

Retórica e poder: o paratexto prefacial de autoria feminina no Brasil do século XIX

Rhetoric and power: the feminine prefacial paratext in Brazil in the nineteen century

Fani Miranda Tabak

Universidade Federal do Triângulo Mineiro/CNPq – Uberaba – Minas Gerais – Brasil



Resumo: Neste trabalho, voltamos nosso olhar para paratextos prefaciais produzidos por autoras oitocentistas, considerando a importância dos mesmos para o estudo e o resgate de obras praticamente esquecidas dentro da tradição historiográfica. Ao ampliarmos o conceito de transtextualidade, desenvolvido por Gérard Genette, tornamos evidente a paratextualidade como fenômeno de provocação frente a uma situação periférica no discurso produzido por escritoras. A quebra dos padrões retóricos da *captatio benevolentiae*, bem como a tentativa de readequação do prefácio a um possível público habituado às normas vigentes, torna o paratexto um elemento importante a ser considerado na própria compreensão do posicionamento autoral feminino.

Palavras-chave: Autoria feminina; Paratexto; Retórica; Poder

Abstract: In this work we analyze the prefacial paratexts produced by authoresses in the nineteen century, considering their importance for the study and rescue of works almost forgotten by the historiographical tradition. As we amplify the concept of transtextuality, developed by Gérard Genette, we make evident the paratextuality as a phenomenon of provoking face a peripheral situation in the speech produced by women writers. The rupture of the rhetoric patterns of the *captatio benevolentiae*, as well as the attempt of readaptation of the preface to a possible public accustomed to the public rules, turns the paratext an important element to be considered in the whole comprehension of the authorial feminine place.

Keywords: Feminine authorship; Paratext; Rethoric; Power

Nos últimos anos um crescente interesse pela retomada da união entre a literatura e as ciências humanas tem sido fomentado pelo próprio percurso da crítica literária. O desconstrucionismo, por exemplo, apesar de não estabelecer-se como método de leitura, tornou-se um movimento que nos fez atentar para as instabilidades da leitura da obra literária, possivelmente como nenhum outro. A recusa de um sentido “original” para o próprio universo textual abriu brechas que revitalizaram as noções de técnica, história, retórica, leitura e leitor. O refinamento dos conceitos de leitura e técnica propiciaram análises mais próximas dos fenômenos históricos geradores ou incentivadores da arte, arrastando para o universo crítico a ideia de uma tensão constante entre a forma e a história. Nesse direcionamento, o desenvolvimento de pesquisas que envolvem os elementos transtextuais para uma melhor adequação dos meios de produção de uma obra literária

tornou-se algo extremamente presente e importante nos meios acadêmicos. Um exemplo claro desse movimento é o crescente interesse pela história dos livros e dos meios que os produziram, bem como um profundo amadurecimento na compreensão do papel desempenhado pelo leitor, como fenômeno imprescindível ao texto.

A partir da obra de Gérard Genette¹, publicada nos anos oitenta, difundiu-se um dos estudos acadêmicos pioneiros para a descrição de fenômenos de transtextualidade. Alguns anos antes, com o desenvolvimento das cinco relações discutidas por Genette² – intertextualidade, paratextualidade, metatextualidade, arquitextualidade e hipertextualidade – descortinava-se um novo campo para os estudos literários, auxiliando a compreensão de

¹ Genette, Gérard. *Seuils*.

² Genette, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré.



processos relacionados às épocas em que diferentes obras foram produzidas, abrindo caminho para uma pesquisa mais vasta do fenômeno literário.

A proposta de desenvolvimento dessa perspectiva de estudo dialoga, ainda, com a ideia exposta por Jauss de que:

A obra literária não é um objecto existente em si mesmo, oferecendo a cada observador, em cada momento, a mesma aparência. Não é um monumento oferecendo, em monólogo, a revelação da sua essência intemporal. É muito mais como uma partitura, construída sobre as ressonâncias sempre renovadas das leituras. (JAUSS, 2003, p. 62)

Nesse sentido, o estudo dessas relações oferece um leque variado de observações que vão muito além do objeto literário em si, caracterizando, para o tema aqui proposto, uma breve sistematização de práticas comuns ao discurso literário feminino produzido nos oitocentos.

Na análise empreendida interessa-nos especificamente o fenômeno da paratextualidade, sobretudo no que diz respeito ao discurso elaborado através dos prefácios oitocentistas de autoria feminina. Entendemos que a análise do paratexto seja fundamental para que se tornem compreensíveis alguns elementos que cercam a realidade histórica e social de autoras e leitoras, possibilitando uma sistematização do seu discurso a partir da recepção e das diferentes edições que compõem um dado texto ao longo da história. Aqui, nos deteremos, especificamente, na enunciação proposta nos paratextos como veículo de comunicação de uma realidade vivenciada por aquelas autoras que produzem obras dentro do campo literário oitocentista.

A paratextualidade, *grosso modo*, é representada por instâncias textuais como os títulos, subtítulos, prefácios, posfácios, notas marginais, epígrafes, ilustrações, constituindo um vasto campo de relações. O exame dos paratextos prefaciais remonta, ainda, ao próprio percurso histórico da literatura, uma vez que identifica funções sociais e estéticas peculiares aos momentos de produção. Em relação à familiaridade textual, Jauss acentua o fato de que:

Cada novo texto evoca para o leitor (ouvinte) o horizonte de expectativas e de regras de jogo que se tornaram familiares a partir de outros textos, e que ao longo da leitura podem vir a ser modeladas, corrigidas, modificadas ou simplesmente reproduzidas. (JAUSS, 2003, p. 68)

O artifício dos paratextos, que remonta à Antiguidade, pode ser pensado também nessa perspectiva de “jogo” e do próprio “horizonte de expectativas”, pois foi claramente sendo convertido em função da mobilidade

histórico-social dos indivíduos e das diferentes formas de se conceber a sua criação e circulação.

Na literatura seiscentista, por exemplo, o paratexto prefacial assume uma função similar à do exórdio. Essa semelhança, em parte, volta-se para o fato de que o exórdio, na visão aristotélica, seja um discurso inicial que predispõe e prepara o espírito do público diante do que se seguirá. Do ponto de vista discursivo, na literatura produzida em seiscentos, essa identificação servirá como ponto de apoio ao estabelecimento de alguns preceitos sobre os quais a literatura deve operacionalizar-se. Os prólogos ou discursos laudatórios, ou até mesmo as dedicatórias, buscam conquistar o leitor, seu interesse e sua benevolência. O uso das fórmulas de modéstia, por exemplo, articulam o antigo preceito da *captatio benevolentiae*, isto é, a “conquista da simpatia”. Esse recurso é condição imprescindível para a aceitação e circulação da obra tornando-se parte fundamental de sua estrutura.

Tomando o paratexto como um discurso de exórdio, o seiscentismo aplica as circunstâncias de publicação de uma obra para obter uma maior amplitude dos sentidos dispostos à encenação pública dos “bons usos”. Normalmente, o paratexto possui uma função autoritária, garantida por um discurso argumentativo político que cruza os limites específicos da representação literária, fato comum à literatura do Antigo Regime, para inserir-se enquanto legitimidade de exposição e publicação dentro dos limites que pode atingir.

Com as transformações ocorridas após a queda da monarquia absolutista, os prefácios (prólogos), entre outros paratextos, sofreram alterações profundas e, mormente, as suas funções passaram a ser definidas pela variedade de subjetividades criadas para a formação de uma modernidade tecnológica e estética.

A busca da benevolência do leitor, outrora uma condição do conhecimento do “bem comum” entre os letrados, passa a ilustrar um ideal de liberdade e, principalmente, de originalidade autoral, pretensa subjetividade confessional. A aproximação com o público leitor, como comumente é vista essa atividade confessional, varia entre a conquista do mesmo ou o próprio enaltecimento dos feitos artísticos que se seguirão. Alguns prólogos, ainda, chegam a traçar uma espécie de história da literatura para inserir a sua própria obra nessa gênese, assegurando aos letrados um espaço privilegiado dentro da tradição ou não e de suas escolhas estéticas. Encontram-se, ainda, aqueles prefácios em que a genialidade do autor é diretamente amplificada pela suposição da incompreensão de um público leitor, virtualizado, ávido por uma mercadoria de consumo que a arte não pode fornecer. Nesse último caso, a perene hostilidade entre uma modernidade progressista, burguesa e a modernidade estética, aristocrática, acaba por inundar o próprio prefácio.

Em parte da estética romântica, por exemplo, fez-se dos prefácios uma forma de manifesto do pensamento corrente ou até mesmo uma definição de gênero, caso exemplarmente visto no prefácio das *Lyrical Ballads*, de William Wordsworth aplicado ao conceito de poesia; ou do célebre prefácio anexado ao drama *Cromwell*, de Victor Hugo, responsável por discutir uma visão peculiar das bases da estética romântica, sobretudo pautada na interpenetração das antinomias fundamentais da arte.

Conseqüentemente, a partir do século XIX, não parece haver uma técnica específica para o prefácio, sendo este uma matéria bastante variável no que diz respeito à sua proposição e criação. O interesse e a leitura dos prefácios foi tão longe a ponto de constituir, atualmente, uma condição imprescindível para a própria publicação e circulação das obras, fundamental para o mercado editorial. Como resultado, o estudo dos paratextos tem revelado ao leitor moderno uma melhor aproximação do objeto a ser estudado.

Nos romances de autoria feminina dos oitocentos no Brasil, por exemplo, os paratextos prefaciais continuaram a aplicar o recurso da humildade como uma espécie de justificativa para a desleal concorrência no mundo das letras, regido evidentemente por um inflexível sistema patriarcal. Na leitura dos paratextos de escritoras do século XIX, Zahide Muzart acentua o fato de que:

Nessa época, como se sabe, a mulher era tolerada, não realmente respeitada como escritora. A crítica, quando se debruçava sobre os livros de mulheres o fazia ‘com luvas de pelica’, ‘com a cortesia de uma senhora’, não estudando o livro como literatura mas vendo atrás dele o fantasma de uma mulher. (MUZART, 1990, p. 65)

O recurso previa, logo, a atividade dos censores, uma vez que demonstrava explicações para determinadas imperfeições textuais ou relatos inverossímeis, constituindo, em alguns casos, uma preparação para as críticas textuais vigentes. Não seria estranho, ao leitor, encontrar uma espécie de roteiro para a leitura, preparação e disposição do espírito para a aceitação do material a ser tratado. Algumas metáforas, presentes nos prefácios, sugerem, ainda, o direcionamento a um público eminentemente feminino. Esse direcionamento aciona a ideia de que:

[...] o público leitor a quem o autor endereça seu texto como uma ‘estrutura apelativa’ (*Appellstruktur*), com o qual dialoga implícita e/ou explicitamente, nunca é, nem pode ser, um auditório intemporal e universal, já que escrever para os leitores de todos os tempos e de todos os lugares, histórica e socialmente desencarnados, representa uma impossibilidade da prática semiótica. (SILVA, 1992, p. 308-309)

Como vemos, o exame dos prefácios está totalmente subordinado ao da história cultural e do modo de representação mimética em que estão inseridos para operacionalizar-se frente aos seus leitores.

Paratextos em discussão

Se a composição dos prefácios, como discutimos rapidamente, possui uma função flutuante na história da literatura a sua análise não é menos problemática. A observação e leitura de prefácios de autoria feminina, escritos durante o século XIX, tem revelado formas distintas de representação mimética e do estabelecimento de diálogo com o público leitor.

Tomando como ponto inicial de exemplificação o paratexto de Emília Freitas, presente no romance *A Rainha do Ignoto*, publicado em 1899, notamos alguns recursos utilizados pela autora para estabelecer um contato direto com o público. O prólogo inicial, dedicado aos gênios de todos os países (especialmente aos escritores brasileiros), representa uma filiação com a tradição dos paratextos clássicos no que diz respeito ao procedimento da “conquista da simpatia”, mas fazendo uso da forma tradicional enquanto ironia pós-romântica que denuncia a condição da mulher letrada.

Ao dedicar a obra aos gênios de todos os países, Freitas aproveita habilidosamente a concepção do culto ao gênio original, pois busca aceitação junto àqueles que escrevem de forma intuitiva, direta e espontânea. Reclamando o legado de uma obra cujo valor não está nela formalmente, de forma objetiva, mas na sua sinceridade, na sua subjetividade, a autora recorre à concepção da expressão autêntica, capaz de inserir a sua própria obra em uma dimensão passível de ser aceita para a comunidade letrada.

Paralelamente à acomodação do resgate da intuição criadora, a metáfora dos elementos selvagens, presente no prólogo, serve como uma espécie de aproximação entre a utópica idealização do conceito de nação e a real situação das classes marginalizadas em um país ainda vivendo às sombras da herança colonial:

[...] podereis estranhar o meu oferecimento, e chamá-lo de ousadia, se não reflexionares que o mais poderoso monarca pode sem humilhação aceitar um ramalhete de flores das mãos grosseiras de uma camponesa, que para oferecê-lo curve o joelho e incline a a cabeça em sinal de respeito, estima e admiração.

Minha oferta não vos desilustra. Ei-la dilapidada como um diamante arrancado ao seio da terra e oferecido por mão selvagem. (FREITAS, 2003, s/p.)

Manifesta-se em Freitas, de forma clara, a necessidade da vassalagem contida no prólogo como

meio de oferecimento da obra à crítica de seu tempo. O reconhecimento exposto, aqui, participa de uma nova ordem do “bem comum”, partilhado neste contexto por minorias excluídas da construção histórico-social da nação brasileira. Nessa perspectiva, é como se a posição de rebaixamento funcionasse como uma licença poética para a obra, destacando o fato de que a autora não está à altura do proposto.

Habilmente Freitas compara a mão de escritora à de uma camponesa, “mão selvagem”, dando relevo aos aspectos genuínos de uma produção modesta, mas efetivamente nacional. A referência ao “diamante arrancado ao seio da terra” e oferecido por uma mão grosseira, selvagem, faz alusão direta à colonização e aos meios exploratórios utilizados para a manutenção dos potentados da Europa. A imagem produzida pela autora faz, ainda, reputar toda a tradição literária da literatura colonial, pois a dispõe como uma fiel súdita cumpridora no decoro da escrita.

O decoro é visivelmente notado quando a autora dirige-se ao leitor, mudando o tom do discurso e suspendendo a humildade. Na parte dedicada ao leitor encontramos o efeito da modulação discursiva, simulando uma proximidade com o interlocutor. A relação íntima, estabelecida pelo discurso, possibilita à autora uma reflexão mais abrangente acerca dos domínios da escrita, marcando um viés crítico pessoal acerca da composição. Como a narrativa aborda diversos elementos fantasiosos, estranhos e fantásticos a autora faz questão de incitar o diálogo com o leitor/a:

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

Nesta passagem, o conhecimento público do desenvolvimento das ciências ocultas e do espiritismo funciona como uma espécie de *topos* para a autorização temática que será desenvolvida posteriormente. Nesse intento, a autora prepara o espírito do público, dando ênfase à legitimidade histórica do assunto tratado, ainda que representasse um descompasso temático do que deveria ser abordado pela mulher. A explicação dada à fundamentação do romance, a partir do uso das ciências ocultas e do Espiritismo, preparando o leitor para o desenvolvimento da trama, descortina o fato de que a mesma se desdobra em um universo fantasioso e utópico na representação do universo feminino retratado. Ao apoderar-se do inverossímil, a autora conquista um espaço próprio de construção e desenvolvimento da obra, garantindo-lhe a liberdade das fronteiras estéticas.

Notamos, portanto, que ao mesmo tempo em que o prólogo ao leitor funciona como uma reflexão das escolhas autorais, demonstra, inevitavelmente, uma licença para a transgressão dos limites entre o pensamento estético e a condição histórica a que se vê submetida a autora. No campo de uma poética cultural, o prólogo pode ser visto como mais um elemento que organiza e sistematiza as fronteiras invisíveis da obra

Na esteira da ideia de transgressão, vale a análise de um outro prólogo contido no romance *Úrsula*, de Maria Firmina dos Reis, obra publicada em 1859. Novamente encontramos aquele tom de modéstia, aqui dirigido diretamente ao leitor: “Mesquinho e humilde livro é este que vos apresento, leitor.” (REIS, 2004, s/p).

A fórmula de modéstia, entretanto, é seguida de uma manifestação consciente do lugar ocupado pela escritora:

Sei que pouco vale este romance, porque escrito por uma mulher, e mulher brasileira, de educação acanhada e sem o trato e conversão dos homens ilustrados, que aconselham, que discutem e que corrigem, com uma instrução misérrima, apenas conhecendo a língua de seus pais, e pouco lida, o seu cabedal intelectual é quase nulo. (REIS, 2004, s/p)

A conquista da benevolência, neste caso, deposita crédito na compreensão de um leitor disposto a considerar as particularidades ou imperfeições de uma romancista cuja educação diz-se precária. Marcadamente acentua-se o fato da obra ter sido escrita por uma mulher, mulher brasileira, o que só reitera o apelo à condição feminina vivida no século XIX brasileiro.

Em seguida, a autora recorre à metáfora materna, tornando justificável a sua empreitada por tratar-se de um “organismo vivo”, retirado das entranhas. A aproximação metafórica dialoga com a única condição exclusivamente feminina – a maternidade:

Então porque o publicas? perguntará o leitor. Como uma tentativa, e mais ainda, por este amor materno, que não tem limites, que tudo desculpa – os defeitos, os achaques, as deformidades do filho – e gosta de enfeitá-lo e aparecer com ele em toda a parte, mostrá-lo a todos os conhecidos e vê-lo mimado e acariciado. (REIS, 2004, s/p)

As imperfeições da obra coadunam-se à própria condição do humano, tornando possível uma readequação da concepção literária sob o signo do molde em movimento. Esse aparente limite, entretanto, visível no prólogo, demonstra a pouca receptividade crítica que as obras produzidas por mulheres poderiam alcançar, pois está diretamente ligada à concepção de obra de arte em boa parte do século XIX.

A teorização da intuição, por exemplo, dá continuidade ao desterro da *mimesis*, e à ideia organicista da obra de arte. A ideia de que cada expressão seja uma única expressão e de que a atividade estética esteja voltada para a fusão das impressões, corrobora esse organicismo da arte. A atividade estética, conseqüentemente, transforma-se em fusão das impressões, colaborando para a construção de uma totalidade a que chamamos obra. Essa visão requer a compreensão de que a obra de arte seja uma organização exclusivamente individual e como uma manifestação do espírito, uma criação regida por leis próprias, muito mais relevante do que a imitação, uma vez que esta estaria dirigida por leis que de alguma forma lhe são externas. O julgamento artístico, nessa perspectiva, converte-se em tão individual quanto a atividade criadora, evidenciando-se uma coincidência entre a atividade de julgamento (gosto) e a atividade produtora (gênio).

A sua imaginação, entretanto, é rebaixada pela imagem de uma “pobre avezinha silvestre” caminhando, em contraposição à imagem da águia, sobre as planuras, a girar. A metáfora aqui desempenha um papel crítico, pois a aproximação é também uma forma de reconhecimento das limitações da escrita para a mulher. A finalização do discurso do prólogo atesta claramente esse reconhecimento dos limites impostos:

Não a desprezeis, antes amparai-a nos seus incertos e titubeantes passos para assim dar alento à autora de seus dias, que talvez com essa proteção cultive mais o seu engenho, e venha a produzir cousa melhor, ou quando menos, sirva esse bom acolhimento de incentivo para as outras, que com imaginação mais brilhante, com educação mais acurada, com instrução mais vasta e liberal, tenham mais timidez do que nós. (REIS, 2004, s/p.)

Conseqüentemente, nota-se que os paratextos constituem uma marca histórica da necessidade de transpor os limites da sociedade colonial, que apenas manifestava progresso teoricamente. O parentesco das fórmulas de modéstia com a literatura produzida no Antigo Regime descortina, ainda, a falsa emancipação e o próprio caráter do elemento considerado como “nação”, o que nota claramente Flavio Kothe a respeito da ideologia do caráter nacional:

Não houve automática ‘emancipação literária’ com o romantismo, nem ele ‘traduziu fielmente os sentimentos e as aspirações da nova nacionalidade’. A ‘nacionalidade’ é antes uma ideologia do que a expressão da diversidade da população. Sob a aparência de interpretar a história, desenvolvia uma *pro-jeção* excludente, que já havia sido iniciada antes da independência e não como ruptura da subordinação colonial, mas continuou depois de 1822, mantendo a dependência sob a máscara de independência. (KOTHE, 2000, p. 69)

Toma-se consciência, a partir dessa ideia, que o posicionamento autoral feminino e o discurso apresentado no prólogo é testemunhal quanto à falsa noção de identidade veiculada a partir do romantismo brasileiro. Ao apresentar em seu prólogo um atestado de “acanhada educação”, Maria Firmina dos Reis dialoga com o vazio da história, sobretudo com aquela literatura esquecida, não registrada, como bem ressalta a visão crítica de Kothe:

A formação da literatura brasileira deu-se basicamente na tradição oral, na qual a exegese canônica nem sequer a percebe. A historiografia é a traição da história. Aqueles que morrem para fazer história são esquecidos pela história, sendo lembrados apenas aqueles que representam a versão conveniente para edulcorar a dominação presente. (KOTHE, 2000, p. 74)

Vale retomarmos, ainda, o ensaio produzido por Joan Scott, nos anos noventa, em que a mesma problematiza a história das mulheres dentro de um conceito de indivíduo universal, uma vez que:

O “universal” implica uma comparação com o específico ou o particular, homens brancos com outros que não são brancos ou não são homens, homens com mulheres. Mas essas comparações são mais freqüentemente estabelecidas e compreendidas como categorias naturais, entidades separadas, do que como termos relacionais. (SCOTT, 1992, p. 77)

Nesse domínio, é pertinente pensar que a condição universalizante à qual dirige-se Scott tenha sido igualmente aplicada ao cânone literário, legitimando o discurso do vencedor sobre os vencidos, falseando uma enorme ruptura com os meios de produção coloniais; erigindo através da suposta literatura nacional uma condição apaziguadora dos fenômenos históricos inconvenientes para o liberalismo emergente.

A marca da ousadia, como vemos em boa parte dos paratextos, é finalmente materializada no prólogo ao leitor do romance *Lésbia*, publicado em 1890 por Maria Benedita Bormann, em que se desenvolvem diferentes aspectos do ato da escrita:

O que deve impressionar o espectador diante de uma estátua, ou de uma tela primorosa, não é a ideia ou o fato que ou outra representa, mas sim a beleza dos contornos, o delineado das linhas, enfim, a perfeição do trabalho. (BORMANN, 1998, s/p.)

Inicialmente, encontramos a preocupação da autora com o resgate da forma essencial de uma obra, enfatizado na busca da perfeição. O fato não estranha ao leitor que encontrará nesse romance uma forte relação entre a concepção da escrita com a tradição clássica. O próprio título da obra, que dá nome ao pseudônimo da

protagonista Arabela quando nasce como escritora, está totalmente implicado na tradição da literatura greco-latina. Ao resgatar a noção de tradição, o prólogo escava a possibilidade criativa para a autora em seu projeto de escrita, sendo logo precedida pela justificativa da escolha do suicídio para a personagem, com base na sua legitimidade dado o fato de que dialoga com o mesmo tema eleito por Goethe em *Werther*:

Um dos desfechos condenados, segundo a opinião de muitos, é o suicídio; no entanto, nenhum livro é mais belo do que WERTHER, e nele há o endeusamento do suicídio. Lésbia também termina pelo suicídio, e longe de ser um ato irrefletido ou violento, é antes a consequência fatal do seu tormentoso e acidentado viver. (BORMANN, 1998, s/p.)

Verifica-se no discurso produzido por Bormann que a escolha do suicídio para a sua protagonista é plenamente justificada com base no cânone, uma vez que a obra de Goethe já havia adentrado o campo literário na segunda metade do século XIX. Nessa perspectiva, encontramos em sua proposta uma visão menos acanhada e mais ousada para o papel da escritora, ideia que é reforçada no próprio prólogo através da máscara ficcional:

É um romance à parte, porque, sendo a protagonista uma mulher de letras, a vida desta abrange maior âmbito e mais peripécias do que a existência do comum das mulheres. (BORMANN, 1998, s/p.)

Claramente, o prefácio de Bormann dialoga com o leitor/a demonstrando uma visão emancipada para a escrita e para a sua personagem protagonista. O suicídio, justificado na tradição literária canônica, acaba por desmitificar o papel sempre positivo da escolha da vida e a morte torna-se um direito feminino que vence o próprio decoro da escrita. O posicionamento autoral aqui destaca não só a forma como o romance é pensado, mas o conhecimento da autora de uma cultura letrada que lhe é anterior, tornando evidente a sua inserção pública no domínio da escrita literária.

Os recursos utilizados nos paratextos de autoria feminina, portanto, demonstram um constante paradoxo entre a tentativa de captar a benevolência através da sujeição autoral à crítica vigente, e aos leitores, e a necessidade de instituir novos modos de escrita e recepção, amparados na tão almejada liberdade romântica. O apelo ao leitor impele-o, sobretudo, a uma atividade carinhosa, quase doméstica com a obra, adentrando o território da cordialidade brasileira. A ruptura presente vê-se sempre amparada pelo conhecimento dos meios de circulação e da recepção crítica que poderá receber a obra. A tutela masculina prevalece, portanto, no chamado cânone,

referencia obrigatória para que a obra possa circular entre os meios intelectuais, ainda que precariamente. Vale lembrar, sobretudo, que a própria constituição do cânone na literatura brasileira sempre foi um capítulo à parte, longe ainda de ter esgotado as nossas contínuas releituras, seguindo o que nos sugere Kothe de que:

Quem não articula um texto tolerável ao poder, e de acordo com o pensamento dominante, dificilmente o vê publicado e transformado em discurso con(sagrado). Um autor não tem espaço na imprensa na proporção do seu talento ou do que ele tem a dizer, mas de acordo com as conveniências. (KOTHE, 2000, p. 511)

As peculiaridades nos prólogos atestam claramente a posição social da mulher e os domínios esperados de sua condição enquanto (i)letrada. O breve exame empreendido em torno dos paratextos demonstra como sua função instaura-se muito além da mera apresentação do material estético das obras. Em seu universo, encontramos algo que pode ser pensado como uma espécie de crônica da vida intelectual da escritora frente às restritas possibilidades de sua realização artística. Nessa perspectiva, o campo literário feminino apresenta-se como um mapa ainda a ser desenhado e pensado dentro dos limites estreitos das relações de poder e da arte.

As relações esparsas que aqui apontamos levam-nos a refletir acerca do papel e dos novos interesses do trato da historiografia e da autoria feminina. O estudo das práticas letradas em autoria feminina durante o século XIX tem revelado diferentes aspectos dentro do campo historiográfico brasileiro, especialmente dentro das concepções que tratam de uma reflexão acerca de identidade, nacionalidade e formação de uma literatura genuinamente brasileira, bem como de sua problematização frente a outros países da América Latina.

A manutenção do “bem comum”, no caso da literatura brasileira de autoria feminina, demonstra de forma clara a estreita ponte da arte que a mulher teria de cruzar para estar inserida socialmente no domínio da cultura letrada.

Referências

- BORMANN, Maria Benedita Câmara. *Lésbia*. 2. ed. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- FREITAS, Emília. *A Rainha do Ignoto*: romance psicológico. 3. ed. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.
- GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*: la littérature au second degré. Paris: Éditions du Seuil, 1982,

JAUSS, Hans Robert. *A literatura como provocação*. Tradução Teresa Cruz. 2. ed. Lisboa: Vega, 2003.

KOTHE, Flávio René. *O cânone imperial*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Artimanhas nas entrelinhas: leitura do paratexto de escritoras do século XIX. *Revista Travessia*, n. 21, p. 64-70, 1990.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: Ed. Mulheres: Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora Unesp, 1992. p. 63-95.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1992.

Recebido: 25 de março de 2013
Aprovado: 12 de novembro de 2013
Contato: fanitabak@hotmail.com