

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
TEORIA DA LITERATURA

LARISSA LIS VERLINDO CASTRO

LITERATURA E MITO EM *A RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – TEORIA DA LITERATURA

LARISSA LIS VERLINDO CASTRO

LITERATURA E MITO EM *A RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS

Porto Alegre

2023

LARISSA LIS VERLINDO CASTRO

LITERATURA E MITO EM *A RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

C355L Castro, Larissa Lis Verlindo

Literatura e mito em A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas /
Larissa Lis Verlindo Castro. – 2023.

136 f.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em
Letras, PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Mito. 2. Literatura. 3. Imaginário. 4. Arquétipo. 5. Emília
Freitas. I. Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da PUCRS
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Bibliotecária responsável: Clarissa Jesinska Selbach CRB-10/2051

LARISSA LIS VERLINDO CASTRO

LITERATURA E MITO EM *A RAINHA DO IGNOTO*, DE EMÍLIA FREITAS

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Escola de Humanidades da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovada em 28 de fevereiro de 2023.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten (PUCRS)

Prof^a. Dra. Regina Kohlrausch (PUCRS)

Prof^a. Dra. Eliane Terezinha do Amaral Campello (FURG)

Porto Alegre

2023

Dedicatória

Às pessoas que desejam e aos
labirintos, montanhas e mares metafóricos
que são desbravados.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de, em primeiro lugar, fazer os agradecimentos aos deuses, sejam eles reais ou não, que auxiliaram nesta jornada. Ainda que tenha tido diversos percalços no caminho, fui iluminada com a força e a oportunidade de finalizar mais um projeto – o que sempre configurou um grande problema para mim – e me sinto orgulhosa por isso, apesar do resultado final. Não desisti quando a ansiedade do percurso me atingiu ou quando sentia que não deveria escrever, e, por isso, sou grata.

Também agradeço ao orientador por ter aceitado auxiliar um trabalho no meio do caminho e por todas as orientações disponibilizadas.

Agradeço à Maria Eunice Moreira, minha primeira orientadora, que foi tão solícita sempre e aceitou embarcar na minha loucura teórica, além de ter me apresentado a leituras incríveis.

Ao meu namorado e à minha mãe, que aguentaram todos os surtos possíveis e que, apesar de tudo, sempre me apoiaram.

Às minhas amigas e amigos, que mesmo sem entender nada do que estava sendo falado foram ouvidos solícitos para as minhas dúvidas e produções.

Às amigadas novas que fiz no mestrado, que me ajudaram mais de uma vez em problemas teóricos e acadêmicos.

À minha *playlist* no *Spotify*, que ajudou a me dar inspiração quando mais necessário.

E, mais uma vez, ao Rick Riordan. Sem ele, eu não teria tanto amor pela mitologia grega; e, sem amor pela mitologia, não seria capaz de me aventurar nos mitos incríveis que a permeiam.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

“Myths are made for the imagination to breathe life into them.”

Albert Camus.

RESUMO

O presente trabalho pretende analisar a presença de características de narrativas míticas, em especial aquelas ligadas à Ártemis, na obra *A Rainha do Ignoto* (2019) da cearense Emília Freitas, publicado pela primeira vez ao final do século XIX, em 1899. O principal objetivo, portanto, é a averiguação da atualização mítica na obra e a possível construção simbólica entre a protagonista do romance, conhecida inicialmente como Funesta, e a figura da deusa greco-romana citada. A pesquisa também elenca informações acerca da estrutura mitológica e a aproximação com a área da literatura, bem como a escrita desenvolvida por mulheres em um contexto limitador e a capacidade da essência feminista presente no texto de impulsionar alterações político-sociais. A pesquisa foi realizada através de uma extensa revisão bibliográfica que reúne autores como Bolen (2004), Jung (2002), Durand (2011, 2012, 1985, 1982), Eliade (2002, 1992), Schmidt (2012), Cavalcante (2008), dentre outros estudiosos. Conclui-se que o estudo atingiu os pressupostos que pretendia, pois valida a atualização mítica na obra de Emília Freitas (2019), evidenciando, ainda, a importância desta para o cânone literário e para o período em que escreveu, visto que tanto a autora quanto a personagem criada por ela, com vistas à imagem simbólica de Ártemis, ultrapassam padrões estabelecidos por uma sociedade machista e restritiva ao posicionar-se enquanto discurso feminista. De fato, pode-se refletir, por meio de diversas pistas simbólicas escritas por Freitas (2019), que a aproximação com o imaginário mítico tenha sido intencional, uma vez que auxiliam na fundação de críticas pontuais sobre a realidade brasileira oitocentista.

Palavras-chave: Mito; literatura; Emília Freitas; imaginário; arquétipo.

ABSTRACT

The present work intends to analyze the presence of characteristics of mythical narratives, especially those linked to Artemis, in the work *A Rainha do Ignoto* (2019) by Emília Freitas, first published at the end of the 19th century in 1899. The main goal, thus, is the investigation of the mythical update in the work and the possible symbolic construction between the protagonist of the novel, initially known as Funesta, and the figure of the Greco-Roman goddess. The research also lists information about the mythological structure and the approach to the area of literature, as well as the writing developed by women in a limiting context and the capacity of the feminist essence present in the text to drive political and social changes. The research was carried out through an extensive bibliographic review that brings together authors such as Bolen (2004), Jung (2002), Durand (2011, 2012, 1985, 1982), Eliade (2002, 1992), Schmidt (2012), Cavalcante (2008), among other scholars. It is concluded that the study reached the assumptions it intended, as it validates the mythical update in the work of Emília Freitas (2019), also showing its importance for the literary canon and for the period in which she wrote, since both the author as for the character created by her, with a view to the symbolic image of Artemis, go beyond standards established by a sexist and restrictive society by positioning themselves as a feminist discourse. It can be reflected, through several symbolic clues written by Freitas (2019), that the approximation with the mythical imaginary was intentional since they help in the foundation of specific criticisms about the nineteenth-century Brazilian reality.

Keywords: Myth; literature; Emília Freitas; imaginary; archetype.

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	10
2 OS MITOS GREGOS: DO CONCEITO À ARTE	16
2.1 CONCEITO GERAL	16
2.2 O MITO E A EDUCAÇÃO.....	24
2.3 O MITO E A ARTE	30
2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA MITODOLOGIA: IMAGINÁRIO, ARQUÉTIPO E MITOCRÍTICA	37
2.5 OS MITOS DE ÁRTEMIS: UMA VISÃO HISTÓRICA DA FIGURA MÍTICA	47
3 ELEMENTOS NARRATIVOS A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA MÍTICA	60
3.1 NARRATIVA.....	60
3.2 O ESPAÇO.....	64
3.3 A PERSONAGEM	70
4 A RAINHA DO IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS	79
4.1 A CONCEPÇÃO DO ROMANCE: ESCRITA, PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO	80
4.2 AS AVENTURAS INSÓLITAS	86
4.3 A RAINHA DE MUITOS NOMES	100
4.4 O IGNOTO ARQUITETADO POR EMÍLIA FREITAS	111
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	121
REFERÊNCIAS.....	128

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A criação de lendas e mitos é um processo natural que ocorre com diversos povos ao redor do mundo, sendo um tipo de narrativa com forte caráter explicativo e religioso (GRIMAL, 2011). Os mitos, então, contavam histórias de diversos deuses, heróis e monstros com propósito educativo, social e religioso, exercendo a função de objeto reflexivo, frente as diferentes problemáticas humanas. Ignácio Silva (1995) confirma o pensamento ao cogitar que as narrativas mitológicas exteriorizam elementos sobre a vida social dos homens e sobre a maneira como esta se organiza em determinada sociedade. Por colocá-la como objeto de questionamento e suscitar reflexão sobre a ordem social, o autor também acredita que os mitos atuam como problematizadores.

Com o avanço das teorias filosóficas e a racionalização, os mitos foram, aos poucos, perdendo sua qualidade religiosa, sendo utilizados para outros propósitos, como, por exemplo, pelos próprios filósofos, que se valiam das figuras mitológicas para analisar e criar suas teorias. Sobre o assunto, Chauí (2000, p. 30-31) argumenta que “a filosofia nasceu, vagarosa e gradualmente, do interior dos próprios mitos, como uma racionalização deles”. Mesmo que de forma implícita, os mitos estavam presentes na Filosofia e nos pensamentos críticos, assim como na própria sociedade, mesmo com a sua evolução. Já no século XVI, a mitologia torna-se uma área de estudo, alcançando seu ápice durante o século XIX por meio das mitografias, das artes e suas atualizações.

Tratando sobre a arte, ela pode ser definida como o deslocamento do real para o ficcional, a fim de propor uma espécie de ordem para os elementos vivos e psíquicos – objetos, seres, sentimentos – por meio de um segmento estético, que, no caso da Literatura, é o enunciado verbal. Assim, a transposição do real para o ficcional, no âmbito literário-narrativo, se faz por elementos imaginários, que se realizam com totalidade por meio de um enunciado verbal.

Para Wolfgang Iser (1996), o imaginário é o agente que relaciona a ficção, o inventado e a realidade, permitindo a criação de uma nova esfera criativa, até então inexistente, com base em possibilidades reais do mundo em que está presente, podendo representá-lo ou subvertê-lo. A maneira como a obra vai se portar depende

de quem a escreve, ou seja, é o autor quem irá fazer a seleção dos elementos reais a serem moldados para a nova fabulação.

Nesse sentido, cabe salientar a relação compartilhada entre o campo literário e o mitológico, em que ambos se apoiam em uma dependência mútua. Para Lévi-Strauss (1966), além de influenciar parâmetros narrativos e evolutivos da literatura, o mito é auxiliador na construção ficcional, fornecendo conteúdo simbólico e arquetípico para as narrativas, que, por sua vez, são capazes de modificar e/ou expandir as barreiras e formas dos mitos. Já Mielietinski, na obra *A poética do mito* (1987), discorre sobre a formação de uma gênese poética inconsciente a partir da criação mítica, pois, estando o mito associado à imaginação criativa, torna-se elemento indispensável para a arte.

Na literatura, os elementos disponibilizados pela estrutura mitológica passam por uma reinserção e atualização, de modo a torná-los mais relacionáveis e legíveis na contemporaneidade. Assim, é possível afirmar que a literatura dá vida aos mitos a partir de uma nova situação comunicativa, garantindo, em parte, a sua permanência temporal. Stephen Fry (2018, p. 1), em sua obra *Mythos*, afirma, no prefácio, que “os gregos criaram os deuses à sua imagem e semelhança”. Assim sendo, a citação elucida mais uma razão para que as histórias mitológicas ocupem um lugar de interesse importante na minha vida, bem como na de outras pessoas. Não é novidade, afinal, que a percepção apurada dos gregos sobre o viver e sobre a psique humana assegurou os valores e a cultura clássica em uma posição destacada ainda hoje.

Para mim, ao conhecer uma nova história, independentemente do seu formato, é importante a formação de um laço de dupla compreensão, em que seja possível me identificar, em determinada instância, com o que está sendo contado ou com quem está acionando a história e, ao mesmo tempo, que consiga assimilar o mundo por meio de determinada realidade ficcional, algo que os mitos são capazes de proporcionar.

O romance psicológico de Emília Freitas também proporciona tal laço. Ao iniciar a leitura de *A Rainha do Ignoto*, fui invadida por um sentimento de estranhamento e, mais tarde, de maravilha. Enquanto me apaixonava pela narrativa e me mantinha no suspense do que aconteceria ao final do livro, notei que a protagonista dispunha de muitos atributos que poderiam ser relacionados à deusa Ártemis e à sua contraparte romana, Diana – sendo este nome, inclusive, uma das alcunhas utilizadas pela

personagem. Ao concluir a obra, obriguei-me a pesquisar mais sobre a autora, sua vida e seus escritos, e, a partir disso, deparei-me com diversos caminhos possíveis para analisar a obra de uma escritora que, por muito tempo, ficou adormecida na literatura brasileira.

A escrita de Emília Freitas em sua principal obra pode designar o fantástico brasileiro: é regional; perpassa lendas e mitologias do lugar onde foi criada; mantém a hesitação acerca da personagem principal; apresenta uma sociedade nova por baixo dos panos de uma sociedade realista do século XIX; e aproveita todos esses elementos para tecer críticas (nem tão) implícitas sobre o papel da mulher na sociedade da época, a escravidão negra e indígena, além de outros pensamentos de ordem política e social.

Como escritora do final do século XIX e início do XX e, principalmente, mulher, Freitas conhece muito bem a realidade das figuras femininas na sociedade, além de mostrar-se atenta à necessidade de mudança no que tange aos ideais tradicionalistas e patriarcais da época. Por ser letrada e ter interesse em questões de cunho sociológico, não é surpresa que a autora transporte todas as mazelas da sua realidade para dentro de um romance, que mistura as fronteiras do real, do sobrenatural e do fantástico, valendo-se da ficção como carta branca para adaptar e alterar a “realidade” na obra.

Como já dito, muitos caminhos e possibilidades se abriram diante da leitura de *A Rainha do Ignoto* (2019). A narrativa é construída de tal forma que não guia para um único caminho de análise, embora tenha seus pontos de destaque. Durante a pesquisa sobre o romance, foi descoberto que o livro ganhou certa legitimação do público e dos acadêmicos recentemente, contudo, em um breve levantamento, viu-se que ainda existem poucas publicações acadêmicas que discorrem sobre *A Rainha do Ignoto*, cujo foco se mantém no fantástico presente na obra e no protagonismo feminino¹.

¹ De acordo com o Catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, ao pesquisar o título da obra, foram encontradas as seguintes dissertações: *A rainha do Ignoto de Emília Freitas: a personagem feminina como elemento de transgressão da realidade na narrativa fantástica*, de Adrianna Alberti; *A configuração das personagens femininas em A rainha do Ignoto*, de Wanessa Coelho; *Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em A rainha do Ignoto*, de Emília Freitas; *Resgatando Emília Freitas: as questões canônicas e os aspectos trágicos em A rainha do Ignoto*, de Viviane Silva; *A narrativa de autoria feminina do século XIX em resgate: uma leitura de Lésbia e A rainha do Ignoto*, de Sonia Cristina Ribeiro; e, por fim, *A*

O presente estudo busca analisar a obra sob uma outra perspectiva, relacionada aos arranjos mítico e narrativo, embora não esteja distante de comentar, também, sobre a personagem feminina, uma vez que a tensão narrativa e a alternância das temáticas entre os elementos verossímeis da obra são conduzidas, principalmente, por ela: Diana, Funesta ou, simplesmente, a Rainha do Ignoto. Esta personagem dispõe, ainda, de diversas características marcantes que evidenciam a alta complexidade de sua criação, como, por exemplo, o fato de a autora a utilizar para incitar observações e opiniões político-sociais, adquirindo uma postura provocativa frente aos costumes patriarcais de sua época (CAVALCANTE, 2008).

Neste interim, é necessário citar também a teoria dos arquétipos, que teve C.G. Jung (2002) como um dos principais precursores. Para ele, o inconsciente é uma ferramenta para “expressar” imagens primordiais, sendo dividido em dois níveis: um nível superior, que chama de inconsciente pessoal, e um outro nível inferior, chamado de inconsciente coletivo, que é universal e idêntico em todos os humanos. O conteúdo desse inconsciente coletivo é chamado de “arquétipo” e é responsável por produzir imagens arquetípicas comuns nos mitos e nos sonhos.

Conforme afirma Ruthven (2010, p. 35), “o redescobrimto da mitologia como enciclopédia de tipos psicológicos e emoções universais estimulou os escritores a interessar-se de novo pelos velhos mitos”. Ao longo dos anos, então, as entidades da mitologia greco-romana tornaram-se conteúdo para o estudo dos arquétipos, além do papel desempenhado pelos mitos como repertório e fonte de inspiração para que motivações, personalidades, temas, reescritas e composições pudessem ser criadas. Em outras palavras, eles “formam um campo simbólico para a estruturação de novas narrativas” (RAMOS; MORAIS, 2017, p. 25).

Em diversos aspectos, é possível associar características das narrativas míticas e do arquétipo de Ártemis – ou Diana – à construção da personagem de Freitas. Também existem alguns elementos da narrativa que simbolizam possíveis cultos realizados para a deusa grega. Assim, a presente pesquisa tem como objetivo realizar uma análise da presença e atualização do mito na obra *A Rainha do Ignoto* (2019), mas, mais do que isso, busca evidenciar a importância de tal obra para o

contexto em que foi publicada e como a atualização mítica contribuiu para as críticas tecidas pela autora. Trata-se de um trabalho de cunho bibliográfico, tendo como *corpus* o livro ficcional escrito por Emília Freitas, que será analisado, sobretudo, a partir dos caminhos apontados pela teoria do imaginário e dos mitos, bem como pelo viés crítico-feminista indissociável da obra.

Como estrutura técnica, foi realizada a seguinte divisão: o primeiro capítulo, chamado *Os mitos gregos: do conceito à arte*, ocupa-se com diversas perspectivas que envolvem a organização mitológica e a construção dos mitos dentro das sociedades. Ele possui cinco subtítulos: *Conceito geral*; *O mito e a educação*; *O mito e a arte*; *Considerações sobre uma mitologia: imaginário, arquétipo e mitocrítica*; e *Os mitos de Ártemis: uma visão histórica da figura mítica*.

No primeiro tópico, discorre-se sobre algumas concepções gerais acerca dos mitos, principalmente em relação à antiga sociedade grega. Durante a extensão do segundo e do terceiro subcapítulos, discute-se a relação dos mitos com o ideal de educação e com a arte grega, a fim de debater a sua função enquanto formador de uma moral social e com a criação artística, que atua na expressão e perpetuação do mito. O quarto subcapítulo traz conceitos importantes para o entendimento da relação entre os mitos e a criação ficcional, bem como suas estruturações e modelos fundadores. Por fim, o quinto tópico apresenta os mitos da deusa escolhida, para verificar a atualização e uma visão histórica sobre a sua figura.

O segundo capítulo, denominado *Elementos narrativos a partir de uma perspectiva mítica*, trabalha com três elementos narrativos: a narrativa, a personagem e o espaço. Em todos os tópicos, é realizada uma explicação da análise literária sob a ótica desses elementos e, em seguida, uma aproximação da perspectiva mítica sobre eles.

Por último, há a seção chamada *A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas*. O subtópico que abre a seção chama-se *A concepção do romance: escrita, publicação e recepção* e, como antecipa o título, será discutido o contexto de produção da obra para melhor entendimento do nível de inovação do romance em seu tempo e as possíveis inspirações para a sua criação, assim como os desdobramentos da obra ao longo dos anos. A seguir, entra-se nos tópicos de análise do romance, divididos em: *As aventuras insólitas*, referente ao elemento narrativo; *A rainha de muitos nomes*, referente à análise arquetípica da personagem principal; e *O ignoto arquetizado por*

Emília Freitas, referente à análise do espaço em que ocorrem as ações, ou seja, o reino da Rainha do Ignoto.

2 OS MITOS GREGOS: DO CONCEITO À ARTE

De acordo com Gilbert Durand (2011), os mitos orientam e modulam as sociedades humanas, bem como a própria história. Intencionando um maior entendimento acerca da Mitologia e dos mitos, em especial os que fazem parte da Antiguidade Clássica, o presente capítulo discutirá sobre estes termos, buscando alcançar, na medida do possível, uma conceitualização do vocábulo “mito”, além de como tais narrativas influenciam o ser humano, a estrutura social de determinado espaço geográfico e o curso da sua história.

Para tanto, o primeiro capítulo está dividido em cinco subcapítulos, sendo aberto por meio de uma confluência de conceitos referentes ao mito – *Conceito geral* –, ou seja, há a delimitação do vocábulo e a sua atuação referente às estruturas sociais. Entende-se, portanto, o caminho traçado para que os mitos, considerados unidades sagradas por conta do seu discurso autêntico se tornassem alegorias e perdessem o caráter verídico. No tópico seguinte, intitulado *O mito e a educação*, é explorado o conceito de educação de acordo com o pensamento grego, bem como o seu vínculo com os mitos criados, o que atribui a eles caráter educativo e formativo.

A partir de então, discute-se, por meio do subcapítulo chamado *O mito e a arte*, como os mitos se mantiveram presentes na sociedade, permanecendo, sobretudo, por meio das criações artísticas, que os tomam como inspiração e atualizam as suas estruturas em um tempo histórico. Para que seja possível identificar os conteúdos míticos presentes nas obras, no tópico *Considerações sobre uma mitologia: imaginário, arquétipo e mitocrítica*, exploram-se as contribuições de Durand (2011, 2012, 1985, 1982), Eliade (2002, 1992) e Jung (2002) acerca de uma mitologia. Por fim, será discutida a imagem simbólica da deusa Ártemis e suas atribuições histórico-mitológicas no tópico *Os mitos de Ártemis: uma visão histórica da figura mítica*.

2.1 CONCEITO GERAL

Escrever sobre mito ou Mitologia é trabalhar com uma temática complexa. Em concordância, Mircea Eliade (2002, p. 9) compreende o mito como “uma realidade cultural extremamente complexa”, uma vez que é possível discuti-lo e compreendê-lo

a partir de diversas perspectivas que podem, ou não, concordar e complementar umas às outras. Há, portanto, uma oscilação entre as definições do vocábulo “mito”, embora algumas delas sejam mais difundidas do que outras. Antes de chegar a tais definições, é importante voltar ao passado e analisar essas narrativas com o olhar da época, a fim de entender como as civilizações clássicas as encaravam. Para tanto, é necessário embasamento teórico sobre essas sociedades, especificamente sobre a civilização grega da Antiguidade.

Sabe-se que, por mais distinto que o processo de surgimento e evolução de uma sociedade humana seja de outra, é inegável o fato de que todas passaram por um processo semelhante, de grande importância para a sua cultura e religião: a criação de mitos. Entretanto, quando falamos de mitos e mitologias, a primeira impressão de pensamento está nos gregos, por uma série de questões. Em primeiro lugar, a Grécia representou um progresso importante na história do Ocidente, pois fundamentava-se em princípios tidos como novos, dando, de certa forma, um passo inicial na construção do conceito de “cultura” que conhecemos hoje (JAEGER, 2013).

Não é anormal, portanto, que o pensamento grego seja o grande influenciador do Ocidente, sobretudo no que se refere aos seus costumes e campos acadêmicos. Como afirma Jaeger (2013, p. 3), um importante estudioso do assunto, a “[...] nossa história – na sua mais profunda unidade –, assim que deixa os limites de um povo particular e nos inscreve como membros num vasto círculo de povos, ‘começa’ com a aparição dos gregos”. Para o autor, o início retratado não está atrelado necessariamente a uma ideia temporal, afinal os fenícios e os egípcios também buscavam reproduzir reflexões políticas-filosóficas durante o mesmo período de tempo. Trata-se de um início espiritual, um ponto fixo em meio à história em que voltaríamos para possíveis orientações.

Detienne (1986) também destaca a Grécia dos outros povos helênicos, principalmente quando se trata da área teórica e criativa dos mitos. Os gregos, segundo o autor, seriam compostos por duas cabeças diferentes, sendo uma destinada a pensamentos considerados racionais, como, por exemplo, a Filosofia e a Matemática, e outra, a criação dos mitos. De fato, os mitos são conveniados com a vivência e a cultura grega, ou seja, dependem de compreensão mútua, pois são fatores conectados.

A Grécia antiga era formada, basicamente, por diversas cidades – chamadas de pólis –, cada qual composta por organizações sociais, políticas e econômicas particulares. Apesar de suas diferenças, esses povos compartilhavam valores culturais e religiosos, características ligadas ao âmbito espiritual tratado por Jaeger (2013). De acordo com Pozzi e Wickersham (1991, p. 2, tradução nossa), “a pólis é um estado de mente, e esta mente se expressa pelos mitos²”.

Não é por menos que as cidades helênicas possuíam um número expressivo de sinais e símbolos, como os templos, santuários e, até mesmo, festivais, que reuniam os habitantes da Hélade para a comemoração dos credos comuns, referenciando a genealogia e a aptidão dos deuses e deusas a quem eram devotos. Ainda assim, cada comunidade possuía divindades patronais e mitos específicos, que, de certa forma, marcavam a particularidade de uma localização e/ou a sua própria fundação, conhecidos como “*epichoric*”. Mais tarde, eles foram unificados e relacionados ao cânone mitológico, que fora escrito principalmente por Hesíodo e Homero.

Sendo, então, um condutor da cultura, dos valores e de uma percepção identitária, o mito tem um papel ativo dentro da pólis, não apenas estrutural, mas também espiritual. De fato, segundo Jaeger (2013, p. 3), o indivíduo grego, sempre em busca de um ideal, criou esse molde místico e “foi sob a forma de paideía, de ‘cultura’, que os gregos consideraram a totalidade da sua obra criadora em relação aos outros povos da Antiguidade de que foram herdeiros”. As narrativas míticas podem ser – e foram – lidas e interpretadas por uma gama de olhares: é possível encará-las como uma alegoria ou com sentido simbólico, assim como podemos pensar suas ações teoricamente ou de modo analítico. São diversas as possibilidades de pensarmos os mitos, dado o número de papéis que eles desempenhavam no dia a dia das pólis.

A partir desta constatação, explicita-se que a Mitologia pode, em diferentes sociedades e culturas, assumir atribuições históricas, identitárias, de entretenimento, artísticas, religiosas e educacionais. Também podem desempenhar, ao mesmo tempo, mais de um papel: alguns mitos poderão servir como “mitos de fundação” de uma localização geográfica e, junto disso, poderão ser lidos pelo viés histórico.

² “*The polis is a state of mind, and that mind express itself in myth*”.

Os mitos são importantes auxiliares na compreensão de corpos sociais, pois, em sua essência e funcionamento, revelam pistas acerca da formação e estruturação destes. Em outras palavras, por meio de acontecimentos que envolvem deuses, heróis e tantas outras personagens míticas, consegue-se compreender, em parte, o que os homens da época pensavam sobre si mesmos e sobre o mundo em que viviam. Pierre Grimal (2011) afirma que muitas dessas narrativas foram criadas, inicialmente, com um intuito lógico, ou seja, eram tentativas de replicar e explicar a realidade, indo de encontro com o que afirma Chauí (2000), que entende que o mito tem uma estrutura narrativa-explicativa.

Ao pensar na característica explicativa-realista dos mitos, Mielietinski (1987) diz que Giambattista Vico, um dos primeiros a criar uma Filosofia do Mito, acredita que passamos por um processo cíclico diante da concepção e evolução da história das civilizações: como os humanos, a história tem início infantil, com raciocínio “limitado”, e, à medida em que evolui, adquire maior consciência lógica, logo:

Os primeiros homens, como infantes do gênero humano, não sendo capazes de formar os gêneros inteligíveis das coisas, tiveram natural necessidade de estabelecer ficcionalmente os caracteres poéticos, que são gêneros ou universais fantásticos, como que reduzindo a determinados modelos, ou até retratos ideais, todas as espécies particulares semelhantes cada uma a seu devido gênero (VICO *apud* MIELIETINSKI, 1987, p. 11).

Para Vico, a época antiga é arraigada no mito em todos os aspectos possíveis e, por conta disso, também é poética, já que foi a primeira forma de sabedoria, fazendo-se valer de uma metafísica não necessariamente racional, abstrata e imaginada, representando uma “imitação da natureza” e da realidade por meio da imaginação primitiva. Sendo assim, é possível utilizar o mito como um apoio histórico: “[...] atribuíam-se a certas personalidades históricas qualidades e feitos gentílicos, como em base real formaram-se a geografia e a cosmografia míticas” (MIELIETINSKI, 1987, p. 14). Corroborando com essa afirmação, Vernant (1973) diz que o mito exprime uma verdade essencial, constituindo-se como um modelo de realidade à sua época e representando uma verdade experiencial incontestável até certo ponto.

A *Ilíada* (2015), de Homero, é uma das obras mais conhecidas e referenciadas ao tratarmos da apresentação dos deuses e da Mitologia na literatura clássica. A narrativa gira, basicamente, em torno do rapto de Helena por Páris e na luta entre os

gregos e os troianos, tendo como foco o nono ano do cerco realizado por parte dos gregos. Em diversas passagens da obra, somos apresentados à dualidade histórica dos acontecimentos e ao olhar místico/mitológico que imperava na época.

Inclusive, a dinâmica já é apresentada de súbito: os versos são iniciados com Crises se encaminhando ao campo montado pelo exército grego para recuperar a sua filha, Criseida; ao ter o pedido negado, implora proteção e justiça a Apolo, que causa peste nos soldados. Ao longo do primeiro livro, também se tem a presença de Atena que aconselha Aquiles, além da reunião de Tétis com Zeus e a aparição de Hefesto.

Nota-se, portanto, a naturalidade com que os poetas uniam a dualidade humana e divina na história. Além disso, também há a dualidade narrativa-histórica, já que as figuras divinas e fantásticas, presentes no imaginário coletivo grego, auxiliam no andamento do fato histórico narrado – no caso, a guerra de Tróia. Aponta-se dualidade, pois, por um lado, depreende-se que o mito, em sua gênese, não possuía menor aspiração em ter veracidade e historicidade comprovada, portanto, em sua atualidade, todas as narrativas eram tidas como reais. Por outro lado, ao buscar comprovações e embasamentos nas épocas que seguem, a veracidade fica comprometida. Por exemplo, no caso da *Ilíada* (2015), a história se passa durante o período micênico, entretanto, foi escrita somente entre os anos 800 e 600 Antes da Era Cristã, não sendo possível tomar como verdade todos os acontecimentos, considerando que foi uma narrativa oral durante 500 anos, antes de ser registrada em formato escrito.

Mesmo assim, não se podem negar as acepções que tomam o mito como uma fonte histórica valiosa. Por mais que não se comprove a veracidade, eles são indícios suficientes de possíveis acontecimentos e corroboram, por conta do seu caráter ‘descritivo’, com teses e pesquisas. Tomando novamente a *Ilíada* (2015) como exemplo, a obra ajuda a evidenciar o acontecimento de uma guerra, a qual possui outras pistas históricas sobre sua ocorrência. Contudo, as partes mais fantasiosas, como a ajuda dos deuses ou o fato de a guerra ter se iniciado por conta do rapto de Helena, não podem ser tomadas, necessariamente, como verdades.

Tal dilema pode ser visto, inclusive, nas acepções acerca da conceituação dos mitos. De acordo com as palavras de Jean-Pierre Vernant (1992, p. 171), na obra *Mito e sociedade na Grécia Antiga*, “[...] a noção de mito que herdamos dos gregos pertence a uma tradição de pensamento que é própria do Ocidente e na qual o mito

se define pelo que não é, numa dupla relação de oposição ao real, por um lado (o mito é ficção), e o racional, por outro (o mito é absurdo)". A palavra grega *mythos* pode representar inúmeros significados que pertencem a uma ideia-base e, por isso, diz-se que ela designa palavras formuladas, ou seja, narrativas, diálogos, discursos, relatos imaginários, entre outros.

No início, a relação entre o *mythos* e o *logos* não era pensada como opositora, e sim complementar e relacionável, sendo apenas entre os séculos VIII e IV Antes da Era Cristã que seus caminhos foram divididos e colocados em pesos opostos. Dentre os motivos para tanto, destaca-se o uso da palavra escrita em lugar da palavra falada, dando início a uma longa caminhada de pensamentos científicos e factuais ou de um raciocínio mais lógico, indo de encontro com a palavra ouvida, em que a verdade não é o fato mais importante, mas a ação de encantamento dos ouvintes por parte do orador.

É importante lembrar, conforme diz Jean-Pierre Vernant (1992, p. 172), que o processo do aparecimento da escrita não se desenvolveu de maneira coincidente "nos diferentes domínios da criação literária grega [...] e segundo as mesmas vias de desenvolvimento", mas teve grande impacto no que diz respeito aos mitos, principalmente por instaurar os escritos filosóficos. Ressalta-se, então, que:

Esse tipo de reflexão em que as estruturas da língua servem de embasamento a uma definição de modalidades do ser e a um esclarecimento das relações lógicas só foi tornado possível com o desenvolvimento das formas escritas que a Grécia conheceu. [...] Na e pela literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o *logos* não é mais somente a palavra, em que ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra do *mythos*. Contrapõe-se pela forma por meio da separação entre a demonstração argumentada e a textura narrativa da narrativa mítica; contrapõe-se pelo fundo através da distância entre as entidades abstratas do filósofo e as potências divinas, cujas aventuras dramáticas são contadas pelo mito (VERNANT, 1992, p. 174).

Sendo assim, o *logos* (palavra escrita) assume uma postura verdadeira e coerente com a realidade, enquanto o *mythos* permanece na faceta fantástica, fabulosa (palavra ouvida). A mudança do *status quo* dos mitos acaba, de fato, contribuindo para o papel de entretenimento que servirá para a sociedade. Por um lado, as histórias sempre estiveram condicionadas a tal ocupação: mesmo quando

consideradas verdades absolutas, preenchidas por um ideal religioso e ritualístico, elas foram criadas para serem ouvidas e apreciadas.

Quem as contava possuía autoridade, que, conforme informa Pascutti (2005, p. 61-62), “vem do fato de que ele, ou testemunhou diretamente o que está narrando, ou recebeu a narrativa de quem testemunhou os acontecimentos narrados”. Não por acaso, os poetas deixam claro em seus versos que as palavras ali contidas existem pelo chamado das Musas, inclusive, Hesíodo assim o fez ao contar, no início da *Teogonia*, como tornou-se poeta:

Elas um dia a Hesíodo ensinaram belo canto
quando pastoreava ovelhas ao pé do Hélicon divino.
Esta palavra primeiro disseram-me as Deusas
Musas olímpidas, virgens de Zeus porta-égide:
“Pastores agrestes, vis infâmias e ventres só,
sabemos muitas mentiras dizer símeis aos fatos
e sabemos, se queremos, dar a ouvir revelações”.
Assim falaram as virgens do grande Zeus verídicas,
por cetro deram-me um ramo, a um loureiro viçoso
colhendo-o admirável, e inspiraram-me um canto
divino para que eu glorie o futuro e o passado,
impeliram-me a hinear o ser dos venturosos sempre vivos
e a elas primeiro e por último sempre cantar.
Mas por que me vem isto de carvalho e de pedra? (HESÍODO, 1995, p. 88-89).

Como se pode notar pela passagem, Hesíodo abordava em suas obras uma comunidade mais pastoril e camponesa, diferentemente de Homero. Nos seus versos, o autor expressa o heroísmo por meio distinto ao do campo de guerra, ressaltando que, pelo valor e disciplina do trabalho, há a formação do tipo ideal de Homem que os gregos buscam (JAEGER, 2013). Fora das metrópoles, no campo, o poeta, agraciado pelas Musas e com poder conferido por meio da Memória, era de imagem extremamente representativa no que diz respeito à comunicação, uma vez que é ele quem vai expressar a visão de mundo e a realidade para esse determinado grupo social (HESÍODO, 1995).

Conforme diz Torrano (HESÍODO, 1995, p. 11), o poeta é capaz de romper, através da sua contação e do seu canto, limites e “[...] transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes”. Os versos cantados são revelações da vida, dos

Deuses e possuem força ortofônica para modelar o tempo presente dos ouvintes, retornando-os ao passado originário, fazendo-os lembrar seus princípios e ideais, sendo capaz até mesmo “[...] de pôr os doentes que os ouvissem em contato com as fontes originárias da Vida e restabelecer-lhes a saúde, tal o poder e impacto que a força da palavra tinha sobre seus ouvintes” (HESÍODO, 1995, p. 14).

Os mitos, portanto, eram tidos como discursos verdadeiros sobre uma realidade passada e/ou uma concepção de mundo religiosa-explicativa, ouvidos alegremente por um público ávido que desejava obter conhecimento cultural da sua época. Tempos depois, os heróis e Deuses ainda serviram como base para outro tipo de contação de histórias: a dramatização. Vernant (1977) diz que a tragédia surge, enquanto gênero literário, após o estabelecimento do raciocínio mais lógico advindo da Filosofia, sucedendo as epopeias e as poesias líricas. As tragédias tratavam, então, “[...] de um tipo particular de experiência humana, ligada a condições sociais e psicológicas definidas” (VERNANT, 1977, p. 17).

A experiência citada por Vernant advém de uma série de problemáticas sociais e políticas enfrentadas pelas cidades-estado da Grécia no fim da monarquia no período micênico, com tomadas de poder por parte de governantes tiranos. Ávido por políticas públicas, foi nessa época que a democracia dava seus primeiros passos, sendo estabelecida, em um primeiro momento, pelo povo Ateniense, cujo modelo político-social estabeleceu certa liberdade para o povo (MARTIN, 1996).

Diante de tal contexto, compreende-se que os cidadãos gregos passaram por uma mudança em sua visão de mundo, fazendo-se necessária a criação de novas formas de entender e estabelecer essas modificações. Logo, as tragédias gregas foram criadas para discutir problemas éticos e políticos que eram enfrentados por sua comunidade. Os mitos tornam-se, então, pano de fundo para tais discussões, servindo de apoio metafórico para lembretes políticos, sociais e jurídicos, uma vez que eles possibilitam equilíbrio e atualização entre dois tempos distintos (o tempo mítico e o contemporâneo), auxiliando na reflexão das temáticas contemporâneas (CROALLY, 1994). Importante lembrar que, apesar de os mitos serem fixos, eles possuem várias versões sobre uma mesma narrativa, o que permite que a tragédia estique seus limites e formatos, alterando – ou não – partes de uma história já conhecida pelo público. Há, ainda, a presença de um coro, que contribui para o estabelecimento de uma relação entre mito-espectador-reflexão.

Por conseguinte, entende-se que a tragédia não é um simples entretenimento, embora, é claro, também sirva a este papel; a tragédia “não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social” (VERNANT, 1977, p. 20). Ao ocupar o espaço da cidade, os dramas trágicos desenvolvem-se quase como um ritual, tomando destaque, principalmente, em eventos “religiosos”, como os festivais dedicados ao deus Dionísio. Neste âmbito, muitas das histórias apresentadas ao público tinham como foco a ação humana dentro dos mitos-base, perpassando por escolhas e tomadas de decisão que influenciariam no destino a ser enfrentado, sendo passíveis de similaridade com a realidade do espectador.

Desta forma, entende-se que as tragédias eram pensadas e produzidas com intuítos claros para com a sociedade, em que, por trás do seu entretenimento, estava a ação reflexiva e desafiadora de questões sociais e políticas, principalmente quanto aos anos de tirania, sempre lembrados nas peças. Diferentemente da sua utilização primária, os mitos, agora, não são apenas a representação religiosa-explicativa de acontecimentos, passando a serem ferramentas de questionamento e engajamento social em relação ao Homem, aos deuses e ao ato de governar, dando embasamento a um pensamento mais crítico que, aos poucos, desenvolve-se cada vez mais.

O papel histórico e o papel de entretenimento desempenhados pelos mitos são de grande valia, pois, ligados a eles, tem-se mais três focos de atuação que, além da sua importância para a fundação de uma *paideia* e para a perpetuação das narrativas até os dias atuais, deram forma ao espírito grego, servindo de constituintes para a alma das sociedades e dos homens. Por serem tópicos de maior atenção e relacionamento com a temática de análise futura do trabalho, o uso do mito como forma educativa, religiosa e artística será dividido em subcapítulos a seguir.

2.2 O MITO E A EDUCAÇÃO

Grimal (2011) acredita que todos os povos, em um determinado ponto do seu desenvolvimento, criaram histórias com relatos fantásticos e fabulosos, no intuito de pré-organizar um pensamento lógico, a partir de um viés religioso, que daria sentido ao mundo. Segundo Jaeger (2013), o mesmo ocorre com a educação, argumentando que toda sociedade, durante seu avanço evolutivo, irá se sentir inclinada para a

educação, sendo por meio dela que ocorre a transmissão e propagação de conhecimento social, cultural, físico e espiritual. Conforme o pensador:

O espírito humano conduz progressivamente à descoberta de si próprio e cria, pelo conhecimento do mundo exterior e interior, formas melhores de existência humana. A natureza do Homem, na sua dupla estrutura corpórea e espiritual, cria condições especiais para a manutenção e transmissão da sua forma particular e exige organizações físicas e espirituais, ao conjunto das quais damos o nome de educação (JAEGER, 2013, p. 1).

Assim, pode-se dizer que a educação está diretamente ligada ao corpo social, já que o conhecimento não se realiza de forma particular e solitária, demandando, para a sua efetivação, a participação comunitária e a interação social. Ao mesmo tempo, a educação relaciona-se com as normas que organizam a estrutura de uma sociedade, influenciando diretamente na validade destas, uma vez que, quanto mais sólidos os seus fundamentos, maior a estabilidade e compreensão das mesmas.

De acordo com Jaeger (2013), a Grécia, nesse sentido, teve uma posição revolucionária, já que desde os seus primórdios, por meio de sua cultura e religião, incentivou a formação de um tipo ideal de indivíduo. De fato, a cultura grega pode ser considerada antropocêntrica, uma vez que imagens mortais tomam espaço entre os Deuses, atribuindo-lhes formas humanas, como pode ser verificado em suas artes plásticas e pinturas. O mesmo ocorre em sua arte poética e filosófica, com problemáticas que remetem à vida social.

Essa figura do indivíduo grego não se mantém estática, acompanhando as transformações de crenças, percepções de mundo e de pensamentos que ocorreram ao longo do tempo. Entretanto, a busca contínua e o desejo de se tornar melhor e digno acompanha esse processo. Por isso, Jaeger (2013, p. 13) diz que:

Esse ideal de Homem, segundo o qual se devia formar o indivíduo, não é um esquema vazio, independente do espaço e do tempo. É uma forma viva que se desenvolve no solo de um povo e persiste através das mudanças históricas. Recolhe e aceita todas as transformações do seu destino e todas as fases do seu desenvolvimento histórico. [...] O povo grego transmitiu, sem dúvidas, à posteridade, de forma imorredoura, um tesouro de conhecimentos impercíveis. Mas seria um erro fatal ver na ânsia de forma dos gregos uma norma rígida e definitiva.

O diferencial grego está, portanto, na forma como eles veem – ou buscam ver – o mundo e o lugar de cada humano nele, envolvendo conceitos racionais e

espirituais. Para eles, o Homem e os elementos do mundo estão conectados em uma ordenação natural em que tudo possui um lugar exato e sentido (JAEGER, 2013).

Nessa concepção, os mitos foram criados como uma demonstração de educação, dando lugar à vida, aos seres humanos e aos fenômenos da natureza, buscando desvendar os mistérios que rondam o *kósmos*. Ao tentar compreender o início de tudo, a *arkhé*, os gregos passam a criar narrativas explicativas e fantásticas para interpretar sua própria realidade. Conforme diz Giambattista Vico (MIELIETINSKI, 1987, p. 12), “[...] a sabedoria poética, que foi a primeira forma de sabedoria da gentildade, precisou começar de uma metafísica não racional e abstrata [...], mas sentida e imaginada”. De acordo com Marcondes (2008, p. 20):

O mito configura assim a própria visão de mundo dos indivíduos, a sua maneira mesmo de vivenciar esta realidade. Nesse sentido, o pensamento mítico pressupõe a adesão e a aceitação dos indivíduos, na medida em que constitui as formas da experiência do real. O mito não se justifica, não se fundamenta, portanto, nem se presta ao questionamento, a crítica ou a correção.

A educação é, desta forma, um processo de construção consciente, assim como a criação mitológica. Em conjunto, as histórias são desenvolvidas a partir de experiências e repassadas oralmente para outros indivíduos que as assimilam, em um processo que se repete e permite que alcance novas gerações. O mito, então, torna-se *ethos*, expressando valores e costumes específicos de uma determinada comunidade e perpetuando seus sentidos e aplicações.

Em outras palavras, os mitos demarcavam a identidade de um grupo social e, sob o conceito de *areté*, que “exprime a forma primeira, original e originária, do ideal educativo grego” (FONSECA, 1998, p. 2), exemplificavam uma série de padrões de valores e virtudes a serem seguidos pelos indivíduos. Expor tal imagem ideal que é, antes de tudo, coletiva, passou a ser o grande tópico para poetas, políticos, educadores e filósofos, o que, por fim, tornou-se objetivo constante dos gregos até os aprofundamentos filosóficos diante da educação (GOERGEN, 2006). Jaeger (2013, p. 66), ao comentar sobre as considerações de Platão acerca do poeta e do fenômeno que se manifesta neste, reproduz:

A possessão e o delírio das musas apoderam-se de uma alma sensível e consagrada, despertam-na e extasiam-na em cantos e em toda a sorte de criações poéticas; e ela, enquanto glorifica os inúmeros feitos do passado, educa a posterioridade. Tal é a concepção helênica original. Parte da união

necessária e inseparável de toda a poesia com o mito – o conhecimento das grandes ações do passado – e daí deriva a função social e educadora do poeta. Para Platão, essa função não consiste em nenhuma espécie de desígnio consciente de influenciar os ouvintes. O simples fato de manter viva a glória através do canto é, por si só, uma ação educadora.

Por volta de XIII e XII Antes da Era Cristã, momento de maior influência da Mitologia, temos a figura de Homero que, sem dúvida, foi um dos grandes disseminadores do *areté* grego, ou seja, de um ideal de formação do indivíduo. As narrativas míticas, até então, incorporavam um dossiê de histórias orais dotadas de normas e conhecimentos populares, passadas de geração em geração. Foi Homero quem voltou-se às histórias e as organizou em versos, criando as suas epopeias – *Ilíada* e *Odisseia* –, que são fonte histórica desse tipo de educação e possuindo grande influência na sua época.

Os heróis que aparecem nas histórias de Homero estão permeados por todas as características virtuosas que eram idealizadas pelos gregos, isto é, a *areté*, ultrapassando a simples ideia de força, como afirma Jaeger (2013, p. 25) ao dizer que “a *Odisseia* exalta, sobretudo no seu herói principal, acima da valentia, que passa a lugar secundário, a prudência e a astúcia”.

Os poemas homéricos também focam no orgulho e dever, como pode ser observado na escolha narrativa de Aquiles como personagem principal na *Ilíada* (2015), descrito como, além de herói nobre e valente, um guerreiro honrado, sendo o protótipo ideal da época homérica e arcaica (FONSECA, 1998, p.5). Segundo Fonseca (1998, p. 9), por meio de uma “pedagogia fundada no exemplo vivo ou no exemplo mítico [...], Homero institui um paradigma a ser seguido por meio dos seus heróis, para que a *areté* heróica seja possuída pelos homens comuns – em outras palavras, ele é um educador.

Outro nome que tem posição de destaque ao se tratar de obras influentes para a cultura grega é Hesíodo. Ao contrário de Homero, cuja poesia estava diretamente conectada com a nobreza e suas virtudes – “o valente é sempre o nobre, o homem de posição” (JAEGER, 2013, p. 39) –, a poesia de Hesíodo está ligada a outro sentido do conceito de *areté*, evidenciando o trabalho como meio principal para se alcançar a dignidade e superioridade. Para o poeta, o heroísmo e a disciplina não estão apenas nas lutas em campos de guerra, residindo também na luta diária e silenciosa dos trabalhadores com a terra. Ao receber das Musas o toque poético para criar seus

próprios poemas e expressar sua vivência, Hesíodo passa a acrescentar sua visão opinativa do mundo ao repertório grego.

Na obra *Os trabalhos e os dias* (2012), Hesíodo toma como temática os problemas pessoais com seu irmão, Perses, entretanto, em certo ponto, o que nos é revelado não é somente experiência própria, mas a opinião dos demais camponeses, como, por exemplo, na revelação de injustiças e abuso de poder por parte dos nobres. É ainda na obra de Hesíodo que surge a ideia do direito, a luta entre *dike* (justiça) e *hybris* (injustiça) e uma concepção inicial sobre a autonomia do ser humano diante do seu destino. Novamente, há o caso com Perses e, em uma disputa discursiva, o poeta assume a primeira pessoa para defender sua parte injustiçada ao dizer que, mesmo que os juízes da Terra não amparem as injustiças, Zeus o fará.

Ó Perses, coloca essas coisas no teu coração,
e agora dá ouvidos à Justiça, e esquece de todo a força.
Pois o filho de Crono fixou para os humanos esta lei:
que peixes, feras e pássaros alados
devorem-se uns aos outros, já que justiça não há entre eles;
mas para os humanos deu a justiça, que é de longe o melhor,
pois se alguém quiser dizer coisas justas
consciente disso, Zeus que vê longe lhe dá prosperidade.
Mas quem em testemunho deliberadamente fizer um juramento
e mentir, ferindo a justiça, erra por cegueira incurável,
e depois deixa uma descendência mais fraca;
a descendência de um homem fiel aos juramentos será melhor (HESÍODO,
2012, p. 91).

Como diz Jaeger (2013, p. 91), “[...] Hesíodo apresenta o simples acontecimento civil da ação judicial como uma luta entre os poderes do Céu e da Terra pelo triunfo da justiça”. Tal formulação, sem sombra de dúvidas, ocorre por conta das transformações coletivas e internas ocorridas no mundo grego. Ao narrar a história das cinco idades do mundo, Hesíodo retrata a insuficiência e a problemática do seu tempo atual, ao mesmo tempo que se distancia, em parte, da realidade vivida por meio de mitos, no intuito de agradar aos ouvintes, uma vez que “para o povo, os mitos eram um assunto de interesse ilimitado, incitavam a uma infinidade de narrações e reflexões e constituíam toda a filosofia daqueles homens” (JAEGER, 2013, p. 88). É importante entender que, ao retomar o conteúdo mítico, Hesíodo busca estender-se além de Homero: ao dar contexto e personificações a deuses e entidades míticas que não foram registradas anteriormente, o poeta demonstra o elemento racional por trás da abstração.

É por meio da poesia, portanto, que a estética e a ética se unem para formar o conceito primeiro de educação. Em público, as poesias épicas sobre heróis e deuses são cantadas e assimiladas por um número ímpar de indivíduos, favorecendo a consolidação de um sentimento de comunidade, tanto entre semelhantes contemporâneos, quanto entre os de um passado longínquo. Utilizando dessa relação passado-presente, o poeta ou o rapsodo consegue moldar certas concepções incorporadas pelos gregos.

Para Jaeger (2013), os mitos e todas as narrativas de heróis são grandes estoques exemplificadores dos quais uma sociedade extrai suas formas de pensar, ideais e normas. O povo assimilaria, então, a *areté*, por meio do “exemplo e da imitação (*mimese*), [que] representavam a categoria fundamental da vida e do pensamento grego” (GOERGEN, 2006, p. 7). A poesia épica ainda deixa herança nas próximas tendências ético-pedagógicas, seja com a dramatização clássica – que também se utilizará da Mitologia –, ou com as grandes prosas históricas e filosóficas. De fato, é neste contexto histórico da utilização do pensamento mítico para elucidar as vivências humanas que os gregos iniciam o processo de criação de uma Paideia.

Nas poesias de Hesíodo, já era possível notar indícios de quebras com a veracidade e crença creditada à Mitologia, dando começo a um pensamento mais racional, que foi se tornando mais concreto e substituindo a explicação mitológica com o passar tempo. O raciocínio filosófico aparece, de fato, por volta dos séculos VI Antes da Era Cristã, rompendo com as bases míticas utilizadas até então. Conforme afirma Nunes (2017, p. 3):

No século IV a.C. Platão e Aristóteles buscarão uma nova forma de embasamento da significação racional da vida, ao intentar definir os fundamentos éticos e políticos para o sentido da vida humana em sociedade. Uma educação centrada na *Iliada* e na *Odisséia*, que reporta a Homero, era a prática de formação do homem aristocrata ateniense, até a interposição dos filósofos matriciais Platão e Aristóteles!

Os porta-vozes das novas reflexões não eram mais poetas e rapsodos, mas pensadores e filósofos, que procuravam explicar suas realidades a partir de elementos presentes nelas e compreender as regras do mundo natural em que viviam. A explicação do mundo não estaria mais fora deste, mas na própria realidade (MARCONDES, 1998). Como a própria poesia, o discurso filosófico também evoluiu e

suas discussões se alteraram conforme tempo e necessidade, saindo a busca por conhecimento do mundo natural para debates sobre a vida social e política.

Apesar de a Filosofia ter tomado posição de destaque na sociedade grega, os mitos não foram esquecidos ou deixados de lado de modo simplista, pois, antes de tudo, é importante lembrar que eles estavam enraizados nas tradições culturais desta mesma sociedade. Segundo Chauí (2000), ainda, acredita-se que a Filosofia descende diretamente do interior dos mitos, como uma racionalização maior destes. De fato, os próprios filósofos, em dados momentos, ocuparam-se em analisar as estruturas da Mitologia, embora lhe negassem o caráter racional na maior parte das vezes. Para os sofistas, o mito era simples alegoria, uma representação figurada.

Para Aristóteles, o mito era uma mera fábula, enquanto que Platão possuía uma relação, em parte, contraditória. O filósofo resistia ao ensinamento poético-mitológico, considerando a Filosofia como uma nova *paideia* e, portanto, “opunha à Mitologia popular uma interpretação simbólico-filosófica dos mitos” (MIELITINSKI, 1987, p. 9). Por outro lado, alguns diálogos do filósofo demonstram a utilização alegórica do mito, como, por exemplo, ao final de *A República*, em que ele se vale do mito de *Er* para a argumentação sobre a imortalidade da alma e das memórias (ALVES, 2015). Jaeger (2013, p. 192), ao parafrasear Kant, já diz que “a intuição mítica, sem o elemento formador do Lógos, ainda é ‘cega’ e que a conceituação lógica, sem o núcleo vivo da ‘intuição mítica’ originária, permanece ‘vazia’”.

O trajeto percorrido pelos gregos quanto a um ideal pedagógico e de Ser é claro e objetivo: para eles, a educação é simplesmente um importante pilar da sociedade e, graças aos seus pensadores, torna-se processo de construção consciente. Para que a educação seja formadora, deve-se educar, antes de tudo, o espírito e é isto que a Mitologia e a Filosofia fazem. Torna-se claro também que, mesmo suprimido pelas novas acepções teórico-filosóficas, o mito continua com sua fagulha acesa, metamorfoseando-se onde possível para se manter vivo no *corpus* social-artístico.

2.3 O MITO E A ARTE

Diante do que já foi discutido, não há dúvidas sobre a extrema influência da Mitologia e dos mitos em diversas áreas da antiga sociedade grega. Na verdade, esse alcance não se reserva apenas aos tempos clássicos, assumindo diferentes formatos

para que se mantenham existentes ao longo da evolução humana e perdurando por todo o espaço que divide a antiguidade clássica e os dias contemporâneos. Os resquícios e heranças da sua importância são, ainda, pontos relevantes na sociedade, contudo, assumem um papel mais cultural, seja nas artes ou como elementos históricos.

Essa ligação entre arte – entende-se por arte nesta seção os projetos criativos mais próximos do campo literário – e Mitologia, porém, não é algo novo. Mesmo na Grécia antiga, essa relação mostra-se primordial e significativa, inclusive, ela está enraizada nas próprias especificações do mito, que são, basicamente, a arte de narrar histórias para um público de modo a engajá-lo nas narrativas e, por meio disso, criar um imaginário fértil e estável. Também não se pode fugir das figuras de Homero e Hesíodo, uma vez que suas obras são, por si só, um tipo de arte que foi responsável por definir uma estética do período, sem contar com a própria criação e reunião de uma árvore genealógica dos Deuses, que serviu de inspiração para muitos outros artistas em diversas épocas do mundo.

Por outro lado, é importante ter em mente que os dois poetas, embora se destaquem, não foram os únicos a existir no mundo grego. Shapiro (1994) diz que os séculos VII e VI a.C. são considerados como a era lírica da Grécia, justamente pelo alto número de artistas realizando experimentações poéticas e estilísticas. É importante dizer que havia uma diferenciação entre os poetas: aqueles que escreviam sobre os enredos divinos e heroicos eram chamados de épicos, já os que escreviam sobre percepções e estados de espírito, acompanhados de uma lira e/ou flauta, eram chamados de líricos.

Como a consolidação do nome de Homero já era conhecida, muitos poetas evitavam manter seus versos próximos de uma tradição épica, enquanto outros aproveitavam-se da base criada para ajustar as histórias em suas próprias poesias. Neste ponto, Shapiro (1994) dá o exemplo de Estesícoro, cuja obra conta sobre vários heróis da Mitologia que não foram tão explorados na poesia de Homero. Na época, havia também poemas sobre os festivais religiosos realizados na *pólis* e campeonatos atléticos, tendo Píndaro e Baquírides como principais nomes desta vertente.

Especificamente sobre Píndaro, o poeta não se manteve restrito aos versos sobre festivais religiosos e atléticos, tendo criado sua própria versão dos mitos como

forma de questionar a autoridade exercida por Homero, no que tange à organização dos Deuses e heróis da Mitologia. De acordo com Shapiro (1994, p. 3, tradução nossa), foi assim que “[...] começou um diálogo entre os gregos clássicos e seu próprio passado heroico que manteve os mitos vivos e garantiu relevância contínua na vida cotidiana³”.

O poema épico e lírico deixou o diálogo dos mitos como herança para o drama trágico que surgiu tempos depois, ainda em meados do século VI Antes da Era Cristã. Apesar de uma relação de proximidade com as poesias, acredita-se que a tragédia tenha origem nos cultos religiosos ao deus Dionísio, o que é corroborado pelo fato de a sua consagração na sociedade grega ter ocorrido por meio das festas das Grandes Dionísias Urbanas, palco de diversas apresentações artísticas e ritos comemorativos.

Do ditirambo, portanto, criou-se a tragédia clássica, uma representação feita por atores – homens – que contava histórias míticas e debatiam a situação do herói envolvido, mantendo ativas as discussões acerca dos princípios fundamentais da existência humana e da própria realidade envolvida. Conforme afirmam Vernant e Vidal-Naquet (1977, p. 10):

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. Instaurado sob a autoridade do arconte epônimo, no mesmo espaço urbano e segundo as mesmas normas institucionais que regem as assembleias ou tribunais populares, um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro, ela se toma, de certo modo, como objeto de representação e se desempenha a si própria diante do público.

O povo era reunido por meio do festival dionisíaco, criado pelos tiranos no intuito de obter o apoio público. Com as devidas ressalvas, mulheres, escravos e estrangeiros também eram permitidos na festa para a apreciação das apresentações, o que dá ao festival um caráter de “manifestação nacional” (ROMILLY, 1998, p. 15). No final de tudo, após as apresentações, uma espécie de tribunal era montado para decidir o vencedor de cada categoria, expressando a “união” do corpo cívico (VERNANT, 1977).

³ “*Thus began a dialog between the Classical Greeks and their own heroic past that kept the myths alive and insured their continuing relevance in everyday life*”.

Tem-se como grandes representantes da tragédia, Ésquilo, Sófocles e Eurípidés, cada qual com suas particularidades dramáticas, embora todos utilizassem da Mitologia como apoio para as obras apresentadas e veículo de reflexão sobre temas políticos, morais, sociais e religiosos. Nota-se, aqui, a discussão herdada, citada anteriormente, em que os mitos não eram tratados de maneira rígida e fixa, mas trabalhados de acordo com a intenção de cada um, sem receios de alterar as narrativas, uma vez que os consideravam passíveis de várias interpretações e representações. Assim, o grande interesse dos autores era a capacidade de rememorar uma época distante, ao mesmo tempo em que se discutiam e representavam conflitos considerados contemporâneos. Como diz Buxton (2007, p. 166, tradução nossa):

[...] Os mitos eram reproduzidos em performances por cidadãos. Nessas performances, enquanto os heróis e as divindades caminhavam pelo palco, os mitos não eram apenas narrados como eventos passados: eles eram atualizados como acontecimentos presentes. Naquela época, mas também aqui e agora; longe o bastante para permitir pena, mas perto o suficiente para inspirar admiração.⁴

É ainda na tragédia que o heroísmo começa a ser explorado com mais afinco em uma visão realista e séria. As histórias narradas, embora contivessem heróis, deuses e outras figuras míticas, diferenciavam-se das epopeias em seu formato estético e no seu foco, buscando explorar as problemáticas advindas de um ato de heroísmo, como acontece com Antígona, por exemplo. Outra grande mudança está no *status* dos deuses dentro das tramas: a partir desse momento, seja por influência de uma cultura filosófica ou por alteração natural na visão dos homens, eles não mais assumiam o controle.

De fato, a grande jogada da tragédia é a compreensão de que, por mais que estejamos em um universo espiritualizado e comandado por seres celestiais, o mito do destino só se conclui até certa parte, com os seres humanos sendo responsáveis por seus atos e escolhas. Novamente, pega-se o exemplo de Antígona: apesar de todo o caso que ronda a sua família parecer destino trágico estabelecido pelas Moiras,

⁴ “[...] myths were reembodyed in performances by members of the citizen group. In these reembodyments, as heroes and divinities walked the stage, myths were not just narrated as past events: they were actualised as present happenings. Then and there, but also now and here; remote enough to allow room for pity, but close enough to inspire awe”.

há a escolha da heroína de enterrar o corpo do irmão, ou seja, os sofrimentos futuros são frutos da sua liberdade ativa.

Neste interim, é possível dizer que apesar da destituição de caráter sagrado e religioso da Mitologia Grega, as suas raízes mantiveram-se firmes na cultura. A permanência do mito pode ser explicada pelo fato de auxiliar na experiência de vida e de si mesmo, além de ter passado por um processo de racionalização, atribuindo-lhe uma natureza alegórica. Do mesmo modo, é verdade que o *corpus* imaginário dos gregos é um rico tesouro, formando um campo simbólico-criativo de grande inspiração para a criação de novas artes dos séculos à frente. Eliade (2002, p. 137) confirma tal ideia no seguinte trecho:

Pelo fato de não estar mais carregada de valores religiosos viventes, essa herança mitológica pode ser aceita e assimilada pelo cristianismo. Ela se convertera num “tesouro cultural”. Em última análise, a herança clássica foi ‘salva’ pelos poetas, pelos artistas e filósofos. Desde o fim da Antigüidade – quando não eram mais tomados ao pé da letra por nenhuma pessoa culta – os deuses e seus mitos foram transmitidos à Renascença e ao século XVII, pelas obras, pelas criações literárias e artísticas.

Conforme citado, foi na época do Renascimento que se despertou novamente um interesse pela Mitologia antiga, até então interpretada por filósofos como alegorias morais e poéticas. Nessa época, a concepção sobre os mitos continuava a ser, de certa forma, alegórica, mas com enfoque em ideias religiosas, científicas e até mesmo filosóficas (MIELITINSKI, 1987). A próxima corrente a analisar o mito é a romântica e, aqui, sua interpretação é meramente estética e simbólica. Schelling (*apud* MIELITINSKI, 1987, p. 16), um dos grandes pensadores românticos, coloca o mito como uma peça de destaque em seu sistema estético: para ele, a “Mitologia é condição indispensável e matéria primária de toda arte”, um modo representativo autêntico, e não simplesmente alegórico.

Como traz Mielitinski (1987, p. 19), “Schelling acha que a mitocriação tem continuidade na arte e pode assumir a forma de Mitologia criativa individual” e traz como exemplo de autoria mítica, os poetas Dante, Shakespeare e Cervantes. Já no final do século XIX, pode-se notar uma nova tendência acerca do mito, ocasionada pela crise da cultura burguesa, cuja permanência no campo artístico-filosófico está ligada a esse momento de ruptura. Mielietinski (1987) dá o exemplo de Nietzsche e da sua obra *O nascimento da tragédia no espírito da música*, em que há relações

explícitas com a Mitologia Grega, principalmente com os conceitos de apolinismo e dionisianismo.

As correntes teóricas que buscam compreender o mito em sua forma primária e analisar possíveis aplicações em trabalhos literários ou igualmente teóricos são diversas, tomando diferentes formas ao longo do tempo. O fato é que, seja pela rememoração, simples menção inspiracional ou intertextualização proposital, a Mitologia e suas narrativas tomam lugar de destaque na sociedade, agora não mais restritos ao espaço geográfico do mundo grego, mas ao alcance de todo o mundo ocidental.

Sendo assim, a Mitologia se torna tema central de grandes obras literárias, cada qual com uma abordagem própria e diferenciada por meio da atualização e recriação, atestando a continuidade dos mitos, ao transmiti-los por meio de uma nova construção narrativa. Esses textos trazem uma bagagem cultural, mitológica e histórica, relacionando-se com as histórias oralizadas nos primeiros tempos do mundo e retomadas com afincos por seus conterrâneos gregos.

Como exemplo, toma-se a peça teatral de Griselda Gambaro, chamada *Antígona furiosa*, escrita entre os anos de 1985 e 1986. Na peça, como sugere o título, há um novo conto do mito de Antígona, de Sófocles, e, embora boa parte das personagens originais sejam citadas, a narrativa se desenrola de maneira diferenciada. Há alguns detalhes que remetem a um tempo mais recente, indicando que o mito não se passa em seu próprio tempo; depois, nota-se que apenas três atores ficam no palco durante todo o tempo de apresentação: a Antígona, o Corifeu e Antínoo, sendo os dois primeiros multifacetados, pois, em determinadas ocasiões, transvestem-se da voz e personalidade de outros personagens.

Em muitos momentos da peça, a personagem de Corifeu assume o papel de Creonte e, durante a passagem da luta entre pai e filho, Antígona narra os atos de Hemón como se fosse o próprio. A peça, é claro, subverte o mito de Antígona para relatar o período da ditadura militar argentina e o desaparecimento de diversos jovens, bem como o movimento das mães que ousaram “enterrar” os filhos perdidos.

Também pode-se exemplificar a relação entre mito e literatura por meio da célebre série de livros *Percy Jackson e os Olimpianos*, escritos por Rick Riordan, em que diversas figuras mitológicas tomam forma em uma ambientação moderna,

trazendo aos Deuses e às figuras dos semideuses uma atualização aventureira, urbana e criativa. A série tem início no livro *Percy Jackson e o ladrão de raio*, onde é apresentado o herói, Percy Jackson, uma clara alusão à figura de Perseu, filho de Zeus. Ao contrário da Mitologia originária, no livro, Percy é filho de Poseidon e é uma figura, de certa forma, proibida, uma vez que os Três Grandes – Zeus, Poseidon e Hades – haviam realizado o acordo de não originarem mais proles semideuses.

Junto de Percy, temos o protagonismo de Annabeth, filha de Atena, e Grover, um sátiro seguidor de Pan. Riordan ainda traz a ideia dos acampamentos de guerra presentes nas obras mitológicas de Homero, mas os transforma em um acampamento para que os semideuses tenham um lugar que se sintam seguros e possam treinar para as eventuais profecias que os colocam em missões. A própria jornada do trio principal no segundo livro remete à jornada de Odisseu. É inegável, portanto, que ao longo da série, Rick Riordan busca trazer mitos e personagens importantes da Mitologia clássica para o contexto atual.

Além destes, existem inúmeros exemplos de manifestações artísticas modernas que possuem os mitos como base temática, sejam elas produções cinematográficas, videogames, obras literárias, etc. A retomada dessas narrativas, tanto em uma idealização originária quanto em uma diferenciada, remete a um de seus principais usos na Antiguidade Clássica: o mito enquanto produto moldador. Conforme argumenta Eliade (2002), os mitos eram exemplificadores, fornecendo modelos para a conduta e experiência humana, o que caracteriza seu valor pedagógico.

Em sua obra *A poética do mito*, Mielietski (1987) afirma que a literatura está relacionada com a Mitologia. Para aproximar ambos os conceitos, utiliza-se a ideia de Candido em que a literatura, tal qual os mitos, trata-se de uma “manifestação universal de todos os homens em todos os tempos” (CANDIDO, 2004, p. 174) com potencial formativo, tendo a capacidade de ajustar nossa mente, sentimentos e a nossa percepção sobre o mundo. Neste ínterim, a literatura não se trata de uma experiência inofensiva e alienada e, como a própria vida que representa, pode causar reações psíquicas e suscitar dilemas morais. Como afirma Antonio Candido (2004, p. 175-176):

Ela tem papel formador da personalidade, mas não segundo as convenções; seria antes segundo a força indiscriminada e poderosa da própria realidade. Por isso, nas mãos do leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo

de risco. Daí a ambivalência da sociedade em face dele, suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever.

Compreende-se, então, que alguns dos principais motivos para essa reatualização recorrente do mito está na sua forte relação com a arte, e a literatura, a partir de sua utilização como ferramenta pedagógica, bem como em sua simbologia e no interesse do indivíduo quanto às representações acerca da moral e do valor humano (SAMOYAULT, 2008).

2.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE UMA MITODOLOGIA: IMAGINÁRIO, ARQUÉTIPO E MITOCRÍTICA

Sabe-se que o vocábulo “mito” advém de dois verbos gregos com significado comunicativo, sendo que um se relaciona com o ato de conversar, nomear, anunciar, e o outro significa narrar, contar. Outra questão é a postura narrativa do mito e suas declamações em público na Antiguidade por parte dos poetas e dos rapsodos, consideradas verdadeiras pelo caráter sacro, *status* perdido com o surgimento da palavra escrita e a ruptura entre os conceitos de *logos* e *mythos*.

Sobre o assunto, Vernant (1992, p. 174) diz que “na e pela literatura escrita instaura-se esse tipo de discurso onde o *logos* não é mais somente palavra, onde ele assumiu o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe, nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, a palavra *mythos*”. O conceito de *mythos* fica, portanto, no plano do fictício maravilhoso, enquanto o *logos* está ligado à veracidade racional.

Conforme comentado anteriormente, Mielietinski (1987) afirma existir uma conexão entre a Mitologia e a literatura. Por um lado, a literatura faz com que os mitos se mantenham vivos até os dias de hoje; de outro, o texto literário pode utilizar-se do mito como temática da obra ou como contribuinte para a escrita e estrutura do texto, incluindo a caracterização das personagens.

A união de ambos os campos já suscitou muito material de pesquisa e análise, sendo comentado, inclusive, por Mielietinski (1987), que dá um *background* acerca das teorias do mito e do processo de “remitologização” na Filosofia e na Literatura. O autor discorre, em dado momento, sobre o início de uma teoria simbólica criada por Durkheim no livro *As formas elementares da vida religiosa* (1912), que entende que a religião e a Mitologia foram inseridas na natureza por meio da própria consciência

humana, não sendo um aspecto particular e originário do empirismo, afirmando também que o simbolismo é o grande pilar da vida social.

A partir dessas concepções, temos o aprofundamento das teorias de diversos outros pensadores, como Lévy-Bruhl, Cassirer e até mesmo Carl Jung. Para o primeiro, os elementos míticos expressam a participação do corpo social e “vê no mito um meio de manutenção da solidariedade com o grupo social” (MIELIETINSKI, 1987, p. 47). Cassirer segue uma perspectiva semelhante, compreendendo o mito como uma afirmação da solidariedade natural e social, tratando-o como uma atividade espiritual do ser humano. Para ele, a Mitologia é um sistema simbólico autônomo da cultura, tal qual a língua e a arte, e, por isso, são relacionadas e capazes de interpretar a experiência da vida.

Seguindo os estudos de Cassirer, Mielietinski (1987) traz algumas considerações sobre as teorias de Frazer Boas e Susanne Langer. Boas acredita que “[...] as concepções mitológicas, ou seja, os pontos de vista fundamentais sobre a estrutura do universo e a sua origem, encontram-se no mito e no conto de fadas [...] e caracterizam-se antes de tudo pela personificação” (MIELIETINSKI, 1987, p. 59). Em outras palavras, a experiência, em conjunto com a imaginação, são os princípios das formas primitivas de fantasia.

Susanne Langer também compartilha de parte da aceção de Boas, a partir de ideia de que a forma primitiva da fantasia advém do mundo subjetivo e único do sonho, dando vida a um simbolismo particular. Esses símbolos pessoais tornam-se universais na medida em que eles se difundem nos contos populares. Sendo assim, a autora interpreta o simbolismo mítico como generalização das forças emocionais dos indivíduos.

A partir desse ponto, a relação entre a Mitologia e os símbolos já é de forte tendência e se tornará, de certa forma, cristalizada, principalmente nas teorias da Psicologia Analítica. É compreensível o entendimento de que os mitos sempre dispuseram de uma força simbólica, como afirma Campbell (2007, p. 263), sendo eles “algo que se dirige à mente e ao coração e por meio de figurações cuja forma vem do plano profundo, para aquele mistério último que preenche e cerca todas as existências”. No mesmo sentido, Mielietinski (1987, p. 199) salienta que:

O mito se define como representações fantásticas do mundo, como sistema de imagens fantásticas de deuses e espíritos que regem o mundo, ou como narração, como relato dos feitos dos heróis [...] por outro lado, os mitos têm às vezes o caráter de conto maravilhoso, lenda ou tradição popular local e narram não só sobre os deuses, mas também sobre outros heróis, inclusive aqueles que têm protótipos históricos.

Esse sentido torna-se mais conhecido e, principalmente, mais analisado por conta da psicanálise, que coloca os mitos novamente em uma posição de destaque no campo dos estudos, em especial por conta das pesquisas de Sigmund Freud sobre o imaginário. Observa-se então que os mitos passam a ser elementos comuns em diversas áreas da era moderna, explicitamente ou não, perpetuando-se através dos séculos. Contudo, para compreender melhor a execução dessa criação e os próprios mitos, é necessário assimilar, além de seu percurso histórico, a sua substância, o que os forma e o que lhes permite atuar nessas narrativas. Falou-se, anteriormente, sobre a sua contribuição para o nível simbólico de determinada narrativa, mas o que é o tal nível simbólico? Qual a acepção do vocábulo “símbolo”?

No que se refere à metodologia estrutural, entende-se que as imagens estão relacionadas às experiências visuais tidas anteriormente, ou seja, o pensar liga-se à natureza perceptiva do ser humano. Elas são passíveis de alterações e transformações, pois, a cada experiência, podemos ter uma nova “visão” e conhecer uma nova faceta de cada objeto. A realidade, então, é percebida e interpretada por meio de ideias, signos e símbolos, chegando-se ao real (LAPLANTINE; TRINDADE, 1996). A partir das ideias, temos as imagens e, portanto, os símbolos, embora nem sempre uma ideia vá representar um símbolo. O símbolo, para os teóricos desta corrente de pensamento, tem um caráter polissemântico e sincrético, já que, a partir da representação básica de determinado objeto, é possível criar uma nova leitura do mesmo por meio de outros estímulos.

Esses conceitos estão associados ao conceito de imaginário que, de acordo com Pino (2006), está ligado com a capacidade criadora, sendo a fonte de toda produção humana, em um processo subjetivo que existe antes da criação ser, de fato, realizada. Como diz o autor, “só o sujeito tem acesso antes que seus conteúdos se tornem expressões objetivas da subjetividade” (PINO, 2006, p. 54). Essa atividade imaginativa se faz por meio das imagens que, de certa forma, são reproduções da realidade, o que também cria uma relação entre o real e o simbólico.

Para Vigotski (2011), pode-se notar três tipos de relação entre o imaginário, o ato criativo e a realidade. Em primeiro lugar, as criações humanas partem da própria realidade, embora de maneira reelaborada pela imaginação. Em segundo, é a partir da experiência alheia – do outro – que podemos conhecer o real e construir imagens e ideias que nunca experienciamos ou conhecemos. E, por último, as imagens criadas pelo imaginário possibilita sensações e sentimentos reais, que, por sua vez, são criadas por meio de uma mistura entre elementos que fazem parte da realidade. Como explica o autor:

Os elementos de que são construídos foram hauridos da realidade pela pessoa. Internamente, em seu pensamento, foram submetidos a uma complexa reelaboração, transformando-se em produto da imaginação. Finalmente, ao se encarnarem, retornam à realidade, mas já como uma nova força ativa que a modifica. Assim é o círculo completo da atividade criativa da imaginação (VIGOTSKI, 2011, p. 28-29).

O imaginário, portanto, coleta itens do real e da realidade em que o indivíduo se encontra para criar representações e produzir novas realidades dentro de outros contextos criativos. Não se pode dizer, entretanto, que a imaginação fica restrita ao real; pelo contrário, a própria consciência imaginativa mantém uma distância da realidade para poder produzir conteúdo da imaginação.

Ao utilizar o mito de Édipo para dissertar sobre um complexo psicológico, utilizando-o como exemplificação, Freud inaugura o estudo psicológico por parte das histórias da Mitologia. Ele ainda busca mais exemplos na árvore genealógica grega, destacando, inclusive, que a motivação entre os conflitos Urano-Cronos-Zeus é sexual. Logo, a corrente de análise do pensador tornou-se reconhecida e, para seus discípulos, os mitos expressam importantes situações psíquicas e realizações dos instintos sexuais (MIELIETINSKI, 1987). Para Freud (apud MIELIETINSKI, 1987), o inconsciente é um lugar psíquico que guarda todos os sentimentos, desejos e instintos reprimidos pelo consciente com a Mitologia assumindo, no seu estudo, um caráter alegórico, referindo-se a uma ideia particular.

Outro nome importante da psicanálise que estuda o inconsciente é Carl Gustav Jung, considerado, junto de Freud, um dos pais da área. Ambos estudiosos acreditavam que o inconsciente era a maior parte da psique humana e, por isso, tentaram desvendar seus mistérios, a fim de decifrar o cerne humano. Diferentemente de Freud, Jung (2002) não trouxe para seus estudos a exigência de uma teoria sexual,

assim como diverge daquele quanto às particularidades do inconsciente, sendo fortemente influenciado por algumas correntes prévias à Psicologia Analítica, como a da conceitualização de representação social e as ideias de Cassirer (MIELIETINSKI, 1987).

Jung (2002) traz o conceito de individuação, que é a “a harmonização da pessoa humana, o processo de diferenciação de todas as funções psíquicas e o estabelecimento de conexões vivas entre a consciência e o inconsciente”, o que resulta em uma “consolidação axiológica do indivíduo” (MIELIETINSKI, 1987, p. 67). A função da arte segue o mesmo processo da individuação e, por isso, está ligada a um processo de auto regulação espiritual, presente na criação permanente de símbolos que pertencem a um princípio racional e de imagens que conectam-se a um princípio irracional.

O inconsciente é, portanto, internalizado e revestido de todas as reações típicas do ser humano, tornando-se o centro da atividade psicológica e complementando a consciência, em uma relação mútua de compreensão. Todavia, por mais que seja voltado ao mundo interior de uma pessoa e que haja uma parte “mais ou menos superficial” do consciente que possa ser tomada como pessoal, o inconsciente é fundamentalmente coletivo. Essa parte coletiva seria inata, não tendo berço em experiências e vivências individuais, ou seja, o inconsciente coletivo se refere a uma série de conteúdos universais, derivados de uma ancestralidade, como diz Jung (2002, p. 15):

Contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.

Jung (2002), então, divide o inconsciente em duas camadas, sendo uma delas relacionada ao pessoal e que se dá por experiências próprias e individuais, e outra mais profunda, que não se desenvolve individualmente e que é herdada de tempos primordiais. Nesse sentido, o inconsciente pessoal carrega em si uma tonalidade emocional, com conteúdo que “constituem a intimidade pessoal da vida anímica”, enquanto o coletivo é um receptáculo de arquétipos (JUNG, 2002, p. 16). Importante ressaltar que, segundo a obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo* (2002), o termo

“arquetipo” já estaria presente nas ideias de Agostinho e havia sido utilizado anteriormente, como em Dionísio Areopagita, Iríneu, entre outros.

Apesar de citar na presente obra que os arquétipos são “a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2002, p. 53), as suas conceitualizações podem variar em outros estudos, podendo ser entendidos como “complexos” fora de uma experiência pessoal, como reprodução de respostas instintivas, como motivo e/ou um protótipo e até mesmo como um elemento psíquico estrutural (MIELIETINSKI, 1987).

De forma a esclarecer essa questão, recorre-se à seguinte citação de Jung (*apud* MIELIETINSKI, 1987, p. 69): “Em seu estado imóvel, não projetado, os arquétipos não têm forma precisamente definida, mas são por si mesmos uma estrutura indefinida que pode assumir determinada forma somente em projeção”. Em seus estudos, o psiquiatra categorizou e definiu alguns desses arquétipos, nomeando-os assim: animus, anima, mãe, pai, velho sábio, trapaceiro, herói, entre outros; cada qual com suas particularidades, conjuntos de valores e moral, que podem se manifestar em diversos tipos de símbolos e/ou expressões e passados de geração em geração, como é o caso dos mitos ou de crenças religiosas (JUNG, 2002).

Quanto aos mitos e às figuras míticas, Jung (2002) relata uma aproximação dos arquétipos enquanto elementos psíquicos/motivos. Para ele, a relação entre Mitologia e arquétipos pode acontecer por meio de uma identificação ou de uma analogia. Após suas contribuições, outros estudiosos seguiram a corrente teórico-psicológica de Carl Jung ao trabalharem a ideia de novos arquétipos, geralmente baseados em figuras presentes na Mitologia. Em alguns casos, essas criações são utilizadas com o interesse na teoria literária, para a formação de personagens mais verossímeis; em outros, trabalha com a própria ideia da Psicologia e de retornar a uma visão mais simbólica sobre o ser e o sentir.

As teorias substancialistas, muito propagadas por Eliade (2002, 1992) e Durand (2011, 2012, 1985, 1982), também compreendem que o imaginário – e as suas imagens – podem ser estritamente relacionados com o simbólico, entendendo que o ser humano é capaz de subverter as imagens, de lhes dar uma significação diferenciada e de torná-las simbólicas. A linguagem, inclusive, torna-se uma ferramenta essencial para tanto, auxiliando na construção de operações criativas.

Assim, o simbólico pode ser visto como forma de expressão e existência do imaginário, conforme afirmam Laplantine e Trindade (1996): “O imaginário, como mobilizador e evocador de imagens, utiliza o simbólico para exprimir-se e existir e, por sua vez, o simbólico pressupõe a capacidade imaginária”. Para Jung e Campbell (2007), os dois termos estão ligados por sentidos universais, presentes nas imagens que os formam, e estando conectados ao inconsciente e outras estruturas psíquicas da natureza humana.

O inconsciente, de acordo com Carl Jung (2002), tem um alcance maior que a consciência, já que a psique humana é justamente formada por componentes inconscientes, tanto pessoais quanto coletivos. Nota-se que, ao falar de elementos coletivos, Jung refere-se tanto a um coletivo social, em referência aos grupos em que o indivíduo está inserido na sociedade, quanto a um coletivo primordial, que contém traços comuns a todas as pessoas humanas, por meio das estruturas arquetípicas. Desta maneira, é forjada uma relação entre o consciente e o inconsciente por meio das imagens e da imaginação, com o desconhecido presente entre eles sendo expresso por símbolos, gerando equilíbrio entre as partes da psique.

Os símbolos seriam, deste modo, derivados das estruturas arquetípicas e por serem constantes antropológicas, eles também representarão temas e outras situações recorrentes da vida humana, estando presentes no inconsciente coletivo que, por si só:

Parece se constituir de motivos mitológicos ou imagens primordiais, razão pela qual os mitos de todas as nações são seus reais representantes. De fato, a Mitologia como um todo poderia ser tomada como uma espécie de projeção do inconsciente coletivo [...]. Portanto, podemos estudar o inconsciente coletivo de duas maneiras: ou na Mitologia ou na análise pessoal.

Ainda, utilizando a ideia dos arquétipos como imagens primordiais apresentada por Jung, Durand (1985) explicita o percurso antropológico em que eles podem ser inseridos. Para o autor, os aspectos sociais e psicológicos humanos conversam em uma correspondência mútua mediante as estruturas do imaginário, que podem ser as imagens, os símbolos, os arquétipos e os mitos. O imaginário realiza a conexão entre a realidade e a subjetividade em uma tentativa de compreender o mundo e suas condições, o que resulta em atitudes imaginativas capazes de produzir conteúdo.

Sendo os mitos parcelas representativas dos arquétipos, pode-se pensar que eles foram compreendidos, racionalizados e desenvolvidos a partir desses moldes

primordiais e imagens arquetípicas, relatando problemáticas sociais, intelectuais e culturais do seu tempo. Uma das acepções do mito é, justamente, a tentativa de resposta para questões sobre a vida, um pensamento científico-explicativo que traz em si decifrações e lições que exprimem sabedoria filosófica, por meio de narrativas e poesias. Então, é possível entender que cada teoria arquetípica corresponde a uma explicação válida ao seu criador, em determinado lapso temporal, levando em consideração o seu próprio horizonte intelectual e imaginário e como ele se relaciona com o mundo em que está inserido, auxiliando na interpretação espiritual, simbólica e objetiva do mundo e seus produtos.

Compreende-se, então, o lado explicativo relacionado aos arquétipos, uma vez que, além de serem considerados modelos, também irão de encontro com a perspectiva do indivíduo, em uma tentativa de desvendar a natureza e o sobrenatural. Para deixar sua marca e contribuição, o homem tomou o papel de repassar, por meio de métodos criativos, o conhecimento e a interpretação retirados desses modelos. Para compreender o texto mitológico e as obras produzidas por meio deste, é possível utilizar a crítica arquetípica, método que auxilia no entendimento do conceito e imaginário utilizados no momento de criação, bem como a própria Psicologia e possível intenção do autor com a narrativa e personagens.

Para realizar uma análise dos mitos envoltos nas esferas humanas, foi criado uma área chamada de mitodologia, em que os conceitos “mitocrítica” e “mitanálise” tomam frente na identificação das narrativas míticas. Gilbert Durand (1985) é um dos principais teóricos da área e, de acordo com ele, os mitos continuam presentes na sociedade atual, mas não estão, necessariamente, em grande evidência, fato notável pela série de temas mitológicos presentes nas diversas produções artísticas.

Em uma de suas obras, Durand sugere a existência de três níveis em que os mitos se fazem presentes: o inconsciente antropológico, sendo o nível criador em que estão os arquétipos; o ego societal, que está relacionado à ideologia; e o superego societal, ou nível cotidiano, situando-se em diversos lugares da nossa rotina, como nas instituições, na pedagogia e, inclusive, nas mídias e outras formas de arte. Como os mitos não estão sempre explícitos, é por meio dos “mitemas”, ou seja, elementos que mostram a presença de um mito, que uma mitodologia poderá ser feita.

Por volta de 1960, Gilbert Durand começa a desenvolver o seu primeiro conceito da sua metodologia: a mitanálise, um processo de análise com o objetivo de

encontrar sentidos psicológicos e sociológicos nos mitos por meio do estudo de períodos históricos-sociais. Assim, a mitanálise visa a demarcar os mitos diretores de determinados momentos e/ou grupos sociais, por meio da identificação de uma rede formada pelos mesmos, uma vez que, conforme o autor, as narrativas míticas são influenciadoras sutis de comportamentos.

A partir do conceito de mitanálise, o teórico expande as suas ideias e pensa em uma mitocrítica, que trata da possibilidade de análise de produtos artísticos e/ou midiáticos. Ela atua, portanto, no encontro entre o produtor e o receptor, focando, principalmente, no imaginário coletivo e compartilhado, identificando os mitos por meio da redundância de temas e de motivos que acabam se repetindo. Isto, junto dos mitemas, possibilita a verificação da narrativa mítica que, em geral, estará atualizada.

Cada sequência lida constitui um "mitema" – e seu cenário mítico –, e tais mitemas, em número limitado (L. Strauss), articulam-se segundo certos grandes mitos que apresentam numa certa época e numa cultura determinada, certa constância [...] A "mitocrítica" aborda imediatamente o próprio ser da "obra" no confronto entre o universo mítico, que forma o "gosto" ou a compreensão do leitor, e o universo mítico que emerge da leitura de tal obra determinada. É em tal confluência entre aquilo que é lido e aquele que lê que se situa o centro de gravitação desse método que pretende respeitar as contribuições dos diferentes enfoques que delimitarão o triedo do saber crítico (DURAND, 1985, p. 9).

Entende-se, então, que, enquanto a Mitocrítica mantém seu foco de estudo nas obras literárias, artísticas, documentais, entre outros, a mitanálise irá focar em identificar o mito na sociedade, em um determinado momento e acontecimento. Ambos os conceitos atuam em relação com as figuras arquetípicas, aprofundando-as em determinados casos, como diz Gilbert Durand (1985, p. 3):

J. Hillman evidencia o que a mitanálise traz além da análise de tipo junguiano. Enquanto, por exemplo, o célebre psiquiatra de Zurich generaliza e uniformiza o arquétipo da "anima", a mitanálise discernirá tipos de "anima" segundo as tipologias da Mitologia antiga: Vênus, Deméter, Juno, Diana, etc. Por esse viés a mitanálise psicológica prende-se diretamente à acepção sociológica, pois que os personagens mitológicos são passíveis de uma análise sócio-histórica.

Observando o mito sob um viés sincrônico, pode-se dizer que ele é elaborado por meio de mitemas ou mitologemas, que lhe atribuem o sentido arquetípico. Já em uma perspectiva diacrônica, o mito é constituído por lições, ou seja, a recepção que é tida por parte de um grupo. Utilizando-se de tais conceitos é possível realizar uma análise mitocrítica de determinada obra, a partir dos seguinte passo: em primeiro

lugar, ocorre a relação das recorrências simbólicas, ou seja, dos temas, situações, personagens e as combinações destes que mais aparecem; depois, agrupam-se esses itens em relação aos sentidos e funções que expressam dentro da narrativa, o que permite a identificação do mito; por fim, localizam-se as diferentes lições que o mito passa, podendo fazer uma relação com outros mitos presentes em determinada época ou localização.

De modo simplificado, a utilização dos arquétipos no campo teórico-literário está reservada a auxiliar o escritor na criação de seus personagens, de maneira que não se tornem figuras robóticas e rasas, dando-lhes alma e uma personalidade verdadeira para cada representação humana presente no texto. Os arquétipos literários também possibilitam a conexão entre texto, personagens e receptor, uma vez que a construção bem-feita de uma personagem abre portas para que os leitores a tomem, durante o tempo da leitura, como alguém de fato, vibrando por suas vitórias e conquistas, chorando por suas mortes e, até mesmo, identificando-se com o descrito. A estrutura narrativa e a forma de contar uma história são elementos importantes, entretanto, não se pode deixar de lado as personagens, já que são elas que lhe dão movimento e ajudarão a torna-la memorável.

Os estudos de Jean Bolen não focam na área literária, mas na psicológica. Na obra *Goddesses in Everywoman* (2004), a autora informa que, enquanto psiquiatra, ela notou uma série de padrões mitológicos – dimensões mitológicas – em cada mulher e seus problemas relatados. Para ela, os arquétipos são auxiliadores na arte do se conhecer e responsáveis por engatilhar importantes mudanças na vida de alguém. Segundo Bolen (2004, p. 2, tradução nossa):

O conhecimento das “deusas” fornece às mulheres um meio de compreender a si mesmas e suas relações com os homens e mulheres, com seus pais, amantes e filhos. Esses padrões divinos também oferecem *insights* sobre o que é motivador (e até mesmo atraente), frustrante ou satisfatório para algumas mulheres e não para outras.⁵

A autora traz, portanto, uma série de discussões psicológicas e arquetípicas, ou seja, de “comportamentos” naturais com base, também, nas figuras femininas da

⁵ “*Knowledge of the “goddesses” provides women with a means of understanding themselves and their relationships with men and women, with their parents, lovers, and children. These goddess patterns also offer insights into what is motivating (even compelling), frustrating, or satisfying to some women and not to others.*”

Mitologia Greco-Romana, dividindo-as em grandes categorias: as deusas virgens (com as figuras de Ártemis, Atena e Héstia), as deusas vulneráveis (com as figuras de Perséfone, Hera e Deméter) e a deusa alquímica (que trata da figura de Afrodite). É interessante notar que, apesar do conteúdo seguir uma direção mais conteudista acerca da área de Psicologia, torna-se possível utilizar as caracterizações de Bolen para o entendimento de personagens literários, principalmente se estas compartilham de traços e características bem pensados e carregam a própria forma da problemática sentimental e necessidade de desvendar-se.

Assim, compreende-se que os arquétipos tomam forma de imagens inatas herdadas, geralmente presentes nos sonhos e na criação artística e, por meio delas, é possível perceber a conservação da Mitologia enquanto manifestação idílica.

2.5 OS MITOS DE ÁRTEMIS: UMA VISÃO HISTÓRICA DA FIGURA MÍTICA

Os mitos repassados oralmente, escritos por volta do século VII a.C., perduram até os dias de hoje, mesmo que não tenham mantido suas estruturas e funções originárias, sendo transvestidas em diversos formatos para conservar a sua atualidade. Todavia, também não se tem conhecimento de sua abrangência exata, mesmo que a ideia geral de muitos mitos tenha feito caminho ao longo de tantos e tantos anos. Mesmo que tenham sido contados por toda a Antiguidade, não há como conhecer todos os mitos e histórias que rondavam na época.

O que conhecemos é por meio, principalmente, dos grandes poetas e suas obras escritas, nos guiando pelo mundo mágico da Mitologia. O problema disso é que, por mais que Homero, Hesíodo, Ovídio e tantos outros poetas tenham reunido um número ímpar de mitos e lendas, eles não poderiam – e nem conseguiriam – contar um relato completo de todas as narrativas existentes, seja por seguirem padrões estéticos ou narrativos, por não terem conhecimento do mito ou por, simplesmente, não terem interesse na história.

Como diz Patricia Monaghan (2010, p. 371) na abertura do capítulo sobre a Mitologia Grega, “a literatura pode tanto revelar quanto esconder”. Os motivos que levaram os poetas a escolher entre um registro ou outro não importam de fato, mas é recomendável ter em mente que, em alguns casos, apenas a fonte literária não basta. Em comparação a outras deidades, a falta de informações que permeia a história e a

Mitologia que envolve a deusa Ártemis, apesar de ser uma importante figura na Mitologia histórica e ser uma das deusas mais cultuadas por toda localização antiga, acaba por ter uma participação minguada, mesmo nas obras dos poetas mais conhecidos da Antiguidade, como Homero e Hesíodo.

Na obra *Encyclopedia of Goddesses and Heroines* (2010), escrito por Patricia Monaghan, há uma breve orientação histórico-contextual sobre a figura da mulher e sobre as influências mitológicas da sociedade grega. A Grécia antiga teve como grande fonte de inspiração, quando se trata de Mitologia, as lendas e mitos de Creta e de outras culturas anteriores. Pega-se o exemplo de Afrodite: há uma gama de estudiosos que creem que a figura da deusa, na verdade, é emprestada da Mitologia suméria, tendo laços estreitos com Ishtar/Astarte. O problema é que, em dadas ocasiões, as representações designadas às deusas nas outras culturas não combinam com o ideal patriarcal do que até então era a Grécia. Monaghan (2010, p. 371, tradução nossa) inclusive afirma: “A Arqueologia sugere que as deusas figuravam mais significativamente na religião de Creta e na sua colônia continental, Micenas, do que na Grécia após a invasão dos indo-europeus patriarcais⁶”.

Para que as culturas pudessem se misturar, então, algumas alterações deveriam ser realizadas. Novamente, pega-se o exemplo de Afrodite: ambas as deusas – Afrodite e Ishtar/Astarte – representavam a fertilidade e sexualidade, entretanto, os cultos e rituais destinados a Ishtar/Astarte também indicavam que o lado marcial era um ponto extremamente forte em sua figura. Por outro lado, quando pensamos em Afrodite ou revisamos a literatura grega, só há a representação da sexualidade. Compreende-se, portanto, que uma certa adaptação pode ter ocorrido para que a figura de Afrodite pudesse compor o panteão religioso grego, excluindo-se a sua caracterização marcial, de faceta masculina, o que, de certa forma, teve êxito.

Quem busca um saber superficial dos mitos, não vai saber que, na verdade, Afrodite conseguiu manter sua representação guerreira, escondida sob o epíteto de Areia. Por meio de evidências históricas, sabe-se que muitas figuras mitológicas conhecidas como originalmente gregas, como Clitemnestra, já apareceram em outras culturas ou, pelo menos, tiveram uma deidade com proximidade relativa quanto à sua

⁶ “Archaeology suggests that goddesses figured more significantly in the religion of Crete and its mainland colony, Mycenae, than in Greece after invasion by patriarchal Indo-Europeans”.

representação. É o caso, também, de Ártemis, cuja figuração também compunha parte da cultura cretense.

Conforme comentado anteriormente, a deusa Ártemis não tem grandes passagens nas principais obras literárias da Grécia antiga, sendo quase sempre ofuscada por seu irmão Apolo e suas várias designações. Ainda assim, a deusa compunha um impressionante número de funções dentro da vida cotidiana grega e seus cultos “[...] se estendiam da Bactria (que é, atualmente, próximo do Afeganistão) no Leste até a Península Ibérica no Oeste⁷” (BUDIN, 2016, p. 1, tradução nossa). Nota-se que, por conta dessas características, era comum a imagem de Ártemis entrar em sintonia com a imagem de outras deusas veneradas em tempos próximos, geralmente ocorrendo quando diferentes povos e culturas entravam em contato, acarretando em uma espécie de compartilhamento de seus sistemas religiosos, processo chamado de sincretismo.

Cabe salientar que os estudos sobre sincretismo mostram uma gama de possibilidades para interpretar a palavra: em alguns casos, significará apenas a influência de um povo sobre outro, em outros será uma forma de identificação própria em um elemento estrangeiro. No caso de Ártemis, o processo de sincretismo ocorrido acontece tanto de forma local, ou seja, com divindades anteriores ou do próprio panteão grego, quanto por conta da conexão com panteões estrangeiros, sendo que cada um auxilia na compreensão das funções designadas à deusa (BUDIN, 2016).

Algumas evidências textuais descobertas em pesquisas arqueológicas indicam que uma figura muito semelhante à deusa Ártemis era cultuada na Idade de Bronze, mais especificamente na região de Pilos. Outras provas iconográficas também apontam a existência de representações similares nas proximidades de Egeu na mesma época, tratando-se de uma possível deusa associada aos animais e adorada por mulheres de todas as idades, o que está pontualmente relacionado com duas atribuições de Ártemis.

Há, também o epíteto *Potnia Therôn*, que significa “dona dos animais selvagens” e se refere a uma iconografia com elementos similares às de Egeu e Pilos. Nesta representação, a deusa aparece ao lado de animais e um machado duplo acima da cabeça, com os seios destacados. Por mais que não seja possível provar um

⁷ “[...] stretched from Bactria (modern-day Afghanistan) in the east to Iberia in the West”.

relacionamento ou descendência direta entre essas figuras e Ártemis, nota-se que a iconografia sugere que havia fortes influências para a criação de uma divindade com atributos semelhantes, principalmente quanto ao papel de defensora da natureza, de animais e das crianças.

Em dado momento histórico, a divindade *Worthasia*, uma deusa indígena espartana, também passou a ser identificada como Ártemis, gerando, algum tempo depois, o epíteto Ártemis *Ortheia*. O mesmo acontece com *Ilítia*, embora apenas em algumas regiões: em Creta e na região do Peloponeso, por exemplo, cada deusa continuou a ter personalidade e cultos próprios. Em outros locais, Ártemis toma o epíteto para si e se torna conhecida pelo nome de Ártemis *Eileithya*, que faz menção a suas características de parteira – influenciado, também, pelo mito de seu próprio nascimento. Tem-se, portanto, a noção de que muitas divindades tiveram suas personalidades, designações e cultos combinados com os de Ártemis. Mas, afinal, quem é essa deusa?

Ártemis é uma das três deusas virgens da Mitologia, conhecida principalmente como a deusa da caça e natureza selvagem, guardiã desta e dos seus animais. Por outro lado, ela também era considerada a personificação da lua – principalmente por aproximações futuras a sua contraparte romana – e, por mais que fosse considerada uma deusa virgem, possuía funções relacionadas à fertilidade, seja da terra ou das mulheres, característica advinda da comunhão com a figura e culto da deusa *Ilítia*. De modo geral, Ártemis também é tida como protetora das crianças, em especial as meninas, e, de certa forma, comandava o ciclo temporal de amadurecimento das mulheres, demarcando os momentos de transição entre as partes da vida – de *parthenos* para *nymphê*, de *nymphê* para *mater*. Em certos casos, também lhe era atribuído um papel com poder político em uma *pólis*.

Apesar de suas atribuições terem um padrão generoso e de cuidado, é possível notar, por meio dos cultos designados a ela e das histórias narradas em seu nome, que a deusa era capaz de demonstrar outra faceta, uma que “[...] tinha um grau de raiva, chamado de ‘*mênis*’, em grego, que estava além dos limites do conhecimento mortal”⁸ (BUDIN, 2016, p. 115, tradução nossa). Igual ao seu irmão gêmeo, Ártemis

⁸ “[...] had a degree of anger, called ‘*mênis*’ in Greek, that was beyond the pale of mortal ken”.

também era capaz de “enviar” pragas para os mortais em casos de atos de heresia ou comportamentos inadequados.

Observa-se que, apesar da falta de uma presença sólida em boa parte da literatura grega antiga, Ártemis desempenhava papéis importantes na religião e nas sociedades antigas, não estando restrita apenas à região da Grécia. Sabendo disso, o trabalho irá discorrer um pouco mais sobre os mitos em torno da deusa e, ao final, sobre como o conhecimento histórico de sua imagem auxilia no entendimento aprofundado sobre o arquétipo que chega até nós, hoje, por meio de diversas obras.

A maior parte dos deuses do panteão grego possuem uma gênese mitológica, isto é, a maneira como surgiram ou nasceram são, propriamente, mitos explicados. O nascimento de Ártemis, é claro, é um mito conjunto com o nascimento de Apolo, uma vez que eles são deidades gêmeas, contrastes dentro da Mitologia Grega. São filhos de Leto, divindade pertencente à primeira geração divina na organização mítica dos deuses, com o grandioso Zeus. A concepção dos gêmeos não fora aprovada por Hera, tida como a esposa do Senhor dos deuses, o que lhe despertou a fúria.

Como ocorre em tantos outros mitos, Hera trama uma vingança e, para punir Leto, ela proíbe que a terra acolha Leto durante o momento do parto de Apolo e Ártemis. Após muitos pedidos de ajuda falhos, Leto encontrou a Ilha de Ortigia – que, no futuro, tornar-se-ia Delos, um dos locais sagrados de Apolo –, uma ilha flutuante que, por não estar fixada à terra, poderia acolher a divindade para o parto. Ainda com raiva, Hera manteve *Ilítia*, a deusa dos partos, presa no Olimpo e, somente graças a ajuda de outras deusas, após nove dias e noites de sofrimento para Leto, ela pode ir auxiliar no parto (BRANDÃO, 2014).

O nascimento dos deuses, como todo mito, foi repassado oralmente e, por consequência, tornou-se aberto a novas interpretações e relatos, possuindo diversas versões que podem, ou não, conter características dissonantes, apesar de manter o mesmo núcleo temático-narrativo. Em outra versão, por exemplo, comumente mais relacionada a cultura romana, Leto se transforma em uma loba para poder ter os filhos; noutra, a deusa Hera teria proibido que Leto desse à luz em qualquer lugar iluminado pelo Sol e, a pedido de Zeus, Poseidon criou uma onda tão grande que impediria os raios solares. Na versão do poeta Ovídio, escrita no livro VI de *Metamorfoses*, é contado que:

[...] Latona, filha de um titã, do desconhecido Céu, à qual a grande Terra negou, outrora, um lugar onde desse à luz seus filhos. Andava desterrada no mundo, quando Delos lhe disse: "Erras, forasteira, na terra e eu no mar", e ofereceu-lhe um instável abrigo. Tornou-se mãe de dois filhos [...] (OVÍDIO, 1983, p. 108).

Na maior parte das narrativas, Ártemis foi considerada a primeira a nascer e, em geral, teria ajudado a mãe no parto de Apolo. Aqui, novamente, temos cenários diferentes: em uma história, a deusa teria ficado horrorizada com a situação e com o sofrimento da mãe e, por isso, prometeu nunca se casar ou ter filhos; em outra, Leto não teria sofrido no parto, deixando de ser o fator influenciador da decisão virginal da deusa.

De acordo com o Hino de Calímaco, a faceta relacionada ao nascimento teria sido delegada à Ártemis pelas Moiras no momento do seu nascimento. Calímaco também conta que, durante a infância, a deusa fez uma série de pedidos a Zeus, como: permanecer virgem pela eternidade; poder ter morada nas florestas e, portanto, possuir um arco e flecha para caçar; ser acompanhada de 80 meninas, entre elas ninfas e oceânides; ter tantos nomes quanto o seu irmão e governar as montanhas e poucas cidades, pois só desceria até elas em casos especiais.

Por conta de seu caráter virginal, a deusa é frequentemente retratada nas artes e literaturas antigas como uma menina jovem, conforme afirma Budin (2016, p. 40, tradução nossa): "Ela é a donzela eternamente púbere, sempre à beira da maturidade fértil, mas sem nunca passar o limiar para a maternidade doméstica"⁹. Sendo assim, ela não correspondia às leis de Afrodite e, portanto, não possuía interesse em homens. Inclusive, a divindade não poupava punição para quem atentasse contra sua virgindade ou de suas companhias, como é o caso de Órion, Acteón e até mesmo a companheira Calisto.

Órion era um exímio caçador gigante que, em muitas histórias, era considerado como filho de Poseidon. A causa de sua morte e a punição proferida a ele por Ártemis possui três versões de destaque: na primeira, conta-se que o caçador a desafiou para uma competição. Subestimando as habilidades de Ártemis, Órion teria apostado a própria vida. Após perder a competição, ele foi morto por Ártemis em uma dupla

⁹ *"She is the perpetually nubile maiden, always just on the verge of fertile maturity, but never passing the threshold into domestic"*.

punição, ou seja, tanto por ter perdido a aposta quanto por ter duvidado das habilidades de pontaria dela.

Na outra versão, Órion teria se apaixonado por uma das companheiras de Ártemis, a ninfa Ópis. O caçador tentou violar a ninfa e, tomada pelo instinto de proteção, Ártemis vingou-se por ela. Esse segundo mito tem também outra acepção: para alguns poetas, Órion teria feito a tentativa de violar a própria Ártemis, que se defendeu ao atirar um escorpião venenoso no homem.

Ainda relacionado a uma conexão entre a deusa e o caçador Órion, uma versão que, embora seja popular, contradiz boa parte dos ritos e representações da deusa: nessa história, Ártemis e Órion seriam companheiros de caçada e, aos poucos, desenvolveram sentimentos mútuos um pelo outro, com Ártemis estando disposta a quebrar o voto de castidade e se casar com o colega. Apolo, porém, ficou enciumado e jogou o escorpião em Órion, que caiu ao mar. Desafiando a irmã para uma competição de tiro, Apolo duvidou que ela pudesse atirar uma flecha em uma pedra que estava distante, no mar, quase coberta pelas ondas. Ártemis atirou e acertou, mas não sabia que a pedra era, na verdade, a cabeça de Órion. As duas últimas versões explicariam a nomeação de duas constelações no céu.

A história com Acteón não difere muito de uma das narrativas de Órion. Apaixonado pela deusa, o caçador teria se esgueirado pela floresta a fim de vê-la se banhar. De fato, ele conseguiu espiar Ártemis, mas, ao aproximar-se, foi notado e recebido com um punhado de água contra o seu rosto, o que o transformou em um veado. Acteón, então, foi caçado pelos seus próprios cachorros de caça.

O mito de Calisto, por outro lado, torna-se mais complexo. Calisto era uma das ninfas companheiras de caçada de Ártemis, possuindo uma relação próxima. Zeus, pai da deusa, notou a beleza de Calisto e, com a intenção de tê-la, metamorfoseou-se de Ártemis e conquistou a ninfa, engravidando-a. Em uma história primeira, Ártemis teria notado a barriga crescente de Calisto e, ao entender que houve a quebra do voto de castidade, ficou com raiva e a transformou em um urso. Entretanto, diante da proximidade entre as duas, muitos autores pensaram em uma segunda narrativa para o mito: Hera teria tomado conhecimento do caso de Zeus, bem como da gravidez da ninfa, e exige que Ártemis a mate por meio de uma flecha. Buscando evitar uma morte

dolorosa para a companheira, Ártemis teria, então, como na primeira versão, a transformado em um urso.

Fica claro, por meio das versões de alguns mitos, que a deusa era tida como a grande protetora de seu cortejo – as Amazonas, caçadoras e guerreiras que a acompanhavam – e, juntas, percorriam os bosques e florestas fazendo suas caçadas. Por conta disto, ela é muitas vezes “definida como uma ‘divindade do exterior’” (BRANDÃO, 2014, p. 80). Ao ser associada com o epíteto *Potnia Therôn*, Ártemis é considerada como a Grande Mãe, o que lhe deixa em harmonia com a natureza e com os animais. Tal imagem pode ser vista, inclusive, em Homero (2015, p. 69):

Ártemis dessa maneira costuma vagar pelos montes,
quer no Taígeto longo, quer mesmo no próprio Erimanto,
a deleitar-se na caça de cervos ou céleres gamos.
Ninfas agrestes a seguem, as filhas de Zeus poderoso,
a divertirem-se; no íntimo Leto também rejubila,
e entre as demais sobressai, destacando-se a fronte e a cabeça;
fácil será conhecê-la, conquanto as demais sejam belas:
do mesmo modo salienta-se a casta donzela entre as servas.

Ligada à terra e à natureza, é natural que, com o passar do tempo, Ártemis tenha desenvolvido uma representação voltada à fertilidade. Como informa Brandão (2014, p. 81):

Foi, aliás, sobretudo no Peloponeso que Ártemis aparece com todas as suas antigas características de deusa da vegetação. Na Arcádia, denominava-se “Senhora da árvore” e, com a designação de *Kedreâtis*, a “senhora do cedro” [...] O ato bárbaro de flagelação por que passavam os efegos, em Esparta, junto ao altar de Ártemis Órtia, como se mostrou, é interpretado por alguns não apenas como símbolo de antigos sacrifícios humanos, mas ainda como um rito purificador e de incorporação nos efegos da substância sagrada da árvore.

Não é de surpreender que exista uma história mítica sobre tal designação, visto que era uma noção comum em vários lugares da Grécia antiga. Após a colheita do ano, era costume realizar sacrifícios aos deuses da fertilidade, uma vez que são eles quem guiam as forças da natureza e permitem a colheita saudável. Entretanto, Eneu, rei de Cálidon, esqueceu-se de realizar a oferenda a Ártemis, que, sentindo-se ultrajada, enviou para a região um javali enorme e bravo que quase devastou todo o lugar.

A fertilidade designada a Ártemis não fica, porém, restrita ao âmbito natural, pois a deusa também era conhecida por rituais de fecundidade feminina. Aliás, ela é

responsável, junto de Hera e de Afrodite, pela transição na vida de jovens, ou seja, pelo momento em que as meninas se tornam mulheres. Nota-se que, na transição, o papel de Ártemis é menos encaminhado para os domínios de relações ou sexualidade; na verdade, ela acaba por se fazer presente em rituais e orações que antecedem e sucedem o ato sexual. Budin (2016, p. 92, tradução nossa) diz:

As donzelas tinham que aplacar a possível raiva da deusa sobre a perda iminente da virgindade. [...] Para as *gynaikes* [esposas], Ártemis era especialmente importante durante o parto, quando ela funciona como parteira divina que ajuda a trazer uma nova criança para o mundo ou, possivelmente, quando mata a mãe no processo¹⁰.

Inclusive, era comum que as vestimentas das mulheres que morreram durante o parto lhe fossem consagradas (BRANDÃO, 2014).

Apesar de estar mais intimamente ligada à iniciação feminina, Ártemis também designava o papel para jovens meninos, com rituais expressamente violentos, em uma provável preparação para a guerra. Em Halaí Araphenides, por exemplo, acontecia um ritual de dança em que, ao final, um dos jovens teria a sua garganta cortada e sangraria até o fim. De acordo com Patricia Johnston e Giovanni Casadio (2021), alguns mitos explicariam que o ritual aconteceu como um sacrifício secundário ao de Orestes. Os autores ainda explanam que, na cidade de Esparta, os cultos e rituais para Ártemis Orthia também contavam com uma dose de violência. A sacerdotisa do santuário seguraria uma espécie de imagem religiosa da deusa enquanto garotos eram chicoteados até sangrarem, substituindo assim a necessidade de um sacrifício letal.

No que se refere à figura da deusa e o simbolismo por trás dela, especula-se que as tochas registradas nas artes antigas, quando relacionadas à deusa, representam sua ligação com a fase transitória das meninas e, portanto, pelo caráter matrimonial, caseiro, tal qual a deusa Héstitia, que também carrega tochas, e por conta da identificação com Hécate e Selene. Sabe-se que, sendo gêmea de Apolo, cunhado como deus do Sol, é comum que a faceta da Lua lhe tenha sido reservada, como um contraste entre os irmãos. Apesar de muitos teóricos compreenderem que a ligação

¹⁰ *"In return, maidens had to assuage the goddess's possible anger over the impending loss of their virginity [...] For gynaikes, Artemis was especially important during parturition, when she functioned as the divine midwife who helped bring the new child into the world or, possibly, killed the mother in the process"*.

de Ártemis com a Lua tenha advindo de uma futura assimilação com a sua contraparte romana, Brandão (2014) acredita que a identificação entre Ártemis-Hécate-Selene acontece justamente pelo símbolo lunar e suas fases, em uma visão religiosa e simbólica das figuras, bem como por uma delimitação natural. Dessa forma, Ártemis corresponde ao *Quarto Crescente*, Selene à *Lua Cheia* e Hécate à *Lua Nova* e ao *Quarto Minguante* (BRANDÃO, 2014). É importante salientar também que a figura da lua se relaciona com a ideia de fertilidade e, talvez por isso, a figura de Ártemis tenha sido relacionada anteriormente com o astro.

Embora a imagem de Ártemis tenha se desvinculado da sua herança asiática, conhecida por ser “cruel, bárbara, sanguinária, bem dentro dos padrões de uma Grande Mãe oriental” (BRANDÃO, 2014, p. 81), ainda existem relatos que a deusa, tal qual seu irmão Apolo, tem afinidade com atos sanguinários e pragas rogadas. Quanto a essa faceta, podemos retornar à história de Eneu, descrita por Homero em *Ilíada*:

Foi provocada a contenda por Ártemis do trono de ouro,
que se indignara por não ter de Eneu recebido as primícias
dos agros pingues, quando este ofertou hecatombes aos deuses
todos do Olimpo, excetuando-se a filha de Zeus, tão somente,
ou por descuido, ou de caso pensado, o que a fez irritar-se.
Por isso, pois, agastada, a donzela que flechas dispara,
um javali de alvos dentes, selvagem, envia contra ele,
que, destruidor habitual, as culturas de Eneu danifica.
Árvores grandes fazia tombar pelo solo e, com elas,
suas raízes, no tempo em que a flor prometia sementes.
Foi por Meléagro, filho de Eneu, o animal, então, morto,
pós haver feito reunir caçadores de muitas cidades
e seus mastins; impossível a poucos seria vencê-lo,
tão grande ele era, pois muitos já à pira funesta mandara (HOMERO, 2015,
p. 196-197).

A praga enviada por Ártemis, aqui, não é, necessariamente, relacionada a uma doença, mas a um animal que matou homens e devastou o reino de Eneu. Embora o mito de Eneu seja mais conhecido, existem outros que mostram um padrão no comportamento de Ártemis quando insultada, conforme conta Budin (2016, p. 116, tradução nossa):

No segundo capítulo, apareceu a história dos filhos de Kondylea em Arkadia, que, certa vez, chamaram Ártemis de ‘enforcada’ (Pausânias 8.23.6-7). Após sua execução, a cidade foi atormentada até a criação de um culto de heróis para as crianças a mando de Ártemis e de Pítia. Nos capítulos dois e quatro foi apresentada a história de Komaito de Patrai (Pausânias 7.19.2), que trouxe a praga sobre seu povo por ter feito sexo no templo de Ártemis, sendo sacrificado como consequência. Os sacrifícios humanos só terminaram

quando um culto para Dionísio foi introduzido na *pólis*. No capítulo quatro apareceu a história da *arkteia* ateniense, e como Ártemis enviou uma praga sobre Ática quando alguns homens mataram seu urso. A praga só terminou quando uma cabra foi sacrificada (em vez da menina originalmente exigida).¹¹

Apesar dos relatos, é de compreensão mútua por parte de pesquisadores que Ártemis, em geral, é vista como uma deusa passional, com traços que transmitem proteção e cuidado.

Como visto anteriormente, sabe-se que Ártemis tem laços estreitos com a figura de *Potnia Therôn*, entretanto, ela não se restringe somente aos traços silvestres. Vestígios informam que Ártemis também incorporou cultos e características de outras deusas orientais, como, por exemplo, a Grande Deusa da Anatólia, cuja principal atribuição estava conectada com a cidade. Pode-se notar um exemplo desse papel, novamente, nos escritos de Homero, que evidenciam o gosto de Ártemis pela cidade:

E nunca a ruidosa Ártemis da flecha de ouro
Afrodite que ama o riso ao amor forçará,
pois a ela agradam arco e flechas, matar animais nas montanhas,
fórminces, coros, urros altos e lancinantes,
bosques sombreados e **uma pólis de homens justos**¹² (GRAECIA
ANTIQUA, 2000).

Os próprios cultos voltados a Ártemis eram praticados, principalmente, dentro de cidades. O santuário de Ártemis *Mesopolitis*, por exemplo, situava-se dentro de Orcômeno; em Ática ocorria a mesma coisa, localizando-se dentro dos limites da cidade. Calímaco, poeta grego, também dá indícios de uma representação de Ártemis como uma deusa urbana em seu *Hino a Ártemis*, quando revela a figura infantil da deusa sentada sobre os joelhos de Zeus, fazendo vários pedidos, como montanhas, ninfas, arco e flecha, entre outros. O Pai, é claro, concede seus pedidos e acrescenta:

Tome, criança, de bom grado tudo o que
Você pedir, o papai dará ainda mais.
Trinta cidades muradas e não apenas uma torre darei,
Trinta cidades muradas, que não irão enaltecer outra divindade,

¹¹ “In Chapter 2 appeared the story of the children of Kondylea in Arkadia who once called Artemis “hanged” (Pausanias 8.23.6–7). Upon their execution the city was plagued until setting up a hero cult for the children at the behest of Artemis and the Pythia. In Chapters 2 and 4 was presented the story of Komaitho of Patrai (Pausanias 7.19.2), who brought plague onto her people for having had sex in Artemis’ temple and who was sacrificed as a consequence. The human sacrifices only ended when a cult of Dionysos was introduced into the polis. In Chapter 4 appeared the story of the Athenian *arkteia*, and how Artemis sent a plague upon Attika when some men killed her bear. The plague only ended when a goat was sacrificed (instead of the little girl originally demanded)”.

¹² Grifo nosso.

Que serão chamadas apenas de suas, Ártemis.¹³ (CALÍMACO *apud* BUDIN, 2016, p. 144, tradução nossa).

Ao mesclar sua identidade com a deusa *Anahita*, Ártemis tornou-se conhecida como Ártemis *anahita* e tornou-se patrona de Hypaipa, demonstrando, inclusive, características militares, o que a tornaria apta para a ser a deusa protetora de uma cidade, o que de fato ocorreu, não apenas de Hypaipa, mas de tantas outras, como algumas próximas de Anatólia.

Ártemis desempenhou, ainda, outro importante – e polêmico – papel como deidade, dividindo-o com sua contraparte romana, Diana, como libertadora de escravos. Conforme informa Budin (2016), um escravo poderia obter sua alforria por meio de duas formas em relação às divindades, sendo a primeira pelo ato de compra, isto é, comprando sua própria liberdade ao juntar dinheiro e dá-lo para os deuses em formato de oferenda, fazendo com que o deus ou deusa em questão seja o seu “novo dono”. A segunda forma dependia, basicamente, do próprio dono, pois a alforria acontecia por meio de uma espécie de proteção divina e o escravo passava a ser chamado de *hieros* ou *hiera*. A prática era bastante comum e muitos deuses eram considerados libertadores, como Asclépio, deus da medicina, Serápis, deus greco-egípcio, Atena, Zeus e a própria Ártemis.

Em Queroneia, acredita-se que um grande número de mulheres tenha sido libertado em nome de Ártemis *Ilítia*. De fato, conforme mostram as evidências históricas, os escravos libertados em nome da deusa eram, geralmente, mulheres e crianças. Budin (2016, p. 148, tradução nossa) acredita que o motivo para ela estar ligada à liberdade de mulheres e crianças, principalmente, está relacionado com suas delegações dentro da Mitologia: para Ártemis, é comum estar ao lado desses grupos em momentos de tensão e dor, como acontece nos partos, o que, portanto, a torna:

Uma deusa especialmente apta para se invocar ao libertar as mulheres do trabalho servil. Outra possibilidade é que Artemis *Ilítia* orientava uma espécie de renascimento dos escravos libertos, [oferecendo-lhes] um novo período

¹³ “Take, child, gladly as much
As you ask, and Daddy will give even more.
Thirty walled cities and not just one tower shall I give,
Thirty walled cities, which won't go to enhance another deity,
But which will be called only yours, Artemis”.

de liberdade. [...] Nisso, ela pode ser comparada a Asclépio, que “curou” a escravidão de libertos e libertas.¹⁴.

Por fim, compreende-se que Ártemis era uma importante deusa do panteão grego e que, por meio de seus mitos e designações, inspirava confiança entre a sociedade da época. Na verdade, ao compreender parte da sua história e do seu papel nas *pólis* gregas, torna-se compreensível o motivo de muitos autores e autoras tomarem sua estrutura mitológica como um exemplo a ser seguido na construção das personagens, como é, possivelmente, o caso da personagem principal no romance fantástico *A Rainha do Ignoto* (2019), de Emília Freitas.

¹⁴ “An especially apt goddess to invoke when freeing women from servile labor. Another possibility is that Artemis Eileithyia presided over a kind of rebirth of the liberated slaves into a new period of freedom [...] In this she may perhaps be likened to Asklepios, who “cured” the slavery of freedmen and freedwomen”.

3 ELEMENTOS NARRATIVOS A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA MÍTICA

O ato de contar histórias é intrínseco ao ser humano. Por meio das narrativas, organizamos atividades e experiências para compartilhá-las com o próximo. Foi assim na Antiguidade: para repassar conhecimentos e/ou manter tradições vivas ao longo do tempo, criava-se conteúdos orais, conhecidos como mitos, que eram contados de pessoa a pessoa. Nesse caso, reconhece-se que não há povo sem narrativa, pois “[...] todas as classes, todos os grupos humanos têm as suas narrativas” (BARTHES, 2011, p. 19). Com o avanço das práticas escritas, tais histórias começaram a ser registradas em diferentes formatos.

De modo primário, em uma narrativa, há quem narre e há quem recebe a narração, seja por ouvir, por meio da leitura ou do ato de assistir a determinada obra ficcional. Em outras palavras, tem-se um agente, o autor, e o receptor, quem acompanha a construção da história independentemente do seu formato. Para a construção e organização das narrativas, a teoria literária, em especial a área da Narratologia, estuda sobre os cinco elementos fundamentais para a sua existência: todo relato fictício subentende acontecimentos que comandam a história; estas ações são vividas pelas personagens em um espaço e tempo determinados; a partir disso, a narrativa pode ser contada por quem a está vivendo ou, então, por um narrador alheio, teoricamente imparcial – quem narra, portanto, realiza o intermédio entre os acontecimentos relatados e o receptor.

Para o aproveitamento do presente trabalho, o capítulo divide-se em tópicos correspondentes aos elementos narrativos. Entretanto, por questões práticas, somente três estruturas foram selecionadas para compor o corpus de análise do romance, sendo elas: a narrativa, o espaço e a personagem.

Sendo assim, será brevemente discutido acepções teóricas sobre esses elementos para que, mais à frente, seja possível utilizá-los para realizar a análise da narrativa de Emília Freitas, *A Rainha do Ignoto* (2019).

3.1 NARRATIVA

Criar e contar histórias não é atividade recente na história, pelo contrário, é uma das práticas mais antigas a ser registrada pelo ser humano, vide as narrações orais

realizadas por figuras de autoridade artística e poética, como os poetas da Antiguidade, conforme discutido anteriormente. De acordo com Roland Barthes (2011, p. 19):

A narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação. Além disto, sob estas formas quase infinitas, a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, não há em parte alguma povo sem narrativa; todas as classes, todos os grupos humanos têm suas narrativas, e frequentemente / estas narrativas são apreciadas em comum por homens de cultura diferente, e mesmo oposta.

Indiscutivelmente, o narrador e os modos de se contar determinada história desenvolveram-se ao longo do tempo, adquirindo formas e características reformuladas. Em uma forma primeva, por exemplo, o narrador era uma figura explícita e externa aos acontecimentos, mas, atualmente, nota-se certa fusão entre esta figura e os fatos narrados, bem como à figura da personagem. É natural, portanto, que ambos os objetos e as suas mudanças inspirem estudos sobre a sua própria estruturação.

O estudo inicial do que, tempos depois, seria chamado de Narratologia pode ser remontado à Grécia antiga, especialmente a Platão e Aristóteles, pois são eles que dão início às reflexões sobre o modo de narrar, a representação da realidade e os efeitos produzidos nos receptores (CHIAPPINI, 2002). Em *A República*, de Platão, somos apresentados a dois conceitos básicos, embora explorados por uma ideia de valor, chamados de narração e imitação. Para o filósofo, há uma diferenciação entre o falar e contar sobre o indivíduo de bem e sobre o indivíduo de educação contrária a este, ou seja, ao contar sobre atos de valor, o narrador deve exprimir-se como se estivesse falando em seu nome, ao passo em que, se for contar sobre as ações de um homem desviado, não irá imitá-lo a sério. Em outras palavras, o narrar aconteceria somente quando o narrador estivesse tomando as ações benevolentes a seu nome, enquanto o imitar estaria destinado às ações maléficas.

Por outro lado, Aristóteles, em *A poética* (2008), tem uma visão menos moralista da estruturação do narrar, embora também trabalhe com a ideia de “imitação”, conhecida como *mimesis*; porém, entendendo que o conceito de *diegesis*

seria um modo de tal imitação artística. Em outras palavras, a poesia continua sendo tida como imitação, mas, aqui, ela também revela essências e conhecimentos, permitindo até mesmo a diferenciação do homem entre os outros seres vivos. Para ele, o poeta “deve falar o menos possível por conta própria”, pois só se torna imitador ao discursar com outra voz.

A partir de tais obras, muitos outros pensadores e teóricos criaram interpretações próprias das estruturas narrativas, bem como uma delimitação dos gêneros literários. George Hegel, por exemplo, retomou os conceitos apresentados pelos filósofos e realizou uma nova sistematização delas na obra *Estética* (1965 *apud* CHIAPPINI, 2002), em que buscou distinguir os gêneros poéticos (épico, lírico e dramático) e apresentar o desenvolvimento da epopeia até a sua transformação em romance, considerado “a epopeia burguesa moderna”, também caracterizando, em certo nível, o conceito deste. O gênero é visto como um parasita – parasita, pois se alimenta dos gêneros anteriores, unindo características tanto da épica, quanto do dramático e até mesmo da lírica. Nessa forma textual e poética não há mais sublimidade do mundo épico dominado por heróis e deuses, tendo como tema básico o conflito entre a poesia do coração e a prosa das circunstâncias (CHIAPPINI, 2002).

Ao caracterizar o gênero romance, novas teorias que buscavam investigar o âmbito textual e estrutural das obras tomaram forma. Roland Barthes e Tzvetan Todorov foram nomes importantes para os estudos narratológicos, uma vez que intencionaram o estudo do discurso e das ciências narrativas, tendo o último, inclusive, proposto a nomenclatura “*narratologie*”. Sendo assim, não é incomum que a análise das narrativas seja apoiada por uma base estruturalista, ou seja, que tenha uma “predominância do sistema sobre os elementos, e que tent[e] definir a estrutura do sistema através das relações entre os elementos”¹⁵ (BENVENISTE, 1971, p. 83 *apud* FONSECA, 2019, p. 15). Essa sistematização dos estudos narrativos acabou por trazer mais possibilidades de investigação dentro de um texto literário, antes restrito somente a interpretação dos acontecimentos. Em outras palavras, além da mensagem que o texto intenciona passar, é possível compreender as formas e ferramentas que o autor utiliza para construir sua significação.

¹⁵ Importante ressaltar que, apesar de alcinha “narratologia” ter surgido com os estudos estruturalistas e com a conceitualização de Todorov, outros estudos anteriores já intencionavam teorizar uma metodologia de análise de determinadas narrativas, como é o caso de Vladimir Propp.

Para Barthes (2011, p. 24-25), a análise estrutural das narrativas tem base na corrente linguística, uma vez que considera a narrativa uma expressão do discurso: “Estruturalmente, a narrativa participa da frase, sem poder jamais se reduzir a uma soma de frases”, logo, “[...] a narrativa é uma grande frase, como toda frase constativa, é de uma certa maneira o esboço de uma pequena narrativa”. Toda configuração de uma narração está relacionada à linguagem, à sua análise gramatical e à sua organização – o que se conta e como se conta, ou, em outras palavras, o plano da história e o plano do discurso fundamentalmente amalgamados na narração.

Cassirer (1985) também disserta sobre o vínculo entre tais conceitos, afirmando que a linguística e a forma mítica operam em uma situação de influência mútua por meio de uma “correlação indissolúvel, da qual só aos poucos cada um vai se desprendendo como membro independente”. O autor crê, ainda, que há a possibilidade da linguagem e do mito possuírem uma base que une os dois tipos de pensamento, o mítico e o linguístico – o pensar metafórico. Tanto o mito quanto a linguagem possuem atributos metafóricos que os permitem conversarem-se por meio das expressões artísticas ao longo dos tempos.

Claude Lévi-Strauss (1970) foi outro acadêmico a teorizar sobre a proximidade da linguística com as narrativas e com os mitos. Como o autor argumenta na obra *A estrutura dos mitos*, o mito provém do discurso e é:

Parte integrante da língua; é pela palavra que ele se nos dá a conhecer. [...] Se queremos perceber os caracteres específicos do pensamento mítico, devemos, pois, demonstrar que o mito está simultaneamente, na linguagem e além dela. [...] Saussure mostrou que a linguagem oferecia dois aspectos complementares: um estrutural, o outro estatístico; a língua pertence ao domínio de um tempo reversível, e a palavra, ao domínio de um tempo irreversível (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 228).

Apesar de confirmar o enfraquecimento da instituição mítica, Lévi-Strauss, como outros autores, também acredita na permanência do mito por meio de outros moldes artísticos e literários, como pode ser o caso do gênero romance, por conta das imagens e símbolos presentes nele. Esses conceitos também são recuperados por Gilbert Durand (1985) cuja teoria toma os arquétipos como a estrutura para a ação criadora que envolve os humanos. A partir do arquétipo e da racionalização dele, considera-se, em uma orientação antropológica moderna, a presença de um discurso mítico que, novamente, aproxima-se dos ideais de uma narratividade literária, pois

compartilha dos mesmos elementos constituintes, embora com algumas características particulares da sua forma.

No campo da Narratologia analisam-se os elementos que auxiliam na construção de determinada história, ou seja, a progressão de acontecimentos que constituem o conteúdo narrativo: os relacionamentos entre os personagens, a relação espaço-temporal dos fatos narrados, o comportamento dos personagens, o modo como o discurso é constituído no âmbito textual, entre outros. Os mitos, sendo uma das formas primeiras da narrativa literária, também comunicam histórias a partir das suas construções oralizadas e, mais tarde, escritas; eles narram acontecimentos de carácter divino.

Em um primeiro momento, essas narrativas buscavam racionalizar e explicar alguns causos aparentemente inexplicáveis para a mente humana. Por se tratar de uma história extraordinária, o mito cria outra temporalidade que remete a eventos anteriores, embora trabalhe em uma realidade que se refere ao tripé temporal presente, passado e futuro. Boas (2011) comenta que o mito é a posição de um problema lógico e apropria-se de uma narrativa para resolvê-lo; por isso, transforma-o em uma narrativa transformada e conta com um carácter dualístico, ou seja, há sempre a oposição entre dois conceitos: bem e mal, homem e mulher, água e fogo, entre outros exemplos.

A partir da aproximação mito-literatura, portanto, entende-se que os romances, contos e poemas abrem espaço para uma rememoração mítica. Em outras palavras, há a possibilidade de reutilizar determinada estrutura mítica para a criação de novas histórias e de cotejar, em uma narrativa, a presença de símbolos e imagens que podem relacionar-se a um mito ou figura mitológica.

3.2 O ESPAÇO

Na obra *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard, é chamada de toponálise a reflexão sobre o espaço literário, cujo autor define como “[...] o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1979, p. 28). Compreende-se como toponálise, também, a investigação acerca da importância, seja ela primária ou secundária, e dos significados de tais espaços, sejam eles íntimos ou

sociais, dentro da obra literária; sendo possível utilizarmos diversas correntes teóricas para tal investigação.

Por muito tempo, a crítica literária manteve um foco maior nas relações entre literatura e temporalidade pelo fato de a linguagem ter função temporal. Tendo ocupado uma posição à margem nos estudos literários, sendo considerado como um lugar intermediário entre a narração e descrição, o espaço aos poucos foi ganhando maior reconhecimento como ferramenta indispensável para análise textual. Michel Foucault, apesar de concordar com o princípio que relaciona tempo e linguagem, acredita que esta está, na verdade, mais relacionada a um espaço do que a um tempo, pois os signos significantes assumem significados por meio de uma série de elementos e convenções existentes em determinada configuração espacial. O autor, portanto, defende um maior foco na toponímia, até para melhor compreender os encadeamentos entre linguagem, literatura e sociedade, uma vez que entender o discurso e as suas transformações a partir “[...] de metáforas espaciais, estratégicas, permite perceber exatamente os pontos pelos quais os discursos se transformam em, através e a partir de relações de poder” (FOUCAULT, 1999, p. 90).

Roland Barthes (2007) compartilha uma visão similar à de Foucault no que tange à linguagem: para ele, a língua possui poder fascista, pois é capaz de impedir ou obrigar a dizer, discursar, cabendo a literatura aparecer como objeto de interposição, utilizando-se das forças miméticas. Como visto anteriormente, a *mimesis* é o que indica a representação do mundo por parte da literatura, movimento complexo, pois não se pode representar o real, apenas demonstrá-lo. Através da problemática sobre a representação literária, Barthes introduz o entendimento de que, por meio das lacunas da linguagem enquanto representação, é possível a criação de um espaço literário que signifique além de um adorno textual.

De fato, o elemento espacial não pode ser considerado mero detalhe descritivo. Pode-se notar a importância que o conceito de espaço em diferentes campos de atuação, como, por exemplo, para a História, Ciências Sociais, Filosofia, Arquitetura, entre outros (BRANDÃO, 2005). Na relação entre a área dos Estudos Sociais e da Literatura, uma série de conceitos e abordagens são pensados, como a retomada da ideia de representação por meio da literatura, o que a coloca em uma posição de manifestante quanto a problemáticas de configuração cultural. Sendo assim, há, conforme explica Luis Alberto Brandão (2005), a abertura de diferentes possibilidades

interpretativas e explica, também, a frequente utilização de termos como centro, margem, periferia, fronteira, entre outros.

A politização da noção da teoria pode significar, entretanto, que também a noção de espaço se politiza. Isso se dá quando se concebe o espaço segundo o prisma de suas definições identitárias, o que corresponde a deslocar a visão empirista de espaço, sem, contudo, negá-la. Mediante o enfoque nas identidades, que se definem na interação entre as subjetividades individuais e as referências coletivas, o tratamento do espaço não prevê que se dissocie, de sua materialidade, uma dimensão intensamente simbólica (BRANDÃO, 2005, p.124).

No espaço demarcado como o de identidades será manifestado, portanto, a centralização de diferentes valores, morais, ações cotidianas e inclinações, como também desacordos, conflitos e afastamentos; ou seja, será composto por diferentes enredos sociais, que podem ser entendidos como elementos extratextuais. É por meio do conceito de espaço, enfim, que se compreende e problematiza as relações de subordinação entre as personas e, também, entre o meio em que habitam, seja ele coletivo ou particular, possibilitando a recriação de importantes metáforas e/ou ilustrações sobre determinada temática.

Como comentam Carlos Reis e Ana Cristina Lopes no *Dicionário de teoria da narrativa* (1987, p. 204), “o espaço constitui uma das mais importantes categorias da narrativa, não só pelas articulações funcionais que estabelece com as categorias restantes, mas também pelas incidências semânticas que o caracterizam”. A configuração espacial, em outras palavras, não deve ser pensada somente enquanto discurso descritivo e funcional, mas como ferramenta capaz de produzir diferentes sentidos e ditar o clima social, psicológico e ideológico da obra, bem como auxiliar na construção psíquica-individual das personagens em uma simultaneidade do desdobramento do tempo e espaço. Ademais, sobre a relação espaço/personagem, Paulo Soethe informa (2007, p. 222):

Dar forma literária ao espaço equivale a conformar verbalmente a linha de separação e união entre a personagem como sujeito perceptivo e o que está fora dela; equivale a distinguir e situar as coisas delimitáveis no mundo que as personagens habitam e a explicitar processos de percepção do entorno pelas personagens. Equivale também, não raro, a destacar nas personagens a noção do ilimitado, dada a dimensão potencialmente infinita do espaço enquanto meio físico e forma da intuição. E equivale a figurar, no horizonte das personagens, a percepção de outros indivíduos por elas e o deslocamento de sua perspectiva subjetiva para outros pontos, quando podem ver a partir da perspectiva de outros, de modo objetivo.

Antônio Dimas, na obra *Espaço e romance* (1987), abre o segundo capítulo, dedicado a uma teoria sobre o tópico espacial nas narrativas, creditando a Osman Lins o mérito de pensar sobre o espaço em um momento escasso sobre o tópico. De acordo com Dimas (1987), foi Lins quem elaborou a distinção entre espaço e ambientação, em que este pode ser entendido como um “conjunto de processos conhecidos ou possíveis destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente”, enquanto “para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo” (1976, p. 77, *apud* DIMAS, 1987). O autor acrescenta, após a conceitualização, que seria necessário, ainda, que o leitor tivesse contato próximo com a literatura para ser capaz distinguir bem entre os dois conceitos. Lins ainda categoriza três tipos de ambientação, sendo elas: a franca, que é caracterizada “pela introdução pura e simples do narrador” (LINS, 1976, p. 79, *apud* DIMAS, 1987), estabelecida por um narrador que não toma ação na história, focando em um caráter mais descritivo; a reflexa, em que os acontecimentos são percebidos através da personagem sem a intromissão do narrador que a acompanha em uma visão compartilhada; e, por último, a dissimulada, que contém maior grau de dificuldade para identificar, pois exige uma personagem ativa que harmonize o espaço e a ação por meio de uma parceria mútua¹⁶.

Em seguida, Dimas (1987) recorre aos extensos estudos de Gaston Bachelard. Em *A poética do espaço* (1979), o crítico elaborou dez capítulos para tratar do conceito de espaço e suas possíveis significações. É apresentada a ideia de que a imagem poética se transforma pela linguagem, tornando-se fluxo constante entre o ser e o manifestar, e cabe ao psicanalista compreender as suas interpretações e intelectualizá-la: “[...] para o psicanalista, a imagem poética tem sempre um contexto. Interpretando a imagem, ele a traduz em outra linguagem que não o logos poético” (BACHELARD, 1979, p. 188). A partir disso, as imagens que eclodem a partir dos espaços são tidas como “instrumentos de análise para a alma humana” (BACHELARD, 1979, p. 197) podendo ser utilizadas no âmbito literário.

Além de assimilar a relação entre personagem e lugar, a topoi-análise de Bachelard também visa notar a poeticidade em relação à composição do espaço,

¹⁶ Tanto Osman Lins quanto Antonio Dimas lembram que os romances não devem se encaixar em uma ou outra teoria e que as conceitualizações são relativas e, portanto, mais um tipo pode existir dentro da mesma obra literária.

afastando-se de uma elaboração puramente descritiva. Logo, ao estudar a ambientação de determinado romance, deve-se considerar além da descrição dos cenários em que ocorrem as ações; deve-se focar nas palavras que constroem eles e relação delas com os personagens inseridos no enredo.

Para um fenomenólogo, para um psicanalista, para um psicólogo (estando os três pontos de vista dispostos numa ordem de interesses decrescentes), não se trata de descrever casas, de detalhar os seus aspectos pitorescos e de analisar as razões de seu conforto. É preciso, ao contrário, superar os problemas da descrição — seja essa descrição objetiva ou subjetiva, isto é, que ela diga fatos ou impressões — para atingir as virtudes primeiras, aquelas em que se revela uma adesão, de qualquer forma, inerente à função primeira de habitar. O geógrafo, o etnógrafo, podem descrever bem os tipos mais variados de habitação. Sob essa variedade, o fenomenólogo faz o esforço preciso para compreender o germe da felicidade central, seguro e imediato (BACHELARD, 1979, p. 199).

Cabe salientar que entende-se por cenário todo o espaço que o sujeito compõe para si e os seus semelhantes; sendo assim, ele irá espelhar características culturais, morais e sociais de quem o criou – um cenário, portanto, pode ser: uma catedral, uma pensão, uma casa, uma cabana, um labirinto, uma cidade, entre outros. Quanto ao aspecto da casa, Bachelard (1979) a percebe como “o nosso primeiro universo” (BACHELARD, 1979, p. 200), pois é o primeiro espaço de acolhimento que conhecemos; é o lugar em que podemos sonhar, delirar, sentir a solidão. Os elementos relacionados à casa podem ter significados múltiplos, mas a sensação predominante dessa imagem é o conforto, o acolher, o proteger. A casa é, portanto, sagrada.

A construção de determinado ambiente social pelo sujeito dentro de um romance também pode adquirir caráter mítico e sagrado, como é o caso da casa. Fernandes (1992, p. 62) comenta acerca da ligação entre os espaços:

É a sociedade que produz o espaço social, através da apropriação da natureza, da divisão do trabalho e da diferenciação. O próprio espaço físico é também construção do imaginário individual e coletivo. Pode dizer-se que a relação com o meio ambiente é mediatizada por representações. Existe aqui uma circularidade: constrói-se como se representa e representa-se como se constrói.

Nas sociedades antigas e nos próprios conteúdos míticos, a divisão de elementos entre a dualidade sagrado/profano era atividade comum. Apesar da noção de religiosidade ter tomado um curso diferente do que era pregado na Antiguidade, pode-se notar, ainda, que a atribuição de valores para espaços e elementos continua

a ser ato decorrente, embora, nos últimos tempos, esteja mais conectado a uma visão social do que religiosa de fato – conforme já visto, o mesmo aconteceu com os mitos: antes criados para explicar o mundo que cercava os humanos, assumem, atualmente, essência majoritariamente artística. No livro *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência* (1983), Yi-Fu Tuan reconhece dois modelos de espaço mítico. No primeiro modelo, o espaço é uma “área imprecisa de conhecimento deficiente envolvendo o empiricamente conhecido” (TUAN, 1983, p. 97), que se relaciona com o espaço familiar e cotidiano das experiências; no segundo, “é componente espacial de uma visão de mundo”, trazendo à tona “valores locais por meio da qual as pessoas realizam suas atividades práticas” (TUAN, 1983, p. 97), funcionando como uma espécie de visão de mundo, como uma cosmologia, buscando compreender conscientemente o meio ambiente. Em outras palavras, no primeiro espaço, usamos da nossa própria experiência geográfica para tentar conceber outro espaço desconhecido, que pode, ou não, condizer com o que é conhecido por nós. Por outro lado, no segundo espaço mítico, o mundo é marcado por uma ordem vigente que vai desde à natureza até a sociedade humana estabelecida nele, o que permite a habitação no espaço. Ainda de acordo com o teórico, são dois modelos especiais que permanecem no mundo moderno, uma vez que a dualidade conhecido/desconhecido continua a ser uma realidade e sempre terá a busca por compreensão do espaço, sobre reconhecer e entender o lugar do ser humano na natureza quando pensado sobre uma ideia globalizante.

Tais espaços míticos atuam como organizadores das forças da natureza e da sociedade ao associarem-nas com “lugares significantes dentro do sistema espacial” (TUAN, 1983, p. 103) e tentarem explicitar a intervenção mútua entre os elementos presentes no universo. Próximo ao que acredita Bachelard (1979) e Eliade (1992), Tuan (1983) afirma que o mundo conhecido e todos os seus pedaços menores são uma “imagem do cosmos” (TUAN, 1983, p. 103), o que permite certa centralidade a tal espaço habitado, ou seja, permite que o indivíduo se oriente no mundo e diferencie os aspectos do conhecido e do desconhecido, trabalhando, novamente, com uma ideia dicotômica.

Sendo o espaço mítico um constructo intelectual, assim como o espaço narrativo representado, depreende-se que ele é, também, o retorno “[...] do sentimento e da imaginação às necessidades humanas fundamentais” (TUAN, 1983, p. 112), e,

portanto, torna-se evidente a importância dos estudos espaciais tanto para a origem e desencadeamento da trama quanto para o desenvolvimento dos personagens incluídos na história (MOISÉS, 2014). Ademais, sendo o romance uma forma de discurso representativo do real, a configuração do espaço na obra abre precedentes para uma análise contextual e histórica, evidenciando conflitos sociais e ideológicos, bem como marcações culturais de determinado tempo.

3.3 A PERSONAGEM

As personagens são as principais agentes do texto literário: elas participam ativamente da continuidade narrativa que está a ser contada e preenchem os espaços fictícios a serem explorados. O romance, afinal, lida com isto, com um mundo fictício, mimético, que delibera sobre ocasiões e acontecimentos transfigurados da realidade exterior à obra e, portanto, é representativo. A partir disso, estabelece-se a relação entre o texto e o leitor – a recepção do romance está diretamente ligada aos receptores finais da cadeia literária e às diferentes sensações oriundas da leitura realizada. É pela literatura que o ser social adquire nova visão e percepção das experiências mundanas, ou seja, é por meio da interação entre os dois objetos que aquele se torna consciente da sua capacidade imaginativa e transformativa em relação à realidade em que vive. Entretanto, nem toda obra é capaz de despertar tais sentimentos e propósitos. Em muitos casos, a obra só terá reconhecimento e despertará tais emoções em maior escala anos após a sua publicação por uma série de fatores; em outros, o reconhecimento adquirido em sua contemporaneidade se esvai nos anos que seguem; mas tem, ainda, algumas obras que fracassam em se conectar com o leitor tanto no presente quanto em um futuro próximo, geralmente por falhas na sua própria estrutura narrativa.

Enfim, se a literatura é utilizada para repensar o meio em que vivem as pessoas é porque encontra-se nela semelhanças e afinidades, seja no enredo a ser narrado, seja por ocupar um espaço-tempo de interesse para o leitor, seja por uma identificação com determinada personagem. E, de fato, a interação entre leitor-personagem talvez seja uma das mais relevantes dentro do universo literário, pois é por meio dos sentimentos de reconhecimento, admiração, raiva, entre outros, que o leitor é capaz

de mergulhar na história e, conseqüentemente, elevá-la a outro patamar; o leitor se sente, de certa forma, representado pelo personagem que criou afinidade.

Entretanto, apesar da importância de uma representatividade digna, durante muito tempo, os autores e as obras falharam em representar uma parcela importante da sociedade, aquela tida como minoria¹⁷. No caso do feminino, levando em conta que o âmbito literário era dominado por um espectro masculino, heteronormativo e branco, é viável compreender que os textos possuíam uma representação feminina marcada por um olhar dominante, ou seja, uma visão, muitas vezes, estereotipada:

A figura feminina é fina voz retirada de um registro masculino e se constrói de forma similar à do ventríloquo e seu boneco: confusão de vozes, perversa construção enganosa, como fantasma consciente ou inconsciente, nos tortuosos caminhos do desejo que se mimetizam ou reduplicam nas linhas do texto (BRANDÃO, 2004, p.16).

Inclusive, a crítica feminista revisionista que, mais à frente, gerou diversas análises críticas em textos escritos por homens, foi fundada justamente para analisar essa ilustração. A crítica se concentrava no modo como as personagens femininas eram representadas e continham um caráter denunciativo, pois as personagens eram, muitas vezes, escritas como seres passivos, sem qualquer influência no desenrolar da narrativa centrada na experiência masculina.

Nesse papel de análise, por conta da ampliação da escolaridade, temos mulheres leitoras. Entretanto, a imagem da mulher continuou a ser estereotipada, uma vez que considerava-se a leitura feminina sob uma óptica apenas; as leitoras, portanto, eram vistas como sonhadoras irremediáveis, iludidas pelos romances que as tiravam da realidade. Também por esse estereótipo a leitura feminina foi estigmatizada como uma literatura boba, sem seriedade, justamente por tratar de temas mais delicados, como casamento, relacionamentos amorosos etc.

Ao buscar reverter tal representação rotulada, as teorias feministas, em específico aquelas voltadas para a crítica literária, começam a inaugurar leituras de resistências com o objetivo de desconstruir os estereótipos das leitoras e leituras femininas. Assim como qualquer outra leitura, a leitura feminista não é neutra ou imparcial, sendo política ao partir da conjectura de que todo discurso advém de

¹⁷ Nota-se, aqui, que entram como constituintes do grupo as mulheres membros da comunidade LGBTQI+, indígenas, afrodescendentes e outros grupos silenciados por determinado padrão social, racial e religioso.

posições sociais, culturais, políticas e até mesmo pessoais diferenciadas (MOI, 1988). Nesse sentido, a representação literária também não é neutra. Elióda Xavier (1990) ressalta que há uma estreita relação entre linguagem e sujeito, e é de se pensar que, ao discursar, a mulher utiliza vivências e experiências, da sua condição perante a sociedade, para criar e trazer uma marca particular ao seu texto. É justamente por isso que se crê em uma literatura diferenciada entre os gêneros – porque, embora juntos em uma mesma sociedade, foram criados de forma discrepante.

Se por muito tempo foram excluídas do âmbito literário, como dito anteriormente, as mulheres se encontravam reféns à autoria masculina (TELLES, 2008) e, se eram reféns, não possuíam voz para modificar o padrão feminino representado pelas obras masculinas. Georges Duby (1992) deixa clara tal concepção ao escrever no livro *Images de femmes* que “as mulheres não representavam a si mesmas, elas eram representadas [...]” (DUBY, 1992 *apud* PERROT, 2007, p. 23). Sem criar laços ou identificação com tais personagens moldadas por mãos dissemelhantes à sua, a mulher passa a questionar tal sistema e a desconstruir tal imagem descrita. Como disseram Gilbert e Gubar (1979, p. 17):

Uma escritora deve examinar, assimilar e transcender as imagens extremas de 'anjo' e 'monstro' que os autores do sexo masculino têm gerado por ela. Antes de nós, mulheres, podermos escrever, declarou Virginia Woolf, temos de 'matar' o 'anjo da casa'. Em outras palavras, as mulheres têm que matar o ideal estético através do qual elas próprias têm sido 'mortas' na arte. E da mesma forma, todas as escritoras devem matar o duplo oposto necessário do anjo, o 'monstro' da casa, cuja face de Medusa mata a criatividade feminina.

Em outras palavras, é necessário, para que haja mudança e imposição do discurso feminino, matar essa ideia de paternidade literária e criar uma representação digna. Ao compreender que há diferença no modo com que as personagens são construídas e que a representatividade é um quesito importante para a recepção artística, focar-se-á, então, nos moldes preestabelecidos que podem guiar tal construção e que fazem parte das concepções narrativas míticas: os arquétipos.

Segundo o Dicionário Aurélio, o termo “arquétipo” vem do grego “*arkhétypon*”, em que “*arkhé*” significa “original, primeiro”, e “*typos*”, “marca escrita”, ou seja, é um padrão original, um modelo a ser seguido. A palavra, quando dita nos dias de hoje, remete, sobretudo, a estudos da área da Psicologia por conta de Jung.

Carl Gustav Jung foi um psiquiatra suíço, considerado um importante pesquisador para a Psicologia Analítica, mais precisamente, foi considerado um dos pais da área. Para ele, diferente do colega Sigmund Freud, o inconsciente é fundamentalmente coletivo, ainda que haja uma parte “mais ou menos superficial” do consciente que possa ser tomada como pessoal. A parte coletiva seria inata, não tendo berço em experiências e vivências individuais (JUNG, 2002). Em outras palavras, o inconsciente coletivo se refere a uma série de conteúdos universais, derivados de uma ancestralidade, como diz Jung (2002, p. 15):

Contrariamente à psique pessoal ele possui conteúdos e modos de comportamento, os quais são 'cum grano salis' os mesmos em toda parte e em todos os indivíduos. Em outras palavras, são idênticos em todos os seres humanos, constituindo, portanto, um substrato psíquico comum de natureza psíquica suprapessoal que existe em cada indivíduo.

Nesse sentido, o consciente pessoal carrega em si uma tonalidade emocional, com conteúdo que “constituem a intimidade pessoal da vida anímica”, enquanto o coletivo trata de arquétipos (JUNG, 2002, p.16). Importante ressaltar que, segundo a obra *Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo* (2002), o termo “arquétipo” já estaria presente nas ideias de Agostinho e havia sido utilizado anteriormente, como em Dionísio Areopagita, Iríneu, entre outros. Os arquétipos seriam, então, “a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar” (JUNG, 2002, p. 53).

Em seus estudos, o psiquiatra categorizou e definiu alguns desses arquétipos, nomeando-os assim: animus, anima, mãe, pai, velho sábio, trapaceiro, herói, entre outros; cada qual com suas particularidades, conjuntos de valores e moral, que podem se manifestar em diversos tipos de símbolos e/ou expressões, sendo passados de geração em geração, como é o caso dos mitos ou de crenças religiosas (JUNG, 2002). Os arquétipos junguianos encontram-se em um papel a ser desempenhado, são moldes de personalidade que retratam as etapas de um processo de individualização; são objetos de imaginação poética e mitológica.

Através da proximidade do cânone mitológico e das teorias psicanalíticas, instaura-se o uso da fórmula dos arquétipos na literatura, seja para a construção de determinada personagem ou para a análise da mesma. Apesar de estarem presentes nos mais diversos gêneros literários, as obras fantásticas tem uma forte relação com os arquétipos míticos, principalmente quando pensado na figura do herói (FRONTGIA,

1991), entretanto, tal representação fica restringida, majoritariamente, às personagens masculinas.

A esfera feminina, na teoria de Jung (2002), está ligada ao conceito de “anima” (“alma”), que designa “um arquétipo natural que resume de modo satisfatório todas as afirmações do inconsciente, de uma mente primitiva da história pertencente à linguagem e religião¹⁸” (STRENGELL, 2003, p. 48, tradução nossa). A relação do feminino com a espiritualidade se dá desde as civilizações mais primitivas, principalmente aquelas associadas a um ideal matriarcal, o que demarca bem a concepção que Jung tem sobre o elo entre anima e o aspecto divino dos deuses, uma vez que “tudo o que a *anima* toca se torna perigoso, mágico e um tabu¹⁹” (STRENGELL, 2003, p. 48, tradução nossa). Nesse caso, retoma-se o epíteto *Potnia Therôn*, que se liga ao conceito *The Great Mother*, dividindo uma espécie de parentesco divino entre as deidades femininas que assumem esses papéis maternos e relacionados ao selvagem e a outras características lunares. Obviamente, não existe uma figura fixa para tal caso; a deusa escolhida para essa representação pode variar de cultura para cultura, como é o caso de Ártemis.

A problemática está na passagem representativa desses arquétipos para a literatura: por conta da predominância de um olhar masculino sobre as personagens femininas, é delegado a elas um papel arquetípico voltado, principalmente, para figuras estereotipadas. Por isso, a partir do arquétipo de anima – que, na verdade, deveria simbolizar o vigor feminino –, são elaborados outros arquétipos que se encaixam dentro dessa ótica patriarcal, tal qual o da donzela, que foi utilizado durante muito tempo na literatura. Para Jung (2002) e Campbell (2007), a donzela representaria o feminino do herói, que é determinado pelo controle exercido por uma personalidade materna. Em outras palavras, esse arquétipo representa a figura da mulher enquanto ser inocente, ingênua, sem experiência de vida e que, portanto, deve ser guiada, deve ser resgatada por um herói para libertar-se da influência da mãe e, então, casar-se com ele.

Ela é a donzela presente às inúmeras mortes de dragões, a noiva raptada do pai ciumento, a virgem resgatada do amante não-sagrado. É a "outra metade"

¹⁸ “[...] [a] natural archetype that satisfactorily sums up all the statements of the unconscious, of the primitive mind of the history of language and religion”.

¹⁹ “Everything the anima touches becomes dangerous, magical, and taboo”.

do próprio herói, pois "cada um é os dois": se a estatura do herói for de monarca do mundo, ela é o mundo; se ele é um guerreiro, ela é a fama. Ela é a imagem do seu destino, que ele deve libertar da prisão das circunstâncias restritivas (CAMPBELL, 2007, p. 176).

Com a eclosão de princípios feministas, por meio da escrita de mulheres, essas personificações foram adquirindo características diferentes, mais similares e passíveis de reconhecimento por parte da população feminina. Além disso, baseado nos estudos de Jung (2002), psicanalistas desenvolveram versões sobre os arquétipos que tivessem maior foco no feminino, buscando evitar estereotipizações e auxiliar no autoconhecimento feminino, além de contribuições para a área da escrita criativa e elaboração de personagens. Jean Bolen (2004), por exemplo, é uma psicanalista com base nos métodos de Jung e autora do livro *Goddesses in Everywoman*, cujo objetivo é incitar uma jornada de conhecimento próprio nas mulheres por meio de arquétipos baseados em sete deusas da Mitologia Grega.

No que diz respeito ao arquétipo de Ártemis, a autora acredita que ele seja voltado para o exterior, para o mundo de fora de si, com intenções de realização. Junto com os arquétipos de Atena e Héstitia, ele é o arquétipo para a resolução de problemas, fortalecer os talentos, perseguir interesses e, ainda, da expressão articulada por meio da retórica ou das artes. É um arquétipo que se sente bem na natureza e pode ser solitário.

Bolen (2004) ainda diz que o arquétipo de Ártemis – que envolve todas as deusas virgens – seria, psicologicamente, representaria a mulher que segue seus valores e moral pessoal, que não se abate diante do coletivo social e cultural patriarcal e que não busca alcançar o padrão idealizado de como uma mulher deveria se portar. Em outras palavras, o arquétipo é uma personificação do espírito feminino independente, da mulher que escolhe seu destino e seus objetivos, mas está sempre pronta para proteger e ajudar quem precisa de sua ajuda, assim como nos mitos da deusa. Por conta disso, tanto a figura de Ártemis quanto seu arquétipos são ligados ao movimento feminista, compartilhando características como “achievement and competence, independence from men and male opinions, and concern for victimized powerless women and the young” (BOLEN, 2004, p. 50).

Relacionado à literatura e à criação de personagens, Victoria Lynn Schmidt (2012), também se basenado nos estudos de Jung (2002), criou a obra *45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters*, em que explica o motivo

da importância da utilização dos arquétipos na literatura e apresenta modelos também baseados na Mitologia, além de ensinar como utilizá-los para criar personagens originais.

Se você pensar na sua personagem por meio do estereótipo do bibliotecário, terá apenas uma ideia geral dela. Não te diz nada sobre as motivações, metas ou medos dela. Como você fará novas descobertas sobre a personagem se ela não é nada mais que um estereótipo ou uma página em branco na sua cabeça? Você pode ter um enredo, mas pensou em como a personagem reagirá aos acontecimentos? É a reação dela que levará a história para frente, não apenas o enredo. Uma personagem não decide entrar em um prédio em chamas porque o enredo exige, mas por essa ser a natureza dela.²⁰ (SCHMIDT, 2012, p. 10, tradução nossa).

De modo simplificado, os arquétipos servem para ajudar a escritora ou escritor a criar suas personagens de maneira que eles não sejam robóticos ou rasos; eles darão alma, uma personalidade verdadeira para sua heroína, vilão, ou qualquer outra personagem que tenha em mente. Também, possibilitarão que os leitores se conectem com as personagens, que vibrem com suas vitórias, que chorem com suas mortes, que fiquem bravos com a escolha que tomaram. São as personagens que ajudam a tornar uma história memorável, e elas não precisam ser perfeitas, mas têm de ser associáveis. Conforme dito, também, por Jung, nenhuma pessoa ou protagonista possui apenas um arquétipo, embora haja sempre um dominante. Justamente é essa pluralidade que inspirará “[...] as descobertas e detalhes que os tornam interessantes”.²¹ (SCHMIDT, 2012, tradução nossa).

Schmidt (2012) apresenta dois lados do arquétipo de Ártemis: o lado bom, heroico, chamado de *The Amazon*, e o lado ruim, próximo ao vilanesco, chamado de *The Gorgon*. A descrição do arquétipo se aproxima ao que Bolen (2004) também apresenta:

Enquanto ela caminha na natureza, sob a lua, seus ouvidos estão sempre abertos para os barulhos de uma jovem fêmea, seja ela humana ou animal, que possa precisar de ajuda para o parto ou de proteção contra estupros. Com um temperamento forte, ela pune quem a ofende. Ela é uma divindade

²⁰ “If you think of your character in terms of the librarian stereotype, you only get a general idea of the character. It doesn’t tell you anything about her motivations, goals or fears. How can you make new, exciting discoveries about your character if she’s nothing but a stereotype or a blank page in your mind? You may have plot points, but did you think about how your character will react to the situations those plot points put her in? This reaction drives the story forward, not the plot points. A character doesn’t decide to go into a burning building because that’s what your plot point says he should do—he goes inside because it’s in his nature to do so”.

²¹ “[...] the discoveries and details that make them interesting

que escolhe viver sem um parceiro, sendo autossuficiente. Com precisão e concentração, ela coloca um objetivo em mente e o persegue até o fim.²² (SCHMIDT, 2012, p. 27, tradução nossa).

Ao lado heroico, atribui-se, também a aproximação com a corrente feminista, uma vez que enfatiza o altruísmo para o próximo, em especial às outras mulheres e crianças que precisam de auxílio, e combate efetivamente os padrões impostos pelo patriarcado. De acordo com a autora, o que motiva esse arquétipo, além do instinto de sobrevivência, é ser capaz de salvar vidas – isso lhe dá um senso de propósito pelo qual viver – e, por isso, não ser capaz de ajudar é um dos seus maiores medos, junto do sentimento de vulnerabilidade.

Por outro lado, sob a óptica vilanesca, apesar de ainda manter a característica de socorrer outras mulheres, o arquétipo de Ártemis demonstra raiva e torna-se impiedoso quando necessário, deixando de lado qualquer moral ou ética que possa ter outrora. Conforme mostra a autora, “ela acredita em combater fogo com fogo. Não se importa com o que pensam e se destruirá antes de permitir que alguém lhe diga o que fazer. Ela sente que é a dona da sua vida e do seu destino”²³ (SCHMIDT, 2011, p. 33, tradução nossa).

Interessa acrescentar que o arquétipo de Ártemis pode ser associado com o conceito de “andrógino”, uma vez que algumas das suas particularidades ou interesses estão ligados ao gênero oposto (BOLEN, 2004). A partir disso, é possível correlacionar o arquétipo de Ártemis com o da guerreira que, por sua vez, se interliga com o arquétipo original do andrógino. Entende-se, portanto, que ambas as representações possuem aspectos do feminino (*anima*) e do masculino (*animus*) no que tange a sua própria essência, e, por essa razão, demarca a entrada da mulher em ambientes dominados pelos homens, buscando ter participação ativa na vida tanto quanto estes (SERRA, 1996).

Para a análise a ser realizada acerca da personagem Funesta, escrita por Emília Freitas, que inovou na construção de uma protagonista feminina que fugisse

²² “As she walks beneath the moon in her wilderness, her ears are ever open for the sound of a young female, human or animal, who may need her help in childbirth or need her protection from rape. With a quick temper, she punishes those who offend her. She is a goddess who chooses to live without a mate, self-sufficient. With great precision and concentration, she sets her mind’s eye on a goal and pursues it until the end”.

²³ “She believes in fighting fire with fire. She doesn’t care what anyone else thinks, and she’ll destroy herself before she lets anyone else do it for her. She feels she is the master of her life and destiny”.

do padrão patriarcal da época, será utilizado a descrição arquetípica composta por Bolen (2004) e Schmitz (2011), além do que se conhece dos mitos e representações de Ártemis pelo campo mitológico.

4 A RAINHA DO IGNOTO, DE EMÍLIA FREITAS

O silenciamento das vozes femininas tomou muitos disfarces ao longo do tempo, sendo prática comum em muitas áreas da sociedade, inclusive no campo literário. Nos últimos anos, entretanto, encontra-se em ação um forte movimento literário e historiográfico que objetiva a revisão de obras escritas por escritoras.

Publicado pela primeira vez em 1899, o romance *A Rainha do Ignoto*, da escritora cearense Emília Freitas, não teve uma boa recepção pelo público. A segunda edição se deu por conta do professor Otacílio Colares, pouco mais de oitenta anos depois da data original de publicação²⁴. Em 2003, uma nova versão do romance é publicada pela editora Mulheres sob a coordenação das pesquisadoras Zahidé Lupinacci Muzart e Constância Lima Duarte, sendo um cotejo entre as duas edições anteriores. A finalidade da nova edição foi corrigir erros tipográficos que estavam presentes tanto na publicação original quanto na publicação de 1980, como também recompor parte do texto original que foi perdido na segunda edição²⁵. Entre o ano de 2019 e 2020, outras quatro editoras publicaram novas versões do romance²⁶. Neste trabalho, para a análise da obra, será utilizada, principalmente, a edição revista e atualizada Editora 106, publicada em 2019, cuja tiragem foi feita objetivando aproximar o público moderno da obra. A edição também conta com a apresentação escrita pela pesquisadora Constância Lima Duarte, participante da publicação da terceira edição do romance, que também será utilizado como base.

Sendo o capítulo de análise da obra, ele divide-se em quatro partes. O primeiro tópico, chamado de *Contexto histórico* discorrerá acerca do espaço histórico-temporal que influenciou a escrita de Emília Freitas. Desta forma, pode-se compreender melhor as motivações para a escrita de tal romance, bem como o ponto de inovação atingido pela autora pela publicação da obra.

²⁴ O pesquisador Otacílio Colares foi o editor da segunda edição do romance, publicado em 1980 1980 pela Secretaria de Cultura e Desporto e pela Imprensa Oficial do Ceará. Buscou-se realizar uma revisão textual e adicionar notas de rodapé explicativas relacionadas ao vocabulário utilizado, bem como informações geográficas a respeito da região onde se passa o romance e informações biográficas sobre a autora.

²⁵ De acordo com as pesquisadoras, a segunda edição comprometia a leitura do romance, pois continha muitas mudanças textuais, como, por exemplo: substituição de adjetivos; ausência de palavras, expressões e parágrafos; e alterações na pontuação original. Entretanto, o cotejo entre as obras abrange apenas até o capítulo LX, uma vez que o único manuscrito original se encontra inacabado.

²⁶ As editoras que publicaram as novas versões são: Editora 106, Editora Fora do Ar, Editora Minna e Editora Wish.

Após o entendimento do meio social vivido por Freitas, iniciam-se os tópicos de análise: *As aventuras insólitas*; *A rainha de muitos nomes*; e *O ignoto arquitetado por Emília Freitas*.

4.1 A CONCEPÇÃO DO ROMANCE: ESCRITA, PUBLICAÇÃO E RECEPÇÃO

O romance de Emília Freitas, *A Rainha do Ignoto*, foi publicado pela primeira vez em meados de 1899, no século XIX. Apesar da distância temporal em relação aos dias de hoje, muitos pontos do livro permanecem demarcando debates necessários e, em certos casos, atuais. Ainda que a sociedade da época em que o romance circulou possua diferenças significativas com a atual, não se pode negar que pensar o papel das mulheres, seus direitos e sentimentos continua como um tópico de destaque, bem como as discussões sobre a escravidão passada e como essa instituição continua tendo influência nas formas de relação e identificação no corpo social.

De todo modo, o romance de Emília Freitas abre a possibilidade de conversa com um século passado e de envolver-se em seus temas. A autora faz uso do seu romance para ocupar um espaço que, em uma concepção tradicional e patriarcal, não lhe pertence. Por meio das palavras, ela cria uma espécie de resistência, de grito duradouro contra uma instituição social que mantém as mulheres e outras minorias em uma situação de invisibilidade proposital. Acredita-se que a sua personalidade ativista e humanista tenha sido aprendida com o seu pai, republicano e antiescravista.

Ao escrever *A Rainha do Ignoto* (2019), Emília Freitas demarca importantes inovações e discursos, sendo uma das pioneiras do romance fantástico brasileiro (DUARTE, 2019 *apud* FREITAS, 2019) e possuindo um texto com muitas características que demonstram influência das obras europeias, principalmente as que flertavam com uma estética gótica. Também instituiu, nos emaranhados narrativos, pensamentos militantes próprios, demonstrando uma habilidade natural e sutil quanto ao formato do assunto. Em diversos momentos da obra, surgem acontecimentos e diálogos que inserem uma discussão filosófica interessante sobre ideais não tradicionalistas, a exemplo de trechos que remetem preocupação com figuras à margem da sociedade, suscitando reflexões por meio de palavras cotidianas de determinadas personagens.

Sabe-se que a sociedade, em sua variedade, deteve, por muito tempo, uma óptica majoritariamente masculina e patriarcal, visando a mulher como inferior ao homem e, em consequência, negando-lhe, durante muitos anos, espaços fora da esfera domiciliar. No decorrer da história, é possível notar o controle masculino sobre a liberdade feminina (LOBO, 2007) e a exaltação ao mesmo, que é colocado, dentro do sistema de natureza patriarcal, como o gênero superior. Para a manutenção do controle sobre o feminino, criaram-se inúmeras justificativas: desde uma explicação religiosa a escritura de artigos acadêmicos que atestavam a incapacidade das mulheres. Logo, por conta dessa dominação masculina, oportunidades além do lar e do maternal não eram oferecidas às mulheres, entretanto, é fato que o controle exercido pelos homens era, na verdade, receio de uma mudança de estrutura na sociedade. O interesse em manter a mulher limitada, sem estudo, se dava para que não houvesse interferência na ordem social, já que o conhecimento facilitaria a sua emancipação (JACOMEL; PAGOTO, 2008).

O direito básico de aprender a ler e escrever só foi ser adquirido em 1827, quando escolas públicas femininas foram abertas, possibilitando, embora a passos lentos, a entrada de mulheres em alguns ambientes sociais dominados pelos homens, como foi o caso do âmbito literário (DUARTE, 2003). Inicialmente limitadas ao espaço íntimo de suas casas, as mulheres escreviam cartas e diários para expor pensamentos, experiências e sentimentos; a quebra da barreira do particular para o público apresentou-se, em um primeiro momento, de modo disfarçado, com as autoras se valendo de pseudônimos para a publicação de suas obras, fossem eles masculinos ou femininos²⁷. em conta o contexto histórico-social da localização da autora, sabe-se que a primeira escola que não continha um ensino estritamente religioso para as mulheres foi inaugurada apenas em 1884, sendo que Emília Freitas foi, justamente, uma das primeiras mulheres de Letras a se formar no Ceará, apesar das críticas e reprimendas que sofreu. De acordo com Lima (1999, p. 37):

Numa época em que as mulheres deveriam pensar em casamentos e filhos, não era interessante estimular espaços para as mulheres no mercado de trabalho, onde teriam que fatalmente abandonar o lar para dedicar-se a profissão. Daí a ambiguidade do papel da Escola Normal numa sociedade que rogava a chegada do progresso e da civilidade, mas não admitia

²⁷ A utilização de pseudônimos garantia uma segurança para as mulheres: tanto para que fossem capazes de publicar as suas obras, quanto para protegê-las dos críticos literários e das suas avaliações baseadas no gênero.

mudanças comportamentais, principalmente se as mudanças se originassem dos segmentos femininos.

Mesmo com as mudanças conquistadas, a mulher não deixou de ser rebaixada e/ou ridicularizada, o que é corroborado pelo fato de muitas obras terem sido produzidas por escritoras que se mantinham anônimas, utilizando-se de pseudônimos masculinos, para que seus escritos fossem levados a sério e não sofressem represálias. Foi somente no final do século XIX e durante o século XX que a produção literária feminina passou a ser exposta, embora o cânone permanecesse no domínio masculino, ocasionando a exclusão e o silenciamento de diversas escritoras durante a história. Neste ponto, é interessante observar que, possivelmente, o que acentuou a exclusão das mulheres foi o fato de que, no século XIX, a literatura brasileira estava recém se consolidando (MATANGRANO; TAVARES, 2018), logo, a busca por uma identidade literária “de respeito” estava em alta.

Durante a transição entre séculos é notável a vasta produção manifestante por parte de algumas mulheres engajadas nas políticas sociais que visavam a melhoria da condição feminina perante a sociedade. No Brasil, a agente introdutória da Primeira Onda Feminista foi Nísia Floresta, que traduziu a obra pioneira de Mary Wollstonecraft, chamada *A vindication of the Rights of Women* (1832). Nesse passo, as autoras Costa e Sardenberg (2007, p. 25) afirmam que:

A nossa primeira onda, mais que todas as outras, vem de fora, de além-mar, não nasce entre nós. E Nísia Floresta é importante principalmente por ter colocado em língua portuguesa o clamor que vinha da Europa, e feito a tradução cultural das novas ideias para o contexto nacional, pensando na mulher e na história brasileira. Ao se apropriar do texto europeu para superá-lo, ela se insere numa importante linhagem antropofágica da literatura brasileira, que desde Gregório de Matos estava inaugurada. Na deglutição geral das ideias estrangeiras, era comum promover-se uma acomodação delas ao cenário nacional, e é o que ela faz.

Os jornais e periódicos da época ensejaram o espaço ideal para que os ideais feministas que objetivavam a reivindicação dos direitos e a emancipação das mulheres fossem divulgados e tomassem força. Além disso, muitas autoras passaram a escrever para externar a sua realidade e com a intenção de romper com a representação imposta pelos homens nas personagens femininas. Emília Freitas, contemporânea ao movimento e dona de uma alma engajada, era participante ativa de tais manifestações; logo, não causa assombro que a narrativa publicada tenha como protagonista uma mulher que desafia os horizontes patriarcais da época e que

denuncie o grau de resistência do que tem como realidade para o mundo fictício que criou – inclusive, na “carta” inicial escrita pela autora, ela deixa explícita a intenção de contribuir para a literatura pátria com seu romance, apesar do contexto de afastamento dos escritos femininos.

A infância de Emília Freitas não foi marcada por grandes dificuldades: a família, em especial o patriarca, gozava de certo privilégio na sociedade. Apesar disso, o olhar questionador e crítico sobre o que acontecia em sua volta desenvolveu-se desde cedo e, aos poucos, iniciou os passos na escrita, relatando os tratamentos sofridos pelos africanos e seus descendentes, assim como os indígenas escravizados, e a relação que estes tinham com os senhores. Sem dúvidas, a visão política de Freitas foi herdada dos pais, ambos intelectuais: apesar de certa participação na instituição escravista, como boa parte das famílias da época, a mãe e o pai da autora defendiam ideias liberais, republicanos e abolicionistas. Ao atingir a maturidade, a autora passou a manifestar os mesmos pensamentos e princípios por meio da arte escrita e discursiva.

Conforme informa Cavalcante (2008), o livro *Canções do Lar*, publicado em 1891, reuniu os poemas escritos pela autora entre 1870 e 1880. Freitas também produziu e publicou artigos para periódicos, discursos e declamações públicas, uma peça de teatro e dois romances. Entretanto, torna-se claro que a produção poética e o segundo romance da autora foram as obras de maior peso em seus escritos, tendo ambas abarcado temáticas referentes à escravidão e às experiências pessoais da poeta.

Emília Freitas, como outras escritoras de sua época, vincula, nas obras produzidas, registros de autorrepresentação que possibilitam a relação entre o real e o fictício por meio da tríade autor-narrador-personagem (CAVALCANTE, 2008). Por isso, por viver em um cenário exclusivo e movido por preconceitos ignorantes, Freitas buscou em seu imaginário uma alternativa aprazível e, com isso, construiu a utopia comandada por Diana – ou Funesta –, a Ilha do Nevoeiro. É utópica porque, antes de tudo, é comandada principalmente por mulheres “[...] que dominam a natureza, a técnica e a ciência, que ocupam cargos e funções com invulgar competência – tais como de general, comandante, maestra, cientista, médica ou advogada” (DUARTE, 2019, p. 16). Além disso, estando à margem da sociedade, lembrou-se de retratar a dificuldade da escravidão, a invisibilidade de órfãos e viúvas, tal qual a derrota sentida

por trabalhadores de classes mais baixas, buscando viabilizar meios de auxiliar todas as pessoas nessas situações descabíveis. Como assinala a autora:

Tenho a certeza de que alguns ou quase todos os que lerem este livro não 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 meios de realizar os caprichos de sua imaginação raríssima e da propensão bondosa de seu extraordinário coração (FREITAS, 2019, p. 21).

O aspecto fantástico presente na obra ajuda a trazer à tona a ideia de subversão que a autora pensou para o romance, com o contraste entre a sociedade comandada por uma óptica patriarcal é caótica, agressiva contra os mais fracos, em comparação a que era comandada por mulheres, que fluía com uma paz inacreditável e oferecia, ainda, ajuda a outras pessoas em situações de crise. O protagonismo masculino, inicialmente de maior relevância, passa o foco principal para a personagem feminina de construção complexa, que comanda toda a ação do romance com maestria e heroísmo. Aliás, o fato de Edmundo se vestir de Odete e das Paladinas se vestirem de homens em diversos momentos da obra podem indicar uma ideia de nulidade da oposição homem/mulher pensada por Freitas.

Ao assumir a publicação em seu próprio nome, Freitas se abriu para as críticas – ou para o silêncio delas –, constando, inclusive, na abertura do romance, as seguintes palavras: “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” (FREITAS, 2019, p. 21). Para Otacílio Colares, o segundo pesquisador a recuperar o romance da autora, o motivo do silêncio em relação à obra aconteceu pela estética ultra-romântica escolhida pela autora, que contrastava com o padrão realista e naturalista da época. Sabe-se, porém, que a mudez acerca do romance está relacionada a um contexto tradicional e exclusivo, inflexível a mudanças e críticas, que analisa as obras com um olhar puramente biológico. Inclusive, Aberlardo Montenegro, quem retomou a memória da obra em primeira instância, faz a crítica a esse modo, chamando de um “dramalhão que não convence” (MONTENEGRO, 1953, p. 77 *apud* QUINHONES, 2007, p. 35) e que:

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. [...] A romancista procura, numa coleção de gestos triviais, estudar a alma da mulher, sempre sensível e por vezes fantasiosa.

As palavras finais de Montenegro são referência direta às próprias palavras que a autora dedicou na abertura da edição, em que deixa claro, de maneira irônica e crítica, o conhecimento sobre a originalidade e estranheza da obra que escreveu:

Meu livro não tem padrinho, assim como não teve molde. [...] 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, 2019, p. 21).

De fato, a própria temática escolhida por Emília Freitas mostra uma ironia subversiva. Durante toda a narrativa, entre as peripécias e aventuras passadas pela Rainha do Ignoto e por suas Paladinas, nota-se um assunto recorrente: o amor romântico entre homens e mulheres. Freitas escolhe, portanto, trabalhar com um tema geralmente delegado às mulheres, ou seja, que estaria dentro do molde convencional, para, ao mesmo tempo, trabalhá-lo em uma estrutura ousada e inédita para o seu tempo, adicionando assuntos considerados malfadados, como o espiritismo, a hipnose, o abolicionismo, entre outros, e criando um cenário que concede ocasião para discorrer sobre assuntos de significância, além de evidenciar os problemas de sua própria realidade.

Por fim, o ritual de suicídio ao final da obra, em situações comuns tido como um final triste e sem esperança, pode ser visto como uma contestação final de Diana, um passo necessário para manter-se livre das convenções impostas a ela, um ato de insubmissão final e de decisão do próprio destino.

Como base para a análise da obra, será utilizada a edição revista e atualizada pela editora 106, publicada no ano de 2019. O editor reconhece três versões anteriores a essa, sendo elas a original, publicada em 1899, com a autora ainda viva, uma reorganizada pelo professor Otacílio Colares, em 1980, e outra publicada em meados dos anos 2000 por uma parceria entre a Editora Mulheres e a Universidade de Santa Cruz do Sul, com o intuito principal de corrigir alguns erros. Omar Souza declara, ainda, que o motivo da nova edição pela Editora 106 é para aproximar o público moderno da obra. Ela ainda conta com uma apresentação escrita pela

professora Constância Lima Duarte, que discorre brevemente sobre a autora e sobre a obra.

4.2 AS AVENTURAS INSÓLITAS

Na concepção sartreana, “não há um mundo das imagens e um mundo dos objetos” (SARTRE, 1996, p. 37), pois ambos são compostos pelos mesmos elementos, diferenciando-se somente pelo conjunto e interpretação destes, logo, são definidos por uma “atitude da consciência” (SARTRE, 1996, p. 37). Nesse caso, por conta do processo puramente mediado pela consciência, para Sartre, o objeto-imagem não possui capacidade educativa.

Gilbert Durand (2012), por outro lado, compreende que a imagem simbólica sustenta em si mesmo a possibilidade de informação, pois, ao funcionar através da imaginação, deixa de ser mero acréscimo da interpretativo do objeto. Para o autor, é por meio da imagem que podemos extrair motivações psicológicas e culturais, e, por isso, renega a proposição insignificativa de Satre. À vista disso, entende-se que o ser humano reproduz tais imagens como ferramenta para racionalizar, interpretar e significar a realidade a sua existência e, a partir de então, há a ação do imaginário, que assinala as imagens enquanto símbolos em uma troca exterior e interior – ou vice-versa –, delimitando um trajeto antropológico.

A imaginação, então, assume caráter criador e, para tanto, o conteúdo mítico, ou seja, narrativas simbólicas permeadas de símbolos e arquétipos, é elemento significativo, pois, mesmo em um nível implícito, se fazem presentes ao longo da história por meio de atualizações. Para o teórico, os mitos constituem, ainda, modelos básicos para uma história do discurso; sendo assim, tais narrativas míticas compartilham um grau de proximidade com os demais tipos narrativos, incluindo-se neles por meio da contribuição de temáticas, motivos e/ou modelos. Portanto:

Uma obra, um autor, uma época – ou ao menos um ‘momento’ de uma época – é ‘obsedado’ (Ch. Mauron), de maneira explícita ou implícita, por um (ou mais) mito que, de maneira paradigmática, toma consciência de suas aspirações, seus desejos, seus medos, seus terrores... (DURAND, 2012, p. 131).

Para André Jolles (1976), para que seja possível elucidar a estrutura da criação literária, deve-se examinar as possibilidades construtivas da linguagem, ou seja,

“quando, onde e como ela pode converter-se [...] em ‘construção’, sem deixar de ser signo” (JOLLES, 1976, p. 19) por meio de importantes obras de arte e, também, por meio de formas primeiras que não são alcançadas por um estudo estilístico, retórico ou poético – dentre muitas, o mito. Se o mito aproxima-se da linguagem, e a linguagem é ferramenta criadora, que possibilita a concepção de uma nova realidade mimética através da atividade poética, pode-se assimilar, igualmente, o mito como criação. O mito torna-se “lugar onde o objeto se cria a partir de uma pergunta e de uma resposta [...] é o lugar onde, a partir de sua natureza profunda, um objeto se converte em criação” (JOLLES, 1976, p. 90-91).

Ao associar os conceitos de mito e linguagem, associa-se, novamente, o mito da literatura. Como objeto criativo, vê-se, frequentemente, criações literárias que contém em sua gênese influência das protótipos e conteúdos míticos. O romance de Emília Freitas, *A Rainha do Ignoto*, faz parte deste rol ao conter em sua estrutura narrativa – e nas personagens – características inerentes à substância mítica, que pode ser desvendada por meio da mitodologia proposta por Durand (1892), que diz haver uma “reserva mitológica dos antepassados culturais que fornece praticamente todo o arsenal da literatura ocidental com outros nomes e com outros conteúdos culturais, cujos esquemas – os mitologemas – são idênticos” (DURAND, 1982, p. 66).

A narrativa de Freitas abre-se com Edmundo, filho de um negociante rico de Fortaleza e acadêmico de Direito, recém-chegado à Passagem das Pedras. Será pela perspectiva de Edmundo que se conhecerá e entrará no mundo da Rainha do Ignoto; inicialmente, é ele quem comanda a história da obra romanesca. Contudo, apesar do caso, não se pode chamá-lo de herói: apesar da trama seguir com a figura de Edmundo, o protagonismo inicial dedicado a ele para a introdução das personagens, fatos e elementos, aos poucos, vai sendo delegado à figura feminina de maior importância.

O conhecimento do homem sobre a Fada do Areré se dá por uma conversa com Valentim, menino-ajudante, que relata sobre as lendas que permeiam a região, em especial a que envolve a Serra do Areré.

— Aqui, deste outro lado, vejo outra serra muito alta — disse o doutor Edmundo.

— Qual? Aquele serrote? Parece alto porque está mais perto — voltou o menino —, aquela é a serra do Areré. Mas é encantada, ninguém vai lá.

— Ninguém! Por quê? — disse Edmundo, com espanto.

— Porque, se for, não voltará mais. Dizem que tem uma gruta onde mora uma moça encantada numa cobra, que à noite sai pelos arredores a fazer distúrbios (FREITAS, 2019, p. 24).

Edmundo logo desqualifica a fala do menino, questionando se ele, de fato, acredita “nessas bruxarias” (FREITAS, 2019, p. 24). Valentim responde:

— Ora, se acredito! Minha avó também não acreditava, assim como o senhor, mas agora está certa e mais que certa da verdade. 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! (FREITAS, 2019, p. 24).

Os causos contados por Valentim fazem referência à protagonista, conhecida, em um primeiro momento, como Funesta, pois “[...] onde aparece, é desgraça certa” (FREITAS, 2019, p. 24). Sendo devoto à racionalidade, Edmundo naturalmente questiona-se sobre a veracidade do que lhe foi contado, entretanto, na mesma madrugada, a figura da Funesta torna-se conhecida para ele. Ocupando um bote que deslizava pelas águas do Jaguaribe, Funesta aparece tocando harpa e cantando uma canção melancólica, acompanhada de King, um orangotando, e Fiel, um cachorro da raça Terra-nova.

O elemento da água, de acordo com Tales de Mileto, marca o princípio de todas as coisas, e tal ideia encaixa-se no contexto da narrativa: a partir da inesperada contemplação, Edmundo encanta-se e entra, na parte inicial do romance, em uma busca para descobrir mais sobre a mulher, que o levará para uma jornada de aventuras comandadas pela Rainha do Ignoto.

É interessante notar que, nos dois primeiros encontros, a visão que Edmundo, personagem pertencente a uma corrente ideológica patriarcalista do século XIX, possui da personagem insólita: adaptado a certo tipo de óptica separatista que via as mulheres em apenas duas imagens simbólicas – anjo e demônio –, Edmundo projeta docilidade e inocência ingênuas na figura de Funesta. De certo, a própria escrita de Emília Freitas tem um quê rebuscado, de exaltação e fantasista, o que remonta ao tom ultrarromântico da obra. Entretanto, pode-se notar, de modo latente, a diferenciação entre a escrita quando focada pela visão de Edmundo e quando focalizado pela Rainha do Ignoto: neste, o que é romantizado são os feitos realizados pela mulher, as suas palavras e gestos enquanto figura de poder em uma sociedade matriarcal escondida; nesse, o que toma foco é a aparência e os gestos considerados

ápice de feminilidade para a época. A exemplo, tem-se a visão na primeira noite de Edmundo: “o luar dava-lhe em cheio nas faces esmaecidas pelo sereno da madrugada, e os olhos extramamente belos estavam amortecidos por uma expressão magoada de tristeza indefinível” (FREITAS, 2019, p. 26); no encontro na gruta, o homem volta a vê-la de maneira idealizada, como os românticos: “Era uma estátua de mármore. [...] Despregou-o [um ramo de saudades] e começou a desfolhar uma a uma as belas flores, fitando tristemente as petalazinhas perdidas em redemoinho pelos ares” (FREITAS, 2019, p. 36).

A personagem masculina, aos poucos, vai inserindo-se no contexto social da cidade em que está: conhece D. Raquel e o marido, Sr. Martins, assim como a filha do casal, Carlotinha, que fica encantada pelo doutor, e reencontra D. Matilde, suas três filhas e Virgínia, conhecida de antes de Edmundo e que, agora, encontrava-se doente.

À medida em que a figura de Funesta começa a aparecer mais nos pensamentos de Edmundo e na própria história, aumenta-se a atenção para detalhes do mundo feminino. É pela trama de Virgínia, aliás, que o tom mais forte de denúncia sobre a realidade da mulher começa a aparecer: o adoecimento iniciou por meio de uma série de decepções, desde a perda dos pais ao tratamento ambicioso e, ao mesmo tempo, indiferente da tia até chegar em um desapontamento amoroso – por não ter dote, a paixão de Virgínia casou-se com Alice, sua prima.

— Explica-se — dizia ele consigo —, Virgínia nada possuía e provavelmente Alice lhe trouxe um dote de trinta ou de quarenta contos de réis; isso para um moço que acaba de se formar à custa de sacrifícios, é uma espécie de sorte grande. A fortuna, pensou ele, é uma casta de corça que não pode ser pegada por quem corre mais, e sim por quem sabe armar-lhe um laço (FREITAS, 2019, p. 48).

Como bem se sabe, o dote configurou uma prática valorosa durante muito tempo. Considerado como um dever pelos pais, assim como a alimentação e cuidados, o dote foi uma “instituição europeia que os portugueses, colonizadores do Brasil, no século XVI, trouxeram com eles, juntamente com o cristianismo e outros implementos culturais europeus” (NAZZARI, 2001, p. 15). Ainda no século XIX, a prática garantia a transmissão do legado familiar, além de configurar a instituição do casamento como um contrato econômico e de interesses. De acordo com Murial

Nazzari (2001), se a mulher não obtivesse um dote, corria o risco de não se casar, estando condenada a uma vida de solteira.

Emília Freitas apreende tal prática de sua própria realidade e a representa por meio de Virgínia, estabelecendo uma crítica fortuita contra tal instituição econômica. Nota-se, ainda, que, apesar de ser Edmundo quem nos expõe o motivo da predileção de Gustavo por Alice ao invés de Virgínia, o mesmo não se põe a pensar nisso por muito tempo, dispensando o pensamento ao concluir que “Gustavo teve razão e fez o que faria outro em caso semelhante, visto não ser com amor que se manda ao mercado, às lojas de modas, ao joalheiro, ao empresário de teatro e a todos mais que fornecem o que há de útil e recreativo no mundo elegante” (FREITAS, 2019, p. 49). Novamente, há a percepção da normalidade do casamento ser tido como uma transação financeira – principalmente quando visto por um olhar masculino.

Apesar da triste condição de Virgínia, é por meio desta personagem, antes de sermos oficialmente apresentados à figura da Funesta, a Rainha do Ignoto, que outras críticas são tecidas, demonstrando os ideais feministas que Freitas acreditava e seguia. Em dada cena, por exemplo, em que há um encontro entre o grupo social de Edmundo, Henriqueta, prima de Virgínia, caçoa de Carlotinha. Para defender a amiga, questiona:

— Então, Henriqueta, julga você que a boa educação consiste somente em saber botar um espartilho, atacar um cinto, fazer um bonito penteado, cobrir as faces de pós-de-arroz, os lábios de carmim, calçar umas luvas, conhecer os artigos da moda, tocar um pouco de piano e dançar quadrilhas e valsas? Há outros conhecimentos muito mais necessários (FREITAS, 2019, p. 54).

No contexto social da época e no que vivemos atualmente, cujas estruturas de poder estão centradas nas mãos masculinas, ocasionando a diferenciação nos direitos e tratamento entre os gêneros, não é possível dizer, portanto, que uma mulher é machista. Entretanto, por ser criada em tal ambiente, ela é capaz de reproduzir certos comportamentos que vão contra o seu próprio grupo. A autora, ao mesmo tempo em que traz o assunto à tona para ser debatido, projeta uma crítica à tal ação por outras mulheres, suscitando possíveis reflexões a partir disso.

Por meio de Virgínia, o leitor é apresentado à Diana, a única amiga que tem, além de Carlotinha. Edmundo também fica a par da existência da moça, filha do caçador de onças, e se surpreende por nunca ter ouvido falar da estranha família antes.

Apesar da presença sutil de alguns elementos apresentados na descrição de Funesta já indicarem certa presença de uma representação voltada à Ártemis, é a partir deste ponto que as referências passam a se intensificar, iniciando pelo próprio nome escolhido para a personagem: Diana, designativo da contraparte romana da divindade Ártemis.

— Mas quem é essa Diana? — tornou ele.

— É a filha do caçador de onças — respondeu Virgínia —, mora ali naquela cabana à entrada da mata, na ribanceira do Jaguaribe.

— Nunca ouvi falar nessa deusa — tornou ele —, e já estou aqui há mais de um mês, nem tampouco no caçador de onças.

— Ninguém se ocupa em falar nesse urso — disse Virgínia —, pois ele só trata com os animais bravios da serra. E Diana é um verdadeiro enigma, assim como sua mãe e uma rapariga muda que as serve (FREITAS, 2019, p. 62-63).

Intencionalmente, ou não, há mais uma aproximação à figura e aos mitos da deusa greco-romana ao trazer o vocábulo “urso”. O mito de Calisto, uma das ninfas que acompanhava Ártemis nas caçadas, tem duas narrativas conhecidas, sendo que, nas duas, Calisto engravida de Zeus e é transformada em um urso. O que difere nas histórias é o tratamento da deusa frente: na primeira versão, Ártemis sente-se traída pela quebra do voto de castidade e confiança da ninfa e, por isso, transforma a companheira; na outra versão, a deusa realiza a transformação para proteger Calisto da fúria pujante de Hera. No que tange à história do romance, a palavra pode estar ligada à própria personagem a que se refere, o caçador de onças.

Atuando, na Passagem das Pedras, no papel de pai de Diana, o caçador, mais tarde reconhecido como Probo, revela-se para Edmundo como um homem que foi ajudado pela Rainha do Ignoto e que, por isso, deve trabalhar para ela. O mesmo também faz a revelação de que Diana, na verdade, é mais uma das identidades secretas que a mulher utiliza para suas atuações por baixo dos panos.

O patrão estava para a Europa e eu tinha ficado com a gerência da casa. Quando ele voltou, foi dar o balanço, tomar conta do que me havia entregue na maior confiança. Nesse mesmo dia, voltei para casa em desespero! Estaria em breve desonrado, numa cadeia! Pensei em dar um tiro na cabeça. Sem dizer coisa alguma à minha mulher, saí às dez horas da noite e dirigi-me à praia. [...] Depois de algum tempo, tornou a aparecer o orangotango e sua senhora, que trazia o rosto coberto com uma máscara de seda. Ela sentou-se ao pé de mim, e disse com a voz mais doce e mais triste que já ouvi em minha vida:

“Senhor, diga-me a causa que o levou àquele ato de desespero porque lhe darei remédio, salvo se for paixão mal correspondida, uma deslealdade.”

“Senhora”, respondi-lhe, “o que me falta é dinheiro... muito dinheiro!” [...] “Bastam-me cinquenta contos”, respondi-lhe, “é o que presumo haver de desfalque.” Então contei-lhe o sucedido.
 “É bagatela!”, disse. “Vou dar dar-vos esta quantia, ide restitui-la, mas com a condição de voltar para bordo trazendo vossa esposa.” (FREITAS, 2019, p. 115-116).

Apesar de inicialmente agradecido, Probo logo começa a desgostar da sociedade de mulheres que o acolheu junto de sua mulher, Roberta, e inicia um plano para tentar desmascará-las. Pode-se inferir daí uma relação entre a quebra de confiança de Calisto e Ártemis pela infração do código casto e a intencionalidade de Probo em quebrar a confiança que Diana deposita nele, o que explicaria o vocábulo “urso” sendo utilizado de forma metafórica para antever a intenção dissimulada do homem. A mesma acepção pode ser retirada do apelido “barba de Herodes” (FREITAS, 2019, p. 117), dado a ele no dia em que embarcou na tripulação de mulheres, uma vez que Herodes, na bíblia, refere-se ao rei medroso que mentiu querer prestar culto ao menino Jesus, mas, na verdade, queria matá-lo.

— E pensa o senhor que essa maçonaria de mulheres não tem um desígnio funesto para o país?
 — Qual! Senhor Probo, elas só têm coração e fantasias.
 — Ai! Ai! Eu cá sei, já não as denunciei à polícia por falta de provas. Mas, meu amigo — disse o velho com mistério —, eu não lhe dei entrada aqui com outro fim, foi para ajudar-me a descobrir a trama e levá-la ao conhecimento do governo (FREITAS, 2019, p. 147).

Como dito anteriormente, é a partir da história que Probo conta a Edmundo que conhecemos mais do universo em que se insere a personagem principal. Diana, também conhecida anteriormente por Funesta, comanda uma sociedade organizada composta majoritariamente de mulheres, que buscam realizar missões para auxiliar a quem precisa. Probo abre a possibilidade de comparação: “Estaremos nós nas mãos das Amazonas, essas mulheres guerreiras das quais nos fala a História?” (FREITAS, 2019, p. 117). Tal grupo de mulheres é idealmente compatível com os mitos Amazonas que tratam, também, de um coletivo feminino sistemático, cujas participantes eram fortes, inteligentes, habilidosas e ocupavam, dentro da estrutura social própria, papéis que, nas demais sociedades, eram ocupados por homens.

A partir da personagem de Diana, podemos criar duas correlações simbólicas retiradas dos mitos gregos: novamente, com a deusa Ártemis, e com Hipólita. Esta, assim como Diana, era a rainha das Amazonas, filha de Ares e Otrera, que

incentivavam o comando da sociedade amazonense, e era conhecida por suas estratégias e cuidados com as irmãs. Por outra parte, Ártemis também pode ser associada com a imagem das Amazonas; em alguns mitos, a comitiva de ninfas requisitada por Ártemis era indicada como as Amazonas, mas, em geral, aceita-se mais o entendimento da ligação da deusa com a sociedade por sua característica bélica e pela relação com o epíteto *Great Mother*, sendo considerada, portanto, patrona das Amazonas.

No romance, a assimilação dos grupos faz sentido, pois, por muito tempo, as Amazonas foram o símbolo representativo da violação de uma ordem natural, fosse por seu poderio militar, pela rejeição da domesticidade ou simplesmente por ameaçarem ao padrão cultural vigente e as suas ideologias políticas (CARNEY, 2003). O mesmo vale para a sociedade do Ignoto: é por meio da criação ficcional dessas mulheres que Emília Freitas abre espaço para a transgressão, tanto da realidade criada por si, quanto da sua própria.

O receio de tais visões progressistas e violadoras dos valores tradicionais é representado pelo ajudante, a testa de ferro da rainha. Para Probo, a sociedade não é um elemento maravilhoso, detentor de respeito e inovação, mas um desperdício, pois “[a] fortuna [...] está mal empregada em benefícios que só elas conhecem. [...] 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!” (FREITAS, 2019, p. 147). Os motivos citados pelo homem para tamanho desdém – republicana, espírita, abolicionista e ajudante dos necessitados! Que absurdo! – são rasos, refutados, inclusive, pelo próprio doutor, amigo seu. São a perfeita reprodução de uma cultura machista, preconceituosa e individualista, que visa somente o ganho econômico, ignorando o lado humanitário.

Em certo ponto da narrativa, Probo convence Edmundo a sanar as suas curiosidades acerca do reino do Ignoto ao transvestir-se de Odete, criada pessoal de Diana: “O senhor, que deseja observar os trabalhos dessa maçonaria de mulheres, finge-se de Odete, vê com os seus olhos, está acabado” (FREITAS, 2019, p. 131). O doutor, disfarçado, consegue presenciar as ações maravilhosas comentadas com afinco por Probo. Logo ao chegar é convocado para uma sessão espírita e compreende um pouco da organização da sociedade:

— Venha a primeira ordem, as paladinas que têm por divisa: Submissão e Vontade.

Adiantaram-se diversos grupos de treze cada um, mas só uma delas possuía o grau treze. [...] Adiantou-se a segunda, dividida em grupos de dez, cada um justado desde o primeiro grau até ao décimo, que cabia à mestra do ofício ou da indústria que exerciam, conforme o merecimento. [...] Veio a terceira ordem composta do exército de terra e de mar, e trazia na bandeira: Intrepidez e Sutileza. [...] Ali [na terceira ordem] havia todos os postos do exército e da marinha dos países civilizados, com a diferença de que não eram ganhos nem por vilanias nem por inúteis derramamentos de sangue; se obtinha as promoções enxugando lágrimas, salvando vidas, frustrando planos nocivos e evitando crimes — era isso o que chamavam assaltos do bem. [...] Apresentou-se a quarta ordem com a divisa: Luz e Prudência — eram as amadoras das Letras e das Belas-Artes, que traziam à frente a maestra Angelina Dulce (FREITAS, 2019, p. 141-142).

Durante a estadia de Edmundo com a tripulação de mulheres, muitos eventos insólitos e de difícil – se não impossível – acontecimento tomam parte da narrativa composta por Freitas. De fato, a configuração fantástica-maravilhosa do romance efetua-se, principalmente, por intermédio da personagem que comanda a Ilha do Nevoeiro, pois é ela quem comanda todas as ações e assaltos do bem. Ademais, a sua própria figuração foi construída para desafiar as matrizes da realidade oitocentista, para dar-lhe marca fantasiosa, mítica, conforme será visto no próximo tópico.

O cerne do romance está em Diana, na rainha do Ignoto, pois ela é a movimentação principal do enredo. Apesar de perpassar de modo geral por questões psicológicas inerentes ao feminino da época, como a falta de dote, a loucura por perda de filho, a decepção amorosa e o desdém falseado dos pretendentes, o subtítulo da obra, “um romance psicológico”, trata, principalmente, do interior dessa personagem. Junto de Edmundo, passamos a nos questionar mais sobre a tal figura misteriosa e complexa. Em outro caso, o mito presente na obra também atua, sobretudo, através dela.

O mito opera por meio de um sistema temporal específico, referindo-se sempre a eventos de um passado divino ao passo em que estabelece outra temporalidade, criando uma cadeia de eventos; em outras palavras, esses eventos formam uma estrutura permanente que labuta a tríplice presente, passado e futuro ao retomar uma anterioridade (LÉVI-STRAUSS, 1966).

No que diz respeito ao conceito temporal do romance, não há, necessariamente, o retorno a um tempo primevo – nenhuma instituição de interesse

na construção do insólito faz tal retomada. Não há regressão que explique ou descreva a criação da Ilha do Nevoeiro ou boa parte do passado de Diana. Entretanto, em inúmeros momentos da narrativa, o passado aparece presente em ocasiões específicas em que não se pode mais voltar para acontecimentos particulares, como, por exemplo: 1) ao contar as mazelas de sua vida para a rainha do Ignoto ou para demais personagens envolvidos no esquema da Ilha do Nevoeiro. Considerada uma benfeitora, ao longo do livro visualizamos a protagonista tomar a frente em problemas alheios, buscando corrigir ou, pelo menos, amenizar as dores dessas almas. Para ela, realizar esses atos de bondade já se tornou movimento mecânico, o faz sem pensar: “Mas o bem já é para mim um vício! Corro a aliviar uma miséria, arrisco a vida para evitar uma desgraça” (FREITAS, 2019, p. 226). Coloca, inclusive, os próprios sentimentos e perturbações de lado ao ver outra criatura sofrendo, como se vê, próximo aos capítulos finais, quando encontra uma senhora de idade a chorar em frente a um caixão enfeitado e posicionado em uma jangada. Sem demoras, pede a senhora que lhe conte o motivo da tristeza:

Chegou até o morro mais afastado e de lá fitou uma jangada que se fazia ao largo. Havia sobre ela um caixão coberto de folhas de independência e enfeitado com muitos desses ramos verdes mesclados de amarelo. Quase ao alcance das ondas, estava ajoelhada na areia uma velhinha vestida de preto que cobria o rosto com as mãos e soluçava. Sua cabeça veneranda, coroada de cabelos brancos e curvada sob a imensidade do firmamento, só por si era uma prece sublime. A Rainha do Ignoto adiantou-se para ela e, lançando-lhe o braço à roda do pescoço, disse-lhe, muito comovida:
 — Por que derramais essas lágrimas? Derramai em meu peito as vossas dores. [...]
 — Minha história é muito longa e cheia de peripécias angustiosas. [...] — Eis o que me sucedeu no fim da vida: sou viúva e pobre, tinha um filho e uma filha, eduquei-os nos bons princípios da moral e da religião e mandei dar-lhes a instrução que estava de acordo com os meus poucos recursos (FREITAS, 2019, p. 350).

O estado cíclico inerente ao mito apreende-se por meio da repetição de tais atos de bondade, embora, ao final de tudo, Diana consiga se remover dessa progressão. Relacionado a esta primeira ocasião, também se nota a ferramenta temporal quando: 2) os personagens relembram e/ou lamentam o passado, servindo motivações para atos presentes ou saudades de determinado momento agradável na vida. Edmundo, introduzido primeiro no romance, sendo tido, inicialmente, como o protagonista da história, ao enamorar-se pela Fada do Areré, introduz-se em uma situação maravilhosa – o vocábulo, aqui, pode ser entendido tanto por seu valor

semântico comum quanto pelo seu valor semântico literário. Em busca de respostas sobre a figura feminina que notou, relaciona-se com Probo, conhecido em Jaguaribe como “o caçador de onça” (FREITAS, 2019, p. 71), que relembra o seu passado: “— Há cinco anos — disse Probo — eu era guarda-livros numa casa comercial numa capital do sul do Brasil, ganhava seis contos anuais” (FREITAS, 2019, p. 136). Disposto a embarcar disfarçado na tripulação da Rainha do Ignoto, Edmundo toma a forma de Odete, uma das acompanhantes da Rainha, e é obrigado por Probo a permanecer por papel por anos.

O Tufão, pela forma que em outros portos, fundeou no porto do Recife, e as Paladinas do Nevoeiro com sua Rainha do Ignoto espalharam-se na bela cidade; confundiram-se com seus habitantes como gotas de chuva na corrente de um rio. O doutor Edmundo foi que, pela primeira vez restituído à liberdade, ao traje e aos hábitos de sua própria entidade, sentiu-se cheio de recordações de seu tempo feliz de estudante. [...] Tinha uma enorme preocupação: às vezes pensava em abandonar o projeto de seguir as paladinas no papel ridículo que Probo o tinha obrigado a fazer e protestava, em seu íntimo, contra aquela espionagem, mas desculpava-se com a força oculta que o retinha ali, e parecia-lhe que o magnetismo daquela maçonaria de mulheres, como lhe dissera o velho caçador de onças, exercia sobre ele, mesmo espontânea e indiretamente, a sua influência (FREITAS, 2019, p. 279).

A bordo da navegação principal da Rainha do Ignoto, Edmundo, aos poucos, vai compreendendo a organização e atividade das habitantes da Ilha do Nevoeiro. Logo, percebe-se o retorno ao passado quando 3) os feitos heroicos realizados pelas Paladinas e pela própria Rainha do Ignoto são narrados nas conversas.

— Que diz? Zoroastro Brasil? — exclamou Clara.
 — Brasil, minha doutora, porque é filho desta terra que já chamaram de Santa Cruz, mas ele foi o primeiro enjeitado que recolhi no Ninho dos Anjos.
 — Como? Não sabia! — exclamou Clara Benício, admirada.
 — Também não sabia — acudiu a Generalíssima Marta Vieira.
 “— Eu navegava nesse tempo com Inês Racy... só ela me acompanhou nas pesquisas que fiz para descobrir quem eram os pais do infeliz chegado à terra como um lixo varrido de todas as portas. [...] Foi por esse tempo que o *Tufão* fundeou no porto da tal cidade. Desembarquei com Inês Racy e fomos dar uma vista pelos bairros da miséria, então descobrimos o lastimoso quadro da velha mendiga, bêbada, cambaleando com o esqueletozinho nos braços. Pedi para que entregasse e ela não pôs o menor obstáculo, foi como quem se livra de uma pesada carga. Pus as minhas agentes em atividade e descobri tudo... até os nomes dos pais da criança. Eis a história de Zoroastro” (FREITAS, 2019, p. 204-205).

Compreende-se, portanto, que em ambas as ocasiões apresentadas, o passado assume posições inalcançáveis, embora de maneiras diferentes. O passado é imutável, mas, nos primeiros dois casos, as personagens o retomam ativamente

com a esperança de alteração – se não é possível alterá-lo no seu tempo inicial, buscam a modificação no tempo presente de ação. Apesar de toda a glória e magia que envolve a líder das mulheres, mudar o passado sofrido das pessoas que busca ajudar não é possível, mas ela pode lhes dar alívio e uma nova perspectiva para o presente e o futuro.

O terceiro caso, porém, atua quase como uma narração mítica: contam-se as realizações da tripulação e da sua chefe como se estivessem compartilhando histórias sobre os deuses. De fato, o próprio narrador passa tal impressão conforme o modo de narrar esses momentos de heroísmos. Percebe-se:

Começava a anoitecer. O trovão ribombava ao longe e havia indícios de um próximo temporal! O *Tufão* jogava cada vez mais forte! As Paladinas do Nevoeiro não se apercebiam disso e continuavam em suas conversações, jogos, toque de piano e cantos. A Rainha do Ignoto, concentrada e só, subiu ao convés para ver o mar que sussurrava espumante e enraivecido! A atmosfera estava úmida e o vento, crescendo de pouco a pouco, elevava as ondas à altura da amurada! [...] O navio arquejava, não podia mais! Era um enfermo no último arranco! Ela largou o binóculo e foi ao leme para mandar que navegasse nas águas daquele navio, procurou a maquinista e disse-lhe que desse à caldeira toda a força que pudesse. A maquinista executou a ordem e o *Tufão* voou escabeceando nas asas de outro tufão! Era sublime! Terrível como o desespero perseguindo o desespero em sua marcha vertiginosa! [...] Alguns minutos depois, elas viram um espetáculo sublime! Aquela mulher extraordinária aparecia, iluminada pelo relâmpago, como um ser sobrenatural, recebendo a bordo do barco os náufragos que se agarravam a ela e os que Fiel arrebatava às ondas com uma perícia sem nome! Uma chuva de palmas ressoou a bordo do *Tufão*! E as paladinas gritavam em frenético delírio:

— Bravo! Bravo! (FREITAS, 2019, p. 222).

A pontuação e o formato narrativo escolhidos demonstram o interesse em transformar o trecho quase que em um contar de lenda, de um mito, pois cria-se um cenário de conflito, instala-se a tensão do momento e, com habilidade, elabora um tom de suspense crescente que prende o leitor até a última ação.

Como já informado, é Diana quem toma as rédeas do fantástico na obra por meio de uma série de quesitos. O insólito, então, é fomentado por meio da utilização das artes hipnóticas, as sessões mediúnicas, a própria configuração da Ilha do Nevoeiro, que está ligada a ela, e o passado desconhecido da personagem principal. Nota-se que, por “insólito”, não se trabalha, necessariamente, com a ideia de hesitação teorizada por Todorov, e sim pela questão da sobrenaturalidade expressa em aberta.

É na obscuridade do passado da personagem que o tempo mítico atinge o auge. A curiosidade de Edmundo inicialmente está voltada apenas à figura fantasiosa da Fada do Areré, mas, com as experiências tidas nas embarcações e no Nevoeiro, norteia-se para a existência e construção destes. Maravilhado e, de certa forma amedrontado, com o que presenciou, assim como os próprios leitores, há o interesse em descobrir a gênese desse grupo social, com estrutura e atividades tão dessemelhantes da realidade que conhece.

Ao não saber o que se passou com a Rainha, ao não entender plenamente como ela herdou o posto que ocupa em uma sociedade lateral, mantém-se o clima extraordinário que a obra busca passar e, ainda, contribui para uma maior divinização dessa personagem, uma vez que as suas origens não são explícitas, mas demonstram caráter sacro. Em outra adição, o conhecimento da ancestralidade e dos acontecimentos anteriores da vida pessoal de Diana seriam respostas eficientes para a compreensão total dos seus atos e, por isso, a narrativa se aproveita ao evidenciá-las aos poucos, fixando-se em um passado implícito ao mesmo tempo em que o atualiza, mas sem nunca o revelar de fato.

O tempo mítico das origens é um tempo “forte”, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos entes sobrenaturais. [...] Numa fórmula sumária, poderíamos dizer que, ao “viver” os mitos, sai-se do tempo profano, cronológico, ingressando num tempo qualitativamente diferente, um tempo “sagrado”, ao mesmo tempo primordial e indefinidamente recuperável (ELIADE, 2002, p. 21)

Ao final do romance, observamos que o espaço de vivência dessa sociedade de mulheres, a Ilha do Nevoeiro, está vinculado à Rainha do Ignoto, subordinando a sua existência à vivência desta.

Nos mitos cosmogônicos, o início de tudo era o Caos; por meio de uma consciência divina, tudo se transforma em Ordem. Eles reproduzem e detalham a de determinados acontecimentos, como a criação do mundo, e são considerados “[...] uma história, visto que conta tudo o que se passou *ab origine*” (ELIADE, 1992, p. 155), e apresentam relevância simbólica para os humanos, uma vez que deles podem remeter às necessidades e anseios dos antigos. Os detalhes da criação do próprio Ignoto não são desvendados na narrativa de Freitas, mas, em um trecho específico, conhece-se pouco sobre o seu passado, descobre-se como a própria passa pela “transformação” de se tornar uma espécie de mito, de lenda: as histórias sobre a

“moça encantada em cobra” (FREITAS, 2019, p. 304) existiam já em sua infância, assim como as ideias fantasiosas sobre o ocultismo. Maravilhada com o que ouviu da amiga de infância, Diana buscou se tornar a moça da gruta do Areré, desejou tornar-se uma fada heroica, que estaria presente nas lendas locais, encaminhando uma ideia de ciclo em sua própria narrativa.

Por outro lado, os mitos escatológicos podem reproduzir o Fim de um acontecimento. Também pode-se utilizar o mundo como exemplificação, mas, nesse caso, o seu fim. Conforme afirma Eliade (2002), os mitos que tratam de uma destruição cataclástica, aniquilando toda ou restando apenas uma parcela pequena da humanidade, são os mais difundidos, e sofrem, principalmente nos dias atuais, muitas atualizações por parte da literatura e do cinema. Entretanto, nem sempre o desmantelamento do mundo estará pautado nesse tipo de desastre; muitas vezes, o mito escatológico representará, simplesmente, o fim de algo. Diz Mircea Eliade:

Os mitos do Dilúvio são os mais numerosos e quase universalmente conhecidos (embora extremamente raros na África). Ao lado dos mitos diluvianos, outros relatam a destruição da humanidade por cataclismos de proporções cósmicas: tremores de terra, incêndios, desabamento de montanhas, epidemias etc. Evidentemente, esse Fim do Mundo não foi radical: foi antes o Fim de uma nova humanidade (ELIADE, 2002, p. 54).

Conforme o autor, a destruição por meio de elementos naturais, como a água e/ou o fogo, simbolizaria a regressão ao Caos. A emersão de uma nova Terra seria o retorno à cosmogonia.

No romance de Emília Freitas, os dois capítulos finais são intitulados de *A morte da Rainha do Ignoto* e *A Ilha do Nevoeiro: conclusão* e indicam a conexão entre a personagem e a Ilha habitada. Ambos os capítulos trabalham com o conceito de finalização, término, destruição – uma idealização escatológica – ao relatarem a morte-suicídio de Diana e o desaparecimento da Ilha do Nevoeiro. O local é engolido por um fenômeno natural, como encerra a autora na narrativa: “A Ilha do Nevoeiro era de origem vulcânica, desapareceu no seio do oceano, como a Rainha do Ignoto no meio do infinito” (FREITAS, 2019, p. 312). Encerra-se o ciclo de Diana e da liderança ignota dessa sociedade de mulheres; não há renascimento aparente, como informa Eliade (2002), o futuro das Paladinas do Nevoeiro e de todas as outras mulheres e crianças auxiliadas pela personagem fica em aberto, implícito, mas pode-se esperar uma continuidade:

As Paladinas do Nevoeiro, que eram seres de carne e osso, como o leitor, carregaram o *Tufão*, o *Grandolim* e o *Neblina* com todas as riquezas do Ignoto. Cada uma delas, conforme as instruções que recebera, levava seu rumo e o encargo de estabelecer pessoas que estiveram na Ilha e fora dela, sob a proteção da Rainha do Ignoto. (FREITAS, 2019, p. 310)

Compreende-se, então, que a personagem feminina protagonista do romance de Emília Freitas, além de movimentar a ação fantástica, também abarca uma estrutura narrativa mítica. Buscando evidenciar mais a atualização dos mitos, em especial o de Ártemis, na obra, no próximo tópico serão exploradas as características e configuração da personagem.

4.3 A RAINHA DE MUITOS NOMES

Se há a aproximação entre o mito e a literatura, como os teóricos do mito e do imaginário afirmam, compreende-se, portanto, que poderá haver similaridade entre ambos. Para confirmar a atualização mitológica, pode-se realizar a conferência arquetípica e simbólica de determinada personagem e/ou passagem narrativa, conforme informam Jung (2002), Durand (1985) e Eliade (2002).

A existência de arquétipos, estruturas presentes no inconsciente coletivo que são consideradas fixas, é defendida por Jung (2002). Para o autor, tais arcabouços são imagens elementares no cerne de todos os indivíduos e relacionam-se por meio de uma rede de memórias e experiências compartilhadas na sociedade. Tais imagens estão, portanto, correlacionadas ao mito por este fazer parte delas, como um conceito que evoluiu junto da natureza humana, mas na parte interna à mente. Em outras palavras, os arquétipos são ocupados por imagens primordiais e símbolos que podem se alterar de acordo com a experiência do indivíduo, embora principiemos de experiências coletivas e universais preexistentes e desenvolvidas ao longo da humanidade. Beuttenmuller (2014, p. 18) exemplifica:

Arquétipos são elementos, motivos universais que estão presentes na mente de todos os homens, mesmo que eles não saibam. O arquétipo tem origem no inconsciente e por isso muitas vezes não são reconhecidos como tal por quem o produz, uma vez que não temos controle sobre o inconsciente. Eles são modelos básicos, mas que, como diz Jung, podem sofrer algumas modificações dentro do enredo em que aparecem. Contudo isso ocorre sem que a formatação primária seja alterada, ou seja, podem ocorrer leves variações do tema subjacente a ele, mas a mensagem fundamental que o arquétipo original encerra vai ser mantida.

Na literatura, a teoria arquetípica é utilizada como recurso para a criação e construção de personagens ou, em outros casos, para a análise destes. Os arquétipos atuam como auxiliares da representação: ora, o objetivo do autor é assimilar as suas personagens às pessoas que vivem fora da realidade linguística e poética construída por ele, intencionando alcançar um padrão verossimilhante na sua obra e aproximar o receptor desta aos sentimentos representados, formando uma espécie de conexão e identificação entre eles. Para tanto, a teoria composta por Jung (2002) assistirá na concepção de personagens consideradas redondas, ou seja, que tem em si uma complexidade inerente, composta por características psicológicas, sociais, ideológicas e morais (GANCHO, 2002).

Em muitos casos, a busca por uma mimese o mais fiel possível está atrelada ao objetivo criativo do autor. De acordo com Beth Brait (1985), ao examinar as atitudes humanas, os seus comportamentos, o autor intenciona criar uma realidade metafórica e ressignificativa. A partir disso, há a existência de um espaço literário livre de amarras para trabalhar tópicos de seu interesse pessoal ou social, possibilitando-o a “reproduzir e definir suas relações com o mundo” (BRAIT, 1985, p. 12).

Ao longo da teoria dos arquétipos e do seu contato próximo com a literatura, instauraram-se muitas figuras arquetípicas para analisar e pensar as personagens presentes nos mais variados tipos de obras literárias. Pode-se ter arquétipos inspirados em papéis simbólicos importantes, como o arquétipo da maternidade, do mago, do palhaço; admite-se também arquétipos inspirados nos mitos gregos, como o arquétipo de Penélope, de Afrodite ou de Apolo; enfim, as classificações arquetípicas possuem número expressivo e podem ser moldadas e atualizadas.

No romance *A Rainha do Ignoto* (2019), ao longo da narrativa, a personagem feminina principal assume diversas identidades e nomes, como Diana, Funesta, Blandina Malta, Zuleica Neves, entre outros. Líder de uma sociedade feminina extremamente organizada, que luta para fazer o bem aos demais, a construção literária abarca três possibilidades de análise por meio dos arquétipos.

O primeiro compete à imagem arquetípica de Ártemis, comumente conhecida como a divindade grega da natureza, caça e da lua. Conforme aprendido anteriormente, a deusa é muito mais que essas três designações; a sua atuação na antiga Grécia será discutida novamente, tendo como base de análise a personagem de Diana.

De acordo com o Hino de Calímaco, durante a infância, a deusa Ártemis fez uma série de pedidos a Zeus: permanecer virgem pela eternidade; poder ter morada nas florestas e, portanto, possuir um arco e flecha para caçar; ser acompanhada de oitenta meninas, entre elas ninfas e oceânides; ter tantos nomes quanto o seu irmão e governar as montanhas e poucas cidades, pois só desceria até elas em casos especiais. Semelhantemente, a personagem que comanda a Ilha do Nevoeiro compartilha de características muito próximas ao que é apresentado pelo hino.

Ao abrir o romance, somos apresentados por meio de comentários temerosos do ajudante de Edmundo à figura da Funesta. Ser místico, conhecida pelos moradores do local como “uma moça encantada [que mora] numa cobra, que à noite sai pelos arredores a fazer distúrbios” (FREITAS, 2019, p. 25). Páginas depois, a moça se transforma: “fascinado pela voz da fada encantada da gruta do Areré” (FREITAS, 2019, p. 33), Edmundo vê na personagem um ser ainda místico, mas encantador, sendo chamada por ele de Fada do Areré. Ainda no Jaguaribe, a moça adquire outra nomenclatura para os leitores – a mais digna de análise: por meio da apresentação de Virgínia, conforme visto anteriormente, apresenta-se Diana. O nome funciona como uma espécie de trocadilho, pois ela é, em mais de uma passagem, comparada a uma deusa, assim como tal epíteto, que corresponde à versão romana de Ártemis e divide uma série de narrativas míticas com esta. Exemplifica-se pelas passagens: “— E Diana? / — Essa é uma criatura sublime! Uma fada! Uma deusa!” (FREITAS, 2019, p. 68) e:

— Mas quem é essa Diana? — tornou ele.
 — É a filha do caçador de onças — respondeu Virgínia —, mora ali naquela cabana à entrada da mata, na ribanceira do Jaguaribe.
 — Nunca ouvi falar nessa deusa — tornou ele —, e já estou aqui há mais de um mês, nem tampouco no caçador de onças (FREITAS, 2019, p. 62).

No mesmo capítulo, que também contribui com a figuração associada à personagem por ser intitulado de *Uma deusa*, há a apresentação efetiva de Diana para o leitor e para a personagem Carlotinha. Novamente, há uma relação de divindade com a identidade escolhida pela Rainha do Ignoto, explicitada pelo próprio jogo de palavras da autora, tanto no título da parte, quanto no trecho em que a personagem fala brevemente sobre si ao responder a pergunta de Carlotinha sobre o amor:

— Tu mesmo, criança — tornou Virgínia, acariciando-lhe a face —, era meu desejo que não amasses nunca, mas como já amas, ouve o conselho de uma

amiga à borda da sepultura: não consideres muito este cruel sentimento... zomba dele logo que começar a zombar de ti.

— E Diana, o que me diz a esse respeito? — perguntou ela entre meiga e risonha.

— Que te pode dizer sobre isso a triste filha de um caçador? — respondeu ela. — Vejo somente o céu estrelado! Escuto só o murmurar das águas e o ciciar das folhas. Minha alma é uma harpa eólica onde vibram todas as harmonias da natureza, mas que se perdem como elas nas solidões do espaço! (FREITAS, 2019, p. 66).

O trecho apresenta compatibilidade com a representação de Ártemis, pois a divindade é caracterizada como distante da vida considerada urbana, sempre próxima à natureza e aos animais, sendo considerada uma “divindade do exterior” (BRANDÃO, 2014, p. 80). Por meio do epíteto de *Potnia Therôn*, Ártemis ocupava um espaço de importância entre o ambiente natural e seus animais selvagens, que, no caso de Freitas, podem ser relacionados às figuras de King, um *mono*, e Fiel, um cão Terra-nova, que acompanham a personagem em todas as aventuras.

— Meu salva-vidas! Tragam-me o meu salva-vidas! King! Fiel! Vamos depressa... Oh! Deus, uma criança que se afoga! Caiu dos braços da mãe!

E correu para saltar no barco salva-vidas, que três marujas corajosas haviam lançado ao mar. Mas só acompanhada por King, que remava desesperadamente, e por seu Terra-Nova, lá se foi ela, misturando os seus gritos de animação com o clamor dos naufragos, o bramido do mar e o sussurro do temporal! (FREITAS, 2019, p. 180).

Ademais, nota-se que a personagem criada por Emília Freitas possui preferência pela natureza e pelo que é remoto. O próprio espaço construído e comandado por si tem tal configuração, mantendo-se longe da civilização e sendo rodeado de belezas naturais. Mesmo assim, tanto a figura de Ártemis quanto a de Diana não se afastam dos centros urbanos: ao incorporar parte dos cultos de deusas orientais, a deusa adquire o epíteto de Grande Deusa, cujo dever estava nas pólis. Relacionado às passagens escrita por Homero e por Calímaco sobre o presente de Zeus para a filha, “uma pólis de homens justos”, temos a figura de Diana que, embora não exerça, necessariamente, um papel protetivo para com a cidade em si, atua nela para combater injustiças, principalmente quando direcionadas às mulheres. No caso de Calímaco, ainda, é especificado que Ártemis teria uma cidade para chamar de sua, passível de correlação com a Ilha do Nevoeiro, espaço comandado e organizado pela própria Rainha do Ignoto, supostamente também herdado dos seus pais.

Com exceção de Dionísio, Ártemis era a única divindade que possuía um cortejo a acompanhando. O grupo feminino que percorria as florestas e bosques junto de Ártemis, que participava das caçadas e guerras junto da deusa, era, então, protegido por esta. Vê-se nos mitos que a divindade era capaz até de transformar outros seres míticos para que fosse capaz de manter as suas ninfas em segurança. Como já visto, as Amazonas eram consideradas uma sociedade exclusivamente feminina e organizada, tendo como patrona a deusa. Na obra de Freitas, assim como o grupo supracitado, tem-se uma sociedade feminina coexistindo em lateralidade com a sociedade tradicional e patriarcal.

Eram quatro horas da tarde e as Paladinas do Nevoeiro, com seus uniformes e insígnias especiais, ocupavam as posições do lado interior da muralha da Ilha do Ignoto. Elas tinham por comandante em chefe a Generalíssima Marta Vieira. Fora da muralha estavam formadas as marujas, tendo à sua frente a Almiranta Inês Racy e, à retaguarda, a Rainha do Ignoto e a doutora Clara Benício para experiências hipnóticas sobre os furores da guerra, nos combates. Num momento dado, tocaram as cornetas, rufaram os tambores e, ao sinal de fogo, as marujas investiram à muralha, que estava erigida de lanças, mas não se ouviu uma só detonação, apesar de haver as combatentes, de parte a parte, disparado as armas a carga cerrada (FREITAS, 2019, p. 171).

Conforme o trecho acima, nota-se que a comunidade liderada pela Rainha do Ignoto igualmente desfruta de exercícios bélicos e militares. Apesar das integrantes do Ignoto não integrarem guerras propriamente ditas, tais aptidões belicosas são indispensáveis nas aventuras altruístas que participam. O lado protetivo da personagem de Emília Freitas desponta nos diversos momentos em que busca auxiliar as mulheres – e, em determinados casos, homens – em situação de necessidade, em alguns casos até as trazendo para as suas embarcações ou/e mantendo-as sob cuidados médicos. Vê-se no trecho a seguir:

— Que edifício é aquele de frente cinzenta com rótulas e frisos brancos?
 — É o Purgatório, asilo de todas as criaturas inutilizadas pelo sofrimento que a rainha recolhe e protege, procurando curar as que têm cura e consolar as desenganadas — disse Roberta.
 — É bastante espaçoso!
 — Tem muitas divisões — tomou ela — para os loucos, os cegos, os paralíticos, os velhos e ainda para os empregados (FREITAS, 2019, p. 151).

O cuidado da Rainha do Ignoto para suas companheiras de gênero pode ser associado, também, a outra característica da deidade grega. Em uma perspectiva ritualística antiga, Ártemis, em conjunto com as figuras de Hera e Afrodite, era

responsável pelos momentos de passagem do juvenil para a idade madura. Por ser considerada uma deusa virgem, não está ligada ao ato sexual, mas, ainda assim, eram delegados a ela os rituais antecedentes a tais momentos. No romance, embora não acredite nos encantos do amor, Diana discorre sobre a relação conturbada entre o feminino e o suposto matrimônio na sociedade ao mesmo tempo que compreende a importância da instituição casamenteira de sua época e, por isso, busca alternativas para prover um futuro melhor para as mulheres que ampara. Em vários momentos, a Rainha dá conselhos, auxilia mulheres com problemas românticos e até mesmo se vinga dos homens que só fazem iludir as meninas. Também vemos, em alguns trechos, que a personagem faz arranjos casamenteiros, preparando, de certa forma, assim como Ártemis, as jovens para a vida matrimonial: de *parthenos* para *nymphê*, de *nymphê* para *mater* (BUDIN, 2016). Como exemplo, pode-se apresentar duas cenas de maior importância:

- Há um remédio — ponderou a Generalíssima Marta Vieira.
- Só apresentar-se na sociedade depois de casada. Com o nome do marido, ninguém se atreverá a desconsiderá-la.
- É aí no remédio que está a maior dificuldade — tornou a Rainha do Ignoto.
- Tenho um projeto que ela mesma inspirou-me sem o saber: casá-la com Zoroastro. Sei que se amam e são ambos dignos um do outro.
- Muito bem — aprovou a doutora Clara Benício —, ele forma-se este ano em Direito: é bem apessoado, inteligente e de boa conduta, está no caso de fazer-lhe a felicidade. (FREITAS, 2019, p. 167)

Buscando proporcionar maior felicidade para Helena, uma enjeitada resgada por si, a Rainha intenciona juntá-la com Zoroastro, também uma criança que fora ajudada por ela. A união de ambos, além de firmar o sentimento entre o casal, auxiliaria na entrada deles na sociedade. Nota-se, portanto, que apesar de comandar um corpo social próprio, a personagem não afasta as mulheres e outros resgatados da sociedade “original”. De fato, na maior parte, os seus auxílios servem para ajustá-los e ajustá-los a esse ambiente hostil, amarrado a pensamentos limitados.

Outro trecho que mostra a ajuda da personagem no que diz respeito ao casamento liga-se ao próprio Edmundo. Por meio de Virgínia, Diana conheceu a personagem de Carlotinha, moça jovem e ingênua da Passagem das Pedras, que se encantou por Edmundo. Como bem se sabe, o homem engajou nos planos de Probo e disfarçou-se de Odete para poder adentrar no reino do Ignoto, onde ficou por três anos; ao final do romance, descobre-se que Diana, sabendo que Edmundo retornaria para a Passagem das Pedras, e para ajudar a moça com que fez amizade, manteve

os gastos da estadia em que habitava pagos. A história de Edmundo, portanto, encerra-se no casamento com Carlotinha, apesar de toda admiração que manteve por Funesta.

O doutor Edmundo estava livre. Voltou para sua casa do fim da rua da Passagem das Pedras. Lá encontrou Adriano, falou com a tia Úrsula e viu seus bons vizinhos, agora encantadores. Carlotinha já não lhe saía da mente. Sonhava com ela, era o seu ideal. Ele não nascera para as grandes empresas. O extraordinário lhe cansava o espírito ainda mais que o corpo. Tinha o gênio muito comum para atrever-se a amar uma Rainha do Ignoto.

Em poucos dias, tornou a ganhar as boas graças do senhor Martins e pediu-lhe a mão da filha. Carlotinha voltou às boas cores e alegria de outrora. [...] Afinal, chegou o grande dia, o sino repicou, o vigário lançou as bênçãos nupciais a um mancebo vestido de preto e uma moça coroada de flores de laranjeira, e eles saíram da igreja pelo braço um do outro, seguidos pela procissão de comilões de doces e perus assados. Eis o fim dos amores comuns... (FREITAS, 2019, p. 301).

Interessa a lembrança de que a entidade mítica também assume o encargo de proteger as crianças, em especial as meninas – tal característica está ligada aos mitos referentes ao epíteto *Eileithya*. Não há menção explícita na obra sobre a participação de Diana em situações parteiras, entretanto, o cuidado para com as figuras infantis está presente na sua construção e reino, uma vez que o Ninho dos Anjos, repartição específica para as crianças e jovens socorridas pela personagem, foi criado para fornecer um amadurecimento saudável na medida do possível. Como informa a narrativa:

A Rainha do Ignoto guardou silêncio, e escutava com delícia o alarido que faziam as enjeitadas nos brinquedos que inventavam com muito espírito. Era muito condescendente com elas. Tinha imaginado dar-lhes todo o carinho que lhes fora negado pelas mães, e por isso escolheu para empregar no Ninho dos Anjos viúvas que, por ocasião de naufrágio, incêndio, guerra ou epidemia, tinham perdido o marido e os filhos, porque assim fazia duas restituições, dando mães a filhos sem mães e dando filhos a mães sem filhos. Só elas poderiam ter essa dedicação maternal, impossível nos corações ressequidos pelo misticismo da religião e do claustro (FREITAS, 2019, p. 170).

A autora do romance era mulher intelectual e engajada nos assuntos feministas e abolicionistas. Emília Freitas, inclusive, realizou mais de um discurso a favor dos direitos femininos e da abolição da escravidão pelo grupo *Sociedade das Cearenses Libertadoras*, tendo colaborado, também, com publicações no *Libertador*, periódico abolicionista. Não causa espanto, então, que a personagem criada por ela também compartilhe dos mesmos ideais e que possa, mais uma vez, relacionar-se com a figura

mítica de Ártemis: acredita-se por meio de evidências históricas que, antigamente, em Queroneia, muitos escravos, em especial as mulheres e crianças, tenha sido libertado em nome da deidade. Como informa Budin (2016, p. 148), a “[...] possibilidade é que Ártemis *Ilítia* orientava uma espécie de renascimento dos escravos libertos [...]”.

Desde o início do romance, durante a explicação de Probo para Edmundo, mostra-se que a Rainha compartilha de ideias abolicionistas e revolucionárias, sendo estes, inclusive, motivos pelo qual Probo quer acabar com o reino dela. Como ele diz, ela “rouba ao senhor para dar ao escravo. Que absurdo! É abolicionista!” (FREITAS, 2019, p. 177). A fala se confirma quando, em determinado momento, enquanto disfarçada de Cônsul Geral do Infortúnio, a Rainha toma conhecimento de um Capitão que está maltratando escravos no engenho Misericórdia. Decidida a ajudar, a Rainha, junto do seu exército de mulheres, vai até o local para resgatar e livrar os homens e mulheres de sua condição cativa:

— É escravo?

— Em graça de Deus, *senhô*, sou de seu capitão Maturi, do engenho Misericórdia. [...]

— Capitão Maturi é bom ou mau para os escravos?

— Ih... ih... ih! Se o *senhô* soubesse, come negro vivo! Ainda na semana passada, deu tamanha surra na Romana que ela botou sangue pela boca e pelos *ovido*! E ainda tá *perrando*. Não faz um mês que matou dois no tronco surrando todo dia. Aqui em segredo, *senhô*, 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 inchadas de bolo... fome, *senhô*? *Nuesa* que faz dó... [...]

— Estava pensando — disse o Cônsul Geral do Infortúnio — não só em salvar seu neto, como todos os outros infelizes mártires (FREITAS, 2019, p. 230).

Por seu aspecto virginal e pelo voto de castidade realizado, Ártemis torna-se imune aos encantos de Afrodite e, portanto, de acordo os mitos, não se apaixona e não intenciona casamento. De certa forma, o mesmo ocorre com Diana. Nota-se, nas entrelinhas da personagem, que ela se ressentida de não ser capaz de se relacionar, mas, ao mesmo tempo, ao dizer “[...] não amo porque os homens são traidores, são infiéis” (FREITAS, 2019, p. 295), deixa claro não confiar nos homens para tanto.

Nos dias atuais, sabe-se que traços de personalidade como independência, objetividade, coragem, força e astúcia não são exclusivamente masculinos, apesar de o terem sido considerados assim ao longo dos anos. Nesse caso, a personagem construída por Freitas, por possuir características interpretadas como “masculinas”, quebra padrões e, ainda, assume certa estrutura andrógina, ou seja, combina

aspectos “femininos” e “masculinos”. O mesmo acontece no arquétipo da donzela-guerreira.

Conforme diz Galvão (1981), a figura da donzela guerreira se faz presente desde os tempos antigos, compondo os mitos das mulheres que fugiam ou se recusavam a cumprir as obrigações tradicionalistas da época, como se casar. Para o autor, as Amazonas se encaixam nesse molde, mas como uma exceção, pois o arquétipo conta com as seguintes características narrativas: a) assimetria no enredo, uma vez que a figura feminina quer desempenhar o papel masculino para poder cumprir vontades e desejos que lhe é negado enquanto mulher, mas, em contrapartida, raramente o homem irá ocupar papel feminino; b) a eliminação da figura materna, dado que a parte guerreira, geralmente ligada ao masculino, irá encontrar maior similaridade com o paterno e, nesse caso, ignora-se o papel da mãe, como ocorre com o mito de Atena, cujo nascimento não aconteceu pela mãe, mas pela cabeça do pai; c) e, por fim, a lição mítica tradicionalista que abre uma possibilidade dupla e limitada para a figura feminina, pois ou se encaixa no padrão estabelecido ou morre, seja a morte simbólica ou real (GALVÃO, 1981).

Nesse ínterim, de acordo com Walnice Galvão (1981), a personagem geralmente irá vestir trajes masculinos, manter os cabelos curtos, não possuirá amantes ou filhos, e, para não ser descoberta, irá tratar os ferimentos por si mesma. Outras características citadas são: uso de feitiçaria, intelectualidade, vidência, habilidades guerreiras, proprietária de uma beleza que não é administrada conforme as exigências femininas de sua época.

No que concerne a personagem de Diana, pode-se dizer que algumas características são compatíveis, enquanto outras assumem uma configuração diferente, o que merece uma reflexão um pouco maior.

Começamos pela ideia de simetria pensada por Galvão (1981). No romance *A Rainha do Ignoto* (2019), não é a personagem arquetípica que se transveste do gênero oposto, mas Edmundo, que assume o papel de Odete, uma das companheiras de Diana. A personagem do doutor abre mão da posição favorável e de poder que detinha na sociedade para ser subjugado pelos planos de Probo e por sua própria curiosidade de saber mais sobre a personagem que o encantou.

— O senhor ofende-se porque não me compreendeu e nem sabe o que lhe vou propor. Fique descansado que não o levo ao ridículo, pois não há

desdouro para um homem vestir um hábito branco e pôr a cruz vermelha dos Templários.

— Certo, e era assim que ela vestia?

— Acrescentando uma máscara, deu-lhe na fantasia ser cavaleiro de São João de Malta, irmão hospitaleiro de Jerusalém e, por fim, templário. O senhor, que deseja observar os trabalhos dessa maçonaria de mulheres, finge-se de Odete, vê com os seus olhos, está acabado.

— Não há outro meio menos incômodo e mais difícil de ser descoberto?

— Ora, essa! Pensa o senhor que a Rainha do Ignoto é aí qualquer Joana ou qualquer Teresa? Se tem gosto em saber a verdade, não hesite em aceitar o único meio que o caso lhe fornece.

— Estou quase tentado a aceitar, mas receio ser malsucedido — disse o doutor Edmundo, irresoluto.

— Nada, ninguém descobrirá o logro e o senhor verá. Tem de ouvir muito à sua vontade porque as Paladinas do Nevoeiro não têm a menor dúvida da inutilidade da língua de Odete, portanto têm pouco cuidado em ocultar-lhe os seus segredos. E agora, que deu para doida, fazia o que queria, ninguém se incomodava com ela. Já vê que nesse papel se pode gozar da liberdade dos que perdem o juízo (FREITAS, 2019, p. 130-131).

Quanto ao desaparecimento da figura materna, também não há conclusão de tal ideiação no romance de Emília Freitas. Pouco se sabe sobre a hereditariedade da personagem Diana, pois tem-se poucas lembranças e trechos que tratam sobre a família dela, entretanto, nos fragmentos narrativos disponibilizados, não há exclusão de nenhum dos pais; na memória da personagem, estão presentes tanto o pai quanto a mãe, que, inclusive, aconselha a filha em determinado momento de sua juventude. Por outro lado, a própria Rainha faz um papel semelhante ao materno para as suas Paladinas e habitantes da Ilha do Nevoeiro, como se vê pelo seguinte trecho:

— Para onde vai isso? — perguntou Roberta.

Uma delas respondeu:

— É para o almoço que a rainha vai dar amanhã na sala das estações às avezinhas do Ninho dos Anjos.

— As enfeitadas?

— Sim. Ela é a mãe de todas (FREITAS, 2019, p. 151).

Entretanto, é possível notar outras das características citadas por Galvão (1981) presentes na personagem, muitas das quais se assemelham com características presentes no próprio arquétipo de Ártemis, como é o caso da manutenção da castidade ao não assumir a condição de amante. Por outro lado, pode-se cotejar a presença de feitiçaria e da vidência na figura de Diana, apesar de, no livro, o fantasioso ser explicado pelas ciências do hipnotismo e pelas correntes espíritas e kardecistas. Aqui, pode-se também adequar a ideia proposta por Galvão (1981) sobre o esconder-se sob roupas masculinas: em muitas cenas, por meio da hipnose, a Rainha do Ignoto se transveste figurativamente em uma figura masculina

para completar suas empreitadas. Em outro caso, nota-se que Diana mantém uma máscara no seu dia a dia, mesmo para as suas companheiras, o que corrobora com as diferentes personas que incorpora ao longo da obra.

A narrativa mítica intenciona sempre, ao final, que se depreenda uma lição. No caso do arquétipo da donzela guerreira, o desfecho da história segue para uma morte simbólica ou real. Cabe, aqui, pensar uma crítica sobre tal figura arquetípica: inicialmente pensado para dar destaque às personagens femininas, diferenciando-se do arquétipo da donzela, o arquétipo supracitado incide sob uma concepção estereotipada, pois limita-se a uma finalização tradicional, em que a personagem aprende a se adequar na sociedade em que vive ou, então, estará fadada a morrer pelos seus ideais.

A Rainha do Ignoto (2019) transmite uma afluência de ensinamentos, não necessariamente apenas ao final da narrativa. Em todas as ocasiões que envolvem Diana, somos capazes de depreender uma lição ideológica e política, além de moralizante. Ainda que o romance termine com a morte da personagem principal, nota-se a discrepância entre o que foi apresentado por Galvão (1981): a morte de Diana não foi ocasionada por outra personagem, doença ou situação; foi infligida por si mesma, logo, não se pode interpretar o óbito da personagem como uma instituição pedagógica de valores patriarcais, e sim como o ato final de transgressão.

Nota-se que a representação arquetípica de Ártemis e, embora ainda recheada de concepções estereotípicas, da donzela guerreira trabalham personagens com um forte senso de justiça e de luta por seus ideais. De fato, a figura de Ártemis foi, ao longo dos séculos, extremamente associada aos movimentos feministas, contendo, inclusive, em uma visão contemporânea do arquétipo, como a de Victoria Lynn Schmidt (2012), atributos que se relacionam diretamente com tal perfil.

Emília Freitas, em sua própria contemporaneidade, era uma ativista engajada na luta e na conquista dos direitos femininos, que apoiava ideais republicanos, além de lecionar contra as instituições escravagistas e atuar dentro da religião kardecista. Nesse passo, a autora utiliza o romance para ocupar um espaço que, em um parecer arcaico e patriarcal, não lhe pertence. Intencionalmente ou não, a figura de Ártemis representa, dentro do ideal mitológico, tudo o que a personagem criada por si defende.

Para que se obtenha maior compreensão do nível transgressor da autora e da constituição da protagonista, busca-se analisar, no próximo tópico, a configuração

espacial apresentada no romance e as pontes relacionáveis entre narrativa, personagem e espaço, uma vez que o arranjo deste influirá nos outros elementos, pois, além de ser o espaço em que ocorre a ação textual, também é espaço transformador e influenciador.

4.4 O IGNOTO ARQUITETADO POR EMÍLIA FREITAS

A narrativa transmite uma história temática que é acionada por personagens e ocorre em um determinado tempo-espaço. O conceito de espaço pode ser associado ao conceito de cenário no que tange à dramaturgia clássica (OLIVEIRA, 2010), ou seja, é onde ocorrem as ações pensadas pelo escritor. Para Cardoso (2001, p. 40), “o espaço é também o aspecto intrínseco do texto narrativo, visto que nele se situam os eventos e os personagens”, e pode instituir uma correspondência entre as personagens e o contexto localizador, causando possíveis alterações de atitudes, pensamentos e até mesmo emoções. Em outras palavras, a criação do espaço literário enquanto elemento mimético é mais do que simples descrição para a ação; por meio dele, pode-se verificar a presença e desenvolvimento de determinadas problemáticas sociais, o que ocasiona um número ímpar de possíveis interpretações.

Cândida Gancho (2002, p. 23) descreve a diferença entre os termos “espaço” e “ambiente”, em que “o termo espaço, de modo geral, só dá conta do lugar físico onde ocorrem os fatos da história; para designar um ‘lugar’ psicológico, social, econômico etc., empregamos o termo ambiente”. O ambiente, portanto, trabalha com as características citadas mais a adição do que a autora chama de “clima”, ou seja, um conjunto de motivos, também ligados às classes sociais, econômicas, religiosas e psicológicas, que estão presentes no entorno das personagens. Para questões práticas, o presente trabalho utilizará o vocábulo “espaço” em uma acepção generalizada e que permeia ambos os sentidos empregos -- e diferenciados -- pela autora.

Em uma narrativa, o espaço fictício a ser desenvolvido pode seguir por dois caminhos principais: buscar construir uma representação o mais fiel possível da realidade vivida pelo autor ou trabalhar o imaginário ao compor um ambiente com características, normas e relações próprias que podem, ou não, lembrar elementos físicos e naturais do mundo não-fictício. Sendo assim, o escritor pode trabalhar um

mundo seguindo concepções realistas ou fantásticas – podendo, inclusive, misturar ambas as formas.

Emília Freitas, como já foi falado e reiteirado em outras oportunidades, é uma personalidade destemida, sem temor de denunciar desigualdades e injustiças, de reivindicar os direitos alheios e próprio e de transfigurar a realidade em que vive. Ativista no mundo real e fictício, a autora utilizou as palavras para conceber um mundo tão semelhante e, ao mesmo tempo, diferente do seu próprio.

De acordo com Iser (2002), a obra literária pode apropriar-se de referências concretas e verdadeiras, como, por exemplo, questões socioeconômicas ou de gêneros, e, portanto:

Há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional. Estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais (ISER, 2002, p. 959).

O texto literário, então, realiza uma fusão dos elementos próprios à criação ficcional – os conteúdos do imaginário e o fictício – e dos elementos retirados da realidade do autor, criando uma rede complexa de informações e representações.

O universo do romance *A Rainha do Ignoto* (2019) lida com duas sociedades distintas. Como ambiente principal, tem-se a realidade comum, uma sociedade com padrões normativos convencionados pela história e pelas classes dominantes, ou seja, uma sociedade com preceitos cristãos, machistas, héteros e brancos. Lateral a esta sociedade, existe a Ilha do Nevoeiro e uma comunidade composta majoritariamente por mulheres progressistas, apoiadoras da república, a favor dos direitos femininos e contra a escravidão – em outras palavras, um espaço utópico.

Para Foucault (2009), um lugar é considerado utópico quando ele não pode ser localizado no âmbito do real e que deve possuir uma espécie de relação de inversão com o espaço realístico, seja um grau de aperfeiçoamento dessa sociedade já existente ou totalmente contrário à organização desta. Quando relacionada aos estudos literários, a utopia serve como ferramenta crítica para proporcionar reflexão sobre a problemática a ser tematizada.

Por questões políticas, mesmo após o rompimento com Portugal, o Brasil apresentou certas particularidades na relação com a antiga metrópole: apesar de

buscar distanciar-se desta, os seus valores e as estruturas de poderes eram mantidas. A elite dominante do Brasil, ao passo em que incentivava a independência, também intencionava a manutenção dos seus privilégios; conseqüentemente, o interesse em alterar as relações sociais não era posto como prioridade.

Sendo assim, ao longo da primeira metade do século XIX, o Brasil encontrava-se imerso em imposições limitadoras: dominado por uma política conservadora, cujos interesses estavam voltados para a conservação dos poderes dominados por uma classe específica; a disseminação de pensamentos retrógrados, envolvimento em discursos religiosos moralizantes e visões estereotípicas, que depreciavam as minorias sociais; a continuidade de sistemas escravagistas e atividades preconceituosas, entre outros.

Interessa pontuar que, por conta do conflito de interesse entre a elite brasileira e a elite portuguesa, as teorias liberais tomaram força no país, utilizadas como base para a independência brasileira (COSTA, 1999). Neste ínterim, durante o início dos momentos reformadores, houve uma aproximação entre as classes dominantes e as classes menos favorecidas, causando uma espécie de fusão entre duas correntes teórico-políticas da época – a democrática e a liberal. Mesmo assim, conforme já falado, os vestígios de uma cultura político-social baseada nos costumes portugueses mantiveram-se presentes até o final do século. O país de Freitas, portanto, encontrava-se na continuação destes moldes quando escreveu o romance.

O primeiro lugar a ser apresentado é a Passagem das Pedras e a personagem Edmundo, recém chegado no distrito, que logo apaixona-se por Funesta ao vê-la passear de bote no rio Jaguaribe, cantando uma canção francesa. Ao longo das tentativas de Edmundo para desvendar o mistério de Funesta, conhece-se os habitantes do local.

É por meio destes que ocorre a representação da sociedade da segunda metade do século XIX. Vê-se que, por tratar-se de uma cidade mais voltada ao interior, alguns habitantes possuem trabalhos que se aproximam de uma condição agropecuária, como é o caso da família de Valentim, o auxiliar de Edmundo logo ao início do texto. Exemplifica-se: em dado momento, ao ir à procura da gruta em que ficava a Fada do Areré, o doutor encontra Ritinha, irmã de Valentim, a juntar as cabras.

— Cada vez tenho mais, senhor Edmundo — respondeu ela —, vou por aqui às carreiras. Mas o que fazer? Não pude voltar mais cedo... as malditas das cabras só me faltaram por doida, trepa aqui, trepa ali, era um nunca acabar.
 — E onde estava o Valentim que não veio ajudar-te? — disse Edmundo.
 — Ele foi com meu pai cortar um pouco de rama e ainda não voltou (FREITAS, 2019, p. 34-35).

Também é possível perceber a dificuldade em receber o que é estrangeiro ou quem vem de fora do próprio povoado. Nesses casos, os locais demonstram sempre uma curiosidade aguçada, mas, em alguns momentos, ressabiada. O próprio doutor Edmundo é alvo dos comentários, assim como foi a professora Raquel e, é claro, com a figura da Funesta, considerada símbolo de má sorte para os habitantes do lugar. A narradora do romance, inclusive, explica o fenômeno explicitado anteriormente:

Os outros continuaram a comentar a chegada do doutor. Nos lugares pequenos, nas aldeias, as novidades são poucas ou, antes, nenhuma. Quando passa ali um viajante, se traz a sobrecasaca abotoada, só faltam desatacá-la para ver se o colete tem botões! Se ele traz consigo mulher, irmã ou filha, a primeira coisa que notam é se ela usa brincos, se os não usa, serve isso de assunto para uma semana de conversação na vizinhança. Logo à chegada, os garotos tomam posse das portas e janelas, e o pobre viajante não pode mais dar um passo que não seja sob às vistas dessas incômodas sentinelas. Elas passam revista na bagagem e correm à casa a levar as novas às mães ou amas que ficaram à janela, de pescoço estirado, procurando também ver alguma coisa (FREITAS, 2019, p. 39).

Observa-se outras problemáticas presentes na realidade da Passagem das Pedras, como: a hostilidade com quem é considerado “matuta”; a perpetuação de pensamentos machistas; a zombaria por parte dos homens quando se trata da matéria do coração; a ganância; o descaso com os necessitados e a conservação da instituição escravagista.

A representação mimética da sociedade oitocentista entra em contraste com a criação imaginária de outra sociedade existente na mesma realidade ficcional, mas que se mantém secreta. Tendo em vista as características ativistas da autora do romance, não resta dúvida quanto à sua intenção ao justapor tais realidades na narrativa.

Um centro utópico torna-se “[...] um novo espaço, onde o regime de governo era uma república ideal” (RIBEIRO, 2003, p. 174). Através da linguagem, pode-se romper com as barreiras do real, fundando um imaginário social inédito a partir das mazelas do outro. Nesse caso, percebe-se a aproximação crítica das obras utópicas à história político-social de determinada localidade, uma vez que a concepção desse

outro lugar acontece para a expor e produzir ideais críticos, objetivando a transformação do mundo atual em que vive.

É isso que Emília Freitas realiza ao permitir que a personagem da Rainha edifique um país próprio, cujas regras, balanceadas em ideais progressistas e republicanos, permitem a realização feminina, bem como possibilitem a assistência aos desafortunados – atos que são renegados na sociedade liderada pelos homens.

Nota-se que a Ilha do Nevoeiro possui outras características que a atestam como um lugar utópico: a) dispõe de muitas riquezas e belezas naturais, como se percebe na construção do palácio do Ignoto que deixa Edmundo deslumbrado: “— Não é mentira nem conto de fadas. Ali está a escadaria e o pátio, tudo de mármore! A balaustrada das escadas e varandas, tudo de coral com frisos de ouro!” (FREITAS, 2019, p. 145); b) como já visto, tem um teor de oposição com a outra sociedade e tece críticas, explícitas ou implícitas, a ela ao se mostrar como um lugar melhor; c) por se contrapor a outra sociedade fictícia, mas baseada na realidade, e possuir tom crítico, engloba a possibilidade transformadora da realidade do autor/leitor por projetar a perspectiva de um futuro²⁸; e, por fim, d) além de se tratar de uma sociedade secreta, impenetrável, o Ignoto comandado pela personagem declara-se como um não lugar, pois “[...] é volante: vive nos mares, vive em terra, debaixo do chão! E até nos ares!”²⁹ (FREITAS, 2019, p. 118).

A sociedade feminina composta por Freitas associa-se aos mitos das sociedades matriarcais dos tempos remotos. Neste contexto, entende-se que a mulher era o centro do poder dentro da comunidade, considerada como um ser sagrado – daí advém a figura da Grande Mãe que inspirou a gênese e culto a outras divindades culturais, como aconteceu com Ártemis na Grécia. O primeiro a teorizar sobre a existência de tal sociedade foi Johann Bachofen, na obra *Das Mutterrecht* (1861), em que acreditava existir uma configuração diferente na história, organizada em três modelos sociais: iniciava-se com a horda promíscua, seguido da ginocracia e terminada no domínio do pai. Para o autor, tanto a fase da horda promíscua quanto

²⁸ Luigi Firpo (2005) comenta que, ao criar o ambiente utópico, o autor sabe que está criando um lugar considerado impossível e impraticável no mundo real. Emília Freitas, entretanto, deixa claro na abertura do romance que “a Rainha do Ignoto não é, na realidade, um gênio impossível” (FREITAS, 2019, p. 21), logo a autora acredita na possibilidade de uma melhora social e das lutas femininas no futuro.

²⁹ Para a análise, compreende-se como sociedade secreta de mulheres, portanto, o espaço geral desta: a Ilha do Nevoeiro e as embarcações Grandolim, Tufão e Neblina.

da ginocracia demonstravam predominantemente características do materno. A partir dos estudos de Bachofen (1861 *apud* GUERRA, 2021), outros teóricos buscaram reafirmar a possibilidade de comunidades lideradas pela figura da mãe, sem contar na utilização de sua teoria para os movimentos marxistas e feministas dos séculos XIX e XX (GUERRA, 2021). Apesar de, atualmente, boa parte dos historiadores e antropólogos desacreditarem dessa teoria matriarcal, pode-se pensar na possibilidade de Emília Freitas, intelectual em sua época, ter tido acesso a textos que comentassem sobre tal estrutura social e, a partir disso, atualizar tais ideais por meio do literário.

Ao apreender o mítico-religioso do grupo social com base no matriarcado, compreende-se que há uma relação entre o espaço natural e o espaço social, em outras palavras, entre o espaço cósmico e o espaço construído, que se percebe e representa (FERNANDES, 1992). Para Yi-Fu Tan (1983), o espaço mítico pode ser classificado em duas instâncias: em primeiro lugar, pode-se explicá-lo como um prolongamento da experiência que se tem com o espaço conhecido para aplicá-la no espaço que não conhecido e, nesse caso, o imaginário transportado pode, ou não, corresponder com a realidade desse espaço novo. O segundo espaço mítico também vincula-se a uma visão de mundo experimental, mas, agora, possui bases cosmológicas, ou seja, o espaço, para ser habitado, deve corresponder a uma ordem e a uma harmonia. Adaptando a teoria de Eliade (1992), o ambiente harmônico será considerado, então, como Cosmos e o ambiente o desconhecido, o estrangeiro, será tido como o Caos.

À primeira vista, essa rotura no espaço parece consequência da oposição entre um território habitado e organizado, portanto “cosmizado”, e o espaço desconhecido que se estende para além de suas fronteiras: tem-se de um lado um “Cosmos” e de outro um “Caos”. Mas é preciso observar que, se todo território habitado é um “Cosmos”, é justamente porque foi consagrado previamente, porque, de um modo ou outro, esse território é obra dos deuses ou está em comunicação com o mundo deles (ELIADE, 1992, p. 21).

No caso da realidade da Passagem das Pedras e do reino do Ignoto, a interpretação torna-se complexa. Por um lado, a Ilha do Nevoeiro e as embarcações podem ser consideradas, assim como a própria figura da Rainha, como o desconhecido, pois não são comuns aos costumes da época e da sociedade central; logo, assemelham-se ao conceito de Caos e, em outra instância, ao conceito de profano. Entretanto, ao mesmo tempo, pode ser considerada como Cosmos, pois sabe-se que a sociedade composta por mulheres é bem estruturada e trabalha em

uma harmonia muito maior do que a comunidade patriarcal ao se organizarem para os roubos do bem e para os resgastes alheios. Ademais, sendo a própria comandante do lugar um símbolo constante de sacralidade por se assemelhar – e ser assemelhada – em diversos pontos a uma divindade, não seria o seu domínio sacro também?

O espaço sagrado tem caráter centralizador, integra o sujeito à natureza e lhe protege. Por ser diferente dos demais espaços, funciona como ponto de orientação. Não seria assim a civilização feminina comandada por Diana? Para as mulheres excepcionais, para os que foram ajudados pela Rainha e suas Paladinas, a Ilha do Nevoeiro é um espaço de orientação e proteção, diferentemente da sociedade comum, que lhes anula em qualquer oportunidade, fazendo com que o dote valha mais que os sentimentos e tirando-lhes o direito de entrar nas áreas dominadas por homens. O Ignoto é como se fosse uma casa para essas pessoas; a Rainha, uma mãe: “Ora, quem tem medo duma mãe? Não é o que ela tem sido para nós?” (FREITAS, 2019, p. 117).

A ideia da Ilha do Nevoeiro e suas repartições assemelhem-se a uma casa contribui para o valor sacro do lugar. De acordo com Gaston Bachelard (1979, p. 36), a casa protege o indivíduo de eventuais problemas, sendo um ponto central para este; “ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida” (BACHELARD, 1979, p. 201), pois passa um sentimento de estabilidade. Assim se vê nas habitantes e tripulantes do Nevoeiro, que se sentem em casa tanto na Ilha quanto nas embarcações em alto mar.

Começava a anoitecer. O trovão ribombava ao longe e havia indícios de um próximo temporal! O *Tufão* jogava cada vez mais forte! As Paladinas do Nevoeiro não se apercebiam disso e continuavam em suas conversações, jogos, toque de piano e cantos. A Rainha do Ignoto, concentrada e só, subiu ao convés para ver o mar que sussurrava espumante e enraivecido! A atmosfera estava úmida e o vento, crescendo de pouco a pouco, elevava as ondas à altura da amurada!

Cessaram de repente os cantos e fez-se um profundo silêncio a bordo, mas não foi o medo que tomou de assalto aqueles ânimos feminis, que deveriam ser fracos e eram fortes pelo infortúnio, pela dedicação ao bem e pela abnegação de si mesmas; fez-se silêncio porque elas recolheram-se naturalmente aos camarotes para dormir (FREITAS, 2019, p.178).

A casa, portanto, “[...] abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (BACHELARD, 1979, p. 201). O local de moradia está intimamente ligado ao seu morador e vice-versa – é a proteção e a liberdade que o

Ignoto lhes oferece que possibilita a atuação excepcional das mulheres; sem ele, estariam relegadas ao papel padrão imposto pela sociedade oitocentista.

Convém refletir sobre o comando da Ilha do Nevoeiro: no capítulo LXVIII, intitulado *O amor da família era seu culto*, apresenta-se mais da história passada da Rainha do Ignoto. A memória apresentada dificilmente sana todas as dúvidas e mistérios que rodeiam a personagem e o espaço, mas oferece um ponto norte para compreender mais sobre eles. Ao retornar para a região onde situava-se a antiga casa da família, a personagem relembra:

“Aquela é a terra do Areré”
 “Vamos lá?” — volvi sem refletir.
 “É longe” — disse-me ela com ar misterioso — “e lá existe uma gruta, onde vive uma moça encantada em cobra.”
 “Pois hei de pedir a meu pai para levar-me ali, quero ver a moça encantada.”
 “Ela te deixa ficar encantada também” — disse a menina que fora educada no seio da superstição dos pais.
 — Contou-me histórias muito extravagantes de almas penadas e bruxarias. Desde aquela tarde, todas as vezes que podia, iludia a vigilância de minha mãe, que nos tinha proibido expressamente subir ao Óculo por causa da perigosa escada. Ia ali contemplar a Serra do Areré. Pensava muito tempo na moça encantada da gruta. A minha ideia elaborava um sonho brilhante de fantasias nunca cuidadas. Depois vinha um vivo desejo de penetrar na gruta, de ver a fada, de ser ela mesma, e realmente fui (FREITAS, 2019, p. 304).

Entende-se que, além de tornar-se a personagem das lendas da amiga, a Rainha buscou tornar a terra que comandava em algo próximo à sua própria casa e lembrança. Por isso, para ela, ao mesmo tempo que a Ilha do Nevoeiro lhe era querida, um refúgio e uma obrigação, também lhe lembrava dos tempos com a família que não está mais com ela, causando um sentimento conflituoso.

Ao final do romance, descobre-se que a Ilha do Nevoeiro foi herança de família, o que pressupõe um passado longínquo desta localidade. Não tendo filhos ou herdeiros, entretanto, o espaço se esvai junto da própria figura de Diana:

As Paladinas do Nevoeiro, que eram seres de carne e osso, como o leitor, carregaram o *Tufão*, o *Grandolim* e o *Neblina* com todas as riquezas do Ignoto. Cada uma delas, conforme as instruções que recebera, levava seu rumo e o encargo de estabelecer pessoas que estiveram na Ilha e fora dela, sob a proteção da Rainha do Ignoto. Reunidas a bordo do *Tufão*, estavam preparadas para a última sessão espírita. Clara Benício servia de médium e Marciana invocou o espírito da Rainha do Ignoto. Uma claridade de tons gradualmente azulados invadiu o salão de ré. Todas as paladinas tornaram-se videntes e fitaram pasmadas um ser de estatura elevada que se apresentou diante delas. [...]
 — Explicai-nos ao menos o mistério da Ilha do Nevoeiro — pediu Marciana.
 — O daquela ilha onde viram tantas maravilhas, onde ficou o Palácio do Ignoto?

— Sim.

— Vou dizer-vos: ela foi possessão de todos os espíritos que encarnaram e me precederam na ordem genealógica da família. Ela foi passando de meus avós e deles a meus pais, que me conferiram o governo dela ainda no período de minha existência terrena. Eles me auxiliavam no meio de ocultá-la dos olhos humanos e me davam força e sabedoria para governar o meu reino onde só se cuidava da elevação ao caráter e do bem do próximo, esse onde a virtude achava refúgio e ante o qual a verdade não recuava com medo de ser batida como uma vil inimiga. Mas, ah! A ilha do Nevoeiro vai desaparecer por um fenômeno natural. Ninguém o verá. É noite, não há navios por estes mares, afastai os vossos destes lugares, se não quereis ficar sepultadas no fundo do oceano.

O espírito da Rainha do Ignoto desapareceu com a flama azulada que tinha aparecido ali. Os navios se afastavam com rapidez. Já à distância suficiente para salvarem-se, ouviram as paladinas um estrondo horrível. Uma enorme coluna de fumo aberta em forma de leque elevou-se às nuvens. Depois, línguas de fogo vermelho iam crescendo em lençóis de chamas movediças, que dançavam no espaço. As águas daquele mar ficaram em ebulição, cresceram até formar uma enorme montanha que subiu e desceu repentinamente, para engolir tudo que lhe ficava ao alcance (FREITAS, 2019, p. 310-312).

De origem vulcânica, a Ilha do Nevoeiro entra em erupção e é consumida pelas chamas. Em uma metapoética dos elementos, o fogo corresponde a algumas interpretações. Ao relacionar o elemento e o mito de Prometeu ao romance de Emília Freitas, pode-se pensar na ideia de uma contravenção; as transgressões realizadas pela personagem Diana e suas companheiras, embora ocasionassem o bem, não seriam aceitas pela sociedade comum por não corresponderem aos ensinamentos e valores retrógados. Em outras palavras, a liberdade aproveitada por essas mulheres, assim como o fogo roubado por Prometeu para os humanos, vai contra as ordens e vontades de um poder maior e, por isso, ocasiona-se a punição. Por outro lado, o elemento do fogo também pode representar a complexidade dinâmica do espaço: se o fogo é um ser social, faz sentido que se disponha de acordo com a realidade coletiva e suas normas e, por isso, tenha uma característica dúbia e complexa (BACHELARD, 1990). Nesse caso, ao mesmo tempo em que pode ser sagrado, também pode ser profano, assim como a existência de uma sociedade lateral dominada por mulheres com ideais republicanos e pró-abolicionistas. Para Heráclito de Éfeso, está relacionada ao fogo a mudança (GOMES, NOGUEIRA, 2021) – é o que acontece com a realidade das Paladinas e das demais habitantes da Ilha que precisarão se reestabelecer em outro local, outra casa.

Após queimar, a Ilha do Nevoeiro é coberta pelas ondas do mar, o que encaminha para a interpretação do elemento água. Para Bachelard (1998), a água

relaciona-se com o complexo de Ofélia, personagem shakespeariana que comete suicídio ao afogar-se, considerada como mulher submissa. A água ainda se aproxima da imaginação e, a partir de então, com a imaginação material, em que o ser humano torna-se agente ativo em relação a sua realidade, que provoca e é provocado. Nesse caso, a imaginação material corresponde à imaginação “dos trabalhadores-artistas que modelam o mundo através de suas vontades de poder” (GOMES, 2017, p. 14).

Diana cometeu suicídio, mas, ao contrário de Ofélia, não foi mulher submissa; pelo contrário, durante a sua vida, rompeu com os moldes esperados para o seu gênero, criando o seu próprio destino – assim reafirma a morte da personagem. Por outro lado, o elemento aquático assemelha-se tanto com Diana quanto com Emília Freitas, pois ambas as mulheres, em suas respectivas realidades, buscaram transformar o meio social em que viviam, seja por uma lateralidade secreta, seja por um ativismo público e duradouro.

Portanto, a Ilha do Nevoeiro, em ambos os casos, é a chave para tal transformação. A partir da criação deste não espaço utópico e transgressor, as duas personas femininas criaram um imaginário de resistência em relação às limitações impostas às mulheres. Por meio dele, permitiu-se ser livre; por meio dele, permitiu-se a reflexão crítica da classe feminina – afinal, é para quem o romance se destina, como mostra o narrador: “[...] 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” (FREITAS, 2019, p. 107).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de toda a discussão apresentada no presente trabalho sobre a instituição mitológica na Antiguidade Clássica e nos tempos atuais – assemelhando, inclusive, as estruturas míticas às estruturas narrativas –, as contribuições da deusa da caça e da lua na história da Mitologia, reflexões sobre o apagamento da escrita feminina e sobre a obra de Emília Freitas, pode-se chegar a algumas conclusões a respeito do mito, em especial o de Ártemis-Diana, presente na obra *A Rainha do Ignoto* (2019).

Retoma-se, antes de tudo, as reflexões abordadas sobre a Mitologia: a instituição mitológica dispôs de uma importância fundamental para as comunidades sociais dos tempos remotos. De explicações admissíveis e ficcionais à expressão religiosa, eram os mitos que percorriam as rodas orais nas pólis, ordenando pensamentos, símbolos e rituais que auxiliavam, na medida do possível, a compreensão humana para com a sua realidade.

Para Carl Gustav Jung (2002), os mitos também auxiliam no autoconhecimento, pois desempenham o papel explicativo sobre a natureza do homem, sobre as pulsões e elementos humanos que estão presentes no inconsciente por meio da substância arquetípica.

Há, ainda, uma aproximação dos estudos psicológicos e antropológicos: antes de tudo, a Mitologia e suas narrativas cumpriam papel social nas sociedades arcaicas. O primeiro papel está ligado ao campo étnico-religioso; como informa Mircea Eliade (2002), entendia-se que o discurso mítico era considerado autêntico e verdadeiro, uma vez que possuía “caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 2002, p. 7). Ao retornar os tempos primordiais por meio de uma história sagrada, a narrativa mítica apresentava a transformação do Caos em Cosmos, expunha os modos com que determinada realidade passou a existir e, a partir disto, compõe modelos exemplares para quem está a ouvir. O antropólogo ainda entende que o mito constituiu os homens arcaicos como a História constituiu os homens modernos – ao aprender os mitos e atualizá-los por meio de rituais e crenças, o indivíduo retornava para um intemporalidade sagrada (ELIADE, 2002).

Os mitos literários, por outro lado, assumem caráter diferenciado do anterior. Como já visto, há uma relação próxima entre os conceitos de mito e linguagem, afinal,

é por meio da palavra e do pensar metafórico que as narrativas mitológicas tomam força e repetem a capacidade cosmogônica delegada ao sagrado (CASSIRER, 1985). Para Ernst Cassirer (1985), a relação ocorre pois “ambos são ramos diversos da mesma enformação simbólica, que brota de um mesmo ato fundamental, e da elaboração espiritual, da concentração e elevação da simples percepção sensorial” (CASSIRER, 1985, p. 106). Apesar das diferenças entre si, tanto os mitos religiosos quanto os literários integram o imaginário humano, relacionando-se pela vertente narrativa.

Por meio do desgaste do sagrado – uma desmitologização – que os mitos sofreram na Antiguidade Clássica, as narrativas míticas antes consideradas essenciais e como um discurso verdadeiro, agora são apresentadas como fantasias, discurso puramente ficcional. Durante muito tempo, então, os estudos mitológicos mantiveram-se em uma zona confortável de esquecimento. De acordo com E.M. Mielietinski (1987), somente durante o século XIX houve uma remitologização nos estudos filosóficos e na culturologia, principalmente por meio dos escritos de Nietzsche e Wagner, que antecipariam características importantes do que seria o mitologismo do próximo século. Anos depois, estudos teóricos mostrariam que, apesar da perda de sacralidade e relevância do discurso mítico, os padrões mitológicos ainda serviam como aportes necessários para a compreensão e modelação das manifestações humanas, tanto coletivas quanto individuais. Presente no imaginário dos homens, portanto, os mitos e as suas possibilidades metafóricas, associadas à linguagem, passam a ser atualizados por meio do campo artístico em geral, com ênfase na literatura.

Por meio da associação literatura-mito, entende-se que determinada temática mítica pode ser desenvolvida por meio de narrativas criadas – estas, portanto, estariam aptas a sofrer, ou não, alterações e reformulações, que se relacionariam com as interpretações obtidas ao longo dos anos e com o contexto social e cultural em que se insere. Em outra instância, a história que desenvolverá tal temática também terá correlação com o sobrenatural e o inexplicável, possibilitando outro método para a revelação de críticas ao leitor por meio de atributos simbólicos e abre oportunidades para a transgressão de normas e valores sociais.

Como bem se sabe, o romance *A Rainha do Ignoto* (2019) foi escrito por Emília Freitas ao final do século XIX. O contexto histórico-social da produção literária da

autora, portanto, está permeado de situações questionáveis: entende-se que o cenário brasileiro estava marcado por conflitos anteriores relacionados a Portugal, sem contar na dominação do controle político por parte de uma parcela particular e representativa da elite predominantemente branca e masculina. Apesar da rigidez do período e falta de interesse em mudar a situação social de outros grupos enfeitados, alguns movimentos e manifestações políticas tomaram conta do período por meio de coletivos que buscavam alterar a situação em que se encontraram. Emília Freitas fazia parte destes grupos e frequentemente trabalhava ideias revolucionárias e militantes nos seus escritos.

Embora não se possa dizer que o mito espelha a realidade, tal qual a literatura, é por meio deles que se pode recriá-la. Sendo assim, ao viver e ser militante dos direitos básicos da mulher e de outras minorias em uma época em que eles eram espezinhados, a autora fez do seu objetivo subverter essas ideias por meio de sua obra literária, pois, por meio desta, teria as ferramentas necessárias para tal – como a própria Emília Freitas afirma na apresentação do romance ao dizer que a personagem da Rainha do Ignoto não é um gênio impossível, apenas um gênio impossibilitado pelas circunstâncias da sua realidade.

Freitas, apesar de trabalhar com uma aproximação realística do contexto oitocentista, também aproxima a narrativa do insólito e sobrenatural por meio da protagonista e da comunidade de mulheres que vivem na Ilha do Nevoeiro, um lugar que, por si só, exala uma aura fantasiosa, utópica e transgressora. Ao desvelar estes elementos fantásticos, a autora concebe um cenário propício para a exposição de críticas referentes a sua realidade cotidiana, mas atualizadas para a trama literária. À vista disso, pode-se observar a presença de conteúdos míticos internos aos elementos textuais gerados pela autora.

No que tange o espaço do romance, percebe-se uma dicotomia a ser problematizada: em um lado, há uma sociedade caótica dominada por um ideal patriarcal, enquanto, do outro lado, há uma sociedade feminina organizada, cujo propósito é auxiliar os que necessitam. Inspirado nos mitos de sociedades matriarcais, a Ilha do Nevoeiro configura-se como um não-espaço, pois é isolado, escondido, sem que a sociedade tenha conhecimento dele, além de compor um ideal utópico quando contrastado com a vida real. Dentro dessa contraposição entre os lados sociais apresentados na obra, pode-se recorrer às ideias de Mircea Eliade (1992) de sagrado

e profano, em que a sociedade comanda pela Rainha do Ignoto assume uma posição complexa, pois, se por um lado compõe um ambiente harmônico e funcional, respeitando uma simbologia própria, e, portanto, considerado sagrado; por outro é visto como um desvio e uma impossibilidade, um ambiente caótico por não respeitar a ordenação social da comunidade patriarcal, e, portanto, é considerado profano. Ainda assim, conforme visto, é por meio da Ilha do Nevoeiro e das embarcações pertencentes a tal local em que há a possibilidade de transformação da realidade ficcional e, em uma parcela, por meio da exposição crítica, da realidade de Freitas.

Ao final do romance, ocorre a destruição da Ilha do Nevoeiro, assim como a morte-suicídio de sua líder, restando somente as embarcações e as habitantes. Nesse sentido, pensa-se, também, na aproximação aos mitos e símbolos cosmogônicos e escatológicos. Embora não se conheça plenamente a fundação da terra ignota comandada por Diana, subentende-se que a sua existência é datada anterior da própria vivência da personagem. Ainda assim, pode-se notar que ela constrói um ambiente harmônico, cosmológico, que habita as mulheres, possibilitando um espaço ativo e seguro para que elas vivam, além de resguardar os mais necessitados em seu constante ciclo de auxílio e assaltos do bem. Infelizmente, tudo chega ao fim, tanto para a Rainha, quanto para a Ilha: ambos passam por um processo de destruição, de finalização, quebrando os ciclos acontecidos até então. Se a narrativa mítica trabalha com a ideia de um tempo cíclico e se a personagem feminina seguiu com tal ideia por boa parte do romance, ao final dele é realizado mais um ato transgressor ao encerrá-lo.

Em tal espaço ficcional, ocorre a ação dos acontecimentos vividos por Edmundo e pela Rainha do Ignoto. Interessa salientar, antes das aproximações míticas, sobre o ponto de vista da obra. O narrador em terceira pessoa inicialmente toma por foco a personagem de Edmundo, recém-chegado à Passagem das Pedras, e que adquire um interesse imenso pela Fada do Areré, mais tarde reconhecida como Diana e como a Rainha do Ignoto, tal qual suas várias personas. Sendo assim, nesse primeiro momento, o protagonismo mantém-se na figura masculina, mas, aos poucos, conforme vamos conhecendo mais da personagem feminina que movimenta o romance e da sua habitação, há uma mudança no foco narrativo e no protagonismo para ela – nas suas ações, nos lapsos de sentimento que a personagem passa, nos seus desejos e memórias. Do mesmo modo, nota-se a mudança na visão de Edmundo

sobre a figura de Diana: a princípio, o olhar para a Rainha do Ignoto mantinha-se em uma linha idealizada do feminino, tendo como objeto de atenção maior a aparência e a suposta delicadeza e inocência que as mulheres deveriam demonstrar na época. Entretanto, ao inserir-se na “maçonaria de mulheres”, como diz Probo, vê admite nova personalidade para a personagem feminina, deixando fora de vista uma admiração apaixonada e fantasiosa para adquirir uma admiração respeitosa pelos feitos da mulher.

Em relação à Diana, suas Paladinas e as habitantes do Ignoto é plausível refletir sobre a proximidade com os mitos de sociedades matriarcais, como já visto, e, nesta instância, com a efígie das Amazonas, pois trata-se, também, de uma comunidade sistemática de mulheres que exercem variados papéis sociais, geralmente tidos sob o rótulo de “atividade masculina”, dentro da organização. Assim sendo, a líder das atuantes do Nevoeiro pode ser aproximada à duas figuras mítico-simbólicas gregas: pelo papel de líder, corresponde à Hipólita, personagem mitológica famosa por comandar e zelar cuidados para as Amazonas; e, não só pela sociedade que lidera, mas também por outras relações simbólicas, à Ártemis, considerada patrona das amazonenses. Inclusive, ao focalizar a análise na personagem de Diana e compará-la com a imagem arquetípica e histórica de Ártemis, nota-se muitos pontos em comum.

De acordo com as caracterizações pensadas por Bolen (2004), Budin (2016) e Schmidt (2012), a personagem inspirada em Ártemis é uma força da natureza, dotada de um altruísmo sem igual, em especial com outras mulheres e/ou necessitados de ajuda, com o propósito principal de salvar quantas vidas conseguir salvar. As disposições do arquétipo da deusa greco-romana também revelam a natureza independente e combativa: para alcançar o objetivo, a personagem inspirada neste modelo irá até o fim. Durante todo o percurso narrativo, acompanhamos a Rainha do Ignoto se encaixar nessas características ao não temer confrontos e auxiliar as mais diversas personagens secundárias; ao zelar por suas companheiras de viagem e assaltos, bem como por outras mulheres doentes e crianças; ao comandar, sem ajuda masculina, uma sociedade próspera; e, por fim, suicidar-se ao compreender suas próprias tristezas e limitações. Em outras palavras, experencia-se, ao ler o romance, uma gama de referências feministas e ligações com pensamentos progressistas e sociais. Tais assimilações são admissíveis por meio da força transformadora e

contraventora que ambas as personagens e sociedades – fictícias e míticas – emanam ao longo de suas histórias.

É interessante lembrar o papel educativo proposto pelas narrativas míticas. Os povos antigos criavam relatos fantásticos com o intuito de dar sentido ao mundo em que viviam e o mesmo aconteceu com o ideal de educação: ambos os conceitos atuavam na transmissão e propagação de aprendizados, estejam estes relacionados ao social, ao cultural ou ao religioso. Segundo Jaeger (2013), a educação está relacionada com as próprias normas e organização estrutural de determinada sociedade – os mitos, nesse caso, auxiliariam na perpetuação dos valores aceitos e incentivados dentro do corpo social, como uma atividade educativa; por eles, conhece-se melhor o cerne humano e o mundo em que está inserido, ao mesmo em que se compartilha tal compreensão com os demais. Apesar de níveis diferentes, reflete-se que algo parecido ocorre por meio da literatura: por meio dela, busca-se entender e meditar sobre a realidade contextual dos seres humanos e as diferenças impostas aos indivíduos e grupos sociais pertencentes a ela. A literatura não se limita a uma função educativa, mas não se pode negar a apresentação de tal caráter nela, assim como não se pode negá-lo nas narrativas míticas. Compreende-se, portanto, que ambos os estilos narrativos apropriam-se da realidade e das questões humanas e sociais presentes para conceber formas ficcionais possivelmente críticas em relação a ela.

Por fim, ao analisar as principais características que guiam a imagem simbólico-arquetípica da deusa Ártemis, bem como as características inerentes à estrutura mitológica, e relacioná-las à narrativa, à personagem da Rainha do Ignoto e ao espaço que ocupa, pode-se afirmar que há uma instituição mitológica a ser atualizada em sua contemporaneidade. Mas, mais que a atualização, a constante relação entre esses tópicos abre a possibilidade de se pensar na própria intenção da autora. Sendo Emília Freitas uma intelectual e engajada nos mais diversos assuntos sociais e acadêmicos, acredita-se que a aproximação aos diversos mitos, em específico os matriarcais e relacionados à deusa helênica Ártemis, tenha sido intencional e pensado com afinco, uma vez que dentro da própria obra essas conexões são realizadas em forma de trocadilhos e de reflexões.

Ao construir pontes relacionáveis entre o romance escrito, as cargas simbólicas presentes nos mitos selecionados e as potenciais funções das narrativas mítica-literárias, chega-se à conclusão que, do modo como foi elaborada, a obra de Freitas,

além de denunciar a estrutura patriarcal e as mazelas dos grupos sociais laterais a ela, também buscou compartilhar, por meio de alegorias e metáforas, a esperança e a idealização de mudanças sociais, bem como a propagação de pensamentos feministas, republicanos, abolicionistas e humanitários. A carga mística e heroica destinada à Diana e suas companheiras comprovaria a complexidade do pensamento e das realizações femininas, consideradas anteriormente como simplórias e fúteis – e, para tanto, há a convergência com a imagem de Ártemis, vista enquanto símbolo do movimento feminista. Nesse sentido, compreende-se que a atualização mítica serviu como alicerce para a construção ficcional que atendesse aos objetivos da autora e expandisse o universo feminino.

REFERÊNCIAS

- ALVES, R. P. O conceito de Justo em Aristóteles. **Revista do Ministério Público do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, n. 55, p. 193-198, jan./mar. 2015.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BACHELARD, G. **Água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginário da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BACHELARD, G. Fragmentos de uma poética do fogo. Tradução de Norma Telles. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.
- BARTHES, R. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, R. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 7. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BEUTTENMULLER, E. **Mitos, arquétipos e visão de mundo na obra em prosa de Mário de Sá-Carneiro**. 2014. 188 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa. USP. São Paulo. 2014. Versões impressa e eletrônica.
- BOAS, F. **A mente do ser humano primitivo**. Tradução de José Carlos Pereira. 2. Ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BOLEN, J. **Goddesses in Everywoman**. New York: Harper Paperbacks, 2004.
- BRAIT, B. **A Personagem**. 3. ed. São Paulo: Ática S.A., 1985.
- BRANDÃO, J. **Dicionário Mítico-etimológico**. Rio de Janeiro: Vorazes, 2014.
- BRANDÃO, L. A. Breve história do espaço na Teoria da Literatura. **Cerrados**, Brasília, v. 14, n. 19, p. 115-134, 2005.
- BRANDÃO, R. **Mulher ao pé da letra – a personagem feminina na Literatura**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BUDIN, S. **Artemis**. New York: Routledge, 2016.

BUXTON, R. Tragedy and Greek myth. *In*: WOODARD, R. D. **The Cambridge Companion to Greek mythology**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. p. 166-199.

CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento, 2007.

CANDIDO, A. **O direito à Literatura e outros ensaios**. Coimbra: Angelus Novus, 2004.

CARDOSO, J. B. **Teoria e prática de leitura, apreensão e produção de texto**. 1. Ed. Brasília: UNB, 2001.

CARNEY, J. E. "Honoured Hippolyta, Most Dreaded Amazonian": The Amazon Queen in the Works of Shakespeare and Fletcher. *In*: LEVIN, C.; CARNEY, J. E.; BARRETT-GRAVES, D. **"High and Mighty Queens" of Early Modern England: realities and representations. Queenship and Power**. New York: Palgrave Macmillan, New York, 2003. p. 117-131.

CASSIRER, E. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1985.

CAVALCANTE, A. **Uma escritora na periferia do império: vida e obra de Emília Freitas**. Florianópolis: Mulheres, 2008.

CHAUÍ, M. **Convite à Filosofia**. 12. ed. São Paulo: Ática, 2000.

CHIAPPINI, L. **O foco narrativo**. 10. Ed. São Paulo: Ática, 2002.

COELHO, N. N. **O conto de fadas: símbolos, mito, arquétipos**. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

COSTA, Emília Viotti da. **Da Monarquia à República**. 7a. ed. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

COSTA, A. A. de A.; SARDENBERG, C. M. B. O Feminismo no Brasil: uma (breve) retrospectiva. *In*: COSTA, A. A. de A.; SARDENBERG, C. M. B. **O Feminismo do Brasil: reflexões teóricas e perspectivas**. Salvador: Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher, 2007.

CROALLY, N. T. **Euripidean polemic: the trojan woman and the function of tragedy**. London: Cambridge University Press, 1994.

DETIENNE, M. Du polythéisme en general. **Classical Philology**, v. 81, n. 1, p. 47-55, jan. 1986.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1987.

DUARTE, C. L. Feminismo e Literatura no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003.

DUARTE, C. L. A Rainha do Ignoto ou a impossibilidade da utopia. *In*: FREITAS, E. A Rainha do Ignoto. Florianópolis: Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário** – introdução à arquetipologia geral. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DURAND, G. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, análise e mitocrítica. **Revista da Faculdade de Educação**, v. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985.

DURAND, Gilbert. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Tradução de Renée Eve Levié. 5 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

DURAND, Gilbert. **Mito, símbolo e mitodologia**. Tradução de Hélder Godinho e Vítor Jabouille. Lisboa: Presença, 1982.

ELIADE, M. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERNANDES, A. T. Espaço social e suas representações. *In*: **VI Colóquio Ibérico de Geografia**, Porto, 1992.

FONSECA, Maria de Jesus. A Paideia grega revisitada. Viseu: **Millenium**, 1998.

FONSECA, K. **Uma introdução aos fundamentos da narratologia**. 2019. 110 f. Monografia (Graduação em Cinema e Audiovisual) – Universidade Federal Fluminense. Niterói. 2019. Versões impressa e eletrônica.

FOUCAULT, M. **Microfísica do Poder**. 14. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

FREITAS, E. **A Rainha do Ignoto**. São Paulo: 106, 2019.

FRONTGIA, T. Archetypes, Stereotypes, and The Female Hero: Transformations in Contemporary Perspectives. **Mythlore**, v. 18, n. 1, ed. 68, p. 15-18, 1991. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26812483>. Acesso em: 9 nov. 2022.

FRY, S. **Mythos**. Tradução de Helena Londres. São Paulo: Planeta Minotauro, 2018.

GALVÃO, W. **Gatos de outros sacos**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

GANCHO, C. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GEORGEN, P. De Homero e Hesíodo ou das origens da Filosofia e da Educação. **Pro-posições**, v. 17, n. 3, p. 181-198, 2006.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The madwoman in the attic**. The woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination: Yale University Press, 1979.

GOMES, M. A metapoética dos quatro elementos. In: GOMES, M. **Devaneios da imaginação simbólica**. Natal: EDUFRN, 2017, p. 8-18.

GOMES, A.; NOGUEIRA, R. A ciência geográfica e a cosmogonia dos quatro elementos. In: **Anais do XIV ENANPEGE...** Campina Grande: Realize Editora, 2021. Disponível em: <<https://editorarealize.com.br/artigo/visualizar/78287>>. Acesso em: 20 nov 2022.

GRIMAL, P. **Dicionário da Mitologia Grega e Romana**. Tradução de Victor Jabouille. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

GUERRA, L. Pequeno histórico do 'matriarcado' como hipótese para a interpretação da pré-história. São Paulo: Mare Nostrvm, v. 12, n. 1, p. 1-25, 2021. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/marenostrum/article/view/174298>. Acesso em: 18 nov. 2022.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Edição bilíngue. Edição, tradução, introdução e notas de Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.

HESÍODO. **Teogonia**: A origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torano. 3. Ed. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução e introdução Carlos Alberto Nunes. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

ISER, W. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

ISER, W. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, L. C. **Teoria da Literatura e suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 955-987.

JAEGER, W. **Paideia: formação do homem grego**. Tradução de Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

JOLLES, A. **Formas simples**. Tradução de Álvaro de Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

JUNG, C. G. **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAPLANTINE, F. TRINDADE, L. **O que é imaginário?** São Paulo: Brasiliense, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. A estrutura dos mitos. *In*: LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Tradução de Maria do Carmo Pandolfo. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970. p. 221-248.

LÉVI-STRAUSS, C. **The savage mind**. Chicago: University of Chicago Press, 1966.

LIMA, Z. **Mulheres de romance: perfis femininos da cidade de Fortaleza (1880-1900)**. 1999. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Pernambuco. Recife. 1999. Versões impressa e eletrônica.

LOBO, L. **Segredos públicos: os blogs de mulheres no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MARCONDES, D. **Iniciação à História da Filosofia: dos pré-socráticos a Wittgentein**. 13. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

MARTIN, T. **Ancient Greece: from prehistoric to Hellenistic times**. London: Yale University Press, 1996.

MARTÍNEZ-FALERO, L. Literatura y mito: desmitificación, intertextualidad, reescritura. **Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica**, [S. l.], v. 22, 2013. Disponível em: <https://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6363>. Acesso em: 25 out. 2022.

MATANGRANO, B.; TAVARES, E. **Fantástico brasileiro: o insólito literário do Romantismo ao Fantasismo**. Curitiba: Arte & Letra, 2018.

MIELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Fonrense-Universitária, 1987.

MOI, T. **Teoria Literária Feminista**. Tradução de Amaia Barcéna. Madrid: Cátedra, 1988.

MOISÉS, M. A **Análise literária**. 19. ed. São Paulo: Cultrix, 2014.

- MONAGHAN, P. **Encyclopedia of Goddesses and Heroines**. Westport: Greenwood, 2010.
- NAZZARI, M. **O desaparecimento do dote: mulheres, famílias e mudanças sociais em São Paulo, Brasil, 1600-1900**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- NUNES, C. **Platão e a dialética entre a Filosofia do Amor e amor à Filosofia**. Campinas: Librum, 2017.
- OVÍDIO. **As metamorfoses**. Tradução de David Gomes Jardim Junior. Rio de Janeiro: Editora Tecnoprint, 1983.
- PAGOTO, C.; JACOMEL, M. As mulheres de Minas: corpo e erotismo na poesia de Adélia Prado. **Travessias**, Cascavel, v. 2, n. 2, p. 1-16, 2008.
- PASCUTTI, C. A busca do conhecimento de nossa Mitologia pessoal como forma de nos entendermos no cosmos. *In*: RAMOS, C. **Mitos: perspectivas e representações**. Campinas: Alínea, 2005. p. 61-62
- PERROT, M. **Minha história das mulheres**. Tradução de Angela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.
- PINO, A. A produção imaginária e a formação do sentido estético. Reflexões úteis para uma educação humana. **Pro-posições**, Campinas, v. 17, n. 2, p. 47-69, 2006.
- PLATÃO. **A república**. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 10. Ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- POZZI, D. WICKERSHAM, J. **Myth and the polis**. Ithaca: Cornell University Press, 1991.
- QUINHONES, E. **Entre o real e o imaginário: configurações de uma utopia feminina em A Rainha do Ignoto, de Emília Freitas**. 2015. 136 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria. 2015. Versões impressa e eletrônica.
- RAMOS, M. C. T. MORAIS, G. A. L. F. A permanência do mito: do sacro ao simbólico. **Intersecções: Revista de estudos sobre práticas discursivas e textuais**, v. 22, n. 1, p. 24-37. 2017.
- REIS, C.; LOPES, A.C. **Dicionário de Narratologia**. Coimbra: Almedina, 1987.
- ROMILLY, J. de. **A Tragédia Grega**. Tradução de Ivo Martinazzo. Brasília: Universidade de Brasília, 1998.

RUTHVEN, K. K. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SAMOYAUULT, T. **A intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SARTRE, J. P. **O imaginário**. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1996.

SCHMIDT, V. **45 Master Characters: Mythic Models for Creating Original Characters**. 3. ed. [S. l.]: Writer's Digest Books, 2012.

SERRA, T. A donzela guerreira de Homero a Guimarães Rosa. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**. São Paulo, v. 41, p. 181-189, 1996.

SHAPIRO, H. **Myth into art: poet and painter in Classical Greece**. New York: Routledge, 1994.

SILVA, I. **Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso**. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.

SOETHE, P. Espaço literário, percepção e perspectiva. **Aletria**, v. 15, p. 119-221, jan./jun. 2007.

STRENGELL, H. "You Can't Kill the Goddess": Figures of the Goddess Artemis in Stephen King's Fiction. **Studies in Popular Culture**, v. 26, n. 1, p. 47-64, 2003. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/23414987>. Acesso em: 12 nov. 2022.

TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: Priore, Mary Del. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 2 ed. São Paulo: contexto, 2008.

TUAN, Y. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência**. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

VERNANT, J. P. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de Psicologia histórica**. Tradução de Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973.

VERNANT, J. P. **Mito e sociedade na Grécia antiga**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

VERNANT, J. P.; VIDAL-NAQUET, P. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

VIGOTSKI, L. S. **Imaginação e criação na infância: ensaio psicológico**. Tradução de Zoia Prestes. São Paulo: Ática, 2011.

XAVIER, E. Por uma teoria do discurso feminino. *In*: GOTLIB, N. B. **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: UFMG, 1990. p. 235-241.



Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação
Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 1 – Térreo
Porto Alegre – RS – Brasil
Fone: (51) 3320-3513
E-mail: propesq@pucrs.br
Site: www.pucrs.br