa, marchando assim sobre pegadas de um progresso alheio. Só depois de 15 de novembro de 1889, com a Proclamação da República, o filho deste predestinado torrão da América do Sul foi realmente brasileiro sem mescla de europeu.  
 Felizmente, hoje já nossa Pátria a[go]ra trabalha por si mesmo e só o trabalho intelectual e físico pode tornar um povo livre. [...]. (FREITAS apud OLIVEIRA, 2007, p. 154)

Em 1902, Emília Freitas e Arthunio Vieira mudaram-se para Belém, capital do Pará, onde fundaram o Centro Espírita Paraense e, com uma pequena tipografia, passaram a publicar uma revista mensal, intitulada *Sofia*; também retomaram o jornal *Luz e Fé*, com publicações quinzenais. Tais periódicos eram voltados para a doutrina Kardecista. Em 1904, o casal passou a viver em Abaetetuba, ainda no estado do Pará. Nessa cidade, eles produziram um jornal com assuntos mais gerais, intitulado *O Progresso*.

Esse jornal trazia, segundo Alcilene Oliveira (2007, p. 164), matérias de assuntos diversos, anúncios e alguns poemas. Contudo, destacam-se os textos que tratavam de assuntos políticos, que, em sua maioria, não assinados; deveriam ser de autoria do editor, Arthunio Vieira, ou de Emília Freitas. Oliveira (2007, p. 166) afirma que se essas matérias de tom político não foram escritas pela escritora, foram ao menos discutidas por ela, visto que, além de conversar sobre essas questões com o seu companheiro, também demonstravam o posicionamento político já consolidado de Emília Freitas.

Essa possível colaboração entre o casal na produção intelectual é confirmada em *O Progresso*, no editorial de 14 de maio de 1905, no qual contém uma matéria assinada por eles. Em tal matéria, Emília Freitas e Arthunio Vieira discorrem sobre a importância de se lembrar e comemorar a data em que ocorreu a abolição da escravatura.

Passou ontem, e passou despercebidamente, a, talvez, mais bela data da história moral-sociológica brasileira, não só pelo fato que relembra, como ainda pelas consequências que dele demanam.  
 Se a encaramos sob o ponto de vista dos que eram escravos, essa data é como um astro novo, que intenso iluminou toda uma raça dando-lhe direito à vida, ao labor da prole, à atividade para a própria economia.  
 Não é só isso, porém.  
 A abolição da escravatura torna-se um fato grandioso, porque nasceu do povo, começou nas baixas camadas sociais, e, torrente tenuíssima, como disse Nabuco, foi-se engrossando, foi-se avolumando e espaiando,

[alastrou-se] pelas escolas, penetrou nos lares, invadiu os quartéis, derruiu as senzalas, e oceano já, espadanou-se sobre o trono que oscilou... e cedeu! A abolição, devemos dizê-lo bem alto, não foi a resultante de uma lei.

Caso, por ora, único, na moderna história: o povo unanimemente legislou a Assembleia Geral, como então se chamava o Congresso, escreveu e a Princesa Isabel assinou a lei.

Eis porque achamos que o treze de maio é a mais bela das datas históricas do Brasil, e lamentamos que vá passando assim quase esquecida.

Arthunio Vieira

Emília F. Vieira (VIEIRA apud OLIVEIRA, 2007, p. 167).

Nas entrelinhas desse texto, percebe-se a memória como sendo fundamental para preservação de um acontecimento tão importante na história do Brasil. Contudo, a preservação desse fato histórico estava sendo negligenciado pela sociedade, pois a data passou quase despercebida, como afirmam os autores. Nesse texto, percebemos traços do posicionamento de Emília Freitas, como o seu passado abolicionista, assim como a defesa de preservar esse acontecimento, incluindo figuras que, muitas vezes, estão à margem da história oficial. Por isso, o casal não atribuiu essa vitória somente a um decreto imperial, mas a um conjunto de ações executadas por vários grupos da sociedade.

Em 1906, Emília Freitas voltou para Manaus, onde contraiu malária, ocasionando sua morte prematura em 18 de agosto de 1908. Em 20 de agosto, *O Jornal do Comércio*, de Manaus, noticiou a morte da escritora, enaltecendo-a como uma notável poetisa e romancista e lembrando seu passado como defensora da libertação dos escravos, o que lhe valeu ser reconhecida como a Poetisa dos Escravos. O jornal também cita suas obras: a coletânea de poemas *Canções do lar* (1891) e os romances *A Rainha do Ignoto* (1899) e *O Renegado* ([1892?]). Sobre esse último, pairam contradições quanto à autoria e data de publicação, de modo que, nessa matéria, a autoria de *O Renegado* é atribuída ao casal, Emília Freitas e Arthunio Vieira. Contudo, pesquisadoras da vida e obra da escritora – Constância Lima Duarte (2003), Alcilene Cavalcante de Oliveira (2007) e Adrianna Albertia – não citam o marido de Emília Freitas como autor. Além disso, Oliveira e Albertia dispõem, em suas pesquisas, a data de 1892 para a publicação do romance, no entanto, nenhuma cita a fonte dessa informação.

Em vista de toda essa trajetória de Emília Freitas, percebemos que a escritora estava inserida em um contexto histórico-social limitante quanto ao papel social da mulher, contudo, ela conseguiu participar ativamente das transformações sociais que estavam ocorrendo. Emília Freitas era envolvida nos movimentos abolicionistas e

republicanos e, por meio de publicações em jornais, declamações públicas e de suas produções literárias, defendia e expandia seus ideais. Tais posicionamentos da escritora, além de serem avançados para época, ganhavam um tom mais ousado quando faziam parte do discurso de uma mulher.

### 3.1 Escrita insólita: produção, recepção e circulação

Emília Freitas publicou, em 1891, sua primeira obra, intitulada *Canções do lar*, uma coletânea de poemas que, em sua maioria, já haviam sido publicados na imprensa. No ano seguinte, em 1892, lançou o seu primeiro romance, *O Renegado*. Contudo, até o momento, não foi encontrado nenhum exemplar dele, constando em sua fortuna crítica apenas referências ao título e à data de publicação da obra. Por fim, em 1899, a escritora publicou o primeiro romance fantástico do Brasil, *A Rainha do Ignoto: romance psicológico*.

Além dessas produções, a escritora publicou, em 1895, no *Almanaque do Amazonas*, uma crônica intitulada *Do Ceará ao Amazonas*, que relata a passagem da escritora por diversas cidades até chegar em Manaus. Um fato curioso sobre essa crônica é que Emília Freitas inseriu trechos dela<sup>12</sup> – que tratam de uma comparação entre as cidades de Fortaleza e Manaus – na fala da protagonista do romance *A Rainha do Ignoto*, no capítulo XLV, intitulado *Navegando no Amazonas*. Ademais, segundo Alcilene Oliveira (2007), há indícios, a partir do jornal *Maranguape*, do Ceará, que a escritora elaborou uma peça teatral, em 1901, intitulada *Nossa Senhora da Penha*.

---

<sup>12</sup> Fragmento da crônica *Do Ceará ao Amazonas* inserido no romance: “Manaus é a camponesa nutrida e bonita, de faces coradas, olhos buliçosos, riso franco e semblante alegre; veste-se de cores vivas como as penas das araras, enfeitada as lanosas e fartas tranças com cravos e rosas, calça na ponta do pé as sandálias bordadas, e, sustentando a pesada bolsa, caminha segura pelas desigualdades do solo ubérrimo com ares de rainha da selva. A Fortaleza é a moça pálida e romântica de olhar cismador e lânguido, riso ideal, fronte divina e cândida; veste-se de azul celeste, põe um diadema de estrelas e envolve-se no prateado manto de um luar transparente, erguendo um facho e um ramo de louro. Ela contempla do alto os nevoeiros do céu e com os lábios secos deixa rolar pela face a pérola de uma lágrima, como uma gota de orvalho no cálice de um lírio. Manaus, como o agiota, pensa nas transações da Bolsa, nas empresas lucrativas, nas grandes navegações e adormece calculando, para sonhar com perdas e ganhos. A Fortaleza, como o pintor, o músico, o poeta, ocupa-se em colorir distrações com as tintas do íris, a medir e rimar as aspirações, com os voos rápidos da ideia e fazer, com a escala do sentimento, uma partitura em tom menor. Afinal, Manaus é a riqueza, a força, a seiva da vida e Fortaleza é a formosura, a graça, a poesia, a ciência, o amor!” (FREITAS, 1895, p. 188-189).

De acordo com Oliveira (2007), a produção literária da escritora é marcada por traços autobiográficos que vão desde a menção de personagens do seu convívio familiar até à inserção da defesa de seu posicionamento político. Segundo Cavagnoli (2017), era comum que algumas escritoras utilizassem o recurso autobiográfico em suas obras. Essa ferramenta surgia como uma possibilidade de a escritora – enquanto mulher inserida num contexto de ordem social masculina dominante – criar um espaço para a própria voz, ainda que ficcionalizada.

Assim, Emília Freitas serviu-se de sua experiência vivida, de fatos particulares, como uma espécie de material bruto para escrever suas produções literárias. Contudo, ressalta-se que o uso dessa operação para a produção do texto literário não se trata de uma mera representação da realidade, uma vez que, quando esse material bruto é transformado, aplicando-se recursos estilísticos no texto literário, ele torna-se outra coisa; o que Annita Malufe (2004) chama de real inédito, um universo próprio e autônomo do texto: “ele não é representação de uma realidade outra – seja ela do exterior, do mundo, das coisas, ou mesmo do interior daquele que o escreveu – mas constitui em si uma realidade” (MALUFE, 2004, p. 31).

Nesse sentido, não sendo simplesmente representação da realidade, o texto literário “assume-se enquanto produtor de realidade, criador – de povos, culturas, vidas – e não apenas criatura” (MALUFE, 2004, p. 32). A partir desse pensamento, podemos enfatizar a construção da realidade elaborada por Emília Freitas em *A Rainha do Ignoto*. No romance, o espaço insular secreto, localizado no Ceará, comandado somente por mulheres, é a própria construção de uma realidade inédita. Ainda que essa nova realidade criada na narrativa tenha suas fontes extraídas das experiências do real, ela atua sobre esse mesmo mundo real, com novas significações. Assim, Emília Freitas construiu uma organização social que apresenta uma nova concepção do que deveria ser uma sociedade civilizada e desenvolvida: uma sociedade que busca o bem-estar social acima dos interesses pessoais. Nessa perspectiva, a comunidade do Ignoto garante a emancipação para as mulheres, a libertação de pessoas escravizadas, a liberdade religiosa e a justiça social. Tal realidade criada no romance era algo impossível fora da ficção naquela época.

Desse modo, partindo de uma perspectiva que se distancia da ênfase aos traços biográficos nos textos literários da escritora, em sua primeira obra, *Canções do lar*, Emília Freitas, dentre as diversas temáticas de tons memorialísticos, nostálgicos e melancólicos, reúne nove poemas que tratam da escravidão. De modo geral, pouco

se discutiu acerca da coletânea de poemas de Emília Freitas, e quando se tratou da obra, não deram relevância à temática da abolição. Um dos poemas de *Canções do lar* que trata da escravidão, e merece destaque, é *A mãe escrava*, produzido em 1877, em um contexto de proibição do tráfico negreiro e da Lei do Ventre Livre.

Em seus versos, o eu lírico, em contraste com a paisagem bela do país, apresenta a história de uma escrava que, apesar de liberta, está infeliz porque roubaram seus filhos. O eu lírico insere, nos versos, a voz da mulher que declara que preferia estar cativa ao perder seus filhos: “Sinhazinha por Deus antes queria/ Como outrora cativa e maltratada/ Tê-los juntos de mim, pois ora sinto/ Que era assim muito menos desgraçada” (FREITAS apud OLIVEIRA, 2007, p. 203). No cenário onde a mulher, recém liberta, estava inserida, não havia nenhuma esperança de encontrar seus filhos, por isso ela afirma que a liberdade, no caso dela, era inútil: “Vou morrer de pesar ... eu por tal preço/ Não queria esta inútil liberdade...” (FREITAS apud OLIVEIRA, 2007, p. 203).

E a triste chorando se estorcia  
Com a face no pó do pavimento!  
Era a dor d’uma mãe. Quem não respeita  
Esta flor imortal do sentimento?!

Mas d’aquela infeliz tantos soluços  
Não tocou n’este mundo a mais ninguém,  
Ah! Só eu partilhei de sua dor...  
E por vê-la chorar, chorei também.  
(FREITAS apud OLIVEIRA, 2007, p. 203)

Nas estrofes finais, o eu lírico, apesar do apelo humanitário, revela que ninguém se importou com o sentimento daquela mulher, e nem ao menos o próprio eu lírico pôde ajudar, a não ser compartilhar daquela dor. Nesse sentido, o poema demonstra que a liberdade devia estar para além de uma carta de alforria, ou seja, a liberdade deveria requerer condições dignas para os recém-libertos, como o simples direito de ter junto de si, seus familiares.

Desse modo, podemos afirmar que tratar da liberdade, especialmente a feminina, era um dos principais motes de Emília Freitas. Contudo, vale ressaltar que a luta por liberdade ocorria de maneira distinta entre as mulheres brancas e negras. Segundo Emília da Costa (1999, p. 515), “para a escrava, a principal preocupação era a liberdade, para as mulheres livre e pobres, a sobrevivência era a questão

fundamental, e para as mulheres de elite, o alvo a ser alcançado era a independência e a autonomia”.

Nessa perspectiva, para as mulheres negras, havia uma dupla limitação institucionalizada de sua liberdade, uma por serem mulheres e, outra, por serem negras; ao passo que para as mulheres brancas a limitação assentava-se somente no quesito gênero. Logo, os anseios quanto à liberdade nesses dois grupos eram distintos. Como exemplificado no poema *A mãe escrava*, o anseio daquela mulher negra, recém-liberta, era ter o direito de criar seus filhos juntos de si. Em oposição, o anseio por liberdade das mulheres brancas era pelo direito de exercer as mesmas atividades que os homens, como estudar e trabalhar. Isso será explanado no romance da escritora, *A Rainha do Ignoto*, ao criar espaços e recursos para a plena realização feminina.

Assim, em sua coletânea de poemas, além da temática da liberdade, também merece destaque o texto introdutório desenvolvido pela escritora. Nessa introdução, ela se dirige “Aos censores”, solicitando aos leitores respeito aos seus poemas, os quais ela chamou de “fragmentos de minha alma” e “partículas de minha triste vida”. Essa apresentação era incomum para as obras de autoria feminina, pois, segundo Duarte (2003, p. 8), era mais habitual que a mulher pedisse desculpas por sua “incapacidade intelectual ou pelo texto de qualidade “inferior”.

Ainda nessa introdução, a escritora faz uma crítica aos que cobravam uma produção literária excepcional das mulheres, sendo que eles mesmos limitavam os espaços de vivência e expansão do conhecimento delas. Para Emília Freitas, era inconcebível exigir tal desempenho dessa mulher que vivia “encerrada entre paredes de uma estreita habitação, longe da sociedade culta e de todo o movimento literário” (FREITAS apud DUARTE, 2003, p. 8).

Nesse sentido, podemos compreender a razão pela qual as obras de Emília Freitas não foram bem recebidas pela crítica. Naquele contexto, o fato de ser mulher prescindia a qualidade estética da obra, de modo que observaremos, nos textos da recepção crítica, discursos misóginos a respeito da obra poética da escritora, como no jornal *O Estado do Ceará*, de 17 de junho de 1891:

[...] O livro da poetisa aracatiense não se destaca nem pela nitidez do pensamento, nem pela arte.  
Em compensação, porém, apreciando-o por outro lado, vemo-lo cheio de sensibilidades, nele vemos o coração de uma mulher, de uma poetisa, que

canta muito tímida das lufadas tempestuosas, muito ao recato da lama que forma a sociedade.

E assim é que nas *Canções do Lar* encontramos muita sensibilidade e nada de arte.

Os quadros que D. Emília apresenta-nos têm a simplicidade de criança, a simplicidade de quem olha o mundo somente, tão somente, pelo prisma da ingenuidade.

Eu, leitor, amo por demais esse cantar simples, livre, desafogado dos espartilhos de escolas e novas escolas; [...] embora tenham muitíssimos erros, porque são os trinados de uma ave que tenta soltar melodias, muitas melodias ao alvorecer de fresca manhã. [...]. Sobre esses erros gramaticais tão grosseiros, desço um véu espesso que os encubra, como também os de metrificação que correm o páreo com outros não menos fatais ao talento da poetisa. [...]. (MENDES, 1891, p. 2)

Assim, percebe-se, no texto, o tom de desprestígio quanto à obra de Emília Freitas. E o modo de desqualificar a produção literária, naquele período, era atribuindo traços femininos, considerados fracos ao texto. Por isso, o crítico usa as expressões “cheio de sensibilidade”, “coração de mulher”, “simplicidade de criança”, “prisma da ingenuidade”, “espartilhos”, para desmerecer a obra da poetisa. Contudo, mesmo diante da recepção negativa de sua obra, ela não deixou de divulgá-la, inclusive em outros estados, como o Pará. Nos jornais *Diário de Notícias* e *A República*, ambos do Pará, respectivamente, de 19 e 20 de novembro de 1891, há evidências dessa divulgação:

Canções do lar

Tem este nome um livro de versos da lavra da exma. Sra. D. Emília Freitas.

Mais de espaço nos ocuparemos d'essa obra.

Agradecemos o exemplar com que nos obsequiou a sua inteligente autora.

(DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1891, p. 3)

A exma. Sra. D. Emília Freitas teve a gentileza de oferecer-nos um volume de versos, que viu a publicidade, no Ceará, sob o título de Canções do Lar.

Mais detidamente nos ocuparemos dele, cuja oferta agradecemos penhorados. (A REPÚBLICA, 1891, n.p)

Assim, a poetisa valeu-se de si mesma para difundir sua produção literária e, assim, fazê-la circular. Isso também ocorreu em sua obra *A Rainha do Ignoto*, com uma narrativa pouco comum para a época, que trazia temáticas mais insubordinadas que sua obra anterior, a escritora lutava para que seu romance tivesse o mesmo alcance que dos seus colegas escritores. Por isso, ela realizava a divulgação do seu próprio romance, oferecendo-o aos jornais, como consta, em 01 de agosto de 1900, no *Jornal do Recife*, de Pernambuco:

A Rainha do Ignoto – A distinta literata cearense D. Emília Freitas teve a gentileza, que agradecemos, de oferecer-nos um exemplar do seu romance psicológico, ultimamente editado pela Typographia Universal, de Fortaleza. Brevemente emitiremos o nosso juízo acerca do referido trabalho. (JORNAL DO RECIFE, 1900, p.1)

No *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, também se encontram vestígios da divulgação do romance de Emília Freitas, trazendo uma informação preciosa, a quantidade de páginas do livro: “A Rainha do Ignoto, romance psicológico, por Emília de Freitas; nítido volume de 456 páginas. Na seção Livros novos diremos do livro” (JORNAL DO BRASIL, 1900, p. 3). A obra também foi citada em um texto literário, de Mlle. Azaléa, intitulado *Assimilação*, no jornal *O país*, do Rio de Janeiro, em 13 de maio de 1906: “No terceiro dia, estava sentada em tosco banco de meu pequenino Paraíso... lendo um exemplar do sensacional romance cearense A rainha do Ignoto quando por casualidade vi o nosso conquistador beijando uma linda Camélia, branca como a neve!” (O PAÍS, 1906, p. 7). Nesse sentido, apesar dos obstáculos encontrados pela escritora, o romance circulava.

Essa obra é considerada por Constância Lima Duarte como o primeiro romance fantástico publicado no Brasil. Assim, além de uma narrativa inusitada, o romance diverge dos moldes da época sobre os quais predominavam os romances regionalistas, naturalistas, realistas ou ultrarrealistas. Dentre outros motivos, esse é um dos que contribuíram para que a obra não obtivesse uma boa recepção, recebendo poucas apreciações críticas. Valéria Augusti (2006, p. 108) afirma que, “quando os romancistas e a crítica de viés naturalista entraram no cenário literário nacional, [...] a discussão sobre a representação da realidade nacional pelo romance passou, então, a ser regida por preocupações acerca da melhor forma de fazê-lo”.

Nessa perspectiva, aqueles romancistas que não seguiam os processos de composição literária, com base na representação da realidade, eram desqualificados pela crítica. Segundo Augusti (2006), o escritor José de Alencar foi acusado por Franklin Távora de não ter evitado, no romance *O gaúcho* (1870), a inclusão de elementos fantásticos, considerados por Távora inaceitáveis para a composição de um romance de costumes. Joaquim Nabuco também “tecia duras críticas a’O Guarani, romance em que, a seu ver, Alencar teria atentado contra a verossimilhança, desrespeitando a história e a verdade” (AUGUSTI, 2006, p. 109).

No jornal *A província* (PE), de 04 de agosto de 1900, percebe-se que o fato da escritora Emília Freitas praticar convenções literárias diferentes das praticadas no

projeto estético de sua época fez com que a recepção crítica atribuísse um valor negativo sobre sua obra:

Para sermos sinceros, porém, tomamos a liberdade de observar à apreciável escritora que teria acertado melhor se aplicasse o seu belo talento num trabalho de mais observação e menos ficção.

A Rainha do Ignoto tem, no entanto, para nós valor de uma promessa esperançosa, embora não defina ainda uma personalidade literária, porque não acreditamos que por este livro (supomos que de estreia) se possa julgar a capacidade de sua autora. (A PROVÍNCIA, 1900, p. 1)

Nos poucos textos críticos sobre a obra, todos discorrem sobre a falta de alinhamento com a estética literária vigente e sugerem à escritora a produção de um texto mais voltado para observação e menos fantasioso. Em 14 de julho de 1900, na revista *A tribuna: do congresso literário*, do Rio Grande do Norte, em uma carta aberta, Antônio Marino (1900, p. 6-7) afirma que:

O Rainha do Ignoto não é um romance que agrade ao espírito da época. Não é, francamente, um livro de fazer sucesso no mundo literário. Não. É um ensaio, uma tentativa promissora, que tem o grande mérito – e não é pouco – de tornar evidente o talento da autora e o seu espírito impressionável e relativamente cultivado.

A concepção não se inspira em fatos observados; funda-se numa espécie de ocultismo, que não sabe bem ao senso crítico da atualidade.

[...] A protagonista do romance e algumas outras figuras de mulher, criadas pelo espírito altamente imaginoso de Emília Freitas, são tipos inteiramente inverossímeis. E, neste particular, divorcio-me do pensamento da ilustre patricia, quando arbitrariamente afirma, no prefácio do seu livro, “que hoje, com mais razão, podemos nos apoderar do inverossímil, pois estamos na época do espiritismo e das sugestões hipnóticas”...

Perdão. A ideia fundamental do seu romance não se concilia com o espírito científico e filosófico da atualidade; esta é profundamente realista para admitir criações da natureza da *Ilha do Nevoeiro* e quejandas.

Estou certo, porém, de que a inteligente patricia nos dará de outra vez um romance, não direi de pura observação e análise, porém emancipado do *a priori* decadente, que conduz o espírito as mais repugnantes aberrações morais.

Em outro trecho do texto, o autor associa o não alinhamento da escrita de Emília Freitas à estética daquele momento ao fato de ser mulher, com base no discurso misógino da oposição entre sensibilidade e razão, sendo este último considerado exclusivo ao homem e aquele inato à mulher. Como o naturalismo utilizava a literatura como um instrumento para análise social, tentando comprovar a validade de teses científicas deterministas e, para isso, exigia-se a razão, a mulher era vista como incapaz de tal realização.

O espírito da mulher tende demasiado para o romantismo, e nisso está a dificuldade de filiar-se à escola naturalista, que tem como patriarca o vulto venerável do grandioso autor da *Comédia Humana*, e como representantes neste século, além de outros, homens da envergadura intelectual de Flaubert, Zola e Daudet.

O amor é a pedra de toque do romance de Emília Freitas. Foi ao estudo desse sentimento, o mais enganador e pujante da natureza humana, que a distinta escritora dedicou as mais vivas forças do seu talento. Disse algumas verdades, indubitavelmente, mas fantasiou muito.

Não sei se as suas ideias particulares estão, como penso, traduzidas na personalidade intelectual da protagonista do romance; si o estão, fantasiou e fantasiou muito [...]. (MARINO, 1900, p. 7).

Esse discurso perdurou décadas mais tarde, quando, em 1953, Abelardo Montenegro, em seu livro *O romance cearense*, apontou, como pontos negativos na obra de Emília Freitas, os mesmos “problemas” mencionados há cinquenta e três anos: a falta de alinhamento com a realidade e a não vinculação ao modelo estético daquele período pelo fato de ser mulher.

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).

Nesse sentido, mais uma vez, a obra é considerada deslocada de seu tempo. Emília Freitas, de fato, não tinha o interesse de narrar uma história de cunho realista-naturalista, mas sim uma história fantástico-maravilhosa<sup>13</sup>. O recurso fantástico utilizado pela escritora no romance não é gratuito, pois serve como uma estratégia para veicular representações femininas que não eram aceitas naquela sociedade, dado que, no século XIX, era mais aceitável, para a sociedade, uma ilha regida por leis sobrenaturais, onde mulheres possuíam habilidades até então atribuídas somente aos homens, do que desenvolver essa narrativa em um espaço regido pela lei natural.

Essa questão do gênero, como aspecto que serve para valorar as obras, é tão preponderante na recepção crítica da produção literária de autoria feminina que até mesmo Otacílio Colares, no prefácio da segunda edição do romance, traz um discurso de tom preconceituoso.

---

<sup>13</sup> Conforme preceitua Goretti Moreira em *A Rainha do Ignoto: um romance fantástico?* (2006).

Não lhe cabia, por temperamento, mesmo por natural feminilidade, investir para os avanços da linha naturalista de contemporâneos seus da ficção cearense, como Pápi Júnior e Adolfo Caminha. Também não lhe achou conveniente à natural sensibilidade e escapelo de um Rodolfo Teófilo, mas digno de ser estudado como regionalista que como naturalista de grei literária, ou de Domingos Olímpio, devendo à sua maneira de ser, como a de Francisca Clotilde, comporta-se na preponderância costumista de Aves de Arribação, de Antônio Sales. (COLARES, 1980, p. 14).

Ao afirmar que Emília Freitas não se encaixou à estética naturalista por sua “natural feminilidade”, confirma-se que o preconceito – visivelmente de gênero – quanto à produção literária feminina perpassou por gerações. Ainda que Otacílio Colares, situado no século XX, seja investido de um determinado conhecimento da historiografia literária que os críticos anteriores não possuíam, isso não o eximiu de perpetuar o pensamento sexista sobre a obra de Emília Freitas.

Assim, mesmo depois de ser criticada, em seu tempo, por não usar o modelo estético em voga, a escritora cearense ainda explorou o recurso sobrenatural na produção da peça *Nossa Senhora da Penha* em 1901. Essa produção de Emília Freitas não foi encontrada, contudo, há registros no jornal *Maranguape* sobre a peça:

A peça teve magnífico desempenho se atendermos a que o Club além de ser uma associação composta de moços pobres, seus membros de cena são todos novos no teatro.  
O drama está dividido em um prólogo e três atos, passados quinze anos depois, e [por meio de] nove quadros. [Trata-se] de gênero mágico, cheio de aparições, fantasmagorias, quadros vivos etc, o que tudo correu muito bem. O prólogo termina por um belo quadro. A cena é passada no largo da igreja da Penha, no Recife. Ao fundo, destaca-se, em noite de luar, o magnífico templo. [A] seu tempo, essa igreja derroca-se deixando ver, entre nuvens, orando, a alma de Alberto – principal personagem.  
E como este, outros quadros de monumental efeito. (MARANGUAPE apud OLIVEIRA, 2007, p. 152).

Esse texto, além de trazer informações importantes da peça como a sua composição, revelando o cenário e o protagonista da obra, também evidencia que a peça foi encenada por pessoas em situação de vulnerabilidade socioeconômica, demonstrando o lado social da escritora, sua preocupação em promover atividades culturais. Desse modo, pode-se afirmar que o cuidado com grupos menos favorecidos não está inscrito somente nos textos da escritora, mas também em suas ações.

Portanto, percebe-se, de modo geral, na produção literária de Emília Freitas, um estilo com tons mais subjetivos e intimistas, ora nos apresentando um eu lírico melancólico, ora nos apresentando, nas narrativas, personagens geralmente oprimidos pela sociedade, com conflitos espirituais, morais e metafísicos. Um estilo

que não foi bem recebido na sua época e explica, em parte, o ostracismo da escritora da história literária. Como se sabe, enquanto escritora, a mulher era tolerada e não realmente respeitada. Para Zahidé Muzart (1990, p. 65), a “crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres o fazia ‘com luvas de pelica’, ‘com a cortesia devida a uma senhora’, não estudando o livro como literatura, mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher”. No entanto, Emília Freitas, mesmo diante desses obstáculos, prosseguiu com suas produções literárias, como *A Rainha do Ignoto*, que trouxe uma nova visada na configuração das personagens femininas na ficção.

### **3.2 A Rainha do Ignoto: escrita insubordinada**

A obra *A Rainha do Ignoto: romance psicológico* tem três edições: a primeira foi publicada pela Typographia Universal de Fortaleza, em 1899, com 456 páginas; a segunda, publicada com 363 páginas em 1980, mais de meio século depois, com os apoios da Secretaria de Cultura e Desporto e da Imprensa Oficial do Ceará, e teve como responsável o professor Otacílio Colares, da Universidade Federal do Ceará; e a terceira, publicada em 2003 pela Editora Mulheres e Editora da Universidade de Santa Cruz do Sul (EDUNISC), sendo a responsável pela edição a professora Constância Lima Duarte, da Universidade Federal de Minas Gerais.

Mais recentemente, em 2019, uma editora independente, a Editora Ex!, a partir do projeto “Primórdios do Fantástico Brasileiro”, lançou em *e-book* do romance com base na primeira edição da obra, que foi encontrada no Instituto Cultural Boanerges Sena, localizado em Santarém, no Pará. No mesmo ano, a Editora 106 publicou, tanto em suporte digital como físico, o romance baseado na terceira edição. Em 2020, a Editora Wish, a partir do projeto “Literatura Fantástica Rara”, também lançou a obra a partir da terceira edição.

De todas essas edições, destaca-se a terceira edição, pois foi realizada a partir da comparação entre as edições anteriores, o que permitiu “identificar não apenas erros tipográficos existentes nas duas edições, mas, principalmente, inúmeros problemas na edição de 1980, alguns bem sérios e comprometedores à leitura do romance, tais como a ausência de palavras, de expressões e mesmo de parágrafos inteiros” (DUARTE, 2003, p. 6).

Contudo, na época, o único exemplar da primeira edição, que foi localizado pela professora Constância Duarte na Biblioteca Rio-grandense (RS), encontrava-se

incompleto. O romance terminava no capítulo LX, *O Diário da Funesta*, quando ele ainda se prolongava até o capítulo LXX, *A ilha do Nevoeiro*, por isso, foi necessária, a partir daquele capítulo, utilizar a segunda edição. Essa problemática pode ter comprometido, de alguma forma, a integridade desses capítulos finais, devido aos problemas relatados pela professora quanto à segunda edição. Somente uma nova edição, comparando as duas primeiras edições, poderia revelar se houve algum comprometimento sério nos últimos capítulos do romance. Atualmente, além dos dois exemplares da primeira edição já mencionados, há um disponível na Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro.

Dentre as inúmeras coisas que chamam atenção na obra de Emília Freitas, sem dúvidas, a primeira delas é o subtítulo *romance psicológico*. Na ficção, o romance psicológico surge sob influência dos estudos voltados para a psicologia, entre os séculos XIX e XX. Alguns dos precursores desse tipo de narrativa são Fiódor Dostoiévski e, no Brasil, Machado de Assis. Esse romance se volta menos aos condicionantes exteriores e mais aos condicionantes interiores para explicar as escolhas e ações humanas das personagens. Para isso, tem no fluxo de consciência o seu principal recurso. Contudo, o romance de Emília Freitas não segue a forma desse gênero literário.

Para Eunice Cabral (2009), o termo psicológico atribuído ao romance tem como centro do universo semântico o funcionamento da mente humana. Por esse ângulo, podemos pensar que Emília Freitas atribuiu esse subtítulo com intuito de reafirmar o direcionamento da sua narrativa: o estudo da alma da mulher. Nessa perspectiva, observaremos que a escritora apresenta sua protagonista como um mistério a ser desvendado. Não sabemos a origem da personagem, tampouco a causa de seu sofrimento. No decorrer da narrativa, ela vai se revelando em fragmentos, a partir dos quais vamos descobrindo, em partes, as razões do seu conflito interno. Assim, ao que parece, ao usar esse subtítulo, a escritora nos indica que estava interessada em revelar o funcionamento da mente de uma mulher como a sua protagonista, destemida, inteligente, forte e superior a qualquer homem de sua época.

Outro momento antecipatório à narrativa que se destaca são os dois textos da escritora: uma dedicatória e um prólogo. Esses textos nos dão vários indícios a respeito do posicionamento de Freitas enquanto mulher e escritora, e do direcionamento que ela queria que seu romance tomasse. Na dedicatória, Emília Freitas inicia seu texto de um modo bem ambicioso, dirigindo-se aos “gênios de todos

os países e, em particular, aos escritores brasileiros”. Duarte (2003) pontua um acentuado tom irônico na dedicatória da escritora. Vejamos:

Vós, que **brilhais como estrelas** de primeira grandeza no firmamento alteroso da Ciência, da Literatura e das Artes, podereis estranhar o meu oferecimento, e **chamá-lo de ousadia**, se não reflexionares que o mais poderoso monarca pode sem humilhação aceitar um ramalhete de flores silvestres das **mãos grosseiras de uma camponesa**, que para oferecê-lo curve o joelho e incline a cabeça em sinal de respeito, estima e admiração. Minha oferta não vos deslustra. Ei-la dilapidada como um diamante arrancado do seio da terra e oferecido por mão selvagem. (FREITAS, 2003, p. 16, grifo nosso).

Emília Freitas associa a figura do gênio à imagem do escritor. Seus feitos brilham como “estrelas de primeira grandeza”, não passam despercebidos. Diante disso, a escritora se coloca como uma simples camponesa que oferece, humildemente, “um ramalhete de flores silvestres” a um rei. Ela termina a dedicatória comparando sua obra a “um diamante arrancado do seio da terra”. Para Fani Miranda Tabak (2011), há uma fina ironia com intuito de falsear uma certa modéstia. Essa estratégia da fórmula da modéstia, segundo Ernest Curtius (1979), é antiga e remonta um sistema da retórica, em que era conveniente para o orador manifestar submissão e humildade, de modo a encaminhar o ouvinte para uma disposição mais favorável ao discurso. Para isso, o orador fazia referências às suas deficiências e à sua falta de preparo, acentuando sua linguagem deselegante.

No caso de mulheres escritoras do oitocentos, era comum que elas utilizassem dessa estratégia como uma forma de serem aceitas. Para isso, Zahidé Muzart (1990, p. 67) pontua que, em seus prólogos e dedicatórias, elas elogiavam os escritores e usavam “fórmulas de humildade, como manda a regra”. Como exemplo, no prólogo de *Úrsula*, Maria Firmina do Reis também usa desse artifício ao declarar que seu romance é “mesquinho e humilde”, reconhecendo ainda que o fato de ter sido escrito por uma mulher o faz perder, ainda mais, qualquer possível valor que tenha. Diante disso, a escritora suplica que sua obra seja aceita: “Deixai pois que a minha Úrsula, tímida e acanhada, sem dotes da natureza, nem enfeites e louçanias de arte, caminhe entre vós” (REIS, 2018, p. 12).

No prólogo de *A Rainha do Ignoto*, Emília Freitas, dirigindo-se aos leitores de um modo mais obstinado, afirma que sua narrativa não se rendeu ao modelo estético daquele momento que tentava demonstrar qualidades superiores às que realmente possuía. Emília Freitas declara que seu romance é a “cogitação íntima de um espírito

observador e concentrado, que [...] procurou [...] estudar a alma da mulher, sempre sensível e muitas vezes fantasiosa” (FREITAS, 2003, p. 17). Sobre essa última afirmação a respeito da “alma da mulher”, Simone Avila (2007, p. 94) afirma que a escritora está entre a “apresentação de imagens alternativas para as mulheres e o assujeitamento da escritora aos padrões representacionais”. No entanto, acreditamos que, ao analisarmos os perfis de mulher apresentados na narrativa, trata-se de um posicionamento irônico da escritora.

Para Duarte (2003, p. 9), o prólogo do romance “pode ser lido quase como uma ‘profissão de fé’ e de modernidade para a época, tal a sua lucidez”. Tabak (2011, p. 107) explica que ele “funciona como paratexto que desmascara a submissão autoral aos caprichos da crítica, tão habituada aos escritores brasileiros, tecendo uma defesa apaixonada da protagonista, expondo-a como possível máscara ficcional”. Sobre a protagonista, Emília Freitas declara:

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

O feito de Joana D’Arc é um fato que passou para o domínio da história. Mas não nos parece ele uma lenda? (FREITAS, 2003, p. 17).

Assim, a escritora assinala que o perfil de mulher inscrito na protagonista não se trata de uma representação impossível, mas de uma impossibilidade construída pela ordem do discurso decorrente da dominação masculina. E se, no mundo real, ainda não era possível encontrar uma mulher como a Rainha do Ignoto, na ficção, Emília Freitas já estava à frente do seu tempo. Para Duarte (2003, p. 11), a sociedade formada somente por mulheres que Emília Freitas criou em sua narrativa “sugere uma comunidade utópica, regida por leis femininas, feminista *avant la lettre*”, que quer se diferenciar da realidade patriarcal.

A escritora pontua ainda a história de Joana d’Arc para sustentar que sua protagonista não era uma mulher tão impossível de existir. Também nos faz refletir sobre o fato de que ações praticadas por mulheres que escapavam aos padrões sociais eram tidas como do domínio do lendário, logo, consideradas inverossímeis; e a busca e representação dessas mulheres desestabilizavam a ordem masculina, na

qual os homens deveriam ser os únicos detentores da força e as mulheres sempre frágeis e sensíveis. Nos parágrafos finais, Emília Freitas obstinadamente conclui:

Hoje, com mais razão podemos nos apoderar do inverossímil; pois estamos na época do Espiritismo e das sugestões hipnóticas, nas quais fundamentei o meu romance.

Não me assusta a crítica sincera dos que, sem prevenções malévolas, pautadas pela justiça, me fizerem enxergar defeitos reais que minha ignorância, ou meu descuido, não pôde ver: mas, embora receie a rivalidade imprópria das almas grandes, do verdadeiro talento, **não recuarei**. De ouvidos cerrados, seguirei desassombrada no dificultoso caminho da Literatura Pátria. (FREITAS, 2003, p. 17, grifo nosso).

Emília Freitas assinala que sua narrativa se funda no Espiritismo e na Hipnose. Consciente da recepção negativa que sua obra poderia ter, a escritora ousadamente afirma que não recuaria; com os ouvidos fechados e sem medo das críticas continuaria seu empreendimento como escritora. Luís Filipe Ribeiro (1999, p. 55-56) afirma que, “ao construir seu romance sobre as bases de uma ‘nova cientificidade’ – o espiritismo e as experiências de hipnose –, Emília Freitas fazia, por outra trilha, um percurso simétrico ao do Naturalismo”, de modo que a escritora, ao invés de um cientificismo positivista, decide por um espiritualismo, em busca das raízes da subjetividade.

Para Tabak (2011, p. 107), a escritora busca, em meio à literatura brasileira, “não só a experimentação do gênero fantástico, como a própria consciência feminina de seu lugar enquanto ser ativo socialmente”. Essa tensão no romance “constitui o elemento antinômico que revela o sobrenatural ao mesmo tempo em que inventa uma nova possibilidade expressiva para a mulher” (TABAK, 2011, p. 107).

Nesse sentido, entrando propriamente na narrativa, há dois núcleos principais sobre os quais se desenvolvem a trama: o povoado Passagem das Pedras e a Ilha do Nevoeiro. O primeiro é regido pelas leis naturais e o segundo, por leis sobrenaturais. No povoado, a sociedade é organizada a partir da ordem masculina dominante, enquanto na ilha a organização social é conduzida sob a liderança das mulheres.

A narrativa se inicia com a chegada de Edmundo ao povoado. O perfil de homem dessa personagem corresponde às expectativas daquela sociedade. Ele era galanteador, seduzia as moças e depois as desprezava. Não bastasse isso, o rapaz ainda escrevia folhetins nos rodapés dos jornais acusando as mulheres de serem inconstantes e levianas. Ao mesmo tempo, no mesmo jornal, escrevia, com diversos pseudônimos, sonetos dedicados a várias mulheres. Nessa cena, o personagem representava bem a figura dos escritores do período que, em suas obras, enquanto

enalteciam certo perfil de mulher, depreciavam outros tipos. Também revela que, além de prejudicar essas mulheres e, em alguns casos, adoecê-las, ele ainda atribuía publicamente a culpa a elas.

Assim, aos 25 anos, formado em Direito e acostumado ao movimento dos grandes centros urbanos, após perder os pais, Edmundo gasta quase toda sua herança em divertimentos e viagens ao exterior. Por esse motivo, o rapaz, quase pobre, decide passar um tempo na fazenda que possuía nos sertões do Ceará. Logo no primeiro capítulo é instaurado o primeiro conflito gerador da narrativa. Valentim, morador de Passagem das Pedras, conta a história de uma mulher encantada, conhecida como Funesta, que vive em uma gruta. Tomado pelo tédio do pequeno povoado, Edmundo decide averiguar o fato. Contudo, antes mesmo de começar sua investigação, a figura misteriosa aparece, navegando pelo rio Jaguaribe, que passava em frente à sua casa. Ela cantava uma canção e estava acompanhada de duas criaturas misteriosas. Nesse momento da narrativa, cria-se um clima de incerteza, pois o personagem começa a questionar se o que viu era de fato realidade:

Julgava-se alucinado! Duvidava do testemunho de seus próprios olhos, e para certificar-se de que não sonhava, beliscou com força as mãos, e sentiu-se acordado. [...]

O Dr. Edmundo voltava-se no leito, frenético de impaciência, porque não podia achar uma explicação razoável para o que acabava de ver. (FREITAS, 2003, p. 21)

É nessa incerteza que o fantástico surge. Para Todorov (2017, p. 31), “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural”. No desenvolvimento da narrativa, o acontecimento sobrenatural intervém para romper com o equilíbrio. Assim, ao longo do romance, Edmundo busca encontrar uma explicação racional para o que viu e ouviu, baseado no primado do positivismo e do cientificismo de seu tempo. Essa hesitação experimentada pelo personagem o leva a uma obsessão, a uma ideia fixa: “um desejo veemente de investigar o mistério, estava preso de uma curiosidade sem limites!” (FREITAS, 2003, p. 49-50).

A ideia fixa em encontrar essa mulher misteriosa o faz conhecer outra figura, o caçador de onças, que mais tarde se revelaria como o Sr. Probo, a quem a Rainha impediu de tirar a própria vida e pagou uma dívida alta. Então, em troca dessa benevolência, ele teria que prestar uns serviços à Rainha, como apresentar-se, ao

sair da ilha para outros lugares do país, como suposto comandante de suas várias embarcações ou como seu pai.

Esse personagem se revela, ao longo da história, o antagonista. Seu desejo era destruir a sociedade de mulheres. Para ele, era inaceitável que essas mulheres comandassem a ilha; não aceitava a forma como elas empregavam as riquezas que possuíam, ajudando os mais pobres, e não concordava com os ideais abolicionistas e republicanos da Rainha. Ele é a expressão exata da sociedade patriarcal que enxergava a mulher como alguém incapaz de tomar decisões sobre si mesma. Nessa perspectiva, era uma afronta para o personagem que uma mulher tomasse decisões por outros.

[...] Este tesouro acumulado na mão deste diabo deve ser considerado um crime! Ela não podia explorar as minas da ilha e explora; não contente com isso, funda com nomes imaginários casas comerciais, fábricas, engenhos, centros de lavoura e grande criação de gado; de forma que tem em todas ou em quase todas as províncias do Brasil, um rendimento fabuloso! E para quê? Para desperdiçar em fantasias loucas! em benefícios extravagantes! Em fazer mal à propriedade alheia; pois rouba ao senhor para dar ao escravo. Que absurdo! É abolicionista! Já eu a ouvi dizer que não há lei alguma de direito humano que possa escravizar um cidadão, que a condição de escravo resultou de um abuso da força contra a fraqueza, e urge reagir... (FREITAS, 2003, p. 150)

Dessa maneira, Probo será a porta de entrada de Edmundo à ilha do Ignoto. Ele revela todo o funcionamento da sociedade secreta ao rapaz. Intrigado e incrédulo com toda a história, o jovem sente-se impulsionado a descobrir toda a verdade a respeito da ilha e da mulher que a comandava. Assim, Edmundo só poderia acreditar naquela sociedade formada apenas por mulheres, com uma organização social moderna e mais avançada tecnologicamente, vendo com seus próprios olhos:

[...] mas abstraindo o verossímil do inverossímil, achou que ainda ficavam coisas muito interessantes e dignas de serem estudadas. [...] era agora um estudo do coração da mulher, um fato psicológico que pretendia investigar, custasse-lhe embora a vida; mas havia de arrancar o segredo àquela *sphige* de mulher. (FREITAS, 2003, p.120)[...]  
Não era que desse inteiro crédito ao que ouvira; mas desejava ardentemente examinar os fatos com seus próprios olhos, para poder separar o verossímil do inverossímil. (FREITAS, 2003, p. 129).

Então, para que Edmundo entre na ilha, Probo planeja colocá-lo no lugar de uma das paladinas preferidas da Rainha, que havia morrido, mas ninguém tomou conhecimento do seu falecimento. Chamava-se Odete, era muda e tida como louca

pelas outras mulheres da ilha. Trajando uma bata branca e usando uma máscara, Edmundo finge ser Odete e adentra na ilha. Assim, o rapaz passa três anos ao lado das paladinas viajando pelo país todo, sendo testemunha dos seus grandes feitos, dentre eles, o resgate de mulheres, escravos e crianças que viviam em situações degradantes.

Paralelo à sociedade de mulheres, no povoado Passagem das Pedras, viviam figuras conhecidas dos romances regionalistas. Duas famílias tradicionais se destacam: a da viúva D. Matilde, que possui três filhas, Malvina, Henriqueta e Alice, e uma sobrinha, Virgínia; e a da professora Raquel, formada pelo marido, Sr. Martins, e sua única filha, Carlotinha. Nesse cenário, as intrigas se desenvolvem em torno das disputas entre as mulheres por Edmundo. Essa disputa demonstra todo um sistema opressor contra as mulheres, que funciona colocando uma contra as outras. Além disso, mostra a hipocrisia da família tradicional cristã que prezava por manter as aparências, ainda que custasse o sofrimento alheio. Nesse núcleo, Emília Freitas também não deixa de apresentar vários costumes da região, como as crenças e festas populares:

Chegou o dia 23 de junho, estamos certas de que nenhuma de nossas leitoras deixa de conhecer o singular costume das fogueiras e das sortes, modo poético de festejar São João em nosso caro Brasil.

Nas cidades não deixam as moças de dar seu bocadinho de culto às poéticas superstições deste memorável dia; mas, é principalmente nas roças e fazendas que elas são praticadas com maior graça e mais sincera crença. (FREITAS, 2003, p. 107).

Um camponês cheio de fé no Santo, propôs-se para passar a fogueira com os pés descalços, e como de fato passou, chegando a ficar com as brasas pegadas na sola dos pés! Contudo afirmou não se ter queimado. (FREITAS, 2003, p. 112).

Assim, segundo Duarte (2003), Emília Freitas, além de seus conhecimentos de hipnose, espiritismo e parapsicologia, em seu romance, reúne lendas, mitos e histórias regionais. Para ela, a escritora conseguiu “acomodar o fantástico num plano de regionalidade e faz em seu romance ora uma incursão pelo imaginário, do palpável ao mais surpreendente e inverossímil, ora descreve com detalhes a vida sertaneja, com suas festas, costumes, crendices” (DUARTE, 2003, p. 10). E tudo isso a partir de sequências de encaixe em que as cenas são inseridas umas às outras, suspendendo momentaneamente uma ação para introduzir outra. Nesse sentido, para a pesquisadora, Emília Freitas usa técnicas narrativas bem modernas, de modo que o

clima fantástico é inserido com naturalidade no enredo, até assumir o primeiro plano da história

Para Otacílio Colares (1980, p. 15), o que impressiona na narrativa de Emília Freitas “é a movimentação que ela dá às peças de sua estória e a facilidade com que nos leva [...] a sair do prosaísmo de uma sequência de cenas da vida rural ou familiar para posições que não têm nem espacialidade nem temporalidade”. Colares compara essa movimentação na narrativa da escritora às situações criadas pelo cineasta Jean Cocteau (1889-1963) em seu filme, de 1946, *A bela e a fera*, por meio “dos recursos extraordinários da mais requintada e impressionante cinematografia” (COLARES, 1980, p. 15). Vemos, portanto, que tanto Duarte quanto Colares enfatizam as técnicas, muitas delas inovadoras, que Emília Freitas utilizou em seu romance.

Contudo, dentre esses recursos, o que impressiona é a escritora empregar procedimentos da literatura feminina contemporânea “ao apelar para o fantástico e a ficção científica na proposição de um novo mundo, em que a mulher não é oprimida e está livre para realizar seu potencial criativo” (DUARTE, 2003, p. 11). Essa proposição de um novo mundo, avançado e emancipador, é demarcada na narrativa da escritora ao criar a ilha do Nevoeiro, onde as mulheres agem livremente. Em contraste com esse novo mundo, há o povoado Passagem das Pedras, que pode ser caracterizado como o velho mundo, atrasado e repressor, pois, nele, as mulheres devem agir conforme a ordem social dominante.

Nesse sentido, para além dessas acomodações, citadas por Duarte e Colares, que a escritora conseguiu realizar no romance, o que a diferencia na ficção oitocentista é a proposição de um novo mundo para as mulheres e de uma nova configuração das personagens femininas, que serão aprofundadas no capítulo seguinte desta dissertação. Outro ponto também importante no romance de Emília Freitas e, até então, inédito na literatura brasileira é o emprego do recurso sobrenatural como estratégia tanto na ficção – para que a protagonista, dentre outras coisas, tenha liberdade no mundo da ordem masculina – como fora dela – para que a escritora não fosse tão hostilizada não só por manifestar-se criticamente em relação às instituições solidificadoras da ordem masculina dominante, mas também por apresentar um espaço em que as mulheres exercem poder, coisa inaceitável naquele século.

Portanto, a partir das considerações feitas a respeito do romance, estamos diante de uma escrita insubordinada. Emília Freitas confrontou os preceitos impostos a ela, como escritora e como mulher. Se naquele século a criação literária era tida

como especificamente masculina e as narrativas reforçavam os estereótipos femininos, Freitas rompeu com esse discurso ao criar um romance até então nunca visto na literatura brasileira. Como resultado disso, sua produção foi relegada, durante muitos anos, da história literária. Contudo, graças aos estudos iniciados na década de 1970, *A Rainha do Ignoto* libertou-se desse ostracismo, como veremos no próximo tópico.

### 3.3 Libertando-se do ostracismo

Na década de 1970, os estudos voltados à obra *A Rainha do Ignoto* intensificaram-se, sobretudo, a partir das pesquisas do professor Otacílio Colares, que publicou um texto sobre o romance em seu livro *Lembrados e esquecidos III: ensaios sobre a literatura cearense* (1977). Como consequência, o romance ganhou destaque, culminando, em 1980, na publicação da sua segunda edição. Essa publicação colaborou para que mais estudos acadêmicos sobre o romance fossem realizados<sup>14</sup>. Contudo, os estudos sobre *A Rainha do Ignoto* alavancaram a partir da publicação da sua terceira edição, em 2003, organizada pela professora Constância Lima Duarte.

Para o levantamento desse material, foram usadas as bases de dado do Portal de Periódicos da CAPES/MEC, do Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e, por fim, do Google Acadêmico, entre os períodos de abril e maio de 2020. Na primeira triagem, utilizando-se o método quantitativo, foi adotado apenas um critério para as pesquisas, qual seja, a utilização dos descritores, *Emília Freitas* e *Rainha do Ignoto*, que poderiam estar vinculados tanto ao título como ao resumo do trabalho. Na segunda triagem, utilizando-se o método qualitativo, foi feita a leitura de todos os textos que estavam disponíveis na base de dados. Logo, a partir dessas leituras, foram selecionados os estudos voltados predominantemente para análise do romance.

---

<sup>14</sup> Textos publicados após a segunda edição da obra *A Rainha do Ignoto: Emília Freitas*, de Maryse Cunha, publicado em 1986, no livro *Mulheres do Brasil; A modernidade e o fantástico em uma romancista do século XIX*, de Luís Filipe Ribeiro, publicado, primeiramente, em 1989, nos Anais do III Seminário Nacional Mulher e Literatura, da Universidade Federal de Florianópolis, e, posteriormente, em 1999, no livro *Geometrias do Imaginário; Emília Freitas*, de Constância Lima Duarte, publicado no livro *Escritoras Brasileiras do Século XIX*, em 1999; *A narrativa de autoria feminina do século XIX em resgate: uma leitura de Léssia e A Rainha do Ignoto*, de Sônia Cristina Bernardino Ribeiro, dissertação defendida, em 2001, na Universidade Federal do Rio de Janeiro; *Entre mulheres, história e literatura: um estudo do imaginário em Emília de Freitas e Francisca Clotilde*, de Régia Agostinho da Silva, dissertação apresentada, em 2002, na Universidade Federal do Ceará.

Desse modo, os resultados da primeira triagem foram: quatro trabalhos encontrados no Portal de Periódicos da CAPES/MEC; seis trabalhos encontrados no Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, sendo dois identificados na busca anterior; cinco trabalhos, na BDTD, sendo um detectado nas buscas anteriores; e, por fim, 24 trabalhos identificados no Google Acadêmico, dentro os quais nove estavam duplicados ou já haviam sido encontrados nas bases de dados anteriores. Logo, retirando as duplicações, foram encontrados 27 trabalhos com os descritores *Emília Freitas* e *Rainha do Ignoto*. Na segunda triagem, excluiu-se aqueles que têm como foco central tratar da biografia da escritora e os recortes de dissertações, já incluídas no levantamento. Desse modo, foram considerados 23 trabalhos, dos quais foi possível ter acesso somente a 21, conforme o quadro abaixo:

**Quadro 1** – Síntese do resultado do levantamento da produção acadêmica sobre *A Rainha do Ignoto*.

Ano	Autor	Título	Tipo	Publicação	Foco de análise
1999	Luís Filipe RIBEIRO	A modernidade e o fantástico em uma romancista brasileira do Século XIX	Capítulo de livro	Geometrias do Imaginário (Edições Laiovento)	Trata, no plano da construção imaginária do real, da novidade e da ruptura da obra <i>A Rainha do Ignoto</i> .
2002	Régia Agostinho da SILVA	Entre mulheres, história e literatura: um estudo do imaginário em Emília de Freitas e Francisca Clotilde	Dissertação de mestrado	Universidade Federal do Ceará	Analisa os comportamentos femininos, as práticas de submissão e as resistências femininas no Ceará do século XIX, por meio das obras <i>A Divorciada</i> e <i>A Rainha do Ignoto</i> .
2003	Alcilene Cavalcante de OLIVEIRA	Entre a palavra e a música: o horizonte de leitura de Emília Freitas – escritora cearense do século XIX	Artigo acadêmico	Revista Métis: história e Cultura, da Universidade de Caxias do Sul	Identifica as referências literárias e musicais de Emília a partir da análise da obra <i>A Rainha do Ignoto</i> .
2005	Anselmo Peres ALÓS	O estranho e a crítica ao patriarcado: resgatando o romance <i>A Rainha do Ignoto</i> de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Revista Organon, do Instituto de Letras da UFRGS	Analisa a maneira pela qual as convenções narrativas do romance gótico, da Europa do século XVIII, foram deslocadas e ressignificadas para o romance <i>A Rainha do Ignoto</i> , articulando

					ideologias políticas e estruturas narrativas do fantástico.
2006	Goretti MOREIRA	<i>A Rainha do Ignoto</i> : um romance fantástico?	Artigo acadêmico	Revista Academia Cearense de Letras	Discute sobre a questão do fantástico no romance e a inserção da obra ao subgênero fantástico-maravilhoso.
2007	Alcilene Cavalcante de OLIVEIRA	A representação feminina em <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Anais do XII Seminário Nacional Mulher e Literatura, III Seminário Internacional Mulher e Literatura	Trata da representação da mulher na obra em contraponto com os papéis sociais do século XIX.
2007	Viviane Jesus da SILVA	Resgatando Emília Freitas: as questões canônicas e os aspectos trágicos em <i>A Rainha do Ignoto</i>	Dissertação de mestrado	Universidade Federal do Rio de Janeiro	Discute as questões canônicas referentes à autoria feminina do século XIX e busca a presença dos aspectos trágicos na obra.
2007	Simone Moreira AVILA	A construção da subjetividade feminina na obra literária de Francisca Clotilde, Emília de Freitas e na revista "A Estrella" (1899-1921)	Dissertação de mestrado	Universidade de Brasília	Analisa a construção da subjetividade feminina a partir das obras <i>A Divorciada</i> , <i>A Rainha do Ignoto</i> e da revista literária <i>A Estrella</i> .
2010	Fernanda Patricia Fuentes MUÑOZ	Nordestina Modernity in the Novels of Freitas, Queiroz, and Lispector	Artigo acadêmico	CLCWeb: Comparative Literature and Culture, Purdue University Press	Analisa nos romances <i>A Rainha do Ignoto</i> , <i>O Quinze</i> e <i>A hora da estrela</i> a problematização da chegada da modernidade ao "terceiro mundo" e, mais especificamente, no Nordeste brasileiro.
2010	Adriana Emerim BORGES	A representação de duas heroínas marginais: uma leitura gendrada de <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas, e de <i>Videiras de Cristal</i> , de Luiz Antonio de Assis Brasil	Dissertação de mestrado	Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul	Investiga os modos de ser e de atuar das protagonistas dos romances <i>A Rainha do Ignoto</i> e <i>Videiras de Cristal</i> .
2011	Fani Miranda TABAK	Fronteiras na história literária:	Artigo acadêmico	Revista Letras de Hoje, da Pontifícia Universidade	Trata da construção do universo fantástico, dentro de uma perspectiva

		fantástico e utopia em <i>A Rainha do Ignoto</i>		Católica do Rio Grande do Sul	utópica, frente à posição ocupada pela mulher no século XIX, a partir das imagens e ações da protagonista.
2012	Adriana Gomes CARDOZO; Maurício Cesar MENON	As ilhas da utopia em <i>A Rainha do Ignoto</i> e <i>A República 3000</i>	Artigo acadêmico	Anais do I encontro de Diálogos Literários	Discute como o espaço insular, criado nas obras <i>A Rainha do Ignoto</i> e <i>A República 3000</i> , configura-se como um elemento essencial na construção de mundos utópicos.
2012	Bruna Rafaela PAVAN; Josiane Maria de SOUZA	A construção do fantástico na obra: <i>A Rainha do Ignoto</i> de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Anais do 10º Simpósio de Ensino de Graduação	Discute acerca da inserção da obra como pertencente ao gênero fantástico.
2014	Aline Sobreira de OLIVEIRA	<i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas: do fantástico à utopia	Artigo acadêmico	Revista Em Tese, da Universidade Federal de Minas Gerais	Identifica no romance a transição de um plano narrativo fantástico para um de cunho utópica.
2015	Elenera Walter QUINHONES	Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas	Dissertação de mestrado	Universidade Federal de Santa Maria	Discute a inserção do romance no gênero literário utópico.
2016	Aline Maire de Oliveira GOMES	Utopias de gênero na Literatura Brasileira: <i>A Rainha do Ignoto</i> , de Emília Freitas, e <i>Viagem à Santa Vontade</i> , de Maria Godelivie	Dissertação de mestrado	Universidade Federal de Alagoas	Analisa as obras, sob o viés utópico-feminista.
2017	Ana Paula Araújo dos Santos	A vertente feminina do gótico na Literatura Brasileira Oitocentista	Artigo acadêmico	Anais XV ABRALIC	Verifica os elementos das obras <i>Úrsula D. Narcisa de Villar</i> e <i>A Rainha do Ignoto</i> que se enquadram no Gótico feminino.
2018	Ana Cristina Caminha Viana LOPES	A escrita insólita da cearense Emília Freitas: revisando o cânone da literatura fantástica no Brasil	Artigo acadêmico	Anais Encontro Interdisciplinar de Estudos Literários	Discute acerca da inserção da obra como pertencente à literatura insólita.

2019	Adrianna ALBERTIA	A Rainha do Ignoto de Emília Freitas: A personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica	Dissertação de mestrado	Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul	Discute como a protagonista do romance caracterizar-se como o principal elemento fantástico que rompe com a realidade da obra.
2019	Gabriela Ramos SOUZA	A Rainha do Ignoto: a viagem como realização feminina	Artigo acadêmico	Anais XVI ABRALIC	Observa de que forma a viagem é um meio de realização feminina no romance.
2020	Ana Paula Araújo dos Santos	A figuração fantástica em A Rainha do Ignoto (1899) de Emília Freitas	Artigo acadêmico	Revista Entrelaces	Identifica os elementos insólitos e sobrenaturais do romance, com foco na protagonista como figura arquetípica da literatura fantástica.

**Fonte:** adaptado de ALBERTIA (2019, p. 78-80).

Com a síntese do levantamento das produções acadêmicas, disponíveis eletronicamente, que tratam da obra *A Rainha do Ignoto*, observou-se que esses conteúdos foram produzidos entre 1999 e 2020, sendo um deles de autoria de Muñoz (2010), publicado em língua inglesa para uma revista norte-americana, e outro, de autoria de Ribeiro (1999), publicado em língua portuguesa por uma editora espanhola. Ao todo, são sete dissertações de mestrado, um capítulo de livro e 13 artigos acadêmicos publicados em revistas eletrônicas ou em anais de eventos. É importante destacar que há uma tese, de Alcilene Oliveira, a respeito da vida e obra de Emília Freitas, contudo, não entrou no rol de produções acadêmicas que serão explanadas neste tópico, por seu conteúdo tratar, preponderantemente, da biografia da escritora. Porém, essa tese foi fundamental para desenvolver os tópicos anteriores desta dissertação.

Dentre esses trabalhos, oito – Moreira (2006), Silva (2007), Pavan e Souza (2012), Oliveira (2014), Quinhones (2015), Santos (2017, 2020) e Lopes (2018) – não se detêm à análise da obra em si, abordam, preponderantemente, aspectos relacionados ao gênero literário da narrativa, tratando de categorizá-la em uma ou duas das seguintes vertentes: fantástica, fantástico-maravilhosa, trágica, gótica, insólita e/ou utópica. Desse modo, foram selecionados somente 13 trabalhos para a discussão pretendida neste tópico, pois não discutem, exclusivamente, sobre o enquadramento da obra a um gênero literário, mas sim sobre a análise do romance.

Luís Filipe Ribeiro (1999) é um dos primeiros pesquisadores a tratar da obra *A Rainha do Ignoto*. Para ele, a construção de uma narrativa, no século XIX, sob uma tradição realista/naturalista, em que mulheres estão em posição de comando e possuem poderes sobrenaturais, foi de “uma ousadia inédita”, por isso, foi esquecida durante muitos anos. Em seu texto, Ribeiro se preocupa em apontar, no plano da construção imaginária do real, a tradição e a ruptura do romance. O autor afirma que Emília Freitas utiliza o campo ficcional, especificamente, a narrativa fantástica para a realização feminina em sua plenitude, criando contrastes entre a realidade oitocentista e o mundo ficcional.

Desse modo, segundo Ribeiro, na narrativa de Emília Freitas, há dois tipos de seres: “os pertencentes ao domínio do nosso cotidiano natural e aqueles que, aí desempenhando algum papel, habitam, na verdade, uma outra dimensão, em que as leis ordenadoras do real são diferentes” (RIBEIRO, 1999, p. 55). Essa outra dimensão é a ilha do Ignoto, espaço de realização plena das mulheres daquele período. Para Ribeiro, a ilha também é um símbolo de modernidade, pois as indústrias e oficinas instaladas no local produzem todo tipo de objetos, “dentro dos padrões mais avançados da tecnologia” (RIBEIRO, 1999, p. 56).

O autor chama atenção ainda para atuação das personagens femininas fora da ilha do Ignoto, no plano do cotidiano natural, onde elas só poderiam agir, fora do padrão da época, utilizando “máscaras masculinas”, evidenciando, assim, a impotência das mulheres face ao “mundo dos homens”. Logo, Ribeiro afirma que “a reversão se produz no plano do imaginário. E nisto, Emília Freitas tem uma concepção extremamente moderna da funcionalidade da ficção para a construção das imagens do mundo” (RIBEIRO, 1999, p. 56-57).

Contudo, apesar de fazer considerações positivas a respeito da narrativa de Emília Freitas, Ribeiro também tece críticas, afirmando que a trama é fantasiosa e que o próprio desfecho caminha para uma “solução ultrarromântica, com a rainha, [...] suicidando-se por amor” (RIBEIRO, 1999, p. 57), tendo como consequência de sua morte o desaparecimento da ilha. Apesar de afirmar que “seria pedir demais a uma romancista [...] do século XIX - que produzisse um texto em que as mulheres pudessem efetivamente superar o círculo de giz da dominação patriarcal, secularmente estabelecida”, o autor assinala que o final da trama “recoloca a questão da eterna fragilidade da mulher e a sua alocação no polo da sensibilidade exacerbada” (RIBEIRO, 1999, p. 57).

Porém, tal apreensão de Ribeiro sobre o desfecho da obra, especialmente, ao que motivou o suicídio da protagonista, foi revisado por autores ulteriores, como Alcilene Oliveira (2003 e 2007) e Anselmo Peres Alós (2005), gerando novas significações, as quais melhor se encaixam à perspectiva defendida nesta dissertação. Desse modo, constata-se que as considerações feitas pelo autor nos apontam para aspectos mais gerais da obra, não se detendo a uma análise mais profunda dela.

Por sua vez, Régia Agostinho da Silva (2002) surge com um trabalho mais aprofundado do romance. Para a autora, a narrativa de Emília Freitas “funciona como uma verdadeira esfinge: ‘decifra-me ou te devoro’” (SILVA, 2002, p. 134). Em sua dissertação, Silva faz uma análise das personagens femininas, tratando dos seus momentos de conflitos, tensões, rebeldia e submissão. Ao mesmo tempo, a pesquisadora relaciona a construção da protagonista a um meio de expressão dos anseios da mulher escritora. Construir uma heroína articulada com as lutas republicanas, espíritas e abolicionistas “nos permite perceber como as mulheres escritoras procuravam colocar suas questões e seus problemas, incluindo os assuntos femininos nas discussões civilizatórias, evolucionistas e emancipatórias” (SILVA, 2002, p. 149)

Assim, no que se refere à construção da protagonista, para Silva (2002, p. 139), “Emília de Freitas joga o tempo inteiro com imagens e símbolos”. A pesquisadora menciona, mas não aprofunda a dualidade anjo/demônio relacionada à imagem da Rainha ao longo da narrativa. Desse modo, Silva segue outro caminho, afirmando que a personagem é muita rica para encaixá-la apenas a alguns adjetivos. Logo, interessasse em destacar as significações do poder de se metamorfosear da protagonista.

Ainda sobre a protagonista do romance, Silva, diferente de Ribeiro, ressalta que “o amor romântico entre o homem e a mulher não é a base de sustentação da heroína, a prática da caridade vem a sê-lo” (SILVA, 2002, p. 146). Nesse sentido, a autora afirma que a Rainha “não se entrega às delícias do amor carnal, porque acredita que este é tirano e traiçoeiro, ‘uma mercadoria como outra ‘qualquer’, não acredita nos homens, mas acredita na humanidade” (SILVA, 2002, p. 146). Portanto, Silva atribui ao suicídio da protagonista a busca por sua identidade, por uma explicação sobre sua vida, por “uma resposta para o vácuo e a angústia que a consomem” (SILVA, 2002, p. 161). A autora ainda relaciona essa busca de identidade a uma constante na escrita feminina oitocentista, “um falar de si mesma, um falar para si” (SILVA, 2002, p. 161).

Além de tratar da análise da protagonista, Silva também observa as personagens femininas secundárias. A pesquisadora é uma das primeiras a ampliar a visão para as outras personagens do romance que aparentemente não são complexas como a Rainha, mas carregam significados importantes para a construção da narrativa. Dentre as personagens tratadas em sua dissertação, está a Carlotinha, que, para a autora, “incrementa a noção ‘negativa’” (SILVA, 2002, p. 167-168) que a Rainha possui do amor, pois aquela passa a narrativa toda sofrendo com a espera de um amor não correspondido.

Outra personagem destacada é Virgínia, que, segundo Silva, serve para tecer uma crítica à sociedade “que tratava o amor ‘como uma mercadoria’, leva quem pagar o maior dote” (SILVA, 2002, p. 176). Além dessas, há as personagens que Silva chama de vilãs femininas, D. Matilde e suas filhas, Henriqueta e Malvina, que também são aproveitadas para fazer uma “crítica social contra as mulheres fúteis e ambiciosas da sociedade” (SILVA, 2002, p. 178). Percebe-se, segundo Silva, que essas personagens secundárias que se encontram fora da ilha possuem um alto teor romântico na narrativa. Nesta dissertação, essas personagens receberam novas conotações que ampliam as já tratadas por Silva.

Em contrapartida, Alcilene Cavalcante de Oliveira (2003) analisa o romance *A Rainha do Ignoto* considerando as experiências de leitura de Emília Freitas. Com base na “atividade criadora de consumo”, de Michel de Certeau, a autora apresenta fragmentos da narrativa que indicam que Emília Freitas se apropriou de diferentes textos para escrever seu romance. Para isso, Oliveira destaca a relação que a escritora estabeleceu entre Literatura e Música. Além disso, a autora aponta alguns elementos autobiográficos nas obras da escritora. Por isso, ela afirma que é possível observar no romance “como a linha que separa a realidade da ficção, ou seja, que separa a experiência de vida da escritora e a sua condição de mulher, da sua produção intelectual, isto é, de sua obra é bastante tênue” (OLIVEIRA, 2003, p. 15).

Entre as citações de músicas que aparecem no romance, Oliveira destaca a ópera *A força do destino*, de Verdi. A escolha dessa ópera deu-se pelo fato de ser tocada e cantada pela protagonista quando estava à beira da morte. Logo, para a autora, “nela se localiza uma das possibilidades para decifrar a causa do sofrimento que absorve a rainha do Ignoto [...], bem como para rastrear a prática de apropriação e de bricolagem da escritora” (OLIVEIRA, 2003, p. 18).

Nessa perspectiva, Oliveira relaciona a morte da figura feminina da ópera à protagonista do romance. Segundo a pesquisadora, apesar de enredos distintos, as mortes das protagonistas configurariam como punição pela transgressão do padrão feminino da época e o restabelecimento da ordem. Contudo, Oliveira acrescenta que esse ponto de interseção entre o suicídio da rainha e a morte da personagem feminina da ópera deve ser interpretado em *A Rainha do Ignoto* “como um traço irônico de Emília Freitas e como possibilidade de caracterização da personagem como transgressora” (OLIVEIRA, 2003, p. 21).

Desse modo, Oliveira conclui que o suicídio da Rainha ocorreu porque ela, como transgressora das normas, não poderia ser feliz no mundo onde estava inserida, marcado pelo patriarcalismo, pela escravidão e pela injustiça. Nesse ponto, Oliveira foi uma das primeiras a destoar das interpretações feitas a respeito do suicídio da protagonista do romance de Emília Freitas, que era atribuído a um possível amor não correspondido, mesmo que a narrativa aponte por diversas vezes que a Rainha nunca amou alguém.

Em 2007, Alcilene Cavalcante de Oliveira publicou um novo artigo sobre *A Rainha do Ignoto*, no qual discorre sobre a representação feminina na narrativa. Oliveira (2007, p. 1) aponta que “a produção de autoria feminina nos oitocentos [...] desestabilizam a direção do olhar sobre a representação feminina em nossa História”, pois “as escritoras ocupavam a esfera pública contrariando certos apontamentos historiográficos sobre o papel social das mulheres restringir-se[...]ao âmbito privado”.

A pesquisadora organizou as personagens femininas da narrativa em três núcleos dramáticos: um deles é o da protagonista, o segundo é composto pelas personagens Henriqueta e Virgínia, e o terceiro por Carlotinha. Cada uma dessas figuras femininas traz representações distintas. A protagonista do romance, segundo Oliveira (2007), encarna, a princípio, uma mulher sedutora e fatal, figura amplamente difundida na literatura oitocentista, contudo, esse estereótipo de mulher é problematizado na narrativa. Para a autora, ao longo do enredo, desvela-se “um perfil afetado da protagonista, marcado pelo pessimismo e pela tristeza” que “os acontecimentos da vida e do mundo e a decepção com as paladinas incutiram-lhe” (OLIVEIRA, 2007, p. 4). Por isso, “a solidão vai absorvendo-a e o desenlace será o suicídio, marcado por um ritual lento e requintado” (OLIVEIRA, 2007, p. 4). As considerações tecidas sobre o suicídio da protagonista, nesse artigo, trazem a mesma

visão já desenvolvida pela autora em seu texto de 2004, por isso, não serão comentadas novamente.

O segundo e o terceiro núcleos, compostos pelas personagens Henriqueta, Virgínia e Carlotinha, apontam-nos para o mundo natural, onde impera a ordem masculina dominante. Para Oliveira, Henriqueta assume um papel de “moça da cidade”, que é “atenta às tendências da moda e que menospreza a gente do campo” (OLIVEIRA, 2007, p. 3). Essa personagem, diferente de Virgínia e Carlotinha, almeja um casamento, não por amor, mas por vantagem, que possa lhe garantir *status* perante a sociedade. Já Virgínia e Carlotinha encarnam um perfil romântico, ambas são cândidas e sofrem por amor não correspondido. Contudo, o desfecho das duas protagonistas as separa, pois Virgínia morre desiludida e Carlotinha consegue casar-se com o amado almejado.

Logo, percebe-se que, nesse trabalho, Oliveira aborda superficialmente a questão da representação feminina na narrativa, especialmente as das personagens secundárias. Já as considerações engendradas sobre a protagonista, trazem discussões já explanadas pela autora em seu artigo de 2004, com pouquíssimas colocações novas. É importante salientar que ambos os textos desenvolvidos por Oliveira foram inclusos, com alterações, em sua tese de doutorado, *Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)*, defendida em 2007, na Universidade Federal de Minas Gerais.

Dando novos contornos à narrativa cearense, Anselmo Peres Alós (2005) conjuga os estudos sobre a literatura fantástica e gótica, com uma política identitária estratégica como o feminismo, ao romance *A Rainha do Ignoto*. Para o autor, a escritora não apenas utilizou elementos do romance gótico em sua narrativa como também a tingiu com as “cores tropicais” e a politizou, denunciando a opressão branca e patriarcal daquele século em nosso país.

Outra questão apontada pelo autor é a respeito do desfecho da narrativa. Com base em *Le Suicide* (1897), de Emile Durkheim, Alós conclui que o suicídio da Rainha é egoísta, pois o seu ego individual não pôde se conciliar com o ego social. Além disso, o autor afirma que o suicídio da protagonista não se refere a um fracasso da atuação feminina na esfera pública, mas sim a um ato máximo de sua emancipação, pois ela decidiu pela sua não-existência naquele contexto social não favorável. Essa interpretação do autor sobre a morte da protagonista tornou-se a mais aceita e difundida nos estudos ulteriores da obra.

Outro trabalho que amplia os estudos relacionados ao romance *A Rainha do Ignoto* é o de Simone Moreira Avila (2007). Em sua dissertação, a autora trata das “representações sociais e autorrepresentações das mulheres, ou seja, referentes à construção da subjetividade feminina” (AVILA, 2007, p. 4), nas obras *A Divorciada*, de Francisca Clotilde, *A Rainha do Ignoto* e na revista literária *A Estrella*. Desse modo, a pesquisadora observa, nos textos, “as estratégias discursivas de manutenção da hierarquização das relações entre os gêneros, assim como as táticas de resistência utilizadas pelas escritoras para questionar o patriarcado na sociedade brasileira do período em questão” (AVILA, 2007, p. 4).

No que se refere ao romance de Emília Freitas, a autora afirma que *A Rainha do Ignoto* “é um livro escrito por uma mulher sobre mulheres e também para as mulheres” (AVILA, 2007, p. 94). Em sua análise, Avila se detém à protagonista da narrativa, apontando as contradições na constituição da sua identidade e o significado delas. Nesse sentido, assinala-se que as imagens construídas da protagonista “se sobrepõem compondo uma personagem complexa, cuja identidade está repleta de ambiguidades” (AVILA, 2007, p. 97). Como exemplo, a Rainha é vista pelos moradores ora como bruxa, ora como uma Virgem Maria. Percebe-se, portanto, que a imagem da protagonista “sugere ao mesmo tempo o profano e o sagrado” (AVILA, 2007, p. 97).

Essa imagem de bruxa associada à protagonista revela, segundo Avila, o desconforto da sociedade local perante mulheres livres que são comumente consideradas perigosas e suspeitas. Tal discriminação está relacionada “a uma vontade de poder que busca excluir as mulheres da autoridade social, religiosa e política; ou da liberdade na condução de suas vidas” (AVILA, 2007, p. 98). Além dessas imagens, ao longo da narrativa, a protagonista esteve vinculada a diversas outras: à divindade pagã Diana, à fada, à sereia e à figura semilendária da Amazônia.

Para Avila, a construção dessas imagens desestabiliza a ordem falocêntrica, haja vista que “a protagonista é uma personagem que não se deixa capturar em uma identidade unificada, estática ou com um núcleo de coerência fixo. Ela circula livremente de uma identidade à outra” (AVILA, 2007, p. 105). A pesquisadora conclui que essa imagem de mobilidade e fluidez identitária é uma forma de resistência aos estereótipos de gênero.

Nesse sentido, para Avila, com base em *Identidade Nômada: heterotopias de mim* (2002), de Navarro-Swain, o suicídio da protagonista sugere uma *poética da*

*subjetivação*, pois “suas identidades são múltiplas, provisórias e permanecem em aberto até o final da trama” (AVILA, 2007, p. 105). Desse modo, a autora acredita que o suicídio da protagonista “represente uma forma de insubmissão, na medida em que busca, de forma extrema, a todo custo evitar o seu aprisionamento identitário” (AVILA, 2007, p. 105). A pesquisadora encerra seu trabalho afirmando que, na narrativa de Emília Freitas, “convivem tanto o rompimento como a ordem. De fato, esse paradoxo é uma característica importante do imaginário: a coexistência de aspectos plurais e contraditórios” (AVILA, 2007, p. 122). Assim, percebe-se que a dissertação de Avila traz novas contribuições para os estudos da obra, relacionando-a com questões da construção de identidades femininas que subvertem os papéis sociais estabelecidos na sociedade oitocentista.

Diferente dos outros autores, Fernanda Patrícia Fuentes Muñoz (2010), ao analisar o romance, segue uma discussão voltada para a problematização da chegada da modernidade no “terceiro mundo”, mais especificamente, no Nordeste brasileiro. Ela trata desse aspecto em três obras produzidas em momentos distintos e com narrativas diferentes: *A Rainha do Ignoto*, *O Quinze*, de Rachel de Queiroz, e *A hora da estrela*, de Clarice Lispector. Para Muñoz (2010, p. 1, tradução nossa), essas escritoras “participaram da criação de uma autêntica *intelligentsia* nacional, a nacionalização da literatura brasileira”<sup>15</sup>.

No que tange ao romance *A Rainha do Ignoto*, Muñoz afirma que Emília Freitas desenvolveu uma dicotomia entre os estilos de vida rural e urbano, sobre os quais os costumes rurais são considerados inferiores aos do centro urbano. Contudo, a autora afirma que, ao longo da narrativa, o estilo de vida urbano, considerado moderno, que é produto de influências estrangeiras, vai revelando seus aspectos negativos, como a sujeição dos indivíduos aos interesses de poder, dinheiro e posição social.

Assim, Muñoz (2010, p. 3, tradução nossa) afirma que Emília Freitas “revela o estilo de vida moderno como uma forma de imperialismo estrangeiro, questionando a universalidade dos parâmetros da civilização e seu impacto nas sociedades locais”<sup>16</sup>. Para a autora, a narrativa permite uma leitura crítica do processo de modernização, uma vez que oferece “uma interpretação da modernidade do ponto de vista dos

---

<sup>15</sup> No original: “They participated in the creation of an authentic national intelligentsia, the nationalization of Brazilian literature”.

<sup>16</sup> No original: “Freitas unveils modern lifestyles as a form of foreign imperialism, questioning the universality of the parameters of civilization and its impact on local societies”.

excluídos, silenciados e marginalizados nas relações sociais modernas” (MUNÓZ, 2010, p. 2)<sup>17</sup>. A partir dessa perspectiva, Munóz (2010, p. 3) conclui que Emília Freitas “apresenta uma leitura crítica e pessimista da modernidade brasileira e um sentimento de derrotismo”.

Desse modo, percebe-se que o artigo de Muñoz segue um caminho completamente oposto aos estudos realizados até o momento sobre *A Rainha do Ignoto*, pois a discussão não se encaminha para questões de gênero, representação e espaços femininos, nem comenta a adequação do romance a algum gênero literário. Tal encaminhamento não se trata de um problema aos estudos do romance, pelo contrário, demonstra como as interpretações de um texto literário não se esgotam. Contudo, vale ressaltar que, apesar de o texto de Muñoz trazer uma nova perspectiva aos estudos da obra, observa-se que a pesquisadora não utiliza, em seu trabalho, nenhum fragmento do texto literário que sustente o seu posicionamento a respeito da problematização da modernidade no romance da escritora cearense.

Seguindo os estudos de gênero, representação e espaços femininos, Adriana Emerim Borges (2010), em sua dissertação, analisa a atuação das protagonistas dos romances *A Rainha do Ignoto* e *Videiras de Cristal*, de Luiz Antonio de Assis Brasil. A pesquisadora investiga, nessas personagens, a subversão de sentidos cristalizados, com base no que Rita Schmidt (2006) denomina “intervenção no imaginário coletivo”, pois a experiência que essas personagens oferecem ao receptor “desloca a mulher da posição de objeto à qual tem sido tradicionalmente destinada nas narrativas autorizadas e legitimadas pela instituição literária” (BORGES, 2010, p. 8).

Desse modo, Borges afirma que, ao mover a figura de personagens femininas para a posição tradicionalmente ocupada por figuras masculinas, caracteriza-se “uma ruptura com uma tradição cultural, na qual a mulher é “mal-representada ou não representada” (BORGES, 2010, p. 8). Por isso, para a autora, a construção dessas personagens constitui-se como uma alteridade insubordinada ao desejo masculino.

Ao tratar do romance *A Rainha do Ignoto*, a pesquisadora destaca que “a fuga proposital ao verossímil parece ter sido a forma encontrada para a inserção de assuntos e olhares femininos na narrativa” (BORGES, 2010, p. 30). Por esse motivo, a Ilha do Nevoeiro, na narrativa, é o “único lugar possível para a realização feminina

---

<sup>17</sup> No original: “an interpretation of modernity from the standpoint of those excluded, silenced, and marginalized in modern social relations”.

numa sociedade burguesa cuja aliança com o patriarcado confinara as mulheres ao espaço doméstico” (BORGES, 2010, p. 30). Posteriormente, estudos, como o de Aline Gomes (2016) e Gabriela Souza (2019), ampliaram esse espaço de realização feminina na narrativa para as embarcações usadas nas viagens da Rainha e suas paladinas.

Ao longo do seu texto, Borges ressalta que os modos de ser e agir da protagonista do romance diferenciam-se dos “papéis tradicionalmente oferecidos às mulheres na ficção” (BORGES, 2010, p. 32) e no mundo real. Por isso, “as aparições da Funesta e o imaginário coletivo ao seu respeito são absolutamente compatíveis com a representação dominante, cujo discurso acerca das mulheres que não se enquadram em seus padrões às compara a aberrações[...]” (BORGES, 2010, p. 39).

Desse modo, como crítica da ideologia dominante, a narrativa de Emília Freitas, segundo Borges, apresenta-se como “ato simbólico que envolve uma ‘compensação utópica’ por uma tradição literária rica em imagens depreciativas das mulheres, que, à semelhança de teólogos e eruditos medievais, as convertera em veículo preferencial de toda a malignidade” (BORGES, 2010, p. 38). Nesse sentido, a autora trata da atuação subversiva das personagens em relação ao contexto histórico-social, temática bastante difundida em trabalhos anteriores sobre o romance.

Por sua vez, Fani Miranda Tabak (2011), em seu trabalho, expõe uma reflexão, “com base em alguns pressupostos da narrativa fantástica tradicional e na sua utilização dentro de uma perspectiva utópica frente à posição ocupada pela mulher no século XIX” (TABAK, 2011, p. 104). Para Tabak (2011, p. 105), o romance estrutura “um discurso inovador ao elaborar os elementos fantasiosos ou inverossímeis como réplicas de uma possível ação feminina”, haja vista que “a narrativa estabelece o seu caráter fantástico na exacerbação e no culto das imagens femininas como principais agentes da ação maravilhosa” (TABAK, 2011, p. 105).

Assim, segundo Tabak (2011, p. 105), “a tensão entre a ação real e a ação mítica perpassa diretamente as noções de lugar, estado, sociedade e gênero”. A narrativa de Emília Freitas constitui-se, portanto, em uma tríade que “tenciona real, imaginário e a reflexão histórica da mulher” (TABAK, 2011, p. 105). Os elementos sobrenaturais, na narrativa, funcionam como um recurso de desmascaramento social, uma vez que se instaura um contraste entre as ações sobrenaturais da protagonista e as mazelas sociais. “A hipocrisia e as mazelas da vida interiorana cearense vão sendo descritas à medida que o fantástico se adensa” (TABAK, 2011, p. 106).

Desse modo, “ao negar a realidade absoluta, criando personagens que sustentam uma ação maravilhosa dentro de moldes aparentemente verossímeis[...], Freitas amplia a condição social da mulher, demonstrando a sua capacidade intelectual e técnica” (TABAK, 2011, p. 107). Nessa perspectiva, a autora afirma que “através da narrativa de Freitas o mundo real feminino vê-se engrandecido e magnificado” (TABAK, 2011, p. 107). Para Tabak (2001, p. 107), a escritora cearense busca “não só a experimentação do gênero fantástico, em meio à literatura brasileira, como a própria consciência feminina de seu lugar enquanto ser ativo socialmente”.

Nesse sentido, constrói-se “uma nova experiência histórica das mulheres” (TABAK, 2011, p. 108). Assim, Tabak afirma que a fantasia mítica vivida pelas personagens femininas, na Ilha do Nevoeiro, “torna-se um reflexo de uma suprarrealidade criada para nutrir uma espécie de insatisfação, de frustração diante daquela sociedade mesquinha” (TABAK, 2011, p. 109). Por isso, as imagens e as ações construídas envolta da protagonista “tornar-se-ão uma espécie de utopia, tensão entre o que fomos e o mito do que poderíamos vir a ser” (TABAK, 2011, p. 109). Tabak (2011, p. 109) conclui que “a utopia, aqui, edifica uma *polis* perfeita, estrutura o *lócus* de um desejo de modificação do real”.

Portanto, o texto de Tabak relaciona a escolha do gênero literário da escritora às questões de gênero e representação feminina. Por isso, os elementos sobrenaturais na narrativa são fundamentais, principalmente, pensando-se no contexto histórico-social, pois eles funcionam “como ação potencializadora do universo feminino” (TABAK, 2011, p. 108).

Diferente dos outros trabalhos expostos nesta dissertação, Adriana Cardozo e Maurício Menon (2012) partem para uma análise da construção do espaço nos romances *A Rainha do Ignoto* e *A República 3000*, de Menotti del Picchia. Eles afirmam que o espaço insular se configura como um elemento essencial para a construção dos mundos utópicos criados nas duas narrativas. Para os autores, por muitas vezes, na literatura, o espaço participa intensamente da narrativa “como uma representação simbólica ajudando a contá-la e, em alguns casos, com a função de interferir no seu desenrolar para torná-la complexa e rica” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 273).

No caso do romance *A Rainha do Ignoto*, a protagonista “cria na Ilha do Nevoeiro o seu espaço idealizado, a sua utopia particular” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 273). Cardozo e Menon afirmam que o fato da ilha remeter ao exótico e ao

desconhecido, tornando-se um lugar ideal para aventuras, é um *topos* recorrente da estética romântica. Desse modo, a ilha do Nevoeiro, “além de guardar esse aspecto caro aos românticos, também remete, mais indireta que diretamente, à ilha de *A Utopia* criada por More” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 273). Para os pesquisadores, “a criação dessa sociedade idealizada e utópica para os padrões do século XIX obedece, no que diz respeito à topografia, ao legado de More e da tradição literária das utopias” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 274).

Dessa forma, o espaço insular colabora “para a construção de uma sociedade diferenciada, pois seus limites geográficos tornam-se definidos uma vez que isolados por algum elemento, quase sempre a água, o que permite a não interferência de ideias avessas às do lugar utópico” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 274). Nesse ponto, cria-se o contraponto entre o espaço real e o ideal. Por isso, Cardozo e Menon (2012, p. 274) afirmam que “nada poderia fazer a rainha do livro de Emília Freitas se não dispusesse do seu espaço particular, isolado e ignoto”, pois, no contexto histórico-social em que se passa a narrativa, “levantar bandeiras relativas à emancipação de gênero seria considerado quase uma insanidade. Isso nos mostra a importância do isolamento na construção do mundo idealizado” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 274).

Nesse sentido, Cardozo e Menon acreditam que as personagens femininas do romance participam da construção do universo ficcional utópico, contudo, “não dirigem sua história, mas ao contrário são conduzidas e moldadas pelo meio que as cerca” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 275). A ilha do Nevoeiro configura-se como um refúgio de “ideais que jamais seriam permitidas crescer e ascender” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 275) na sociedade a que a narrativa faz referência. Assim, os autores afirmam que a ilha do Nevoeiro atua como um santuário que permite às mulheres uma restauração em suas vidas.

Contudo, seguindo o modelo narrativo de Tomas More, *A Rainha do Ignoto* também coloca um ponto final em sua utopia, pois toda incursão feita na singular sociedade, “o tempo vivenciado, as observações feitas, os conflitos vividos devido às diferenças do seu ‘real’ com o utópico, sempre chega o momento do retorno” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 277). No romance cearense, a destruição da ilha funciona como a eternização do segredo de uma sociedade secreta de mulheres que estava à frente do seu tempo. Cardozo e Menon apontam também que o momento do retorno ao “mundo real” é vivido pelo personagem Edmundo. Porém, os autores ressaltam que esse retorno não mudou em nada o meio em que vivia. Nesse ponto

de vista, Cardozo e Menon não consideraram as mudanças internas sofridas pelo personagem, que mudou seu pensamento e comportamento, atrelados outrora a preconceitos contra o gênero feminino.

Assim, Cardozo e Menon concluem que a ilha do Nevoeiro não pode ser vista apenas como um pedaço de terra isolado, que abriga uma sociedade idealizada, mas também deve ser percebida “como a expressão da expectativa de um futuro diferente” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 278) para a sociedade organizada sob a ordem masculina dominante. Tal espaço insular foi construído por uma personagem feminina que, em meio ao “caos”, conseguiu “antever fatos e mudanças que somente se estabeleceriam décadas a frente” (CARDOZO; MENON, 2012, p. 278). Nesse sentido, os autores entram por um outro ângulo na análise da obra de Emília Freitas, que repercutiu nos estudos posteriores, como de Gomes (2016).

Em sua dissertação, Aline Gomes (2016) analisa as obras *A Rainha do Ignoto* e *Viagem à Santa Vontade*, de Maria Godelivie, sob o viés utópico-feminista. Na pesquisa de Gomes, a narrativa de Emília Freitas é abordada como uma obra utópica de contornos feministas e separatistas de gênero. Em um primeiro momento, a autora chama atenção para o fato do romance cearense está entrelaçado por intertextualidades que enriquecem a narrativa, quais sejam: a obra *Utopia*, de Thomas More; a ópera *A força do destino*, de Giuseppe Verdi; a alusão ao herói mítico Robin Hood; a referência aos contos árabes *As mil e uma noites*; e a evocação a William Shakespeare.

Em seguida, Gomes centra a discussão na focalização do separatismo e do feminismo presente na narrativa de Emília Freitas. Para a autora, “o separatismo e a formação de um enclave utópico composto apenas por mulheres são o forte marcador de gênero que evoca esta leitura” (GOMES, 2016, p. 44). Dentre as considerações feitas por Gomes a respeito da obra *A Rainha do Ignoto*, duas merecem destaque: os significados em torno das três embarcações da Rainha e a construção das figuras masculinas.

Na construção dos significados das embarcações, chamadas de Tufão, Neblina e Grandolim, Gomes evoca uma exegese das heterotopias de Foucault. Para ela, os navios da Rainha “são exemplos de heterotopias ficcionais que funcionam como lugares compensatórios da ‘realidade’ insatisfatória, como espécie de santuário, ambiente de acolhimento para pessoas [...] vítimas de algum tipo de desventura, sofrimento ou injustiça em suas vidas” (GOMES, 2016, p. 48). A autora afirma ainda

que esses navios funcionam “como desdobramentos da ilha (que é estacionária) e como extensões móveis e flutuantes do ‘bom-lugar’ para as Paladinas e as demais mulheres conviverem, em contraponto com a sociedade hegemonicamente falocêntrica” (GOMES, 2016, p. 48).

Quanto à construção das figuras masculinas, Gomes destaca dois personagens, Probo e Edmundo, os únicos que conseguem adentrar na ilha do Ignoto, porém, eles são apresentados, na narrativa, em posição ora inferior, ora de igualdade de direitos, mas jamais em posição superior à das mulheres. Nesse sentido, Gomes (2016, p. 30) assinala que Probo simboliza “o posicionamento machista da cultura que julga(va) que as mulheres deveriam estar em lugar sempre inferior ao dos homens”, pois ele não aceitava a posição de autoridade das mulheres na ilha. Já Edmundo representa uma crítica aos padrões binários de gênero, uma vez que o personagem se veste de mulher para adentrar secretamente na ilha. Esse “travestimento funciona como uma metáfora da subversão das relações de gênero” (GOMES, 2016, p. 51).

Outra pesquisadora que estuda o romance de Emília Freitas é Adrianna Albertia (2019). Ela “busca demonstrar uma nova leitura e interpretação” (ALBERTIA, 2019, p. 99) do romance, com base em Tzvetan Todorov (2008) e David Roas (2014). Assim, a autora propõe uma compreensão da obra a partir da “hipótese de a Funesta caracterizar-se como o principal elemento fantástico que rompe com a realidade da obra” (ALBERTIA, 2019, p. 12), pois a personagem subverte os padrões de sua época ao defender uma emancipação feminina.

A partir disso, destacaremos duas questões apontadas pela pesquisadora a respeito da narrativa que se diferenciam dos outros autores abordados neste trabalho. Albertia, com base em Roas (2014), afirma que “é o contraponto entre a construção do cotidiano e o Reino do Ignoto que se considera a primeira transgressão da realidade da obra” (ALBERTIA, 2019, p. 107). Ou seja, a primeira transgressão da realidade não acontece por meios sobrenaturais, mas pelo estranhamento de um espaço, aparentemente comum, comandado por mulheres. Logo, “não é o sobrenatural [...] que irrompe na realidade, mas a estranheza de um sistema político e social que difere do estabelecido” (ALBERTIA, 2019, p. 107).

A outra questão sobre a qual Albertia trata de maneira diferente é o ato de suicídio da Rainha. A autora é a primeira a desconsiderar as questões de identidade e gênero femininos. Para ela, “o ato em si não é interpretado como um ato de desistência de adequar-se à realidade intratextual ou de assunção do poder sobre o

próprio corpo – impensado para as mulheres do século XIX –, mas como uma passagem, indiscutível, sem hesitação do real para o sobrenatural” (ALBERTIA, 2019, p. 116), pois, com a morte da personagem, surge a possibilidade da sua aparição fantasmagórica. Portanto, para ela, o suicídio e a aparição da protagonista se tratam apenas da “manutenção da hesitação advinda do estranhamento que o sobrenatural causa” (ALBERTIA, 2019, p. 116).

Por fim, Gabriela Ramos Souza (2019) retoma uma análise da obra voltada para a questão do espaço. A autora analisa a forma pela qual a viagem torna-se o meio de realização feminina no romance *A Rainha do Ignoto*. Assim, baseada em Luis Santos e Silvana Oliveira (2001), Souza parte para uma percepção sobre a qual o sujeito e o espaço estão intimamente interligados. Contudo, diferente de Cardozo e Menon (2012), que investigam o espaço insular como única realização das personagens femininas, livres das imposições masculinas, Souza (2019, p. 204) amplia essa visão, afirmando que a ilha se trata “de uma das várias formas de realização dessas mulheres”.

Nessa perspectiva, a pesquisadora afirma que o outro meio de realização feminina da Rainha e de suas paladinas são as viagens e missões que fazem, ainda que disfarçadas, muitas vezes, em figuras masculinas. Souza, a partir das considerações de Cecília Cunha (2008), afirma que “é possível perceber um duplo sentido nas viagens” (SOUZA, 2019, p. 207), pois “o deslocamento funciona não apenas como conquista de novos lugares, mas, também, como ‘busca de conhecer-se, de encontrar-se, numa autoidentificação’” (SOUZA, 2019, p. 207). O mar, que outrora era um território masculino por excelência, agora é um espaço ocupado por mulheres que buscam novas experiências e realizam proezas.

Assim, a autora conclui que “a viagem - meio utilizado por desbravadores na conquista de terras e normalmente protagonizada por homens - ganha contornos diferentes no romance ao ser liderada pela rainha” (SOUZA, 2019, p. 207). Portanto, “com todos os espaços de poder dominados por figuras masculinas na sociedade patriarcal, a Ilha do Nevoeiro e os navios Tufão, Neblina e Grandolim foram os meios que possibilitaram a realização de um ‘gênio impossibilitado’” (SOUZA, 2019, p. 208).

A partir desse levantamento da produção acadêmica sobre a obra *A Rainha do Ignoto*, percebem-se alguns temas recorrentes, principalmente, a respeito da figura feminina. Dos 13 trabalhos analisados, 12 voltam-se para as questões de gênero, representação e espaços femininos, e apenas um destoa desses estudos, visto que

apresenta uma temática direcionada para a problematização da chegada da modernidade no Brasil, mais especificamente, no Nordeste brasileiro. Os trabalhos voltados para as questões femininas partem da construção da protagonista no romance – que vai desde o estudo que relaciona a personagem com a vida da escritora até o estudo dos elementos sobrenaturais como recurso para a crítica social e realização feminina – ou focam na construção do espaço como o elemento indispensável para a sua emancipação.

Portanto, diante desses resultados, observa-se que os estudos da obra se voltam, sobretudo, para a questão da figura feminina na narrativa. Contudo, tal temática não se esgota, uma vez que nenhuma análise consegue alcançar a totalidade de uma obra, pois o texto literário tem a possibilidade de gerar sempre novos significados, conforme o contexto histórico-social. É interessante notar, também, que a própria Emília Freitas, em seu prólogo, direciona sua narrativa para a questão da mulher ao dizer que sua obra “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, 2020, p. 32). Todavia, é evidente que há outras temáticas a serem exploradas, como a questão da liberdade, não somente feminina, inclusive tratada em alguns poemas da sua obra *Canções do lar*. Há, ainda, a questão da crítica à ideologia dominante e da proposta de uma nova organização social que alcance todos os sujeitos marginalizados, temática que perpassa todo o romance da escritora, especialmente nos três anos de viagem por todo país, demonstrando todas as mazelas daquela sociedade.

Nessa perspectiva, não se distanciando do direcionamento proposto por Emília Freitas, esta dissertação acrescenta aos estudos do romance *A Rainha do Ignoto* a identificação da quebra de paradigmas na configuração das personagens femininas na narrativa, em comparação com uma tradição literária que assentava a representação da mulher na polaridade anjo e demônio. Essa nova forma de figurar as mulheres aponta que Emília Freitas, ao lado de outras escritoras, antecedeu uma configuração que só se desamarraria da representação tradicional no século XX. Desse modo, no próximo capítulo, evidenciaremos essa ruptura na figuração da mulher na ficção oitocentista.

#### 4 AS PERSONAGENS FEMININAS EM *A RAINHA DO IGNOTO*

Como vimos nos tópicos anteriores, no século XIX, houve uma construção do feminino na literatura que, sob a perspectiva masculina, assentava a imagem da mulher em duas figuras contrastantes: o anjo e o demônio. Nesse sentido, a figura do anjo se referia às mulheres que seguiam o padrão da ordem masculina dominante e a do demônio, às mulheres que, de alguma forma, transgrediam essa ordem. Algumas escritoras conseguiram romper com essa representação da mulher na literatura oitocentista, sendo Emília Freitas uma delas.

Em *A Rainha do Ignoto*, a escritora utiliza o elemento sobrenatural para romper com alguns paradigmas da época relacionados à representação da mulher na literatura. Contudo, observaremos que a escritora também constrói personagens femininas que estão inseridas no perfil tradicional de mulher. Entretanto, essa construção funciona como uma crítica às caricaturas femininas construídas por uma sociedade patriarcal que impunha um padrão rígido às mulheres.

Essa coexistência entre a tradição e a ruptura na narrativa é demarcada pelo espaço onde as mulheres vivem. No povoado das Pedras – espaço regido pelos homens –, a conduta das personagens femininas é limitada à imagem do anjo ou do demônio, ao passo que, na Ilha do Nevoeiro – espaço liderado por mulheres –, elas são livres para exercer qualquer atividade, sem julgamentos quanto ao comportamento. Desse modo, de um lado, teremos as personagens Carlotinha, Virgínia, Henriqueta e Malvina, que se enquadram na figuração tradicional da mulher na literatura; do outro, teremos a Rainha do Ignoto e suas paladinas, que rompem com essa tradição.

Portanto, a partir dessa perspectiva, verificamos, no romance de Emília Freitas, os avanços e recuos, em confronto com uma tradição literária oitocentista, na configuração das personagens femininas. Para isso, identificamos elementos da tradição e elementos de ruptura na construção dessas personagens, de modo que o uso de ambos não se refere a uma contradição na narrativa da escritora cearense, mas de uma estratégia para criticar o discurso literário tradicional e apresentar uma nova forma de figurar as mulheres na ficção.

#### 4.1 Tradição: o perfil da mulher oitocentista

No início de sua narrativa, Emília Freitas nos apresenta um povoado com costumes e superstições típicas de cidades pequenas. Todos se conhecem no lugarejo, por isso, ao rumor de qualquer evento novo – desde a chegada de novas pessoas ao povoado ou acontecimentos aparentemente sem explicação –, os habitantes voltam-se para o ocorrido. Assim é com a chegada de um jovem bacharel em direito, que o vilarejo começa a movimentar-se com novos rumores, especialmente as moças que veem nele um pretendente perfeito para se casar. Em torno dessa expectativa de matrimônio, as mulheres entram numa disputa pelo rapaz.

Desse modo, é nesse pequeno lugarejo que observaremos o padrão de mulher exigido pela ordem masculina dominante. A narrativa nos apresenta dois grupos de mulheres: o primeiro, é composto por Carlotinha e Virgínia, descritas como boas mulheres; e o segundo, por Henriqueta e Malvina, retratadas como mulheres más. Vale ressaltar que, no caso do segundo grupo, a má conduta das meninas não se refere a uma transgressão da ordem patriarcal, mas a um resultado desse discurso hegemônico. Também veremos que, apesar das moças do primeiro grupo compartilharem de características consideradas de mulheres-anjos, os desfechos delas caminham para lados opostos, contrariando, em parte, o discurso hegemônico de que mulheres que seguem o padrão exigido têm o desejado “final feliz”.

Carlotinha é apresentada no romance como o ideal de mulher, ingênua, com pensamento “puro como o de um anjo” e dedicada às coisas de meninas: “tratava somente sobre modas e trabalhos de agulha ou então sobre os novos cânticos religiosos que sua mãe estava ensaiando para a próxima festividade” (FREITAS, 2020, p. 65). Em vários momentos da narrativa, a moça é comparada a uma criança, apontando para o fato de que, normalmente, a mulher era vista como alguém que não sabia decidir por si, necessitando de um tutor. Por isso, era comum que a mulher, na falta de pais e marido, tivesse algum responsável para que não fosse mal vista pela sociedade.

Outra questão importante apontada na narrativa é que os pais de Carlotinha a proibiam de ler romances, pois queriam mantê-la dentro da conduta de boa moral. Por esse motivo, a moça lia somente livros de estudo, manual de missa e um livro, do século XIV, sobre a vida de diversos santos, o *Flos Sanctorum*. Esse tipo de discussão era comum nas narrativas daquele período, como exemplo temos *Lucíola*, de José de

Alencar, *A normalista*, de Adolfo Caminha, e *O primo Basílio*, de Eça de Queiroz, romances já mencionados nos capítulos anteriores. Contudo, a narrativa revela que, mesmo com todos os esforços dos pais, a única filha deles foi tomada pelo sentimento amoroso. Nesse ponto, Emília Freitas descontrói com o discurso de que a leitura de certos romances era perigosa para as mulheres. A escritora deixa evidente que não eram os romances que desviavam as mulheres do padrão de boa conduta exigido, mas o *modus operandi* da sociedade.

Nesse sentido, percebe-se que Carlotinha foi criada para ser uma mulher frágil, sensível e passiva diante de tudo ao seu redor. Por isso, quando se via diante de uma situação embaraçosa, não conseguia tomar nenhuma atitude, manifestavam-se somente o silêncio e o choro. Suas antagonistas, Henriqueta e Malvina, desmereciam-na na presença de Edmundo, falando de sua forma de vestir, agir e do modo simples de seu pai se comportar. Diante dessa situação, a própria personagem se sentia incomodada por não conseguir agir de outra maneira: “Ela revoltava-se contra o acanhamento excessivo que lhe tolhia a liberdade de falar diante do Dr. Edmundo, mas não podia vencê-lo” (FREITAS, 2020, p. 90).

Assim, Carlotinha encarnará o perfil de mulher romântica. Ela nunca havia amado alguém até o surgimento de Edmundo por quem ela se apaixonou desde o primeiro momento em que o vê. Para Galindo e Souza (2017), esse perfil de mulher era muito propagado nos Folhetins, em que “a vivência amorosa da personagem feminina enuncia um amor involuntário (não se escolhe amar) e invasivo (penetra independentemente da vontade daquela que ama)” (GALINDO; SOUZA, 2017, p. 29). Nessa situação, a mulher cria em torno do seu amado um sentimento de amor eterno, ou seja, será seu primeiro e único amor para o resto da vida. Esse tipo de conduta leva-as ao sofrimento amoroso quando não correspondidas e abandonadas.

No caso de Carlotinha, a história repete-se, pois Edmundo não tinha nenhum interesse nela. Mesmo assim, para a moça, o rapaz era o ideal de homem, apesar da narrativa, por várias vezes, expor o histórico de mau caráter dele. Inclusive, em uma das sessões espíritas na ilha do Nevoeiro, é revelado que o desprezo gratuito do rapaz, após conquistar as mulheres, teve como consequência a morte de uma jovem. O espírito dessa moça é invocado acidentalmente e ela expõe a atitude imprudente de Edmundo:

[...] eu acreditei que ele me amava deveras e apaixonei-me loucamente! [...] foi viajar sem nos dizer adeus. Eu entristeci, entristeci muito! Chorei, desesperei! Até que um dia achei um pouco de alvaiade que meu pai tinha comprado para pintar uma tabuleta de sua oficina e ingeri metade... cessei de viver [...]. (FREITAS, 2020, p. 200-201).

Mesmo diante disso, a narrativa expõe que a má conduta de um homem não tinha consequências negativas sobre sua vida presente e, muito menos, futura: “Mas isto não privava que o acadêmico gozasse da maior consideração dos pais e simpatia das filhas [...] Quem poderia deixar de estimá-lo? Depois, não eram aquelas as qualidades mais próprias para atrair na sociedade?” (FREITAS, 2020, p. 45). Esse era o perfil de homem exigido pela sociedade. Outro exemplo é o de Gustavo Braga, que trocou Virgínia por sua prima Alice. Em uma conversa sobre a conduta do rapaz, não há nenhum um tipo de reprovação:

- O que pensas do procedimento de Gustavo para com esta pobre moça que ali está morta?  
 - Eu nada vejo de extraordinário no caso; ele fez o que faria qualquer outro em seu lugar, é verdade que escolheu Virgínia para noiva mas ponderou que não podia convir a um moço pobre, que acaba de formar-se à custa de sacrifícios da família, escolher uma esposa tão pobre como ele. Tu bem sabes que o futuro de um bacharel sem colocação é um casamento rico. (FREITAS, 2020, p. 105-106).

Na ordem masculina dominante, há sempre uma justificativa para os atos, por mais absurdos que sejam, dos homens. No caso de Gustavo, Eduardo Gama afirma que ele agiu corretamente. Afinal, seu amigo não poderia atrapalhar seu futuro por causa de um suposto amor por uma mulher pobre. Além disso, Eduardo deixa evidente que não há nada de surpreendente na decisão de Gustavo, ou seja, era comum naquela sociedade tal conduta. Porém, embora Carlotinha tivesse esse exemplo bem próximo de si e de ter recebido conselhos de Diana e Virgínia para não se apaixonar por nenhum homem, não se absteve do enleio da paixão. Ao contrário do que lhe apontavam, apaixonava-se cada dia mais, ainda que Edmundo não a correspondesse.

Por isso, como consequência da falta de reciprocidade e da ausência do amado, Carlotinha começou a mudar, não tinha mais o semblante de antes, andava triste, estava magra e pálida. Assim, como se esperava, a moça adoeceu, contudo, a causa da enfermidade estava em uma carta que recebera de Henriqueta. O teor da carta a desagradou sobremaneira, pois Henriqueta, além de convidá-la para o seu casamento e o de Malvina, também a informava que o povoado estava levantando várias especulações sobre o sumiço de Edmundo, dentre elas, a de que ele fazia parte

de uma quadrilha, por isso, fugira. Diante dessas acusações, Carlotinha não resistiu: “o mundo de seus sonhos” (FREITAS, 2020, p. 175) desmoronou.

Todavia, apesar da desilusão amorosa da moça, a narrativa expõe que, após três anos, ela continuava com o mesmo sentimento por Edmundo. Para Carlotinha, “só se ama uma vez na vida” (FREITAS, 2020, p. 363), por isso não se apaixonou por mais ninguém. Em uma conversa com Diana, ela atribui a culpa de não ter o amor correspondido a si mesma: “Não, mas a culpa foi minha” (FREITAS, 2020, p. 362). Novamente, é manifesto no romance a não culpabilidade do homem diante de suas decisões. Nesse caso, a própria mulher se sente culpada por sofrer por alguém que a tratou com indiferença. Esse tipo de discurso sustenta e mantém as relações de poder que subjagam as mulheres, conservando a crença em um suposto único amor, sobre o qual a mulher deve esperar, independente do custo que isso tenha.

Esse entendimento é reforçado quando Edmundo retorna à Passagem das Pedras. O rapaz volta ao povoado com a certeza de casar-se com Carlotinha e encontrar, nisso, sua paz, seu “porto de salvação depois de um naufrágio nos mares funestos” (FREITAS, 2020, p. 373). Assim, ele envia um bilhete para a moça no qual se autointitula um “homem de bem” e declara que não há motivos para desconfiar de suas intenções. Então, Carlotinha se enche de esperança outra vez. Além disso, em poucos dias, os pais da menina já o recebem sem nenhuma desconfiança. Logo, o casal tem como desfecho o casamento, que é descrito na narrativa como “o fim dos amores comuns” (FREITAS, 2020, p. 375).

Com essa descrição, Emília Freitas manifesta que não há nada de excepcional no desfecho de Carlotinha e Edmundo, nada que a ficção oitocentista já não tivesse feito. Contudo, o desfecho do casal não se trata de um reestabelecimento da ordem, mas de uma crítica ao funcionamento daquela sociedade que sempre encontrava um lugar confortável para o homem. Nesse sentido, o casamento só foi possível porque Edmundo percebeu que não havia possibilidade de envolvimento com a Rainha do Ignoto. Além disso, dentre as moças de Passagem das Pedras, Carlotinha era a única que se encaixava no perfil ideal de mulher requerido por ele naquele momento.

Carlotinha, portanto, encarna uma personalidade feminina oposta à da protagonista. Esta, além de não possuir nenhuma expectativa quanto ao amor, é uma figura de atitude, destemida, forte, já aquela é passiva, insegura e encontra no amor sua força para viver. Logo, em Carlotinha, temos a tradição na configuração da personagem feminina oitocentista: uma mulher que se apaixona uma única vez, e, por

essa paixão, sofre e adocece, aguardando o retorno e a reciprocidade do amado. Essa mulher, ao recebê-lo, não exige explicações, apenas se contenta com sua presença. Assim, Emília Freitas nos aponta para o destino, com aparência de “final feliz”, exigido para as mulheres como Carlotinha.

Em contrapartida, a escritora também nos apresenta outro desfecho para mulheres com o perfil de Carlotinha, o da personagem Virgínia, descrita no romance como sensata e discreta. A moça, filha única, estudava na Europa e nada lhe faltava, pois seus pais eram ricos. Contudo, eles morrem em um acidente e Virgínia passa a ficar sob os cuidados de seu tio Tomás de Moura. De modo velado, ele subtrai a herança da jovem. Anos depois, o tio morre e sua esposa, D. Matilde, fica responsável pela moça, que não é bem tratada pela família.

Nesse episódio, Emília Freitas chama a atenção para a hipocrisia da família tradicional – cristã e defensora dos bons costumes. Para alguns amigos e conhecidos, Tomás de Moura e D. Matilde haviam feito uma grande caridade ao adotar a moça, sem saber das intenções ambiciosas por trás do feito. Não bastassem esses infortúnios, Virgínia, mais uma vez, é enganada ao se apaixonar por Gustavo Braga, que a troca por Alice, uma das filhas de D. Matilde. Esse acontecimento a magoou duplamente, pois foi traída por sua prima e seu noivo. Em vista do ocorrido, Virgínia nunca mais foi a mesma; para ela, o fato lhe causava a mesma sensação de estar contemplando o sangue de seus pais no lugar onde sofreram o acidente.

Algum tempo depois, Virgínia é acometida por mais uma infelicidade, queixava-se para a tia de mal-estares, porém, D. Matilde ignorava suas reclamações, pois via na doença da sobrinha uma oportunidade para se livrar dela. Como forma de protesto pelo descaso da tia, a jovem começou a mudar seu comportamento: “Vendo o pouco caso que faziam de minha vida, atirei-me aos espetáculos e aos bailes com um verdadeiro delírio. Foi o ano passado pelo inverno, no aniversário de Luiza Gama que deitei a primeira golfada de sangue” (FREITAS, 2020, p. 71). Após esse acontecimento público, D. Matilde se interessou pela saúde da sobrinha, contudo, Virgínia rejeitou o suposto cuidado, visto que a doença já estava em um estado avançado.

Esses infortúnios fizeram com que Virgínia dissipasse qualquer ilusão de sua vida, especialmente sobre o amor. Ela sempre aconselhava Carlotinha a desviar-se desse sentimento. Em uma carta, ela orienta a amiga: “nega-lhe o orvalho do teu plácido coração, e deixa morrer mirrada entre o pó destas folhas que encerram ainda

uma partícula do veneno que roubou a vida de tua desventurada amiga” (FREITAS, 2020, p. 127). Para Virgínia, o amor foi seu veneno, sua destruição, logo, não queria que sua amiga sofresse como ela. Além disso, a expectativa de um casamento, que seria para uma moça órfã a renovação de suas esperanças – a construção de uma nova família –, causou ainda mais sofrimento a Virgínia.

Diante de tantos males, na noite da festa de aniversário de Henriqueta e Malvina, Virgínia, tocando seu piano e cantando uma música, despediu-se da vida. A narrativa enfatiza que Virgínia estava como se fosse um anjo e morreu como um cordeiro. Depois de morta, tinha ares de santa: “Era a formosura mística, espiritual duma santa!” (FREITAS, 2020, p. 104). Contudo, outra coisa também chama a atenção: os religiosos julgavam o fato de a moça ter morrido sem confissão, logo, impenitente, sem salvação. Nesse momento, fica evidente a crítica aos religiosos que estavam mais preocupados com essas questões do que com toda injustiça sofrida pela jovem. Ademais, as filhas de D. Matilde estavam mais entristecidas por sua festa ter sido arruinada do que pela perda da prima: “Meu Deus, em que dia veio morrer a Gina!” (FREITAS, 2020, p. 105).

Outra questão levantada na narrativa é que, mesmo após sua morte, a mulher ainda era depreciada. No velório, Edmundo indaga a opinião de Eduardo Gama sobre a conduta D. Matilde e de Gustavo para com a moça, ele argumenta contra Virgínia, afirmando que ela não era filha de Elias e que fora ingrata com sua tia. Assim, observamos que Eduardo tenta sobrescrever a história de Virgínia, desqualificando-a. Contudo, uma empregada de D. Matilde desmente toda a história contada para Edmundo, garantindo que “aquela que está ali ... morta, era uma santa” (FREITAS, 2020, p. 106).

Diana, também preocupada com a memória da amiga, faz de tudo para que ela não seja esquecida no povoado. No velório, de modo anônimo, ela envia um pombo-correio com uma grinalda de flores de laranjeira e um bilhete lamentando a morte de Virgínia. Por causa desse acontecimento, a vizinhança começou a comentar que era um milagre de Nossa Senhora, pois não havia, naquela redondeza, nenhuma laranjeira, nem pombo semelhante àquele. Rapidamente, espalhou-se pelo povoado o suposto milagre, fazendo com que os habitantes acreditassem na santidade de Virgínia. Em vista disso, muita gente acompanhou o caixão da moça até o cemitério: “quando em sua passagem as mulheres ajoelharam para beijar o chão ou o ladrilho que ele transpôs, revestiu-se de uma grandeza sublime!” (FREITAS, 2020, p. 115).

Assim, Virgínia deixou como memória uma vida de resignação e bondade, mesmo diante de tantas infelicidades.

Desse modo, Emília Freitas desenvolve um desfecho para Virgínia que se distancia daqueles tradicionalmente apresentados para personagens que figuram mulheres-anjos. Mesmo que a moça tenha seguido o padrão de mulher exigido pela sociedade, ela teve como destino a morte. Isso desmistifica a ideia de que basta a mulher seguir as regras impostas que nada de ruim lhes acontecerá. Virgínia sofreu inúmeras injustiças: o roubo de sua fortuna, a traição da prima e do noivo, o descaso da família diante de sua doença, as injúrias proferidas mesmo depois de morta. Além disso, no caso que a levou a definhar, a narrativa expõe que, na ordem masculina dominante, o bem-estar do homem será sempre posto em primeiro lugar, ainda que isso custe a vida de uma mulher.

Outras personagens femininas apresentadas no romance são as irmãs Henriqueta e Malvina, filhas de D. Matilde. Elas encarnam a figura de mulheres-demônios, pois são vaidosas, levianas, arrogantes, namoradeiras e adoram ir às festas. Contudo, Emília Freitas, assim como na figura de mulher-anjo, subverte esse modelo de personagem da tradição literária, visto que o comportamento das irmãs, ainda que tenha algumas características transgressoras, inclina-se mais para um produto do discurso hegemônico.

Esse produto, em grande parte, explica-se pela criação das meninas. D. Matilde, depois da morte do seu esposo, criou sozinha três meninas: Alice, Henriqueta e Malvina. Nessa situação, a mãe via a necessidade de encaminhar as filhas ao matrimônio. Dentre os motivos, está a indispensabilidade de se ter uma figura masculina na família, já que a mulher não tinha credibilidade para efetivar qualquer transação. Outro motivo era manter o padrão de vida, pois nenhuma delas tinha um ofício, o que era comum na época, visto que o acesso à educação e o ensino eram diferenciados para as mulheres, conseqüentemente, as oportunidades de emprego não eram as mesmas. Diante disso, observa-se o que Emília Costa afirma que, perante a sociedade, “a mulher estava permanentemente num estado de menoridade” (COSTA, 2007, p. 495).

Por isso, o trio de meninas foi criado para disputar a qualquer custo um homem para si. Henriqueta e Malvina já tinham como exemplo a irmã Alice, que conseguiu casar-se com o noivo de sua prima Virgínia. Assim, com a chegada de Edmundo ao povoado, Henriqueta via nele a oportunidade do matrimônio. Percebendo, contudo,

que Carlotinha havia se interessado pelo rapaz, Henriqueta, com a ajuda de Malvina, desqualificavam-na. Em um desses momentos, uma das irmãs, com a aprovação da mãe, afirma que a amiga se insinuava para os rapazes do povoado:

[...] Ó Malvina! Ó Henriqueta, que fazem vocês, meninas? Vieram sentar-se e deixaram a Carlotinha de pé junto à janela!  
 - Ela quis ficar ali mesmo, mamãe - respondeu Henriqueta com ar zombeteiro  
 -, isso é para ver os moços que vêm da missa ... uns papangus de paletó de brim metido na goma, e chapéu atolado até as orelhas! - Henriqueta acompanhava as palavras com trejeitos e risos.  
 - Cala a boca, Quetinha. Não repare, Sr. Vigário, esta menina zomba de tudo  
 - disse D. Matilde, com ar de quem manda continuar.  
 - Parece muito com D. Alice - observou Edmundo. (FREITAS, 2020, p. 71).

Desse modo, a rivalidade feminina era instaurada: “Henriqueta lançava de quando em quando à Carlotinha olhares carregados de ódio” (FREITAS, 2020, p. 99). Tal competição entre as mulheres não era algo intrínseco a sua natureza, como até hoje se faz acreditar, mas era algo construído e estabelecido pela ideologia da dominação masculina. O matrimônio, por muitas vezes, era a única alternativa de sobrevivência para as mulheres. Eni de Mesquita Samara (1988) explica que, para as mulheres, o casamento tinha uma função específica, visto que suas imagens estavam associadas às de esposa e mãe. Assim, o casamento representava a “proteção e a decente sobrevivência, pois era da competência do marido zelar pela segurança da mulher e da prole” (SAMARA, 1988, p. 97).

Além disso, havia um estereótipo sobre as mulheres que não conseguiam se casar. Maria Stella Levy (2009) afirma que as que não se casavam entre 25 e 30 anos recebiam o termo pejorativo de solteirona, que denotava a incapacidade de conseguir um casamento. Segundo Levy, essas mulheres eram relegadas a viver de favor na casa de parentes – cuidando das crianças e/ou das tarefas de casa – ou em uma situação ainda mais incômoda de concubina ou prostituta. Portanto, não se casar, para a mulher, significava o não sucesso na vida, pois nenhum homem a escolheu para ser esposa e mãe de seus filhos.

Por isso, diante dessa pressão social, surgia uma certa competição entre as mulheres por um homem. No caso de Henriqueta, ela julgava que Edmundo seria o par ideal, nem tanto pelo caráter ou pelo porte físico, mas porque presumia que o rapaz era rico. Diferente de Carlotinha, as pretensões de Henriqueta não eram nada românticas. Por esse motivo, ao sumiço de Edmundo do povoado, Henriqueta abandonou qualquer interesse e partiu para uma nova empreitada, um negociante

português. Malvina também conseguiu um compromisso com Eduardo Gama. Desse modo, o desfecho das irmãs também diverge do tradicionalmente estabelecido para mulheres com a conduta delas, pois elas conseguem o desejado matrimônio.

Portanto, Emília Freitas, cuidadosamente, cria personagens femininas que, enquanto criticam o discurso literário tradicional, também denunciam os males às mulheres de uma sociedade patriarcal. A escritora inverte sutilmente alguns aspectos das figuras femininas tradicionais, acentuando, sobretudo, a quebra do mito de que a boa mulher desfruta de um final feliz. Também expõe que o primeiro e principal instrumento de formação de conduta e cerceamento das mulheres é a família. Além disso, ironiza o amor romântico e o matrimônio como sendo o ideal para as mulheres.

#### **4.2 Ruptura: desdobramentos do ser feminino**

No romance *A Rainha do Ignoto*, o uso do sobrenatural funciona como principal elemento da quebra de paradigmas na figuração da mulher na ficção do oitocentos. Tzvetan Todorov (1939-2017), em *Introdução à Literatura Fantástica* (1970), dentre outras indagações, responde à pergunta “por que o fantástico?”, ou seja, qual seria a intenção do escritor ao utilizar esse recurso em seu texto. Para o autor, esse questionamento está ligado às funções do sobrenatural, dentre as quais, nos deteremos à função social.

Ao tratar da função social do sobrenatural, Todorov (2017, p. 167) cita Peter Penzoldt (1952, p. 146), o qual afirma que, “para muitos autores, o sobrenatural não era mais que um pretexto para descrever coisas que jamais se atreveram a mencionar em termos realistas”. Para o autor búlgaro, o sobrenatural permite acessar certos limites inacessíveis que não seriam possíveis de alcançar sem esse recurso, por exemplo, temas como o incesto, a homossexualidade, dentre outros temas tidos como proibidos no século XIX. Assim, Todorov pontua que a inserção de elementos sobrenaturais é mais do que um pretexto, é um meio de evitar a censura e a condenação. Nesse sentido, para o autor, o sobrenatural funciona como um elemento de ruptura no sistema de regras preestabelecidas.

A figura principal de transgressão na narrativa é a protagonista, que, ao longo da narrativa, não tem um nome definido. Isso se deve, sobretudo, ao fato de a personagem não ter uma identidade fixa; no decorrer do romance, Emília Freitas nos apresenta uma protagonista multifacetada. Antônio Candido (1918-2017), em *A*

*Personagem do Romance* (1968), afirma que, quando tratamos da percepção de nossos semelhantes, não somos capazes de abranger sua totalidade, pois todo sujeito é uma “variedade de modos-de-ser”. Por isso, “a noção a respeito de um ser, elaborada por outro ser, é sempre incompleta, em relação à percepção física inicial. E que o conhecimento dos seres é fragmentário” (CANDIDO, 1970, p. 53).

Candido assegura ainda que, ao estudarmos profundamente os fragmentos do ser, mesmo considerando um todo, eles nos apresentam um conhecimento aproximativo do outro, ainda que seja coerente, possui uma noção oscilante e descontínua desse ser. O crítico literário conclui que “os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados” (CANDIDO, 1970, p. 53). Dentro dessa perspectiva, o romancista, ao criar personagens multifacetados, retoma, no plano da técnica de caracterização, a maneira fragmentária de compreendermos os outros. Contudo, é evidente que, em um romance, a visão fragmentária é criada e estabelecida de forma racional pelo escritor, delimitando, numa estrutura elaborada, o conhecimento do outro. Todavia, é devido também às técnicas de caracterização que o escritor provoca, em seus leitores, uma sensação de um personagem ilimitado, contraditório, complexo.

Nesse sentido, a protagonista de *A Rainha do Ignoto* encaixa-se no que Antônio Candido (1970, p. 57) chama de “seres complicados, que não se esgotam nos traços característicos, mas têm certos poços profundos, de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o mistério”. Ao se transformar em outras pessoas, através de poderes sobrenaturais, a protagonista vai se tornando cada vez mais um mistério a ser desvendado. Emília Freitas nos apresenta uma personagem que está em uma constante descoberta de si mesma. No decorrer da narrativa, a protagonista, aos poucos, revela-se, não em sua totalidade, mas em fragmentos de seres.

Partindo dessa perspectiva, a protagonista é percebida na narrativa sob duas formas: a tradicional, na qual há a dualidade mulher/anjo e mulher/demônio; e a que rompe com essa dualidade, sobretudo, com a ajuda do recurso sobrenatural. Essa figura tradicional da imagem feminina ocorre quando ela está fora da ilha do Nevoeiro, isto é, quando está na ordem masculina dominante. Para exemplificar, no início da narrativa, a protagonista do romance é apresentada como a Funesta, uma figura misteriosa que anda pela serra do Areré com duas criaturas estranhas e provoca medo nos moradores do povoado das Pedras.

[...] Uma noite destas, viu, 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! [...] Ela tem pacto com Satanás! Dizem que, onde aparece, é desgraça certa. Chamam-na “A Funesta” - Deus me livre de encontrá-la. [...] (FREITAS, 2020, p. 38-39).

Para os habitantes, uma moça que vaga sozinha por aquela região não poderia ser coisa boa. Por isso, é vista como um ser demoníaco. Todos os acontecimentos ruins são atribuídos a ela: “Depois que a tal de Funesta começou a sair da gruta e a passear de noite pelo povoado ... olha lá furto! Olha barulho!” (FREITAS, 2020, p. 48). Ao contrário dos moradores do povoado, Edmundo a percebe como uma criatura divinal. Em sua primeira aparição ao jovem bacharel, “ela vestia branco, tinha os cabelos soltos e a cabeça cingida por uma grinalda de rosas” (FREITAS, 2020, p. 41), assemelhava-se a uma fada. Para ele, aquela mulher lhe parecia uma “criatura formosa, romântica e ideal” (FREITAS, 2020, p. 41).

Essa figura idealizada por Edmundo passa a ser chamada na narrativa de fada do Areré. Para ele, essa mulher que cantava canções francesas, acompanhada de uma harpa, tinha um semblante de uma tristeza indefinível. O rapaz, investido da ideia fixa de desvendá-la, vai até a serra e escreve em uma pedra:

- Por que alagas de pranto este caminho?  
 - Por que fitas as nuvens sobre o monte?  
 - Triste viajara ... Ave sem ninho ...  
 - Que buscas tu na linha do horizonte?  
 - A fumaça de um barco além perdido?  
 - Saudades da pátria te consome?  
 - Segreda à noite em voz sentida  
 - Qual eterno pesar? Que amor? Que nome?  
 (FREITAS, 2020, p. 75-76)

As perguntas de Edmundo estão carregadas de sua percepção, enquanto homem do século XIX, a respeito daquela mulher misteriosa. Seus questionamentos se encaminham para uma relação entre a tristeza dela e um possível amor não correspondido. Para a sociedade oitocentista, a tristeza de uma mulher só poderia estar relacionada ao fato de não ter um homem para amá-la e, assim, constituir uma família. A resposta da fada do Areré desperta ainda mais a curiosidade do rapaz:

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

Se eu pudesse sofrer de nostalgia ...  
 Que pátria? Que nação seria a minha?  
 Se tudo neste mundo me enfastia ...  
 Que afeto posso ter que me definha?  
 (FREITAS, 2020, p. 77)

É a primeira vez que temos uma manifestação da protagonista do romance falando sobre si mesma. Inicialmente, a resposta dela traz um prenúncio do seu fim na narrativa, enquanto revela que esse fim era o seu desejo e vinha sendo planejado há algum tempo. Depois, sua resposta contradiz os pensamentos de Edmundo ao seu respeito, uma vez que ela se desvencilha de qualquer tipo de sentimento a alguém ou a algo. Não há nada no mundo que mereça seu interesse, pois tudo a enfastia. Além disso, sua última pergunta dá-nos indícios de sua concepção de amor, visto que, para ela, ter um afeto significa definhar, tornar-se fraco.

Mesmo diante desse discurso, Edmundo persiste na fada do Areré, a ponto de desejá-la como futura esposa: “Ele sonhava sempre uma fada, uma mulher superior, que no rastro luminoso de seus passos levasse acorrentada sua vontade, sua esperança e sua vida” (FREITAS, 2020, p. 119). Contudo, veremos que, ao conhecer de fato quem é a mulher da gruta, suas expectativas de um possível romance se esvaem. A narrativa já nos deixa vestígios dessa expectativa frustrada: “Ilusão dos primeiros anos, pois a mulher superior é a encarnação da indiferença e até do ódio da maior parte dos homens” (FREITAS, 2020, p. 119). O perfil de mulher da fada do Areré, mais tarde, desvendado por Edmundo, rompe com a construção de mulher conhecida por ele.

Esse primeiro rompimento ocorre quando a mulher misteriosa responde a uma carta apaixonada de Edmundo. Em seu bilhete, contrapõe alguns pontos da carta do jovem bacharel. O primeiro deles é quando ele tenta seduzi-la com palavras galanteadoras. A resposta dela ao galanteio o ridiculariza: “Teria me rido, e rido muito [...]” (FREITAS, 2020, p. 133). Ademais, ela afirma já ter ouvido, de outros, palavras semelhantes. Ela deixa evidente, nesse momento, que não é como as outras mulheres que sucumbem às falas sedutoras de um homem.

O outro ponto explanado por ela trata da curiosidade de Edmundo em saber a respeito do seu passado e a razão pela qual se comporta daquela maneira. Sua resposta gera ainda mais um clima de mistério: “não me pergunteis porque me afasto da realidade e transponho as raias do impossível” (FREITAS, 2020, p. 133). Tal manifestação leva-nos a dois caminhos que se entrecruzam: no primeiro, ela não quer

remexer em suas lembranças e, no segundo, ela ainda está em busca de respostas sobre si mesma. Essas questões serão desenvolvidas quando a protagonista assumir sua identidade como rainha.

Por fim, no último ponto, a moça encantada expõe que Edmundo declarou seu amor por ela: “me patenteais vosso coração” (FREITAS, 2020, p. 133). Ela afirma que, se estivesse no lugar dele, possivelmente se sentiria atraída também, pois é de impressionar qualquer pessoa uma moça em um bote, tocando harpa e cantando uma canção francesa. Todavia, ela dissipa quaisquer chances de algum envolvimento entre eles: “Sou filha da natureza, noiva do infinito! Senhor, não olheis para a voragem!...” (FREITAS, 2020, p. 134). Ela se compara a uma força avassaladora, por onde passa, traga tudo.

Além disso, ela o aconselha: “Ao pé de vós existe um lago azul, tranquilo como a luz dos olhos de um recém-nascido, navegai por ele que encontrareis o porto da bonança, e não velejai por esses mares da visão” (FREITAS, 2020, p. 134). Essa recomendação se refere à Carlotinha, que o ama em secreto. Ela é o lago azul e tranquilo que o aguarda, contudo, ele a tem ignorado. Nesse momento, Emília Freitas, através de sua protagonista, evidencia o contraste existente entre as duas personagens femininas. Uma encarna o perfil desejado por aquela sociedade, calma, sensível, apaixonada, à espera de um marido que a complete e a tire da tristeza da solidão; enquanto a outra rompe com essas características.

Assim, para encerrar de vez com as esperanças de Edmundo, a moça da gruta assina a carta como Funesta, desconstruindo com a imagem idealizada por ele. O rapaz muda sua concepção de mulher divinal para mulher infernal: “- Isto não é mulher, é o diabo” (FREITAS, 2020, p. 134). Porém, tal frustração não o faz desistir de saber de fato quem é era essa mulher e quais eram suas intenções.

Desde a leitura daquela carta que encontrou no monte com assinatura extravagante e ideias incompreensíveis, que houve em seu espírito uma grande transformação: o que foi um sonho, um devaneio de moço, era agora um estudo do coração da mulher, um fato psicológico que pretendia investigar, custasse-lhe embora a vida; mas havia de arrancar o segredo àquela *sphige* de mulher. (FREITAS, 2020, p. 151-152).

Nesse sentido, percebe-se que as duas figuras, Funesta e fada, construídas, respectivamente, pelos habitantes do povoado e por Edmundo, não dão conta da complexidade da mulher misteriosa, pois são visões limitantes, fundadas numa

concepção patriarcal do perfil de mulher. Assim, a protagonista passa a apresentar-se àquela comunidade como Diana, filha de um caçador de onças, que mora, com os pais e uma empregada muda, numa cabana na floresta. As únicas personagens a terem contato com Diana são Virgínia e Carlotinha. Por meio dos diálogos com ambas, começamos a desvendar essa mulher enigmática.

Inicialmente, nota-se a relação entre o nome assumido pela protagonista e a deusa mitológica. Diana, deusa romana da caça, conhecida como Ártemis na Grécia, era indiferente ao amor, decidira renunciar ao casamento ainda na infância. A personagem de Emília Freitas também se mostrará alheia a esse sentimento e a essa convenção social. Em uma conversa sobre o passado de Virgínia – que foi substituída por um dote maior, oferecido por outra mulher –, Diana critica o casamento: “o amor se compra a peso de ouro como qualquer mercadoria...” (FREITAS, 2020, p. 85). Para ela, o casamento era uma transação financeira, assim como ocorre com a protagonista de *Senhora*, de José de Alencar, porém, os desfechos das personagens diferem, pois Aurélia sucumbe ao contrato social.

Diana ainda escreve um longo poema à Carlotinha sobre sua concepção de amor, tentando convencê-la a não ceder a esse sentimento. Nele, o eu lírico é o próprio amor que declara revelar sua verdadeira face: “A máscara queres que desça?/ [...] Vou ser contigo sincero” (FREITAS, 2020, p. 127). O amor confessa mover o mundo tanto para a paz como para a guerra. Não há um ser humano que não se curve a ele: “Seja mendigo ou fidalgo/ Curvo à força de meu braço:/ - "Os monarcas me obedecem!/ Os sábios curvam-me as fronteiras” (FREITAS, 2020, p. 128). O amor se deleita em fazer o mal àqueles que se entregam a ele.

[...]- "Ao fulgor de meus olhares  
Ofusco a luz da razão ...  
Tenho uma amiga - injustiça  
Tenho um ministro - a traição!

- "Sou mais terrível que Nero!  
Mais do que ele sou rei!  
Meus vassallos quando gemem ...  
Rio do mal que causei!

- "E espremo por entre os dedos  
O sangue dos corações!  
Em taças de ouro esmaltado  
Faço as cruéis libações:

-“Não conheço a condolência,  
Sou - assassino - e malvado!

Cometo todos os crimes!  
Tenho a desgraça a meu lado!

-“Sou quem dispara o revólver  
Na frente do suicida!  
Quem aperta o ferro em brasa  
No peito d'alma descrida!

-“Só prantos matam-me a sede!  
Só me alimento de dor!  
Sou rival do próprio Deus!  
Tremei! meu nome é Amor!!!”  
(FREITAS, 2020, p. 129)

Assim, para Diana, o amor é tirano, a ele se deve todo o sofrimento da humanidade. Por isso, ela alerta Carlotinha para não se render, pois, certamente, sucumbirá, tal como ocorreu à Virgínia: “- Ficai pois de sobreaviso,/ Que ele é ruim ... é vilão/ Fechai, com trancas de ferro,/ As portas do coração” (FREITAS, 2020, p. 130). Diana sabia que a jovem amava Edmundo, este, por sua vez, estava encantado pela moça da gruta.

Desse modo, os primeiros capítulos do romance de Emília Freitas nos apresentam a protagonista encarnada em três figuras: a Funesta, a fada e Diana. Essas três imagens de mulheres já nos apontam para algumas características da protagonista como Rainha do Nevoeiro. Contudo, percebemos que suas ações, dentro do povoado das Pedras, são limitadas por serem mulheres, de modo que a percepção que os habitantes daquela região possuem das três figuras enquadra-se na dualidade mulher-anjo e mulher-demônio.

Por outro lado, quando a protagonista assume seu papel de Rainha na narrativa, essa dualidade não dá conta da complexidade do seu ser. Na ilha do Nevoeiro, a Rainha é percebida por seus habitantes como uma mulher inteligente, justa, forte, corajosa. Ela domina várias áreas de conhecimento: “O que mais admira [...] 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, 2020, p. 170). Além disso, é abolicionista e, apesar de ser chamada de rainha, é republicana: “o título de rainha, segundo dizem, não lhe vem pelo gozo, vem pelo martírio” (FREITAS, 2020, p. 184). Ela acredita que um “rei é produto da ignorância dos povos antigos, que ainda não estavam em estado de governarem-se, e formar uma república” (FREITAS, 2020, p. 186).

Por isso, na ilha do Ignoto, há uma realidade distinta do restante dos lugares do Brasil. A organização social criada pela Rainha é mais desenvolvida socioeconomicamente que a sociedade na qual prevalece a ordem masculina dominante. Para chegar à ilha, a partir da gruta do Areré, era necessário primeiro passar por uma ferrovia, símbolo do progresso no século XIX, depois adentrar em um barco. Apenas os habitantes da ilha tinham acesso à rodovia de ferro. Da mesma forma, em alto mar, ninguém podia enxergar a ilha, pois, para manterem seu território em segurança, as paladinas usavam a hipnose para afastar visitas indesejadas – “Pois bem, é o hipnotismo que lhes fecha os olhos para tudo, mas os abre para ver um denso nevoeiro!” (FREITAS, 2020, p. 198).

Dentro da ilha, as mulheres são livres para exercer qualquer profissão. Aquelas que trabalham no palácio com a Rainha são denominadas paladinas, inclusive, umas são de outros países, como a norte-americana Constance, engenheira da estrada de ferro e das fábricas. Elas passam por simulações de combate e algumas possuem os mesmos poderes sobrenaturais da protagonista; é o caso de Clara Benício, médica da comunidade e amiga da Rainha. Para se tornarem paladinas, essas mulheres fazem um juramento: “guerrear a injustiça, proteger o fraco contra o forte, entrar nos cárceres para curar os enfermos, lançar-nos às ondas para salvar os náufragos e atirar-nos aos incêndios para lhes arrebatam as vítimas!” (FREITAS, 2020, p. 178). É com esse dilema que elas partem para outros lugares da cidade para resgatar mulheres, crianças, idosos e homens.

Ao se tornarem habitantes da ilha, essas pessoas passam a ter acesso à educação, cultura, saúde e emprego. Para exemplificar, a maioria dos homens que passam a morar na comunidade foram vítimas da injustiça dos órgãos do governo, condenados à morte ou ao desterro. Na comunidade governada por mulheres, eles passam a ter um emprego nas fábricas, onde se produz desde um simples relógio a armas. Na ilha, há também um espaço de acolhimento de crianças e adolescentes órfãos, chamado Ninho dos Anjos.

Além disso, existe uma instituição dedicada a cuidar das mulheres que passaram por algum tipo de violência doméstica: “[...] se via mulheres de todas as idades, com sinais de todos os sofrimentos morais e físicos que inutilizam o corpo [...]” (FREITAS, 2020, p. 193). Algumas dessas histórias de violência chamam a atenção: na primeira, uma mulher ficou com paralisia e um aneurisma na aorta, provocados

pelo marido bêbado que lhe agrediu; em outra, uma mulher grávida foi abandonada pelo marido, que decidiu retornar para matá-la:

O marido de Flávia, pouco tempo depois de casado foi fazer uma viagem e não voltou; ela soube que ele vivia com outra mulher lá para os sertões do Piauí, e continuou a esperá-lo, vivendo só na casinha em que ele a tinha deixado. Uma tarde, ao pôr-do-sol, ela o viu entrar empunhando uma faca que cravou-lhe de um lado. A pobrezinha caiu banhada em sangue, e ele, julgando-a morta, fugiu para casar com a outra; mas enganou-se, ela escapou e, estando para dar à luz a primeira filha, esta em consequência da grande quantidade de sangue que perdeu a mãe, nasceu paralítica e idiota. Ali está sentada naquela rede, sem se poder erguer, já há trinta e seis anos! É uma vítima da perversidade de seu próprio pai! (FREITAS, 2020, p. 194-195).

Emília Freitas expõe um problema que atravessa séculos: a dependência emocional e psicológica da mulher que espera pelo marido, mesmo sabendo que está envolvido com outra pessoa, e a perspectiva masculina de que o corpo feminino é propriedade sua, por isso, ele decide sobre sua vida e morte. Essa relação de poder coloca o bem-estar do homem não somente acima da vida feminina, mas também acima da vida do seu próprio filho, ambos são tratados como sua propriedade. Assim, a narrativa expõe todos os males de uma sociedade comandada por homens, em contraponto com uma sociedade liderada por mulheres, que funciona perfeitamente em acesso e igualdade de direitos.

Desse modo, a narrativa expõe as características de governança da protagonista, evidenciando o quanto ela está à frente das lideranças masculinas. Embora se faça conhecer alguns de seus traços, a Rainha segue na narrativa sendo um mistério para os outros personagens. Primeiro porque, por meio de seus poderes sobrenaturais, ela não revela sua verdadeira face a ninguém:

As Paladinas do Nevoeiro nunca lhe viram o rosto, porque só tira a máscara para os estranhos, fora do Ignoto, conforme o papel que ela quer representar no mundo: ora é filha do caçador de onças e Funesta ou fada da gruta do Areré, como tem sido neste burgo, de outra vez é modista, é marquesa, é o diabo! é tudo! até alma! (FREITAS, 2020, p. 150).

Segundo, nenhuma pessoa sabe a respeito do seu passado: ninguém “pôde descobrir de quem descende esta mulher, onde aprendeu as ciências de que dispõe, as artes que utiliza” (FREITAS, 2020, p. 150). Uma de suas paladinas chega a afirmar que ela não tem história. Contudo, a narrativa nos revela partes do seu passado. Em uma conversa com sua paladina Clara Benício, a Rainha confessa que nunca amou

ninguém: “meu coração não tem história” (FREITAS, 2020, p. 334). Porém, já foi amada, em sua mocidade, por um rapaz que sofreu pela não correspondência de seu amor: “E este homem, que nunca conseguiu o simples prazer de trocar comigo duas palavras, em uma conversação banal, teve a coragem de amar-me sem esperança quinze longos anos!” (FREITAS, 2020, p. 334).

Além disso, Jaime Ortiz dizia a todas que os desregramentos de sua vida aconteceram por causa da sua paixão frustrada. Esse episódio da vida da Rainha entristecia-a pelo fato de ter feito alguém sofrer por amor. Isso explica o grande empenho dela em resgatar pessoas que sofreram alguma desilusão amorosa. Fica também evidente, nesse evento, a indiferença da protagonista ao amor. Em outro momento, ela expõe que toda mulher deveria se esquivar desse sentimento, pois, ao se desiludirem, choram, sofrem, adoecem e morrem, por algo que, segundo a Rainha, não se trata de amor, mas de orgulho. Assim, a protagonista aconselha:

[...] se 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, 2020, p. 364).

Desse modo, a narrativa nos aponta uma personagem feminina totalmente diferente das descritas no romance, pois ela não se ocupava de coisas que eram tidas como essencialmente femininas, por exemplo, alcançar o homem ideal e contrair o matrimônio como o único objetivo possível na vida, como era comum na época; de modo que o não sucesso nesse empreendimento poderia resultar em julgamentos, loucura e até na própria morte da mulher. Contudo, a Rainha, em seu discurso, afirma que o desprezo de um homem, na verdade, deveria resultar em sentimento de alívio na mulher por ter sido bem-sucedida em livrar-se de tal fardo.

A quebra de paradigmas da protagonista também ocorre em outro plano; investida de poderes sobrenaturais, ela poderia se transformar em qualquer pessoa. Isso a ajudava a exercer papéis sociais negados à mulher fora da ilha do Ignoto: “Não podia reear coisa alguma, ninguém lhe tolheria o passo, porque ela só pareceria o que quisesse parecer” (FREITAS, 2020, p. 249). Ela se transformava em bombeiro, cônsul, frade, capitão, dentre outras figuras. Ter a liberdade de escolha não era comum para uma mulher do século XIX.

Entretanto, além de poder ser qualquer pessoa, a Rainha ainda viajava livremente pelo país, em seu navio. Cecília Cunha, em *Emília Freitas: máscara e utopia* (2008), afirma que há um duplo sentido nas viagens realizadas pela Rainha e suas paladinas: o deslocamento funciona como o alcance de novos espaços e como uma busca de autoconhecimento. Desse modo, não somente o processo de transformar-se em outras pessoas é uma forma de realização feminina, mas também as viagens empreendidas por elas.

Ao transformar-se em outras pessoas, a Rainha, na maioria das vezes, fazia com intuito de resgatar pessoas. Uma dessas cenas ocorre na cidade de Belém, quando a Rainha se transforma no sargento de bombeiros Júlio Pequeno. Ao se deparar com um prédio em chamas e nenhum bombeiro disposto a enfrentar o fogo, a Rainha entra no prédio e salva uma moça: “Decorreram assim três minutos, quando todos os olhos que se dirigiam para o clarão da janela, viram desenhado nele como numa tela luminosa a pequenina figura do sargento, com Laura nos braços” (FREITAS, 2020, p. 262). Nesse episódio, Emília Freitas desmistifica o discurso da fraqueza e do medo inato à mulher, enquanto expõe a falta de coragem daqueles homens. Muitas vezes, a organização social oitocentista, investida desse discurso, negou muitas profissões às mulheres.

Outra cena de heroísmo da protagonista ocorre na cidade de Manaus. Ao se transformar em frade, a Rainha resgata um homem preso injustamente. Nesse capítulo, é exposto o abuso de poder do exército, que chegava à tortura e à morte dos desafetos de autoridades superiores. Então, ela tece críticas: “não tem o civil um cárcere para punir os maiores crimes? Já aí não se fala em açoites senão como abuso. O tronco não existe mais. Por que hão de existir as chibatadas no exército e na marinha?!” (FREITAS, 2020, p. 274). Para a Rainha, o país que usava esse tipo de punição não poderia ser chamado de civilizado.

Também merece destaque o episódio em que a Rainha, transmutada em capitão Fortunato, planeja e executa a libertação de mais de cem escravos de um engenho pertencente a um capitão extremamente perverso. Um dos seus escravos descreve a crueldade dele e de sua esposa:

- Ih... ih... ih! Se o *sinhô* soubesse, come negro vivo! Ainda na semana passada deu tamanha surra na Romana, que ela botou sangue pela boca e pelos *ovidol*! E ainda tá *perrando*. Não faz um mês que matou dois no tronco surrando todo dia. Aqui em segredo, *sinhô*, ele já passou nego no engenho e tirou feito papa! A *sinhá* é *pió*... fura as negas *cum* garfo, atira leite fervendo

na cara delas porque o leite *taiou*, assenta neguinhas no formigueiro, queima *cum* ferro de gomar... Metem *grião* nos pés, outo tem as *artéa* cortada, *mutos* co' as mãos inchada de bolo...fome, *senhô?* *Nuesa* que faz dó... (FREITAS, 2020, p. 286).

Após ouvir essas atrocidades contra eles, a Rainha determina não somente um plano de libertação, como também um plano de recomeço de suas vidas. Ao libertá-los, ela os encaminha como trabalhadores livres para os estabelecimentos rurais que possuía em vários estados do Brasil. Para ela, nenhuma lei deveria escravizar um ser humano. A protagonista defende a liberdade para todos, por isso luta contra as injustiças raciais, religiosa, de gênero, de qualquer outra espécie que prive o sujeito de seus direitos básicos.

E, por prezar a justiça e a liberdade, a protagonista de Emília Freitas faz uma crítica ferrenha à igreja. Em uma das cenas do romance, uma lembrança da Rainha nos expõe a sua descrença quanto à religião católica. Ao entrar em uma igreja, ela tenta buscar um resto de “sentimento religioso”, contudo, não consegue sentir nada, tudo já havia se “evaporado aos raios da luz da ciência”. A protagonista também age com indiferença diante de um elemento de valor sagrado: “Mas abri aquele manual... aquele mesmo livro de orações tantas vezes lido em outro tempo, e não achei nele mais que simples caracteres a passarem-me pela vista sem se deter, sem mesmo atravessar os batentes da porta do pensamento!” (FREITAS, 2020, p. 343).

No entanto, é em outra cena que as críticas mais acirradas da protagonista surgem. Para ela, a igreja deveria servir aos pobres, porém, com a ajuda do Estado, estava tirando deles para dar aos ricos. Nesse episódio, uma senhora idosa conta que a igreja invadiu seu terreno, que estava sendo cuidado por sua irmã, enquanto viajava. Diante da situação complicada, a irmã veio a falecer. Não bastasse essa fatalidade, a senhora idosa recorreu à Câmara Municipal para restituir seu bem, mas o seu pedido foi negado. Depois, acompanhada de um advogado, recorreu novamente, mas foi coagida a vender por um preço bem menor do que realmente valia.

- Muito bem, disse a Rainha do Ignoto, a Câmara que por uma pequena dívida manda executar os vossos escassos bens é aquela mesma que, para satisfazer o capricho dos ricos, vos obriga a receber quatrocentos mil réis por um terreno desapropriado já há dois anos em vosso prejuízo. **Se a lei é isso, se a religião é assim, muito folgo por me achar fora de ambas.** Reconheço a vossa piedade, os vossos sentimentos católicos por esse santuário que vos fica ao lado; mas dizer-me: a vossa consciência não brada bem alto que isto foi uma iniquidade?  
- Não posso maldizer de uma igreja.

- Senhora, **os pobres precisam de pão e Deus não precisa de templo** porque tem por altar o universo. [...]
- Não blasfemeis! Tenho sofrido muito, mas seja feita a vontade de Deus.
- E achais que a vontade de Deus é que os ricos e poderosos arranquem as migalhas das mãos dos pobres para lhe erguerem templos onde muitas vezes vão ofendê-lo com feias ações de orgulho e de ambição? (FREITAS, 2020, p. 349-350, grifo nosso).

Diante disso, a Rainha expõe a relação estreita entre Estado e Igreja, de modo que ambas funcionam em favor dos mais favorecidos. Esta explora a fé dos seus membros para enriquecer, enquanto aquele usa do seu poder de controle não para o bem coletivo, mas para o bem dos seus apadrinhados. Por esse motivo, a protagonista declara rejeitá-los. Além disso, a Rainha tenta romper com o discurso “vontade de Deus”, tanto usado para manter o *status quo* do controle religioso. Ela desconstrói a imagem de um Deus que necessita de bens terrenos para um Deus que tem como prioridade alimentar os pobres.

Assim, Emília Freitas cria uma protagonista que critica as três instituições que funcionam como uma máquina de opressão contra mulheres, negros e pobres: a Família, a Igreja e o Estado. A escritora destaca as hipocrisias sociais dessas instituições. Uma família que não aceita uma mulher livre para decidir sobre si, mas aceita traição e violência dos homens. Uma igreja que deveria falar e agir em amor, conforme os preceitos cristãos, mas que despreza os pobres. Um Estado que deveria garantir a justiça, porém, age com injustiça, especificamente com os menos favorecidos. Por isso que, diante de uma sociedade desigual e injusta, a governança da Rainha na ilha do Ignoto é descrita por Probo como sendo uma utopia de governo.

Contudo, essa sociedade chega ao fim. Como uma personagem complexa sobre qual pode surgir a cada instante algo desconhecido e inesperado, a Rainha se depara com momentos de contradição. A própria personagem tem consciência de que existe um eu fragmentário do qual não se tem total conhecimento: “o seu esquisito eu” (FREITAS, 2020, p. 341). Ela declara: “[...] tenho a mania de obscurecer o mundo físico do eu que existe em mim, todo desequilibrado” (FREITAS, 2020, p. 317). Em algumas ocasiões, esse eu desequilibrado surge revelando uma outra Rainha.

Em dado momento, a protagonista, após salvar várias pessoas de um naufrágio, tem uma conversa com uma das vítimas, que conta um pouco de sua história de vida: casou-se, teve filho e netos, era pensando neles que temia a morte. Nesse instante, surge um sentimento de tristeza e indignação na Rainha por não ter ninguém no mundo por quem tema morrer.

Os próprios astros têm sua família planetária, pensou ela olhando o céu, e eu divago na terra só; tenho o coração desprendido como um balão arremessado ao espaço, onde até a luz desaparece no vácuo! Sem pai, sem mãe, sem irmãos, sem esposo, sem filhos, e até sem sobrinhos! (FREITAS, 2020, p. 230).

Nesse momento, percebemos o fardo que a sociedade impõe, especialmente, sobre as mulheres. Ainda que a protagonista tenha um alto cargo, possua habilidades em várias áreas do conhecimento e ainda tenha poderes sobrenaturais, isso não é suficiente para que desfrute da sensação de completude. Essa sensação, para uma mulher oitocentista, só poderia acontecer no cumprimento do seu papel social de esposa e mãe. Retomando Bourdieu (2012), a ordem masculina dominante age sobre esquemas do inconsciente, fazendo com que os dominados não percebam os mecanismos profundos desses esquemas. Logo, comumente as mulheres estão envolvidas em esquemas de pensamentos e percepções sobre si que são produtos dessa relação de poder.

Assim, a Rainha é tomada pelo *amor fati*, que, segundo Bourdieu (2012, p. 63), trata-se de uma “inclinação corporal a realizar uma identidade constituída em essência social e assim transformada em destino”. Nessa situação, o modo de vida que ela leva não condiz com a identidade social constituída e exigida para a mulher. Por isso, a protagonista é inclinada pelos mecanismos de dominação, que atuam na sociedade, a não se sentir realizada vivendo sozinha.

Dizem que a prática do bem traz a felicidade, é mentira! É ilusão! Aqui estou eu que, desde criança, não tive pensamento que não fosse nobre e digno! Não fiz uma ação que não fosse em favor dos meus ou em benefício dos estranhos, e o que tive em paga? Injustiças e ingratidões! 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, 2020, p. 230-231).

Nesse episódio, ela chega a desvalorizar toda a sua atuação em favor dos outros, atribuindo à força motriz dessas ações um sentimento puramente egoísta. Isso também dissipa um perfil de heroína que renuncia suas vontades em prol dos outros. Essa propensão à autodepreciação de suas ações e à incorporação do julgamento social sobre seu modo de vida estão ligadas às relações de poder impostas. Ao ser

confrontada com a história daquele naufrago, que atribui toda sua felicidade à constituição de uma família, ela julga, então, que não tem felicidade por não possuir uma família.

Nem mesmo as paladinas são consideradas pela Rainha como sua família, pois cada uma está ligada a ela por seus próprios interesses, não sendo por um sentimento de afeto, como o amor: “E essas paladinas, posso chamá-las minha família? Não, porque apesar de haver entre elas verdadeiras heroínas, estão ligadas a mim, umas por interesse próprio, outras por deveres comuns, pelo gênio, pelo caráter e nenhuma pelo coração” (FREITAS, 2020, p. 230). Assim, a Rainha é dominada pelo sentimento de solidão. Ao se enxergar nessa situação, ela considera que fracassou. Por isso, uma de suas paladinas afirma: “não há mulher forte. O coração vence a cabeça” (FREITAS, 2020, p. 370).

Mulheres que rompem com o *status quo* da ordem dominante masculina, com base em Bourdieu (2012, p. 84), são constantemente colocadas em duas situações: se agem como homens, perdem os atributos considerados da feminilidade e desestabilizam o direito tido como natural dos homens às posições de poder; contudo, se agem como mulheres, parecem incapazes para assumirem papéis de liderança. Nesse sentido, a Rainha se vê sob esses dois extremos. Ela está numa posição de poder e ceder a algum sentimento de afeto seria fraquejar, seria pôr em descrédito sua capacidade de governança.

Na narrativa de Emília Freitas, não há uma conciliação possível no que se refere à conduta feminina entre amar e exercer poder. Isso é justificável pela época em que foi escrito, pois o envolvimento amoroso teria que resultar no matrimônio, o que condicionaria a mulher à submissão ao marido. Ao mesmo tempo, naquele contexto, nenhum homem estaria preparado para se relacionar com uma mulher como a Rainha. Por esse motivo, Edmundo desiste de conquistá-la, pois “ele não nascera para as grandes empresas. O extraordinário lhe cansava o espírito ainda mais que o corpo. Tinha o gênio muito comum para atrever-se a amar uma Rainha do Ignoto” (FREITAS, 2020, p. 375). O personagem não seria capaz de envolver-se com alguém fora do padrão de mulher imposto por aquela sociedade. Essa conciliação entre extremos na configuração de personagens femininas só ocorrerá no século XX, consequência de grandes mudanças na sociedade quanto à liberdade da mulher<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Exemplo disso é o romance *El país de las mujeres*, de Giocanda Belli, que narra a história de uma mulher que chega à presidência do país. E uma de suas primeiras mudanças foi a ressignificação dos

Outra figura masculina na narrativa que não sabe lidar com mulheres em posição de poder é Probo. Ele representa a sociedade na qual a autoridade primária deve ser exercida por um homem. Por esse motivo, sente-se deslocado e diminuído na comunidade de mulheres, porque não exerce nenhum tipo de poder sobre elas. Diante disso, ele tenta desmerecer todas as ações da Rainha e suas paladinas, rotulando-as de malucas. Para Probo, a Rainha não sabe gerenciar suas riquezas e tem ideias subversivas que atacam o direito de propriedade dos senhores, a monarquia e a religião católica. Três organizações que fortalecem o patriarcado. Por isso, ele planejava expor a sociedade às autoridades, de modo a extinguir com a comunidade que desestabilizava um mundo no qual coisas e pessoas apareciam apenas como expressão da sua vontade, isto é, a vontade dos homens.

Assim, observamos que, ainda que tenha construído um espaço de liberdade para as mulheres, as relações de poder milenares continuavam a agir sobre a Rainha, tanto conscientemente – quando, ao sair da ilha, era necessário transformar-se em homem para tomar decisões importantes – como inconscientemente – ao se sentir solitária e desmerecer tudo que havia feito em prol dos mais necessitados. No entanto, Bourdieu (2012, p. 22) afirma que há sempre espaço para uma “*luta cognitiva* a propósito do sentido das coisas do mundo e particularmente das realidades sexuais”. Isso possibilita aos dominados uma “resistência contra o efeito de imposição simbólica”.

Nessa perspectiva, a Rainha decide por um mundo sem sua existência a sucumbir aos preceitos impostos pela ordem dominante masculina. Numa manhã, escreve seu testamento e deixa instruções às paladinas de como proceder com os mais necessitados. Em seguida, caminha até o morro mais alto da ilha e inicia o ritual doloroso e lento de sua morte. Ela introduz uma agulha em sua veia, enquanto escreve em um cartão, o que seria seu atestado de fraqueza, o desejo de poder amar, “não uns olhos lindos, uns cabelos, uns lábios, um todo elegante” (FREITAS, 2020, p. 381), mas um ser que tivesse um espírito elevado, assim como ela. Ainda teve forças para

---

estereótipos femininos de mãe, esposa e cuidadora do lar. Essa resignificação quebra o paradigma construído negativamente entorno desses papéis sociais, pois a presidenta cria políticas públicas que valorizam e ampliam as características e ações desenvolvidas no espaço privado pelas mulheres para o âmbito público, como uma qualidade, uma vantagem que todos os habitantes do país deveriam possuir. Nesse romance, vemos uma protagonista livre para amar e para governar, não recaindo sobre ela nenhum sinal de fraqueza ou descrédito por isso.

arrastar-se até seu jardim, onde as paladinas cercaram-na em silêncio esperando suas últimas palavras.

Companheiras, ouvi-me e condenai-me se eu merecer. Vós que vistes em mim a coragem, a resignação, o modelo de outras virtudes que só vós possuís, ides ficar pasmadas quando souberdes que a Rainha do Ignoto era a mais fraca e mais infeliz de vós todas! Ah! Quantas vezes vos animava a viver alegres e dedicadas ao Bem, trabalhando para uma indústria, uma arte, ou uma ciência, e tinha o coração despedaçado por uma desolação sem nome. (FREITAS, 2020, p. 382).

Em um tom de frustração, a Rainha reitera que, apesar de se apresentar como uma mulher inabalável, foi tomada por uma fraqueza, que ela mesma desconhece a origem. Uma de suas paladinas, Clara Benício, contrapõe o seu discurso ao dizer: “chamais a isso fraqueza, senhora? É o que fazem os heróis, falou Clara Benício” (FREITAS, 2020, p. 382). A personagem tenta recuperar a figura de heroína da protagonista, pois somente os heróis abdicam de si mesmos em favor de outrem. Contudo, a Rainha declara que sempre lutou contra esses tipos de sentimentos, sem, no entanto, obter sucesso: “nunca venci a mim mesma” (FREITAS, 2020, p. 382).

Desse modo, com uma harpa na mão e cantando a ópera de Verdi, *La forza del destino*, a Rainha se despede do mundo que não estava preparado para uma mulher que poderia governar e, ao mesmo tempo, amar. Nem mesmo a protagonista, cercada por uma sociedade que vê no amor a fraqueza da mulher, poderia compreender a possibilidade dessa relação. O destino para mulheres como a Rainha, que transgrediram o padrão social da ordem dominante, não poderia ser a conciliação entre poder e amor. Isso, em um primeiro momento, leva-nos a acreditar na morte como punição à transgressão e para reestabelecer a ordem dominante.

Entretanto, Emília Freitas nos apresenta um desfecho intencionalmente ambíguo, pois a perspectiva muda ao possibilitar na narrativa o retorno da protagonista pós-morte. A Rainha surge como um fantasma, sua aparência era terrível: pés esfolados e sangrentos; mãos e rosto sem pele; da boca e dos olhos escorriam sangue. Diante de tal cena, uma de suas paladinas pergunta por que ela estava naquele estado e se estava sofrendo. A conversa que se segue nos direciona para uma nova reflexão do desfecho da protagonista.

- Porque não posso mostrar-me no que estou presentemente e quero que vejais o meu espírito com a mesma forma que teve durante a vida, enquanto esteve encarnado.

- O espírito não é fluido?
- Sim, mas o meu era como se não fosse; tinha grande massa para a pequenez de seu corpo, e assim se feria, contido por ele que não tinha espaço para os estremecimentos causados pelas dores morais.
- E quais eram essas dores?
- Aquelas que vós todas sentis, punhaladas invisíveis, tratos desconhecidos que ficam na escuridão do mundo psíquico.
- E entrastes nesses combates da existência?
- Sim, além dos golpes da deslealdade vilã, da ingratidão monstruosa, do orgulho mal-entendido, da injustiça cruel, da inveja destruidora, tive que lutar contra a legião de meus próprios defeitos, contra o dragão de meu sentimentalismo exclusivista em seus afetos, entusiasta com o Bem e intolerante com o Mal. (FREITAS, 2020, p. 386-387).

A Rainha faz questão de mostrar, em sua aparência, o que a sociedade havia feito com ela. Karl Marx, em seu livro *Sobre o suicídio* (1846), afirma que o suicídio é um sintoma de uma sociedade deficiente. Para ele, quando não se criam condições para algo melhor, “o suicídio é o último recurso contra os males da vida privada” (MARX, 2006, p. 48). Émile Durkheim, em sua obra *O suicídio: estudo de sociologia* (1897), também afirma que o suicídio está na relação entre o indivíduo e a sociedade. Durkheim define três tipos de suicídio: o egoísta, o altruísta e o anômico, os quais podem coexistir em um mesmo indivíduo; é o caso da Rainha do Ignoto.

No suicídio egoísta, “o eu individual se afirma excessivamente diante do eu social” (DURKHEIM, 2000, p. 258). Esse individualismo descomedido é resultado de uma desintegração do grupo social ao qual o indivíduo pertence. Nessa situação, o indivíduo se vê diante de um enfraquecimento de crenças tradicionais, as quais outrora as impedia de sentir tão intensamente as contrariedades privadas. No caso da protagonista de Emília Feitas, ela estava diante de dois mundos – o ordenado pelos homens e o regido pelas mulheres –, logo, quando se viu diante da cena e da história do naufrago, começou a questionar-se sobre suas crenças e sua conduta: a renúncia de seus desejos pessoais estava valendo a pena diante de pessoas que não a amavam de verdade. Para Durkheim (2000, p. 263), à medida que a pessoa duvida de suas crenças, de modo que instituições, outrora inabaláveis, “tornam-se estranhas ao indivíduo, ele se torna um mistério para si mesmo, e então não pode escapar à pergunta irritante e angustiante: para quê?”. Diante dessas contrariedades, a Rainha decide por não viver, pois a única vida que ela poderia “ter já não responde a nada na realidade, e a única ainda fundada no real já não responde” (DURKHEIM, 2000, p. 264) às suas necessidades.

Já no suicídio altruísta, o grupo social ao qual o indivíduo pertence é fortemente integrado e se sobrepõe à personalidade individual. Nesse indivíduo, “o eu não se pertence”, confunde-se com outra coisa que não ele, “o polo de sua conduta está situado fora dele, ou seja, em um dos grupos de que faz parte” (DURKHEIM, 2000, p. 275). Nesse caso, o suicídio surge como um dever social. Durkheim (2000, p. 371) afirma que comumente os indivíduos que possuem as características do suicídio egoísta e do altruísta constroem uma realidade ideal “ao qual possam se apegar”. Na situação da Rainha, ela acredita que está diante de uma fraqueza (vontade pessoal) que a desabilita de governar sua ilha utópica. Assim, também para o bem coletivo, ela decide pelo fim de sua vida. Porém, esse fim é constituído de uma esperança, visto que está ligada ao fato de, “além desta vida, vislumbrarem-se mais belas perspectivas” (DURKHEIM, 2000, p. 281).

Por fim, no suicídio anômico, o indivíduo está insatisfeito com a sociedade, porque ela exige mais do que lhe pode ser oferecido ou simplesmente algo diferente (DURKHEIM, 2000, p. 311). Nessa situação, o indivíduo condena-se “a um perpetuo estado de descontentamento” (DURKHEIM, 2000, p. 314) por não conseguir se aproximar do seu ideal vislumbrado. No caso da Rainha, a sociedade ordenada pelos homens já havia sido seu primeiro descontentamento, por isso, criou sua própria sociedade, conforme suas crenças. Contudo, ela se vê diante de um novo dilema, a sua comunidade utópica é abalada por seus conflitos internos, de modo que ela não enxerga uma conciliação entre sua posição de poder e sua vontade pessoal.

Portanto, vemos mais uma vez a natureza complexa e contraditória da Rainha, desta vez, manifestada nas suas variadas decisões de pôr fim a sua existência. Desse modo, as regras morais operavam em sua mente, imputando-lhe deveres morais, os quais não conseguia cumprir, ou ainda que pudesse cumpri-los, teria um alto custo, escolher entre sua posição de poder e viver uma vida comum. Logo, o suicídio surge como a materialização da liberdade negada. Assim, a morte da Rainha ocorreu no plano terreno, entretanto, em outro, ela continuava a existir, sem as pressões sociais que lhe eram imputadas naquele.

Outro ponto importante do desfecho é a destruição da ilha. A Rainha comunica às paladinas que a ilha desaparecerá por um fenômeno natural, uma erupção vulcânica. Essa atitude da Rainha pode levar à interpretação de que a destruição da ilha revela o seu egoísmo, pois, ao que parece, ela não estava preocupada com a comunidade da qual pertencia. Contudo, partimos para outra perspectiva, a de que foi

um sacrifício necessário para expandir os ideais propagados pelo seu governo, uma vez que não cabia mais àquela comunidade se esconder em uma ilha.

Além disso, a protagonista já havia mencionando que uma monarquia era produto da ignorância dos povos que ainda não estavam preparados para uma república, logo, com sua morte, ela indica que aquela comunidade estava preparada para se governar e formar uma república. Em vários momentos da narrativa, a Rainha aponta para uma futura república. Uma dessas cenas é na simulação de combate das paladinhas na qual ela diz: “As suas marujas são valentes e destros: mas a gente da Generalíssima é a coragem e o heroísmo em pessoa; que se guardem para defender a futura república” (FREITAS, 2020, p. 216).

Desse modo, o episódio da destruição da ilha é emblemático, pois as paladinhas estão no navio preferido da Rainha, o Tufão, enquanto a ilha é tomada pelo fogo e é engolida pelo mar. Essa cena significa que não há mais um lugar para retornar, agora é necessário conquistar novos espaços. Aquele navio outrora usado para resgatar pessoas, agora seria usado para introduzir mulheres e homens naquela sociedade injusta para desafiar os discursos hegemônicos. Nesses novos espaços, eles terão como responsabilidade criar condições de igualdade de direitos para todos.

Portanto, Emília Freitas expõe, por meio da construção ficcional, que as mulheres não somente tiveram que lutar contra fatores externos que as constrangiam – a imposição de um padrão feminino de submissão aos homens e a renúncia de suas vontades –, mas também contra suas próprias dúvidas e sentimentos contraditórios sobre os papéis que deveriam representar na sociedade. Para manifestar essa complexidade, sua personagem não poderia estar configurada dentro de uma tradição literária que limitava a figura da mulher em anjo ou demônio. Logo, para ir além dessa figuração, Emília Freitas teria que utilizar estratégias para criticar o discurso da ordem masculina dominante. Uma dessas estratégias é o recurso sobrenatural, sem ele não seria aceitável um lugar apartado, governado por uma mulher, que, dentre outras coisas, possui a força física de um homem; somente forças ocultas explicariam tal coisa. Além disso, sem o sobrenatural, a protagonista não teria como exercer papéis negados a ela fora da ilha; assim como não seria possível conduzir seu suicídio para uma explicação diferente da tradição literária, porque é com o seu retorno em espírito que sabemos que o seu suicídio não foi uma punição por sua transgressão, mas sua libertação, pois, no novo plano, ela está livre das pressões sociais. Assim, Emília Freitas rompe com a figuração tradicional da mulher na ficção oitocentista.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O trajeto percorrido nesta dissertação procurou mostrar que Emília Freitas, muito além de confrontar o discurso hegemônico em torno da mulher, quebra com a configuração tradicional da figura feminina em seu romance. Para isso, a escritora cearense enfrentou todo um conjunto de instâncias que trabalhavam para controlar e manter as vivências femininas sob o padrão da ordem masculina. Uma dessas instâncias, como vimos, foi a própria literatura, que, durante algum tempo, foi um espaço reservado somente para os homens produzirem e de difusão dos estereótipos femininos.

Nesse sentido, as escritoras oitocentistas não somente teriam que lutar por um espaço na literatura, como também teriam que superar a visão patriarcal reducionista dos papéis femininos na sociedade. Para isso, as autoras Gilbert e Gubar, que estudaram esse fenômeno em autoras britânicas e americanas do século XIX, afirmam que as escritoras deveriam transcender as imagens de anjo e demônio. Essa tarefa, como vimos, não seria fácil, pois as escritoras teriam que enfrentar mecanismos de poder que há séculos ditavam como elas deveriam pensar e agir, os espaços que elas deveriam ocupar ou não, a definição sobre si mesmas, dentre outras imposições.

Por meio do relato da escritora britânica Virginia Woolf sobre seu processo de criação literária, podemos compreender o quanto era complexo afastar-se da tradição literária da época. Narcisa Amália também falou sobre o quanto as pressões sociais exigiam das escritoras frases convencionais. A própria Emília Freitas, ao afirmar que sua protagonista não é um gênio impossível, mas impossibilitado, reitera a força dos mecanismos de poder sobre as vivências femininas. Nesse sentido, se não fossem as relações de poder que debilitavam a atuação das mulheres oitocentistas na sociedade, certamente poderiam ter existido muitas mulheres como a protagonista do romance de Freitas.

Assim, diante de toda essa problemática, Emília Freitas cria, em seu romance, uma protagonista que vai além das imagens de mulher anjo ou mulher demônio amplamente utilizadas na ficção oitocentista. Por isso, a Rainha do Ignoto é uma personagem multifacetada. Para compreendê-la, é necessário perceber os vários fragmentos do seu ser, como se fosse um trabalho de construção, no qual recolhemos partes de algo para se ter o entendimento do todo. A própria protagonista está nessa

recolha de seus fragmentos para compreender a si mesma. Desse modo, ela luta contra forças externas e internas que tentam reprimi-la, por isso, a vemos em momentos contraditórios e conflituosos consigo. Esses momentos revelam o processo de transição do olhar sobre outro para o olhar sobre si. Processo pelo qual as mulheres daquele século estavam passando, especialmente as escritoras.

Nesse sentido, para manifestar esse processo de transição, foi necessário utilizar estratégias para burlar a ordem masculina dominante. No caso de Emília Freitas, ela optou por utilizar o recurso sobrenatural. Esse artifício, como vimos, funciona como um modo de romper com as regras preestabelecidas. Segundo Todorov (2017, p. 168), “a função do sobrenatural é subtrair o texto à ação da lei e com isto mesmo transgredi-la”. Para ele, no século XIX, temáticas polêmicas, como excessos sexuais, seriam mais aceitas se forem atribuídas ao diabo. No caso da Rainha do Ignoto, suas ações são mais bem aceitas e justificáveis quando paira sobre elas a ação do sobrenatural.

Além disso, o sobrenatural inscrito no romance nos direciona para um desfecho distinto dos romances daquele período. Na configuração tradicional, as personagens que transgrediam o padrão imposto à mulher eram levadas à morte. Ainda que elas se arrependessem de suas ações, a única forma encontrada para a redenção de seus “pecados” era a morte. Essas mortes, geralmente, seguem o mesmo procedimento: a mulher é acometida por alguma doença, seguida de delírios e convulsões. No romance de Emília Freitas, a protagonista escolheu pôr fim à sua existência naquele mundo, pois ela tinha um destino melhor situado fora daquela vida, e só é possível saber disso com o retorno da Rainha em forma de espírito.

Além da sua protagonista, Emília Freitas também utiliza, ainda que de forma sutil, suas personagens femininas secundárias para criticar as instituições que colaboravam para manter a ordem masculina dominante. A escritora mostra como as mulheres eram levadas a reproduzir o padrão social estabelecido para elas, pois a sociedade encontrava maneiras de cercear qualquer tipo de conduta distinta. Exemplo disso era o casamento como forma de ascensão social para a mulher. Como ela poderia vislumbrar algo distinto disso, se não possibilitavam condições de um bom ensino, seguida de oportunidades profissionais. Aquelas que ainda conseguiam enfrentar esses obstáculos eram mal vistas pela sociedade. Assim, reprimiam-nas de todos os lados: acessos escassos para a emancipação e discursos preconceituosos sobre as que alcançavam certa liberdade.

Portanto, Emília Freitas, diante da ousadia de enfrentar a ordem masculina dominante, foi uma das precursoras de uma nova configuração na construção da figura feminina na literatura. Essa nova configuração também era a manifestação do surgimento de uma nova mulher que, aos poucos, estava negando a sua representação sob a perspectiva masculina e, conseqüentemente, voltando-se para a descoberta e construção de uma subjetividade que há muitos anos lhe fora negada.

## REFERÊNCIAS

### Fontes primárias:

ANJOS e demônios. **O sexo feminino**. Campanha, 30 de ago. 1874, p.1-3. Disponível em <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 02 de mar. 2020.

ALENCAR, José de Alencar. **Diva**. 3. ed. São Paulo: Martin Claret, 2013.

ALENCAR, José de Alencar. **Viuvinha**. Curitiba: Positivo, 2005.

ALENCAR, José de Alencar. **Lucíola**. Porto Alegre: L&PM, 2014.

ALENCAR, José. **Senhora**. 2. ed. São Paulo: Ciranda Cultural, 2008.

ASSIMILAÇÃO. **O país**, Rio de Janeiro, 13 de mai. 1906, p.7. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

ASSIS, Machado de. **Helena**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

CANÇÕES do lar. **Diários de Notícias**, Belém, 19 de nov. 1891, p.3. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

CAMINHA, Adolfo. **A normalista**. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000095.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

DIVERSAS notícias. **A República**, Belém, 31 mai. 1900, p. 2. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

EXMA. sra. **A República**, Belém, 20 nov. 1891, p. 1. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

FALECEU. **Jornal do Comércio**, Manaus, 20 ago. 1908, p.1. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. 3. Ed. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. São Caetano do Sul: Wish, 2020.

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. **O Moço loiro**. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, s/d. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000095.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2020.

MARINO, Antônio. Carta aberta. **A tribuna: do congresso literário**, Natal, 15 jun. de 1900, p. 6-8. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

MENDES, A. Cunha. Rumorejos: Canções do lar, por Emília Freitas. **O Estado do Ceará**, Fortaleza, 17 jun. 1891, p.2. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

QUEIROZ, Eça de. **O Primo Basílio**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

RAINHA do Ignoto. **Jornal do Recife**, Recife, 01 ago. 1900, p.1. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

RAINHA do Ignoto. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 26 mai. 1900, p.3. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

RAINHA do Ignoto. **A província**, Recife, 04 de ago. 1900, p. 1. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 07 abr. 2020.

REIS, Maria Firmina dos Reis. **Úrsula e outras obras**. Brasília: Edições Câmara, 2018.

#### **Outras fontes:**

ALBERTIA, Adrianna. **A rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica**. Dissertação. Campo Grande: Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul, 2019.

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

AUGUSTI, Valéria. **Trajetórias de consagração: discursos da crítica sobre o romance no Brasil oitocentista**. Tese. Universidade Estadual de Campinas, 2006.

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

BADINTER, Elisabeth. **Um Amor conquistado: o mito do amor materno**. Trad. Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 19885.

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

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

CABRAL, Eunice. **Romance psicológico**. E-Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia. 2010. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/romance-psicologico/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

CANDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. *In*: CANDIDO, Antônio (org.). **A personagem de ficção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CAVAGNOLI, Ana Carolina Andrade Pessanha. **Descolonizando o eu-autobiográfico feminino**: a questão da memória e história nas narrativas da escravidão. *Revista Entrelaces*, Fortaleza, v.1, n.9, p.46-61, 2017.

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

COLARES, Otacílio. Do romântico regional ao fantástico. *In*: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. 2. Ed. Fortaleza: Imprensa Oficial do Ceará, 1980.

CURTIUS, Ernst Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina**. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. 2. Ed. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.

CHALHOUB, Sidney. Paternalismo e escravidão em Helena. *In*: CHALHOUB, Sidney. **Machado de Assis: historiador**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 17-57.

COSTA, Emília Viotti da Costa. **Da monarquia à república**: momentos decisivos. 6.ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

COSTA, Emília Viotti da. Patriarcalismo e Patronagem: Mitos sobre a mulher no século XIX. *In*: **Da Monarquia e República: momentos decisivos**. UNESP, 8º ed. São Paulo; 2007. p. 493-523.

CUNHA, Cecília. Emília Freitas: máscara e utopia. *In*: **Além do Amor e das Flores: Primeiras Escritoras Cearenses**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.

DUARTE, Constância Lima. A Rainha do Ignoto ou a impossibilidade da utopia. *In*: FREITAS, Emília. **A Rainha do Ignoto**. 3. Ed. Florianópolis: Ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

DUARTE, Constância Lima. A história possível: imprensa e emancipação da mulher no Brasil no século XIX. *In*: DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil: século XIX: dicionário ilustrado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

DURKHEIM, Émile. **O suicídio: estudo de sociologia**. Trad. Monica Sthael. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. António Sousa Ribeiro. Porto: Editora Afrontamento, 1978.

FEDERECI, Silvia. **Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva**. Trad. Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

GALINDO, Dolores; SOUZA, Leonardo Lemos de. **Amores de Folhetim, contribuições do construcionismo social**. Quaderns de Psicologia, [S.l.], v. 19, n. 1, p. 21-34, abr. 2017. Disponível em: <<https://www.quadernsdepsicologia.cat/article/view/v19-n1-galindo-lemosdesouza>>. Acesso em: 19 nov. 2020.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **La loca del desván: La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX**. Madrid: Cátedra, 1998.

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

HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. Trad. Get Meyer. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LEVY, Maria Stella Ferreira. **A escolha do cônjuge**. Rev. bras. estud. popul., São Paulo, v. 26, n. 1, p. 117-133, jun. 2009.

MARX, Karl. **Sobre o suicídio**. Trad. Rubens Enderle e Francisco Fontanella. São Paulo: Boitempo, 2006.

MALUFE, Annita Costa. **Ana C., a crítica por trás da poesia**. Revista Letras. Curitiba: Editora UFPR, n.62, 2004.

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

MUÑOZ, Fernanda Patricia Fuentes. **Nordestina Modernity in the Novels of Freitas, Queiroz, and Lispector**. CLCWeb: Comparative Literature and Culture, Indiana, v. 12, 2010.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX**, 1990. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/travessia/article/view/17202/15776>. Acesso em: 10 abr. 2020.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Uma espiada na imprensa das mulheres no século XIX**. Rev. Estud. Fem., Florianópolis, v. 11, n. 1, pág. 225-233, junho de 2003. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000100013&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100013&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 17 de nov. de 2020.

OLIVEIRA, Alcilene Cavalcante. **Uma escritora na periferia do Império: vida e obra de Emília Freitas (1855-1908)**. Tese. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

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

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

QUEIROZ, Eça de. **Uma campanha Alegre**. Lisboa: [s.n.], 1890, vol. I. Disponível em: [http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select\\_action=&co\\_obra=14023](http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=14023). Acessado em: 02 de mar. 2020.

RIBEIRO, Luís Filipe. A modernidade e o fantástico em uma romancista brasileira do século XIX. *In*: RIBEIRO, Luís Filipe. **Geometrias do Imaginário**. [S.I.]: Edições Laiovento, 1999, p.54-58.

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

SAMARA, Eni de Mesquita. **Estratégias matrimoniais no Brasil do século XIX**. Ver. Bras. De Hist. São Paulo, v.8, n.15, p.91-105, set. 1988.

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. 6. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2012.

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**: British women novelists from Bronte to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual**: sexo e cultura no *fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SILVA, Edna Lúcia da; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. rev. atual. Florianópolis: UFSC, 2005.

SILVA, Régia Agostinho. **Entre mulheres, história e literatura**: um estudo do imaginário em Emília Freitas e Francisca Clotilde. Dissertação. Universidade Federal do Ceará, 2002.

SOUZA, Gabriela Ramos. **A Rainha do Ignoto**: a viagem como realização feminina. XVI ABRALIC, 2019, p.203-209.

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

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das mulheres no Brasil**. 7. ed. São Paulo: Contexto, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TORRES, Antonio Gonsalves de Lima. **Breves considerações sobre o físico e o moral da mulher nas diferentes fases da sua vida**. Tese. Rio de Janeiro: Faculdade de Medicina, 1848.

VERONA, Elisa Maria. **Da feminilidade oitocentista**. Paulo: Editora Unesp, 2013.

WOOLF, Virginia. Professions for Women. *In*: WOOLF, Virginia. **The Death of the Moth, and other essays**. New York: Harcourt Brace and Company, 1942, p.192-197.