



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS**

**SOB AS LENTES DO FANTÁSTICO, AMOR E SEXO EM  
*MARGARIDA LA ROCQUE A ILHA DOS DEMÔNIOS*, DE DINAH  
SILVEIRA DE QUEIROZ**

**SIDENY PEREIRA DE PAULA**

**MANAUS-2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS – ESTUDOS LITERÁRIOS**

**SIDENY PEREIRA DE PAULA**

**SOB AS LENTES DO FANTÁSTICO, AMOR E SEXO EM  
*MARGARIDA LA ROCQUE A ILHA DOS DEMÔNIOS*, DE DINAH  
SILVEIRA DE QUEIROZ**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras, da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários, sob a orientação da Professora Doutora Lileana Mourão franco de Sá.

**MANAUS-2016**

**SIDENY PEREIRA DE PAULA**

**SOB AS LENTES DO FANTÁSTICO, AMOR E SEXO EM *MARGARIDA LA ROCQUE A ILHA DOS DEMÔNIOS*, DE DINAH SILVEIRA DE QUEIROZ**

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

**Banca Examinadora**

---

Professora Doutora Lileana Mourão Franco de Sá - Presidente  
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

---

Professor Doutor Leonard Christy Souza Costa – Membro  
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

---

Professor Doutor Marco Aurélio Coelho de Paiva – Membro  
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

**MANAUS, 22 DE junho de 2016.**

## AGRADECIMENTOS

É tempo de agradecer. Esse é um momento único, em que se misturam muitas emoções: algumas inseguranças e medos, vitórias e paradas no caminho para se respirar fundo e seguir. Lembranças veem à mente de muitas situações, muitas palavras ditas e ouvidas no decorrer destes dois anos de estudos no Mestrado e como minha orientadora bem falou: “Este é um rito de passagem”, isso é bem verdade. Foi uma longa e nem tão fácil caminhada, e eu sempre costumo dizer bem francamente que este trabalho foi construído por muitas mãos: que contribuíram com um livro, um arquivo, uma opinião, muitas críticas (favoráveis ou não, nos iluminaram), novos olhares que nos abriram caminhos. Então este fruto não é só nosso, mas de todos os que contribuíram para ele direta ou indiretamente. A todos, muito obrigada!

No meu primeiro dia de aula no Mestrado, ainda como aluna especial, conhecia aquela que viria a ser minha orientadora; professora Lileana Mourão Franco de Sá. Eu acredito do meu jeito, de que nada é por acaso, e conhecer minha Mestre foi fundamental para a escolha do tema do meu projeto de pesquisa. Amo literatura fantástica e foi um grande prazer pesquisar uma obra com essa temática. Sou imensamente agradecida à minha orientadora pelo respeito e dedicação a este, pelas infinitas fontes de pesquisa que me disponibilizou, por jamais desacreditar no meu potencial, mesmo depois de eu ter falado a ela que já fazia dez anos que eu estava afastada da vida acadêmica e que não tinha domínio teórico nenhum, mesmo assim ela disse que me aceitaria se eu fosse aprovada, isso não tem preço. Obrigada, Professora Lileana! Hoje sou pesquisadora. Grata por me dizer sim.

Minha professora Jacira, que (na década de 80, da antiga 5º série, que agora é 6º ano) me firmou no amor à literatura e me ensinou a engatinhar na análise das obras literárias. Nem sei por onde a senhora anda, mas seus ensinamentos criaram raízes em mim. Obrigada Mestre!

Aos meus pais, Tereza e Antônio, meus primeiros professores, que me ensinaram a gostar de ler, que liam pra nós e nos compravam livros e que nos fizeram sonhar com outros mundos, outras vidas, conhecer outras culturas.

Aos meus irmãos Hakson, Hely, Silvana, Antônio Filho e Samira, companheiros de jornada. Cada um à sua maneira contribuiu para que eu tivesse a força de vontade de querer ser melhor. Obrigada irmãos!

Minha cunhada Libna Nascimento, mulher sábia, que orou por mim e me abraçou e corou comigo quando soubemos da notícia de que eu havia sido aprovada no Mestrado. Também Emanuel Cardozo, gestor da Escola Estadual 1º de Maio, que me ajudou e me deixou estudar como aluna especial. Obrigada, queridos!

Minha amiga Cláudia Dias, também minha crítica e revisora de todos os meus trabalhos, que me ensina até hoje a formatar trabalhos acadêmicos. Eu ainda vou ser sua aluna por um bom tempo, haha.... Sem você e seu olhar, minha querida, eu estaria perdida. Obrigada também pelas muitas vezes em que me cedeu seu ombro pra eu chorar e pelos conselhos preciosos. Valeu amiga!

À FAPEAM (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Amazonas), que financiou esta e que, apesar dos muitos atrasos da bolsa, isso não foi empecilho para sua conclusão. Grata!

Minha amiga Cláudia Ramos, companheira e parceira há quase vinte anos, que me matriculou a contra gosto na disciplina da professora Lileana, que ouviu meus choros e lamentos, puxou minha orelha e me deu a mão. Amiga, sem tua ajuda, eu não teria chegado até aqui. Amo-te infinitamente! Muito obrigada.

Meu amigo Roberto Blanco, que financiou minhas pesquisas, pagou meu lanche quando eu não tinha dinheiro e que sempre acreditou no meu potencial. Muito obrigada, querido irmão.

Professor Leonard Christy Souza Costa e Professor Marco Aurélio Coelho de Paiva, membros da minha banca avaliadora. Muito obrigada por todas as contribuições e olhares sobre este trabalho, pelas dicas preciosas, que procurei seguir todas. Este também é de vocês, Mestres!

Meu amigo Vidal Alves, que orou e dobrou os joelhos por mim. Companheiro e sempre presente em boa parte dessa caminhada. Obrigada, querido!

E a todos os professores do PPGL da UFAM, meus colegas e amigos, alunos e companheiros do Mestrado. Muito agradecida por todo o aprendizado. Desde já com saudades.

## DEDICATÓRIA

Esse trabalho é sobre mito, fantástico e sobre seres sobrenaturais. Eu acredito e cultuo a um Deus sobrenatural, meu Senhor, no qual sustento a minha fé e sob os pés do qual choro minhas dores e angústias e agradeço as vitórias alcançadas. É a ti, meu Deus, a quem dedico toda a honra e toda a glória, em nome de Jesus! Obrigada meu Deus, por me sustentar nos bons e nem tão bons momentos, pelas pessoas que colocastes no meu caminhar, pelas provações que me tornaram mais forte e por tudo o que representas para mim. Infinitamente agradecida! Tu és meu Deus, de quem não me envergonho!

Dedico também este a minha filha Alexandra de Paula Oliveira, minha amada amiga e companheira, parceira de leituras, minha mais fiel crítica. Filha, é por você que eu quis ser uma pessoa melhor, uma profissional melhor, pra te dar o bom exemplo de dedicação e esforço. Eu muitas vezes te negligenciei por conta dos meus estudos, te deixei só, não te acompanhei com a mesma dedicação de antes. Obrigada por nunca reclamar, por sempre me entender e me dar carinho e conforto. Te amo mais que tudo neste mundo! Obrigada, meu amor, minha filha!

Minha prima Maria Ozeane, companheira de todos os momentos, amiga-irmã, minha alma gêmea. Sempre com um ombro e uma palavra de conforto pra me jogar pra cima. Prima, você jamais poderá mensurar o amor que eu tenho por ti, muito obrigada por estar ao meu lado e por tudo o que você tem feito por mim nesses muitos anos de nossa convivência.

Ao meu amado José Ribamar, companheiro e parceiro. Obrigada, amor, por me aguentar nos bons e maus momentos, por aturar minhas ausências, por me esperar pacientemente e não ter desistido de mim. Te amo!

A Rose Rivera, que mudou meu destino para sempre quando me inscreveu para prestar vestibular pra Letras-Língua Portuguesa, e não para Direito, como eu queria. Amiga, a você minha eterna gratidão, por me tornar essa professora apaixonada pelo meu trabalho e por estar sempre ao meu lado, mesmo distante. Nada é por acaso, tenha certeza.

*“Precisamos resolver nossos monstros secretos, nossas feridas clandestinas, nossa insanidade oculta. Não podemos nunca esquecer que os sonhos, a motivação, o desejo de ser livre nos ajudam a superar esses monstros, vencê-los e utilizá-los como servos da nossa inteligência. Não tenha medo da dor, tenha medo de não enfrentá-la, criticá-la, usá-la.”*

Michel Foucault

## **LISTA DE IMAGENS**

Imagem 1.....	143
Imagem 2.....	144
Imagem 3.....	144
Imagem 4.....	145
Imagem 5.....	146
Imagem 6.....	147

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>CAPÍTULO I. A LITERATURA E O FEMININO</b> .....	18
1.1 Dinah Silveira de Queiroz, a autora e seu tempo.....	18
1.2 Dinah e Margarida La Rocque.....	20
1.3 Margarida La Rocque a ilha dos demônios, a obra.....	23
1.4 O Brasil no século XVI, como era visto pelo europeu. ....	24
1.5 O estudo do feminino na literatura .....	31
1.6 A literatura de origem feminina.....	32
1.7 O Bildungsroman feminino. ....	34
1.8 As escritoras da década de trinta e o preconceito contra o feminino .....	38
<b>CAPÍTULO 2. A LITERATURA FANTÁSTICA</b> .....	43
2.1 As origens do fantástico .....	43
2.2 Tzvetan Todorov e seu conceito de fantástico.....	46
2.3. Outros estudiosos da literatura fantástica. ....	51
2.4 Italo Calvino e o fantástico.....	53
2.5 Jean Paul Sartre e sua concepção de fantástico. ....	54
2.6 Irène Bessière. ....	57
2.7 Remo Ceserani e o insólito.....	58
2.8 O maravilhoso .....	60
2.9 O estranho.....	64
2.10 O espaço como personagem fantástico.....	64
2.11 A ilha, um personagem fantástico? .....	71
2.12 O bestiário .....	74
2.13 Criaturas fantásticas na obra.....	79
2.13.1 A lebre Filho, o espírito.....	80
2.13.2 Polo, a gaivota. ....	81
2.13.3 a Dama Verde .....	84
2.13.4 O demônio Cabeleira .....	87

<b>CAPÍTULO 3. AMOR E SEXO EM MARGARIDA LA ROCQUE</b> .....	92
3.1 Margarida La Rocque, a narradora-personagem. ....	92
3.2 Margarida, a própria ilha? A negação do eu.....	93
3.3 Carl Gustav Jung e o conceito de arquétipo .....	95
3.4 O arquétipo clássico feminino .....	99
3.5 Mircea Eliade, mito e realidade.....	101
3.6 O patriarcado. ....	105
3.6.1 Adão e João Maria.....	107
3.7 Lilith .....	109
3.7.1 Lilith, A primeira mulher de Adão. ....	110
3.7.2 Lilith, a Lua Negra, por Roberto Sicuteri.....	112
3.8 Eva.....	115
3.8.1 O arquétipo de Eva .....	116
3.9 O sagrado e o profano em Margarida La Rocque. A dicotomia da personagem	120
3.9.1 O amor e o sagrado.....	123
3.9.2 O sexo e o profano.....	128
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	131
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	134
<b>NOTAS EXPLICATIVAS</b> .....	142
<b>ANEXOS</b> .....	143
Atividade .....	155

## RESUMO

Este trabalho de pesquisa tem uma proposta de cunho bibliográfico, no qual analisamos a obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, de autoria de Dinah Silveira de Queiroz, obra na qual o real e o irreal se entrelaçam e onde permanece a hesitação, a perplexidade, a angústia e o medo. Entre os teóricos que serviram de apoio, estão Tzvetan Todorov (2004) que será também a base para nossa teoria de que *Margarida La Rocque* é uma obra de cunho fantástico, apesar de ter traços do maravilhoso, percebidos através da protagonista e narradora que dá nome à obra, Margarida La Rocque. Trabalharemos com os conceitos de arquétipos femininos de Lilith e de Eva, traços míticos presentes na obra e na qual o amor e o sexo, o bem e o mal, o pecado e o perdão, a razão e a loucura, o jogo do claro e do escuro evidenciam uma dicotomia em toda a narrativa. Para esta análise mítica, temos como teóricos: Carl Gustav Jung (2000); Mircea Eliade (2004) e (2001); Valéria Fabrizi Pires (2008); Michel Foucault (2014), para que se pudesse escrever este, que não pretende resolver nenhuma questão ou apontar soluções, mas oferecer outros olhares sobre o feminino na literatura.

**Palavras-Chave:** Literatura Fantástica, Mito, feminino, Lilith e Eva, sexo e amor.

## RESUMEN

Este trabajo de investigación tiene una propuesta de naturaleza bibliográfica, en la que se analizó el trabajo de Margaret La Rocque la isla de los demonios, por Dinah Silveira de Queiroz, una obra en que lo real y lo irreal se entrelazan y donde queda la vacilación, perplejidad, ansiedad y miedo. Entre los teóricos que han servido, son Tzvetan Todorov (2004) que también será la base de nuestra teoría que Margaret La Rocque es una obra de genial, a pesar de los rasgos maravillosos, percibidos por el protagonista y narrador que da nombre a la obra: Margarita La Rocque. Vamos a trabajar con los conceptos de arquetipos femeninos de Lilith y Eva, rasgos míticos presentan en el trabajo y en el que amor y sexo, bien y el mal, pecado y perdón, razón y locura, el juego de la luz y la oscuridad destacan una dicotomía a lo largo de la narración. Para este análisis mítico, que teóricos: Carl Gustav Jung (2000); Mircea Eliade (2004) y (2001); Valeria Fabrizi Patil (2008); Michel Foucault (2014), para escribir esto, no está pensado para resolver cualquier cuestión o punto de soluciones, pero ofrecen otras perspectivas sobre la mujer en la literatura.

**Palabras clave:** Fantasía literatura, mito, mujer, Lilith y Eva, sexo y amor.

*“(...)Sob novas roupagens, repetimos padrões e comportamentos milenares sem nos dar conta. Pensamos ser modernos, porém somente uma nova estampa nos separa dos nossos ancestrais quando se trata – principalmente – do relacionamento entre os gêneros”.*

Valéria Fabrizi Pires<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Valéria Fabrizi Pires. Lilith e Eva. Imagens arquetípicas da mulher na atualidade. São Paulo- Sumus, 2008.

## INTRODUÇÃO

Nas sociedades ocidentais, desde há muito se mantém o domínio do masculino, onde o homem se apoia na fragilidade feminina para manter esse domínio, que se percebe também em textos muito antigos. No caso deste estudo, verificamos este início do patriarcado na Bíblia cristã - livro de Gênesis, na Torá e em alguns textos cabalísticos, para se fazer uma análise do feminino através do mito judaico de Lilith e do mito cristão de Eva, na obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, de autoria de Dinah Silveira de Queiroz.

Nesta obra, o desejo de libertar-se do patriarcado é fortemente perceptível na protagonista Margarida La Rocque, que em momentos distintos de sua vida personificará ora Lilith, ora Eva, em uma busca por liberdade que beira a loucura e lhe traz terríveis consequências. Amor e sexo são elementos fortes e marcantes na narrativa. A complexa questão do papel que a mulher desempenha na sociedade; seu comportamento, suas escolhas, casamento e família, têm sido alvo de críticas duras ao longo da história da humanidade, o que é bem evidente em Margarida La Rocque, que também além de protagonista, é a narradora dessa obra.

Em nossa pesquisa sobre a obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, trabalhamos com o apoio teórico de diversos autores, de acordo com a temática desta dissertação, e esta é o resultado de nossas observações. Não pretendemos provar nada, como explicamos no resumo deste, mas expor nosso ponto de vista sobre a obra e mostrar novos caminhos para que o leitor deste trabalho tire suas próprias conclusões sobre este estudo, que consideramos até então um marco inicial, considerando-se que não encontramos nenhum outro trabalho acadêmico referente a obra Margarida La Rocque, especificamente.

Sobre comparar Margarida La Rocque com as imagens arquetípicas dos mitos de Lilith e de Eva, inicialmente o fizemos somente com nossas observações, lendo a obra, mas ao longo de muitas leituras e coleta de dados sobre a autora, seu tempo e algumas poucas referências a Margarida La Rocque, pudemos verificar que nossas observações tinham fundamento e o discurso proferido pelo sucessor de Dinah Silveira de Queiroz, o acadêmico Sérgio Corrêa da Costa, ao assumir a sua cadeira de número 7, na Academia Brasileira de Letras, veio a confirmar nossa teoria:

Dinah sacode o nosso tranquilo ambiente literário de 1949, com *Margarida La Rocque*, decidida incursão no fantástico/mítico, gênero então escasso no País. A personagem-título, de neurose

crescente, confinada a degredo sem remissão numa ilha de demônios e fustigada, continuamente, ora pela injustiça, ora pelo sobrenatural, sempre perplexa diante da própria sorte, constitui, talvez, a caracterização mais completa e mais bem acabada de toda a obra de Dinah. Essa narrativa na primeira pessoa é intensamente auto analítica, com ação no século XVI e aparente intenção prefigurativa: Margarida não passa de uma reencarnação da própria Eva, purgando sua falta.

Á exemplo do que acontece na narrativa bíblica na qual Eva, ao se deixar enganar pela serpente, convence seu parceiro Adão a comer do fruto proibido e por isso os dois são expulsos do Paraíso, também Margarida seduz a seu amante João Maria e os dois são expulsos do navio em que viajavam, e condenados ao exílio em uma ilha deserta.

Lilith e Eva, os mitos femininos, nos revelam através de Margarida, o quanto comportamentos e padrões milenares, dos quais ela inconscientemente tenta fugir, se repetem na história das mulheres em todos os tempos, quando se trata principalmente dos relacionamentos entre os gêneros, certos arquétipos se fazem notar. Embora Margarida tenha uma ânsia de liberdade pouco comum às mulheres de sua época - século XVI - ela vai repetir, por força das circunstâncias, antigos comportamentos de obediência a códigos patriarcais. No livro de Gênesis, encontramos a primeira transgressão feita por uma mulher; Eva. Durante séculos, a mulher vem sofrendo as consequências desse "pecado original", que relegou a ela um papel inferior em todas as sociedades, o de estar sempre abaixo do homem, de acordo com o descrito no livro de Gênesis: "E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará." (Bíblia sagrada: Gênesis cap. 3, vers. 16, pág. 9. 1982).

Em cada um dos três capítulos desta dissertação, trabalharemos com as teorias dispostas segundo o título deste trabalho: o fantástico, os mitos de Lilith e o de Eva e amor e sexo, que são traços bem marcantes em Margarida La Rocque, levando-se em consideração que essas características aqui dispostas são percebidas claramente por quem lê a obra. São os opostos que dão à obra um tom de vertiginoso caleidoscópio, de eterna dúvida entre: a razão e a loucura, o real e o sobrenatural, o amor e o sexo, o pecado e a castidade, a rebeldia e a passividade, o masculino e o feminino em um duelo terrível de forças antagônicas.

O primeiro capítulo descreve a obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios* e tem principalmente nesta parte, o apoio teórico da obra de Zahidé Lupinacci Muzart, em seu artigo publicado pela Revista Navegações, intitulado "Lembrando Dinah

Silveira de Queiroz" (v. 6, n.2, p.162-169, jul./dez. 2013). Descreve também a vida da autora Dinah Silveira de Queiroz e sua trajetória como escritora, os diversos gêneros literários pelos quais enveredou, principalmente o gênero fantástico, ao qual se insere a narrativa aqui analisada, que será abordada sob a ótica do teórico Tzvetan Todorov, com sua obra *Introdução à Literatura Fantástica*, escolhida porque descreve o tipo de fantástico presente em Margarida La Rocque, no qual o leitor da narrativa ficará na eterna dúvida se Margarida enlouqueceu ou se ela realmente conversa com seres sobrenaturais,

O Fantástico se fundamenta essencialmente numa hesitação do leitor - um leitor que se identifica com a personagem - quanto à natureza de um acontecimento estranho. Esta hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertence à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão. (Todorov, 2010, p.165-166).

Também ainda no primeiro capítulo, abordaremos as escritoras da década de trinta, época em que a autora Dinah começou a escrever. Esse foi um período especialmente importante por revelar escritoras, a exemplo de Raquel de Queiroz e a própria Dinah, que não se conformaram com a hegemonia masculina nas Letras, principalmente por não aceitarem o ingresso de mulheres escritoras na Academia Brasileira de Letras, época também em que o domínio do patriarcado estava sofrendo a pressão da luta das escritoras brasileiras pelo direito à igualdade e o reconhecimento de seus trabalhos, e para não serem considerados menores por sua condição feminina. Esta época vai se refletir perceptivelmente em Margarida La Rocque, até mesmo pela escolha ousada de seu espaço, que é francês, país onde a liberdade feminina despontou mais cedo.

Dinha não escolhe por acaso ambientar a obra na França. E o estudo do feminino na literatura fecha esse primeiro capítulo, e contará com o apoio de Cristina Ferreira Pinto, com sua obra *O Bildungsroman Feminino*, de Virginia Wolf, com *Um teto todo seu*, além de outros teóricos não menos importantes e dos diversos artigos sobre o tema do feminino.

No segundo capítulo apresentaremos os aspectos do maravilhoso e do estranho, o bestiário na obra, com o fundamento teórico de Julio Cortázar: *Bestiario* e o espaço como personagem fantástico, levando-se em consideração que o espaço na ilha, onde se desenrola a maior parte da narrativa da obra *Margarida La Rocque* é tão importante,

que quase adquire status de personagem. Outros teóricos também servirão de referência para este capítulo, além de artigos e teses lidos sobre a temática deste.

No terceiro e último capítulo, abordaremos a personagem Margarida La Roque, os mitos de Lilith e o de Eva, como arquétipos femininos presentes em Margarida, com o apoio teórico de: Carl Jung, com sua obra *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*”, Valéria Fabrize Pires, com sua obra *Lilith e Eva, imagens arquetípicas da mulher na atualidade*; também com a obra *Lilith, a Lua Negra*, de autoria de Roberto Sicuteri; *Escritos sobre Literatura*, de Sigmund Freud; *As estruturas narrativas*, de Tzvetan Todorov. Também faremos um estudo sobre João Maria, o amante de Margarida e o que ele tem em comum com Adão, o personagem bíblico do livro de Gênesis, sobre o amor e o sexo na obra, com o apoio teórico de: *Casamento, amor e desejo no ocidente*, de autoria de Ronaldo Vainfas; *A dominação masculina* e *O poder simbólico*, de Pierre Bourdieu, além de outras obras e também dos teóricos escolhidos de acordo com o *corpus* da pesquisa deste trabalho.

## CAPÍTULO I. A LITERATURA E O FEMININO

### 1.1 Dinah Silveira de Queiroz, a autora e seu tempo.

Ao longo de uma carreira literária de 44 anos, Dinah Silveira de Queiroz praticou com rara habilidade e maestria um grande número de gêneros literários, nos quais sua estrela brilhou e seu gênio criativo se afirmou e se implantou de forma definitiva na moderna literatura brasileira. Dinah fez ficção em prosa, romance psicológico, romance histórico, conto, biografia, literatura infantil e juvenil, ficção científica, jornalismo literário, teatro, pesquisa literária, crônica jornalística e radiofônica, entre outros trabalhos.

Também foi membro da Academia Brasileira de Letras, onde ocupou a cadeira de número 7, e foi a segunda mulher a ocupar uma cadeira na Academia, que tem Castro Alves como patrono. Dinah sempre procurou relacionar sua obra com a história do Brasil, assim o fez também na obra "*Os invasores*", para homenagear os quatrocentos anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro. Esta dissertação é também uma forma de homenagear Dinah Silveira de Queiroz, pela importância da obra dessa escritora que está, de certa forma, esquecida, como bem enfatizou Zahidé Lupinacci Muzart, em seu artigo cujo título é bem sugestivo: *Lembrando Dinah Silveira de Queiroz*. Artigo este que foi um grande norte para que iniciássemos nossa pesquisa sobre a autora.

Dinah Silveira de Queiroz liderou uma campanha para ver mudado o estatuto da Academia Brasileira de Letras, que não permitia até 1977, a admissão de mulheres em seus quadros efetivos. De 1970 a 1977 dirigiu esforços nesse sentido e finalmente a Academia alterou seus estatutos. Fez questão de não ser a primeira mulher a candidatar-se. Em 1980, quando Rachel de Queiroz já pertencia a Academia, Dinah candidatou-se e foi eleita. Fez parte também das seguintes instituições acadêmicas: Academia de Ciências de Lisboa, Academia Brasiliense de Letras, Academia Carioca de Letras, Academia de Letras do Estado do Espírito Santo, Academia Paulista de Letras e Pen Clube do Brasil. Recebeu numerosas condecorações do Brasil e do exterior. Foi incluída em numerosas antologias de contos no Brasil, Portugal, Estados Unidos, Peru, Itália, Venezuela, Japão, Israel, Noruega, etc.

Foi o romance o campo por excelência da criatividade artística dessa escritora brasileira. Nesse gênero alcançou e plenamente realizou o ideal de artista da palavra, cultivando um soberbo estilo na língua portuguesa, que soube reconhecidamente

manejar com riqueza, profundidade, variedade, correção e limpidez. No sentido completo da palavra, ela foi uma grande escritora, mantendo em toda a sua vida o compromisso de escrever bem. A língua portuguesa, sem dúvida, fica a dever a Dinah Silveira de Queiroz, pelo empenho que pôs no seu cultivo cuidadoso, aprimorado e lapidado, sem concessões, isso podemos perceber em *Margarida La Rocque*, incontestavelmente.

Nascida de uma família de escritores, o pai, Alarico Silveira, foi autor da monumental Enciclopédia Brasileira; o tio, Valdomiro Silveira, foi o fundador da moderna literatura regional brasileira, precursor, em vários sentidos, de Guimarães Rosa, e admirável pesquisador da linguagem cabocla. Dinah estreou nas letras em 1939, com o romance até hoje um best-seller, *Floradas na Serra*, que surgiu em setembro daquele ano, em pleno início da II Guerra Mundial. O livro constituiu um êxito absoluto de vendagem e de crítica, e com ele Dinah ficou imediatamente lançada e conhecida como escritora. Esgotado em menos de um mês, novas tiragens foram feitas dessa obra em que a autora verteu muito de sua obsessão pelo tema da tuberculose, doença que vitimou sua mãe, em circunstâncias que lhe marcaram a vida, ainda uma criança, e nela infundindo o sentimento de um dia resgatar a lembrança daquele momento e produzir uma obra que literariamente o transmitisse ao grande público.

Em 1949, Dinah Silveira de Queiroz publicou *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, que é o objeto de nosso estudo, como já mencionado e que, no dizer de Renard Pérez, representa um abismo de distância num confronto com seu romance de estreia:

É uma obra estranha, em que a escritora toma caminhos completamente inesperados. Nada há aqui, do romantismo juvenil de *Floradas na Serra*; é como uma libertação. A história recua no tempo — o romance se passa na época dos Descobrimentos — e no espaço — Dinah vai buscar sua heroína na França, para jogá-la numa ilha perdida, com sua ama e seu amado. O romance é o conflito desse trio, a mover-se num clima de pesadelo. História de angústia e de aviltamento a que pode chegar o ser humano, movido pelo ciúme e pela solidão. Quanto à técnica e ao estilo, a autora realizou-se também amplamente, fazendo de seu livro uma bela realização literária. *Margarida La Rocque*, o livro da predileção invariável de Dinah ao longo de sua vida, é escrito em um lindo, soberbo português, em tom levemente arcaizante. A beleza da língua portuguesa esplende em sua riqueza e perfeição estilística e gramatical. Dinah Silveira de Queiroz será sempre lembrada e celebrada graças a este extraordinário *Margarida La Rocque*. Mas o que de fato cria a intriga é o clima espectral do romance, o que lhe confere a condição de obra prima, é a linguagem através da qual se torce, retorce e contorce a pungente e insólita história que a personagem central relata a um interlocutor mudo, talvez o avesso de sua própria consciência, pois a

confissão de Margarida La Rocque nada mais é do que um monólogo dialogal. (PEREZ, 1960, p. 120).

Diz, ainda, o crítico do jornal *O Globo*, que a autora recorreu a dois elementos estilísticos basilares: intensa pulsação poética e arcaização da linguagem, de que se serviu “com inexecedível mestria, (...), criando assim o claro-escuro, a movediça franja de luz e treva indispensável à operação de fazer com que se fundissem, em um único e inconsútil mosaico ficcional, o real e o irreal, o corriqueiro e o fantástico, o pagão e o cristão”. Dinah sempre explicou, em entrevistas diversas, que esse romance deveria entender-se como o reflexo de um grande sofrimento pelo qual ela atravessara à época em que o concebeu e escreveu. É apontado por muitos como precursor do realismo fantástico. Disse Aguinaldo Silva, que o colocou na lista dos dez maiores livros da literatura brasileira, ao lado de *O Ateneu*, de Raul Pompéia, *Grande Sertão e Veredas*, de Guimarães Rosa, entre outros. *Margarida La Rocque* foi traduzido e editado em espanhol, italiano, francês, japonês e coreano.

Em 1954, Dinah Silveira de Queiroz, deixando combinar-se seu ideal artístico de escritora e estilista com seu amor a terra natal, São Paulo, lançou *A Muralha*, romance histórico de grande envergadura, tendo por painel o período em que começou a formar-se, no fim do século XVII e princípios do século XVIII, um espírito, uma consciência nacional brasileira em plena fase de nossa história colonial.

A extensa obra de Dinah Silveira de Queiroz faz por merecer que todos os aspectos de sua criatividade venham a ser analisados e sejam compendiados pelo menos uma parte dos numerosos artigos, textos, entrevistas, ensaios e comentários que sobre ela foram escritos. Dinah sempre dizia que só pararia de escrever quando morresse. E, já muito grave seu estado de saúde, continuava, mesmo assim, a ditar, em São Paulo, suas crônicas diárias. E ditou-as até três dias antes de passar para a eternidade.

## 1.2 Dinah e Margarida La Rocque.

A autora desta obra, Dinah Silveira de Queiroz, teve uma infância marcada pela morte da mãe e pelas visitas que seu pai fazia a ela quando criança, ocasiões nas quais ele lia livros de aventuras para ela, como maneira de compensá-la por suas longas ausências, entre uma visita e outra à filha órfã de mãe. Abrimos este para descrevermos como esta autora tem certa semelhança com a personagem principal de sua obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*.

Com a morte da mãe, cada uma das irmãs foi para casa de uma parenta. Dinah foi morar com sua tia-avó Zelinda, que tanto influiria em sua formação. Datam desses tempos as temporadas na fazenda em São José do Rio Pardo, na Mogiana. Nas frequentes visitas que o pai fazia à filha, havia sempre tempo para os livros, quando ele lia, em voz alta, as narrativas de H. G. Wells. As passagens da Guerra dos mundos causariam grande impressão no espírito da menina, assim como os escritos de Camille Flammarion a respeito de astronomia<sup>2</sup>.

Ela, a narradora Margarida La Rocque, também quando criança ouvia histórias de aventuras contadas por sua aia Juliana, muito semelhantes às contadas pelo pai de Dinah à futura autora.

Em seu texto “O que é um autor?”, Foucault (1994) faz uma análise do conceito de autor centrando-se na relação do texto com o sujeito da escrita; quer dizer, no modo como o texto aponta para essa figura que – agora só aparentemente – é exterior e anterior a ele. O ensaio é uma declaração da morte do autor que, como ponto de partida toma as palavras do personagem de Beckett em *Esperando Godot*: “Que importa quem fala, alguém disse que importa quem fala”. Nessa indiferença, Foucault reconhece um dos princípios éticos fundamentais da escrita contemporânea; éticos porque se trata de um princípio que não marca a escritura como resultado, mas que a domina como prática. Na escritura, diz Foucault (1994, p.793), “não se trata da sujeição de um sujeito a uma linguagem, trata-se da abertura de um espaço no qual o sujeito que escreve não deixa de desaparecer”<sup>3</sup>.

Cátia Andrade<sup>4</sup> explica que A escrita confessional, centrada no sujeito, apesar de ter surgido muito remotamente, se firmará a partir da ascensão e estabelecimento da burguesia e da formação do conceito de indivíduo. Assim, não é possível pensar em literatura íntima ou confessional antes da noção e consciência da individualidade, ideia compartilhada por Peter Gay (1998) ao declarar que foi depois da instituição dos quartos privativos e das gavetas com chaves, que as pessoas puderam se debruçar sobre a intimidade e conseqüentemente escrever com mais propriedade e liberdade sobre si. Michel Foucault (1992), por sua vez, afirma que nesse tipo de escrita é possível perceber que o ato de escrever é também o ato de mostrar-se ao outro. Como é o caso de Dinah, ao se mostrar através de Margarida, personagem de sua obra. Inconscientemente? Talvez, ou não.

O eu nunca esteve tão em alta na literatura brasileira. Ou melhor, o "eu", esse personagem que se apresenta ao leitor em primeira pessoa e

<sup>2</sup> No site da ABL, em Biografia.

<sup>3</sup> Diana Klinger. **Escrita de si como performance**. Acesso em 13 de abril de 2015. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415542249.pdf>.

<sup>4</sup> Cátia Inês Negrão Berli de Andrade. **Escritas de si: definição, trajetória, leituras**. Acesso em 23 de dezembro de 2015. Disponível em: [http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/escritas-de-si\\_definicao-trajetoria-leituras.pdf](http://www.assis.unesp.br/Home/PosGraduacao/Letras/escritas-de-si_definicao-trajetoria-leituras.pdf).

tem um passado em comum com o escritor que o criou, nunca protagonizou tantos romances publicados no país. Ficções recentes, como "Divórcio", de Ricardo Lísias, "A Maçã Envenenada", de Michel Laub, e "Antiterapias", de Jacques Fux, têm em comum essa aproximação entre autor e narrador. Mais tradicional em países como a França - onde surgiu, nos anos 1970, o termo "autoficção"--, a mistura de autobiografia e ficção, tem seu momento mais forte na produção literária nacional, na avaliação de especialistas.<sup>5</sup>

Vemos na citação acima, talvez mais um possível porquê de a autora ambientar sua narrativa na França. Em obras com essas características, o personagem pode ter o nome do autor, pode compartilhar com o autor lembranças sem fim, ou pode, mais precisamente e não raramente, ter pontos do passado em comum com o autor (*Margarida La Rocque* se encaixa neste último).

Se por autoficção compreendermos a contestação radical da possibilidade de a literatura refletir qualquer realidade, meus livros se enquadram no termo. Mas, se significa o autor dizer que o livro é sua vida, não. Livro algum reflete a realidade. Achar o contrário é matar o que há de arte na literatura.<sup>6</sup>

Aqui um trecho da obra *Margarida La Rocque*, para exemplificar essa proximidade da protagonista com fragmentos da vida da autora Dinah:

Já estava com dezenove anos; e apareceu pela terra um senhor de quem diziam ser muito rico e viajado. Meu pai por acaso o conheceu, e o levou à nossa casa. Cristiano, tal era o seu nome, contava coisas estranhas, e o Pai o levava lá para que ele me divertisse com suas histórias. Não tanto quanto vós, Padre, mas assim mesmo o bastante para que isso fosse razão de deslumbramento para quem, como eu, só conhecia as estradas e os horizontes da nossa aldeia. Cristiano sabia de países extraordinários. Ao ouvi-lo narrar suas aventuras, a Mãe, de instante a instante, fazia menção de me tirar da sala. Pareciam-lhe escandalosos certos fatos... Mas, com sinais de aprovação, vendo-me tão divertida, o Pai dizia que ela me deixasse ouvir. (QUEIROZ, 1991, p. 17).

Não com isso, queremos provar que Dinah se projetou ou inspirou em si mesma a criação da personagem Margarida, a protagonista desta obra aqui analisada, mas não se pode negar as semelhanças da vida da personagem com passagens da infância da autora, até mesmo os sofrimentos pelos quais Margarida passa, no sentido de querer seu

---

<sup>5</sup> Raquel Cozer-Colunista do jornal Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup-colunista.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/142407-minha-vida-da-uns-livros.shtml> . Acesso em 13 de junho de 2015.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/paywall/signup-colunista.shtml?http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/142407-minha-vida-da-uns-livros.shtml> . Acesso em: 30 de dezembro de 2014.

lugar no mundo, que vá além do papel ao qual a mulher era relegada, se parece com as lutas pelas quais as escritoras brasileiras passavam à época em que foi escrita esta obra. As escritoras da década de 30 e 40 (época em que *Margarida La Rocque* foi escrito) buscavam seu direito de igualdade como escritoras, como já mencionado anteriormente, o que não era reconhecido pela parte masculina da Academia Brasileira de Letras, que não permitia a entrada das mulheres. A Escrita feminina era considerada de menor valor, própria de mulheres que escrevem sobre seus afazeres domésticos e seu dia a dia. Talvez *Margarida La Rocque* seja o grito de quase liberdade da autora Dinah, nunca saberemos ao certo.

### 1.3 Margarida La Rocque a ilha dos demônios, a obra.

*Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, é dividida em duas partes: A primeira, intitulada “A Profecia”, narra como a protagonista, Margarida La Rocque, nascida numa vila da França, é criada cercada de cuidados por seus pais. Já crescida, casa-se com Cristiano, um aventureiro que, após algum tempo de casado, parte para a América, deixando Margarida em Paris. Aflita com a demora do marido, Margarida convence a seu primo, João Francisco de La Rocque (conhecido como Senhor de Roberval), a levá-la numa viagem marítima à Nova França, onde ela esperava saber notícias do esposo. No trajeto, porém, apaixona-se e torna-se amante de um dos tripulantes, João Maria. O envolvimento dos dois é descoberto e Roberval, comandante da expedição, cruelmente decide castigar Margarida (de acordo com as leis dos marinheiros para o adultério), abandonando-a, juntamente com a sua aia Juliana, em uma ilha desabitada. O amante de Margarida, João Maria, consegue escapar da prisão no navio e, a nado, também atinge o exílio na ilha e vai juntar-se a Margarida.

A segunda parte, “O Julgamento de Deus”, narra a luta de Margarida, Juliana e João Maria em busca de sobrevivência na ilha e o relacionamento dos três, que se desenvolve e se modifica. Além disso, espíritos e duendes que habitam a ilha se manifestam e se comunicam com Margarida. Após a morte de todos os companheiros, já próximo o fim da narrativa, Margarida tem que lidar com a solidão e com os demônios da ilha que a atormentam, até que um grupo de pescadores a resgata de volta à civilização.

A escrita da obra é toda feita em tom confessional, escrita em um português arcaico e formal. Margarida relata a um padre, sob as colunas de um templo, suas

aventuras e desventuras em uma ilha deserta, habitada por espíritos, duendes e demônios. Ela nasceu sob o estigma de uma profecia: “Desceria em vida ao inferno”. A referida profecia, proferida por uma tia, irmã de sua mãe, dá a narrativa um tom do maravilhoso, recurso típico das fábulas europeias da Idade Média, a exemplo de *A Bela Adormecida*. Margarida nasce logo após a profecia:

Foi tal o susto que teve minha mãe, que isto lhe apressou o parto; e, na madrugada seguinte, eu nascia. Um entezinho fraco, tão pequenino que não parecia ter forças para viver. Deram-me o nome de Margarida. Meus pais me colocaram sob a proteção da santa do mesmo nome. Nos momentos mais penosos da minha vida a ela recorri, e sempre encontrei a força necessária para enfrentar toda espécie de desgraça. (QUEIROZ, 1991, p. 15-16).

Mais uma semelhança com *A Bela Adormecida*, podemos notar neste trecho da obra, pois ao nascer sob o fado de uma má profecia, os pais de Margarida colocam-na sob a proteção da santa de mesmo nome. No primeiro caso, os pais de Aurora a colocam sob os cuidados de três fadas, que se encarregam de protegê-la, mas infelizmente para as duas heroínas, essa proteção dividida não impede o cumprimento da profecia, e então elas passam por tudo aquilo para o qual foram destinadas, mas como também acontece nos contos de fadas, elas obtêm a redenção e são “salvas”, ou não, dependendo da análise de cada leitor.

#### 1.4 O Brasil no século XVI, como era visto pelo europeu.

O Brasil era visto pelo europeu como uma terra exótica, um lugar de fantasias, habitado por criaturas estranhas e sobrenaturais, lugar de demônios e seres míticos. Dinah Silveira de Queiroz ambientou a obra *Margarida La Rocque na Europa*, mais especificamente na França: primeiramente em uma aldeia sem nome, onde Margarida viveu desde seu nascimento até se casar com Cristiano; depois em Paris, onde viveu em tempos de casada; e por último em uma ilha isolada, onde não se sabe ao certo a localização, já que não se tem na narrativa a ideia de quanto tempo se passou de viagem até Margarida ser deixada na ilha dos demônios, juntamente com seu amante e sua aia. Mas a ilha é descrita por Margarida da mesma forma que o europeu imaginava o Brasil do século XVI, época em que é ambientado o romance. Coincidência? Não podemos afirmar que sim, pois tudo se interliga nesta narrativa, onde se sabe que Dinah baseou esta, nas histórias contadas pelo padre André Thévet, como ela própria afirmou.

*Mônica Cristina Corrêa*<sup>7</sup>, explicita que depois de ter revolucionado o Velho Mundo há mais de cinco séculos, a descoberta da América, em particular da América do Sul, continua a exercer certo fascínio sobre a Europa. Seus habitantes parecem não ter isolado o continente sul-americano da visão de uma floresta exuberante, da composição multirracial da população e do suposto componente erótico. As visões exóticas do Novo Mundo persistem, alimentadas por uma grande dose de imaginação. Marcando a diferença entre uma Europa já civilizada e uma terra virgem e verde, os viajantes que passaram pela América, a partir do século XVI, produziram uma literatura que refletiu imagens de um mundo novo de fato. Com o tempo, alguns aspectos dessas descrições se tornaram estereótipos e até mitos. Nos relatos dos europeus, o Brasil sempre apareceu como um misto de paraíso e terra repleta de perigos, onde a selva (e a selvageria) se sobrepõe à realidade urbana; onde praias paradisíacas e animais estranhos convivem em uma paisagem marcada pela abundância, pela fertilidade e pelo erotismo desprendido. Antes eram os relatos misturando ficcional e narrativa documental e os livros de viagem ilustrados com imagens (muitas vezes irreais) de animais bizarros, florestas infinitas e estranhos habitantes nus. Em *Margarida La Rocque*, João Maria narra à Margarida e Juliana uma dessas aventuras:

(...) Contou, enquanto limpava mais um bastão, um caso que lhe fora narrado pelo Senhor de Roberval, e que ocorrera com um gentil-homem picardo, que se distanciara de seus soldados, e passara dias inteiros sem que alguém o visse. Cuidavam que fosse emboscada dos espanhóis, e que ele estivesse prisioneiro, quando surgiu de volta enegrecido e avelhantado, narrando coisas terríveis. Estava ele sonolento, debaixo de uma árvore que sobre seu espírito parecia derramar doce preguiça, e ouviu terna voz de mulher. Logo depois estalou uma gargalhada fresca como uma fonte da mata, e o guerreiro a viu – a imagem! – saltando alegremente no meio da campina florida, a cabeça engrinalhada e os longos cabelos de ouro, juba forte e densa, ou bandeira, movendo-se alegremente. Havia muito que o gentil-homem estava sem mulher, e a aparição o excitou tanto que ele entrou a persegui-la, até que o formoso vulto penetrou numa dissimulada gruta. Então, como amante voraz, a criatura sobrenatural sobre ele se jogou. Era mulher, era fera e era deusa ao mesmo tempo! Os beijos o aniquilavam, queimavam como fogo desconhecido. A doçura juntava ela o sortilégio do domínio. Ali o guerreiro era o possuído. Ela, a dominadora. As horas iam correndo, e ela cada vez mais viçosa se punha, até que na madrugada seguinte, em vez de desmanchada e pálida, surgiu límpida e nova, como recém-criada maravilha. Isso deu o que pensar ao guerreiro, e viu que corria perigo, pois que se sentia morrer docemente. Tentou então persuadi-la a deixá-lo ir-se embora, mas a aparição o estreitava em seus braços ternos, enquanto lhe fechava a boca com beijos mais entontecedores que a

---

<sup>7</sup> Disponível em: [http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/um\\_paraíso\\_chamado\\_brasil.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/um_paraíso_chamado_brasil.html). Acesso em 23 de novembro de 2015.

bebida. Já não retribuía carícia por outra carícia o guerreiro – e a visão se enfureceu. Seus cabelos se agitavam como a crina de cavalos bravios, e sacudiu furiosamente o amante. Juliana e eu ouvíamos sôfregas. João Maria Terminou: - O gentil-homem picardo então teve uma ideia. Fingiu que estava morto. Ela ainda tirou do peito um agulhão, e o picou no braço, mas ele continuou imóvel. A visão se projetou para fora da gruta. E o soldado ainda a ouviu lançar ao vento, com mágica doçura, o apelo do amor eternamente insatisfeito. Mais e mais se distanciava a canção...Vendo-se livre do perigo, o guerreiro reuniu suas últimas energias, e voltou ao acampamento. De volta foi que se deu conta do quanto andara. Léguas e léguas, sem sentir. (QUEIROZ, 1991, p. 65-66).

Corrêa também ressalta que hoje, são os panfletos turísticos, as imagens televisivas, as reportagens e fotografias que difundem cenas de uma mistura de paraíso e “terra incógnita”, cheia de emboscadas e perigos. Desde os primórdios, a concepção europeia do novo continente teve duas facetas, completamente opostas: por um lado, a terra era vista quase sempre como um éden; por outro, o homem aparecia demonizado. São, pois, intermináveis os exemplos de exaltação da abundância de vegetação, da quantidade de espécies – seja da fauna ou da flora – da exuberância e até da longevidade (relatos mencionam que os índios chegavam a 180 anos) proporcionada pelo clima esplêndido do Brasil. Com o mesmo peso, registrava-se o espanto diante dos ritos canibalescos do selvagem.

É curioso que, para os europeus, os nativos eram um povo sem “fé, sem rei e sem lei”; daí concluírem que a língua tupi não tinha os fonemas “f”, “r” nem “l”. Conforme afirma a historiadora Laura de Mello e Souza em seu livro *O diabo e a terra de Santa Cruz*, “Colombo inaugurou assim o movimento duplo que perduraria por séculos em terras americanas: a edenização da natureza, a desconsideração dos homens – bárbaros, animais, demônios”. Nesse sentido, uma nação em especial colaborou para a formação de uma imagem do Brasil entre o idílico e o perigoso: a França. Como seus navegadores não colonizaram estas terras, apesar de duas tentativas frustradas (Rio de Janeiro em 1555 e São Luís do Maranhão em 1612), os franceses mantiveram outro tipo de relação com o país. O Brasil passou a ser idealizado na mentalidade desse povo, e a apropriação não se deu no plano material, mas intelectual.

A França foi o país que “colonizou” culturalmente a América Latina, influenciando-a em todas as áreas do saber, em especial nas ciências humanas. No sentido contrário, o Brasil imaginário apresentou-se sempre aos franceses como um universo a ser descoberto *a posteriori*, como uma terra onde as utopias, como o Fourierismo e o Positivismo, poderiam ser implantadas. Visto que a influência francesa

foi grande também no Velho Mundo, o país acabou exportando para as demais nações europeias, reforçando-as, as visões imaginárias que construiu do Brasil. Conforme imagem 1, em anexo na página 137.

Nessa imagem estão retratados alguns monstros que os europeus (sobretudo os portugueses e espanhóis) acreditavam existir. Até os séculos XV e XVI, quando ocorreram as grandes viagens marítimas, acreditava-se que esses monstros habitavam a região das Índias. Porém, à medida que os navegadores foram chegando a tais regiões e desmistificando-as, passaram a acreditar que as criaturas monstruosas estavam em outras terras que ainda eram desconhecidas. Dessa forma o oceano Atlântico e o “Novo Mundo”, ou o Continente Americano, passaram a ser o reduto onde habitavam esses monstros<sup>8</sup>.

Não pode ser por acaso que Dinah Silveira de Queiroz resolveu ambientar seu romance de cunho fantástico na França e depois jogar sua heroína Margarida La Rocque em uma ilha exótica, misteriosa e cercada de criaturas místicas e demônios. Margarida vivia em um ambiente no qual a própria mulher era demonizada pela sociedade, sendo apontada como causadora de todos os males, culpada até mesmo pelos erros de seus esposos ou pela má criação de seus filhos. Para aquela sociedade medieval e preconceituosa, tudo era culpa da mulher, como apontam as pesquisas sobre aquela época, então Dinah ambientou sua narrativa neste século de trevas, como é citado pelos historiadores. Jogou-a em um ambiente propício para que sua história se desenrolasse de acordo como era vista a mulher. Não, realmente não foi por acaso que Dinah juntou o preconceito europeu contra a mulher e o olhar dele sobre o novo mundo, que combinava perfeitamente com essa mulher-demônio.

Tais imagens começaram a ser moldadas em uma época de transição no Velho Continente, quando a mentalidade da Idade Média dava lugar a um novo pensamento, no início da Idade Moderna. Todavia, esse foi um processo lento e parcial, devido à permanência de muitos elementos medievais na visão de mundo dos europeus. Nesse contexto, a América do Sul e, sobretudo, o Brasil surgiram como lugares onde a novidade radical trazida pelo território tropical convivia com imagens e tradições herdadas do ideário medieval. As novas terras logo passaram a ser vistas como um paraíso, já que, depois de meses de miséria e tormentas nas travessias, o solo virgem apresentava-se como “compensação” aos exploradores europeus. A natureza no Brasil providenciava alimentação e descanso aos viajantes, sombra e água fresca

---

<sup>8</sup> Vanessa de Souza. **O imaginário europeu, as visões sobre o “Novo Mundo” e suas gentes**. Acesso em 13 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/oimaginarioeuropeuasvisoessobreonovomundoesuasgentes.pdf>

(literalmente), sexo com as nativas após períodos longos de abstinência no mar. O fim do escorbuto parecia um milagre; os acometidos pela doença saravam rapidamente pela ingestão de frutas cítricas. Mas a terra também tinha seu aspecto inóspito, emboscadas e moléstias desconhecidas. Assim, para compreender sua associação com o éden perdido, é preciso recorrer ao estudo do imaginário europeu.

Os historiadores afirmam que a percepção que os europeus tinham da América estava ligada à interpretação quase literal que faziam dos textos bíblicos na época dos descobrimentos. Os homens do Velho Mundo acreditavam, então, na existência de uma Idade de Ouro perdida, crença que havia marcado o espírito europeu desde a Antiguidade. O novo território ressurgia como éden reencontrado: “E como, em um e outro caso (bíblico e tradição greco-latina), o paraíso perdido fosse fabricado para responder a desejos e frustrações dos homens, não é de admirar que ele aparecesse, em vez de realidade morta, como um ideal eterno e, naturalmente, uma remota esperança”, afirma Sérgio Buarque.

Exemplo nítido desse imaginário europeu é um *fabliau* (poema medieval) sobre a terra da Cocanha, que foi estudado pelo medievalista Hilário Franco Jr. Provavelmente oriundo do norte da França, o poema de 188 versos, de meados do século XIII, conta a história de uma visita a uma terra utópica (Cocanha), paradisíaca, onde imperam a abundância, a ociosidade, a juventude e a liberdade.

O estudo do mito da Cocanha ilustra o contexto de privações em que vivia a Europa e seus habitantes na Idade Média. A busca de uma terra utópica, onde fosse possível trabalhar menos e gozar a vida, parecia estar justamente ali, na paisagem verdejante e atraente do Brasil. Um dos muitos exemplos dessa impressão, registrada na literatura dos viajantes, é o relato que o padre capuchinho francês Claude d’Abbeville fez da expedição que tentou colonizar o Maranhão em 1612, intitulado *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e terras circunvizinhas*: “No inverno, a terra é estéril na Europa, e no Brasil, sempre fecunda: na Europa a terra é horrível no inverno, com a erva morta, as árvores desfolhadas, tudo seco. No Brasil é a verdura permanente, a terra está sempre adornada de belas plantas e de flores diversas e raras”.

A descrição que Abbeville faz do país de fato o aproxima do éden: “Em suma, há no Brasil uma eterna primavera unida ao outono e ao verão. E uma tal suavidade de temperatura que em qualquer época do ano as árvores têm folhas, flores, frutos, os quais dão tal perfume à atmosfera, que os campos serão *croceis hallantes floribus*

*hortijuvatur*. Vivem os homens longos anos. A própria terra, as águas, os animais e os peixes, o ar e os pássaros, as flores, são diferentes dos de França em virtude do clima temperado da região. Aí não nos sentimos débeis, pesados e sonolentos, como na Europa durante os grandes calores do estio; ao contrário, sempre nos sentimos ágeis, alegres, bem-dispostos. Na Europa, o grande calor tira a vontade de comer, e no Brasil sempre temos bom apetite. E não por falta de víveres, que os há em abundância, mas são tão excelentes e é o ar temperado e tão boa a disposição do corpo que a digestão é fácil e rápida”. Durante o dia, a ilha dos demônios também tem este aspecto paradisíaco, vejamos:

(...) Meu amante alegrou-se com um vale muito batido de sol, morada de mil pássaros azuis e brilhantes, que se largavam dos pequenos pinheiros, e andavam a passear pelo chão, gostando, parece, mais da terra que do céu e das alturas. Na ilha havia muitas espécies de pássaros que se não misturavam uns com os outros. Aqui ficavam os azuis – mais adiante moravam as lindas aves de cor castanha. E as brancas voadoras se iam para sítio diferente. (...) Eram nossos vizinhos, pois, os alegres pássaros azuis, ora em repouso numa reunião de pinheiros redondos e baixos, ora em desfile à beira do regato acinzentado, que descia de um monte mais alto que os demais. Água do degelo era aquela, fria e viva. (QUEIROZ, 1991, p. 50).

Somadas as razões reais e imaginárias, o Brasil se torna o paraíso, a grande floresta: é a terra prometida que o europeu “reconhece”, identifica com as descrições bíblicas. O habitante, porém, causa espanto, como demonstra este trecho do livro *As singularidades da França Antártica*, do frade francês André Thévet (cuja obra inspirou Dinah a escrever Margarida La Rocque), que participou da tentativa frustrada de colonizar o Rio de Janeiro em 1555: “Esta região era e ainda é habitada por estranhíssimos povos selvagens, sem fé, lei, religião e nem civilização alguma, vivendo antes como animais irracionais, assim como os fez a natureza, alimentando-se de raízes, andando sempre nus tanto os homens quanto as mulheres, à espera do dia em que o contato com os cristãos lhes extirpe essa brutalidade, para que eles passem a vestir-se, adotando um procedimento mais civilizado e humano”.

O caráter supostamente bárbaro dos índios também é atestado pelo relato de Claude d’Abbeville: “Deus, na sua infinita bondade, fez dessa região um lugar de delícias. Tantas são que se diriam feitas para atrair o habitante do país ao conhecimento de Deus ou, pelo menos, à admiração da excelência do soberano obreiro: entretanto, não creio que tenha jamais havido nação mais bárbara, mais cruel e desumana do que essa”. No século das Luzes, essa imagem dos povos do Novo Mundo seria objeto de reflexão

para os franceses e europeus: inicialmente demonizado, o selvagem passou a ser, sobretudo sob a pena de Jean-Jacques Rousseau, o “bom selvagem”, o homem livre da civilização que o corrompe. O homem cruel, possuído pelo demônio, transformou-se num ser simpático, afável, receptivo, livre, digno de seu éden natural e da inveja do europeu, tão carente de espaço, de abundância, de calor, de ócio. A floresta virgem e o homem refletiam a necessidade do europeu de fugir de um entorno viciado. E o brasileiro teria herdado do bom selvagem os traços de afabilidade e descontração, além de uma tendência a viver em harmonia com a natureza.

No entanto, as visões preconceituosas, ligadas à selvageria primitiva, também sobreviveram aos séculos: a mestiçagem, por exemplo, foi considerada perniciosa pelo cientificismo que passou a dar o tom das viagens dos europeus a partir do século XVIII. O Brasil, com sua imensa quantidade de florestas, era ambiente ideal para pesquisas e descobertas. Além disso, a corrida do ouro e outras riquezas mantinham-no como destino propício. No século XIX, na época do Segundo Império, o Brasil, de “terra prometida”, passou a ser destino para fortuna fácil. Encarado como jovem nação, também estaria prestes a acolher uma “ação civilizadora” da Europa, mentora política e cultural. A França, mais uma vez, sobressaiu nesse papel.

Apesar das mudanças, o Brasil sempre ressurgiu como um lugar longínquo, berço de muitas fantasias para o estrangeiro. As praias idílicas e o Rio de Janeiro do samba e do calor estão entre os principais destinos turísticos dos europeus que continuam a visitar o país. Além disso, a Amazônia segue fascinando os estrangeiros. Eles a veem como um reduto ameaçado e cheio de mistérios, que devem permanecer intocados. Para muitos, a floresta continua a ser um reservatório de sonhos.

E uma vez que a história se faz a partir do real e do imaginário, e que as fronteiras entre ambos nem sempre são nítidas, o papel do Brasil para os europeus, com suas imagens cristalizadas, ainda está atrelado à ideia da terra prometida. Daí o escritor austríaco Stefan Zweig o chamar de “país do futuro”. Destino eleito por aqueles que desejam mudar radicalmente de clima; território adequado para certos investidores e para turismo exótico; lugar perigoso: todos esses aspectos da visão do Brasil na Europa descendem do imaginário construído pelos antigos viajantes, que permanece vivo e continua a determinar o pensamento contemporâneo.

Hilário Franco Jr. explica essa intersecção entre o real e o imaginário em seu livro *Cocanha – A história de um país imaginário*: “O importante é que toda sociedade é, ao mesmo tempo, produtora e produto de seus imaginários. Logo, a verdadeira

história, aquela que considera o homem na sua complexidade e totalidade, encontra-se na articulação entre a realidade vivida externamente e a realidade vivida oniricamente. Uma não existe sem a outra, e ambas constroem, juntas, os comportamentos coletivos, o suceder dos eventos históricos”.

### 1.5 O estudo do feminino na literatura

O estudo do feminino na literatura, que no terceiro capítulo será descrito de maneira mais minuciosa, através dos arquétipos de Lilith e o de Eva e na própria protagonista da obra, Margarida La Rocque, cujo título leva seu nome, será mais extenso, mas aqui neste explicitaremos a parte histórica do feminino na literatura ocidental.

Não é por acaso que os primeiros traços da libertação feminina ocorreram de forma mais patente na literatura do começo do século XX, refugiados no imaginário, na fantasia insubmissa, à procura da descrição precisa do seu lugar no mundo das palavras e sua conseqüente reinvenção. A literatura não é para a mulher apenas uma simples transgressão das leis que proibiam o acesso à produção artística. É, mais do que isto, um território liberado e libertário, um lugar na clandestinidade das palavras. Saída secreta da clausura pela linguagem e de um pensamento misógino que a pensava e descrevia.

Na literatura, a mulher era quase sempre a personagem principal no século. Sobre ela se escrevia, sua vida era construída em palavras, mas a mulher não tinha voz. As palavras femininas não eram ouvidas e nem escritas. Eram idealizadas, pensadas a partir da cosmovisão masculina dos escritores. Poucas são as autoras que receberam algum destaque, antes do início do século XX. Depois das guerras mundiais, a produção literária feminina torna-se registro do inconformismo, do desejo de igualdade, da superação dos costumes sociais. A escritura da mulher acontece não ao lado, à margem, mas sobre o texto masculino, utilizando-o como suporte para a sua produção, em constante fazer/refazer, como em um processo de rasura do Outro.

Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, fala a respeito da mulher e a ficção:

Tudo o que poderia fazer seria oferecer-lhes uma opinião acerca de um aspecto insignificante: a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção; e isso, como vocês irão ver, deixa sem solução o grande problema da verdadeira natureza da mulher e da verdadeira natureza da ficção. Esquivei-me ao dever de chegar a uma conclusão sobre essas duas questões – a mulher e a ficção, no que me diz respeito, permanecem como problemas não solucionados. (WOOLF, 1985, p. 08).

Distanciando-se da identidade pré-fabricada no espelho do homem é que melhor a mulher se vê. Para além do mero mimetismo masculino, a autora busca a diferenciação como identidade. Por isso, não se pode definir o feminino em comparação ao masculino. É, antes, o seu avesso. De forma consciente ou não, é parte do projeto inicial da produção literária autenticamente feminina fazer a travessia pelo universo masculino. Por isso, a voz é feminina, mas muitas vezes a personagem principal é masculina, num espelhamento da literatura do século XIX que era escrita por homens, mas tinha uma mulher como personagem principal.

Assim, a literatura de autoria feminina vai se construindo da memória e das vivências pessoais, do sentimento e da escolha rigorosa das palavras ao narrar a sua realidade, o seu cotidiano. Adensa-se o texto, sendo gradativamente eliminados dos textos o supérfluo, os exageros lacrimajantes (a exemplo do romance de estreia de Dinah: *Floradas na Serra*, altamente melodramático e romântico), as lamentações. As obras atuais possuem as afirmações de validade apresentadas e particularidades que inibem a comparação com o texto de autoria masculina. Agora a escritora é sujeito da sua produção, em uma literatura que representa a identidade feminina, que deixa de ser o Outro do masculino e passa a ser ego.

A escrita feminina deve ser o livre expressar do universo feminino, paralelo ao masculino, sem imitá-lo, mas também sem desconhecê-lo. A realidade da produção literária do nosso século opõe os contrários, facilitando assim a reflexão do ser e do Outro, do ser o Outro.

#### 1.6 A literatura de origem feminina

Galbiati, em seu artigo sobre a bibliografia dos estudos feministas, chama a atenção para os poucos exemplos de obras consideradas Bildungsromans femininos na história literária. Mais ainda, Cristina Pinto (1990) destaca que o desenvolvimento pessoal (individual, profissional, intelectual, cultural, etc.) da protagonista era interrompido: na vida dedicada exclusivamente ao marido, aos filhos e ao lar, o final era o suicídio, a morte, a loucura, a solidão ou o isolamento do mundo. Estabelece-se, assim, uma diferença crucial no Bildungsroman masculino e feminino: enquanto o jovem encontra um final harmônico com o mundo e conseqüente integração com seu novo meio social no término de sua jornada, a jovem mulher fica confinada no espaço doméstico (a autoafirmação e auto realização tornam-se cada vez mais difíceis e

distantes). Aquela que tentasse traçar um caminho alternativo do esperado socialmente de uma mulher era incompreendida e marginalizada.

Outra diferença significativa é a busca. Na narração da formação feminina, a protagonista geralmente encontra-se em um estado de insatisfação, infelicidade, frustração, incompletude ou dilema existencial. A personagem central demonstra baixa estima e ausência de amor-próprio, configurando um quadro problemático quanto à imagem de si mesmo, à identidade e ao conhecimento. Como se pode inferir, a natureza do motivo de se iniciar a busca é variada e abrangente.

Em *Um teto todo seu* (1985), Virginia Woolf já chamava a atenção para a ideia inconcebível de uma mulher se tornar escritora no século XIX, como já mencionamos anteriormente. Na sua fábula sobre Judite, a irmã fictícia de Shakespeare, Woolf radicalizou sua posição:

(...) Qualquer mulher nascida com grande talento no século XVI, teria certamente enlouquecido. Ter-se-ia matado com um tiro, ou terminaria seus dias em algum chalé isolado, fora da cidade, meio bruxa, meio feiticeira, temida e ridicularizada” (WOOLF, 1985, p. 65).

O discurso sobre a “natureza feminina” impõe-se na sociedade burguesa em ascensão, definindo a mulher, quando maternal e delicada, como força do bem (angel in the house). Quando sai da esfera doméstica ou rejeita atividades que lhe são culturalmente atribuídas, torna-se potência do mal, um monstro.

As tarefas desempenhadas pela mulher no âmbito do lar deixaram de ser consideradas trabalho, solapadas pelas ideias do amor, da felicidade familiar e doméstica. A divisão entre a esfera “pública” – presidida pelo homem – e a esfera “privada” – protagonizada pela mulher, a “rainha do lar” –, que tanto havia engrandecido o puritanismo inglês do século XVII, fez-se uma inquebrantável realidade entre as famílias burguesas do século XVIII (BAUER, 2001, p. 60-61).

Tal discurso trouxe profundas repercussões na vida e na condição da mulher contemporânea. Ao longo do século XX, viu-se o fortalecimento de um grupo contrário à imagem estereotipada da mulher, a sua área de atuação restrita e a suas atividades delimitadas, reivindicando respeito, liberdade e direitos sociais. Mais ainda, quando se lê, utilizam-se estratégias interpretativas historicamente determinadas, influenciadas pelas definições de gênero. Por isso, segundo Telles (1992), a referência profunda à figura da autora foi deformada por muitos fatores, silêncios e interrupções da memória coletiva. Para se chegar até ela, é necessário ler – além das entrelinhas – os significados

ocultos que evidenciam as discrepâncias entre as representações da mulher, de sua condição sócio-histórica-cultural e a afirmação pela escrita.

### 1.7 O Bildungsroman feminino.

O Bildungsroman é uma forma literária narrativa de origem alemã. Surge em um contexto histórico muito particular: como expressão da individualidade diante da consolidação da sociedade burguesa, refletindo o momento de transição social, econômica, política e humana pelo qual a Alemanha estava passando no final do século XVIII. Por isso, pode ser chamado de *gênero da burguesia emergente*, sendo uma forma literária que contempla o conflito entre o indivíduo e o mundo (no caso de Margarida La Rocque e seu inconformismo). Mais do que isso, faz parte do projeto romântico de construção de uma identidade nacional.

Essa concepção bem se encaixa na história de vida da personagem Margarida La Rocque. Ela vivia em conflito com o mundo, a sociedade em que estava inserida, não aceitando nem seu papel e nem a sua condição de mulher em uma cultura que privilegiava o masculino, onde a mulher não tinha praticamente nenhum direito, inclusive o direito à sua própria liberdade de ir e vir, pois à época em que se passa a narrativa, em pleno século XVI, a mulher passava da tutela dos pais diretamente para a do marido. Essa condição revoltava Margarida, que tinha desejos de viajar, ser livre, conhecer novas terras, viver aventuras:

Ah, como me agradavam aquelas histórias! Punha-me a conjecturar se aqueles homens que viviam em tanta liberdade, os habitantes das florestas, eram homens mesmo? Acaso o seriam? Sem religião, e com os instintos à solta? Também me fascinavam essas viagens em que nobres e plebeus se misturavam, e de onde qualquer pobre aldeão podia voltar rico e célebre. Tínhamos na família um parente: Roberval, que começava a ganhar fama, e, se bem que não o conhecesse de perto, sentia orgulho por suas aventuras. (QUEIROZ, 1991, P. 17).

Margarida La Rocque, pensando em seus desejos de liberdade, escolheu com cautela aquele que seria seu marido. Entre os seus vários e ricos pretendentes, ela, que era filha única e mimada, escolheu justamente a um aventureiro, rico, porém sem classe, beleza ou bons modos, além de ser muito mais velho que ela; Cristiano era seu nome e ela, com a expectativa de se tornar sua esposa, pensava que este marido satisfaria seus

desejos de correr mundo, assim como seus pais satisfaziam a todos os seus caprichos. Margarida se enganou.

Segundo dizia Cristiano, existia um país extraordinário, com árvores enormes, cheio de riquezas, ... Lá iria em breve, com autorização do Rei. Tornar-se-ia riquíssimo... (...) Cristiano não ere belo. Tinha trinta anos, usava barba em ponta, e suas vestimentas eram mais largas do que se poderia desejar, estragara os dentes depressa, e falava de maneira autoritária, arrogante mesmo, mas... sem dar por isso, apaixonei-me por suas narrativas, que lhe davam tanto prestígio. (QUEIROZ, 1991, p. 17).

Sob o aspecto morfológico, o termo Bildungsroman é formado pela justaposição de Bildung (formação) e Roman (romance). Trata-se de uma instituição social-literária, composta pelo conceito histórico da Bildung burguesa, fundamental para o funcionamento da sociedade absolutista tardia na Alemanha do final do século XVIII, e pela grande instituição literária do mundo moderno, o romance.

O termo foi cunhado em 1810 por Karl Morgenstern (professor de filologia clássica). Entretanto, entrou para o discurso acadêmico por meio da obra *A vida de Schleiermacher* (1870), do filósofo idealista Wilhelm Dilthey. Foi ele quem difundiu o termo e o conceito (romance de formação): ambos apoiados em fortes compromissos ideológicos e nos princípios iluministas. O gênero Bildungsroman feminino sofreu alterações em sua estrutura formal-temática ao longo do século XX. Nesta primeira década do século XXI, observa-se uma variedade e abrangência maior quanto aos temas, à caracterização da protagonista, bem como à própria narrativa de formação. Histórias escritas por mulheres, que apresentam uma visão de mundo feminina, reavaliam criticamente o papel e a imagem da mulher no cenário social atual, promovendo a escrita como caminho para a liberdade e afirmação da intelectualidade feminina, assim como na obra de Dinah Silveira de Queiroz, *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, tema deste trabalho.

Ao se analisar alguns romances contemporâneos na ficção de língua inglesa, constata-se o predomínio de protagonistas adolescentes (em plena adolescência ou na passagem para a maturidade), de foco narrativo em primeira pessoa do singular e de traços autobiográficos. As relações familiares (em especial, entre mãe e filha); os relacionamentos amorosos; o prazer sexual; a identidade; a sexualidade; a maternidade; casamento e a carreira profissional são os temas mais encontrados nesse tipo de romance. Isso também é perceptível em *Margarida La Rocque*, que tem quase todas essas características em sua narrativa.

Já por quatro vezes, os mais ricos moços de minha terra haviam procurado meu Pai, com o fito de persuadi-lo a dar a filha em casamento. Mas, sabedor de quanto me repugnavam eles, meu bom pai acatava meus desejos de ficar solteira, até encontrar o homem que me agradasse. Isso parecia impróprio às mulheres da aldeia, e muitas me censuravam por querer imitar os homens, casando por meu bel-prazer. Embora triste com o que murmuravam de mim as mulheres, a Mãe, tanto quanto o Pai, não me forçava a aceitar marido, Mas quando lhe diziam: “Bom caminho abris para vossa filha: morrereis um dia, e, pobre, ela ficará sem saber nem ao menos preparar uma sopa, ou fiar a lã!..” quando lhe diziam essas coisas, ela chorava e sofria. (QUEIROZ, 1991, p. 17).

Margarida tem seus caprichos satisfeitos por seus pais, mas não escapa aos olhos do povo de sua aldeia o fato de ela não se encaixar nos padrões sociais impostos às mulheres, o de não ter o direito de escolha sobre sua própria vida. Vale ressaltar que são as próprias mulheres que condenam o comportamento de Margarida, tão habituadas estão à sua condição de inferioridade e submissão.

O estudo do Bildungsroman feminino (contemporâneo) exige instrumentos teóricos e críticos particulares, uma vez que a especificidade do conceito de Bildung altera a forma de representação da condição feminina que, por sua vez, modifica a estrutura composicional do próprio gênero. Com isso, os conflitos e situações, presentes na vida das mulheres, representados na ficção, diferenciam naturalmente o percurso e os objetivos das protagonistas. A jornada (viagem, busca) das heroínas deve ser compreendida como um processo de (trans)formação, sem destino pré-fixado, sendo mais interessante observar o movimento (deslocamento, trânsito) e as mudanças que acontecem durante o trajeto, que podem restringir ou não as escolhas da personagem central feminina.

Margarida, ao se casar com Cristiano e se mudar de sua acanhada aldeia para Paris, imagina que sua vida tomará outras direções e que finalmente ela poderá obter sua liberdade, mas se depara com um marido autoritário e convencional, que a proíbe de sair a não ser na sua companhia. Ela se vê presa e frustrada, mesmo com novos criados, uma bela casa e uma vida de luxo. Então num dia Cristiano a deixa só com seus criados e parte para mais uma aventura. Margarida fica desolada e só então percebe que se encontra presa de seu destino:

Quando meu marido me viu triste, ficou mais brando e explicou:- Senhora, assim deve proceder o marido que anda por terras distantes. Em vossa candura não sabeis quanto sofrem os varões que, por força de seu ofício, deixam suas esposas em casa, para revê-las às vezes ao cabo de longos anos de separação!... Tendo Cristiano mencionado “separação por longos anos”, eu fiquei aterrada: -Senhor – disse-lhe. –Acaso tendes

em mente passar anos longe de mim? Não ficou combinado que, sempre que fosse possível, eu vos acompanharia? – Sim, disse Cristiano. – Farei de modo diverso que os outros companheiros do mar, levando, algumas vezes, minha esposa. Mas, dessa vez não será possível... Um dia, com estrondos de canhões, gritos e música, vi, em Saint-Malo, no meio do povo, ao lado de Juliana – obtivera permissão de viajar até o mar para despedir-me de meu marido no cais –, um dia vi partir Cristiano, com o coração apertado, cheio de maus presságios. Não conseguia imaginar, com clareza, a terra para onde ele deveria ir. Tudo, na minha cabeça, era confusão. Via florestas enormes com mulheres-serpentes que se enrolavam em meu marido, lascivas. Via feiticeiros capazes de fazer prodígios, pintados de todas as cores... E, em pensamento, assistia a lutas sangrentas, desenroladas sob a luz verde das matas. Estava instalada com o luxo que poderia desejar (...) mas me sentia apreensiva, e, consultando o meu coração, julgava-me um tanto roubada. Que me faltava? (QUEIROZ, 1991, p. 19-20).

Ela, Margarida, queria ir com o marido, explorar novas terras, ver com os próprios olhos tudo o que ela sonhava que existia para além de seu reduzido mundo, e se sentia enganada por não poder ir com o marido viver essas aventuras que tanto a fascinavam desde criança, quando sua aia contava para ela sobre essas terras pagãs. Margarida viu partir a Cristiano e à sua esperança de libertar-se através dele, mas ela não desistiria tão facilmente, tentaria por outros meios.

Então, a protagonista deve ter alguma razão para iniciar a sua jornada. Uma perda ou descontentamento pode impulsioná-lo a deixar seu lar. O processo de amadurecimento é longo, difícil e gradual: há conflitos entre as necessidades (desejos) do herói e as visões (julgamentos) impostas por uma ordem social inflexível. Na análise de um Bildungsroman, o ponto de partida é a ideia do romance do herói individual em um processo de transformação, “no processo de se tornar alguém” (BAKHTIN, 2003). Portanto, a crescente presença da mulher na literatura e na cultura tem aberto caminhos para uma revisão no cânone literário e para a consolidação da autoria feminina ao revitalizar o paradigma romanescos, revelando a constante transformação do gênero Bildungsroman feminino.

*Margarida La Rocque a ilha dos demônios* é considerado por sua autora, Dinah Silveira de Queiroz, como sua obra preferida entre tantas que ela escreveu. Dinah enveredou por vários gêneros literários, mas a nossa teoria é a de que essa obra a agrada tanto por se tratar de uma história de uma mulher que vive presa por convenções e tabus sociais, em uma época que pouco favorece o feminino, mas que mesmo assim não se conforma com sua vida e parte em busca do que considera ser a liberdade, a felicidade. Margarida La Rocque, a moça mimada e protegida, ousa sair de seu casulo para se

lançar ao desconhecido, mas ela pagará um alto preço por sua escolha, assim como em cada época de preconceito e turbulência social que desfavorecia a mulher, a mesma teve que lutar muito para reivindicar seus direitos de igualdade social, assim como Dinah, juntamente com as escritoras da década de trinta, quarenta e cinquenta, no Brasil, reivindicaram seus direitos de igualdade intelectual, literária, perante uma sociedade patriarcal, onde predominava o domínio masculino, como o era à época na Academia Brasileira de Letras, que não aceitava a presença entre seus membros, de um escritor do sexo feminino. Assim como o são as protagonistas que o gênero Bildungsroman feminino expõe.

### 1.8 As escritoras da década de trinta e o preconceito contra o feminino

Cláudia Castanheira<sup>9</sup> ressalta que nos séculos XVIII e XIX, a literatura de autoria feminina já havia despontado com força na Europa e nos Estados Unidos. Elaine Showalter (1993, p. 110) registra que nas décadas de 1870 e 1880, em grandes editoras inglesas, quase a metade dos autores era do sexo feminino, enquanto nos Estados Unidos três quartos dos romances publicados nesse período foram escritos por mulheres. Showalter afirma, inclusive, que, na Inglaterra do final do século XIX, George Eliot “havia dominado o romance vitoriano da mesma forma que a rainha Vitória comandava a nação”. (SHOWALTER, 1993, p. 87). Contudo, no caso brasileiro, devido a questões de poder e de ideologia, a inserção da mulher no cenário literário foi lenta e árdua.

A institucionalização da leitura e da literatura foi francamente discriminatória; prevalecia o pensamento de que as mulheres eram intelectualmente inferiores aos homens, e, portanto, sua forma de pensar e de escrever também o seria. Assim, ainda que a capacidade intelectual de muitas mulheres fosse inquestionável, muitas vezes só existia de modo potencial. E, não possuindo nem a independência intelectual nem a material – e uma coisa é ligada à outra –, a mulher (aquela considerada moralmente válida) não tinha como avançar muito além dos muros de seus quintais para adquirir uma cultura ampla e superior. A queixa da poetisa, jornalista e professora Narcisca Amália (1856-1924) tornou-se uma referência nos estudos literários feministas acerca desse quadro de limitações vivido pela mulher:

---

<sup>9</sup> Cláudia Castanheira. *Escritoras Brasileiras: Momentos-chave de uma trajetória*. Acesso em 27 de janeiro de 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/hp/Downloads/4-118-1-PB.pdf>

A pena obedece ao cérebro, mas se o cérebro submete-se antes ao poderoso influxo do coração, como há de a mulher revelar-se artista se os preconceitos sociais exigem que o seu coração cedo perca a probidade, habituando-se ao balbucio de significantes frases convencionais? (Apud TELLES, 1997, p. 404).

Foi com muita dificuldade que os cercos dessa cultura preconceituosa se romperam e as mulheres começaram a publicar seus livros, já em meados do século XVIII. Porém, só mais ao final do século XX foi possível o contato com obras que revelam a intensa participação feminina nas letras nacionais. O trabalho algo arqueológico das pesquisas acadêmicas e de alguns institutos culturais foi determinante, e ainda tem sido, para trazer à luz a valiosa contribuição de escritoras do passado, seja na prosa, na crônica ou na poesia. E hoje, graças a esforços conjugados, pode-se dizer que a reconstrução de uma tradição literária feminina no Brasil já está bem estabelecida, já se sabe que a lista de nomes femininos em nosso passado literário é bastante extensa, embora, em sua grande maioria, esses nomes tenham amargado uma longa permanência na invisibilidade. Vale citar aqui o desafio proposto por Constância Lima Duarte, que questionando a legitimidade dos critérios adotados pelos normalizadores do cânone literário em nosso país, lança a seguinte questão:

A grande pergunta que se coloca é por que algumas escritoras, como Narcisa Amália, Nísia Floresta, Beatriz Francisca de Assis Brandão, Presciliana Duarte de Almeida, Ana Aurora Lisboa, Maria Amélia de Queiroz, Úrsula Garcia, Carmen Freire, Mariana Luz, Francisca Júlia, Júlia da Costa, Auta de Souza, Francisca Clotilde, para citar só algumas, já que a lista é enorme, não estão hoje em nossas histórias literárias, nem sua obra compilada nas antologias e manuais de literatura. Quem as conhece sabe que a poesia que realizaram em nada fica a dever aos nossos poetas árcades e românticos, tais como Casimiro de Abreu, Álvares de Azevedo, Fagundes Varela e, até ousou acrescentar, Gonçalves de Magalhães. (...) A mediocridade da maior parte da nossa poesia romântica desmonta de pronto o argumento de que teria sido o apuro formal ou estético os determinantes da escolha daqueles autores. (DUARTE, 1995, p. 26).

Foi o primeiro movimento feminista, na segunda metade do século XIX, que ajudou a disseminar a escrita da mulher no Brasil. É nessa época que, influenciadas pelo pensamento cientificista, as mulheres começam a publicar mais intensamente; surge uma imprensa feminina onde circulam jornais e revistas voltados para os seus interesses. Por meio de artigos, contos, poemas e crônicas era retratada a vida da mulher burguesa em seu espaço doméstico, privado, familiar. E embora nenhuma alteração profunda se tivesse produzido na vida social da mulher urbana no Brasil do século XIX – com efeito, a formação feminina fortalecia a estrutura da educação tradicional –, o

conteúdo expresso em revistas femininas publicadas na segunda metade daquele século atesta que muitas mulheres possuíam uma consciência política bastante esclarecida acerca das desigualdades sociais, raciais e sexuais.

Os artigos veiculados pelos jornais femininos não raro incluíam, ao lado de contos, poemas, receitas e artigos de beleza, matéria política e filosófica. Os títulos desses periódicos eram bastante sugestivos e demarcavam bem sua finalidade e sua diferença em relação à imprensa comum, a imprensa dos homens. Alguns desses títulos são: “O jornal das famílias”, “A mensageira”, “O sexo feminino”, “O recreio do belo sexo”, “O direito das damas”, “Eco das damas”, “Jornal das senhoras”, etc. Constância Lima Duarte e Kelen Benfenatti Paiva (2009, p. 5) destacam duas imagens possíveis para as mulheres de letras em jornais daquela época:

(...) a da mulher que, embora se aventure pelos caminhos das letras, rompendo os limites do privado, segue certos padrões de comportamento estabelecidos para ela, e a da que, definitivamente, não se submeteu a esses padrões e chocou a sociedade de seu tempo por meio da literatura e de um comportamento nada convencional, o que lhe rendeu críticas e ressalvas. Um caso representativo desse segundo grupo é Gilka Machado (1893-1980), que elegeu o desejo feminino como principal motivo de seus versos, o que lhe rendeu duras críticas. (DUARTE e PAIVA, 2009, p.05).

As primeiras décadas do século XX apresentam aparições isoladas da produção ficcional de mulheres brasileiras, e nessa produção os questionamentos acerca dos padrões vigentes da sociedade também eram momentos isolados, não oferecendo lastros para maiores questionamentos da mulher acerca de sua condição, embora se saiba o quanto essas produções tenham sido o ponto de partida para as gerações posteriores e o quanto, em todas as épocas de nossa história, mulheres dotadas de uma consciência crítica mais apurada tenham lutado por sua emancipação. Em geral, as escritoras eram tratadas com total descrédito, até mesmo por suas congêneres.

A escritora Raquel de Queiroz, que escreveu *O quinze* (1930), seu romance de estreia, destacou-se tanto pela força com que entrelaçou o regional, o político e o psicológico – sob um ângulo lírico e alusivo, é certo, mas cheio de verdade e corrosão – quanto pela abordagem do tema da afirmação social da mulher. Com efeito, Conceição, a protagonista do romance, invertendo o destino previsto para as mulheres de sua época, não se casa; ao contrário, abdica de sua ligação com o parceiro amoroso devido à incompatibilidade entre ambos. Forte e decidida, ela enfrenta o contexto hostil e adverso da seca e, além disso, entrega-se aos prazeres da leitura, revelando uma natureza

inteligente e interessada. Vê-se, assim, que o romance de Rachel escapa da classificação de literatura subjetiva e adocicada que marcou a escrita feminina daquele tempo.

*Perto do coração selvagem* (1944), primeiro romance de Clarice Lispector, configura um marco na trajetória histórica das escritoras brasileiras. Sua narrativa rompe com as expectativas romanescas tradicionais e introduz um novo conceito de ficção, que se afirma pela força e profundidade com que são trabalhados o corpo e os sentidos femininos, assim como pelo mergulho nos mistérios insondáveis e inatingíveis do ser e da palavra que o representa. Nunca é demais registrar que Clarice Lispector se distinguiu como um “evento”, um divisor de águas que determinou dois tempos na literatura de autoria feminina no Brasil, para a qual ela fundou uma linha de tradição, representando uma grande referência para as gerações seguintes.

Envolvidas pelas novas perspectivas de transformações sociais, a mulher reformula suas atitudes e força (ou tenta forçar) a sua entrada no mundo masculino, reivindicando o direito de igualdade com os homens. E, como apontou Elisabeth Badinter (1986, p. 230), tão importante quanto às ações organizadas dos movimentos feministas, que intentavam pôr fim à divisão do mundo baseada em diferenças sexuais, foi a “militância linguística” desses movimentos. A autora refere-se mais diretamente aos termos “sexismo”, atitude de discriminação quanto ao sexo feminino, e “discriminação sexual”, que na linguagem corrente é sinônimo de “segregação”, ou seja, ação de separar um grupo social dos outros, por considerá-lo inferior; dois acusadores morais tão graves, diz Badinter, quanto “racismo” e “discriminação racial”.

Contudo, se toda essa movimentação política proporcionou às mulheres um senso de opções e uma visão mais lúcida de seu próprio valor e potencial, acabou por gerar também uma grande crise de identidade. Avaliou-se depois que uma das consequências mais lamentáveis do feminismo talvez tenha sido o de criar um mito entre as mulheres de que o auge da realização pessoal só poderia ser alcançado por meio da autonomia, independência e carreira profissional. No início dos anos de 1990, Rosiska Darcy de Oliveira (1991, p. 14) considerou o quanto a incursão da mulher no mundo dos homens e o aprendizado de novos códigos permitiram que se manifestassem incompatibilidades, impeditivas da plena adequação da mulher a lugares antes reservados ao domínio masculino. As mulheres, segundo Rosiska,

(...) tentaram a passagem para o mundo dos homens arrastando as raízes plantadas em casa. Ficaram divididas entre dois mundos, recebendo da sociedade uma ordem ambígua: seja homem e seja mulher. E foi assim que o sonho de igualdade tropeçou no impossível. Porque a um homem

se pede que seja única e exclusivamente homem, mas ninguém pode ser um e outro ao mesmo tempo. (ROSISKA, 1991, p. 14).

Quebrou-se, assim, o pensamento de Rosiska, o confortável mecanismo que define alguma coisa pelo seu contrário; mudou-se o sinal, inverteram-se as características. O resultado foi a mudança do lugar social das mulheres e a consequente perda de seus referenciais. Como um reflexo dessa nova mentalidade, a literatura de autoria feminina, no Brasil e na América Latina em geral, faz emergir a representação literária da mulher em conflito, dividida entre a recusa dos papéis que lhe foram destinados, sob os parâmetros de sua formação tradicional, e a dificuldade de desvencilhar-se desses mesmos papéis, principalmente no que concerne às obrigações e aos afazeres domésticos. É exatamente nesse contexto que Dinah Silveira de Queiroz se insere, ela, escritora, mulher, esposa e mãe, dividida entre as "tradições" impostas à mulher de sua época e o desejo de liberdade, de reconhecimento da igualdade homem-mulher, escritor-escritora, e que germinará toda a sua obra; sempre com essas características em suas personagens femininas, mulheres divididas entre as tradições patriarcais e o desejo de liberdade e reconhecimento, à exemplo de Margarida La Rocque.

## CAPÍTULO 2. A LITERATURA FANTÁSTICA

### 2.1 As origens do fantástico

O termo fantástico, no domínio comum, pode significar: “1. Aquilo que só existe na imaginação, na fantasia; 2. Caráter caprichoso, extravagante; 3. O fora do comum; extraordinário, prodigioso; 4. O que não tem nenhuma veracidade; falso, inventado” (HOUAISS, Dicionário eletrônico da língua portuguesa, 2001). No domínio dos Estudos Literários, o Fantástico mantém, em sentido lato, essas mesmas acepções, e delas advêm traços marcantes ou definidores desse gênero movediço por natureza, dependendo da premissa de que parte cada estudioso. Contudo, elas representam o senso comum, e ainda que não devam ser elementos totalmente descartáveis para uma análise teórica, não podem ser tomadas como definidoras do gênero literário, carecendo de maior apreço científico-metodológico. Neste, dissertaremos sobre o fantástico desde a sua origem, conceitos, até os principais teóricos dessa área dos estudos literários, iniciando por Tzvetan Todorov (teórico que escolhemos para fundamentar nossa pesquisa), Italo Calvino, Jean Paul Sartre, Irène Bessièree finalizando com Remo Ceserani.

Silva e Lourenço, em seu artigo sobre literatura fantástica, intitulado "O Gênero literário fantástico: Considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras" fizeram extensa pesquisa sobre as origens em romances que exploravam o medo, o susto e que, porém, ao longo dos séculos, foi se transformando até chegar ao século XX como uma narrativa mais sutil. Volobuef (2000, p.109) afirma que tal gênero abandonou a sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas temáticas mais complexas. Devido a isso, a narrativa fantástica passou a tratar de assuntos inquietantes para o homem atual: os avanços tecnológicos, as angústias existenciais, a opressão, a burocracia, a desigualdade social. Assim, o gênero fantástico deixou de ser apenas narrativa de entretenimento, pois “não cria mundos fabulosos, distintos do nosso e povoados por criaturas imaginárias, mas revela e problematiza a vida e o ambiente que conhecemos do dia-a-dia” (VOLOBUEF, 2000, p.110).

Desde os tempos mais remotos, o ser humano convive com fenômenos que, por muitas vezes, são inexplicáveis segundo as leis naturais. Mitos ou fatos, tais acontecimentos intrigaram e ainda intrigam várias sociedades e culturas. Histórias,

contos, relatos e lendas mexem com o imaginário do homem, que, incessantemente, busca explicações para aquilo que não consegue entender.

Essas histórias que afloram na mente do ser humano são preservadas ao longo do tempo e se tornam imortais. Todas estas histórias estão cercadas de acontecimentos inexplicáveis, ou sobrenaturais. Sendo tais mitos tão latentes nas culturas, a Literatura, bem como as artes no geral, não poderia deixar de lado as temáticas que envolvem os mistérios que rondam o imaginário humano. Há inúmeros contos e romances que trabalham essa questão do inexplicável, e, mesmo não intencionalmente, as lendas estão inseridas em inúmeras obras. Dentro da teoria literária moderna, surgiu uma vertente de análise e reflexão acerca do tema: é a Literatura Fantástica.

Há diversas opiniões acerca do surgimento do gênero fantástico. De acordo com Rodrigues (1988), a maioria dos estudiosos, considera o nascimento do fantástico entre os séculos XVIII e XIX, tendo seu amadurecimento ocorrido no século XX. Paes (1985), afirma que os primórdios da literatura fantástica ocorreram no século XVIII, na França. Considerado a época das luzes, o século XVIII foi marcado pelo racionalismo, motivo pelo qual os filósofos questionaram superstições, ideias irracionais, até mesmo os dogmas indiscutíveis da fé. A própria religião, em meio à onda racionalista, passou a examinar minuciosamente os milagres alegados pela população. Para o autor, a literatura fantástica apareceu para contestar o racional, “(...) fazendo surgir, no seio do próprio cotidiano por ele [racional] vigiado e codificado, o inexplicável, o sobrenatural – o irracional, em suma” (p.190). Portanto, o questionamento da religião teria propiciado a “quebra do racional” pelo fantástico.

Segundo Coalla (1994, apud VOLOBUEF, 2000, p. 111), o fantástico atravessou diferentes fases durante os séculos: no final do século XVIII e início do XIX, o gênero exigia a presença do sobrenatural, estando presentes monstros e fantasmas; no século XIX, passou a explorar o psicológico, inserindo nas narrativas a loucura, alucinações, pesadelos para mostrar a angústia no interior do sujeito; no século XX, o fantástico passou a criar incoerência entre elementos do cotidiano. Dessa forma, é possível notar que o gênero fantástico não é estanque, está sempre evoluindo e aproximando-se de temas cada vez mais críticos. No entanto, sua característica mais importante é a aceitação dos fatos inexplicáveis pelo leitor como se fossem reais.

Muitos trabalhos sobre a literatura fantástica já foram publicados no último século, quando esse gênero ganhou mais destaque, porém a publicação da obra *Introdução à Literatura Fantástica*, de Tzvetan Todorov, iniciou as discussões

sistematizadas sobre o fantástico e é, por isso, considerada essencial para o nosso estudo sobre a obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*.

Antes de falar sobre o fantástico, Todorov esclarece que o mesmo deve ser entendido como um gênero literário. De acordo com Todorov (2004), a essência desse gênero consiste na irrupção, em nosso mundo, de um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis racionais. É nesse momento que surge a ambiguidade, a incerteza diante de um fato aparentemente sobrenatural. O sentimento de dúvida causado no leitor permite a aparição do fantástico, como também já citamos mais acima. O professor Filipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980, p. 35-36), também concorda com a ideia da ambiguidade no fantástico ressaltando que um dos mundos não deve anular o outro. O gênero, dessa forma, tenta suscitar e manter o debate sobre os dois elementos de oposição (o real e o supra real) cuja coexistência parece, a princípio, impossível:

De fato, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto alguma vez explicita se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles (FURTADO, 1980, p. 36).

Filipe Furtado discorda da teoria de Todorov sobre a hesitação do leitor (narratário) diante de uma narrativa fantástica. Para Furtado (1980, p. 74-75), o papel do narratário não pode deixar de constituir uma característica importante do fantástico, portanto, não é possível atribuir-lhe o papel fundamental de caracterizar o gênero, já que, em muitos casos, a sua existência não se torna aparente. E, para o leitor real, poderá não ficar claro a função do narratário. Ademais, a diversidade de leitores reais com as suas possíveis variedades de reações perante o enredo torna bastante improvável que a hesitação ocorra na maioria das leituras. Além disso, a ambiguidade pode não se sustentar em uma segunda leitura.

Isso significa que a hesitação é ponto importante, mas não deve ser considerado o único critério para a identificação do fantástico, pois:

(...) diferentes tipos de leitura não podem ser arvorados em critérios suscetíveis de contribuir para a caracterização do gênero. Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se lhes permitir fixarem-se definitivamente num deles (FURTADO, 1980, p. 77).

Como o fantástico só existe na hesitação, quando o leitor ou a personagem encontram uma explicação para os fatos inexplicáveis o efeito do fantástico desaparece, o que para o teórico sempre deve ocorrer no final da narrativa, posicionamento por vezes contestado já que algumas narrativas contemporâneas mantêm a hesitação até o final. Se o leitor decide explicar os fenômenos por meio de leis da realidade (coincidência, sonho, loucura, drogas, entre outros), a obra então pertence ao gênero estranho. “Se, ao contrário, ele decide que se deve admitir novas leis da natureza, pelas quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero maravilhoso” (TODOROV, 1970, p. 156), como ocorre nos contos de fada, nos quais os animais e as plantas podem falar, e outros fatos também são aceitos pelo leitor. Diante de tais proposições, o autor apresenta sua definição para o fantástico com três condições a serem preenchidas:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, a hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem (...). Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética” (TODOROV, 2004, p. 39).

Apenas a segunda condição formulada pode ou não ser atendida, enquanto as outras são de necessária importância. A hesitação do leitor sempre ocorre. Já a terceira condição depende inteiramente do mesmo. A leitura não pode ser feita buscando um outro sentido para as palavras, alegórica; e nem considerando as palavras ao pé da letra, poética. Essa terceira condição é hoje questionada, pois diversos estudos voltam-se à importância do leitor e as diversas recepções que um texto literário pode ter. Uma narrativa fantástica pode ser lida como alegórica ou poética, sem restrições. Por isso, nossa pesquisa se baseia apenas nas duas primeiras condições.

## 2.2 Tzvetan Todorov e seu conceito de fantástico

Todorov afirma que o Fantástico é um gênero evanescente, “dura apenas o tempo de uma hesitação” (TODOROV, 2004, p. 47), e, assim, delimita-o a partir da comparação deste com seus gêneros vizinhos: o Maravilhoso e o Estranho.

A hesitação do leitor é, pois, a primeira condição do fantástico. (...) será necessário que a hesitação seja representada no interior da obra? A maior parte das obras que preenchem a primeira condição satisfaz igualmente a segunda; (...)

(TODOROV, 2004, p.37). Frente ao Fantástico, segundo Todorov, o leitor não pode confiar completamente em sua interpretação, pois apenas há a dúvida dos acontecimentos, que está sempre entre o real e o imaginário. Essa característica, no que concerne ao nosso objeto de pesquisa, a obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, é bem perceptível para quem a lê. Durante toda a narrativa, o leitor permanece na dúvida sobre a sanidade da narradora-personagem, Margarida La Rocque. Sempre que ela entra em contato com os seres sobrenaturais da ilha dos demônios, ela ou está doente, com febre, ou está num estágio letárgico do sono ou mentalmente perturbada pela desconfiança de que João Maria a trai com a aia Juliana. Em seu primeiro encontro com a lebre filho, ela estava muito cansada por ter passado o dia todo ajudando a construir a caba que os abrigaria na ilha. Ela não estava acostumada a esses trabalhos, pois era moça de rica família, então, ao se agasalhar para dormir à noite,

Quando, mais agasalhada, ia dormindo de novo, ouvi um ruído, Não – não era estranho. Parecia aquele aborrecido remoer dos ratos, nunca de todo expulsos do celeiro, e que vinham à casa, na aldeia, roubar comida mais fina, quando não atacar as botas do Pai. Ratos – aqui? Sentei-me, a face rijamente exposta à friagem. Avançava, pelo chão, um lastro de claridade. Então vi um bicho parado, do tamanho de um gato. Ia gritar. Reconheci logo que era uma lebre... Resmungava qualquer coisa, estranhamente. Parara o troc-troc. Pensei: muitos gatos, também, à noite, parecem imitar queixumes da voz humana. Não tenho que me assustar... Mas... por que não o ouvem os outros? (...) Meus cabelos se eriçaram. O bicho ria! Deixava soar abafada uma risadinha seca e curta. Suas patas comprimiam a boca, mas não impediam que o riso dela se soltasse, irreprimível e irritante. Mais e mais se aclarava o visitante. Agora, parando de rir, observava-me curioso com seus olhos de contas negras, e erguia o focinho lustroso, com ar insolente. Senti um medo irreprimível. Quis gritar. A voz, como nos pesadelos, não saiu de mim. (QUEIROZ, 2001, p 51).

Como se pode observar pela citação acima, quando Margarida tem esses encontros ou diálogos com os seres fantásticos da ilha, nem João Maria e nem Juliana estão presentes ou podem vê-los ou ouvi-los. Eles sempre acontecem em situações insólitas.

Pode-se ver claramente essa hesitação quando o narrador do texto é homodiegético (assim como o é Margarida La Rocque, a narradora-personagem da obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*), ou seja, narrador-personagem, pois sempre haverá falas como “acredito, suponho, pareceu-me um sonho”, que estão postas no texto justamente para causar essa incerteza se foi ou não algo real. Essas situações são bem comuns na narrativa de Margarida La Rocque,

Em seguida, inteiramente silencioso, o bicho se entreteve a olhar perdidamente para mim, como um menino curioso. Não sei se desmaiei ou se caí no sono. Quando acordei, ele estava lá, ainda. Então, achei a minha fala natural: - Não tenho medo de ti. Não és uma lebre mágica. És um sonho! Sua risada soou fininha: - Não sou um sonho. Sonhos não valem nada. São pedaços de nuvens. Eu sou o Filho. Moro no outro lado da ilha. Desafiei a lebre, ou a mim mesma, talvez: És um sonho, eu te digo. Um sonho estúpido. Não riu, mastigou ruidosamente. Parecia ter raiva. Seus olhinhos piscaram rápidos. – Os sonhos acabam de dia, não? (QUEIROZ, 1991, p. 51).

Se não houvesse tais falas, que trazem a incerteza, então já teríamos passado do gênero Fantástico para o Maravilhoso, (o que se pode observar que não é o caso da obra em questão), como acontece no mundo de Tolkien, onde não há ligação com nossa realidade. Quando há, aceita-se perfeitamente o sobrenatural como algo que faz parte da realidade, que é o caso da série de livros *Vampiros Sulinos*, obra em que a americana Charlene Harris, introduz os vampiros como pertencentes ao nosso mundo real, com direitos e tudo o mais.

Porém, não é somente o sentimento de hesitação que o texto provoca no leitor que define o fantástico numa obra, o gênero precisa ir um pouco mais além do cenário e das palavras certas para se manter na linha que divide o real e o imaginário. Pois o mais importante é o discurso do texto, quando um autor escreve algo que tenha a pretensão de ser fantástico, e não estranho ou maravilhoso, ele sempre optará por narradores intradieгéticos, ou seja, homo e autodieгéticos. Simplificando os termos, para que o texto seja mesmo fantástico, e cause a tão procurada hesitação no leitor, que também é o que o prende a leitura, o autor irá narrar sua história ou em primeira pessoa, sendo que esse personagem deva ser o protagonista, o que o define como autodieгético, ou em primeira pessoa mas que o narrador seja uma das personagens secundárias, ou narrador homodieгético. Essa pequena distinção entre os narradores, permite mais facilmente que o autor tenha o domínio da hesitação sobre o texto, e faça de sua história fantástica:

BOM PADRE, já gora afundada neste teor de maravilhas e bruxedos, tenho que melhor farei se for cuidando de pequenos fatos. Haveis notado que de começo saltei sobre muitos dias, e nem caminhei, senão deslizei sobre os casos que antecederam meu triste exílio na ilha. Se aqui é que era a terra dos encantos, se aqui vim conceber, parir, conhecer profundezas de solidão de alma, e ter a prova mais firme do amor de um cavaleiro, bem natural me parece que me demore contando tudo. Espero que não vos fatureis. Trago-vos verdade não só do tempo, tocada, vivida, acontecida, mas verdade que foi tão minha, que tão minha é quanto estes pobres olhos que vos fitam. (QUEIROZ, 1991, p. 78).

No trecho da narrativa acima citado, a narradora-personagem, Margarida La Rocque, se confessa a um padre, sob as colunas de um templo, toda a sua vida na ilha

dos demônios, após ser resgatada de lá por pescadores, sozinha, e já após João Maria e Juliana terem morrido. Margarida se encontra em avançada idade e através de suas memórias, vai narrando para o padre tudo o que se sucedeu na ilha, segundo ela, pois em nenhuma parte da narrativa há a intromissão de um outro narrador e nem se reproduz também as impressões ou pensamentos dos outros personagens, o que encaixa perfeitamente essa obra em uma narrativa fantástica, segundo a teoria de Tzvetan Todorov.

Edgard Allan Poe trabalhou muito com essas perspectivas de narrador, por isso podemos definir que praticamente todos seus contos possuem a tão aclamada hesitação, como o conto Ligéia que trabalha essa hesitação junto com o conflito psicológico do personagem sobre a qual Todorov diz se definir o gênero fantástico. Pois nunca se deve confiar num narrador em primeira pessoa, ele sabe apenas sua versão da história, e o leitor, que fica condicionado a olhar somente por um ponto de vista, nunca saberá qual a verdade.

O discurso fantástico tem, assim, de multiplicar esforços no sentido de apoiar o desenvolvimento constante deste debate que a razão trava consigo própria sobre o real e a possibilidade simultânea de sua subversão. Por isso, todos os recursos da narrativa devem ser colocados ao serviço dessa permanente incerteza entre os dados objetivos e familiares que a experiência se habituou a apreender e a ocorrência, também apresentada como inegável, de fenômenos ou entidades completamente alheios à natureza conhecida (FURTADO, 1980, p. 36-37).

A característica principal do Maravilhoso e do Estranho (não nos aprofundaremos no Maravilhoso e no Estranho, pois mais adiante ele será melhor conceituado) é a naturalização do insólito, ou seja, a ocorrência de situações ou seres sobrenaturais não provoca qualquer reação das personagens ou no narrador, que não deve ser necessariamente auto ou homodiegético, e, conseqüentemente, nem no leitor, pois os elementos insólitos estariam inseridos em um universo em que “tudo” é possível. Já a característica principal do Estranho é a explicação do sobrenatural por meio da razão, pois a aparição do insólito pode, após instituir um certo desequilíbrio entre a realidade e o sobrenatural, ser equacionada pelas leis da realidade material.

Não existe essa característica na obra analisada, Margarida se aterroriza todas as vezes em que se depara com os seres sobrenaturais pela primeira vez e quase sempre depois, a não ser com a lebre Filho, com quem desenvolve um certo diálogo, mas mesmo assim ela sempre se mostra assustada com o animal-espírito, para ela não é

normal uma lebre falar ou a existência de qualquer um desses seres. Na narrativa é considerado anti-natural esse tipo de existência. Margarida vez ou outra ofende e esconjura Filho, mesmo que permita a ele que se aproxime e converse com ela: “- Que me importam essas histórias inventadas, de ursos que viajam! Dize-me certo o que sabes de meu companheiro, ou te enxoto daqui, bicho intrigante e mau!” (QUEIROZ, 1991, p. 73). A impressão que se tem da relação de Margarida com Filho é a de que ela só dialoga com a lebre porque a mesma lhe traz notícias de seu amante e de Juliana, quando eles se afastam de Margarida com o intuito de caçar. Muito poucas vezes Margarida demonstra alguma afeição pela lebre, a não ser em momentos de solidão profunda em que ela se encontra e que somente tem em Filho uma companhia.

O efeito fantástico estaria situado entre os limites do Maravilhoso e do Estranho, e seria classificado de acordo com subgêneros transitórios entre eles. Além de definir a natureza do Fantástico como incerta e fronteira, Todorov aponta propriedades imprescindíveis para a unidade estrutural do gênero: o emprego do discurso, comprometido com o enunciado; o narrador representado de preferência em primeira pessoa, (no caso, Margarida La Rocque) comprometido com a enunciação; e o efeito único da narrativa, que pode ocorrer com ou sem a gradação da tensão, relacionado ao aspecto sintático. Ao admitir que “o Fantástico se define como uma percepção particular de acontecimentos estranhos” (TODOROV, 2004, p. 100), o estudioso examina as ocorrências do insólito de acordo com uma ordem semântica, pois “o Fantástico não consiste, certamente, nestes acontecimentos, mas estes são para ele uma condição necessária” (Idem, *ibidem*). Ele os organiza em grupos de tema a partir de suas compatibilidades e incompatibilidades, em dois tempos de análise: descrição e explicação (TODOROV, 2004, p. 113-114).

Todorov diz simplesmente que o Fantástico Puro é a linha do gráfico que divide o Fantástico Estranho e o Fantástico Maravilhoso. Sim, o puro gênero fantástico é a hesitação maior, a grande incerteza que se faz na mente do leitor sobre o que é ou não real, pois o leitor quando se depara com o Fantástico Puro, jamais saberá em que acreditar. Então, como está descrito neste trecho da obra logo abaixo, no momento em que Margarida dá à luz a seu filho Joãozinho, entre delírios, dores e perdas de consciência, ela avista os seres sobrenaturais, ficando sempre a dúvida de que se as aparições são reais ou se é só fruto da imaginação solitária ou enlouquecida de Margarida,

Na luta de vencer a própria natureza, tombavam as horas. Quando fui perdendo as forças e minha cabeça rolava no chão como coisa morta e largada, senti a quentura de uma presença. A lebre, a dois passos de mim, se encolhia como velha num xale, com as patinhas sob o corpo e me olhava fixamente. Sorri grata para Filho, e, num limbo de sonho e de verdade, percebi o Cabeleira clareando, no teto, toda a cabana. (QUEIROZ, 1991, p. 77).

São incontáveis as narrações de contos e romances nos quais sugere-se algo sobrenatural, mas sem que seja explicado. Dessa forma Todorov traçou a definição do gênero Fantástico e seus vizinhos o Estranho e o Maravilhoso, permitindo não somente que obras fossem analisadas com mais precisão, mas que aqueles que pretendem escrever algo nesse sentido, saibam qual caminho trilhar. Furtado traduz esse conceito todoroviano ressaltando que,

Esse debate sem solução terá de ser constantemente suscitado ao longo da narrativa, pelo que todas as suas estruturas deverão ser organizadas e articuladas de forma a servi-lo. É dele que resulta, antes de mais nada, o caráter intensamente antinômico que a arquitetura do gênero deixa evidenciar a cada passo. (...). Os termos destas e de outras antinomias recorrentes no gênero são longamente debatidos, avaliando-se em regra as probabilidades a favor ou contra cada um. Porém, longe de se decidir por um deles, a narrativa fantástica deixa permanecer a dúvida, nunca definindo uma escolha e tentando comunicar ao destinatário do enunciado idêntica irresolução perante tudo o que lhe é proposto. (FURTADO, 1980, p. 36).

Todorov apresenta um rigor teórico-metodológico que parece faltar à alguns teóricos da literatura fantástica, que não solucionam a delimitação do gênero por meio de pressupostos epistemológicos, mas sim por uma rápida descrição de elementos sobrenaturais que poderiam aparecer incorporados em qualquer gênero de estética não assumida e pretensamente realista. No entanto, para sustentar suas ideias, Todorov apoia-se na interpretação que faz dos textos apresentados no decorrer de seu estudo, o que resultou na abrangência do conceito do gênero Fantástico. A seguir, exporemos sobre outras formas de se focar o gênero fantástico sob a ótica de outros teóricos dessa área.

### 2.3. Outros estudiosos da literatura fantástica.

Os estudiosos do gênero fantástico enfatizam a oposição existente no interior das narrativas entre o real e o irreal. Goulart (1995) o denomina antinômico, combinando a irrealidade ao realismo, “o insólito e o estranho ocorrem no universo familiar, e o

cotidiano se caracteriza pela mistura do desconhecido com o conhecido”. Para o autor, é a fluidez das fronteiras entre o natural e o sobrenatural que torna aceitáveis as situações insólitas, por isso tanto as personagens quanto o leitor não questionam os fatos. E é ainda pelo mesmo motivo que “a obra fantástica privilegia o acontecimento em si e não o comportamento das personagens”.

A falta de compreensão da realidade contida na narrativa é o que origina o fantástico, segundo Volobuef (2000). Para a autora, o leitor, à princípio, sente-se desorientado, pois são deixadas lacunas no texto, não há explicações ou justificativas para os acontecimentos. “O texto realiza uma espécie de jogo com a verossimilhança”. Dessa forma, surge a incerteza em meio a um ambiente antes considerado familiar (nosso cotidiano), e aparece o fantástico. Por conter enredos complexos e tratar de temas críticos, Volobuef afirma que esse gênero “ultrapassa as fronteiras da literatura trivial”.

Paes (1985), em seu artigo *As dimensões do fantástico*, faz algumas afirmações acerca do fantástico, considerando-o um fato inteiramente oposto às leis do real e às convenções do normal que ocorre no mundo da realidade. O fato sobrenatural, portanto, afeta o leitor por ocorrer em meio ao cotidiano, colocando-o em dúvida. Na América Latina, uma corrente chamada Realismo Mágico ou Realismo Fantástico surgiu em meados do século XX como um modelo fantástico latino-americano que apresenta diferenças em relação à corrente fantástica europeia. Irlemar Chiampi é um teórico de referência nesta teoria. Diz ele que,

O fantástico contenta-se em fabricar hipóteses falsas (o seu “possível” é improvável), em desenhar a arbitrariedade da razão, em sacudir as convenções culturais, mas sem oferecer ao leitor, nada além da incerteza. A falácia das probabilidades externas e inadequadas, as explicações impossíveis – tanto no âmbito do mítico – se constroem sobre o artifício lúdico do verossímil textual, cujo projeto é evitar toda asserção, todo significado fixo. O fantástico “faz da falsidade o seu próprio objeto, o seu próprio móvel” (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Alguns elementos fazem parte da normalidade para as personagens, tornando “reais” situações que, diante das leis tais como conhecemos, seriam consideradas situações sobrenaturais.

Ao contrário da “poética da incerteza”, calculada para obter o estranhamento do leitor, o realismo maravilhoso desaloja qualquer efeito emotivo de calafrio, medo ou terror sobre o evento insólito. No seu lugar, coloca o encantamento como um efeito discursivo pertinente à interpretação não antitética dos componentes diegéticos. O insólito, em óptica racional, deixa de ser o “outro lado”, o desconhecido, para incorporar-se ao real: a maravilha é(está) (n)a realidade. Os objetos,

seres ou eventos que no fantástico exigem a projeção lúdica de suas probabilidades externas e inatingíveis de explicação, são no realismo maravilhoso destituídos de mistério, não duvidosos quanto ao universo de sentido a que pertencem. Isto é, possuem probabilidade interna, têm causalidade no próprio âmbito (CHIAMPI, 1980, p. 56).

Pode-se falar de fantásticos, em sentido lato, sem rigores críticos, mas para se falar do Fantástico, gênero literário circunscrito cronologicamente ao período que vai do final de Seiscentos até o final de Oitocentos, ou, no máximo, até princípio de Novecentos, é imprescindível que se estudem as estratégias de construção narrativa desse gênero, como o fez, inicialmente e em parte, Tzvetan Todorov.

#### 2.4 Italo Calvino e o fantástico.

O escritor Ítalo Calvino nasceu em 1923, em Cuba, por onde seus pais, cientistas italianos, estavam de passagem. Sua infância foi em San Remo, na Itália. Em 1941, matricula-se na Faculdade de Agronomia de Turim; mas abandona os estudos ao engajar-se na Resistência Italiana contra o exército nazista. Ao final da guerra, Calvino vai morar em Turim, onde se doutora em letras com uma tese sobre Joseph Conrad.

Ítalo Calvino é discípulo espiritual de Jorge Luis Borges. Calvino, ao decifrar Borges, decifra-se como uma esfinge: “Em cada texto, por todos os meios, Borges fala do infinito, do inumerável, do tempo, da eternidade ou da presença simultânea ou da dimensão cíclica dos tempos”. Calvino também reflete sobre as coisas que acontecem no tempo múltiplo, tempo plural, tempo de uma ação que acontece no presente, mas que se bifurca entre o passado e o futuro. Adepto da ficção absurdamente elaborada. De estilo imprevisível, alterna humor, erudição, deslumbramento e ironia. É um descobridor do fantástico no real. A ficção mapeia a história de humor e amor. Nada que não esteja fora dos interstícios da realidade. Apesar de que toda literatura aspira ao fictício. Poderíamos dizer, mesmo pensando em Borges, que Calvino é o inventor das narrativas cíclicas, das histórias do espírito. A literatura se resume a algumas histórias recontadas por um mesmo espírito e essas histórias, ao serem relidas, desvendam-se em outras leituras ou em novas histórias.

A coletânea *Os contos fantásticos do século XIX*, escolhidos por Ítalo Calvino, são de um tipo específico de gênero fantástico, como à exemplo do que afirma Todorov, que é aquele que gera certa dúvida se o fato estranho aconteceu ou não, simplesmente porque são narrados em primeira pessoa, e geralmente são narrados pela vítima do

acontecimento, de forma bastante emocional, às vezes por cartas ou diários. Nesta coletânea selecionada por Italo Calvino, apenas o último conto, escrito já no final do século, é narrado em terceira pessoa. Dispostos em ordem cronológica, Calvino separa as histórias do livro em duas categorias: o fantástico visionário, aquele em que surgem aparições, e o fantástico cotidiano ou psicológico, em que o extraordinário ocorre mentalmente, isto é, ao invés de ser visto, é sentido.

As histórias têm em comum um herói atormentado pelas circunstâncias, geralmente um homem bom e pacato que se vê capturado pelas forças do mal e por elas é marcado ou condenado. O fantástico aparece através de bruxaria, alquimia, folclore, lendas, entidades, fantasmas, mundos paralelos e até partes do corpo com vida própria. É comum que eles manifestem sutilmente uma moralidade puritana ou religiosa. Ítalo Calvino resume bem o tipo de fantástico descrito por Todorov nessa coletânea de contos, que se transformou em livro publicado pela Companhia das Letras.

## 2.5 Jean Paul Sartre e sua concepção de fantástico.

Danilo Moraes Lobo, em seu artigo publicado pela Revista Pandora, intitulado “A narrativa fantástica e suas intersecções entre a literatura e a filosofia” disserta sobre a concepção do fantástico que ganha uma abordagem diferenciada sobre o processo antinômico que foi destacado até o momento, num ensaio de Jean-Paul Sartre intitulado *Aminadab*, ou o fantástico considerado como uma linguagem. No texto em questão, Sartre considera que este tipo de narrativa alcançou um teor diferenciado em relação às narrativas fantásticas tradicionais, visto que para este autor não haveria necessidade e nem seria suficiente retratar o extraordinário para atingir o fantástico.

Segundo Sartre: “O acontecimento mais insólito, isolado num mundo governado por leis, reintegra-se por si mesmo à ordem universal” (SARTRE, 2005, p. 136). O fantástico nesta perspectiva se configura enquanto um mundo completo, não admitindo mais em suas narrativas uma polarização entre mundo natural e sobrenatural, o que resulta conseqüentemente na ausência da hesitação defendida por Todorov. Segundo este autor, o que explicitaria melhor a sua configuração seria a percepção de um mundo ao avesso, onde o que mais importa é retratar a condição humana, sem necessariamente recorrer a manifestações sobrenaturais.

O que será observado neste novo fantástico é uma tentativa constante de desestabilizar a normalidade, mas não de uma maneira espantosa ou tensa, uma vez que

os eventos insólitos são incorporados ao mundo cotidiano sem necessariamente se propor um mundo com novas leis que caracterizariam uma atitude maravilhosa perante a realidade:

Mas, se o mundo fantástico é todo não natural, com regras próprias e diferenciadas, esse mundo aproxima-se muito do maravilhoso. Apesar dessa proximidade, vários fatores nos permitirão entender que não podemos classificá-lo como maravilhoso. (...) um dos principais fatores é o de que as regras deste mundo quase não contrariam as leis naturais, contrariando tão somente a normalidade. Esses fatores equacionam uma tênue linha divisória que separa a normalidade do não natural que, entretanto, é de difícil visualização. O critério de normalidade tem sua definição baseada em parâmetros sociais, podendo alterar-se em diversas situações. Da mesma forma que a realidade é constituída num determinado contexto espacial/temporal, a normalidade humana percorreria o caminho que beira a excentricidade e a loucura (SÁ, 2003, p. 55).

O que permanece na narrativa fantástica contemporânea é a sensação de ambiguidade que preserva o jogo de indeterminações, já que se opera constantemente com noções “escorregadias” e “desagregadoras” que não estabelecem finalidades às atitudes e reações que são vivenciadas nas tramas. É perceptível também em Sartre, como já foi indicado em outros autores, o caráter movediço das percepções que o fantástico promove:

Nele, a matéria nunca é totalmente matéria, já que oferece apenas um esboço perpetuamente contrariado do determinismo, e o espírito nunca é totalmente espírito, já que sucumbiu à escravidão e a matéria o impregna e o empasta. Tudo é desgraça: as coisas sofrem e tendem à inércia sem jamais atingi-la; o espírito humilhado, em escravidão, se esforça para obter a consciência e a liberdade sem alcançá-las. O fantástico oferece a imagem invertida da união da alma e do corpo: a alma toma o lugar do corpo e o corpo o da alma. E para pensar essa imagem não podemos usar ideias claras e distintas; precisamos recorrer a pensamentos embaçados, eles mesmos fantásticos, deixar-nos levar em plena vigília, em plena maturidade, em plena civilização à “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo, da criança (SARTRE, 2005, p.137).

O fantástico aparece sob as imposições do racionalismo advindas desde o século XVIII, considerando que há todo um processo de rejeição ao pensamento teológico e metafísico que ofereciam substrato a ocorrências de natureza maravilhosa esobrenatural. Ocorre, portanto, um processo de laicização do pensamento ocidental que procura pensar a condição humana sob o viés anti-metafísico, destronando assim a natureza sagrada da realidade, “[...] pelo jogo de uma racionalidade suposta comum ao sujeito e ao mundo” (BESSIÈRE apud RODRIGUES, 1988, p. 27).

A literatura fantástica aponta para a instabilidade da razão frente à persistência de elementos insólitos que teimam em criar obstáculos para uma lucidez plena. Nesse sentido emerge interrupções e lacunas ao processo de consolidação de uma racionalidade que almejava ser a única via de acesso ao mundo. As narrativas dramatizam um caminho labiríntico da razão e não um processo retilíneo com uma finalização já prevista. Selma Calasans Rodrigues em sua obra *O fantástico* ressalta esse processo que ocorre no homem que pensa a própria racionalidade e verifica que há brechas para um questionamento fantástico da realidade:

Mas onde estaria o lugar do fantástico em uma sociedade que rejeita a metafísica? O fantástico se desenvolve, segundo Bessière, exatamente pela “fratura dessa racionalidade”, que, tendo procurado objetivamente dar a explicação do mundo e do indivíduo autônomo, criar sistemas e críticas da sociedade (Locke, Voltaire, Montesquieu, Diderot, Rousseau), não pode dar conta da singularidade e da complexidade do processo de individuação (RODRIGUES, 1988, p. 27).

Em que pese este espírito crítico da literatura fantástica, principalmente em seus primórdios, a sua vertente contemporânea apresenta-se domesticada, segundo Sartre, haja vista que houve uma renúncia em explorar realidades transcendentais para se resumir à transcrição da condição humana. Entretanto, justamente por essa modificação, ela se aproximou do humanismo contemporâneo, o que significa dizer para Sartre que não há senão um único objeto fantástico: o próprio homem. Mas é preciso, segundo ainda Sartre, destacar:

Não o homem das religiões e do espiritualismo, engajado no mundo apenas pela metade, mas o homem-dado, o homem-natureza, o homem sociedade, aquele que reverencia um carro fúnebre que passa, que se barbeia na janela, que se ajoelha nas igrejas, que marcha em compasso atrás de uma bandeira. Esse ser é um microcosmo, é o mundo, toda a natureza: é somente nele que se mostrará toda a natureza enfeitada (SARTRE, 2005, p. 138).

O mundo ao avesso descrito por Sartre em seu ensaio aponta para um efeito característico do fantástico contemporâneo, o qual opera uma inversão nas proposições de causalidade, fundamentais para a racionalidade entender como os fenômenos ocorrem na realidade. Há uma ruptura nos pressupostos básicos que na maioria das vezes orientam a “percepção corriqueira” do mundo, evidenciando aspectos geralmente negligenciados, os quais ganham importância no âmbito da narrativa e sufocam outros que poderiam comumente ser considerados como essenciais. Isso fica claro quanto às questões que dizem respeito aos meios e fins das ações nas narrativas fantásticas.

Comparando o fantástico contemporâneo ao tradicional, Sartre irá apontar um aspecto de diferenciação importante, destacando inicialmente que o herói do romance ao nos emprestar seu ponto de vista se constitui enquanto a nossa única via de acesso ao fantástico. Até aqui nada que se diferencie da mesma proposição que Todorov defendem relação ao tradicional, contudo o modo como o herói irá se portar nos dois modelos ganha uma distinção relevante. No fantástico tradicional, segundo Sartre, coloca-se em relevo, por contraste, o caráter insólito do novo mundo e as narrativas adquirem um sentido pedagógico, já que o leitor irá compartilhar os assombros do herói e o seguirá de descoberta em descoberta, vendo assim o fantástico de fora, como um espetáculo, como se fosse uma razão em vigília a contemplar os sonhos.

De modo diverso, o herói da narrativa contemporânea possui uma natureza fantástica, cumprindo o papel de reforçar a inteireza do mundo fantástico narrado, já que nada escapa ao insólito nesta abordagem proposta por Sartre. Aqui, portanto, não há uma cisão entre mundo natural e sobrenatural e nesse sentido poderá haver uma imersão da alma desse herói num universo onde há uma cadeia de raciocínios e princípios, cujas finalidades são ignoradas. Portanto, a razão aqui adquire não uma função de ordenamento do mundo que se encontra ao avesso, mas se torna arrebatada por este universo fantástico, tornando-se ela própria fantástica.

Em suma, no fantástico contemporâneo, definido por Jean-Paul Sartre, não existe o mesmo espanto que ocorre no fantástico tradicional, uma vez que o mundo que observamos é o mundo cotidiano e que o homem constitui o seu único objeto; a sensação do absurdo, de um mundo caótico que inviabiliza constantemente a própria vida, atinge o leitor de forma incontestável e é igualmente determinante para o fantástico contemporâneo.

## 2.6 Irène Bessière.

Passando à Irene Bessière, esta autora nos permite pensar o sobrenatural numa relação mais intrínseca à definição de fantástico romântico. Bessière nos consente pensar o sobrenatural enquanto elemento exclusivo das narrativas fantásticas, ao contrário de Todorov, para o qual, no maravilhoso, o sobrenatural não causa surpresa. Bessière sugere que no universo paralelo do maravilhoso (também do religioso) as noções de natural são outras, logo o de sobrenatural também o é. Bessière, citando Jolles, argumenta no sentido de que - no caso dos contos de fadas e do maravilhoso - o

sobrenatural, na verdade, é naturalizado (BESSIÈRE, 2009, p.7), resultando assim na anulação da sobrenaturalidade dos acontecimentos.

A autora também dirá que “O maravilhoso não problematiza a essência própria da lei que rege o acontecimento, mas a expõe” (BESSIÈRE, 2009, p. 9) enquanto “o relato fantástico ressalta o problema da natureza da lei, da norma” (BESSIÈRE, 2009, p. 9), ou seja, diferentemente do fantástico, no maravilhoso, uma vez que não há a busca de explicações que tendam ao sobrenatural, não haverá problematização das leis que regem os acontecimentos. A partir de Bessière, podemos conjecturar que a incitação para explicações sobrenaturais só existe no fantástico. No estranho, exposto a esta lógica, não há o sobrenatural, pois o fato incomum será explicado, e, desta forma, pensado enquanto natural. No maravilhoso, o sobrenatural não existiria, pois, por mais inexplicável que nos seja determinado acontecimento, ainda obedecerá às leis diferentes das que consideramos, mas coerentes ao seu contexto.

Para Irène Bessière, o fantástico “resulta da contradição entre as ordens natural e sobrenatural, entre elementos que se excluem conforme sua essência mais profunda de acordo com os parâmetros de uma certa cultura (p. 10)”, “é expressão do conflito entre o racional e irracional (p.67-68)”. Para Bessière, a possibilidade de existência do sobrenatural determina a existência do fantástico. Roas, por fim, ao utilizar o termo como sinônimo de impossível, permite-nos refletir sobre o conflito que ambos os termos indicam.

## 2.7 Remo Ceserani e o insólito.

Ceserani trabalha em um dos capítulos do seu estudo *O fantástico* (2006) os procedimentos formais e sistemas temáticos do fantástico com o intuito de apontar os elementos distintivos e a forma como eles costumam se organizar nas narrativas fantásticas. Um desses procedimentos narrativos é a passagem de limite e de fronteira que ocorre quando passamos da extensão da realidade, do familiar e do habitual para o incompreensível e enigmático e ocorre muitas vezes na dimensão do sonho, pesadelo ou da loucura.

O personagem protagonista se encontra repentinamente como se estivesse dentro de duas dimensões diversas, com códigos diversos à sua disposição para orientar-se e compreender (CESERANI, 2006, p. 73).

Quando nos situamos nessa fronteira entre o “real” e o fantástico eles se interpenetram e temos uma mudança de dimensão do cotidiano para o insólito. Temos ainda, nesse mesmo sentido de passagem de limite dentro da narrativa fantástica, o que Ceserani chama de objeto mediador. Esse objeto, segundo o autor, é “testemunho inequívoco do fato de que o personagem-protagonista efetivamente realizou uma viagem, entrou em outra dimensão de realidade” (2006, p. 74).

Podemos, ainda, recorrer à definição de Italo Calvino em *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas* (1990) sobre o objeto mágico, que cria uma rede de inter-relações na narrativa entre os personagens e os acontecimentos tornando-se como um fio condutor de magia:

A partir do momento em que um objeto comparece numa descrição, podemos dizer que ele se carrega de uma força especial, torna-se como o pólo de um campo magnético, o nó de uma rede de correlações invisíveis. O simbolismo de um objeto pode ser mais ou menos explícito, mas existe sempre. Podemos dizer que numa narrativa um objeto é sempre um objeto mágico (CALVINO, 1990, p. 47).

Em muitos casos esse objeto vai além e funciona como um espaço de onde se desencadeiam as ações e a localização dos personagens colocando-se como fronteira entre o real e o irreal. Ceserani ressalta a importância que esses elementos sobrenaturais têm na narrativa fantástica e os coloca como uma de suas características mais expressivas, isso porque dela surge com mais ou menos intensidade a relação e o envolvimento do leitor com a história. Esses fatos provocam-nos a hesitação entre uma explicação racional ou irracional, e no caso das narrativas fantásticas continuar na incerteza ou encontrar essa explicação depende da habilidade de o autor inserir os fatos sobrenaturais na história. Podemos perceber que os acontecimentos insólitos são colocados de maneira natural e que estão totalmente de acordo com a verossimilhança das histórias, ou seja, tem a sensibilidade de organizar e articular os fatos na narrativa com habilidosa coerência.

Nesse aspecto é consenso entre os estudiosos do fantástico que o importante é a forma como estão dispostos os elementos insólitos na narrativa, a maneira como o autor os dispõe na história e a habilidade em amarrá-los aos outros elementos da narrativa. Assim afirma Todorov “um texto não é somente o produto de uma combinatória preexistente (combinatória constituída pelas propriedades literárias virtuais); é também uma transformação desta combinatória.” (2004, p. 11).

Diante do exposto, não é difícil verificar que os elementos insólitos das narrativas colaboram para a irrupção do fantástico. Por meio desses elementos insólitos, a representação da realidade é feita com um clima mágico, uma vez que ocorre um desdobramento do espaço e das dimensões do real, colocando o fantástico como lugar das possibilidades, bem como lugar desencadeador dos múltiplos sentidos.

Pôde-se perceber através das vertentes do fantástico, desde que esse gênero surgiu até a atualidade, que essa forma de se analisar a literatura tem suscitado diversos estudos e teorias, sendo adaptado e conceituado de acordo com o surgimento de novas formas de se fazer prosa fantástica, como aqui foi exposto.

## 2.8 O maravilhoso

Gênero da literatura do sobrenatural teorizado por Tzvetan Todorov (2004), e segundo ele, o maravilhoso é o gênero onde se incluem as obras nas quais não é possível qualquer explicação racional para os fenômenos sobrenaturais. O herói e o leitor implícito de uma narrativa maravilhosa aceitam sem surpresa novas leis da natureza. A definição do gênero maravilhoso é determinada na relação que Todorov estabelece com os gêneros que lhe são próximos, isto é, o gênero fantástico em que o herói e o leitor mantêm a hesitação entre uma explicação natural e sobrenatural dos fenômenos ao longo da narrativa e o gênero estranho onde é fornecida uma explicação racional dos fenômenos insólitos, mantendo-se desse modo intactas as leis da natureza. Seguindo o critério dicotômico racionalidade/irracionalidade, os três gêneros distribuem-se esquematicamente em gênero estranho/fantástico/maravilhoso. Já iniciamos sobre o estranho e o maravilhoso na parte deste sobre o gênero fantástico e sobre Todorov, mas faz-se necessário uma explanação mais detalhada sobre estas dois últimos. Para Márcia Romero Marçal<sup>10</sup>

O sobrenatural é tratado de uma forma muito diferente pelo discurso narrativo construído pelo gênero Fantástico. O evento sobrenatural surge em meio a um cenário familiar, cotidiano e verossímil. Tudo parece reproduzir a vida cotidiana, a normalidade das experiências conhecidas, quando algo inexplicável e extraordinário rompe a estabilidade deste mundo natural e defronta as personagens com o impasse da razão. A partir deste momento, a retórica da narrativa do Fantástico elabora conjecturas racionais a respeito do evento sobrenatural que nunca são comprovadas de fato. Ou seja, o discurso narrativo fantástico constrói e mantém as personagens num estado de incerteza

---

<sup>10</sup> A tensão entre o fantástico e o maravilhoso. Acesso em 29 de julho de 2015. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf](http://www4.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n3/download/pdf/tensao.pdf)

permanente diante da verdadeira índole dos fenômenos meta-empíricos que cruzam o caminho de suas vidas.

Já Aristóteles o tinha utilizado na *Poética* (séc. IV a.C.) quando se refere o modo como este participa na tragédia e na epopeia: “O maravilhoso tem lugar primordial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso”. Aristóteles apresenta o maravilhoso como um elemento do irracional, mas não o conceitua. Para Irlemar Chiampi, maravilhoso é o conceito adequado para:

(...) designar a forma primordial do imaginário de obras de todas as latitudes culturais como o Rāmāyāna, As Mil e uma Noites, a Ilíada, a Odisseia, as canções de gesta, os Edda escandinavos, os Nibelungen germânicos, o Romancero espanhol, etc. Constitui igualmente importante elemento da épica renascentista e alcança o período romântico na evocação legendária do passado (...), e em pleno realismo europeu sobrevive na busca da sobre-realidade (...). Tradicionalmente, o maravilhoso é, na criação literária, a intervenção de seres sobrenaturais, divinos ou legendários (deuses, deusas, anjos, demônios, gênios, fadas) na ação narrativa ou dramática. (Chiampi, 1980, p. 49).

O estudo de Vladimir Propp (1977) também demonstra o quanto o conto maravilhoso se origina de concepções sagradas do mundo na mesma medida em que revela o quanto, dialeticamente, esta narrativa resulta de um processo de profanação deste mesmo conteúdo religioso. “No estudo do Conto maravilhoso o que realmente importa é saber o que fazem as personagens. Quem faz algo e como isso é feito, já são perguntas para um estudo complementar.” (PROPP, 2006, p. 26).

A teoria de Todorov nasce da crítica à *Anatomy of Criticism* (1957) de Northrop Frye, onde a literatura é abordada como um sistema complexo de modos, categorias e gêneros. Partindo da caracterização que Aristóteles estabelece dos caracteres das obras de ficção, segundo a qual as personagens são ou melhores, ou piores ou iguais ao homem (*Poética*, Cap. II, 1998), Northrop Frye classifica os modos ficcionais (que, segundo ele, não pressupõem qualquer implicação de ordem moral) como *mítico*, *fantástico ou lendário*, *mimético superior* e *mimético inferior* e *irônico*. No *modo mítico*, o herói, sendo divino, é superior aos homens e às leis da natureza. No *modo fantástico ou lendário*, o herói é um ser humano, mas superior aos outros homens e às leis da natureza sendo as suas ações consideradas maravilhosas (herói das *histórias romanescas*).

A cosmogonia onde se move este herói caracteriza-se pela alteração de algumas leis da natureza (armas encantadas, animais que falam, gigantes e feiticeiros pavorosos,

bem como talismãs de miraculoso poder). Então, levando-se em consideração o fato de que na obra *Margarida La Rocque*, Margarida, a narradora personagem dialoga com animais que falam e outros seres fantásticos, podemos afirmar que o maravilhoso está presente para a personagem, somente para ela, pois os seres fantásticos só aparecem e dialogam com Margarida, então é aí que o fantástico de Todorov se encaixa; não se pode afirmar se Margarida enlouqueceu ou se realmente, na narrativa, eles existem. Essa dúvida permanecerá até o fim sem que se chegue a uma conclusão para que se saia do fantástico todoroviano.

A *história romanesca* divide-se na sua *forma secular* que aborda temas da cavalaria e do paladinismo e na sua *forma religiosa*, que aborda temas ligados às lendas de santos. Em *The Secular Scripture* (1976), N. Frye alarga a distinção entre *o mítico* e *o fantástico ou lendário* (p.7). A Bíblia é apresentada como um exemplo da narrativa *mítica* e as lendas e contos populares exemplos de obras *fantásticas ou lendárias*. Em termos literários, mitos, lendas e contos populares apresentam formas semelhantes mas a sua função social é distinta. Em *Critical Path* (1970), Frye explica que:

Os mitos se ligam para formar uma mitologia, enquanto os contos populares simplesmente permutam temas e motivos. (...). Os contos populares têm uma existência literária nômade, viajando através do mundo e transpondo facilmente todas as barreiras da linguagem e dos costumes (...) (FRYE, 1970, p. 36).

Quando, porém, a mitologia se cristaliza no centro de uma cultura, um *temenos* ou círculo mágico é traçado em torno dessa cultura e uma literatura se desenvolve historicamente no interior duma órbita limitada de linguagem, referência, alusão, crença e tradição transmitida e compartilhada. Em *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire* (1980), Gilbert Durand considera *narrativas míticas* aquelas que ligam as imagens arquetípicas ou simbólicas. Abordando o mito no seu sentido lato, Durand refere que este abrange quer o mito propriamente dito (narrativa que legitima tal ou tal fé religiosa ou mágica) quer a lenda e as suas intimações explicativas, quer o conto ou a narrativa romanesca.

A principal crítica apontada por Todorov à teoria de Frye é a de que este ultrapassou a abordagem puramente literária, nela incluindo as perspectivas antropológicas, psicológica e sociológica seguindo de perto autores como Jung, Bachelard ou Durand. Para que a análise do texto literário não ultrapasse o que considera o seu âmbito, Todorov distingue géneros *históricos* de géneros *teóricos*: “O primeiro é resultado de uma observação da realidade literária; Esta última, de deduções

teóricas”. Para além do maravilhoso *puro*, Todorov admite a existência de subgéneros como o *fantástico - maravilhoso* em que a *hesitação* entre o racional e o irracional é resolvida no final da narrativa com a aceitação do sobrenatural e o *maravilhoso-estranho* em que, apesar da presença indiscutível do sobrenatural, este não deixa de parecer inadmissível. A *Metamorfose* de F. Kafka ilustra esse subgénero, o que só vem provar a impossibilidade dos géneros *teóricos* porque não permitem prever possíveis desenvolvimentos na literatura.

Os vários tipos de maravilhoso propostos por Todorov são o *maravilhoso hiperbólico* (fenómenos de dimensão superior à conhecida), o *maravilhoso exótico* (fenómenos que devem o seu carácter sobrenatural aos ambientes desconhecidos em que ocorrem), o *maravilhoso instrumental* (utilização de técnicas impossíveis para a época em que foram descritas: tapetes voadores, lâmpadas mágicas etc.), e o *maravilhoso científico* ou *ficção científica* (a explicação racional dos fenómenos produz-se a partir de leis que a ciência contemporânea das obras não reconhece). Há críticos, no entanto, que consideram a *ficção científica* um género autónomo. Os *contos de fadas* são, segundo Todorov, uma variedade do maravilhoso não devido à natureza dos fenómenos, mas por alguma escrita.

O espaço do maravilhoso é o de um mundo transfigurado, subvertido o que permite uma quase arbitrariedade na intriga. A questão da verossimilhança, no maravilhoso é peculiar já que neste género os fenómenos apesar de impossíveis não deixam de ser críveis. O universo do maravilhoso é o da inverossimilhança verosímil.

A função da literatura do sobrenatural para Todorov é a de transgressão verificando-se esse carácter transgressor tanto na forma como o homem se relaciona com o mundo (*temas do Eu*), como na forma como o homem se relaciona com os seus desejos (*temas do Tu*). Os temas do olhar e do espelho (*temas do Eu*) e os temas da metamorfose e da multiplicação da personalidade (*temas do Tu*) são temáticas recorrentes no maravilhoso. É *estranha* a posição de Todorov ao não admitir uma leitura alegórica das obras do sobrenatural quando a alegoria não aparece explicitada na narrativa. Sendo o sobrenatural uma transgressão da realidade, como será possível não estabelecer dois níveis de leitura que pressupõem pelo menos dois significados?

## 2.9 O estranho

Em 1919, Freud publicou ensaio intitulado O Estranho (Das Unheimliche) e sentiu a necessidade, enquanto psicanalista, de justificar-se sobre a escolha do tema: “Mas acontece ocasionalmente que ele (o psicanalista) tem de interessar-se por algum ramo particular daquele assunto (a estética); e esse ramo geralmente revela-se um campo bastante remoto, negligenciado na literatura especializada da estética.” O ensaio de Freud foi o primeiro contato que tive com uma teorização sobre o estranho e veio suprir uma carência que eu havia sentido ao buscar designar minha própria obra artística, no campo do cinema.

Não cremos que o estranho permaneça um ramo negligenciado da estética, não desde o estabelecimento da Psicanálise. Pouco antes da publicação de O Estranho, o formalista russo Viktor Chklovski, no ensaio A arte como procedimento, de 1917, já distinguia o estranhamento como procedimento da arte por excelência, ao dificultar o reconhecimento e proporcionar uma visão. Em 1970, Tzvetan Todorov, como já citado antes, chegou a identificar o estranho como um gênero literário, em Introdução à Literatura Fantástica.

Ao lado do fantástico, que permite a leitura e a hesitação na compreensão de outras realidades, Todorov (2004, p. 47-63) apresenta mais duas possibilidades, literárias que complementam a noção do fantástico; o maravilhoso (já conceituado acima) e o estranho. Segundo ele, quando uma história apresenta um acontecimento aparentemente sobrenatural, mas acaba recebendo uma explicação racional e a vida volta à normalidade, temos o estranho, que procura restabelecer a ordem da natureza ao racionalizar os acontecimentos que poderiam facilmente cair no sobrenatural. Há o anseio de que se mantenha o *status quo*, ou seja, o período anterior ao acontecimento aparentemente extraordinário. Com esse gênero, tanto o narrador quanto as personagens têm as suas convicções mantidas, as suas crenças são respeitadas e preservadas, mesmo que a história pareça conspirar contra elas.

## 2.10 O espaço como personagem fantástico

Dinah Silveira de Queiroz criou um mundo a partir de descrições detalhadas nas quais a ilha (onde os desafortunados personagens principais são confinados), além de

principal espaço, torna-se também personagem do romance, podemos até arriscar dizer que quase tão importante quanto a protagonista, Margarida La Rocque. Então faz-se necessário por esta ser tão relevante na narrativa uma análise mais detalhada. A ilha se mostra aos olhos do leitor como um lugar de expiação, em que os personagens da narrativa, Margarida, João Maria e Juliana vão expurgar seus pecados ou se deixar afundar por eles.

O próprio enredo sugere uma espécie de encadeamento de três partes *Céu*: que podemos marcar desde o nascimento de Margarida até ela embarcar no navio do Senhor de Roberval, *Inferno*: a permanência dos três na ilha, que enterra João Maria, Juliana e o pequeno Joãozinho, e *Purgatório*: quando Margarida, já na França, conta ao padre suas desventuras e seus pecados, esperando por tal obter o perdão divino. Apesar de a obra estar apenas dividida em duas: *A Profecia* (que vai da página 14 à 36) e *O julgamento de Deus* (da página 37 à 127, como veremos mais adiante também), essa divisão em três partes e não em duas, é possível de ser notada.

A ilha sempre é citada como o inferno na terra, isso acontece já na profecia proferida pela tia de Margarida antes de ela nascer; na visão da tia, em vida a sua sobrinha desceria ao inferno, e não é à toa que ela é chamada de *a ilha dos demônios* por todos que têm conhecimento de sua existência, já que na narrativa ela é descrita como remota, inóspita e habitat desses seres:

Ao longe, avistei, eriçada, como uma fortificação, a ilha, que tinha fulgurações vivas sob a luz desigual de um crepúsculo misterioso, aqui manchado de sombras opacas e cinzentas, mais adiante rubro e lampejante, e, no meio, na crista das ondas miúdas, repetidas, crespas como madeixas de ouro frio e desmaiado, tão amarelo que fazia mal à vista. Principalmente de quem, como eu, tinha os olhos doentes de chorar. (...) haviam passado para o barco aminha arca, dois arcabuzes, e alguns mantimentos. Eram os dois marujos homens fortes e decididos. A missão de nos levar em terra excitava-os, se bem que um deles, um português escuro de rosto, com os cabelos crespos e altos, começasse a pequena travessia com estas palavras dirigidas ao companheiro: - Tu que estais tão leve, porque vais pisar o chão, não sabes que essa ilha é a casa de muitos e variados demônios? Disse-me um velho pescador da Bretanha, que até aqui chegou, que os brutos que moravam nesta terra de tanto e tão bom peixe e que em não sendo cristãos, têm a semelhança dos homens, daí saíam porque os diabos tanto os molestavam, que os ditos brutos se foram para sempre, em suas embarcações... (QUEIROZ, 1991, p.39).

Reforçando a teoria de fantástico de Todorov, vale ressaltar que quando Margarida chega à ilha como descrito na citação acima, ela ouve o marinheiro português comentar à respeito de ela ser habitada por demônios e que outras pessoas já a haviam

habitado. Quando a lebre Filho fala dessas ditas pessoas que já habitaram a ilha para Margarida, às quais ele se refere como “Caras pintadas” (provavelmente uma tribo de indígenas), ela já sabia desse fato. Então todas as informações passadas à Margarida pela lebre já eram do conhecimento dela. Margarida começou ou não a construir esses seres já na sua chegada à ilha, e fez com que ganhassem vida com o aumento de seu desespero e solidão, visto que sempre que eles lhe apareciam era em momentos de desespero, desconfiança ou semiconsciência? Ou eles realmente existiam e não eram lendas inventadas pela imaginação fértil dos marinheiros? Essa dúvida nunca é esclarecida pelo desencadear dos acontecimentos na narrativa.

Uma das maiores características de Dinah, que percebemos retratados na obra *Margarida La Rocque*, é sua facilidade em unir grupos humanos em um único coletivo, no caso na viagem de navio onde margarida conhece João Maria e depois no isolamento da ilha. Ela faz um retrato analítico de tipos sociais, só que esses tipos apenas manifestam-se como uma “consequência” do meio em que são obrigados a conviver, suportando a presença do outro. Então o grande personagem dessa história é na verdade a soma de tudo, ou seja, a ilha, onde os personagens sofrem influência direta deste meio, o que os modificará de forma terrível. De acordo com Benveniste (2009, p. 105),

(...) além de caracterizar os aspectos físico-geográficos, registrar os dados culturais específicos, descrever os costumes e individualizar os tipos humanos necessários à produção do efeito de verossimilhança literária, o espaço cria também uma cartografia simbólica, em que se cruzam o imaginário, a história, a subjetividade e a interpretação.

Esse interesse em conhecer o espaço na obra literária traz uma considerada renovação para a compreensão cada vez mais acentuada dessa arte que podemos dizer, é uma das mais belas e mais próximas da realidade empírica do ser humano. Para Benveniste (2009, p. 107) a “(...) viabilidade de formas e meios com que o espaço pode ser tratado ao longo de uma obra proporciona, de modo equivalente, um grande número de possibilidades interpretativas e metodológicas”. Ao analisar uma obra não se deve dissociar o espaço do tempo, pois juntos são base estrutural para a mimese (LINS, 1976).

Quanto ao espaço na ilha, ele se modifica sempre, dando a perceber pela descrição, que em certas horas ela ganha “vida”, mas não de maneira benéfica, ela se torna demoníaca, isso é perceptível principalmente à noite e nos rigorosos invernos, como um inferno a punir e a atormentar eternamente seus habitantes. Até mesmo a Dama Verde, que é um dos seres fantásticos, foi jogada na ilha por suas irmãs como

punição por suas faltas. A lebre Filho vive um tormento fingindo-se de lebre para as outras lebres, nunca podendo revelar-lhes que é um espírito, o demônio Cabeleira vive o tormento de não ter um corpo para possuir e gozar os prazeres da carne. Então cada ser que habita a ilha vive lá seus tormentos. Margarida vive lá o tormento da eterna dúvida se foi traída ou não. Sofre a perda do amante, de Juliana e do próprio filho. É ela a mais castigada na ilha, a que sofre as maiores perdas, como Eva sofreu por seu pecado. João Maria definha e morre de solidão e tristeza pela prisão que lhe parece a ilha, Juliana se mata por não aguentar mais as ofensas e perseguições de Margarida, acusando-a de traição com João Maria. Cada um vive dentro de seu inferno particular.

- Oh, Português – disse o outro, - Queres assustar as mulheres, e me assustas a mim com tuas histórias! Bem que me arreceio destas coisas, e ainda mais por aquela corrente, o frio que sentimos, como um sopro gelado, além dos outros sinais perigosos. Como este céu que mais parece de fim do mundo! Olha lá que grossa nuvem e tão preta é aquela, caminhando tão depressa que se assemelha a uma águia enorme voando... (...) Via-se a ilha mais perto, com a base de rochas vermelhas, e em cima a vegetação entornando seus crespos, como um começo de calvície, numa cabeleira espessa. (QUEIROZ, 1991, p. 40).

O espaço é peça chave na construção da obra, porque é nele que acontecem todas as ações, além, ainda, de ser o responsável pela verossimilhança entre o texto literário e o real, ou seja, o texto literário assemelha-se a um espelho que reflete imagens do espaço real, reproduzidas por meio dos recursos oferecidos pela linguagem (BENVENISTE, 2009). E por ser uma realidade construída por meio dos recursos da linguagem, o espaço não se atém somente ao denotado, mas reflete o real de variadas maneiras, podendo ser de forma comum ou distorcida (LINS, 1976).

A variação entre características reais e ficcionais permite ao leitor projetar-se culturalmente na obra, isto é, pode acontecer que durante a leitura o leitor se identifique com a realidade vivida pelas personagens e se posicione no lugar delas, podendo até repetir certas atitudes por elas praticadas. Segundo Benveniste (2009, p. 121). “O espaço pode também provocar determinados espaços e sensações naquele que o percebe, como este, pode atribuir sentidos e impressões para ele a partir de suas experiências”. Por exemplo: as mulheres que vivem em conflito familiar, se identificam com o personagem Margarida La Rocque, que também vive em conflito inicialmente com seu esposo Cristiano, um viajante que se dedica muito mais às suas viagens e aventuras do que em satisfazer as necessidades físicas e emocionais da esposa, e depois,

na ilha, por João Maria, seu amante, que segundo Margarida, deixa de amá-la, perde o interesse por ela e a trai com Juliana, a aia feia e velha.

No caso da obra em estudo, temos como espaço principal a ilha, rodeada por micro espaços que seriam Margarida, João Maria, a aia Juliana e mais tarde o bebê de Margarida e João Maria (nascido na ilha e morto pela incapacidade de Margarida cuidar dele, e pelo ambiente inóspito da ilha), cada um com suas características e particularidades, diretamente afetados pelo espaço central. Os homens, então, são elementos do espaço, seja na qualidade de trabalhadores, visitantes, moradores ou afins. A função primordial das firmas ou semelhantes é a produção de bens, serviços e ideias. As instituições, sejam elas físicas ou não, regulamentam as normas, ordens e legitimações. *Em Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, pode-se mesmo afirmar que Margarida, além de mulher como micro espaço, pode ser vista como uma instituição, pois representa uma classe na obra, a feminina. É ele quem representa na obra essa classe, a que luta por seus direitos. O meio ecológico representa um conjunto de áreas territoriais que formam a base física do trabalho humano na ilha. Finalmente, as infraestruturas são representadas pelo trabalho humano materializado e constituído na forma da cabana construída, os caminhos que eles percorrem em busca de alimentos (caça, pesca, ervas medicinais e frutas).

A explicitação das funções dos elementos do espaço denota que eles são, de certa forma, intercambiáveis, ou seja, podem ter suas posições trocadas devido a um eixo de semelhança existente entre eles, o que realmente ocorre na ilha, pois João Maria se aproxima muito da aia Juliana, que se assemelha a ele na lida com a praticidades do dia a dia. É ela que o acompanha nas caçadas por dias a fio, pois Margarida não sabe lidar com esses tipos de serviços, acostumada que foi a vida inteira a ter servos para fazer tudo para ela. E conforme os elementos do espaço se tornam mais intercambiáveis, suas relações tornam-se também mais íntimas e muito mais prolongadas. De fato, Margarida começou a desconfiar que a intimidade compartilhada por João Maria e Juliana, que já era de idade avançada, tinha se tornado muito mais íntima e que os dois tinham se tornado amantes, o que nunca foi comprovado. João Maria morreu negando e Juliana suicidou-se por não aguentar mais Margarida acusando-a de traição. Assim, a ideia de espaço como uma totalidade se torna mais evidente.

O espaço da ilha modifica a opinião de João Maria em relação à Juliana. Num primeiro contato, tanto no navio, quando as conhece, quando inicialmente na ilha, ele

demonstra seu desagrado por ela e Juliana sente o mesmo por ele. Na ilha, as coisas mudam, pois os dois que socialmente se assemelham, passam a se unir:

Sim, disse João Maria, se não houvesse o demônio daquela velha aia, seríamos como Adão e Eva (...) Juliana é que vem modificar a situação! Arre! Que cara! Só em pensar que devo aturá-la, fico doente. Seria bom que esta velha morresse! Sobraria ração, teríamos um pouco mais de vinho, e não carregaríamos este peso às costas, pois bem cedo, com esta umidade, ela estará imprestável... (QUEIROZ, 1991, p. 49).

Mas assim que eles começam a conviver na ilha, João Maria vai percebendo que Juliana está acostumada à lida, coisa que fez a vida toda como aia, então o espaço os une gradativamente: “- Peixe cozido – Saudou João Maria – Que bem me recebes, Juliana. Como te arranjaste, sem mim? Mas és extraordinária!” (QUEIROZ, 1991, p. 54). Esse foi o início do distanciamento de João Maria e Juliana de Margarida; no diminuto grupo social que os três formaram na ilha, Margarida ficou excluída, pois não era útil àquela sociedade que necessitava dos dons de sobrevivência para que eles permanecessem vivos. A separação social foi inevitável, assim como o seria na cidade, o grupo social composto pela aia e pelo marinho, que seria excluído do grupo aristocrático de Margarida. Os papéis sociais estão de acordo com o espaço em que eles vivem. Como descrito no exemplo a seguir, em que Margarida, considerada sem serventia na ilha, sempre é deixada de lado pelos dois, que vão em busca de alimentos na ilha:

Juliana se perdia com meu amante pelos confins da ilha, nos afazeres da caça e preparo para o inverno. Cascas de árvores formavam cochos onde secavam a água do mar para tirar o sal. Em iguais cochos iriam guardar a carne. Disse que Juliana se punha selvagem. Parece que a estou vendo entrar na cabana, com uma cabaça de sangue que escorria e lhe manchava as mãos. (QUEIROZ, 1991, p. 64).

Na obra alvo desse estudo, percebemos a nítida diferenciação socioeconômica de alguns personagens centrais. Tal diferenciação não foi feita ao acaso: Ela denota a distribuição espacial e aplicação dos personagens junto ao enredo, e em particular, ao espaço. Por haver tal discernimento de localização espacial dos personagens, cabe aqui uma breve explicitação sobre o que é o “espaço social”: O espaço social é constituído de tal forma que os personagens são distribuídos nele em função da sua posição nas distribuições estatísticas, seguindo dois princípios de diferenciação: o capital econômico e o simbólico. Na primeira dimensão, os personagens se organizam de acordo com o volume do capital que dominam, na segunda, de acordo com a estrutura do seu capital. Em paralelo, no capital econômico, aqueles que possuem maior volume de capital

opõem-se aqueles mais desprovidos, mas, contudo, do ponto de vista do capital simbólico, tal oposição não é tão relevante, podendo ainda mesmo não ser tão lógica. Pierre Bourdieu usa como exemplo o caso dos professores, que tendo esses: um capital econômico não tão elevado, são, ou devem ser, detentores do capital simbólico.

No caso de Margarida, que era a moça de família e não a aia ou o marinheiro, ela era a detentora do capital econômico-social. Filha única e muito mimada por seus pais, que contra a tradição social da época em que se passa a narrativa, século XVI, permitiram que Margarida escolhesse seu marido, um aventureiro sem berço, mais velho, sem atrativos, grosseiro em seu modos e com uma fortuna ganha por se aventurar em longas expedições em busca de riquezas. Quando já casados, Cristiano a leva para residir em Paris, ela se assombra com a cidade e seus habitantes, e faz uma comparação com os de sua aldeia natal, percebendo claramente a diferença econômica entre os dois lugares:

Poupo-vos a descrição de Paris, que conheceis palmo a palmo, mas não posso silenciar meu assombro. Perguntava sem cessar a meu marido – Então, aqui não há pobres? Só há ricos? De fato, todos, a mim, pobre aldeã, se me figuravam riquíssimos. Passavam os homens com seus belos chapéus ornados de plumas, presos por joias vistosas. Andavam as damas arrastando vestidos pesados, de seda, e até suas servas pareciam mulheres importantes, comparadas às senhoras lá da aldeia. (QUEIROZ, 1991, p. 18).

Tudo o que Margarida queria; o vislumbre da liberdade, não aconteceu bem assim como ela planejou. Juliana, a aia de Margarida, era uma mulher humilde que a vida inteira só conheceu o ofício de servir como criada; cuidou de Margarida desde criança e tinha inicialmente grande apreço por ela. Esse sentimento de Juliana por Margarida foi totalmente destruído na ilha. João Maria, por outro lado, era um simples marinheiro, homem humilde que ganhava a vida viajando e que no navio conhece Margarida e se torna amante dela, mas a clausura na ilha vai amesquinhá-lo:

- Não são coisas de amores – disse ele – É diferente. Olha, Margarida. Podia passar anos e não longe da França... Com a garantia da volta. Mas assim... Abafa-me a ilha. Sinto-me um varão amesquinhado, preso entre duas mulheres. A falta do manso ar de minha terra é doença ruínosa. Os habitantes das florestas perdiam o sangue, entre nós, como membros amputados. Entre os matos perco o meu sangue! Estou livre, porém o ar é falta para mim. (QUEIROZ, 1991, p. 72).

Não se pode afirmar que o que João Maria sentiu por Margarida foi paixão ou a carência da falta de mulher no navio que proibia, pela lei dos marinheiros, a presença feminina a bordo. Então é no espaço da ilha que tudo se modifica e seu ambiente, que

de dia é de um jeito e à noite se transforma totalmente, é o que confere a ela *status* de personagem, segundo nossas observações. É claro que outro leitor da obra pode discordar e fazer outra análise, mas esse é o nosso olhar e é isso que faz da análise literária algo fascinante, essas várias possibilidades interpretativas.

### 2.11 A ilha, um personagem fantástico?

A ilha onde os personagens Margarida, João Maria e a aia Juliana são confinados após o adultério cometido pelos amantes, ao nosso ver, tem *status* de personagem, por não só influenciar estes, como também modificá-los ao ponto de revelarem o pior de si; a desconfiança, o egoísmo, e talvez até a loucura. A forma como a trama se desenrola nos faz imaginar a ilha, como um ser vivo que durante o dia é gentil e belo, mas que à noite se transforma em algo sinistro e maléfico:

Nevoeiros que passavam depressa, corriam, agora, às vezes, a ilha. Caminhavam sobre o mar como brancos gigantes informes, e depois desciam sobre nós. Era como se habitássemos a terra e a água, ao mesmo tempo (1991, p. 58-59).

A ilha tinha várias facetas, como que para tornar mais cruel o castigo dos desafortunados; de dia, linda e paradisíaca, à noite, cruel e aterradora. A ilha se mostra fantástica tanto pelo que é descrito por Margarida de sua exuberância, quanto pela presença do sobrenatural que se revela aos olhos da narradora-personagem. Mesmo Juliana e João Maria, que não viam os demônios, espíritos e seres sobrenaturais que Margarida via, podiam sentir essa atmosfera que parecia querer engoli-los, mesmo que para eles a explicação para isso fosse o desejo de serem resgatados e a frustração de saberem ser remota essa possibilidade. Outro exemplo:

O TEMPO SE FEZ LIMPO, e dormimos noites tranquilas – o que é maneira de se dizer, Padre – porque o mistério sempre habitava conosco, e seu olho pendia sobre nós. Fiz umas poucas caminhadas, para desentorpecer as pernas meio inchadas. Mudara a vista da ilha. Amarelavam os campos, as árvores já se mostravam com raras folhas. Mas o céu – esse era de azul tão vivo, que doía. (QUEIROZ, 1991, p. 70).

A passagem do tempo só é percebida pelo leitor pelo que acontece no espaço da ilha, ou quanto tempo eles e, ao final, Margarida permanece na ilha; isso percebe-se pelas estações do ano, pela gravidez de Margarida, ou mesmo quando se passam muitos anos e ela, já bem idosa e completamente só da presença humana, é resgatada, sem ter

ideia de que havia envelhecido. Aí podemos inferir que foram longos anos de exílio. Margarida, ao iniciar sua confissão ao padre, logo no início da obra, revela a ele sobre o quão terrível era a ilha:

Estou aqui, Padre, tentando contar nossa vida na ilha. Mas, bem sei que jamais conseguiria exprimir o que era a nossa solidão. Ela pesava sobre nós como estreito manto, que nos emperrasse o movimento. Depois, havia a dura luta pela vida. A dificuldade de cada comida, tão penosa como teria sido a de nossos primeiros pais, quando expulsos do Paraíso. Ainda existia aquela esperança que era a pior doença, e que maltratava João Maria mais que a mim. Nunca poderei contar como se iniciavam desconsoladas manhãs, e assim vinham e iam cada vez chegando mais tardias e escuras. Já gelava o orvalho, já a terra endurecia, e nós nos assombrávamos com a vinda do inverno. (QUEIRZ, 1991, p. 60).

Ela, a ilha, pode ser analisada sob duas formas: como *espaço social*, que geralmente expõe os vícios e deformações de um grupo social, e o *espaço psicológico*, que expõe atmosferas psicológicas, densas e perturbadoras, projetadas sobre o comportamento também conturbado das personagens: “Pouco a pouco, a jovialidade de João Maria foi desaparecendo. De repente se pôs autoritário comigo. Quando discutia eu com Juliana, ele dava gritos ásperos.” (1991, p. 60).

O espaço psicológico é constituído pela consciência dos personagens. É o espaço do devaneio, das lembranças, das recordações e manifesta-se em momentos de maior densidade dramática, permitindo defini-las como modelada (BACHELARD, 1993). Para Foucault (2006, p. 413 – 414) o espaço psicológico,

(...) é um espaço obscuro e leve, etéreo, transparente, ou então um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: então um espaço do alto, um espaço dos costumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço do limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal.

Por meio da linguagem escrita, a sensibilidade humana que, de acordo com Durand (1980) é mediadora entre o mundo dos objetos e dos sonhos, pois impulsionam a mente a criar imagens das condições interiores do espírito. Mesmo pertencentes ao campo das emoções, essas imagens se relacionam com o palpável, ou seja, é a representação compreensível das emoções da alma humana. Segundo Benveniste,

Embora seja algo muito importante para o ser humano, definir espaço não é uma tarefa assim tão fácil, pois se relaciona ao que dizem as ciências sociais, físicas e naturais a partir de uma visão específica. Desse modo, então, o espaço pode ser definido como físico, geográfico, social, histórico, simbólico, literário, urbano, psicológico, dentre outros. (BENVENISTE, 2009, p. 284).

Com os pré-românticos, os valores noturnos, enquanto representatividade da alma humana recebem grande importância no meio literário e a literatura intimista contemporânea faz jus a essas imagens para tentar explicar a angústia que perpassa a alma do ser humano que a todo o momento tenta sobreviver em meio a um espaço sobrecarregado pelas imposições religiosas, sociais, profissionais, desvalorizações do humano. Mesmo não estando entre os nomes mais conhecidos da literatura brasileira do século XX, o mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968) é tido como um dos maiores representantes da literatura intimista desse período, o que o insere no grupo dos romancistas que mais conseguiram desbravar a incompletude humana. Enraizado na planície do ensinamento cristão sobre a existência humana, consegue, como poucos autores, reproduzir por meio da literatura o cume da angústia e do desespero do ser humano contemporâneo (CARELLI, 1996).

Margarida La Rocque se vê confinada em um espaço no qual não encontra seu lugar. Banida de seu mundo pelo seu pecado e excluída no inferno social no qual vive na ilha, ela está sozinha, mesmo tendo a companhia de Juliana e a de seu amante. Então, a solidão do espaço em que está confinada põe à prova todo o seu desejo de liberdade. O que é mais importante para ela na ilha? A liberdade, a aceitação do grupo, ou o amor de João Maria? Esses conflitos internos e a solidão do espaço a enlouqueceram? Em um de seus delírios na ilha, na fase de adaptação à sua nova condição, ela, já grávida e frágil pelas intempéries que a castigava mais que os outros dois, por não estar acostumada à vida diária,

TIVE FEBRES E TREMORES. Juliana me agasalhava com peles e vestuários. Bateria-me o queixo. “Senhora Margarida, pedi, “não deixei muitos pensamentos curtos, como relâmpagos, se me acendiam na mente.” Voltava para casa e meus Pais indagavam de Cristiano. – “Morreu”, dizia-lhes, fingindo tristeza. – “De que modo?”, perguntava meu Pai com severo jeito. E logo eu estava na ilha. (QUEIROZ, 1991, p. 62-63).

Em sua narrativa a exacerbação do desejo de Margarida engendra o dilaceramento do ser traduzido em erotismo, solidão, angústia e desespero, categorias da condição humana que se concretizam nos personagens degradados e nos femininos, configurando, em si, a transposição do dilaceramento, da cisão, da incompletude e da falta no ser. “O espaço psicológico é constituído pela consciência dos personagens. É o espaço do devaneio, das lembranças, das recordações e manifesta-se em momentos de maior densidade dramática, permitindo defini-las como modelada” (BACHELARD, 1993).

Margarida sofre as agruras do inferno na terra, como dito na profecia de sua tia, para finalmente se tornar o animal que já não se importa de cozer a comida e vaga perdida em si pelos ermos da ilha, primeiramente “possuída” pelo Cabeleira e depois já quase por ser resgatada, deixa-se levar pela Dama verde, quando comete o seu último ato de degradação humana; a profanação do túmulo de seu filho Joãozinho. Já não mais as criaturas a querem possuir, fartaram-se dela. A ilha, tendo-a castigado sem piedade, também já não a quer, cansaram-se dela as bestas e a ilha. Ela se vai.

## 2.12 O bestiário

Abrimos este para expor sobre o bestiário na obra Margarida *La Rocque a ilha dos demônios*, por sua importância na narrativa, levando-se em consideração o fato de que Margarida La Rocque, por ser deixada de lado por João Maria e Juliana, só tem aos animais por companhia, à parte os outros que, sendo seres sobrenaturais, interagem e dialogam com ela, como a lebre Filho, a Dama Verde, o Cabeleira e já quase no final da obra, um animal semelhante a um lobo, que inicialmente se mostra como qualquer outro animal do mundo natural. Aqui só explicitaremos sobre os animais do mundo natural da ilha. A primeira vez que João Maria e Margarida têm contato com os animais é em sua primeira exploração da ilha, logo quando elas o resgatam do mar, quando ainda a ilha se mostra paradisíaca:

Ia bem descuidada pelos braços de João Maria, subindo e descendo encostas, vencendo distâncias, de maneira a bem conhecer da natureza da ilha (...). Demos com um vale de tenras e verdes ervinhas, onde pastavam contentes veados, que fugiam à nossa aproximação. E vimos um pesado rastro, decerto de uma fera muito grande. (QUEIROZ, 1991, p. 48).

O mundo animal sempre constituiu um componente significativa dos universos literários. O emprego do universo zoológico como repertório de modelos que exemplificam comportamentos, atitudes ou qualidades determinadas possui uma antiga tradição, constantemente renovada em novas conjunturas e que obedece a mecanismos de interpretação diversos, desde a exegese bíblica até a simbologia contemporânea.

Bestiário é o termo referente a manuscritos medievais compostos por descrições detalhadas do mundo natural e essencialmente animal. Tal como os herbários, que consistiam em listas de ervas, flores e plantas, e os lapidários, que eram compilações de pedras e de fósseis, os bestiários retratavam os animais, pássaros e peixes, desde os mais

comuns e facilmente reconhecíveis, como o leão, o corvo e o golfinho, até aos imaginários e fantásticos como o unicórnio, a fénix e a sereia. As descrições destes animais não eram fruto de uma observação direta dos mesmos, mas sim de informações retiradas de outras obras.

O bestiário terá as suas raízes na tradição oral asiática, helénica e egípcia, passando por Heródoto, Aristóteles e Plínio, até chegar ao *Physiologus* (séc. II e III) e a Isidoro de Sevilha (séc. VI), que são os antepassados diretos dos bestiários medievais dos séculos XII e XIII. O *Physiologus* era um texto latino traduzido do grego, muito popular por toda a Europa, e que representava a versão cristã do conhecimento acumulado de historiadores naturalistas do mundo antigo, sendo uma tentativa de redefinir o mundo natural em termos cristãos. Por sua vez, a grande enciclopédia de Isidoro de Sevilha, intitulada *Etymologiae*, tentava explicar a origem dos nomes dos animais e teve também uma enorme influência nos bestiários.

A parte idílica do relacionamento de Margarida e João Maria (logo isso mudaria) coincide com suas observações dos animais da ilha, em suas caminhadas de amantes apaixonados:

(...) Meu amante alegrou-se de um vale muito batido de sol, morada de mil pássaros azuis e brilhantes, que se largavam dos pequenos pinheiros, e andavam a passear pelo chão, gostando, parece, mais da terra que do céu e das alturas. Na ilha havia muitas espécies de pássaros que se não misturavam uns com os outros – Aqui ficavam os azuis - mais adiante moravam as lindas aves de cor castanha. E as brancas voadoras se iam para sítio diferente. Como os homens, também se organizavam em nações, e amavam os seus palmos de terras ou as suas árvores. Mas vi que se respeitavam umas às outras, e não invadiam o alheio domínio. Eram nossos vizinhos, pois, os alegres pássaros azuis, ora em pouso numa reunião de pinheiros redondos e baixos, ora em desfile à beira do regato acinzentado, que descia de um monte mais alto que os demais. (QUEIROZ, 1991, p. 50).

Interessante que esse início de convívio dos amantes na ilha está intimamente associado aos pássaros azuis, símbolo da felicidade na cultura europeia. E são justamente os pássaros que farão companhia para Margarida em sua solidão quando já João Maria troca sua companhia pela da aia Juliana.

O pássaro simboliza a inteligência, a sabedoria, a leveza, o divino, a alma, a liberdade, a amizade. Por possuírem asas e o poder de voar, em muitas culturas são considerados *mensageiros entre o céu e a terra*. O pássaro, opõe-se à serpente, como o símbolo do mundo celeste ao

mundo terrestre. Os pássaros voando simbolizam a liberdade, a independência, em nítida oposição ao pássaro na gaiola.<sup>11</sup>

Mas o convívio de Juliana e João Maria é marcado pelos animais selvagens e pelo próprio instinto de sobrevivência que os impele a matar em excesso para armazenar a carne das caças para os períodos de inverno. Essa característica da aproximação dos dois se dá aos poucos, primeiramente com a pesca dos peixes e depois com a matança dos pássaros que tanto agradavam a Margarida:

Juliana, como uma gata, devagar se aproximou dos pássaros. Já procuravam, muitos, as árvores. Mas os havia ainda pelo chão. Minha ama atirou um leve manto sobre eles, e se enredaram tontos, os pobres. Havia apanhado seis pássaros! Em breve, João Maria matava-os cruelmente, esmagando cabeça por cabeça, batendo-as sobre as pedras. (QUEIROZ, 1991, p. 50).

Na ordem dessas ideias, segundo os santos teólogos da Igreja, o que mais distinguia os animais, quando comparados aos seres humanos, resumia-se na ideia da sua violência imotivada e sem objetivo definido. Nesse sentido, São Tomás de Aquino (Thomas Aquinus, 1225-1274) comentou que, mesmo quando o homem se acometia de violência e de brutalidade, tais excessos, aspectos indignos da discreta comedição da sua alma criada à imagem divina, não lhe eram próprios por natureza, uma vez que correspondiam mais à desenfreada natureza selvagem dos animais (AQUINO, S. T. 1947: Q 159, 2: 1845; Q 93, 2: 470).

A fauna da ilha onde os três estão confinados é descrita por Margarida como abundante. Aves, animais selvagens de pequeno, médio e grande porte, além de variadas espécies de peixes, pelo que a ilha é famosa pelos pescadores que a conhecem, apesar de temerem ir pescar lá e a evitarem.

Tal como outros manuscritos da Idade Média, os bestiários eram copiados por monges e não eram o resultado de um único autor. À medida que eram escritos, acrescentavam-se novos animais, funcionando como um livro de notas de um naturalista, em permanente revisão. O objetivo fundamental dos bestiários era expor o mundo natural, mais do que documentá-lo ou explicar o seu funcionamento. Outro dos objetivos era a instrução do homem. Os seus autores sabiam que tudo na Criação tinha uma função e o seu Criador tinha uma intenção, que consistia na edificação do homem pecador. Através da natureza e hábitos dos animais, o homem poderia ver a humanidade

---

<sup>11</sup> Dicionário de Símbolos. Significado dos símbolos e simbologias.  
<http://www.dicionariodesimbolos.com.br/passaros/>

refletida e aprender o caminho para a redenção. Cada criatura assume assim uma mensagem de redenção. Procurava-se também atribuir a cada animal um significado místico, tendo como base as Sagradas Escrituras. Isto não era simples, pois um ser poderia representar o bem e o mal. Os bestiários foram fortes influências para o desenvolvimento da alegoria e do simbolismo na literatura e nas artes. Ou ainda nas palavras de Virginia Naughton:

El “bestiario” constituye uno de los tópicos alegóricos fundamentales de la Edad Media, y a partir de su lectura es posible reconstruir las relaciones que el hombre medieval mantenía con la naturaleza, y al mismo tiempo nos permite localizar su posición en el esquema general de las cosas creadas. Junto a esta zoología simbólica, debe situarse también aquella medicina imaginaria, y al igual que los bestiarios, la base de su credibilidad y amplia aceptación surgía de combinar algunas observaciones empíricas con propósitos morales y religiosos, y todo ello, en el marco de una profusa y abundante imaginaria<sup>12</sup> (NAUGHTON, 2005. p. 18).

Essas características descritas acima sobre o bestiário são percebidas na segunda parte da obra Margarida La Rocque, em que os animais têm um significado místico e também representam o bem e o mal. Eles interagem e dialogam somente com a protagonista Margarida La Rocque e servem na obra para ressaltar o que Margarida tem de melhor e pior.

Mesmo nos casos em que o material fictício, fabuloso ou imaginário dos bestiários se alargava para abranger criaturas anômalas, ou mesmo perversidades da natureza, ainda assim, tais aspectos do estranho e do exotismo teratológico cumpriam, no reino animal do cristianismo – quer na condição de defeitos de nascimentos individuais, quer no caso de raças monstruosas, humanas ou não, habitantes de remotas regiões do globo –, uma função ideológica ou mesmo doutrinária.

Tal função resumia-se na explicação de que a onisciência e onipotência divinas podiam – por suas próprias razões, não desvendáveis pela sabedoria secular do homem –, interferir na ordem natural da existência das espécies viventes, originalmente criadas por Deus, a fim de demonstrar à humanidade, alertando-a, o seu infinito, maravilhoso e renovado poder genésico (FRIEDMAN, 1981, p. 3). Ainda mais: para a ideia de harmonia cósmica, bastante cara à cosmogonia religiosa medieval, tais realidades

---

<sup>12</sup>Na nossa livre tradução: O Bestiário constitui um dos tópicos alegóricos fundamentais da Idade Média e, a partir de sua leitura, é possível reconstruir as relações que o homem medieval mantinha com a natureza, e ao mesmo tempo nos permite localizar sua postura no esquema geral das coisas criadas. Junto desta zoologia simbólica, deve situar-se também aquela medicina imaginária, e idêntica aos bestiários. A base de sua credibilidade e ampla aceitação surgia de combinar observações empíricas com propósitos morais e religiosos, e tudo isto no marco de um profuso e abundante imaginário.

animalescas de exceção à ordem natural das coisas criadas por Deus faziam, em consonância e atendimento àquele insondável plano do Criador, perfeito sentido no coro universal da Criação (FONSECA, 1996: 106).

Apesar da forte presença desse substrato religioso de ascendência cristã, contido em muitas das figuralidades e representações alegóricas referentes à compostura física e comportamental dos animais enquadrados nos bestiários, não se deve supor que muito do conteúdo informativo desses livros tenha feito tabula rasa à sabedoria e ao conhecimento herdados de antigas culturas pagãs. O que de fato é perceptível na obra Margarida La Rocque, a inspiração para incluir o bestiário na obra foi dada a autora Dinah através das histórias pagãs que seu pai lhe contava, e que ela levou à narrativa.

No tocante aos animais, ao lado da representação daqueles que eram realmente conhecidos, as histórias naturais e a protéica zoologia dos bestiários medievais comportavam descrições de animais exóticos, fabulosos e fictícios. A pretensa e projetada realidade dessas criaturas maravilhosas e prodigiosas reanimava-se, constantemente alimentada, por histórias e relatos antigos, ou mesmo ocorridos durante a Idade Média, plausivelmente verídicos ou totalmente fantasiosos, de viajantes e exploradores de longínquas plagas do globo, nunca antes visitadas pelos europeus. (FONSECA, 2008, p.111).

Dessa forma, os bestiários acabaram se tornando perfeitos repositórios dessa vertente da mentalidade religiosa medieval que, sobremaneira preocupada com a salvação da alma humana, podia dificilmente olhar além do horizonte a não ser através das lentes de Deus, as quais faziam transparecer na natureza, assim metafisicamente considerada, os seus vivos exemplos de ensinamento e de edificação moral.

Quando João Maria e Juliana começam a matar em demasiado os animais, a lebre Filho adverte Margarida de que o espírito Cabeleira está com raiva deles por isso e explica a ela que os “caras riscadas” foram expulsos da ilha por esse motivo. Então podemos perceber que a ilha é um “santuário profano” com regras para se habitar nele e resguardado por esses seres sobrenaturais. Filho conversa com Margarida:

- Que bem se está aqui! Vives com muito conforto. Os teus iguais de cara riscada também tinham boas tocas. – Para onde foram?... – Polo me disse que se arredaram daqui com suas fêmeas e ninhadas para tão longe, pulando de ilha em ilha, que ele os perdeu de vista. Sabes? Matavam mais que o teu macho! Penso que fugiam de inimigos, quando se assentaram por aqui. Mas... “eles” os expulsaram da ilha. – Quem? – Eles. A lebre entrou a fazer o seu irritante ruído.

Analisando-se por esse viés, podemos concluir que a presença do bestiário através dos seres fantásticos que convivem com Margarida na ilha, servem também como expiação em um processo implícito de “limpeza espiritual” nesse personagem

feminino. Esses acontecimentos passados na ilha e que fazem parte da segunda parte do livro, intitulada “O Julgamento de Deus” corroboram com essa teoria e refuta a certeza de que nada na narrativa é por acaso.

### 2.13 Criaturas fantásticas na obra

A segunda parte da obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, cujo título é “O Julgamento de Deus” e que vai da página 37 à 127, está permeada pela presença de seres fantásticos que podem significar tanto um processo de punição, expiação e redenção para que Margarida, a protagonista, alcance o “perdão” por seus “pecados”, quanto uma extensão de seus próprios temores ou seus “demônios” interiores ou um processo de loucura causado pelo isolamento na ilha. Voltando a refutar que somente ela, na narrativa, mantém contato com esses seres.

Se a literatura de fantasia é herdeira direta das mitologias e dos contos folclóricos, não é de se estranhar que ela seja o hábitat natural de centenas de criaturas com que a imaginação humana povoou os mundos ficcionais. Fadas, gnomos, sereias e outros tantos seres são comuns nas sagas fantásticas e percorreram um longo caminho desde as narrativas ancestrais. São inúmeros os contos maravilhosos e mitos “estrelando” criaturas fantásticas: fadas, silfos, sátiros, faunos, elfos, trolls, povo do musgo, gnomos e tantos outros. A maioria deles aparece pela primeira vez em contos dos Celtas. Na Mitologia Grega são descritas as ninfas dos rios e das fontes, além dos seres aquáticos que formavam o cortejo de Poseidon e de sua esposa Anfitrite. Vêm da Hélade também as narrativas sobre espíritos das montanhas ou das matas, as dríades e hamadríades e outros seres que interagem com deuses e mortais. Em mitos Nórdicos e Germânicos os elfos, anões e seres encantados são constantes.

E em histórias populares da época medieval vamos encontrar esses mesmos seres, às vezes com outros nomes, sendo alguns deles já demonizados – pois, após o advento do Cristianismo, a maioria dos seres mágicos em quem o povo acreditava foram chamados demônios e diabretes, ligados às forças infernais, com o objetivo claro de afastar as pessoas das tradições pagãs e assim obter mais fiéis – e, por consequência, mais poder.

Mesmo nos casos em que o material fictício, fabuloso ou imaginário dos bestiários se alargava para abranger criaturas anômalas, ou mesmo perversidades da natureza, ainda assim, tais aspectos do estranho e do exotismo teratológico cumpriam, no reino animal do cristianismo – quer na condição de defeitos de nascimentos individuais, quer no caso de raças monstruosas, humanas ou não, habitantes de remotas regiões do

globo –, uma função ideológica ou mesmo doutrinária. (FONSECA, 2011, p.113).

Esse último exemplo se encaixa na narrativa da obra Margarida La Rocque através do demônio *Cabeleira* que na segunda parte da narrativa, na ilha, persegue Margarida, pedindo para possuir seu corpo, o que ela só permite após a morte de seu filho. Então ela finalmente cede, já depois de João Maria, Juliana e seu filho terem morrido e de ela se encontrar sozinha e sem esperanças na ilha, finalmente ela cede ao cabeleira e ele a possui cometendo assim coisas abomináveis de posse do corpo de Margarida. Essa entrega talvez simbolize a desesperança na redenção ou da negação do perdão divino para os seus pecados.

### 2.13.1 A lebre Filho, o espírito.

Neste analisaremos os seres fantásticos da obra, começando pelo que mais se destaca na narrativa; a lebre chamada Filho. Esta criatura é bastante intrigante e é o primeiro ser sobrenatural que faz contato com Margarida, ainda na cabana, à noite, quando João Maria e Juliana dormiam.

O bicho estava lá, plantado nas suas patinhas traseiras. Levava as de diante à boca. Curioso. Estava parado. Mas como que crescia para mim, como que saía da luz incerta, para um relevo maior. Meus cabelos se eriçaram. O bicho ria! (...) O bicho com desenvoltura falou: (...) duas fêmeas para um macho. É pouco! (...) – Não tenho medo de ti. Não és uma lebre mágica. És um sonho! Sua risada soou fininha: Não sou um sonho. Sonhos não valem nada. São pedaços de nuvens. Eu sou o Filho. Moro no outro lado da ilha. (QUEIROZ, 1991, p. 51).

Esse personagem animal se revela para Margarida como um espírito que habita o corpo de uma lebre e vive escondido nesse corpo animal, mas para as outras lebres do bando, ele é apenas uma lebre. Ele confessa para margarida quem é de fato e pede discrição a ela para que os de seu bando não descubram seu disfarce, o que é quase cômico. É interessante o fato de que apesar de Filho ser um espírito habitando o corpo de uma lebre, ele também se considera uma lebre e demonstra respeito e apreço pelos de seu bando. Então Margarida, ao fazer com João Maria um passeio de reconhecimento do território da ilha, avista algumas lebres e reconhece Filho, então o chama e ele foge (p. 53). À noite na cabana, Filho a procura, e ela o indaga do porquê de ele ter fugido, ao que ele responde:

- Eu te vi lá! Então sabes agora que eu não sou um sonho, pois não?  
Desencorajada, calei-me. Após segundos, tornei a falar de mansinho:  
- Fugiste de mim! Por quê?

- Bem vês que se não devem misturar minhas vidas. Porque eu tenho duas...
- Oh...
- Um peixe não pode viver no ar, como na água... Sua vida de peixe não permite. Mas eu tenho uma natureza mágica. Vivo como lebre e... como espírito. Espírito da ilha... sabes? Observo tudo, tomo nota das coisas que se passam... se as lebres souberem da minha outra condição, terão medo de tanta superioridade. E minha vida de lebre será difícil. (QUEIROZ, 1991, p. 56).

Filho sempre aparece na narrativa para mostrar a Margarida seus defeitos, fraquezas e apontar que através de Polo, o pássaro que sobrevoa a ilha, João Maria e Juliana estão tendo um relacionamento amoroso, o que enfurece Margarida e a leva a acreditar nas palavras da lebre, pois Juliana passa a tratá-la mal, diferentemente da ama maternal e doce que era antes. Na simbologia, o significado de lebre não foi encontrado, mas o de coelho e lebre juntos define bem o papel de Filho na narrativa:

Frequentemente igualado à *lebre*, é um símbolo lunar que dorme de dia e fica acordado à noite e por ser muito fértil (lua). Nos contos de fadas e nas lendas de muitos povos, a própria lua é por isso um coelho ou, então, indicam-se simbolicamente as manchas claras e escuras que há nela como sendo coelhos. Devido a sua fertilidade (eventualmente também por viver escondido em tocas), o coelho está estreitamente ligado à terra entendida como *mãe*, sendo por isso um símbolo da renovação constante da vida. Visto que a rica prole do coelho é atribuída a sua sensualidade, ele aparece as vezes como um animal ligado ao simbolismo sexual. Em virtude de sua pusilanimidade, também é considerado um símbolo do medo e da covardia; sua suposta capacidade de poder dormir com os olhos abertos faz dele um símbolo de vigilância; devido a sua rapidez, aparece também como um símbolo da brevidade e da fugacidade da vida. Na Bíblia, o coelho é mencionado como um animal impuro. (Dicionário de Símbolos, p. 61).

Filho representa todas essas características acima na obra. Ele vai incitar em Margarida a desconfiança, o ódio por Juliana, a rivalidade pelo amor de João Maria, é ele que começa nela o processo gradual de leva-la a loucura: “...Mas como as lebres prenhes, evitas o macho. Já te espiei, a noite passada. Logo, ele se voltará para a outra, e então ficarás livre, e poderás comer sossegada, para sustentas teus filhotes, na barriga.” (p. 56) Ele sempre a acusa e a chama de incapaz; incapaz de prender o amor de João Maria, incapaz de se cuidar sozinha, incapaz de cuidar do próprio filho.

### 2.13.2 Polo, a gaivota.

O personagem Polo não tem voz na narrativa, mas ele aparece como uma espécie de mensageiro, que traz boas e más notícias à lebre Filho, que as passa para Margarida. É o

único que pode ver tudo o que se passa na ilha, nada escapa ao seu olhar, por sua condição de ave, que tem uma visão do todo que acontece na ilha e um pouco mais além dela e segundo o dicionário de símbolos, “A Gaiivota é símbolo de liberdade, ligada ao Mar e ao Céu. Ensina-nos a voar através da vida com calma e esforço, contra todos os ventos e tempestades, até alcançarmos os nossos objetivos.” (O’CONNEL E AIREY, 2010, p. 73).

Só recentemente os Seres Humanos deixaram de viver com a Terra. Antigamente, todas as manifestações da Natureza estavam presentes, tanto no espaço profano como no espaço sagrado. Os Animais faziam parte das várias realidades dos Homens, como companheiros, sustento e símbolo - uma riqueza que vai desaparecendo graças à amnésia que nos é imprimida pelo modo de vida moderno. Porém, os Animais continuam a povoar o nosso imaginário como Arquétipos que podem ser invocados para cura e conhecimento. Uma herança preciosa. As várias tradições evocam o espírito dos animais, bem como as suas forças e virtudes, tanto através de rituais como através de numerosos talismãs em forma de animal, tatuagens, esculturas e representações gráficas. Cada animal associado a uma determinada cultura é portador de sabedoria, podendo ser adoptado como Animal de Poder, Guardião e Mestre espiritual.<sup>13</sup>

Ele é citado pela primeira vez na narrativa quando a lebre Filho visita Margarida à noite, pela primeira vez: “Polo tem razão! Ah, ah, ah! Ela é branca como a barriga de um peixe! (...) Polo se zangou comigo! Mas tinha razão.” (p. 51).

Filho sempre dá a Margarida notícias sobre o que Polo observa em seus voos pela ilha, como por exemplo, na passagem em que ele fala:

– Converso com Polo, que é muito viajado. É um pássaro, uma gaiivota, que também possui espírito. Ter espírito, entendes? É a maneira de se regozijar alguém dos seres, das coisas, de tudo que acontece. É um prazer maior que o prazer do amor. Não deves compreender isto. (QUEIROZ, 1991, p. 56).

Filho sempre vai ser o intermediário entre Margarida e Polo e é ele que conta a ela sobre como Polo lhe confidenciou sobre uma outra raça de humanos que já morou na ilha mas que foi embora, antes de Margarida, João Maria e Juliana virem a habitar a ilha. Ele fala sobre esse povo logo depois de anunciar a Margarida sobre ela estar “prenhe”:

– Que bem se está aqui! Vives com muito conforto. Os teus iguais de cara riscada também tinham boas tocas. – Para onde foram? – Polo me disse que se arredaram daqui com suas fêmeas e ninhadas para tão longe, pulando de ilha em ilha, que ele os perdeu de vista. Sabes? Matavam mais que o teu macho! Penso que fugiram de inimigos,

<sup>13</sup> Os Animais de Poder. Disponível em: <http://alma-da.org/animalpoder.htm>

quando se assentaram por aqui. Mas... “eles” os expulsaram da ilha. (QUEIROZ, 1991, p. 56-57).

Polo também confirmou para Filho e este a Margarida que a Dama verde realmente a havia visitado, e que não foi imaginação dela a visão dessa “aparição”. Margarida ficou aflita ante esse novo ser sobrenatural que a rondava. Polo também conta para Filho que em uma de suas revoadas pela ilha, observa João Maria e Juliana traindo Margarida, o que Filho prontamente repassa o ocorrido para Margarida:

– Chamas de trabalho o que fazem juntos um macho e uma fêmea? A mim cuida que deva ter nome diferente. É verdade que às vezes eles se põem cansados e suarentos. Mas o trabalho não agrada tanto. (...) – A Dama Verde? – Ela ou a velha. A velha é mais completa, tem uma cabeça inteira. Polo disse que dois bichos do seu feitio se acasalavam na outra banda da ilha. Vi logo que deveria ser teu macho um deles. – Bicho mentiroso! Esqueceste que disseste estar Polo longe daqui... Filho tremeu de raiva, seus olhinhos abriam e fechavam: – Polo voltou, eu te digo! Deu-me notícias frescas. (QUEIROZ, 1991, p. 73).

Polo quase nunca é portador de boas notícias, assim como a Lebre Filho, ele através da própria lebre, atormenta Margarida e põe nela a dúvida sobre a fidelidade de Juliana, como sua aia e de João Maria, na posição de seu amante. Essa eterna dúvida que nunca será realmente esclarecida, perseguirá Margarida até o fim, como uma ferida aberta que acabará por revelar nela o pior de si. Jorge Luis Borges, em sua obra *O livro dos seres imaginários*, com frequência mergulha na etimologia para explicar animais exóticos ou as fadas (do latim *fatum*, destino), entidades que intervêm nos assuntos dos homens. Mas a erudição não está a serviço da sisudez de um tratado acadêmico; ao contrário, contribui para o tom lúdico e bem humorado de sua obra. O próprio Borges diz no seu prólogo que gostaria que "os curiosos o frequentassem como quem brinca com as formas cambiantes reveladas por um caleidoscópio". E nessa brincadeira, ele faz uma homenagem à imaginação infinita dos homens, capaz de criar os seres mais curiosos e absurdos como sereias, unicórnios, centauros, hidras e dragões - e eventualmente acreditar neles -, animais que, como disse o crítico Alexandre Eulálio, "Borges acaricia passando preguiçosamente a mão complacente do dono".

Segundo Propp (1992, p. 69-70) o animal desempenha papel especial nas fábulas e nos contos maravilhosos populares, através deles subentendem-se a presença de sujeitos humanos. Nas fábulas expõem-se, em muitos momentos, defeitos ou qualidades humanas através de características ou comportamentos essencialmente atribuídos aos animais. As fábulas e os contos maravilhosos empregam, em sua maioria, figuras de

animais como protagonistas ou coadjuvantes de seus enredos, como é o caso das fábulas de Esopo, de La Fontaine ou os contos dos irmãos Grimm.

Ao analisar as imagens da história das representações, Gilbert Durand constata que as imagens animais são as mais frequentes e comuns:

O animal apresenta-se como um abstrato espontâneo, o objeto de uma assimilação simbólica, como mostra a universalidade e a pluralidade da sua presença tanto numa consciência civilizada como na mentalidade primitiva. A linguística comparada notou também, desde há muito tempo, que a repartição de substantivos faz-se primitivamente segundo as categorias do animado e do inanimado. O bestiário, portanto, parece solidamente instalado na língua, na mentalidade coletiva e na fantasia individual<sup>14</sup>.

A metáfora animal, na literatura moderna, reflete esse posicionamento antropocêntrico. Profundamente influenciada pela ideologia da segregação, ela toma os animais de empréstimo, em geral, para explicar as pessoas. Nessas obras, o recurso à metáfora animal parece pertencer à velha tradição na qual uma pessoa é retratada como um animal para revelar mais claramente um aspecto do seu caráter. Esses traços são perceptivelmente notados tanto em Margarida La Rocque quanto na lebre Filho, o interlocutor entre ela e a gaivota Polo. Por diversas vezes Margarida é comparada à um animal por seu amante João Maria e a lebre demonstra traços de humanidade, ainda que cruel na maioria das vezes, mais ainda assim humana. É como se a voz desses animais fossem realmente, na narrativa o ecoar da consciência de Margarida.

### 2.13.3 a Dama Verde

Neste, exporemos sobre a Dama Verde, personagem fantástico importante na narrativa e que aparece, entre os outros seres fantásticos que interagem com Margarida, como único ser do sexo feminino. Uma espécie de duende da natureza. Ela é descrita por Margarida como:

(...) uma esperta corça, uma veadinha mágica que quase não tocasse o chão. Tinha a aparência humana, e apenas os ombros mais curtos e redondos. Caía sombra sobre a cabeça, e desse escuro rebentava uma sonora cantiga. Parecia vestida de musgo fresco, ou talvez fossem pêlos verdes. Dançava, bamboleava, as ancas fugidias, a cintura fina, e se enrolava pelas árvores na sua dança, espécie de irmãzinha do arvoredo, folgando da natureza, enroscando-se e confundindo sua graciosa pessoa com os matos e as plantas. (QUEIROZ, 1991, p. 64).

---

<sup>14</sup>Durand, “As faces do tempo”, p. 70.

Segundo O'Connel e Airey (Página 108) Os duendes, (à exemplo da Dama Verde), são seres mitológicos considerados os espíritos da natureza, provavelmente sua figura é originária nas lendas dos povos que viviam na Península Ibérica. Figura singular, descrito como seres diminutos, curiosos, velozes e com capacidades mágicas, os duendes estão presente em muitas culturas populares, principalmente nas lendas nórdicas e germânicas, embora suas denominações sejam distintas, suas características são correspondentes, como nas figuras: o Leprechauns e os Curicauns na Irlanda, os Brownies na Escócia, os Nisse na Dinamarca e da Noruega, Lutin e Nain Rouge na França, Tomte na Suécia e os Trasgos da Galícia.

Simbologia de duende - Na cultura popular, acredita-se que os duendes vivem nas florestas, poços e nascentes além de possuírem um pote de ouro que pode ser encontrado no final do arco-íris e, por isso, é considerado um símbolo de boa sorte e sucesso. Por outro lado, o duende está associado às forças do mal uma vez que pode adquirir qualquer forma e cor, considerados seres violentos e sarcásticos que pregam peças nos humanos, ou seja, um ser endiabrado.

O'Connel e Airey (p. 116) afirmam que a simbologia da cor *verde* ressalta que essa é uma cor calmante que harmoniza e equilibra. Representa as energias da natureza, da vida, esperança e perseverança. Os místicos também acreditam que essa cor facilita a comunicação com as plantas e os devas (espíritos) da natureza. O *verde* é uma cor sempre indiferente e calma, que não se dirige para nenhuma direção, nem encerra qualquer elemento de alegria, tristeza ou paixão. Simboliza a renovação, fertilidade, crescimento e saúde. Interessante é que a Dama Verde é pressentida inicialmente por Margarida, quando ela está sentindo pela primeira vez o seu filho Joãozinho se mexer em seu ventre:

Cruzei os braços, para dissimular os rasgões e senti, naquele momento, mexer-se o meu ventre. (...) Minhas mãos apalpavam o meu ventre. A luz da manhã penetrava esmaecida pelas frinchas. Estava já sem febre, mas me pesava a cabeça. João Maria não voltara. Juliana também não estava ali Quis levantar-me; não tive coragem. Gradualmente os raios de luz varavam a cabana, alegrando-a. Cessara de todo a ventania. Para espanto meu, uma tranquila voz de mulher cantarolava vagamente. Procurei entender a melodia. Ela me escapava. Todavia o canto se formou, mais forte, puro e doce. Reagi. Pus-me de pé. À porta da cabana chamei, intrigada, a aia. Ela não respondeu. Mas a cantiga prosseguiu suave. (QUEIROZ, 1991, p. 62).

Esse ser sobrenatural, que a exemplo dos outros seres, só aparece para Margarida, talvez possivelmente represente a imagem da maternidade e todas as implicações que esta represente para a vida da futura mãe. Sobre isso, o filósofo Jean Paul-Sartre (2009) teoriza que a imagem é algo menor, pelo simples fato desta ter apenas uma funcionalidade representativa na apreensão do mundo externo pela mente humana. A principal qualidade da imagem seria justamente seu papel abstrato, não sendo necessária uma exposição concreta de um ente para que este seja passível de ser pensado.

É como se fosse a própria maternidade personificada nesse ser, que mais adiante vai insistentemente pedir a Margarida que lhe entregue seu filho Joãozinho, já nascido. Filho, depois que Margarida ouve pela primeira vez o cantar da Dama Verde, confirma para ela que realmente ela ouviu um cantar e lhe revela que

– “Ela” te veio ver. É sempre disfarçada. Nunca mostra o que pretende. Fingia que dançava, mas te vinha ver. – E por que me queria ver? – Por teu rosto branco... Barriga de peixe. Ela não tem face... e sim um nevoeirozinho suspenso. Por isso as irmãs a mandaram para tão longe. Disse-me Polo... – Mas, se eu a ouvi cantar? – Sim, a Dama Verde canta assim mesmo. Que é que tem? Tem a voz morando dentro do corpo, como dentro de tua barriga moram teus filhotes. (Queiroz, 1991, p. 67).

A simbologia da lua, associada à Lilith, a primeira mulher de Adão, também é um traço possivelmente presente na Dama Verde, suscitando a ideia de que ao mesmo tempo em que ela simboliza a maternidade, a fertilidade, ela também é um ser dual, que pode representar o que tem de melhor e o que tem de pior em Margarida; pode representar o carnal, o sexo, o desejo pagão, a luxúria sem culpa, exatamente como Lilith é representada na literatura. Podemos perceber esse através dessa descrição que Margarida relata ao padre a quem se confessa, através de suas memórias, já depois de ter sido resgatada da ilha, o trecho é longo, mas impossível não citá-lo na íntegra, pelo todo de sua descrição:

Bem mais longe, próximo à rocha, cuidei de ver um redemoinho de folhas, formando densa nuvem escura, de onde saía um confuso rumor. Que especial ventania era aquela, soprando num campo tão limitado? E que coisas revoavam assim? Caminhei sem temor até mais junto... Nunca pus meus olhos em espetáculo igual. Padre! Contaram-me a respeito de sabás e feitiçarias; conheci fatos que se passaram nas florestas de nossa terra. Como este, tão hediondo e ao mesmo tempo tão fascinante, não poderiam ser! Calculai uma vasta roda, tal corrente constituída por seres vários, a girar com fúria. Fazia ela um zumbido, um cantar entre o urro do animal e a voz humana. Embora girasse com rapidez – aquela atropelada multidão – eu podia

distinguir ásperos e agudos cornos, caudas estrebuchantes, dorsos que ondulavam frenéticos de prazer, mamas e ventres bambos. Animais e assemelhados humanos compunham aquele agrupamento. Eram bichos e espíritos da ilha, gozando de uma festa, e alumiados pela lua. Baixava, rente à tira viva, uma estrela saltitante, pula daqui e dacolá, e vi que era o “Cabeleira”. No centro, quando parou a sarabanda em que se uniam frenéticos os seres, distingi o gracioso vulto em que a lua batia em cheio. Todo o corpo da Dama Verde, retorcido, vibrante, tal arco, dançava em desejo. Dava-se à noite, ao luar, e trotava, e escavava furiosa o chão, para nele mansa tombar após, quebrada, lânguida de gestos, exprimindo o supremo gozo das bestas próximas, mas dos humanos podendo ser compreendida, e atizar com seus sinais qualquer espécie de criação. Às pausas da enlouquecida dança da Dama Verde se sucedia aquele rodar espesso e incerto, furioso, das almas embruxadas e animais. Agora, obscurecida pelo volteados negros corpos, se ignorava a dançarina mágica. Mas sua voz, como um queixume, falando, parecia de todas as sedes do desejo carnal. E após, como se saciasse a invisível, seu canto se fazia débil, era gostosura, morria no frenesi da dança, enquanto se açulava, na noite lívida, o remexer de seres, e de almas a meio mostradas. Feras, parece, sacudiam-se unidas, contorciam-se, lúbricas, delas escorrendo o excremento, e girava e tornava a girar aquela tão íntima união de espíritos e torvas formas, celebrando, possessos, da carne toda a fúria. (QUEIROZ, 1991, p. 75-76).

Esse trecho da narrativa nos dá uma ideia de como a Dama Verde representa bem os espírito antagônico da personagem Margarida La Rocque, se partirmos do pressuposto de que a Dama é uma projeção dos anseios da própria Margarida, do seu desejo de liberdade. Não apenas da sua vontade de sair da ilha, mas da liberdade de ser apenas a fêmea livre e sem culpa.

#### 2.13.4 O demônio Cabeleira

Este é o mais cruel ser sobrenatural que assombra Margarida, é também o único que consegue possuí-la e, de posse do corpo físico dela, comete as mais atroz bestialidades, segundo o que é relatado na obra. É também o que é descrito como verdadeiramente mau e deixa claro desde o princípio suas intenções. Então fica sempre à espreita de uma oportunidade para cometer tal intento. Quando ele se mostra pela primeira vez à Margarida, ela fica aterrorizada com a aparição, que ela compara a visão de um demônio. Interessante é notar que a narrativa tem traços fortes com outros personagens ou situações bíblicas, além do livro de Gênesis e do tom profético da mesma. Os personagens sobrenaturais são descritos como contrários aos mesmos personagens bíblicos, como se fosse descrito como seria o lado negro daqueles, que são

bons ou representam a bondade, é o que se nota quando da aparição primeira do Cabeleira, descrito por Margarida como a estrela Dalva (no episódio bíblico da anunciação, lembrando que Margarida encontrava-se grávida neste momento da aparição do Cabeleira) ao contrário, observem:

O baque estalou, então. Era perto de mim, e eu vi a sombra da cabana abalar-se, tal árvore que estremece profundamente ao ser arrancada. O sangue fugiu-me. Dei um grito. Novamente, com a força de uma vaga bravia, aquilo abalou a nossa pobre casa, que resistia gemendo em sua madeira. Caiu uma quietude em que raciocinei: - Estou viva, e a cabana está como dantes. Não ouvi sequer a queda de uma trave! Parece milagre! Mas não... Um pedaço de madeira se deslocava sem ruído. Por trás dele clareava, como se uma candeia surgisse dali. Arrepiei-me. A luz se fazia mais clara, luz branco-azulada, e fugia para o alto, para o teto. Em lugar de se me fecharem os olhos – eles, parece, esbugalhavam-se para tal horror. Então a claridade tomou uma configuração estupenda. Padre, já vistes a estrela que lembra a que anunciou a Nosso Senhor? Uma grande estrela com adelgado corpo luminoso, que se espraia no céu? Era assim aquela luminosidade! Mais acima – uma pesada cabeça brilhante, e uma haste de luz branca que vinha até o chão. Se a aparição se chegasse mais... eu morreria de medo, pensava. E aí aquela roda de luz escureceu mais ligeiramente no centro. Em tons verdes se desenhou uma face bestial e risonha, que baixou do alto, enquanto o fino corpo se encolhia de si próprio, sem dobrar, apagando-se aos poucos. Lancei um grito que se estalou como um urro de fera a meus próprios ouvidos. Depois abri a porta, e corri açoitada pela chuva, sob o pálio das vozes da tormenta. (QUEIROZ, 1991, p. 68-69).

Esse demônio vai perseguir Margarida com o intuito de tomar seu corpo físico, o que ele não possui, com o intento de provar das coisas carnis, visto que seu corpo etéreo não o permite. Em outro momento, já quando Margarida dá a luz, o Cabeleira lhe aparece também como uma visão distorcida da estrela Dalva ou de um anjo, desta vez ele se mostra comovido com o nascimento de Joãozinho: “O Cabeleira subiu até o centro da cabana, e seu rosto azulado se pasmava sobre a criança. Abria-se num riso estúpido.” (pág. 78). E a cena toda do nascimento se parece também com a do nascimento de Cristo, sendo que com uma conotação bestial, até talvez grotesca, pois vários seres sobrenaturais, além dos animais que habitam a ilha, vêm admirar o novo habitante e prestar-lhe homenagem:

Aprendi naquela manhã como deveria ter sido a glória da chegada do Menino Deus. Presença de seres, insetos, animais, espíritos, em corpos tênues, eu as adivinhava ali juntos. A claridade avançava, ia mostrando o contorno de formas jamais vistas, que silenciosas deslizavam de fora para a casa. Ontem eu era solitária, hoje rainha... A cabana povoou-se de olhos e de respirações. (QUEIROZ, 1991, p. 78).

Em várias situações em que Margarida se aflige, esse demônio tenta possuí-la, e só vai sossegar quando conseguir seu intento, quando ele e a Dama Verde, já nos momentos em que Margarida se entrega a “loucura”, após a morte de Joãozinho, ele finalmente consegue. O argumento que ele utiliza é interessante; ele afirma, juntamente com o reforço das palavras da Dama Verde, que o ajuda tentando convencer ela a se deixar possuir, que:

-Sempre foges! – disse o Cabeleira. Sua voz imitava o choque estridente do metal. –Sempre foges de mim, e me expulsas de ti. E a Dama Verde, ainda traçando voltas cm o pé, mas com indiferença fingida, eu bem via agora: Tu no pertences por lei! Não tinha eu medo algum, naquele momento. Solicitada por aqueles espíritos, ou demônios, sentia-me dona de fazer ou não um favor. Isso me punha em superioridade. (QUEIROZ, 1991, p. 112).

E assim prosseguem os dois seres sobrenaturais tentando convencer Margarida, até exauri-la com seus argumentos (a Dama Verde só queria possuir a cabeça de Margarida), em que eles, ao evocar a lembrança de seu filho morto, acabam por convencê-la e finalmente ela se deixa possuir pelo Cabeleira. Percebe-se que este demônio representa figurativamente o lado negro de Margarida, seu lado mais selvagem, primitivo, bestial e profano. Ela, Margarida La Rocque, se permite já possuída pelo Cabeleira, provar de todos os prazeres proibidos a um “cristão”, até mesmo cometer profanação, incitada também pela Dama Verde, que acompanha Cabeleira no atormentar. Há neste deixar-se possuir, um forte elemento do arquétipo de Lilith, a bruxa do deserto, como ela é citada na bíblia cristã, isso veremos mais adiante, no capítulo III. É a entrega ao primitivo, sem restrições:

-Por que tu não o vais buscar? Aqui tudo apodrece, mas lá no alto ele está perfeito e lindo. Tu o tirarias de lá... Com cuidado. Trarias teu filho para a cabana. É a tua carne, apenas imóvel. –Já se passaram muitos dias! Disse eu, num gemido. –Dias só? (...) Eu cobri o rosto com as mãos. E a Dama prosseguiu: -Nós te ajudaremos. Ganharás tanta força que andarás pela ilha, subirás o morro, leve, mal tocando o chão! (...) O Cabeleira sentiu que havia chegado o momento. Sua gana em mim era tão grande que eu percebia o seu desejo, quase um violento desejo de homem; e aquilo parecia até indecente. -Deixa-me possuir-te. Entrega-te. (...) –Eu te darei um esquecimento maior que o bom esquecimento do amor. Deixa-me habitar-te! E ele crescia para mim. –Para... que... me queres? – A pergunta rompeu baixinho, em minha boca, porém eles a entenderam: -É de nosso direito tomar posse de corpos desgovernados. Os loucos e os solitários se desgovernam. Já o Cabeleira dizia: -Será bom... também para teu sossego. Não sentirás nada, senão... (...) um cansaço um pouco maior que uma noite de amor. (...) O Cabeleira foi baixando, baixando mais e mais. Voltei-me amolecida, para o lado. Não via a Dama Verde, mas a enorme fera se punha junto de mim, e seus afiados dentes, alvos dentes, foram a última lembrança que tive, antes

que me empolgasse uma ebriedade gostosa. (QUEIROZ, 1991, p. 112-114).

Desse momento da posse do corpo de Margarida pelo Cabeleira, ela perde de vez a noção do tempo, tempo esse que o leitor só percebe o passar por algumas frestas que escapam no diálogo de Margarida com esses demônios, como por exemplo, na passagem acima citada, quando a dama Verde pergunta a Margarida “–Dias só?” (p. 112). Não se pode ter ideia de quanto tempo se passa, mas percebe-se que são muitos anos, já que Margarida já chega na ilha e logo engravida, então após a morte do menino, quando o Cabeleira intensifica o clamor em possuir a ela, a fala da Dama Verde dá a perceber que Margarida passou um longo período “enlouquecida” pela perda de Joãozinho e ela já possuída perde mais ainda essa noção de tempo. A fala da Dama Verde dá o tom do tempo ao afirmar a Margarida que o Cabeleira se fartou dela e quando ele deixa seu corpo, ela se mostra fraca e de andar pesado, a lebre Filho também afirma isso a ela, que o Cabeleira a possuiu tanto que não faz mais questão de seu corpo:

(...) Que fizera do meu corpo o Cabeleira? Tinha arranhões nos braços e nas mãos. Maciamente, escorreguei sobre a pele, que me deu um engano de carinho. E o vi junto, o Filho, espiando de banda, com ar assustado: -És tu, barriga de peixe? –Sim, sou eu, Filho. Por que perguntas? Encostou-se ele, afetuosamente, como um gato. (...) Tive medo que ele não te largasse mais. (...) – Que fiz eu? Que fez ele... do meu corpo? (...) – Pois então não haveria de experimentar teu corpo? Decerto que comeu, buscando esse gozo. E cheirou, e provou tudo, tirou todos os prazeres que lhe poderias dar. Não admira que te tenha posto em tal estado. (...) A Dama Verde trotou pela cabana. Seus pés faziam o ruído dos cascos de um poldro: - Tu o chamaste! Bem o senti, pela noite, muitas vezes! Só porque ele te provou o corpo, e tu o queres absorver... Mas vê como está saciado! Não te queres mais. Agora és minha. Só tua cabeça... (QUEIROZ, 1991, p. 114-118).

Carvalho, em sua dissertação com temática fantástica, afirma que o fantástico pressupõe que o real abra alguma fenda, isto é, que se instaure a desordem, e o caos num mundo ordenado, então o fantástico é a comunhão paradoxal das leis da natureza e do caos; transgressão da organização das categorias aceitas; ele é também oscilação entre o real e o irreal, entre o racional e o irracional; irrupção escandalosa e, porém, evidente; a solução é sempre insatisfatória, ou seja, na narrativa fantástica, real e irreal entrelaçam-se, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. (Pág.I). A autora nos define o conceito de fantástico segundo Tzvetan Todorov, que se encaixa perfeitamente na situação vivida por Margarida, ao ser possuída pelo Cabeleira; a narrativa deixa dúvida de que ela enlouqueceu ou foi acometida por um evento sobrenatural; a possessão demoníaca. Esses eventos são descritos de forma vertiginosa,

como a confundir o próprio leitor; tempo, espaço e eventos se sucedem e se entrelaçam, criando dúvidas e interrogações como a querer “enlouquecer” quem lê o romance.

A seguir, iniciaremos o terceiro capítulo, onde dissertaremos sobre os arquétipos de Eva e Lilith, presentes na protagonista Margarida La Rocque.

### CAPÍTULO 3. AMOR E SEXO EM MARGARIDA LA ROCQUE

#### 3.1 Margarida La Rocque, a narradora-personagem.

Como já explanamos um pouco anteriormente, no primeiro capítulo, Margarida é o tipo de narrador-personagem, que conta na 1ª pessoa, a história da qual participa também como personagem, ou seja, uma narradora homodiegética (que ao mesmo tempo é personagem e narradora de sua própria história, e que a conta, já passados esses acontecimentos, ou seja, *in ultimas res*), justamente é essa característica que marca a narrativa de Margarida La Rocque, a obra. Ele tem uma relação íntima com os outros elementos da narrativa. Sua maneira de contar é fortemente marcada por características subjetivas, emocionais. Essa proximidade com o mundo narrado revela fatos e situações que um narrador de fora não poderia conhecer, como no caso dos pensamentos íntimos de Margarida, e de como também ela vê e analisa a João Maria e a Juliana, dentro do confinamento da ilha e de como ela também vai se transformando e analisa as transformações dos outros dois, conforme a convivência deste “triângulo” e a união dos iguais, segundo ela, e finalmente seu afastamento dela, posteriormente, devido ao fato de João Maria e Juliana considerarem Margarida um fardo, que não serve para ajudar na sobrevivência na ilha. O Narrador homodiegético, segundo Carlos Reis<sup>15</sup>:

É a entidade que veicula informações advindas da sua experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético, na medida em que este último não dispõe de tal conhecimento directo.

Ao mesmo tempo, essa mesma proximidade do narrador com os fatos, faz com que a narrativa seja parcial, impregnada pelo ponto de vista do narrador, ou seja, só temos na narrativa unicamente o ponto de vista de Margarida, e tudo o que se passa em relação aos outros personagens, só o temos através da ótica dela e isso dificulta deveras a análise por parte do leitor, causando uma espécie de confusão em alguns momentos da narração, como no caso das visões dos seres fantásticos da ilha serem sobrenaturais ou fruto da loucura ou da solidão de Margarida (aí é justamente que cabe a teoria de fantástico de Todorov), que passa longos períodos só, enquanto Juliana e João Maria saem à procura de alimentos para a sobrevivência dos três.

---

<sup>15</sup> Juiz de Fora - Facom/UFJF - v.6, n.1/2, p. 57-72, jan./dez. 2003 ISSN 1516-0785 59.

Gérard Genette, em sua obra *Discurso da Narrativa* (1972), teoriza sobre narrativa afirmando que ela distingue-se claramente sobre três noções distintas, mas o que nos interessa é a segunda, quando ele afirma que:

Narrativa designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objeto deste discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. “Análise da narrativa” significa, então, estudo de um conjunto de ações e de situações consideradas nelas mesmas, com abstração do *médium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento. (GENETTE, 1972, p. 23-24).

Então, de acordo com a teoria de Genette (que no seu livro compara essa teoria com as aventuras vividas pelo herói Ulisses, da obra *A odisseia*), no caso específico de Margarida La Rocque, as aventuras vividas por ela, desde seu embarque no navio comandado pelo Senhor de Roberval, as aventuras e agruras vividas no confinamento da ilha, até seu resgate pelos pescadores que aportaram na ilha, muitos anos depois.

### 3.2 Margarida, a própria ilha? A negação do eu.

Margarida La Rocque é uma personagem bastante complexa sob o nosso ponto de análise, ela começa sua trajetória como uma jovem e pretensa aventureira, que acima de querer contrair um bom casamento, atitude típica de uma moça do século XVI, antes quer se aventurar por novas e desconhecidas terras, para tal intento, escolhe para marido um aventureiro sem berço por nome Cristiano, como já descrito. Ele é rico, porém de modos grosseiros, sem beleza e muito mais velho que Margarida. Mas após o casamento, Margarida percebe que Cristiano não é nada diferente dos outros homens da época; ele é tradicional no que concerne ao papel da mulher no casamento, e mantém Margarida presa na casa que ele compra em Paris pra viverem, e controlava os passos dela, já sabendo de seu espírito inquieto.

Por seu lado, Margarida fez de tudo para convencer o marido a acompanhá-lo em suas aventuras marítimas à procura de riquezas em terras exóticas, terras estas que em seus devaneios, Margarida imaginava que seriam cheias de mistério. Mas de nada adiantou e Cristiano partiu sem ela, deixando-a a imaginar uma maneira de ir atrás dele, o que era praticamente impossível, devido ao fato de ser expressamente proibida a entrada de mulheres nestes tipos de embarcações. Ela convence a seu primo, comandante de uma frota de navios, Senhor de Roberval, a levá-la com ele. O que se passa a seguir é descrito na segunda parte da obra, intitulado o *Julgamento de Deus*, onde começa seu martírio após ser abandonada em uma ilha com sua aia Juliana e seu

amante, o marinheiro João Maria, (causa de seu infortúnio e expulsão do navio) como já vimos anteriormente.

Lembrando que a obra é toda escrita em tom profético, a começar pelos títulos em que se dividem as duas partes desta: *A profecia* e o *Julgamento de Deus*, podemos destacar também que além de conter semelhanças com algumas passagens do livro bíblico de Gênesis, com a comparação com os personagens de Eva e Adão, também a obra possui elementos que lembram outros personagens e passagens bíblicas, como por exemplo, o nascimento de Cristo, a Virgem Maria, a estrela Dalva, José, esposo de Maria, entre outros. Não os exploraremos a fundo neste trabalho devido ao nosso objeto de estudo, que são os arquétipos de Lilith e o de Eva, traços percebidos e analisados na personagem Margarida, a protagonista. Só a título de esclarecimento.

O próprio nome Margarida La Rocque é carregado de simbologia e cremos não ter sido escolhido ao acaso pela autora para a personagem-narradora, seu nome condiz bem com sua trajetória dentro da narrativa. O título também é interessante de se analisar: *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, assim escrito sem vírgula que o separe, nos remete à ideia de que a própria Margarida personagem seja figurativamente a própria ilha, cercada por seus demônios pessoais, suas angústias e sua busca por seu lugar no mundo e um sentido para sua existência. Então, além de termos a ilha dos demônios onde Margarida é confinada, temos a Margarida ilha, que guarda em si os seus próprios demônios. Vejamos o nome Margarida, que segundo o dicionário de símbolos, significa:

(...) em latim (*margarita* = pérola) a planta foi comparada com a pérola e, ao mesmo tempo, com as lágrimas, mas também com as gotas de sangue derramado. Na iconografia cristã da Idade Média, indica, portanto, a morte e o sofrimento de Cristo e dos mártires<sup>16</sup>.

La Rocque, sobrenome da protagonista - ou seja, a rocha, também tem uma simbologia bem condizente com o papel de Margarida na narrativa:

Rochedo ou rocha. Símbolo da firmeza e da imutabilidade. Na bíblia, a rocha simboliza a força e a fidelidade de Deus todo-poderoso. O rochedo que jorra água no deserto é considerado uma prefiguração simbólica de Cristo como doador da água da vida. (Ibidem).

---

<sup>16</sup> Dicionário de símbolos. Herder Lexikom. Acesso em: 12 de setembro de 2015. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=CUq7VOeyshAC&pg=PA135&lpg=PA135&dq=Margarida-dicion%C3%A1rio+de+s%C3%ADmbolos&source=bl&ots=6K0dmK06Pg&sig=OZ-cQUA7o3uymT-GSnjgrxHrvZM&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwi9gcakkP7LAhXMgZAKHSoBDKoQ6AEIHDA=#v=onepage&q=Margarida-dicion%C3%A1rio%20de%20s%C3%ADmbolos&f=false>

Juntando os dois significados do nome e do sobrenome de Margarida, temos então o significado simbólico do que seria a vida dela dentro da narrativa e que foi profetizado pela sua tia por ocasião da notícia de seu nascimento, citemos novamente esta parte: “Minha pobre irmã! Levas em teu ventre alguém que irá em vida ao inferno! Oh, que coisas abomináveis eu vi!” (pág. 15). Então Margarida já nasceu sob o sortilégio de uma vida infernal, ela sofreria dores comparadas ao sofrimento de Jesus e seria, depois de tudo passado, “purificada” de todo o mal. A rocha significa a sua firmeza em não sucumbir ao sofrimento, se deixando morrer na ilha, para ganhar depois a redenção por seus “pecados” cometidos por causa de sua “luxúria”. Sobre isso Sheila Woller Jugend<sup>17</sup> vai afirmar que:

Jung via na Atitude Simbólica uma possibilidade maior de ajuda do indivíduo, do que simples alívio de suas neuroses e psicoses. Através do deciframento de mensagens simbólicas da psique, via a possibilidade de conectar o indivíduo com suas forças mais criativas e esclarecer os significados mais profundos de suas vidas. Através da Atitude Simbólica como elemento de síntese, de unificação de opostos, a psique pode estabelecer um diálogo entre as personalidades consciente e inconsciente aproximando-as numa relação e possível conjunção. Assim, possibilitando um redirecionamento da vida a caminho da Individuação, na busca de quem verdadeiramente somos.

Notemos que a prova de seu pecado cometido; o filho gerado da união com João Maria ficou enterrado na ilha, assim como seu amante e sua aia, única testemunha do erro de Margarida. Então ela sai da ilha e conta seus pecados e desventuras a um padre, que jamais revelaria ao mundo o que se sucedeu com ela durante aquele tempo na ilha dos demônios. De volta à civilização, ela vai renegar seu “Eu”, tudo o que ela supostamente conquistou ou sonhou conquistar: a liberdade tão idealizada em seus devaneios de conhecer novas terras, o amor, o prazer. Ela vai renegar a mulher que ansiava por libertar-se do estereótipo da dama do século em que viveu, para se tornar apenas mulher, somente mulher em busca do perdão.

### 3.3 Carl Gustav Jung e o conceito de arquétipo

No projeto inicial de nossa pesquisa, primeiramente intentamos trabalhar somente com o arquétipo de Eva na personagem que dá nome ao título da obra, mas no decorrer de nossas leituras e análises de Margarida La Rocque, percebemos que também

---

<sup>17</sup> Sheila Woller Jugend. A ATITUDE SIMBÓLICA NA OBRA DE CARL GUSTAV JUNG. Acesso em 15 de setembro de 2015. Disponível em: <http://www.symbolon.com.br/artigos/aaatitude.htm> .

o arquétipo de Lilith se faz presente na personagem, no nosso ponto de vista, claro. Então analisamos na personagem Margarida estes dois arquétipos femininos.

O teórico que mais se destaca em relação ao conceito e pesquisa sobre arquétipos é, nas palavras de Carlos Augusto Serbena<sup>18</sup>, o psiquiatra suíço C. G. Jung (1875-1961) foi um dos principais integrantes do movimento psicanalítico em sua fase inicial, sendo inclusive o primeiro presidente da associação internacional que reunia os psicanalistas. Divergiu de Freud inicialmente sobre o conceito de libido, tomando-a de forma mais ampla que a conceituação sexual e, posteriormente, principalmente sobre a noção do inconsciente. O rompimento entre ambos foi selado na publicação do livro de Jung (1924/1986) “*Símbolos da Transformação*” no qual ele explicita suas diferenças teóricas com Freud. Basicamente, Jung amplia o conceito de libido, que passa a ser uma energia psíquica geral e não apenas de caráter sexual, como Freud a conceitua; a visão da psique e do inconsciente se modifica, pois ela passa a não ser “uma página em branco” no nascimento e o inconsciente amplia-se incluindo uma camada constituída de estruturas e imagens comuns a toda a humanidade (os arquétipos) que se manifestam nos sonhos, mitos, religiões e contos de fadas. Devido a isso, o método de análise de casos individuais modifica-se, incluindo-se comparações dos sonhos e fantasias com elementos da mitologia universal, além das associações pessoais.

Na sua concepção, o inconsciente possui uma amplitude muito maior que a consciência, sendo o ego apenas uma pequena parte da psique. Considera que a psique é constituída por elementos inconscientes originados de várias fontes, inicialmente do indivíduo até esferas mais coletivas e impessoais, pois o indivíduo está inserido em uma família, que faz parte de uma cultura ou etnia, que por sua vez é da espécie humana. Assim, os elementos de experiências inconscientes do indivíduo, apenas, formam o inconsciente pessoal; aquelas compartilhadas com a família ou a etnia, o inconsciente familiar ou étnico e, por último, os elementos inconscientes comuns a todos os indivíduos da espécie humana, o inconsciente coletivo (Jung, 1951/2000).

No caso específico de Margarida La Rocque, a convivência com a aia Juliana desde seu nascimento influenciou muito no seu desejo futuro de se aventurar em conhecer novas e exóticas terras devido ao seu fascínio pelas histórias que a aia lhe

---

<sup>18</sup> Carlos Augusto Serbena. Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica. Acesso em: 16 de novembro de 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-68672010000100010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672010000100010) .

contava, vamos então retomar aqui uma citação já feita no capítulo I, a título de exemplificar esse fascínio de Margarida:

Ah, como me agradavam aquelas histórias! Punha-me a conjecturar se aqueles homens que viviam em tanta liberdade, os habitantes das florestas, eram homens mesmo? Acaso o seriam? Sem religião e com os instintos à solta? Também me fascinavam essas viagens em que nobres e plebeus se misturavam, e de onde qualquer pobre aldeão podia voltar rico e célebre. Tínhamos na família um parente: Roberval, que começava a ganhar fama, e, se bem que não o conhecesse de perto, sentia orgulho por suas aventuras. (QUEIROZ, 1991, p.17).

Percebemos, sob o ponto de vista da psicanálise, o desejo inconsciente de Margarida de ser um desses aventureiros, coisa que à época só o poderiam fazer os homens. Devido à condição repressiva a que era relegada a mulher, por conta de seu papel social, Margarida tinha plena consciência de que estava em uma “cadeia” imposta pela sociedade, que relegava ao feminino somente o papel de esposa, mãe e cuidadora do lar. O único jeito que ela ingenuamente encontrou para tentar escapar ao seu iminente destino foi contrair matrimônio com o aventureiro Cristiano. Porém, ao se casar com um homem a quem não nutria outro sentimento além do desejo de ele ser sua porta para a liberdade, ela reprimiu seu lado ainda não totalmente desperto; o da fêmea. Juliana também contava para ela histórias de cavaleiros, o que talvez incutiu no inconsciente de Margarida, a figura do homem ideal, que ela encontraria futuramente no seu amante marinheiro, João Maria: “A ama lia para mim longos romances de destemidos cavaleiros de eras passadas. Minha mãe fiava...Oh, tempos queridos da minha felicidade!” (QUEIROZ, pág. 16).

Carlos Augusto Serbena também ressalta que devido a essa concepção ampliada de psique em Jung, pois inclui uma esfera coletiva e transcendente, ocorrem mudanças na concepção de consciência. Postula-se a existência da consciência do ego ou egóica que equivale à consciência no sentido do senso comum e da terminologia tradicional; e uma consciência ampliada, relativa à totalidade dos processos inconscientes e arquetípicos. Isso ocorre porque o inconsciente possui uma autonomia em relação ao ego, opera com muitas percepções que nem alcançam a consciência egóica e possui certas estruturas de imagens e comportamentos, os arquétipos, relativos a determinadas situações típicas e que funcionam como uma espécie de sabedoria instintiva e automática (Jung, 1924/1986; Whitmont, 1991).

Isto é importante porque a consciência egóica opera principalmente pelo raciocínio causal e lógico, mas a consciência ampliada do inconsciente funciona por

meio de analogias, associações e semelhança, sendo essencialmente imagética. Assim, o relacionamento entre o consciente e o inconsciente opera principalmente por meio da imagem e da imaginação. Jung conceitua que a psique opera basicamente de duas formas diferentes, mas complementares: pelo inconsciente por meio da analogia e pela consciência por meio da lógica ou raciocínio analítico, assim o pensamento analógico é a forma do inconsciente operar. Este modo é visto nos sonhos, nas fantasias, no pensamento mítico.

Como já citado, ao dar vazão aos seus desejos conscientes e aos reprimidos, em várias partes da narrativa, Margarida La Rocque encarnará os arquétipos femininos de Eva e de Lilith, ora em busca de redenção, quando se faz Eva, ora dando vazão ao seu lado mais obscuro, onde a luxúria, típica do arquétipo de Lilith, a dominará por um tempo. É o que Serbena bem enfatiza quando afirma que deste modo, o símbolo e o seu dinamismo possuem várias funções. Inicialmente exploratória, investigando e exprimindo “*o sentido da aventura espiritual dos homens, lançados através do espaço-tempo*” (Chevalier & Gheerbrant, 1989, p. XXVIII), representando e exprimindo o mundo percebido e vivido pelo sujeito em sua totalidade psíquica consciente e inconsciente e também substituindo conteúdos e vivências afetivas impossibilitadas de serem vividas, quer pela realidade ou pela atitude consciente.

Esta expressão, representação e substituição possibilitam a mediação entre os opostos e elementos separados na experiência do indivíduo, unificando e condensando em uma imagem dotada de sentido e significado a totalidade da experiência humana em todos os seus níveis, isto é, nos campos sociais, cósmicos, religiosos e psíquicos, incluindo a consciência e o inconsciente. Deste modo, ele pode exercer uma função pedagógica e terapêutica, gerando um sentimento e sensação de participação em uma totalidade ou transcendência respondendo às múltiplas necessidades humanas. Esta participação no mundo material e humano acarreta a função socializante do símbolo, pois coloca o indivíduo em comunicação com a totalidade social. Imerso no meio social, ligado à cultura e à experiência individual, o símbolo está vivo e atuante.

Nesta atuação e por meio da imaginação, ele é uma forma de relação entre os conteúdos internos, as vivências psíquicas e as percepções do mundo exterior e onde estes se combinam, refletem um ao outro, gerando uma “ressonância” entre si e possibilitando o aprofundamento do indivíduo na experiência pessoal e na vivência em sua totalidade.

### 3.4 O arquétipo clássico feminino

Campus Soane Nazaré de Andrade<sup>19</sup>, em seu artigo sobre arquétipo feminino, ressalta que ao longo da história, mitos vão sendo divulgados e conservados dentro das sociedades e dessa forma, as pessoas incidem na crença fiel em determinados acontecimentos e fazem desses, uma ideia concreta. Essa imagem é conhecida como arquétipo, como define Jung:

Arquétipo nada mais é do que uma expressão já existente na Antiguidade, sinônimo de "ideia" no sentido platônico. A imagem primordial, também dita arquétipo, é sempre coletiva, ou seja, é pelo menos comum a povos ou épocas inteiras (JUNG apud Barboza *in* ANDRADE, 2009 p.23).

Ao longo dos séculos passados, as mulheres tiveram de uma maneira mais intensa uma representação de submissão em relação ao homem. A figura feminina era vista como ser inferior que deveria prestar obediência aos seus pais e maridos. Não possuíam decisões próprias: seu papel era cuidar dos filhos, do marido, da casa e obedecer tudo que era estabelecido pelos varonis da época, (exatamente o que a sociedade do pequeno vilarejo onde Margarida residia com seus pais, queria que ela fizesse, e se ressentiam e falavam mal dela por rejeitar os pretendentes que se apresentavam a ela).

Era um ser passivo, que não tinha voz na sociedade, era considerado um ser frágil, sem poder de interferir nas questões sociais e políticas, sendo considerada incapaz de desenvolver qualquer serviço, que não fossem as tarefas diárias de casa e servir ao seu esposo. Além da submissão do ambiente familiar, deveria seguir as normas da igreja e da sociedade, como conforme diz Priore:

(...) além dos homens da igreja, também os médicos endossavam a ideia da inferioridade estrutural da mulher. Herdeiros das concepções antigas e tradicionais, apoiavam-se em Quintiliano, Valério Máximo, Fulgêncio e Platão para repetir que ela era possuidora de um temperamento comumente melancólico, era um ser débil, frágil, de natureza imbecil e enfermiça (PRIORE *in* ANDRADE, 1993, p.36).

O arquétipo da mulher era de subordinação. Representadas como seres incapazes, apenas úteis para satisfazer aos desejos carnis do homem e servir ao lar, sem

---

<sup>19</sup> Campus Soane Nazaré de Andrade. O ROMPIMENTO DO ARQUÉTIPO CLÁSSICO DE MULHER INSERIDO NO ROMANCE AS VELHAS. Acesso em: 20 de novembro de 2015. Disponível em: [http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art20\\_passos\\_silva\\_rehem.pdf](http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art20_passos_silva_rehem.pdf).

permissão de negar qualquer circunstância que para elas não eram satisfatórias, tal como percebemos:

A necessidade de recato e obediência para demonstrar que os apetites femininos podiam ser dominados devia ser imposta mesmo à força. Se o controle e o castigo não fossem humanos, ministrados pelo marido ou pelo confessor, eles viriam do Esposo Divino [...] (PRIORE *in* ANDRADE, 1993, p.131).

A personagem Margarida La Rocque representa bem essa mulher que foi talhada para se casar e ser submissa ao seu futuro esposo, mas como ousou romper regras impostas, tanto foi castigada pelos homens, no caso representados por seu primo, Senhor de Roberval, como pelo castigo divino, ao ser feita prisioneira em uma ilha, ser torturada por seres demoníacos que a todo momento apontavam-lhe sua culpa:

Beijou-me quando voltávamos, pisando a areia fofa. Eu olhei para os lados, receosa. Pesava sobre nós o mistério. Pelas colinas, pelos vales, nas árvores, suspenso sobre nossos desejos, parecia haver um entendimento, um olho, uma atenção, talvez maliciosa, reprovando, condenando. (QUEIROZ, 1991, p. 53).

Também era apontada por seu amante João Maria, seu cúmplice no adultério, mas que quase nunca se dava a sua devida culpa, antes culpava Margarida pelo pecado cometido pelos dois, não diretamente, mas de modo que lhe dizia achar frágil e sem utilidade, que se punha viçosa na ilha, enquanto que ele definhava pelo trabalho árduo de sustenta-la, opinião que também era compartilhada por sua aia Juliana, que a chamava de inútil, em outras palavras. Em outro momento, no qual João Maria relata para Margarida que teve grandes amantes e começa a lhe falar delas, não se preocupando em ofender ou magoar Margarida, que ao ouvir os relatos se ressentia amargamente, percebemos o grau de liberdade que o homem tinha e ao qual a mulher não tinha o mesmo direito condescendente que o tinham os homens, e que era considerado perfeitamente normal e aceitável:

Vi que João Maria se calava, para conter o ódio. Mas subitamente explodiu: - Inventas uma virtude! Fazes bem. Por virtuosa estás aqui! Disse essas palavras, vencido. Eu desatei a chorar, vencida.- Pára! – disse ele – É pouco o que estamos passando? Anda, deixa-te de ilusões. Bem sabes que eu não era virgem. Se falo... é porque não tenho homens com quem converse. (QUEIROZ, 1991, p. 61).

ANDRADE ressalta que o perfil feminino como senhora do lar e dependente da autoridade masculina, os desejos eram restritos, deveria manter o modelo de mãe e de esposa, sem romper com as ideias e normas determinadas a estas mulheres clássicas. Pravaz afirma que:

Pensamos que desde as origens da estrutura social em que vivemos existiram mulheres- para -fazer- filhos, mulheres-para-fazer-amor,mulheres-para-lutar, enclausuradas em categorias que as especializam com as vantagens e desvantagens consequentes.(PRAVAZ *in* ANDRADE, 1981, p.19).

Condicionada, a mulher sempre viveu diante de ideias de modelos que serviam à sociedade de alguma maneira, sendo estas, configurada e caracterizada para as tarefas que posteriormente seriam educadas para realizar.

### 3.5 Mircea Eliade, mito e realidade.

O conceito de mito de Mircea Eliade é muito parecido com o conceito de arquétipo estabelecido por Jung, sendo que o arquétipo é baseado em algum mito e está presente em uma obra ou mesmo reproduzido em um comportamento humano (como nos casos dos arquétipos femininos de Lilith e de Eva, encontrados na personagem Margarida La Rocque, baseados nos dois mitos femininos, um da Bíblia Sagrada (Eva) e outro da Bíblia Sagrada, do Talmud e da Torá (Lilith)), sendo que mito para Eliade é tudo o que não pode existir realmente, como descrito mais abaixo. Então, resumindo, como vamos trabalhar com os dois mitos, daí a necessidade de conceituar mito através da definição feita por Mircea Eliade, que explicita que:

No Século XIX – o mito era a mesma coisa que fábula, invenção, ficção. Também no século XX – aceitar o mito com olhos da sociedade arcaica, onde o mito designava uma história verdadeira, de caráter sagrado e de exemplar significado. O mito tem um novo status semântico, na verdade é um resgate. Então, o mito acabou por designar tudo o que não pode existir realmente; o mito fornece os modelos para a conduta humana, conferindo valor à existência; o mito está ligado a sociedades arcaicas. Mircea Eliade (2004) também explicita que: “O mito é uma realidade cultural extremamente complexa, que pode ser abordada e interpretada através de perspectivas múltiplas e complementares” p. 11. Mas o que vai designar mais especificamente o conceito desse teórico sobre sua definição de mito é:

“O mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do princípio. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir... é sempre, portanto, uma narrativa de criação: ele relata de que modo algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. Os personagens dos mitos são os entes sobrenaturais. Eles são conhecidos, sobretudo, pelo que fizeram no

tempo prestigioso dos primórdios. Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a sobrenaturalidade) de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas e, algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o mundo e o converte no que é hoje” (ELIADE, 2004, p. 11).

Segundo Eliade<sup>20</sup>, não se trata de um livro que busca compreender o mito somente em sua época de ouro, na Antiguidade; mas um livro que, além de fazer isso, é capaz ainda de acompanhar a evolução e as transformações do mito, mesmo que seja sua degradação. A obra de Eliade acompanha o desenvolvimento histórico das sociedades onde o mito floresceu, investigando a maneira como ele foi sendo reelaborado e reinterpretado por diferentes pensadores em diferentes contextos sócio culturais. E eis que, conquanto nas fissuras, *Mito e realidade* dialoga com a História de forma mais próxima.

O diálogo do autor com a história das religiões é intenso, e se alterna com as análises voltadas à “lógica interna” dos mitos, buscando compreendê-los a partir de um ponto de vista mais geral. A recorrência a exemplos – muito frequente, aliás – vem como base empírica sobre a qual ele busca estabelecer apreensões teóricas. Portanto, a alusão aos mitos gregos, às lendas hindus, aos mitos de origem latino-americanos, às canções rituais havaianas etc., são componentes de uma tentativa – muito sólida, diga-se de passagem – de construir uma leitura geral dos mitos, ainda que respeitando suas especificidades. “A principal função do mito consiste em revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas...” p. 13.- Nas sociedades arcaicas os mitos são tidos como histórias verdadeiras e as fábulas como falsas.

Nas histórias verdadeiras estão aquelas que tratam da origem do mundo, os protagonistas, os ancestrais - entes divinos, celestiais. Surge o herói que salva o povo do inimigo comum. “Em suma, nas histórias verdadeiras, defrontamo-nos com o sagrado e o sobrenatural; as falsas, ao contrário, têm um conteúdo profano” p. 14. - Os mitos narram os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje. Somos resultados dos eventos primordiais. “O homem moderno se considera constituído pela História, o homem das sociedades arcaicas se proclama o resultado de um certo número de eventos míticos”.( P. 16).

---

<sup>20</sup> Mircea Eliade. Mito e realidade. Acesso em 27 de janeiro de 2016. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2012/10/25/26288/> .

Eliade explica que aconteceu na ORIGEM de todas as coisas pode ser repetido através do poder dos rituais. Ao ser rememorar os mitos e reatualizá-los, nós somos capazes de repetir o que os Deuses, os heróis ou os ancestrais fizeram. “Aprende-se não somente como as coisas vieram à existência, mas também onde encontrá-las e como fazer com que reapareçam quando desaparecem” p. 18. - O tempo mítico é o tempo do sonho. “Os mitos ensinam como repetir os gestos criadores dos Entes Sobrenaturais e, conseqüentemente, como assegurar a multiplicação de tal ou tal animal ou planta”. (p. 18). Não é preciso basta conhecer o mito da origem, é preciso recitá-lo.

Recitando ou celebrando o mito da origem, o indivíduo deixa-se impregnar pela atmosfera sagrada na qual se desenrolaram esses eventos miraculosos. O tempo mítico das origens é um tempo forte, porque foi transfigurado pela presença ativa e criadora dos entes sobrenaturais. Ao recitar os mitos, reintegra-se àquele tempo fabuloso e a pessoa torna-se conseqüentemente, contemporânea, de certo modo, dos eventos evocados, partilha da presença dos deuses ou dos heróis. (ELIADE, 2004, p. 21).

Ele refuta 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” (p. 21). Para as sociedades arcaicas os mitos: a) constitui a história dos atos dos entes sobrenaturais; b) a história narrada pelo mito é verdadeira; c) o mito se refere sempre a uma criação; d) conhecendo o mito, conhece-se a origem das coisas, chegando-se a dominá-la; e) vive-se o mito ao rememorar-lo ou reatualizá-lo. (p. 22). “Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no tempo primordial, no tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. É por isso que se pode falar no tempo forte do mito: é o tempo prodigioso, sagrado, em que algo de novo, de forte e de significativo se manifestou plenamente” (p. 22). “Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm uma origem e uma história sobrenaturais, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar” (p. 22).

Precisamente esse diálogo entre as apreensões teóricas e os exemplos empíricos constantes é que faz com que *Mito e realidade* seja tão rico e tenha tanto a dizer para pesquisadores da área ou de fora dela. A análise que Eliade dá aos mitos busca encará-los não como fábulas ou ficções pura e simplesmente, mas sim da forma como as sociedades primitivas os encaravam: como realidade. Esse é um dos pontos centrais do

livro: para os povos primitivos, as histórias míticas não eram fábulas morais, mas eram a própria história do mundo, sua criação e sua existência factual.

Desse fato deriva a importância crucial dos mitos para toda a dinâmica social dos povos antigos: conhecer os mitos e seguir seus ensinamentos era participar da realidade, i.e., tomar parte na existência, estar vivo. Conforme escreveu o próprio autor: “O mito é considerado uma história sagrada e, portanto, uma ‘história verdadeira’, porque sempre se refere a realidades. (...) o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas.” (p. 12)

Com tal encarar dos mitos, Eliade indica a que veio, mostra como o estudo dos mitos não é um colecionismo de historietas nem um “curiosismo” intelectual, mas sim um importante capítulo do pensamento humano e uma das chaves para a compreensão da história das sociedades antigas. Os mitos, como modelos exemplares e a própria “história” para aqueles povos, são construções complexas, tradições orais que dizem respeito à coletividade na medida em que eram vividas e revividas cotidianamente nos âmbitos mais diversos da existência.

A profusão de exemplos evidencia o árduo processo de pesquisa do autor, e torna sólidas suas asserções, preenchendo-as de significado humano. A recorrência mais pujante é o mito cosmogônico, o ato criador por excelência. É nele que repousam boa parte das crenças e dos rituais descritos nos mitos, pois voltar ao início e dialogar com a realidade daquele tempo – o tempo mítico – é estabelecer relação com o sagrado e reviver a experiência primordial. Isso fica evidenciado no caso dos curandeiros, por exemplo: para restabelecer a saúde de seus pacientes, eles procuram a origem da doença, construindo a história do mal para então, conhecendo-o, erradicá-lo.

O mesmo se dá com a construção de uma casa ou o estabelecimento em um território: é preciso reviver o mito cosmogônico para fazer retornar o tempo mítico e sacralizar o lugar ou a construção. Desse conjunto de práticas e crenças que surge a concepção de “tempo circular”, que Eliade discute como central na cultura dos povos primitivos. Se trata do eterno retorno, a crença que as sociedades antigas cultivavam acerca da possibilidade de fazer com que o tempo recomeçasse do zero, trazendo, por conseguinte, a era mítica dos primórdios do cosmos. Essa visão de mundo entrou em xeque com o desenvolvimento da filosofia grega e sua crescente racionalização, e se consolidou com a linearidade de tempo cristão – tudo isso dentro das tramas da história humana.

Mircea Eliade traça essa evolução buscando compreender o que pareceu ser a decadência dos mitos, mas que foi, como ele afirma em *Mito e realidade*, a degradação do mito e conseqüente permanência residual dos arquétipos e elementos míticos nas mais diversas criações da sociedade moderna, desde o cinema e as histórias em quadrinhos até os contos populares e romances, todos eles embebidos nas remotas – porém vivas – histórias míticas do passado.

### 3.6 O patriarcado.

Nossa pesquisa tem como plano de fundo, o estudo do feminino através da personagem principal da obra analisada, mas para que pudéssemos entender esse processo de como se dá o papel do feminino na sociedade do século XVI (Século em que se passa a narrativa), tivemos que também analisar o patriarcado, ou em outras palavras, a dominação ou hegemonia do masculino nesta época específica.

Então fez-se necessário uma contextualização histórica sobre a dominação masculina no século XVI.

Podemos perceber que Roberval, ao proferir a sentença do exílio na ilha dos demônios para Margarida, alegando seu delito, evoca a Deus para reforçar, em nome dele, a sentença dela.

Hoje, sabemos que a ideia de fraqueza natural da mulher – física ou psicológica – é discutível. No entanto, ambos os sexos desvalorizaram o feminino e sua dimensão mágico-mitológica; como as mulheres são muito mais identificadas com o feminino do que os homens, foram declaradas inferiores por discursos filosóficos e teológicos. Deixou-se de reconhecer, então, que cada sexo traz em si qualidades do sexo oposto. Como Jung assinalou, essa unidade entre polaridades contém traços recessivos do sexo oposto – tanto psicológica como biologicamente. (PIRES, 2008, p. 10-11).

Se fosse o contrário, no caso de o marido de Margarida, Cristiano, trair a ela com alguma outra mulher, a sociedade da época não o condenaria, visto que esta mesma sociedade era condescendente com os delitos do esposo, o que era considerado perfeitamente aceitável e parte da natureza masculina.

Deste modo, a violência simbólica define-se, num primeiro momento, como uma violência dissimulada, o que, diga-se de passagem, lhe confere poderes particulares e eficácia específica. Tal violência não pode ser usada independentemente, pois não é um tipo distinto de violência. Ela é violência física mascarada e, por conseguinte, invisível e esquecida. (TERRAY *in* BOURDIEU, 1998, p.04).

TERRAY (*in* BOURDIEU, 1998, p. 04-05) prossegue em sua análise, dizendo que a função da violência simbólica é reprimir a arbitrariedade. No entanto, para o autor, ela conserva o traço indelével daquilo que combate, pois, permanece fundada numa relação de força cujo caráter arbitrário é irreduzível. O autor reforça que dessa maneira a violência simbólica assemelha-se a uma prisão invisível, sem paredes nem portas e finaliza dizendo que “[...] se a violência simbólica atrai um poder suplementar porque nela a violência é mascarada, ao contrário, sua força diminui quando sua máscara lhe é arrancada e ela é forçada a aparecer de cara limpa” (TERRAY *in* BOURDIEU, 1998, p.04-05).

Michel Foucault, em *A Microfísica do Poder*, explicita que:

É preciso, em primeiro lugar, afastar uma tese muito difundida, segundo a qual poder nas sociedades burguesas e capitalistas teria negado a realidade do corpo em proveito da alma, da consciência, da idealidade. Na verdade, nada é mais material, nada é mais físico, mais corporal, que o exercício do poder... Qual é o tipo de investimento do corpo que é necessário e suficiente ao funcionamento de uma sociedade capitalista como a nossa? Eu penso, que, do século VXII ao início do século XX, acreditou-se que o investimento do corpo pelo poder devia ser denso, rígido, constante, metucioso. Daí esses terríveis regimes disciplinares que se encontram nas escolas, nos hospitais, nas casernas, nas oficinas, nas cidades, nos edifícios, nas famílias... (FOUCAULT, 2014, p. 84)

Esse tipo de posicionamento da sociedade da época em relação ao feminino será a consequência do tolhimento dos instintos de Margarida, ao final da narrativa, quando ela abandona seu lado contestador e rebelde e passa a almejar a redenção, aos confessar seus pecados ao padre. Wirginia Woolf (*in* BOURDIEU) afirma que:

Inevitavelmente nós consideramos a sociedade um lugar de conspiração, que engole o irmão que muitas de nós temos razões de respeitar na vida privada, e impõe em seu lugar um macho monstruoso, de voz tonitruante, de pulso rude que, de modo pueril, inscreve no chão signos em giz, místicas linhas de demarcação, entre os quais os seres humanos ficam fixados, rígidos, separados, artificiais. Lugares em que, ornado de ouro ou de púrpura, enfeitado de plumas como um selvagem, ele realiza seus ritos místicos e usufrui dos prazeres suspeitos do prazer e da dominação, enquanto nós, suas mulheres, nos vemos fechadas na casa da família, sem que nos seja dado participar de nenhuma das numerosas sociedades de que se compõe a sociedade. (WOOLF, 1977, p. 200).

### 3.6.1 Adão e João Maria.

Se trabalhamos com o conceito dos arquétipos de Lilith e de Eva, personagens míticos bíblicos, religiosos, não podemos deixar de citar o primeiro homem criado à imagem e semelhança de Deus; Adão. Este ser que segundo o livro de Gênesis, o livro da criação, foi colocado no Éden para comandar e nominar todas as criaturas que lá habitavam, tal era seu poder dado por Deus.

E disse Deus: Façamos o homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança; e domine sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre o gado, e sobre toda a terra, e sobre todo réptil que se move sobre a terra. E criou o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou. E Deus os abençoou e Deus lhes disse: frutificai, e multiplicai-vos, e enchei a terra, e sujeitai-a; e dominai sobre os peixes do mar, e sobre as aves dos céus, e sobre todo o animal que se move sobre a terra. (GÊNESIS, capítulo 1, vers. 26 a 28. p. 07-08).

Ele representa figurativamente, o início do patriarcado, assim como Lilith representa a figura contestadora feminina e Eva respectivamente, a mulher submissa.

E disse o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só; far-lhe-ei uma adjutora que esteja como diante dele.(...) Então o Senhor Deus fez cair um sono pesado sobre Adão, e este adormeceu; e tomou uma das suas costelas e cerrou a carne em seu lugar. E da costela que o Senhor Deus tomou do homem formou uma mulher; e trouxe-a a Adão. E disse Adão: Esta é agora osso dos meus ossos e carne da minha carne; esta será chamada varoa, porquanto do varão foi tomada. (GÊNESIS, capítulo 2, vers. 18 a 23. p. 07-08).

Adão já foi criado tendo sido concedido a ele grande poder dado por Deus, de acordo com este trecho do livro bíblico de Gênesis. Notemos que Deus, ao criar Adão, o criou “macho e fêmea” e que ele se refere a Adão no plural, surgem daí duas possibilidades que alguns teóricos defendem: a primeira é que esse falar de Deus no plural sugere realmente a existência de Lilith antes de Eva; a segunda é que Deus primeiramente criou um ser hermafrodita, capaz de se reproduzir sozinho, e que só depois, ao ver que Adão sentia-se só, é que Deus criou uma fêmea para ele.

No sétimo dia da Criação, Deus criou o homem à sua imagem: "à imagem de Deus o criou: macho e fêmea os criou." (Gênesis, 1,27). Tal afirmação categórica é uma negação da versão mais difundida: a de que o homem foi criado antes da mulher. Neste ponto, existem interpretações diferentes. A primeira é a de que Adão seria um ser andrógino (macho e fêmea) e que a separação de Eva representaria a cisão da criatura original andrógina em duas (Unterman, 1992:25). A androginia de Adão é explicada em alguns textos rabínicos, como no Sepher Ha-Zohar, que contêm a afirmação de rabi Abba: "O primeiro

homem era macho e fêmea ao mesmo tempo, pois a escritura diz: E Elohim disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança (Gênesis, 1,26). É precisamente para que o homem se assemelhasse a Deus que foi criado macho e fêmea ao mesmo tempo"<sup>21</sup>.

Essa figura mítica masculina da Bíblia Sagrada, representada por Adão, o primeiro homem, feito à imagem e semelhança de Deus, tem sido reproduzido em diversos personagens da literatura universal, a exemplo da personagem João Maria, da obra *Margarida La Rocque*. Ele, a exemplo da criação de Adão, carrega em seu nome o masculino e o feminino; João Maria, macho e fêmea, essa é uma das semelhanças com o personagem mítico, além de João Maria também ter uma trajetória parecida com a de Adão; foi expulso de seu paraíso, o navio, sob as vistas grossas do Senhor de Roberval, que foi condescendente com ele ao vê-lo fugir do navio e fingir que não via (ele seria condenado à prisão por seu crime), menos do que foi com Margarida, pois não teve dó ao condená-la ao exílio na ilha, em uma clara evidência de que achava que a culpa era dela, por ter “tentado” a João Maria; depois ficou exilado na ilha dos demônios, onde veio a prover o sustento das duas mulheres, também outra coincidência com a história bíblica, em que Deus dá como castigo a Adão, por sua desobediência:

E a Adão disse: porquanto deste ouvidos à voz de tua mulher e comeste da árvore de que te ordenei, dizendo: Não comerás dela, maldita é a terra por causa de ti; com dor comerás dela todos os dias da tua vida. Espinhos e cardos também te produzirá; e comerás a erva do campo. No suor do teu rosto, comerás o teu pão, até que te tornes à terra; porque dela foste tomado, porquanto és pó e em pó te tornarás. (GÊNESIS, Cap. 3, versc. De 17-19).

E foi exatamente como se sucedeu a Adão, que também sucedeu com João Maria em seu exílio na ilha; ele proveu o alimento para Margarida, comeu as ervas do campo, na forma da sopa feita de raízes por Juliana, e por conta de todo o árduo trabalho em busca de alimento, acabou por sucumbir às intempéries da ilha e veio a falecer, magro e sem forças, como relata a narradora Margarida, sua amante:

Quando me vi desprendida e compreendi que eram despojos aquela carne, e eram coisas aqueles olhos, que o pálido vulto em cuja boca o vinho dizia de sua alegre vida passada, existência que por ser presa à minha o duro exílio abreviara, quando me vi desprendida, - deixei Juliana tomar para si aquele bambo corpo que antes tanto amara. Foi ela quem fechou os olhos a iluminarem ainda o morto; eram eles vitrais refletindo a luz em desolado templo. Lavou-lhe a aia também o vinho, fechou-lhe a poder de amarras a boca aflita, A cabana conteve a última

<sup>21</sup> Roque de Barros Laraia. *Jardim do Éden revisado*. Acesso em 29 de março de 2015. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000100005&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011997000100005&script=sci_arttext)

nudez do homem, humilhado em sua morte, flácido, suas partes vergonhosas amesquinhas e sem valor, frágil, magro, todo consumido já, como se negando ao mundo, a quem legaria, enfim, um mínimo de si. (QUEIROZ, 1991, p. 91).

Adão, como o primeiro homem, não pôde aceitar a ausência de inibições e limitações sexuais nem igualdade proposta a ele por sua primeira companheira. Se assim fosse, o sistema patriarcal estaria ameaçado por essa liberdade. (Pires, 2008). Na visão de Colonna (*in* Pires, 2008), a interpretação forjada do mito da criação teve o intuito de assegurar a Adão uma companheira adequada, ou seja, suficientemente fraca e submissa para servir de modelo para as mulheres, dentro das leis hebraicas. Além disso, foi um modo de colocar sobre a primeira mulher o peso das desgraças da criação, incorporando qualidades demoníacas à primeira esposa de Adão. Esta, ao fugir do curso da mortalidade que atingiu Adão, no momento da queda do paraíso, foi responsabilizada pelo eterno mal sobre o mundo.

João Maria e Margarida padeceram na ilha dos demônios o mesmo castigo ao qual foram condenados Adão e Eva, por ocasião de sua expulsão do Paraíso; ele proveu o sustento da mulher com o suor de seu rosto, e ela foi submissa a ele e pariu seu filho com dor e sofrimento, de acordo com o castigo imposto à Eva. Não há como negar essas semelhanças nestes personagens dessas duas narrativas. O inconsciente coletivo mítico dos arquétipos de Adão e de Eva, estão em *Margarida La Rocque*, bem representados.

### 3.7 Lilith

Essa figura mítica, presente no folclore popular hebreu medieval, é denominada por muitos nomes, sendo Lilith o mais conhecido. Podemos perceber os arquétipos de Lilith presentes em muitas narrativas. Na obra *Margarida La Rocque*, como já citamos anteriormente, esse arquétipo está presente na protagonista e narradora Margarida, em várias partes da narrativa, ela personifica Lilith. Segundo alguns historiadores que se dedicam ao estudo deste mito feminino, Lilith estava presente na bíblia cristã, como a primeira mulher de Adão, mas seu nome e sua participação na gênese da criação segundo a Bíblia Sagrada foi retirado, (os apócrifos) porque seu papel de mulher subversiva poderia ser uma má influência para as mulheres cristãs. Lilith é também referida na Cabala como a primeira mulher do bíblico Adão, sendo que em uma passagem (Patai 81: 455f)<sup>22</sup>, ela é acusada de ser a serpente que levou Eva a comer o fruto proibido. Daí a figura do momento da tentação de Adão e Eva sendo tentados pela

<sup>22</sup>Disponível em: [http://saibatananet.blogspot.com.br/2012/08/lilith-ou-lilit-e-um-demonio-feminino.html#.VxPYZ\\_krLIU](http://saibatananet.blogspot.com.br/2012/08/lilith-ou-lilit-e-um-demonio-feminino.html#.VxPYZ_krLIU). Acesso em 25 de janeiro de 2015.

serpente, que sempre é retratada como sendo metade mulher (até a cintura) e metade serpente (da cintura para baixo), conforme imagens 2, 3 e 4, nas páginas 138 a 139.

Nas bíblias atuais seu nome aparece uma única vez, em Isaías 34:14: “E as feras do deserto se encontrarão com hienas; e o sátiro chamará ao seu companheiro; e Lilith pousará ali, e achará lugar de repouso para si”. Antes das traduções atuais, era assim que estava escrito, depois o nome *Lilith* foi substituído por *Bruxa do deserto*, como podemos verificar, vejamos o texto completo de Isaías 34:14, até o 15:

14-Os gatos do mato e outros animais selvagens morarão ali; demônios chamarão uns aos outros, e ali a bruxa do deserto encontrará um lugar para descansar.15-Ali as corujas farão seus ninhos, porão ovos e os chocarão, e abrigarão os filhotes debaixo de suas asas; ali também os urubus se juntarão, cada um com os seus companheiros. (Bíblia Sagrada. Isaías: 34:14-15, p. 810).

Percebamos que todas as criaturas, que são mencionadas, são animais naturais. Talvez dada a sua longa associação à noite, surge sem quaisquer precedentes a denominação screech owl, ou seja, como coruja, na famosa tradução inglesa da bíblia, na Versão da Bíblia do Rei James. Ali está escrito, em Isaías 34:14 que; “ the screech owl also shall rest there” (a coruja também deve descansar lá). É preciso salientar, comparativamente, que em uma renomada versão em língua portuguesa da bíblia, traduzida por João Ferreira de Almeida, esta passagem relata que: “os animais noturnos ali pousarão”, não havendo menção da coruja, como é frequentemente, muito embora erroneamente, citado no Brasil (tratando-se de um claro exemplo da forte influência da cultura anglo-saxã no mundo lusófono atual).

### 3.7.1 Lilith, A primeira mulher de Adão.

No folclore popular hebreu medieval<sup>23</sup>, ela é tida como a primeira mulher criada por Deus junto com Adão, que o abandonou, partindo do Jardim do Éden por causa de uma disputa sobre igualdade dos sexos, passando depois a ser descrita como um demônio. De acordo a interpretação da criação humana no Gênesis feita no Alfabeto de Ben-Sira, entre 600 e 1000 d.C, Lilith foi criada por Deus com a mesma matéria prima de Adão, porém ela recusava-se a "ficar sempre por baixo durante as suas relações sexuais". Na modernidade, isso levou a popularização da noção de que Lilith foi a

<sup>23</sup> Fernando Augusto Botelho. Lilith – a primeira mulher de Adão, aquela que defendia a igualdade. Acesso em: 14 de agosto de 2014. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/fernando-augusto-botelho-rj/lilith-a-primeira-mulher-de-adao-aquela-defendia-a-igualdade>.

primeira mulher a rebelar-se contra o sistema patriarcal e a primeira feminista. Segundo este manuscrito milenar, Ben-Sira conta a história de Lilith para Nabucodonosor: Depois que Deus criou Adão, que estava sozinho, Ele disse: "Não é bom que o homem esteja só "(Gênesis 2:18). Ele então criou a mulher para Adão, da terra, como Ele havia criado o próprio Adão, e chamou-a de Lilith.

Adão e Lilith imediatamente começaram a brigar. Lilith disse: "Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? Por que ser dominada por ti?" Contudo, eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual." Quando reclamou de sua condição a Adão, ele retrucou: "Eu não vou me deitar abaixo de você, apenas por cima. "Pois você está apta apenas para estar na posição inferior, enquanto eu sou um ser superior." Lilith respondeu: "Nós somos iguais um ao outro, considerando que ambos fomos criados a partir da terra". Mas eles não deram ouvidos um ao outro. Quando Lilith percebeu isso, ela pronunciou o Nome Inefável e voou para o ar. Adão permaneceu em oração diante do seu Criador: "Soberano do universo! A mulher que você me deu fugiu!"

Ao mesmo tempo, Deus enviou três anjos para trazê-la de volta. Os três anjos foram e insistiram para que ela voltasse e ameaçaram afogá-la, porém ela se recusou a voltar, sendo assim condenada por Deus a perder cem filhos por dia. Desde então, para proteger os recém-nascidos da influência de Lilith, seria necessário colocar amuletos com o nome dos 3 anjos (Snvi, Snsvi, and Smnglof), lembrando-a de sua promessa. Eva teria então sido criada a partir de Adão. Como outra interpretação diz que ela (Lilith) juntou-se aos anjos caídos quando se casou com Samael (Lúcifer), que tentou Eva ao passo que Lilith tentou a Adão os fazendo cometer adultério. Se prestarmos atenção às imagens que representam Adão, Eva e a Serpente, notaremos que a serpente é sempre representada até a cintura, pelo corpo de uma mulher, que depois se transforma em serpente, conforme imagens 5 e 6, nas páginas 140 a 141, nos anexos.

. Desde então, o homem foi expulso do paraíso e Lilith tentaria destruir a humanidade, filhos do adultério de Adão com Eva, pois mesmo abandonando seu marido ela não aceitava sua segunda mulher. Ela então passou a perseguir os homens, principalmente os adúlteros, crianças e recém casados para se vingar. Outras histórias referem-se a ela como surgida das trevas ou como um demônio do mar e não como igual ao homem. Infere-se pelos textos e por amuletos medievais que ela era uma superstição comum entre os camponeses. Deixar esculturas dos 3 anjos que a perseguiram para fora do Éden, Sanvi, Sansavi e Samangelaf, protegeria os bebês recém-nascidos (uma

proteção necessária por 8 dias para homens e 20 dias para mulheres) e impediria que seus maridos fossem seduzidos por Lilith a cometer adultério.

### 3.7.2 Lilith, a Lua Negra, por Roberto Sicuteri.

Roberto Sicuteri, em sua obra *Lilith, a lua negra*, ele afirma sobre a criação de Lilith que nós pensamos na primeira estrutura afetiva e sexual de Adão em termos antropológicos, mas existe um mistério ainda mais obscuro que devemos encarar, quando se fala da primeira companheira do homem, de sua primeira esposa. É a mitologia bíblica que nos ajuda a imaginar Adão — em sentido psíquico — como um verdadeiro e real andrógino, isto é, macho e fêmea. No Gênesis I, 27 é dito: "Deus criou o homem à sua imagem, à imagem de Deus o criou; macho e fêmea os criou". É a passagem mais densa de mistério, pois introduz o conceito da androginia no indivíduo segundo o supremo princípio da harmonia total do Uno que é feito de Dois; mas é também conceito que consente em perpetuar na terra — mediante a multiplicação da espécie na união do macho com a fêmea — a imagem de Deus, pois o homem lhe é semelhante. Adão trazia em si, fundidos, o princípio masculino e o princípio feminino e tais princípios só depois foram separados sucessivamente. Já está implícita a resposta: Adão teve duas naturezas femininas, duas companheiras. Mas procedamos com ordem ao analisar o mito da primeira esposa do homem. Muitas são as fontes que permitem ver, nas aparentes contradições dos vários capítulos do Gênesis, uma criação da mulher que respondia primeiro a motivações teológicas e, depois, a justificações antropológicas. Adão era em si andrógino. No Livro do Esplendor — o Sepher Ha-Zohar — é citada esta passagem:

Rabi Abba disse: O primeiro homem era macho e fêmea ao mesmo tempo pois a escritura diz: E Elohim disse: façamos o homem à nossa imagem e semelhança {Gên. I, 26}. É precisamente para que o homem se assemelhasse a Deus que foi criado macho e fêmea ao mesmo tempo<sup>24</sup>

Sicuteri, sobre o mito de Lilith, afirma que ele pertence à grande tradição dos testemunhos orais que estão reunidos nos textos da sabedoria rabínica definida na versão jeovística, que se coloca lado a lado, precedendo-a de alguns séculos, da versão bíblica dos sacerdotes. Sabemos que tais versões do Gênesis — e particularmente o mito do nascimento da mulher — são ricas de contradições e enigmas que se anulam.

<sup>24</sup> Il libro dello Zohar, org. por J. De Pauly, Atanor, 1978. 14

Nós deduzimos que a lenda de Lilith, primeira companheira de Adão, foi perdida ou removida durante a época de transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, logo após sofrer as modificações dos Pais da Igreja.

Pires (2008) ressalta que uma ligação possível com a Lua Negra e sua conotação negativa pode ser a ausência do materno, como a ausência da lua – algo ameaçador e escuro, associado ao feminino. A Lua Negra, com seu aspecto nefasto, é símbolo do aniquilamento, das paixões infernais, das energias hostis, do vazio absoluto e do buraco negro, com seu poder assustador de atrair e absorver. A Lua Negra designa uma vida perigosa, capaz de conduzir de maneira abrupta ao centro luminoso do ser e à unidade. Chevalier e Cheerbrant (*in* Pires, 2008). Para Collona (1980), Lilith não é caracterizada apenas por sua expressão demoníaca, infernal, mas também por um denso erotismo feminino, carnal e lunar. Sua ambivalência representa simbolicamente o feminino que se tornou ambíguo (característica marcante em Margarida) e está ligada à qualidade de dilaceradora do grande feminino que extasia os homens no paraíso terrestre para depois leva-los à ruína.

Lilith é o símbolo da mãe terrível e personifica a imago materna como reaparição vingadora, que atua contra o filho e a esposa do homem. É a encarnação do espírito da mulher, um espectro noturno do medo, que incita ira e rebelião, nem sempre justificadas, nas mulheres. (PIRES, 2008, p. 48).

No Zohar, nos escritos sumérios e acadianos, nos testemunhos orais dos rabinos sobre o Gênesis, encontramos tesouros preciosos e sugestões de extraordinário vigor para estimular o nosso mundo imaginário. Quem abre pela primeira vez o Livro do Esplendor, ou aquele precioso afresco que é o Beresit-Rabba, se sente repentinamente dominado por uma violenta emoção e invadido de inquietude fascinante: é como se achar diante do testemunho ignoto da verdade e da sabedoria, diante daquele que sabe dentro de cada um de nós, jacente no inconsciente e que se reaviva e nos fala através de uma linguagem arcaica e potente escandida na palavra hebraica. Estes grandes testemunhos depositários da Torah (o Ensino) e dos Midrash (a Procura) contidos na Misnach (coleção de Códigos) são certamente dos Rabis iluminados pelo carisma e pela fé, mas são também os testemunhos de lendas, mitos, sagas, alegorias e usos folclóricos populares, que os Rabis usavam como reflexão viva baseada em analogias para estabelecer a verdade hermenêutica sobre as origens do mundo e do Homem.

Nós acreditamos poder dizer, hoje, que a sabedoria dos jeovistas e a leitura dos textos muito remotos nos suscitam maiores energias e incitam à reativação dos

arquétipos e mitos do inconsciente coletivo, ao contrário do que o faz o depoimento sacerdotal. A Torah assírio-babilônica e hebraica nos permite um jogo mais livre na interpretação latente, nos restitui mundos imaginários que mais facilmente se subtraem à desconfiança ditada pelo ceticismo racional, produto da sabedoria cristã e católica em particular. Não nos interessa aqui, por exemplo, tentar a solução ou a sistematização da secular controvérsia entre as duas versões ou criticar a destruição e as alterações consumadas nas Sagradas Escrituras dos cristãos; o que nos guia não é o interesse teológico, mas o psicológico, pela redescoberta da lenda de Lilith para agregá-la, como energia psíquica formadora do mito e do arquétipo, ao núcleo concernente à história da relação entre Anima e Animus e para entender as origens endo-psíquicas da cisão entre "instintivo" e "pensamento", para esclarecer, finalmente, o grande equívoco do primado masculino sobre a mulher sentida como inferior.

Toda a história psicológica da relação homem-mulher, como diz James Hillman<sup>25</sup>, é uma série de notas de rodapé à história de Adão e Eva. Nada pode ser demonstrado racionalmente: a verdade sobre a tradição primitiva e arcaica germinada na aurora do mundo não pode se achar nos pontos de vista divergentes das duas escolas ou dos alinhamentos; a verdade está, para nós, além deles, muito além, e num plano totalmente diferente. "Desde o início de sua criação, foi somente um sonho", disse uma vez o Rabi Simon ben Laqish: e o sonho, para o homem, é a voz potente de seu espírito e de sua profundidade interior.

No sonho não existe espaço para verdade ou inverdade, para a lógica ou a fantasia. No sonho está o homem inteiro, com tudo aquilo que ele sabe conscientemente e com tudo aquilo que ele não sabe e talvez possa não saber jamais. Se a criação e o próprio homem não são nunca outra coisa que um sonho, então esta é a sua indestrutível verdade. E tudo existe, como existe o homem. Porque existe o homem que sonha. Eis, portanto, porque os textos hebraicos, sumérios e acadianos têm uma chave e um dissuasor que privilegiamos: neles há mais sonho, há o contar, há o vivido, há o imaginado. Tudo, aqui, provém principalmente da boca do Rabi ou dos sonhos dos discípulos do que do pensamento e do documento. E Lilith, para nós, nasce, talvez, do sonho ou da narrativa dos Rabis, nasce de uma necessidade ou de uma fantasia coletiva. Examinemos onde, nas Escrituras, se pode buscar a presença de Lilith como primeira companheira.

---

<sup>25</sup> 13 Hillman, James, *The Myth of Andyús*, Evanston, Illinois, 1972, trad. bras., *O mito da análise*, Paz e Terra, 1984.

Sua história está diretamente relacionada com a punição que sofreu pelo simples fato de ter sido criada com outra substância, sendo, por isso, um objeto sexual para Adão. Lilith foi criada com sujeiras e sedimentos, o que torna implícito o tema da culpa e da escuridão, das quais a cisão da imago feminina pode ser captada – a mulher sempre será má, maldade essa associada à sexualidade. Portanto, quando Lilith manifestou toda sua sexualidade, indo contra os conceitos patriarcais, foi punida e tornou-se um demônio, uma prostituta, a companheira de satã e rainha do submundo. (Pires, 2008).

Essa trajetória de Lilith descrita por Pires, traduz bem o que aconteceu com Margarida La Rocque, são muitas as semelhanças para que se negue que este arquétipo da mulher subversiva não esteja presente nessa personagem, que depois de passar por semelhante trajetória, teve que pagar por seu pecado.

### 3.8 Eva

Este personagem é, segundo a Bíblia, a primeira esposa de Adão. De acordo com este livro sagrado, depois que todas as coisas já haviam sido criadas, Deus a fizera de uma costela do homem para ser a companheira deste, pois todos os outros animais tinham um par, menos o ser humano. Adão nomeou-lhe, como tinha feito com o resto da criação. (Gênesis, cap. I e II). Ela é também a responsável pelo pecado original, pois sucumbiu aos apelos da serpente e comeu do fruto proibido por Deus, desobedecendo às ordens divinas. Além disso, convenceu Adão a também desobedecer a Deus e comer do fruto da “árvore do conhecimento do bem e do mal”, o que levou toda a raça humana à perdição.

Segundo o que expõe Jacques Le Goff, dentre as interpretações que podem ser feitas dos primeiros capítulos de Gênesis, temos a de que Eva foi uma criação imperfeita até ser nomeada por Adão, e a de que a existência dela, e da mulher, só acontece em razão das necessidades de Adão, ou seja, Deus só a criou quando percebeu que o homem estava só e precisava de uma companheira (LE GOFF, 2008: 121). Daí, podemos inferir que Eva só poderia ter sua identidade e existência ligadas a de Adão. São Tomás de Aquino, um dos maiores teóricos do catolicismo, viu no fato de Deus ter criado Eva a partir da costela de Adão um indício de igualdade entre homem e mulher, pois, segundo ele, se Eva fosse criada da cabeça seria uma indicação de superioridade, e se fosse criada do pé, uma indicação de inferioridade (LE GOFF, 2008: 122). Por outro

lado, esse também pode ser um indicativo de profunda ligação e até mesmo dependência entre os dois, principalmente de Eva em relação a Adão, de quem foi gerada, o que transferido para o imaginário pode implicar na ideia de dependência das mulheres para com os homens.

### 3.8.1O arquétipo de Eva

Eva vem do hebraico *tsela* (Koltuv, 1997), que significa “costela”, “Infortúnio”. Para Chevalier e Gheerbrant (1989), simboliza a primeira mulher, a primeira esposa, a carne, a concupiscência, a vida e a mãe de todas as coisas, significando a sensibilidade do ser humano e seu elemento irracional. Eva é considerada pela gênese bíblica como a primeira mulher, a primeira esposa, a mãe de todos os que vivem. Nasceu da costela de Adão e por isso é inferior a ele. Porém, foi ela quem levou Adão a cometer o pecado original, carregando a culpa pela expulsão do paraíso. Também foi culpada pelos padecimentos humanos, pois à partir daí a mulher passou a parir com dor e o homem precisou obter seu sustento por meio do próprio trabalho. (Pires, 2008).

Martha Robles (2013) ressalta que há uma herança ancestral de mulheres batalhadoras, sensuais e de sugestiva fecundidade, que antecipava na mitologia remota uma esperança libertadora, a tradição religiosa de nossa era agregou - e reforçou - a personalidade culpada de uma Eva que, em sua irreflexão, é levada pelo diabo a pecar. Uma Eva que, ao comer do fruto da árvore da sabedoria, seduz Adão e desencadeia o processo que culmina com a expulsão do casal do Paraíso, marcando o princípio de uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte para toda a humanidade, como já citado. A dor, esse castigo que aflige a consciência humana desde que a Deusa deixa de ser deusa para se converter em filha e esposa de Adão, prossegue com a sensação de vergonha que sofrem os dois por se haverem apartado de Deus e provocado a queda em consequência de seu descobrimento de Eros, ou seja, de seu desejo de governar a própria sexualidade (como veremos mais adiante).

A mulher, desde então, arrasta consigo o tríplice preconceito de haver cedido ao chamado do diabo; de se atrever a incitar ao pecado não a qualquer homem, porém ao mais inocente e puro de todos - àquele que, havendo resistido ao poder da serpente maligna, é seduzido, por sua própria inclinação, a sucumbir ante a imagem perfeita de seu Criador - e, finalmente, de ser a culpada pela perda do Paraíso. Uma imagem controvertida, é verdade, pois apesar de tudo, na presumida debilidade implícita de Eva

caminha a liberdade de tomar suas próprias decisões. É ela, em seu renascimento como a primeira mulher representativa, quem explora uma experiência espiritual vivificante e profana, mas autenticamente sua. É Eva também que carrega a peculiaridade de dispor de um caráter pensante que, mesmo predisposto ao emprego de artimanhas e com poder suficiente para escolher por sua própria força moral, desobedece a ordenação divina e assume o direito de viver entre o bem e o mal, entre o risco de se equivocar e o de refletir com uma emancipação geradora da nova ordem e do porvir humano dentro de sua plenitude racional. Robles também afirma que segundo o mito do Gênesis, Adão é a prefiguração da excelência. Sua vontade triunfa sobre o Maligno porque, sendo mais temeroso do que Eva, não se atreve a atacá-lo; de antemão reconhece sua inferioridade e não transgride as leis.

Sua soberba surge com a sedução da mulher. Diante da firmeza feminina demonstra-se uma vítima fácil, talvez porque o demônio reconhece na queda da deusa que assume sua humanidade uma característica semelhante à de sua própria condição, aquela mesma que levou a ele, que fora um anjo postado à destra do Pai, a invejar a onipotência infinita e, ao chegar o seu momento, encarnar o mal absoluto através de sua rebelião. Em um dos mitos mais complexos e duradouros, o da fundação da espécie, se enredam os elementos da relação conjugal a partir daquilo que Santo Agostinho qualificou de vaidade feminina, a porção realmente instável no entendimento de sua suprema responsabilidade; ou seja, aquela expressada pela soberba que é, desde sempre, o mais abominável de todos os pecados, segundo os dogmas modernos. Santo Agostinho se refere ao amor segundo seu próprio poder, ao orgulho característico do anjo que persuade Eva de que, comendo o fruto proibido, adquirirá uma divindade semelhante à de seu belo corpo e, com ela, o poder de converter em reis do mundo a si mesma e a seu esposo.

Se nos ativéssemos à mensagem dogmática, estaríamos diante da definição feminina da luta pelo poder absoluto. Trata-se de uma ânsia de domínio muito complicada, que surge da curiosidade do ser criado pela perfeita criação do Criador, já que Deus moldou Adão do barro e o animou com seu sopro divino, enquanto Eva foi formada de uma das costelas de Adão. Isso pressupõe uma inteligência feminina engendrada de carne e osso, impossível de se manifestar no barro primordial, embora a carga de virtude plena se concentrasse na modéstia natural masculina, em tudo satisfeita com os dons que lhe foram prodigalizados no Éden. Até parece que, desde suas origens, a mulher fosse incapaz de suportar a felicidade completa, de ser outra coisa que não

filha e esposa do homem, do Deus Pai, e o centro da dinâmica do pecado e de sua redenção. Por sua tendência a rebelar-se por meio da sensualidade, a maioria dos teólogos ainda associou a ela a cobiça, leia-se também a preexistência do impulso para a mudança, essa necessidade tipicamente humana da esperança que nos leva a supor que existe algo mais, diferente e melhor do que conhecemos e que, talvez, obtenhamos a guisa de recompensa por revelar um mistério: neste caso, o mistério da árvore do bem e do mal, que foi plantada por Deus no Paraíso sabendo Ele muito bem que, mais cedo ou mais tarde, suas criaturas provariam de seu fruto e que, uma vez condenadas ao trabalho com esforço, participariam do desenvolvimento do mundo parindo entre dores e redimidas pelo prazer; portanto novamente legitimadas em intervalos de grandeza e de declínio, de razão e de irracionalidade. Sujeita a maiores interpretações do que as suscitadas pela figura mais passiva de Adão, Eva inspira as duas posturas opostas do raciocínio: em uma, comum entre teólogos antigos e modernos, é atraída pela serpente porque carece de força moral e somente obedece aos ditames de sua sensualidade; na outra, adotada pelo feminismo psicanalítico, Eva é a deusa ante a morte de Deus na consciência humana. Deixou-se seduzir pelo demônio precisamente porque contava com um raciocínio eletivo superior ao do companheiro, ainda que, nas religiões contemporâneas, seu mérito seja substituído por uma deidade masculina e única - o Deus Pai -, aquele que cria e que age por si mesmo.

Quando Eva foi tentada pela serpente a Bíblia não revela explicitamente se ela estava sozinha ou em companhia de Adão, porém a não interferência dele no diálogo entre ela e a serpente faz parecer que ambas estavam sozinhas. Eva é tentada a ser como Deus, conhecedora do bem e do mal, caso comesse do fruto da árvore do conhecimento, além disso, não enfrentaria a pena instituída por Deus para a desobediência, a morte. Após analisar o fruto, a mulher decide comê-lo e o oferece a seu marido, que também come. Imediatamente ambos percebem que estão nus e se escondem ao ouvir a voz de Deus (Gênesis, cap. III).

É importante notar que quando Deus pergunta sobre a desobediência, Adão culpa Eva e esta culpa a serpente.

9- Mas o SENHOR Deus chamou o homem e perguntou: - Onde é que você está? 10- O homem respondeu: - Eu ouvi a tua voz, quando estavas passeando pelo jardim, e fiquei com medo porque estava nu. Por isso me escondi. 11- Aí Deus perguntou: - E quem foi que lhe disse que você estava nu? Por acaso você comeu a fruta da árvore que eu o proibi de comer? 12- O homem disse: - A mulher que me deste para ser a minha companheira me deu a fruta, e eu comi. 13- Então o SENHOR

Deus perguntou à mulher: - Por que você fez isso? A mulher respondeu: - A cobra me enganou, e eu comi. (Gênesis 3: 9-15, p. 03).

Os três são penalizados, a serpente – que segundo lendas tinha asas – rastejaria para sempre; o homem teria que trabalhar para se sustentar; a mulher e a serpente seriam inimigas; a mulher teria dores de parto e seria dominada pelo marido; e por fim a humanidade estava banida do Paraíso. Há ainda a menção do filho da mulher que esmagaria a cabeça da serpente, o que para alguns teólogos faz referência à Cristo e Satanás. (Gênesis, cap. III). Eva é então a culpada pelo pecado original, o que, no imaginário, se dissemina para todas as mulheres. É interessante que Eva, apesar de transgressora, fica ao lado de Adão para ouvir sua sentença, e a cumpri, carregando o estigma de pecado, impureza, fragilidade, ingenuidade e sofrimento remidor, que se estende para as mulheres na sociedade cristã, como algo inerente a sua natureza. Lilith, por sua vez, escolhe viver sozinha e errante, e como mulher não recebe o castigo da maternidade, ou a maternidade como um castigo, no sentido das dores de parto e do sofrimento, como descrito com Margarida:

Quando já avistava a cabana partiu-se-me a carne como golpe de espada. Gritei, e avancei em desespero, atirando-me ao leito. A proteção fazia-me falta; chamei desarvorada por minha mãe. Curioso, meu Padre, naquele instante, era dela que vinha a lembrança. Experimentava um certo ódio, que a dor exacerbava, por João Maria e Juliana. Estava no abandono, eles me haviam traído. Minha mãe nunca deixaria sua filha em tal estado, tivesse ela razões boas e fortes. As dores se repetiam, como relâmpagos atravessando meu ser. A intervalos vomitava, depois, suarenta, de pegajoso e gelado suor, caía em abatimento, e um sono de minutos se estendia como bênção sobre meu sofrimento. Ao cabo desses instantes despertava sentindo nova dor, mais violenta ainda. Passou-se a noite, chegou a alvorada, e eu sempre das dores recaindo em sonos curtos, até que me veio do corpo uma repentina energia, sorte de raivosa vontade, força que me fazia suportar o sofrer. Sentia já vir a criança; contraía-me toda, perdidamente, de olhos fechados. (QUEIROZ, 1991, p. 77).

A autora fez questão de descrever as dores do parto de Margarida como a passar uma mensagem ao leitor de com é realmente sentido pela mulher essa imensa agonia, que é esse momento. Após o parto, existe também uma clara intertextualidade com o momento do nascimento de Cristo (inclusive Margarida compara seu filho Joãozinho a Cristo), quando os animais vêm adorá-lo, mas como nossa análise não é por este viés, nos atemos somente às dores do parto como descrito em Gênesis, que foi o principal castigo dado às mulheres pelo pecado cometido por Eva.

Assim, além de culpada pela desgraça humana, a mulher (a partir de Eva) é também estereotipada como aquela que dá ouvidos ao Diabo, tendo, portanto, propensão a ser enganada por ele e a seguir seus desígnios e ardis. Esse estereótipo perseguiu as mulheres principalmente durante a Inquisição, onde o nascer mulher já era um pressuposto para uma acusação de pactos demoníacos, sob a forma de bruxaria ou feitiçaria, próprios da Idade Média.

*“A coisa sagrada é aquela que o profano não deve tocar, e não pode tocar com impunidade”.*

Émile Durkheim.

### 3.9 O sagrado e o profano em Margarida La Rocque. A dicotomia da personagem

Valéria Fabrizi Pires, na introdução de sua obra *Lilith e Eva. Imagens arquetípicas da mulher na atualidade*, sobre esses dois mitos: “a pergunta que fica, então, é: tendo em vista as características desses mitos, qual é o modelo mitológico mais reproduzido pelas mulheres atualmente – Lilith ou Eva?” (p. 11).

A personagem Margarida La Rocque é marcada, ao longo da narrativa, pela ambiguidade. Ela oscila entre ser livre e viver as aventuras que deseja (arquétipo de Lilith) e o que se espera do papel de uma típica mulher do século XVI: casamento, filhos, um marido e um lar para cuidar (arquétipo de Eva). Nesta época, da mulher esperava-se um comportamento casto e reprimido, submissa primeiramente aos pais e depois ao marido, como já citado anteriormente, mas vejamos novamente para exemplificar este caso específico:

Cristiano era um amante ardente, mas reservava poucos momentos para as suas expansões. Trazia amigos turbulentos à nossa casa. Ceava com eles em separado, obrigando-me a ficar no quarto. Proibia-me de sair à rua, mesmo acompanhada de Juliana. Podeis crer, Padre. Fiquei assustada, quando, certa vez, tendo desobedecido, ele descobriu, e fez estrondar a sua voz raivosa. Muito tempo depois foi que verifiquei que ele havia passado uma substância branca na sola de minhas sandálias mais bonitas, aquelas reservadas para os passeios em sua companhia. Eu gastara a frágil camada de tintura! (QUEIROZ, 1991, p. 19).

Sobre a relação onjugal, Foucault, explicita que:

O casamento não é mais pensado somente como uma ‘forma matrimonial’, fixando a complementariedade dos papéis na gestão da

casa, mas também e sobretudo enquanto ‘vínculo conjugal’ e relação pessoal entre o homem e a mulher. Essa arte de viver casado define uma relação *dual* em sua forma, *universal* em seu valor e *específica* em sua intensidade e força (FOUCAULT, 1985, p. 152).

Ela não tinha o direito de contestar nenhuma dessas autoridades, sob pena de severo castigo, a exemplo do que acontece no livro bíblico de Gênesis, quando Eva foi criada para fazer este papel específico; procriar e ser submissa ao marido, Adão, o que a primeira esposa, Lilith, não conseguiu cumprir. Por ter nascido como igual a Adão, reivindicou esse direito de igualdade, não aceitando ser submissa, o que culminou com sua expulsão do Paraíso e rendeu-lhe a alcunha de Bruxa do Deserto, pois ao ser banida do Éden, Lilith foi condenada a conviver e procriar com demônios, o que Muito se assemelha ao que aconteceu com Margarida La Rocque em seu exílio na ilha dos demônios. Lilith é citada na Bíblia Sagrada justamente por esse, que é um de seus nomes:

14-Os gatos do mato e outros animais selvagens morarão ali; demônios chamarão uns aos outros, e ali a bruxa do deserto encontrará um lugar para descansar. 15-Ali as corujas farão os seus ninhos, porão ovos e os chocarão, e abrigarão os filhotes debaixo das suas asas; ali também os urubus se juntarão, cada um com os seus companheiros. (BÍBLIA SAGRADA. ISAÍAS, 34, versículos 14-15, p. 618.).

Então vejamos este trecho de narração sobre a ilha dos demônios que se assemelha a esta passagem bíblica:

Foi num desses pequenos passeios que vi pela primeira vez surgir no horizonte uma grossa nuvem escura. E logo cresceu um rumor confuso feito de estalos. Aquilo se avolumava – aquela nuvem que continha barulho tão potente. Voltei para a cabana – que estava perto – e esperei. Daí a momentos, enquanto parte da grossa nuvem se deslocava em outra direção, pelo céu desciam sobre a ilha milhares de pássaros. Da janelinha vi que estava tudo parado, à espera do que podia acontecer. Os rasteiros pássaros azuis se haviam dissimulado não sei onde. Os recém-vindos, que pareciam falcões, com suas garras agudas e más, brigavam entre si por folhas, sementes ou bichinhos. Bicavam-se furiosamente, e se maldiziam alto, como seres humanos, abrindo e fechando o bico, num grasnar surdo. João Maria chegava; já atravessava o córrego, já passava os pinheiros redondos. Os pássaros o atacaram de súbito, com violência. Debatia-se meu amante, aos gritos, enquanto vibrava bastonadas. Disputavam com ele os pássaros por qualquer presa. Ele atirava por terra o que trazia. Os vorazes bichos se punham agora ao chão, comendo, em luta uns com os outros. Então, João Maria avançou sobre os que se saciavam na comida, e brandiu com fúria repetidas bastonadas. Matava, mas também devia esmagar os pássaros que se não davam conta, na loucura da fome, se lançavam para o alimento uns sobre os outros. Entrou João Maria carregando nem sei quantos dos grandes pássaros. Mesmo mortos ainda me punham

medrosa, com aquele jeito de ruindade na face dura. (QUEIROZ, 1991, p. 70-71).

Em sua obra *As formas elementares da vida religiosa* (1965)<sup>26</sup>, Émile Durkheim iniciou sua sociologia da religião explicando o que a religião não é. Ela não gira em torno do “sobrenatural” (p.39), tampouco do divino (p.44). A religião é um conjunto de crenças e ritos que,

Pressupõe a classificação de todas as coisas reais e ideais, sobre as quais os homens pensam em classes ou grupos opostos, geralmente designados por dois termos distintos suficientemente bem traduzidos pelas palavras *profano* e *sagrado* (*profane-sacré*). Esta divisão do mundo em dois domínios – o primeiro contendo tudo o que é sagrado, e o segundo, tudo o que é profano – é a principal característica do pensamento religioso; as crenças, os mitos, os dogmas e as lendas são representações ou sistemas de representações que expressam a natureza das coisas sagradas, as virtudes e os poderes que lhe são atribuídos, ou suas relações umas com as outras e com as coisas profanas. (DURKHEIM, 1965, p. 52).

Existe uma passagem assim, parecida com essa bíblica, quando Margarida e os demais estão no exílio na ilha, que de dia é comparada ao paraíso, mas que a noite se transforma no próprio inferno. Sobre a ilha representar um paraíso de redenção e ao mesmo tempo o inferno:

Lembrei-me do Português, que nos trouxera, de suas narrativas sobre os demônios da ilha. A certeza me penetrou como o corte afiado de uma faca. Sem dor. “Nunca mais sairemos daqui.” À “Ilha dos demônios”... ninguém se atreverá a descer. João Maria se impressionou com minha fé fingida. Entendeu que se mostrava fraco diante de mim. Reagiu. Abraçou-me. – Percebes a música das ondas? A nossa música nupcial... És a mais linda e corajosa das mulheres. Deus nos casou nesta ilha, e nunca descasaremos. Quando vierem os pescadores... Crescia a melodia, antes em surdina. E senti reboarem os rochedos, enquanto estalava a nota tão poderosa, enorme, grave, como se a ilha inteira cantasse: “Quando vierem os pescadores...”. (QUEIROZ, 1991, p. 58).

É como se durante o dia fosse o paraíso, onde habitam Adão e Eva, representados por João Maria e Margarida (a aia, por sua vez, representa a serpente à espreita, raiz de todo o mal, segundo a Bíblia Sagrada, sempre pondo dúvidas na cabeça de Margarida através de seu comportamento dual), mas que ao cair da noite, a ilha se transforma no habitat da bruxa do deserto, onde o pecado e a luxúria rondam os três. Estes pensamentos estão sempre a atormentar a Margarida, que vive a eterna dúvida de

---

<sup>26</sup> Ano da publicação original, em inglês.

ser ou não traída por Juliana e João Maria. O sagrado, o amor, representado por Eva; e o profano e o sexo, representado por Lilith.

A maioria das mulheres ainda se identifica com algum tipo de código facilmente confundido com as polaridades do modelo tradicional de adaptação: Eva ou Lilith. A figura mítica de Eva é aceita como modelo social a ser seguido. Portanto, a mulher deve reprimir o modelo Lilith ou rejeitá-lo. Eva representa submissão, dependência, culpa, curiosidade, fraqueza, inferioridade, emotividade e maternidade. Lilith, ao contrário, é símbolo de liberdade, independência, igualdade, desejo, sensualidade, instintividade, opinião, rancor, vingança, inveja, solidão e morte. (PIRES, 2008, p. 10).

Estes dois arquétipos femininos estão presentes em Margarida La Rocque, até quase ao final da narrativa, quando ela, depois de passados os anos de exílio na ilha, busca se redimir e abandona de vez seu lado rebelde e a exemplo da Eva bíblica, busca levar uma vida em prol de se redimir do seu mal:

-Disseram-me... profetizaram-me... que eu iria em vida ao inferno. Cumpriu-se a profecia! Sim, meu Padre, bem se cumprira ela! Punha eu os olhos no brilho de um cabeço de monte, que se aprumava - torre de um castelo fantasma – sobre as perdidas águas, eu pensava que se Deus fez a eternidade também para o Inferno, não foi por cólera justiceira, mas porque as almas do Inferno levam em si o mal, e eternamente o desejam. (QUEIROZ, 1991, p. 127).

### 3.9.1 O amor e o sagrado.

Margarida somente descobriu o amor (Ou não. Temos dúvidas dentro da narrativa, se ela realmente amou João Maria) ao sair de sua zona de conforto e embarcar no navio, quando conheceu João Maria. Já com a convivência na ilha, ela passou a desconfiar de que seu amante estaria tendo um caso com sua aia Juliana. Como só podemos analisar os outros personagens através de Margarida, fica sempre a dúvida de que talvez essa desconfiança fosse apenas fruto da sua imaginação doente. Como a permanência na ilha, aos poucos, vai modificando cada um dos três personagens, Margarida passa a desconfiar dos outros dois a partir do momento em que percebe que eles se afastam dela e se unem na luta para sobreviver. O leitor pode fazer muitas suposições, mas a que nos pareceu mais óbvia e a de que ela realmente vai gradualmente enlouquecendo: por se ver presa à ilha, sem saída para a civilização; pela solidão nas longas ausências dos outros dois que vão buscar alimentos; pela ciência de se saber inútil naquele lugar; por não se sentir parte de um grupo social (mesmo que inconscientemente); por não conseguir controlar a situação, tanto de seu amante, que

passa a rejeitá-la, quanto de Juliana, que não se coloca mais, na ilha, em posição de serva de Margarida.

Para cada um dos três, a ilha tem uma representação simbolicamente social; para Margarida é um castigo, no qual ela vai se confrontar com seus demônios, para João Maria é como se fosse um elemento “castrador”, visto que ele é privado da companhia dos seus iguais, do masculino. Ela se sente amesquinhado por não poder compartilhar com outros homens a sua aventura na ilha, e deixa transparecer isso através das queixas que faz a Margarida, e também dos relatos que faz de suas aventuras para ela.

Mas para Juliana, percebemos que a ilha representa um elemento “libertador”, pois ela, que na França viveu sempre como serva, na ilha ela se sente liberta e se desfaz do véu de servidão e passa a viver livre e de forma selvagem, não obedece mais à sua senhora, que muito se ressentia por isso. Em nenhuma parte da narrativa notamos a aia se queixar de estar confinada e demonstrar o desejo de ir embora, ela caça, pesca e vive livremente, numa demonstração de harmonia com o lugar. Talvez pela primeira vez ela se perceba valorizada, já que João Maria, percebendo que ela sabia pescar, a toma por companheira de caça, o que ele o faz até sua morte. Depois da morte de João Maria, a aia toma as rédeas e passa a prover o sustento de Margarida e Joãozinho, mas as constantes acusações de Margarida acabam por levá-la a suicidar-se, quando se atira do penhasco de onde elas jogaram o corpo de João Maria, talvez em um ato simbólico de que sua vida na ilha não valeria a pena sem ele, o seu igual ou o seu amor platônico (ou não). Juliana amava João Maria?

E vi que Juliana a um canto se sentava, como a ponto de chorar de desespero. Essa repentina fraqueza pareceu-me mais uma prova de sua traição. Sentei-me também, e murmurei: - Pelo bem que me quiseste, quando eu era pequena... Porque me quiseste bem! dize – e estará acabado! Aí, via a forte Juliana estremecer, levar as mãos ao rosto e deixar tomar a voz – Fui! Dizem que não dói o coração, que os amantes inventam isso, para expressar um sentimento de alma. Mas meu coração doeu! Doeu tanto que minha mão se fechou sobre ele. Doeu como se o ferissem, como se o apertassem. E me disse para mim mesma: “Agora nada mais dirás. Lembra-te do juramento sobre Joãozinho”. (QUEIROZ, 1991, p. 99).

Sobre o amor, Aldo Carotenuto, em sua obra *Eros e Phatos. Amor e sofrimento*:

O amor que liga os amantes liga indissolavelmente as partes doentes dos dois indivíduos. Por isso podemos dizer que a relação de casal apresenta aspectos delinqüenciais que, se reforçados por um particular contexto ou por uma disposição patológica de ambas as pessoas, podem fazer emergir de modo dramático as zonas de sombra. (CAROTENUTO, 1994, p. 17).

Trazendo esta citação para os amantes Margarida e João Maria, podemos inferir que a ilha aflorou as zonas de sombras dos dois: Margarida passa a ser desconfiada e ciumenta, o que a torna mesquinha e perversa e culmina por levar Juliana ao suicídio com suas acusações; e ele se torna entristecido, doente, desgostoso e perde o interesse por Margarida.

Margarida, movida pelo ciúme doentio e pela desconfiança, acaba por causar o suicídio de Juliana. Logo após João Maria falecer, ela reforça o ódio por Juliana e começa a atormentá-la para que a outra confesse a traição, entretantes, Joãozinho adocece e só Juliana conhece as ervas que estão curando-o, mas quando ela se suicida, acaba indiretamente por apressar a morte da criança, uma vez que Margarida não conhece o remédio e não sabe cuidar do menino, sozinha. Ela castigava Juliana, que se afeiçoou a Joãozinho tirando-o dos braços da aia, como forma de vingar-se pelo suposto crime da outra. Como percebemos, amor e ódio são sentimentos contrários e presentes na trama, assim como as outras dicotomias já mencionadas.

Ativam-se, pois, na relação amorosa, elementos ocultos ou até desconhecidos, que são levados à luz da subversiva força da emoção. Pensemos em quanto crimes foram cometidos em nome do amor: um exemplo clássico – conhecido não somente na literatura de todos os tempos, mas também das crônicas “negras” – é representado como Teresa Raquin, pelos amantes que matam o cônjuge de um dos dois. Essa vicissitude é tão comum e tão sedimentada na consciência coletiva que pode ser considerada um *topos*: quantos romances, dramas ou filmes foram construídos sobre esse tema! (...) (CAROTENUTO, 1994, p. 17).

Margarida, para aliviar a culpa social que recairia sobre ela pelo adultério, começou, já no navio, a considerar a possibilidade de estar livre com a possível morte de seu esposo, já que após a partida dele ela passou longo período sem ter notícias de Cristiano, chegou até a sonhar com essa morte, demonstrando fingimento no sonho, que sentia a morte do marido, ao qual não amava.

Poder-se-ia, portanto, dizer que as afinidades eletivas sobre as quais se baseia a escolha amorosa não são as partes “belas” do indivíduo, mas as piores, às que pertencem à dimensão da sombra. Sob este aspecto podemos ver que a vida de amantes famosos – pouco importa se deles falam os escritores ou as crônicas, pois de fato eles fazem parte do imaginário coletivo – é perpassada por arrepios de terror, cheia de dramas de sangue e de atos de delinquência. (CAROTENUTO, 1994, p. 16).

Erickson (p.27) retifica que na vida cotidiana, as pessoas pensam em coisas reais e ideais, é através da religião (um conjunto de crenças e ritos) que elas categorizam as

coisas que veem (reais e ideais) como sagradas ou profanas. As coisas reais e ideais contempladas incluem frequentes referências ao nascimento e à morte. A religião, portanto, é uma maneira de conhecer a realidade e de pensar sobre ela.

Muitas vezes, as mulheres que desobedeciam a seus esposos sofriam, não raro, castigos físicos; eram açoitadas ou confinadas em conventos, de onde nunca mais poderiam sair, isso dependeria da gravidade do “crime” cometido por elas. Margarida recebeu o castigo da clausura ao ser confinada na ilha dos demônios, para expurgar seus pecados e se purificar de sua natureza pecaminosa, segundo seu primo e juiz, o Senhor de Roberval,

- É cedo, muito cedo para que deis vossas graças. Ainda não terminei... Porém... como sois minha parenta e minha protegida nesta viagem, vosso crime é maior. Não se trata apenas de adultério, não ofendeis só a Deus e a vosso marido, mas a mim! Já a canalha das prisões deverá rir com a história! Será preciso que o vosso ato de insubordinação seja punido de maneira rigorosa... E já é demais que gaste convosco o meu tempo e tantas palavras. – O suplício? As chibatadas? Oh, Roberval – gemi. – Não vos cegueis por orgulho. Tende piedade! \_ Não sereis chicoteada, Margarida La Rocque. Eu estava admirada. – De vosso castigo cuidará o Senhor meu Deus, que me tem guiado e amparado nesta viagem. A ele vos entrego... assim como a vossa ama, cúmplice nos vossos sentimentos infames. (QUEIROZ, 1991, p. 35).

Para Mircea Eliade (2001, p. 14), o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência. O sagrado está saturado de ser. Potência sagrada quer dizer ao mesmo tempo realidade, perenidade e eficácia. A oposição sagrado/profano traduz se muitas vezes como uma oposição entre real e irreal ou pseudo real. (Não se deve esperar encontrar nas línguas arcaicas essa terminologia dos filósofos – real-irreal etc. –, mas encontra-se a coisa.) É, portanto, fácil de compreender que o homem religioso deseje profundamente ser, participar da realidade, saturar-se de poder.

Eliade vai mais além, como citamos anteriormente, e explica que pode se medir o precipício que separa as duas modalidades de experiência – sagrada e profana – lendo se as descrições concernentes ao espaço sagrado e à construção ritual da morada humana, ou às diversas experiências religiosas do Tempo, ou às relações do homem religioso com a Natureza e o mundo dos utensílios (Margarida passa horas tecendo o cesto que serviria de berço para seu filho Joãozinho, ao nascer. Mais tarde, ela comparou a pobreza do nascimento de Joãozinho com a de Jesus ao nascer, assim talvez num ato simbólico de purificar seu filho bastardo, fruto de sua união pecaminosa com João Maria), ou à consagração da própria vida humana, à sacralidade de que podem ser carregadas suas funções vitais (alimentação, sexualidade, trabalho etc.). Bastará lembrar

no que se tornaram, para o homem moderno e a religioso, a cidade ou a casa, a Natureza, os utensílios ou o trabalho, para perceber claramente tudo o que o distingue de um homem pertencente às sociedades arcaicas ou mesmo de um camponês da Europa cristã.

No específico caso de Margarida La Roque, o que se tornou sagrado para ela, já na ilha, foi sua relação com João Maria. Querer consertar um erro seu, condenado pela sociedade da época, transformando-o em algo sagrado, limpo, puro, era talvez uma maneira de ela tirar um pouco sua íntima culpa por ter com seu pecado, colocado a ela, João Maria e Juliana naquela situação de exílio. Ela queria muito fazer sua relação com João Maria dar certo, como que querendo tornar algo profano em algo sagrado, limpo e puro pelo amor verdadeiro, mas o que no fundo ela talvez temesse fosse a condenação eterna e a não redenção.

Quando ainda no barco, ela está sendo assediada por João Maria, ela se refere a este assédio como coisa do Demônio, tirando assim a sua culpa (mas na ilha este discurso se modifica, visto que tanto ela se culpa quanto os outros dois lhe põem a culpa), então ao se confessar ao padre, ela comenta que,

(...) Conheceis como se burla o demônio de nós, que espécie de pensamentos ele nos inspira. Pois a mim se me afigurava que, ao deixar que João Maria me tocasse a mão, primeiro, que a beijasse em seguida, e que louvasse a beleza de meu pescoço, a curva de meu talhe, não ia caindo em perigo de ser infiel e má esposa. E vinham pensamentos que me desculpavam perante a minha consciência. Talvez estivesse livre. Talvez Cristiano já houvesse morrido de febres. Sim, o mais provável é que isso houvesse acontecido! E são tantas as manhas do Demônio, que eu não sentia a íntima contradição. Viajava para procurar meu esposo – e já aceitava, com toda a naturalidade, a sua posição de estar viúva, e livre, portanto, de me agradar de qualquer homem. (QUEIROZ, 1991, p. 29).

Margarida não se dá conta de que mesmo estando viúva de Cristiano, como ela supunha, não poderia jamais ter um caso com um marinheiro ou qualquer outro homem, pois as regras de luto para uma mulher eram expressamente rígidas à época, ela não seguia as regras sociais impostas às mulheres do século XVI, como era de se esperar dela também, talvez por ser mimada ou sido criada diferentemente das outras moças da época, o fato é que ela queria seguir as suas próprias. Isso mais tarde gerou consequências íntimas em Margarida, o que a levou a repensar seus atos, talvez menos por arrependimento que por vontade de se livrar de sua tortura na ilha, num ato de se punir para se redimir de seus pecados.

Então, sobre isso Mircea Eliade especifica que: para a consciência moderna, um ato fisiológico – a alimentação, a sexualidade etc. – não é, em suma, mais do que um fenômeno orgânico, qualquer que seja o número de tabus que ainda o envolva (que impõe, por exemplo, certas regras para “comer convenientemente” ou que interdiz um comportamento sexual que a moral social reprova). Mas para o “primitivo” um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um “sacramento”, quer dizer, uma comunhão com o sagrado. (2001, p.14).

Mircea Eliade conceitua espaço sagrado e espaço profano. No caso do espaço sagrado que mais se sobressai na obra, é o templo religioso, onde Margarida confessa a um padre os seus pecados, já passados os anos de exílio na ilha dos demônios,

Vemos, portanto, em que medida a descoberta – ou seja, a revelação – do espaço sagrado tem um valor existencial para o homem religioso; porque nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia – e toda orientação implica a aquisição de um ponto fixo. É por essa razão que o homem religioso sempre se esforçou por estabelecer-se no “Centro do Mundo”. Para viver no Mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no “caos” da homogeneidade e da relatividade do espaço profano. A descoberta ou a projeção de um ponto fixo – o “Centro” – equivale à Criação do Mundo, e não tardaremos a citar exemplos que mostrarão, de maneira absolutamente clara, o valor cosmogônico da orientação ritual e da construção do espaço sagrado. (ELIADE, 2001, p. 17 - 18).

### 3.9.2 O sexo e o profano

Lilith é o arquétipo feminino que ecoa através dos tempos nas mulheres que ousam romper com algum padrão social imposto a elas. Margarida encarna essa Lilith profana ao ousar desafiar esses códigos sociais, mesmo que por um motivo fútil, talvez, isso assusta seus pais, seu marido e o próprio João Maria, já na ilha. Engelhard (1977, p. 32 in PIREs), faz uma associação do que Lilith representa,

Lilith é essa mulher da primeira vez, que, cheia de saliva e sangue, assusta Adão. Esse sangue se relaciona no aspecto fisiológico, vital, intuitivo do ser feminino, o seu aspecto carnal, o sangue menstrual. É a sexualidade livre de tabus e proibições, que pode ser vivida mesmo durante o período menstrual. Quanto à saliva, é uma secreção erótica de caráter claramente sexual, que se extravasa no beijo profundo, essa troca espiritual vital entre os seres. (ENGELHARD, *in* PIREs, 2008, p. 46).

Já que Margarida encarna a profana Lilith, o espaço profano pra que esse arquétipo se manifeste nela é a ilha, onde ela se deixa ser levada por seus instintos mais

primitivos e condenados pela sociedade e pela igreja: a luxúria, o pecado, a mentira, a ira, a profanação do seu corpo pelo demônio Cabeleira, a profanação do corpo de seu filho Joãozinho. Ela vai ao fundo do poço para depois se confessar e se redimir. De acordo com Monteiro (1998, p. 34), “O feminino torna-se demoníaco quando banido do consciente, mas não se afasta de nós, acabando por nos possuir de forma inconsciente. A mulher fica dominada por ódios, ambição, inveja, frustração, pressentimentos, ciúme e sentimento de insegurança.”

Sigmund Freud fala dos dois desejos humanos mais antigos e poderosos (1950, p. 32) o tabu e o desejo, que estão relacionados: “não seria preciso impedir alguém de fazer uma coisa que não quisesse fazer”. Embora Freud admitisse não poder prová-lo, ele acreditava serem os tabus impostos pela autoridade externa, ao passo que as proibições da neurose são internas. Ele descobriu que as restrições do tabu incluíam os alimentos e as mulheres. Ele acreditava que à medida que os homens começaram a passar mais tempo dirigindo a civilização, em grande parte porque as mulheres eram consideradas incapazes, eles instintivamente sublimaram o desejo sexual. “Durante o desenvolvimento, a relação de amor com a civilização perde sua falta de ambiguidade, por um lado, o amor opõe-se aos interesses da civilização; pelo outro, a civilização ameaça o amor com substanciais restrições” (FREUD, 1961, p. 50). Entre o amor e a civilização existe um “irremediável antagonismo”. Existe uma “relação inversa entre a civilização e o livre desenvolvimento da sexualidade” (1965, p. 06).

Partindo desta teoria de Freud, podemos inferir que, presa às convenções sociais de sua repressora época, Margarida estava fadada à condenação, pois o seu livre amor teria sua sentença sem direito à qualquer defesa que o justificasse. A civilização não só é moldada pela sua repressão do amor e da sexualidade, mas também procura oprimir ainda mais a vida familiar, exigindo que a família entregue o indivíduo que cometeu o delito. A fim de manter a civilização, o homem “afasta-se das mulheres e da vida sexual... e (se depara) separado de seus deveres de marido e pai.” (FREUD, 1961, p. 51). A civilização não rouba energia da sexualidade despercebida:

A civilização de hoje deixa claro que só permitirá os relacionamentos sexuais baseados num vínculo solitário e indissolúvel entre um homem e uma mulher, que não aprecia a sexualidade como uma fonte de prazer por si mesma, e que está preparada para tolerá-la apenas porque, até agora não existe um substituto para ela em sua função de propagar a raça humana. (FREUD, 1961, 52-53).

Sobre estas questões levantadas por Freud, notamos que Margarida se decepcionou com Cristiano ao se casar, pois que o sexo, que para ela era uma novidade e que ela afirma que “Cristiano era um amante ardente, mas reservava poucos momentos para as suas expansões” (QUEIROZ, 1991, p. 19). Com essa afirmação, ela demonstra sua frustração em relação à sua vida sexual com seu marido, que, antes, preferia a companhia dos seus amigos homens e quando os recebia em sua casa, proibia Margarida de estar presente, retificando com este comportamento o que Freud afirma ser o papel da mulher reservado quase que exclusivamente à procriação e perpetuação da espécie humana, na visão do homem, representado na obra por seu marido Cristiano.

Paiva (1990) ressalta que Lilith pode estar também representada na mulher fatal da imaginação coletiva, que deixa inseguras aquelas que vivenciam o modelo Eva, Isso porque Lilith representa a outra metade, a possibilidade de experimentar o amor pleno, sexualmente vivo e ativo. Lilith também é vivenciada de maneira sombria, obrigando as pessoas a experimentar sua promiscuidade demoníaca e o prazer puro sem gestação.

O corpo, segundo Oscar Cirino<sup>27</sup>, não é, portanto, fixo ou constante, como quer a perspectiva naturalista, mas pode ser modificado, aperfeiçoado, e suas necessidades produzidas e organizadas de diferentes maneiras. Essa concepção traz a marca do pensamento nietzschiano, pois, segundo Foucault, a genealogia é um tipo de história que não se referencia na consciência ou no Eu (com sua unidade e coerência), mas no corpo e em tudo que se relaciona com ele: a alimentação, o clima, os valores. O corpo, "lugar de dissolução do eu", "volume em perpétua pulverização", traz consigo "em sua vida e em sua morte, em sua força e em sua fraqueza" a inscrição de todos os acontecimentos e conflitos, erros e desejos (FOUCAULT, 1982, p. 22).

Mas como Margarida era inconformada, mimada e fora criada diferentemente das outras mulheres de sua época, ela reagiu diferente quando se apercebeu disso, ela não gostou nem um pouco do descaso do marido, mas como sua união com ele tinha outro propósito inicialmente para ela, não deu muita importância ao fato de que ele preferia a companhias dos amigos à sua. Só bem mais tarde, já no barco de seu primo Roberval, naquele ambiente restrito ao que ela e sua aia ficaram, é que essa sexualidade reprimida ou deixada de lado viria à tona, quando conheceu João Maria, início de seus infortúnios.

---

<sup>27</sup>Oscar Cirino. **O desejo, os corpos e os prazeres em Michel Foucault**. Acesso em : 12 de agosto de 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1679-44272007000100006](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1679-44272007000100006)

Em contrapartida, para a experiência profana, o espaço é homogêneo e neutro: nenhuma rotura diferencia qualitativamente as diversas partes de sua massa. O espaço geométrico pode ser cortado e delimitado seja em que direção for, mas sem nenhuma diferenciação qualitativa e portanto, sem nenhuma orientação – de sua própria estrutura. Basta que nos lembremos da definição do espaço dada por um clássico da geometria. Evidentemente, é preciso não confundir o conceito do espaço geométrico homogêneo e neutro com a experiência do espaço “profano” que se opõe à experiência do espaço sagrado, e que é a única que interessa ao nosso objetivo. O conceito do espaço homogêneo e a história desse conceito (pois foi adotado pelo pensamento filosófico e científico desde a Antiguidade) constituem um problema completamente diferente, que não abordaremos aqui. O que interessa à nossa investigação é a experiência do espaço tal como é vivida pelo homem não religioso, quer dizer, por um homem que recusa a sacralidade do mundo, que assume unicamente uma existência “profana”, purificada de toda pressuposição religiosa. (ELIADE, 2001, p. 18).

É preciso acrescentar, segundo Eliade (2001, p. 18), que uma tal existência profana jamais se encontra no estado puro. Seja qual for o grau de dessacralização do inundo a que tenha chegado, o homem que optou por uma vida profana não consegue abolir completamente o comportamento religioso. Isto ficará mais claro no decurso de nossa exposição: veremos que até a existência mais dessacralizada conserva ainda traços de uma valorização religiosa do mundo.

Esses dois espaços distintos na obra Margarida La Rocque, definem bem a ideia de sagrado e profano descritas na obra de Mircea Eliade, onde o templo em que Margarida se confessa ao padre em busca de perdão é o centro de seu universo seguro e protetor e, portanto, sagrado, e a ilha dos demônios, que foi o espaço profano onde ela viveu suas aventuras pecaminosas e que depois deixou pra trás, como se nada houvesse acontecido lá, e de onde não levou nenhuma testemunha ou prova de seu delito.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Margarida, a “heroína” desta obra, nasceu sob um mau fado; o de que desceria em vida ao inferno, como bem o profetizou sua tia, antes de seu nascimento e esta mesma profecia veio a apressar sua vinda ao mundo, já que isso muito assustou sua mãe. Nasceu então um ser frágil e franzino, que dava mostras de que não iria “vingar”. Ela teve uma trajetória bem peculiar, de acordo com as personagens ficcionais que encarnam arquétipos femininos. Em sua busca do desconhecido, ousou passar por cima de convenções sociais unicamente com o intuito de alcançar seus objetivos. Não mediu

esforços para isso, mas teve que posteriormente pagar o preço. Seu ato de rebeldia lhe rendeu o exílio na ilha dos demônios e a perda de suas origens, seu ambiente seguro, a separação da convivência com seus pais.

A convivência na ilha aos poucos vai operando transformações perceptíveis nela; ela começa primeiramente a perceber a separação social que ocorre, João Maria e Juliana se unem, na luta pela penosa sobrevivência. Eles eram de classes sociais iguais, Juliana era criada e João Maria marinheiro. Os dois sabiam viver em um ambiente inóspito, ao passo que Margarida nunca precisou lutar por sua subsistência, nunca trabalhou. Ela percebe que passou a ser um peso morto, um fardo para os dois; a nova sociedade que surgia na ilha. Então, separada e se sentindo rejeitada, inútil e desprezada, começa a ter ciúmes e desconfiar de que os outros dois tornam-se amantes e na cabeça dela, cria-se um possível triângulo amoroso, isso é o começo dos tormentos dela, que nunca conseguiu provar que os dois eram de fato amantes, por suas costas. Corroída pelo ciúme e pelo gradativo afastamento e desinteresse de João Maria por ela, começa então o seu “inferno”. Como sabemos, a única visão que podemos ter dos outros personagens é através das impressões destes, feitas por Margarida, já que os outros não tem voz na narrativa, tudo que se sabe dos outros e pela fala da narradora.

É somente ela que dialoga com os seres sobrenaturais da ilha; duendes, espíritos, demônios, os outros dois nunca conseguem vê-los ou falar com eles, então fica a eterna dúvida de que Margarida, na narrativa, realmente os via ou se a convivência e o exílio na ilha acabaram por enlouquecê-la. Essa não esclarecida dúvida vai marcar a obra pelo gênero fantástico conceituado por Tzvetan Todorov, que afirma que o fantástico persiste justamente nesta dúvida entre o real e o irreal. Quanto aos arquétipos femininos de Lilith e de Eva, esses dois marcarão a dualidade da personagem Margarida, por um lado, seu desejo de ser livre, de viver aventuras, por outro, a culpa pelas consequências de seu desejo. Na ilha esses dois arquétipos também “duelarão” em Margarida, metaforicamente falando, para se apossar de seu “eu”.

Margarida, ao ser contestadora, escolher seu marido, casar tarde para os padrões da época, rejeitar seus melhores pretendentes, desobedecer ao seu marido, cometer adultério, conviver com seu amante sem estar casada com ele e dar à luz a um filho bastardo, representa bem o arquétipo clássico feminino de Lilith, descrito por Valéria fabrizi Pires e Roberto Sicuteri, em suas respectivas obras sobre este controverso mito feminino. Lilith não se submeteu a Adão, foi expulsa do paraíso e passou a habitar com demônios. Coincidência? O final da vida de Margarida na ilha foi marcado pela

convivência com o demônio Cabeleira, que habitou seu corpo até se saciar, cometendo, de posse dele, todo tipo de delitos e luxúrias. Interessante é perceber que Margarida aceita passivamente seu destino ao ser possuída pelo demônio, assim como Lilith, que ao fugir de Adão após reivindicar igualdade e não conseguir, tentaram trazê-la de volta ao éden, o que ela rejeitou, preferiu ficar com os demônios a se submeter ao homem. É certo que o que levou Margarida a se deixar possuir pelo Cabeleira foi a desesperança de ter perdido tudo o que tinha de valor para ela: sua aia, que ela considerava amiga e protetora, João Maria, a quem dizia amar (nunca ficou claro se ela realmente o amava), seu filho Joãozinho.

O que nos chama a atenção em relação à protagonista da obra, que também é a narradora, é que justamente por ser narradora (e a única através da qual sabemos o que se passa com os outros personagens e também com ela mesma), podemos notar sua personalidade, que aos olhos do leitor parece a de uma mulher fútil, sem perspectivas, perdida em meio aos seus sentimentos ambíguos; inicialmente, ela deseja se aventurar, mas depois que está no navio em busca disso, supostamente se apaixona e quando sofre as consequências de seu ato e é penalizada, passa por todo aquele calvário, não amadurece, ao contrário, torna-se pior e depois finalmente busca redenção, Margarida foi privilegiada pela sua criação condescendente, mas sua época, que não privilegiava o feminino, não lhe poupou. A falta de perspectiva, da busca por algo, juntamente com o desamparo e a solidão, levaram ela a um processo de animalização de si mesma. Ela passou a comer carne e raízes cruas, a não se importar mais com a aparência, perdeu a noção do tempo, cometeu a profanação do corpo do filho, talvez num ato derradeiro de rejeição de sua humanidade cristã, já que a profanação é totalmente condenada pela igreja e tida como um grande pecado.

Depois de ser resgatada e voltar ao continente, ela se confronta com seus “pecados”, que deixou enterrados na ilha, sem nenhuma testemunha que restasse para acusá-la. Mas sua consciência, essa consciência coletiva cravada na mulher por séculos, que sempre foi reforçada pelos preceitos bíblicos de que a mulher carrega a culpa pelos pecados do mundo, que ela é herdeira dos pecados de Eva, aquela que comeu do fruto da árvore do conhecimento e levou seu homem, Adão, a cometer o pecado também, essa figura mítica feminina cheia de culpa vai encarnar em Margarida o desejo do perdão e da redenção por seus pecados, já não existe mais nela a Lilith contestadora e rebelde, que ousou desafiar seu tempo e pagou o devido preço, agora existe apenas a Margarida Eva, que assume seu pecado e busca o perdão.

## REFERÊNCIAS

ANDRADE. Campus Soane Nazaré de. **O ROMPIMENTO DO ARQUÉTIPO CLÁSSICO DE MULHER INSERIDO NO ROMANCE AS VELHAS**. IV SEPLEXLE-Seminário de Pesquisa e Extensão em Letras. Universidade estadual de Santa Cruz. 21 a 23 de maio de 2012. Acesso em: 20 de novembro de 2015. Disponível em [http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art20\\_passos\\_silva\\_rehem.pdf](http://www.uesc.br/eventos/sepexle/ivsepexle/artigos/art20_passos_silva_rehem.pdf)

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Trad. Eudoro de Sousa. 5ª edição. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1998.

AQUINO, S. Thomas, **Summa theologica**. Trans. English Dominican Fathers. New York: Benzigen Bros, 1947.

BACHELAR, Gaston. **A poética do espaço**. Coleção Tópicos. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BADINTER, Elisabeth. **Um é o outro: relações entre homens e mulheres**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BAKHTIN, M. O romance de educação e sua importância na história do realismo. In: **Estética da Criação Verbal**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 205 258.

BAUER, C. **Breve história da mulher no mundo ocidental**. São Paulo: Xamã: Edições Pulsar, 2001.

BENVENISTE, Émile. **Da subjetividade na linguagem; In: Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Neri. 3 edição. Campinas, São Paulo: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

BESSIÈRE, Irène (2009). **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse Université.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34 ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

BORGES, Jorge Luis. **O Livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Bertrand Brasil, 1998.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. – Tradução de: Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CARELLI, Maria (coordenadora). **A figura do romancista**. 2 edição Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX/Fundo de cultura econômica. 1996.

CARDOSO, Lúcio. **A luz no subsolo**. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 2003.

CAROTENUTO, Aldo. **Eros e Pathos. Amor e sofrimento**. São Paulo: Paulus, 1994.

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de. **(IN)VEROSÍMIL E FANTÁSTICO OU A ARTE DE PROVOCAR O MEDO**. FCHS. Universidade do Algarve e CLEPUL, 2011.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Tripadalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHEVALIER, J., & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio. 1989.

CHIAMPI, Irleamar. **O Realismo Maravilhoso**. São Paulo, Perspectiva: 1980.

COLONNA, Florença M. T. “**Lilith ou Lua Negra**”. *Journal of Analytical Psychology*, v. 25, n. 4, out, 1980, p. 325-49.

CORRÊA, Mônica Cristina. **Um paraíso misterioso chamado Brasil**. Revista História Viva. Acesso em 23 de novembro de 2015. Disponível em: [http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/um\\_paraíso\\_chamado\\_brasil.html](http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/um_paraíso_chamado_brasil.html)

DEL PRIORE, Mary. **Ao sul do corpo: condição feminina, maternidades e mentalidades no Brasil colônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

**Discurso de posse do acadêmico SERGIO CORRÊA DA COSTA, na cadeira de número 7, da Academia Brasileira de letras em, 14/6/1984**. Disponível em: [blog.jornalpequeno.com.br/dinacycorrea/.../dinah-silveira-de-queiroz/](http://blog.jornalpequeno.com.br/dinacycorrea/.../dinah-silveira-de-queiroz/)

**Dicionário Bíblico Wycliffe.** Título do original em inglês: Wycliffe Bible Dictionary Hendrickson Publishers, Inc., Peabody, Massachusetts, EUA. Traduzida da 4ª edição em inglês: 2000, por Casa publicadora das Assembléias de Deus. Rio de Janeiro-RJ, Brasil. 2ª edição, 2007.

DUARTE, Constância Lima. **Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário.** In: XAVIER, Elódia (Org.). Anais do VI Seminário Nacional Mulher e - Literatura. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995, p. 21-33.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário.** 3ª edição São Paulo: Martins Fontes, 1980.

DURKHEIM, Émile. 1965. **The elementar forms of religious life.** Trad. Joseph Ward Swain. Nova York: Free Press. (ed. bras.: **As formas elementares da vida religiosa,** Paulinas, São Paulo, 1989).

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

\_\_\_\_\_; **Sagrado e o profano.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ERICKSON, Victoria Lee. **Onde o silêncio fala: feminismo, teoria social e religião.** São Paulo, Paulinas, 1996 – Sociologia Atual.

FONSECA, Carlos Louzada. **A nobreza cristológica de animais no bestiário medieval: o exemplo do Leão e do Unicórnio.** Disponível em: <http://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/viewFile/283329/371231>. Acesso em 22/06/2014.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si.** In: \_\_\_\_\_. **O que é um autor?** Trad. António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Editora Vega. 1992. p. 129-160.

\_\_\_\_\_; **Outros espaços.** In: **Estética literária e pintura, música e cinema.** Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

\_\_\_\_\_; (1971). **Nietzsche, a genealogia e a história.** In: **Microfísica do poder.** 3. ed. Rio de Janeiro: Graal, 1982.

\_\_\_\_\_; **Microfísica do Poder.** – 28 Ed. Editora Record, 2014.

FRANCO JÚNIOR, Hilário. *Cocanha. A história de um país imaginário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

FRYE Northrop: *Anatomy of Criticism*(1957). (*Anatomia da Crítica*, 1973.)

\_\_\_\_\_;*The Critical Path* (1970). (*O Caminho Crítico*, 1973).

\_\_\_\_\_;*The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976)

FUNCK, Susana Bornéo. *Da questão da mulher à questão de gênero* In: FUNCK, Susana B. (org). *Trocando idéias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina. 1993.

FREUD, Sigmund. “*O Estranho*” (1919). In: *História de uma neurose infantil*. E.S.B., Vol. XVII, Rio de Janeiro: Imago, 1969.

\_\_\_\_\_;1961. *Civilization and its discontents*. Trad. James Strachey. Nova York: W. W. Norton.

FRYE Northrop: *Anatomy of Criticism* (1957). (no Brasil *Anatomia da Crítica*, 1973.).

\_\_\_\_\_; *O código dos códigos: a Bíblia e a literatura*. Tradução e notas Flavio Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2004.

\_\_\_\_\_;*The Critical Path* (1970). (no Brasil *O Caminho Crítico*, 1973).

\_\_\_\_\_;*The Secular Scripture: A Study of the Structure of Romance* (1976)

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GALBIATI, Maria Alessandra. *(Trans)formação e representação da mulher no Bildungsroman feminino contemporâneo*. Disponível em: [http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/40/el.2011\\_v3\\_t45.red6.pdf](http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/40/el.2011_v3_t45.red6.pdf). Acesso em 20/10/2014.

GAY, Peter. *O coração desvelado*. Trad. Sergio Bath. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GENETTE, Gérard. *Discurso da Narrativa*. Lisboa: Vega Ltda, 1972.

GOULART, Audemaro Taranto. **O Conto Fantástico de Murilo Rubião**. Belo Horizonte, Minas Gerais: Editora Lê, 1995.

\_\_\_\_\_; PAIVA, Kelen Benfenatti. **A mulher de letras: nos rastros de uma história**. Revista Ipotesi, Juiz de Fora, v. 13, n. 2, p. 11-19, jul./dez. 2009. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistaipotesi/a-mulher-de-letras.pdf>. Acesso em: 30/08/2014.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Visão do paraíso - os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil**. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

JOHNS, Per. **Realismo fantástico e floração ecológica**. Agulha revista de cultura, 51, Fortaleza, São Paulo, maio/junho, 2006.

JOZEF, Bella. **A arte de Dinah Silveira de Queiroz**. In: Seleta. Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.

JUNG, Carl Gustav. (2000). **Arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1951).

\_\_\_\_\_. In: BARBOSA, krassuski Lívia. **A santa, a prostituta e a amante Infeliz: as imagens simbólicas do feminino de Edvard Munch, sob abordagem da psicologia analítica de C. G. Jung**. SP: 2009. Disponível em: [http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2009/barboza\\_ik\\_me\\_ia.pdf](http://www.athena.biblioteca.unesp.br/exlibris/bd/bia/33004013063P4/2009/barboza_ik_me_ia.pdf). Acesso em: 10/08/2014.

\_\_\_\_\_. (1986). **Símbolos da transformação**. Petrópolis: Vozes. (Originalmente publicado em 1924).

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. São Paulo: Pensamento/ Cultrix, 1997.

LE GOFF, Jacques. **Uma longa idade média**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOBO, Danilo Moraes. Revista Pandora Brasil – Número 40, Março de 2012 – ISSN 2175-3318. **A narrativa fantástica e suas intersecções entre a literatura e a filosofia**. Acesso em 15 de maio de 2015. Disponível em: [http://revistapandorabrasil.com/revista\\_pandora/filosofia\\_40/danilo.pdf](http://revistapandorabrasil.com/revista_pandora/filosofia_40/danilo.pdf).

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. **A Condição Feminina Revisitada**: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin. João Pessoa: Editora Universitária (UFPB) 2003.

MUZART, Zahidé Lupinacci. **Lembrando Dinah Silveira de Queiroz**. Revista Navegações (v. 6, n.2, p.162-169, jul./dez. 2013).

OLIVEIRA, Rosiska Darcy de. **A cicatriz do andrógino**. Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 101: 145-162, abr.-jun. 1991.

PAES, José Paulo. **As dimensões do fantástico**. Gregos e Baianos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAIVA, Vera. **Evas, Marias e Liliths... as voltas do feminino**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

PEREZ, Renard. **Escritores brasileiros contemporâneos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960, p. 120.

PERSON, Carol S. MARK, Margaret. **O Herói E O Fora-da-lei, como construir marcas extraordinárias usando o poder dos arquétipos**. Editora Cultrix.

PINTO, Cristina Ferreira. **O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PIRES, Valéria Fabrizi. **Lilith e Eva. Imagens Arquetípicas da Mulher na Atualidade**. São Paulo: Summus, 2008.

PRAVAZ, Susana. **Três estilos de mulher: a doméstica, a sensual, a combativa**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PROPP, Vladimir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.

\_\_\_\_\_. **Comicidade e Riso**. Tradução: Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. **Morfologia do Conto Maravilhoso**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de Narratologia**, Coimbra, Almedina, 1980.

ROBLES, Martha. **Mulheres, Mitos e Deusas**. São Paulo: Aleph, 2013.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O Fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SÁ, Márcio Cícero de. **Da literatura fantástica: teorias e contos**. 2003. 141f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2003.

SARTRE, Jean Paul. **Aminadab, ou o fantástico considerado como uma linguagem**. In: Situações I. São Paulo: Cosac Naify, 2005. p. 135-149.

\_\_\_\_\_; **A imaginação**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&M, 2009.

SERBENA, Carlos Augusto. **Considerações sobre o inconsciente: mito, símbolo e arquétipo na psicologia analítica**. P@PSIC-Revista de Abordagem Gestáltica. Acesso em: 16 de novembro de 2015. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-68672010000100010](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-68672010000100010).

SCOTT, Joan. **Gênero: uma categoria útil de análise histórica**. Educação e Realidade, Porto Alegre, jul/dez, p. 5-22. 1990.

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

SICUTERI, Roberto. **Lilith: A Lua Negra**. São Paulo; Paz e Terra, 1998.

SILVA, Luis Cláudio Ferreira, PG, UEM. LOURENÇO, Daiane da Silva, PG, UEM. **O Gênero literário fantástico: Considerações teóricas e leituras de obras estrangeiras e brasileiras**. Disponível em: [http://www.fecilcam.br/nupem/anais\\_v\\_epct/PDF/linguistica\\_letras\\_artes/0zz\\_SILVA\\_LOUREN%C3%87O.pdf](http://www.fecilcam.br/nupem/anais_v_epct/PDF/linguistica_letras_artes/0zz_SILVA_LOUREN%C3%87O.pdf). Acesso em 23/10/2014.

SOUZA, Laura de Mello e. **O DIABO E A TERRA DE SANTA CRUZ. Feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

TELLES, Norma. **Escritoras, escritas e escrituras**. In: PRIORI, Mary de. (Org.). **História das mulheres no Brasil**. São Paulo: Contexto, 1997, p. 401-442.

TELLES, Norma. Autora. In: JOBIM, J. L. (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 45-63.

TODOROV, Tzvetan. **As Estruturas Narrativas**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_; **Introdução à Literatura Fantástica**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WHITMONT, E. **A Busca do símbolo: conceitos básicos de psicologia analítica**. São Paulo: Cultrix, 1991.

VOLOBUEF, Karin. **Uma Leitura do Fantástico: A invenção de Morel** (A. B. Casares) e **O processo** (F. Kafka). Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109-123, jun. 2000.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

\_\_\_\_\_; **Trois guinées**, trad. V. Forrester, Paris, Éditions des Femmes, 1977, p. 200.

## NOTAS EXPLICATIVAS

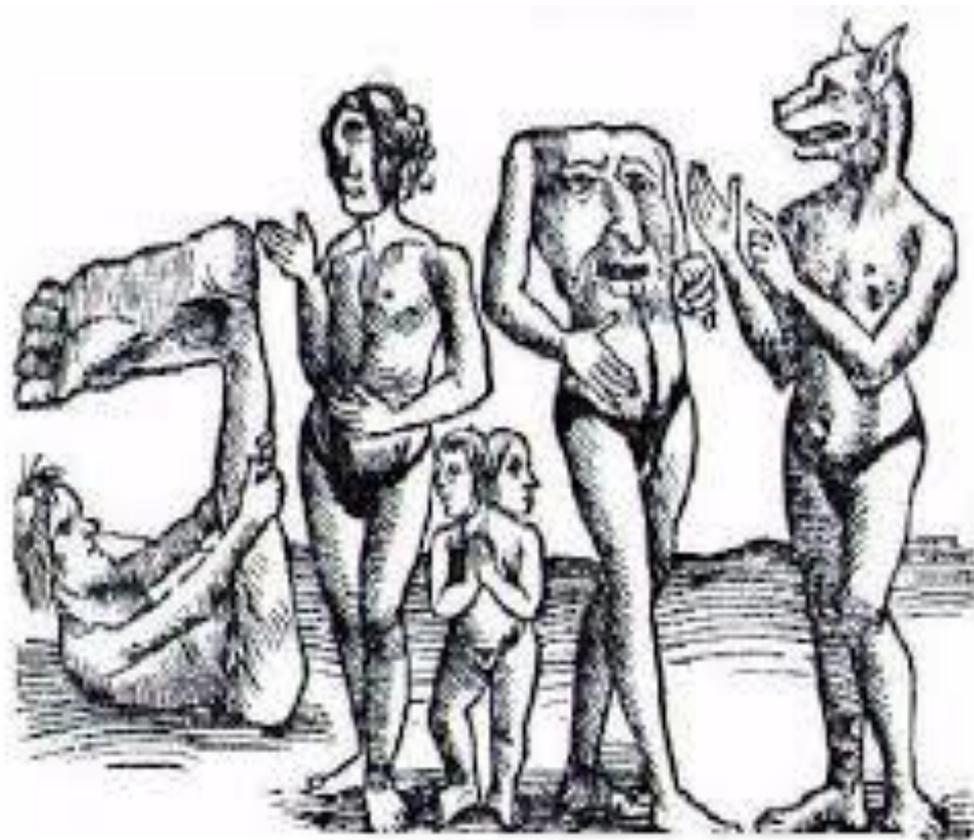
1. Em relação às referências da obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônio,s* no corpo de texto e em recuo, pode parecer que as palavras estão em desacordo com a norma culta da língua, mas foi transposto da obra tal e qual. Algumas citações começam com letras maiúsculas e depois continuam em minúsculas, outras vezes a pontuação está colocada de forma errada, ou os inícios da parágrafos começam com letras minúsculas e assim por diante.

2. O título *Margarida La Rocque a ilha dos demônios* não tem pontuação, apesar de pedir uma vírgula após o nome *Margarida*.

3. Algumas citações se repetem ao longo de nossa análise. Isso se fez necessário porque como algumas passagens têm dupla interpretação ou importância, houve essa necessidade.

## ANEXOS

Figura 1



O olhar do Francês sobre o Brasil e as criaturas sobrenaturais que eles imaginavam existir aqui. Acesso em 13 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.fafich.ufmg.br/pae/apoio/oimaginarioeuropeuasvisoessobreonovomundoesuagentes.pdf>.

Figura 2



.Adão, Eva e Lilith. Acesso em 13 de janeiro de 2015. Disponível em:

[https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+Lilith&rlz=1C1SAVI\\_enBR511&espv=2&biw=1242&bih=606&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjPzezc-ozMAhXFDpAKHRIjAQgQ\\_AUIBigB#imgdii=rIJlmpPtRxMc5M%3A%3BrIJlmpPtRxMc5M%3A%3BjoK5T\\_MFp4diTM%3A&imgcr=rIJlmpPtRxMc5M%3A](https://www.google.com.br/search?q=imagens+de+Lilith&rlz=1C1SAVI_enBR511&espv=2&biw=1242&bih=606&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjPzezc-ozMAhXFDpAKHRIjAQgQ_AUIBigB#imgdii=rIJlmpPtRxMc5M%3A%3BrIJlmpPtRxMc5M%3A%3BjoK5T_MFp4diTM%3A&imgcr=rIJlmpPtRxMc5M%3A)

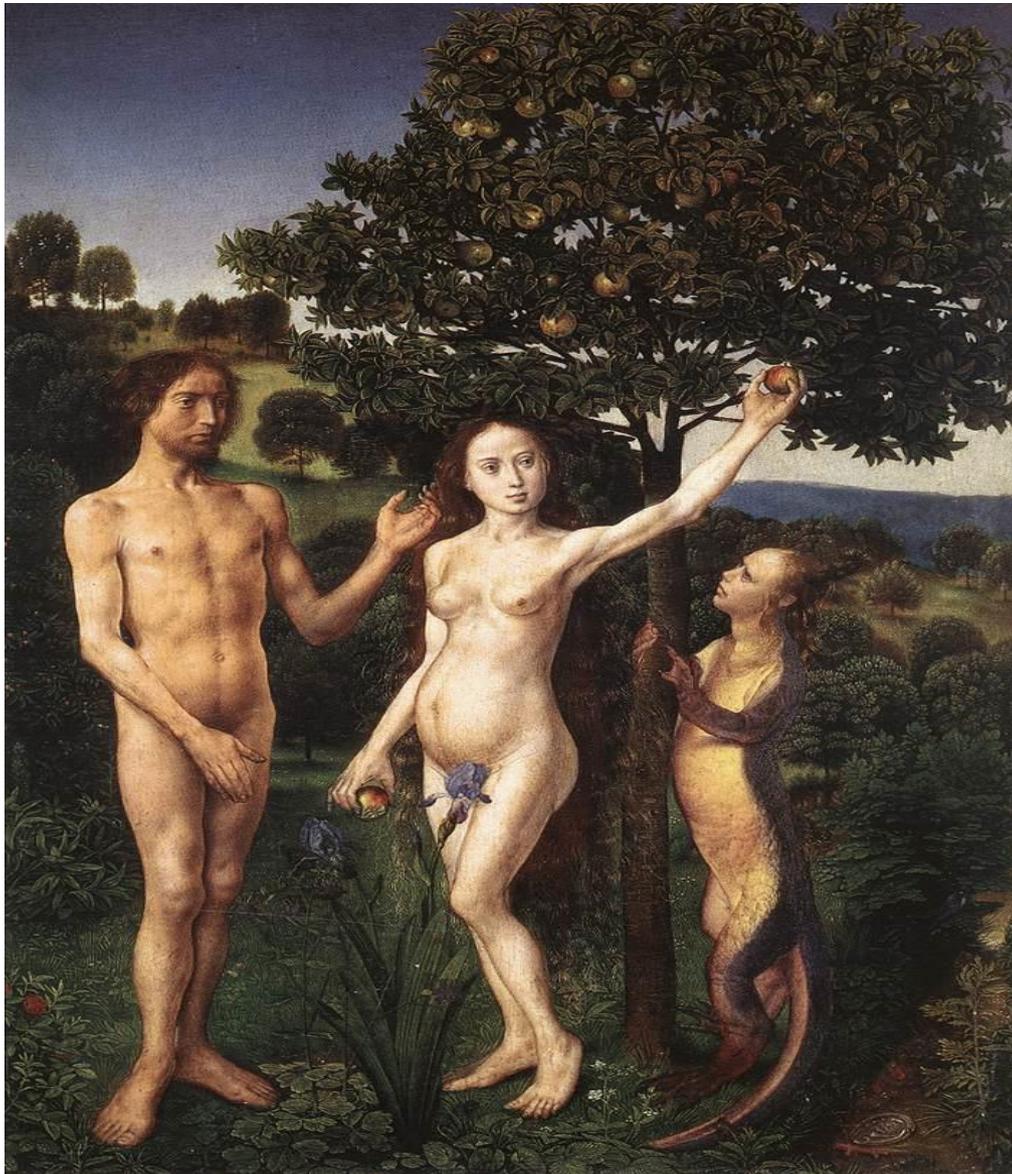
Figura 3



Adão e Eva sendo tentados por Lilith, e, consecutivamente, sendo expulsos do éden pelo anjo, a mando de Deus. Figura 3. Acesso em 13 de janeiro de 2015. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=Ad%C3%A3o&espv=2&biw=1242&bih=606>

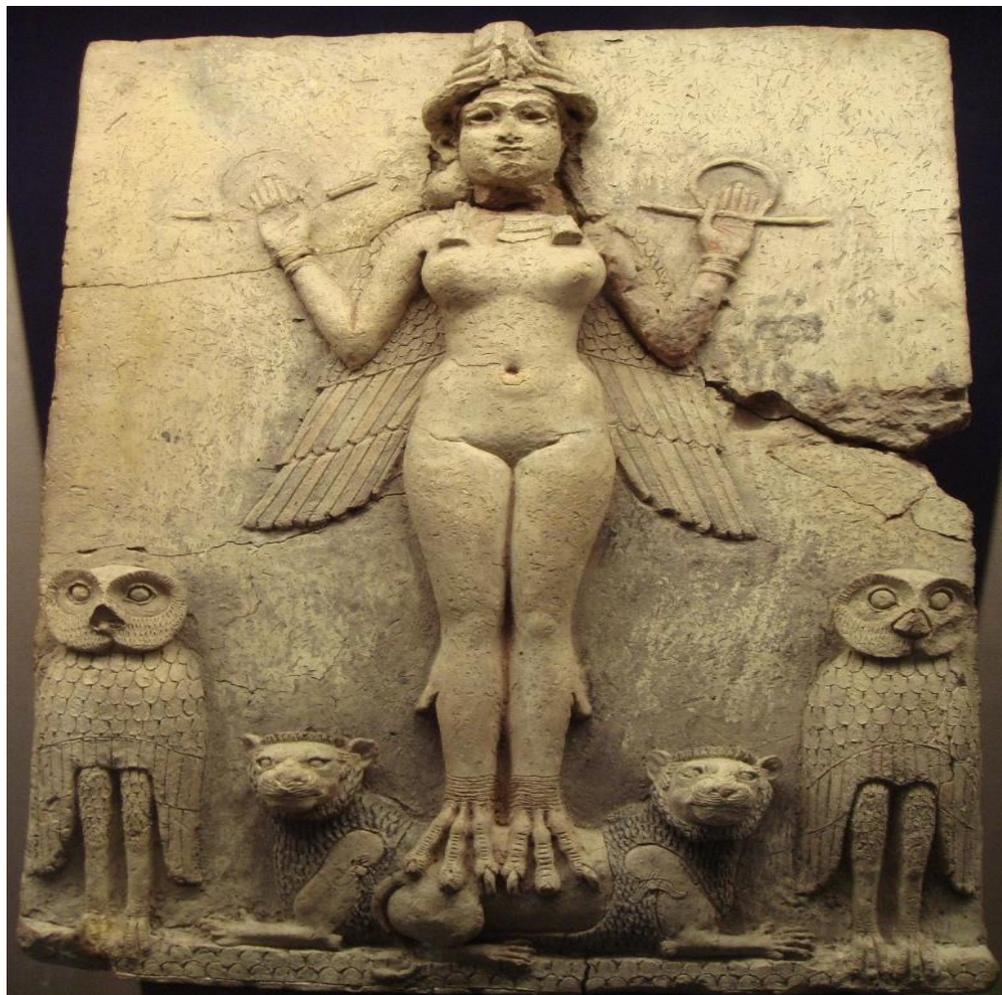
[www.google.com/search?&site=webhp&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwia\\_qeJ2I3MAhWG\\_IJAKHa2BBnsQ\\_AUIBigB#imgrc=](http://www.google.com/search?&site=webhp&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwia_qeJ2I3MAhWG_IJAKHa2BBnsQ_AUIBigB#imgrc=)

Figura 4



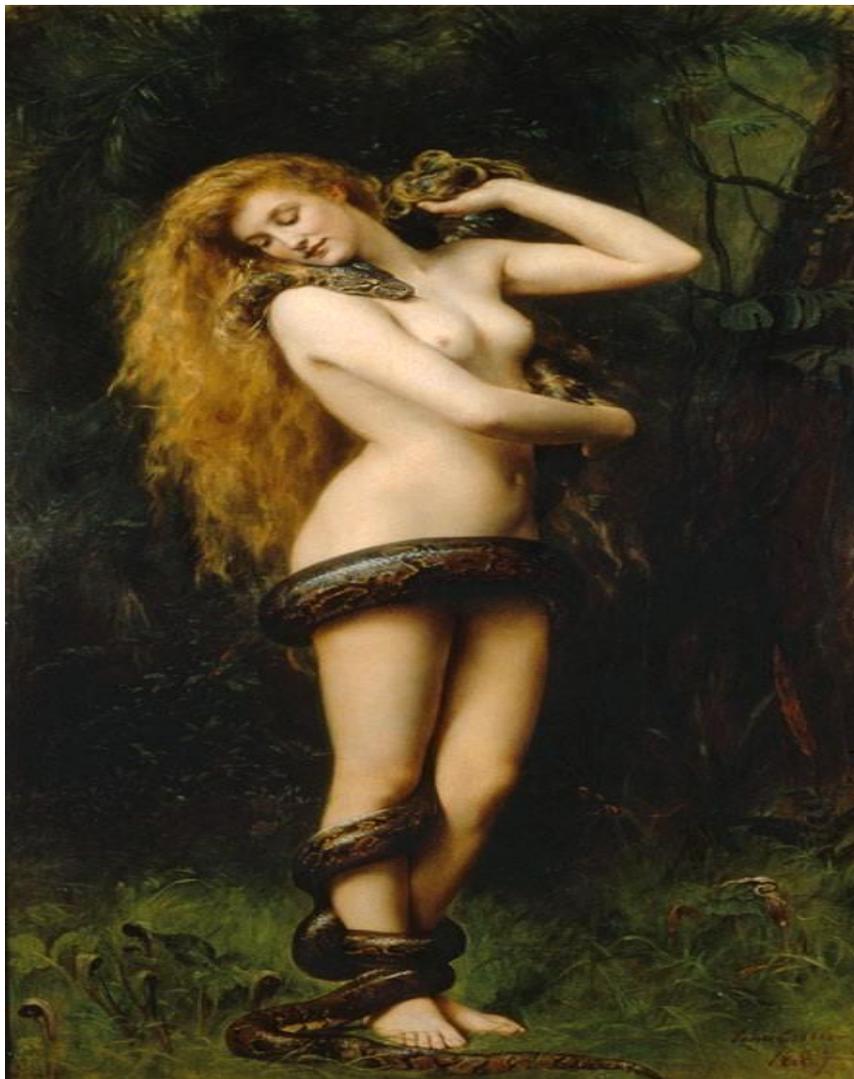
*Adão, Eva e a serpente, que segundo o folclore, é Lilith. Acesso em 25 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://advivo.com.br/blog/fernando-augusto-botelho-rj/lilith-a-primeira-mulher-de-adao-aquela-defendia-a-igualdade>*

Figura 5



*Estátua babilônica em terracota atribuída a Lilith de 1.500-2000a.C.*  
Acesso em 25 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://advivo.com.br/blog/fernando-augusto-botelho-rj/lilith-a-primeira-mulher-de-adao-aquela-defendia-a-igualdade>

Figura 6



Esta é atualmente uma das imagens mais conhecidas de Lilith, ilustra a capa do livro de Valéria Fabrizi Pires, que fala sobre os arquétipos de Lilith e de Eva. Acesso em 25 de janeiro de 2015. Disponível em: <http://advivo.com.br/blog/fernando-augusto-botelho-rj/lilith-a-primeira-mulher-de-adao-aquela-defendia-a-igualdade>

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-PPGL

**SSOB AS LENTES DO FANTÁSTICO, AMOR E SEXO EM MARGARIDA LA  
ROCQUE A ILHA DOS DEMÔNIOS**

MANAUS-2013

Sideny Pereira de Paula

**SOB AS LENTES DO FANTÁSTICO, AMOR E SEXO EM MARGARIDA LA  
ROCQUE A ILHA DOS DEMÔNIOS**

Pré-projeto apresentado à comissão de Seleção do Curso de Mestrado em letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito básico para candidatura à vaga para a turma de 2014.

## 1-DEFINIÇÃO DO TEMA-PROBLEMA

*Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, é um livro pouco conhecido atualmente, não se tem encontrado, aqui no Brasil, nenhum trabalho acadêmico relevante relativo ao livro, que é, segundo sua autora Dinah Silveira de Queiroz, seu livro predileto. Sua história lembra a de Eva, da bíblia cristã, no livro de Gênesis, mas também, ao longo da narrativa, em diversas partes do livro, pôde-se perceber traços do arquétipo de Lilith na protagonista-narradora: Margarida La Rocque, cujo nome também dá título à obra em questão. A escritora serve-se de dois recursos linguísticos e estilísticos: intensa pulsação poética e arcaização da linguagem (talvez para dar um tom profético à narrativa), articuladas com grande mestria, criando assim, o jogo do claro-escuro, uma franja de luz e trevas indispensável à operação de fazer com que se fundissem, em um único mosaico ficcional, o real e o irreal, o corriqueiro e o fantástico, o pagão e o cristão. Tudo isso encerrado em um ambiente inóspito e demoníaco de uma ilha abandonada e temida pelos homens que a conhecem como um habitat de seres malignos.

O fantástico como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se o que percebem depende ou não da "realidade", tal qual existe na opinião comum. No fim da história, o leitor, quando não a personagem, toma, contudo, uma decisão, opta por uma ou outra solução, saindo, desse modo, do fantástico. (TODOROV, 2007. p. 47-48).

Esses monstros povoam as mentes da humanidade desde sempre, até os dias atuais e são tabus que muitos ignoram ou fingem desconhecer. As narrativas fantásticas estão recheadas desses seres "imaginários", que talvez nada mais sejam do que máscaras que encobrem o verdadeiro eu da raça humana, seus mais obscuros e tenebrosos pensamentos e desejos e, segundo E.M. Melietinski (1989, p.89), "O onírico, o maravilhoso, o imaginário deixam de ser vistos como pura fantasia, para serem pressentidos como portais que se abrem para verdades humanas ocultas".

Em relação aos problemas:

- Pretendemos teorizar que a obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*, é de cunho fantástico, especificamente a teoria de fantástico de Tzvetan Todorov;

- Que a ilha é também um personagem e que simboliza o inferno na terra, local onde os personagens principais “expurgarão” seus pecados;
- Que os seres fantásticos da ilha são representações tanto da natureza dual de Margarida (o bem e o mal, desconfiança, inveja, ciúmes, insegurança), quanto dos arquétipos femininos presentes nessa personagem.
- Que os mitos de Eva e o de Lilith estão presentes na obra, através da personagem Margarida La Rocque;
- Também que o amante de Margarida, João Maria, personifica na obra o arquétipo de Adão;
- Que essa é também uma obra de denúncia contra o preconceito contra o feminino, em relação à posição de inferioridade que esta ocupa socialmente em quase todas as culturas.

Durante séculos, a mulher vem sofrendo as consequências desse "pecado original", que relegou a ela um papel inferior em todas as sociedades, o de estar sempre abaixo do homem, de acordo com o descrito no livro de Gênesis: "E à mulher disse: Multiplicarei grandemente a tua dor e a tua conceição; com dor terás filhos; e o teu desejo será para o teu marido, e ele te dominará." (Gênesis cap. 3, versc. 16, pág. 9).

A Literatura Fantástica é um gênero literário que é caracterizado por traços que fogem a nossa realidade e lógica. (STABLEFORD, 2005, p.35). Lendas, histórias, mitos que falam de mortos-vivos, monstros, eventos que contrariam as leis físicas, animais falantes e coisas desse tipo, todas se enquadram na literatura fantástica. (TODOROV, 2008, p. 31).

Nas literaturas de cunho fantástico, como em *Margarida La Rocque*, essa mulher sufocada e reprimida em seus desejos, mas que finalmente explode para dar vazão à eles, recebe a condenação eterna para expiar sua culpa. Isso acontece até hoje em quase todas as sociedades. Quantos mil anos se passaram depois de Eva? Mesmo assim, no mundo todo, mulheres são queimadas e mortas por seus "pecados", elas são retratadas nas literaturas e podem ser observadas no dia a dia, ao nosso redor, em toda parte.

Na história do ocidente, a condição das filhas de Eva é o laço de sangue comum a todas as mulheres do universo (...). Há diversos relatos bíblicos a este respeito, porém, o mito de Adão e a concepção de Eva e

sua postura desobediente é o que mais me deixou resquícios na visão ocidental (CHIZIANE, 2008, p.158).

## **2-JUSTIFICATIVA**

Por ser uma obra instigante, que merece um olhar mais atento por conta não só de sua narrativa incomum, mas pela beleza de seu conjunto, também por não ter sido feito sobre ele praticamente nenhum estudo científico relevante, é que nos propomos a fazer essa pesquisa, pois mesmo na contemporaneidade, se pode observar ao redor da figura feminina de Margarida e das “filhas de Eva”, uma aura de culpabilidade imposta pela sociedade, o que é retratado não só nas literaturas com essa temática, mas também em diversos estudos científicos sobre o assunto. Chiampi (1980) afirma que, "...na verdade, é toda uma aura de negatividade que houve de se processar em torno do sexo feminino até hoje."

## **3-OBJETIVOS**

Nossa pesquisa objetiva expor esses mitos femininos através de Margarida La Rocque, a protagonista, para que ela possa servir como ponto de partida para outros olhares sobre a obra, para que ela seja lembrada e porque ela tão bem traduz as angústias femininas em relação ao seu papel social, familiar e pessoal. Não objetivamos afirmar nada, pois nisto está o belo de se trabalhar com a literatura, mas dissertar sobre nossas impressões advindas de nossas pesquisas e leituras dos teóricos que nos servirão de base para este trabalho. Também fazer um desdobramento mais amplo do livro em si e do mito de Eva e de Lilith e, sob a ótica destes dois, traçar um apanhado sobre o papel das "Filhas de Eva" na literatura através dessa obra, tema de nossa pesquisa.

À exemplo do que acontece na narrativa bíblica na qual Eva, ao se deixar enganar pela serpente, convence seu parceiro Adão a comer do fruto proibido e por isso são expulsos do paraíso, também Margarida seduz a seu amante João Maria e os dois são expulsos do navio em que viajavam e condenados ao exílio em uma ilha deserta. Margarida, assim como Eva, leva sozinha a culpa por todos os males causados por sua sedução e tem que arcar com as consequências. Segundo Francisco Vicente de Paula, em seu artigo,

Eva é uma entidade feminina importante para a literatura ocidental e é suspeitamente um tipo de subterfúgio, até os dias atuais, para incutir na humanidade, preconceituosamente, a mancha de pecado original,

de onde se extrai, de forma quase dogmática, que a mulher foi a responsável direta pela expulsão do homem do paraíso, algo que colocou em xeque a própria "salvação" da raça humana. (Revista Letra Viva, V.11, n1, 2012).

O fantástico está presente nas duas narrativas: na bíblica, na obra em questão, e Margarida La Rocque, encanta, seduz, angustia o leitor ao retratar as dores e tristezas do ciúme, da perda, da degradação humana e depois da solidão que se deixa levar pela loucura. Quando se observa o uso de recursos mitológicos na literatura fantástica, se torna impossível não os relacionar à bíblia. Sempre achei por demais estranho o relato de Gênesis 3:1-1, onde a serpente edênica conversa com Eva, pois os traços literários são pura e claramente mitológicos. (BARTON, 2001, p. 44).

Margarida La Rocque, a narradora-protagonista, se assemelha à Eva pela sua história e por carregar o estigma da culpa por seu pecado e por isso ser "expulsa" de seu paraíso, e se assemelha à Lilith por sua ousadia em se rebelar, em querer ser livre, em seguir seus instintos sem se importar com convenções sociais. É uma obra que retrata questões que eram tabus à época em que a obra foi ambientada, em pleno século XVI.

#### 4-QUADRO TEÓRICO

A pesquisa contará com o apoio dos teóricos que foram selecionados previamente, de acordo com o seu *corpus*: No primeiro capítulo, que será sobre a autora e seu tempo, o feminino na literatura, contaremos principalmente com o apoio das obras: *A arte de Dinah Silveira de Queiroz*, de Bella Jozef; *Lembrando Dinah Silveira de Queiroz*, de Zahidé Lupinacci Muzart; *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, de Cristina Ferreira Pinto; *Um teto todo seu*, de Virginia Woolf; *Breve história da mulher no mundo ocidental*, de C. Bauer; *Estudos de mulher e literatura: história e cânone literário*, de Constância Lima Duarte.

No segundo capítulo, cuja temática principal é o fantástico, teremos o apoio teórico de: *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov; *A construção do fantástico na narrativa*, de Filipe Furtado; *A poética do espaço*, de Gaston Bachelard; *O realismo maravilhoso*, de Irlemar Chiampi, além de outros teóricos de artigos, dissertações e teses lidas e de cujos autores também fazemos referência.

No terceiro e último capítulo, contaremos com as obras: *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*, de Carl Gustav Jung; *Lilith e Eva, imagens arquetípicas da mulher na atualidade*, de Valéria Fabrizi Pires; *Mulheres, Mitos e Deusas*, de Martha

Robles; *Mito e significado*, de Claude Levi Strauss; *Mito e realidade*, de Mircea Eliade; *História do amor no Brasil*, de Mary Del Priore; *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*, de Ronaldo Vainfas; *A dominação Masculina e O poder simbólico*, de Pierre Bourdieu. Também contaremos com as obras: *Doença mental e Psicologia*, *História da loucura*, *História da sexualidade (4 volumes)*, para teorizar a “loucura” da personagem Margarida La Rocque, além de outros teóricos que expõem sobre o tema amor e sexo na obra *Margarida La Rocque a ilha dos demônios*.

## **5-PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS**

O método adotado será o da pesquisa bibliográfica, e através das pesquisas feitas e dos livros e teóricos estudados para fundamentar este trabalho, exporemos nossa teoria sobre os mitos de Eva e de Lilith presentes na narrativa. Explanaremos também sobre o papel da figura feminina na literatura, os seres fantásticos no livro *Margarida La Rocque a ilha dos demônios* e os da *Bíblia Sagrada*, no livro de Gênesis. Todos estes objetos de estudo serão analisados sob a ótica dos teóricos escolhidos para que possamos apresentar nosso trabalho.



**REFERÊNCIAS**

BARTON, John. MUDDIMAN, John. **The Oxford Bible Commentary**. Nova Iorque. Oxford University, 2001.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução: Centro Bíblico Católico. 34. ed rev. São Paulo: Ave Maria, 1982.

CHANPLIM. R. Norman. **Enciclopédia da Bíblia, Teologia e Filosofia**. São Paulo. Hagnos. 2005.

CHIAMPI, Irlemar. **O Realismo maravilhoso**. São Paulo, Perspectiva. 1980.

CHIAZANE, Paulina. **O alegre canto da perdiz**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

DUARTE, Constância L. **Feminismo e luta no Brasil**. Estudos Avançados, vol.17, n 49, 2003.

MELIETINSKI, E. M. **A poética do mito**. Tradução de Paulo Bezzerro, Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

REVISTA LETRA VIVA, vol.11, n 01. 2012.

STABLEFORD, Brian. **Historical Dictionary of Fantasy Literature**. Toronto. The Scarecrow Press, 2005.

TODOROV, TZVETAN. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2008.