

## CURSOS DE PÓS-GRADUAÇÃO DA PUCRS (MESTRADO)

### Instituto de Letras e Artes

- Lingüística Aplicada
- Teoria da Literatura
- \* Recredenciado pelo Parecer nº 639/93 do C.F.E. de 07/10/93
- \* Conceito CAPES: A

Informações: PG. LETRAS - Fone/FAX: (051) 320.36.76

## Cultura e dominação: o discurso crítico no século XIX<sup>1</sup>

RITA TEREZINHA SCHMIDT  
UFRGS

Por surpreendente que possa parecer, uma das primeiras vozes a apontar os silêncios e lacunas de nossas histórias literárias em relação a produção de mulheres e, mais, a sinalizar a falta de qualquer afinidade e, até mesmo, a absoluta discrepância entre a representação de mulheres ficcionais por autores prestigiados do século XIX – Alencar, Macedo e Machado – e mulheres reais, ou seja, as escritoras do período, foi a de Lúcia Miguel Pereira. Para quem conhece a sua *Prosa de ficção*,<sup>2</sup> uma história da ficção brasileira onde a conhecida crítica de Machado relega a produção de autoria das mulheres porque mesmo uma ou outra lembrada por críticos do período não “pode” ter lugar na história literária, a voz ora irônica, ora condescendente, que lança farpas sobre Sacramento Blake e, particularmente, sobre Sílvio Romero, no artigo “As mulheres na literatura brasileira”<sup>3</sup> é, no mínimo reveladora de um discurso crítico marcado pela ambigüidade em função de uma assinatura regulada pela autoridade do discurso normativo vigente. Como crítica reconhecida no âmbito de um espaço eminentemente masculino, e como autora de uma obra de escopo respeitável, Lúcia Miguel Pereira adota, naquela obra, o ponto de vista do modelo autorizado do “crítico ideal”, ou seja, o ponto de vista do genérico universal, resguardando-se, portanto, da visão declinada no registro do feminino, supostamente contaminada pela visão do particular. É preciso atentar aqui, para o fato de que o gênero do

<sup>1</sup> Este texto foi lido, pela primeira vez, publicamente no XI Congresso Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Lingüística (ANPOLL), realizado em João Pessoa, Paraíba, entre 2 e 6 de junho de 1996.

<sup>2</sup> Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1857.

<sup>3</sup> Revista *Anhembi*, 49, v. XVIII, dez. 1954, p. 17-25.

discurso sério, objetivo, competente e legitimado pela cultura sempre foi o do gênero masculino, tomado como universal. E sintomático, portanto, que somente como autora de um artigo numa revista de restrita circulação, Lúcia Miguel Pereira ousa assumir o discurso do ponto de vista de um sujeito feminino indignado, poderia se dizer, lançando sobre a *História de literatura brasileira* (1882) de Sílvio Romero, a pergunta silenciada pela voz da identidade crítica reconhecida e legitimada no círculo do poder cultural que, todos sabemos, é patriarcal: "Mas quem sabe se poderá acusar de uma tal ou qual misoginia literária o grande crítico que foi Sílvio Romero? Se deixa de citar até Júlia Lopes de Almeida e Carmem Dolores, suas contemporâneas, muitas outras, mais antigas, há de ter omitido..."<sup>4</sup>

Se início esse texto com o caso de Lúcia Miguel Pereira, e porque este coloca em relevo algumas questões intimamente imbricadas sobre as quais quero fazer algumas considerações: a marginalidade institucionalizada da produção literária de mulheres do século XIX e o poder de um discurso crítico que "produz" obras literárias ao exercer sua autoridade normativa no domínio da definição do que é considerado "literário", favorecendo a formação de uma preferência cultural que consagra determinadas obras por serem "boa literatura" ou "literatura séria" e neutralize as obras tidas como "bárbaras" ou "sub-literatura", coincidentalmente (?) as obras de autoria feminina, consideradas como ameaça aos padrões vigentes.

Com o objetivo de desenvolver uma linha de reflexão que contemple as questões delineadas acima, parto da constatação, já referida acima, sobre a ausência de obras de autoria feminina no cânone do século XIX, para adentrar numa questão preliminar que é a questão referente a formação de um cânone. Todo cânone é uma forma institucionalizada através da qual uma determinada cultura determina o que vem a ser a sua literatura representativa, isto é, os textos modelares que recortam a singularidade discursiva e representacional de uma cultura e que vêm a integrar o seu patrimônio cultural. Um cânone não se constitui através de um processo espontâneo, autogerativo. Reconheço que é um processo em que muitos fatores entram em jogo – determinações ideológicas, estilos predominantes numa época, gênero prestigiado, etc. Contudo, por trás de todos os fatores, tem-se uma tradição crítica, o que significa dizer que a constituição de um cânone é, na base, uma decorrência do poder de discursos críticos e das instituições que os abrigam. A atividade de crítica literária sempre desempe-

nhou um papel determinante na formação dos cânones nacionais, quer seja através de resenhas, antologias, edições críticas, compêndios historiográficos ou histórias literárias. Seus atos avaliativos, além de se constituir em recomendações de valor, são também determinantes de valor na medida em que, operando a partir de certas definições de literatura sobre as quais já há prévio consenso – a literatura como repositório de valores morais e espirituais, no caso do século XIX – inscrevem pressupostos que convenciam o que se entende como uma obra "séria", ou seja, aquela que tem valor e, portanto, integrará o cânone.

Com sua atuação, os críticos gerenciam todo o processo de atribuição de valor, desenvolvendo mecanismos pedagógicos de aculturação: cultivar um determinado gosto, socializar hábitos de leitura, direcionar preferências, alimentar interesses, de forma a produzir, geração após geração, um grupo culturalmente apto, com condições de apreciar a "boa literatura". Seria quase desnecessário apontar para o fato de que esse grupo privilegiado que tem a oportunidade de desenvolver competência no registro de códigos culturais e estéticos prestigiados pelas práticas dominantes, integra a classe socialmente, economicamente e politicamente dominante. Assim, as obras valorizadas são as que tem a continuidade de sua circulação assegurada dentro desse círculo. Se o complexo processo de canonização está assim colado ao processo de reprodução cultural de valor num contexto onde os mecanismos através dos quais o valor é produzido são monopolizados pela classe que detém poder cultural, não há como deixar de reconhecer que os cânones literários, no espaço de uma sociedade desigual, são expressões de poder político e social e, conseqüentemente, são índices das relações sociais de dominação que existem naquela mesma sociedade.

No século XIX, havia um consenso sobre a relevância da literatura como instrumento de legitimação e orgulho nacional. O processo de formação de nosso cânone literário foi desencadeado nesse período e estava atrelado, de um lado, a uma necessidade política de desenvolver um projeto de construção identitária nacional, de outro, a crença oitocentista sobre a missão pedagógica da literatura em transmitir os valores morais e espirituais, na esteira de uma cultura literária dita universal, ou melhor, européia, em cujos paradigmas se referenciava a produção local. A prática crítica era, assim, tensionada pela tendência a indagação histórica (a influência do meio como forma de detectar uma literatura "nacional"), vista hoje como biologismo ou biografismo, e pelo pendor a análises centradas no ideal de performance estética, cujos modelos eram os mestres da literatura européia com cujas obras os críticos

<sup>4</sup> Op. cit., 18.



eram, por formação, familiarizados. A partir dessas colocações, é possível levantar duas questões: primeiro, nossos críticos do século XIX pensavam a literatura brasileira dentro de uma moldura cultural que era, *a priori*, constituída por noções do canônico, delimitadas em função da existência de um *corpus* de obras modelares. Essas noções sustentam a base crítica da identificação daquelas obras que a cultura considera "sérias" porque atuam como coordenadas para a forma de interpretação que estabelece o sentido do "sério". Segundo, a recepção crítica das obras produzidas ficava restrita a um círculo de homens letrados, privilegiados em termos de suas origens de classe, e do ponto de vista de gênero e raça. É nesse sentido que o empreendimento crítico que se iniciou no século XIX com vistas ao estabelecimento de um cânone nacional, traz as marcas ideológicas de um processo de elitização, branqueamento e patriarcalização da cultura.

Retomando a questão da invisibilidade de obras de autoria feminina nesse contexto, pode-se afirmar que essas obras não tinham a mínima chance de serem consideradas "sérias", justamente porque não se enquadravam, do ponto de vista dos críticos, na linha de continuidade instaurada pelas obras modelares, de autoria masculina – o que se poderia chamar de tradição ocidental – nem pelo critério de verdade nem pelo critério de valor. Esses não são critérios sexistas *per se* mas como suporte de uma máquina judicativa nas condições de uma cultura que sempre interpretou o ponto de vista masculino como sinônimo de universal e, portanto, verdadeiro, e o ponto de vista feminino como sendo particular e de valor menor, periférico as grandes questões do ser humano, autorizam uma prática que acaba sendo.

A título de ilustração, gostaria de me deter no discurso de um dos mais prestigiados críticos do século XIX. Trata-se de Araripe Júnior, da Escola de Fortaleza e pertencente a chamada "trindade crítica" e da qual faziam parte Sílvio Romero e José Veríssimo. Situando Araripe Júnior no contexto de meu argumento, e possível surpreender em sua prática crítica, a forma como nela se instala e se constrói o sentido da diferença ideológica na medida em que seu modo de ver, pensar e sentir o mundo se alinha com o paradigma de autoridade investida na visão masculina. Em muitos de seus artigos, seu discurso filtra uma ótica de gênero cujas marcas não deixam dúvidas quanto a posição discursiva/ideológica do sujeito que escreve. Ao tecer comentários sobre as qualidades da obra de Aluísio Azevedo, Araripe Júnior se utiliza de qualificativos que, de pronto, estabelecem um repertório de associações com a sexualidade masculina: Azevedo é um autor de

"natureza máscula";<sup>1</sup> possui um "traço másculo", "pulso rijo" (II, 64), pertence "à raça de compositores fortes", registra "a força nervosa produtora", com "qualidades propulsivas" (II, 65). Sobre a obra de Júlio Ribeiro, *A carne*, que, segundo Araripe Junior é um produto impuro em relação a excelência do método de Zola, afirma que o autor "experimentou os músculos", pois seguiu a linha do mestre francês "com todo [esse] arrojo" (II, 119), sendo seu estilo evidência de sua "natureza possante" (II, 123). O móvel estruturante de sua análise e o sentimento de exaltação/excitação que o texto lhe suscita: "o livro... trescala um *odor di femina*" (II, 122). A leitura desloca o plano da representação – esquema fisiológico com que, segundo Araripe, o autor bordou o romance – para o plano de um discurso pautado em alusões à morfologia da sexualidade masculina. Seus comentários terminam num elogio a realização de Júlio Ribeiro: "*A carne* guarda dentro de si coisas incomparáveis..." (II, 124). Em outro ensaio, mas no mesmo tom, Araripe aborda a obra *A normalista* de Adolfo Caminha. Segundo o crítico, Caminha conduz os personagens "com máxima felicidade" (II, 323), imprimindo ao romance uma "profunda sensação da vida e da verdade". O enredo trata da sedução da jovem ingênua e romântica, Maria do Carmo, por seu padrasto, que a esconde num sítio após a notícia de sua gravidez. Morrendo o recém-nascido, Maria do Carmo é reintegrada à sociedade e seu padrasto permanece com a sua posição social inabalada. Para Araripe, Caminha apresenta "uma sensação forte", "uma força de execução notável" (II, 326), o que o coloca na esteira de Zola, Bourget e Huysmans. O crítico chega a admitir que é possível encontrar lacunas na evolução dos personagens bem como pouca coerência mas, logo a seguir, glosa suas considerações, afirmando que "os defeitos são perfeitamente resgatados pela adaptação dos personagens ao meio e pelo movimento do ambiente" (II, 327). Sua intenção é clara no sentido de salvaguardar o texto, fazendo concessões e desviando a atenção dos pontos fracos para outros mais positivos.

É cotejando os julgamentos críticos emitidos e referidos acima com os comentários sobre as obras de Délia, pseudônimo de Maria Benedita Bormann, autora de *Lésbia* (1890) e *Celeste* (1893), que Araripe revela ser um crítico de dois pesos e duas medidas em se tratando de autoria de homens e mulheres. O que lhe provoca

<sup>1</sup> Todas as citações da crítica de Araripe Júnior foram extraídas da *Obra crítica de Araripe Júnior*, volumes II e III. Dir. Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, MEC/Casa de Rui Barbosa, 1960. No texto, as citações serão seguidas da indicação do volume e da página, entre parêntesis. Quando as mesmas constarem na mesma página, somente a última levará as referências.



rasgos de excitação nos textos de Azevedo, Ribeiro e Caminha, provoca-lhe uma reação brochante (para ficar com seus termos) em relação aos textos de Délia. De imediato, é interessante observar que a pecha pelo obsceno parece ser uma prerrogativa da autoria masculina no nível da produção, o que é devidamente valorizado no nível da recepção. É sintomático, portanto, que Délia seja condenada por ser uma escritora que “não perdeu a preocupação antiga da literatura brutal – os temperamentos fortemente obscenos continuam a tentá-la”. Não surpreende que o crítico, avesso ao que considera obsceno no registro do feminino, afirme preferir o romance *O aborto*, de Figueiredo Pimentel à *Celeste*, mesmo que aquele seja um romance “cheio de ousadias pornográficas”. Fica evidente que Araripe não consegue digerir o enredo de *Celeste*, isto é, a história de uma mulher que se separa do marido porque não agüenta mais sua brutalidade e escolhe seus parceiros amorosos sem cair na prostituição (interpretação dada na época para a mulher só que era vista com um homem) e, mais, que toma decisões que vão ao encontro de seus desejos. Na leitura do crítico, Celeste não passa de uma falsa erotomaniaca (mania amorosa), sem possibilidades de se afirmar como personagem séria e com substância, pois se revela “mal ensaiada”, “avoada”, “moça doida”. Na verdade, Araripe não aceita que esse enredo possa ser escrito por uma mulher. A execração de Délia e tingida com fina ironia: o texto é “reminiscência de alguma página de George Sand, truncada” (III, 172). Cabe registrar as nuances de seu preconceito: no contexto de filiação (influências) aos pais (leia-se modelos masculinos) europeus, a produção dos escritores brasileiros é vista de forma altamente positiva; no contexto de possível filiação a uma mãe (modelo feminino), já vista com deferência e um certo ar de suspeição – “alguma página” – a produção da escritora brasileira não passa de um arremedo, “página... truncada”.

É em seus comentários sobre *Lésbia* que Araripe torna-se mais cáustico e demolidor. Sua crítica revela ser um caso contundente de resistência à autoria feminina. O enredo desenvolve-se em torno da trajetória de *Lésbia*, a personagem central, que se reconcilia com a vida após uma traição amorosa. Consegue tornar-se uma escritora e sofre bastante com os ataques de uma imprensa machista. Viaja à Europa, onde permanece oito anos. Ao retornar ao Brasil, apaixonou-se por um rapaz mais novo que ela porém comprometido. O desfecho é trágico pois *Lésbia* acaba se suicidando. Para Araripe, o assunto é “banal” e a personagem “superficial, sem vida, vazia de alma e enigmática por convenção”, pois representa “o retrato de uma mulher tola e orgulhosa que se mete a gesticular uma natureza superior”, leia-se, evidentemente, mete-se a escritor.

O discurso do crítico deixa entrever a irritação contra a cumplicidade narrativa em relação a personagem ao afirmar que o romance é “uma defesa pueril da mulher de letras contra pretendidas agressões de poetastros e labregos da imprensa”. Mas sua irritação parece que não deixa muitas dúvidas quanto a forma como a mulher de letras é tratada pelos críticos, assim, se não fosse ela a defender-se, não seria o crítico que o faria por ela. A conclusão de Araripe é de que o romance tem muito de autobiográfico e que as afiliações autora/personagem “não são mais do que repercussões do amor-próprio ofendido da romancista” (II, 263). Talvez aqui, Araripe até tenha certa razão, mas o fato é que o seu discurso vem a validar o que diz encontrar no texto. Sua atitude é francamente hostil ao introduzir o romance:

Cabe-me agora a ingrata tarefa de tratar do livro de uma senhora que, por todos os motivos, devia merecer-me complicadíssimas condescendências. A sua peregrina formosura, o encanto de sua voz, a vibração de seu olhar, a gentileza de seu sexo, porém, foram precipitadamente um incentivo para que, nas páginas do livro, eu procurasse insistentemente alguma coisa que correspondesse a tanta graça física, a tão seletos dotes naturais. Infelizmente, volvi a última página do romance sem que um só estremecimento agitasse o meu espírito desprevenido (II, 260).

O contexto de suas palavras reforça a compreensão de que o que lhe desagradava é o fato de uma “senhora” ter escrito tal história. Pode-se nele identificar algumas contradições bastante evidentes. De um lado, seus pressupostos mostram a associação biológica entre sexo da autora e perfil do texto, a qual serve para denunciar o veio autobiográfico que detecta no substrato da personagem. Hoje se sabe que as escritoras do século XVIII e XIX sofreram, particularmente, com julgamentos que associavam as suas obras aos estereótipos de gênero nos quais os críticos as enquadravam. De outro, cobra de Délia “um estilo picante e original” pois, vivendo na natureza luxuriante do Rio de Janeiro, deveria a autora manifestar-se como uma artista “nervosa, intelectualmente violentada pela natureza tropical”. Como esse não é o caso, condena o romance por estar longe de “produzir a sensação desejada de excitar curiosidades feminis” (II, 260).

O discurso de Araripe deslinda as dificuldades de legibilidade de obras de autoria feminina cujos códigos não sintonizam com os códigos de um esquema “másculo” a partir do qual o crítico elogia os textos de autoria masculina como sérios e talentosos e menospreza os textos da única escritora referida em sua obra. Como aceitarmos um cânone moldado a partir de leituras críticas

dessa ordem ou de leituras que jamais foram feitas simplesmente porque a autoria é feminina e mulheres, assim reza a ideologia patriarcal, não dizem nada de importante para a construção de uma literatura nacional? Com a leitura da crítica de Araripe, tem-se uma amostragem da marginalização institucionalizada da mulher escritora num discurso que aparenta definitivo, inevitável e verdadeiro. A crítica literária do século XIX foi uma forma de produção cultural através da qual os homens construíram o mundo a sua imagem. E, como tal, foi uma forma de prática social de poder que colaborou ativamente na construção de pedagogias institucionais de exclusão.