

O DESAFIO AO CÂNONE LITERÁRIO: *LÉSBBIA* E O ROMANCE OITOCENTISTA DE AUTORIA FEMININA

Paula Cristina CUNHA¹

RESUMO: Na *belle époque* brasileira, muitas mulheres que se dedicaram ao ofício das letras conseguiram reconhecimento entre os seus pares homens. *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann, é uma obra inovadora, por ser um romance de artista que põe em cena a escritora no seu percurso de reconhecimento social. O presente trabalho enuncia algumas questões, como a da autoria e da importância de um quadro de referências para as mulheres que começam a escrever e que encontram um cânone constituído e uma crítica altamente desfavorável e preconceituosa. A crítica feminista, na medida em que procedeu à releitura das obras canônicas, tendo realizado autênticas prospecções de obras de autoria feminina e proposto mesmo uma espécie de reescrita da cultura, fornece ferramentas fundamentais para se compreender o pioneirismo destas mulheres. *Lésbia* é uma obra que, ficcionalmente, antecipa algumas das questões que fazem parte da agenda da crítica feminista.

Palavras-chave: *Lésbia*, autoria feminina, cânone literário, crítica feminista

ABSTRACT: In brazilian *belle époque*, many women who have dedicated themselves to the craft of letters succeeded recognition among their peers men. *Lésbia*, by Maria Benedita Bormann, is a groundbreaking work, being a *Künstlerroman* who brings up the woman writer in her journey for social recognition. This paper sets out some of these questions, such as the importance of authorship and a frame of reference for women who start writing and find a canon established, highly unfavorable criticism and great prejudice. The feminist criticism (gynocritics), by the fact that carried out the rereading of canonical works, searched for books written by women and even proposed a kind of rewriting of culture, provides fundamental tools for understanding these pioneering women. *Lésbia* is a work that, fictionally, anticipates some of the major issues that are part of the agenda of feminist criticism.

Keywords: *Lésbia*, feminine authorship literary canon, feminist criticism

*Eu saberei vencer o que tanto me oprime,
porque sei querer e hei de triunfar!*

(Maria Benedita Bormann, *Lésbia*)

1. Crítica feminista e cânone literário

A história das mulheres delinea-se como uma página de resistência, quando, sobretudo a partir de finais do século dezenove, alguma mulheres ilustres e ilustradas começam a reivindicar um papel mais interventivo na vida pública e a insurgirem-se contra a posição de passividade que a sociedade patriarcal reservava

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB.

ao sexo feminino, o “sexo frágil”. Por isso, na virada do século e ainda em boa parte do século XX, o século do cientificismo, das hecatombes mundiais, um século que conhece profundas mudanças sociais, a luta das mulheres faz-se pela garantia de direitos cívicos e políticos, como o direito de votarem e de serem votadas.

No Brasil, para além de iniciativas pessoais de menor alcance, ainda no século dezenove, como as de Isabel de Sousa Matos, dentista gaúcha que conseguiu alistar-se, em 1881, na sua cidade natal, por ser portadora de título científico, ou de Isabel Dillon, que se apresentou, na Bahia, como candidata à Constituinte, Bertha Luz é o nome que mais se destaca, nos anos 20, por liderar o movimento organizado e institucionalizado de alcance nacional, a Federação Brasileira para o Progresso Feminino (FBPF).

Em *Uma história do feminismo no Brasil*, Céli Regina Jardim Pinto chama a esta primeira fase do feminismo brasileiro de “bem comportada”, pela circunstância de não existir propriamente enfrentamento com o masculino, antes iniciativas de inclusão da mulher enquanto cidadã. Uma segunda tendência ou “feminismo difuso”, de acordo com a mesma estudiosa, manifesta-se na imprensa feminina e nas obras de autoria feminina publicadas nos periódicos dirigidos por mulheres, na sua maioria professoras, jornalistas e escritoras que, para além dos direitos sufragistas, falam na educação das mulheres e na dominação dos homens, na sexualidade feminina e no direito ao divórcio. Por fim, uma terceira vertente do feminismo brasileiro é, ainda com Céli Pinto, “menos comportada”, confundindo-se com o ideário anarquista e comunista, e tem como expoente Maria Lacerda de Moura.

Literatura e feminismo encontram-se justamente nas questões do direito à educação e à profissão, como sublinha Zahidé Muzart, pela pena de mulheres que, nos periódicos, travaram a luta pelo “despertar da consciência das mulheres brasileiras”, como Josefina Álvares de Azevedo, proprietária do jornal “A família” e autora do texto dramático *O voto feminino*. Estas questões estão intrinsecamente associadas e ao serviço de uma estratégia das mulheres para se infiltrarem no território cultural e social masculino.

A autoria feminina está intimamente ligada à “ansiedade de autoria”, expressão cunhada por Gilbert e Gubar, que traduz a luta que a mulher que escreve enfrenta no processo de socialização de suas obras, porquanto tem de se introduzir num espaço, o da produção simbólica, tradicionalmente reservado ao homem, o que faz das suas obras uma espécie de desafio, de roubo do fogo, como entendia Simone de Beauvoir.

Enquanto leitora, a mulher inaugura práticas de leitura que questionam a forma como a mulher é representada na literatura androcêntrica, como são postas em circulação imagens estereotipadas da mulher que a tipificam como anjo do lar ou como demônio, o outro que ameaça a ordem estabelecida porque, supostamente, detém poderes insuspeitados. Com Jauss e o conceito de “horizonte de expectativa”, a estética da recepção volta-se para a recepção social do texto literário e mostra como o leitor faz parte do ato de leitura, que ele não é um receptor passivo das obras, mas é também um “transmissor dinâmico” que pode modificar a leitura das obras. Trata-se, portanto, de uma concepção teórica fundamental que deixa de valorizar, exclusivamente, o eixo autor vs obra, para conceder importância aos elementos contextuais que fazem parte do processo de formação de uma cultura literária cuja dinâmica constitui a própria história da literatura. Outro teórico fundamental é Iser que, com a noção de “leitor implícito” e de “espaços vazios” do texto a serem preenchidos pelo leitor, mostra o processo de leitura como construção

de sentido que depende do repertório de cada leitor e das suas “estratégias de leitura”.

Nos estudos literários, o declínio do paradigma estruturalista conduz a que se comece a sentir um profundo mal-estar em relação à tradição cultural ocidental, a qual continuava a privilegiar obras refletoras da ordem discursiva dominante. Neste sentido, os estudos culturais contribuíram, decisivamente, para o questionamento do cânone, ao proporem a valorização de discursos e textos provenientes de culturas até então excluídas, nas margens. Do mesmo modo, o pós-colonialismo e a crítica feminista - que surgiu da necessidade de se privilegiarem abordagens “descentradas” dos textos canônicos, nos quais a mulher ou era idealizada (mulher anjo) ou diabolizada (mulher fatal, bruxa, decaída) mas sempre dela prevalecendo imagens estereotipadas - propunham a releitura dos textos da grande tradição, a partir de novas perspectivas teóricas. Elaine Showalter designou de ginocrítica esta prática de releitura dos textos consagrados e consequente reabilitação de obras de autoria de mulheres. Reescrever a história literária implica, primeiramente, questionar as instâncias de consagração dos paradigmas estéticos, resgatar obras de autoria feminina, para, posteriormente, se poder propor um novo modelo.

A linguagem coloca-se para a mulher como uma questão de identidade, na medida em que o acesso às formas simbólicas da cultura se faz através dela. Por isso, se as práticas do ser humano moldam a cultura, encarada, então, como produto histórico, então, necessariamente, as mulheres também têm um papel nessa construção. Interessa, sobretudo, compreender como se estabeleceram os mecanismos de consagração social e cultural que serviram à formação e consolidação dos paradigmas vigentes. Neste sentido, não poderá ser indiferente que seja uma mulher a escrever, se e quando utiliza a palavra o faz para veicular perspectivas distintas daquelas que sustentam a cultura logocêntrica, definida com base em oposições binárias.

O feminismo tem um papel relevante na escrita de uma nova historiografia que enriqueça a narrativa histórica com perspectivas que inscrevam a mulher como agente no processo social. Enquanto parte do grupo dos excluídos, ela pode problematizar a visão do processo histórico como uma série de políticas de poder que ganham em ser vistas de forma inter-relacionada, porquanto o sistema gênero-sexo atravessa todas as esferas da estruturação social.

Essa inscrição da mulher na cultura desestabiliza concepções canônicas do tecido sócio-cultural. A “escola do ressentimento”, na formulação de Harold Bloom, o teórico da Grande Tradição, é o reduto das minorias, dos que, não fazendo um uso elevado da expressão estética, adulteram o cânone. No entanto, como defende Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, “(...) qualquer definição do que é ‘melhor’ ou ‘correcto’, isto é, qualquer definição do cânone tem de estar *sempre* disponível para a redefinição.” (SANTOS, 1994, p. 19)

A problematização do processo de formação dos cânones literários constitui uma reação à hierarquização na arte e manifesta-se como uma forma de consciência de que a seleção de textos e de autores que compõem o panteão das letras é também uma prática de exclusão, na medida em que reproduz hierarquias sociais. Portanto, questionar o cânone é também denunciar relações de poder, perceber que forças servem ao controle social, quais os critérios que presidem à atribuição de valor a uns textos em detrimento de outros. A exclusão feminina do cânone literário - cujo discurso racionalista e logocêntrico com pretensão ao universalismo naturalizou práticas culturais que permaneceram inquestionáveis - foi abalada pelo gesto questionador dos marginalizados culturais que começaram a pôr em causa concepções essencialistas do sistema de

valores estéticos. O cânone é uma extensão do discurso da sociedade que o produz. Roberto Reis ilumina esta relação entre literatura e poder:

(...) os textos não podem ser dissociados de uma certa configuração ideológica, na proporção em que o que é dito depende de quem fala no texto e de sua inscrição social e histórica. O que equivale a afirmar que todo texto parece estar intimamente sobredeterminado por uma instância de autoridade. (REIS, 1992, p. 69)

É na releitura dos textos canônicos, numa “maneira de ler” diferente, que parece residir a chave contra a essencialização de discursos hegemônicos, isto é, trata-se de perceber quem fala naqueles textos e a partir de que posicionamento ideológico, pois, enquanto prática discursiva, a literatura é uma poderosa forma de controle e dominação social. Ler os textos a partir de ângulos novos é desconstruir o cânone, é recusar, não os textos, mas as leituras institucionalizadas que se fizeram deles e que lhes atribuíram valor sem que se mostrem os critérios dessa escolha. Roberto Reis alerta, no entanto: “Um novo cânone decerto não lograria evitar a reduplicação das hierarquias sociais. O problema não reside no elenco de textos canônicos mas na própria canonização (...)” (REIS, 1992, p. 73)

Se, no ato da leitura, o leitor estabelece um diálogo, não só com o autor mas também com o contexto histórico representado na obra e com o sistema de valores que ela veicula, então o questionamento de leituras canônicas pode contribuir para a desconstrução dos cânones literários, responsáveis pela cristalização de ordens culturais reprodutoras da ideologia dominante. É neste quadro que Roberto Reis inscreve a sua proposta de se colocar em prática ‘uma certa maneira de ler’, um paradigma de leitura alternativo. Uma tal prática de leitura que valoriza os aspectos extra-literários presentes nas obras revela como textos que partilham com outras formações discursivas traços comuns permitem mostrar como a literatura, não sendo uma representação passiva nem direta do real, reproduz a ordem social. Neste sentido, é à própria existência de um cânone, de um paradigma que legitima umas obras e exclui outras, que devemos lançar um olhar crítico, na medida em que os textos estão sobredeterminados pela ideologia do autor e da época em que se inscrevem. Deve-se questionar, portanto, que instituições sociais consagraram tais obras, por que razão e quais os critérios dessa seleção. Vista desta forma, a literatura é uma formação discursiva com uma função determinada na ordem dos discursos.

2. *Lésbia* e a autoria feminina

Délia é a *persona* literária de Maria Benedita Bormann, também conhecida por Délia, uma autora brasileira que escreveu na segunda metade do século XIX, de cuja obra temos conhecimento graças ao projeto de resgate da produção literária de escritoras oitocentistas pela Editora Mulheres que, em 1998, reeditou aquela que é a obra mais representativa da autora, *Lésbia*, originalmente publicada em folhetim, mas que teve formato de livro em 1890 (data que surge no prefácio), embora tenha sido escrita em 1894, data que consta na última página desta reedição. Délia estreia em 1881, com uma narrativa curta, que publica num periódico. Até ao ano em que morre, 1895, conseguiu publicar, pelo menos, três livros. Há notícias de outros três, mas nenhum exemplar nos chegou. Colaborou em diversos jornais e revistas, designadamente em *O Paiz*, assinando folhetins e contos breves.

A mulher que, no século XIX, se dedicava às letras debatia-se com o problema do reconhecimento e legitimação social enquanto autora. *Lésbia* tem, para além disso, o interesse acrescido de antecipar importantes questões caras à crítica feminista, como revela Norma Telles em *Encantações*, num capítulo inteiramente dedicado à autora e que é aproveitado na apresentação a esta edição de finais do século XX, também de sua autoria: a necessidade que a mulher que abraça a via literária tem de ter um “teto todo seu” e autonomia financeira, por forma a poder fazer ouvir a sua voz – ou, por outra, “impor o seu silêncio”, já que, segundo Blanchot, “um escritor é aquele que impõe silêncio a essa fala [o ruído da sociedade] e uma obra literária é, para quem sabe nela penetrar, um lugar rico de silêncio, uma defesa firme e uma alta muralha contra essa imensidade patente que se dirige a nós, desviando-nos de nós.” (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 211) A metáfora alude à faculdade que o texto literário tem de criar uma linguagem própria, espessa, que protege do bulício de babel, que cria espaço de reflexão, mas pode também ler-se como o silêncio eloquente da voz rasurada da mulher. A metáfora evoca, ainda, uma outra, a da torre de marfim, com ressonâncias em *Lésbia*, pois a personagem também se isola num palacete, o qual se torna, metonimicamente, símbolo de reverenciamento social na aristocracia das letras.

Pretendemos, neste breve trabalho, articular a construção do cânone masculino e a revisão que a autoria feminina ocasiona, partindo de algumas questões que, ficcionalmente, *Lésbia* enuncia: o ofício da escrita e o processo de socialização da mulher escritora que dialoga com a tradição literária, bebendo em autores da antiguidade clássica, como Epicteto, Catulo, Horácio (fato que a escolha do pseudônimo da protagonista já deixa perceber), da modernidade, como Goethe, Byron, Balzac, Musset, por exemplo, mas também George Sand, Mme de Stäel, isto é, um elenco que não discrimina escritores ou escritoras, antes coloca o exercício das letras como realização máxima, “seu destino” (BORMANN, 1998 [1890], p. 86), ela que se via como “sacerdotisa do ideal e do belo” (BORMANN, 1998 [1890], p. 206), uma figura de recorte romântico.

Desde as primeiras páginas, o desenho físico e psíquico de uma personagem feminina excepcional prepara o nascimento da escritora. Formada na leitura de romances, *Lésbia* é portadora dos traços românticos caracterizadores das personagens dos romances da estética realista, como madame Bovary, talvez a personagem mais emblemática da mulher burguesa cuja sensibilidade é moldada pela leitura de textos do gênero romanesco. *Lésbia* foi também vítima do excesso de sentimento que as “existências fictícias, cheias de febre e de delírio, onde a alma se expandia no sofrimento e na luta” (BORMANN, 1998 [1890], p. 52) dessas leituras provocava, mas conseguiu transcender-se pela escrita, superando a “nevrose romântica”, ao tornar-se escritora profissional e reconhecida. O que o romance homônimo nos mostra é o percurso e ascensão literária de uma escritora nos finais do século XIX, numa época em que as mulheres não deveriam mostrar espírito, feitas que eram para servirem aos homens e ocuparem-se da esfera doméstica, sendo-lhes negado reconhecimento de potencial artístico.

A obra de Délia impõe-se, então, como “romance de artista”, consoante Norma Telles, uma modalidade que punha em cena um artista ou aspirante e as vicissitudes na evolução e ascensão em sua carreira até ao reconhecimento e afirmação social. O caso de *Lésbia* parece ainda mais excepcional, por ficcionalizar a biografia de uma autora, uma precursora. As desilusões amorosas que a personagem sofre – o fim do casamento e a traição do amante – dão-lhe ânimo para se entregar ao estudo. Em particular, um livro, as *Máximas de Epicteto*, opera nela profunda transformação, fazendo-a encontrar

dentro de si mesma força para dominar os excessos do sentimento. É significativo que sejam os ensinamentos de um estóico da antiguidade clássica a transmitirem-lhe esse domínio de si. De resto, o filósofo, que havia sido escravo, alertava, muito particularmente, as mulheres a agirem de acordo com a sua essência e não em função de modelos externos.

A transfiguração de Arabela em Lésbia ocorre no espaço da intimidade, no toucador, onde é presumível que existisse um espelho, símbolo mítico-literário que representa o confronto com o eu, com a imagem que nele se reflete e, no caso das mulheres, com as “imagens míticas” deformadoras que os textos masculinos delas devolviam: “Transfigurada, dirigiu-se Bela ao seu toucador de mulher faceira, até então voltado ao *far niente*, e, dali em diante, transformado em gabinete de estudo.” (BORMANN, 1998 [1890], p. 76) O vocábulo “transfigurada” sugere uma mudança profunda na identidade da personagem. Podemos supor que ocorre um reconhecimento identitário, como se, naquele momento, a personagem aniquilasse a mulher frágil, subjugada pelo sentimento, Arabela, para deixar nascer a escritora, Lésbia, que precisa de se revelar e afirmar uma subjetividade própria.

Se, por um lado, simbolicamente, a neófita se inscreve numa tradição masculina, é importante refletir na escolha dos pseudônimos Lésbia e Catulo, mas também Délia (pseudônimo de Maria Benedita Bormann) e Tibulo, que ficaram na história literária como pares amorosos. Délia é o nome que o poeta Tibulo deu à amada para homenagear Safo de Lesbos, cuja poesia cultuava. Safo ficou conhecida por ser uma mulher que liderou uma sociedade literária feminina, a “Casa das Musas”, e surge aqui a encabeçar esta genealogia forjada por Délia. No período em que viveu o poeta Tibulo, segundo nos informa ainda Telles no prefácio à edição, a mulher conheceu uma liberdade social maior, no campo da arte e na prática da sexualidade. Duas questões fundamentais estão em causa nesta representação ficcional de personagens histórico-literárias do patrimônio ocidental: a da adoção de pseudônimos literários como certidão de nascimento literário para a escritora e a da busca de uma genealogia feminina. Sublinhe-se que, ao contrário de Safo, poeta grega, Délia e Lésbia não foram escritoras. Elas surgem cantadas na poesia dos poetas Tibulo e Catulo.

O que Maria Benedita Bormann, habilmente, tece é uma tradição feminina liderada por Safo, com seguidoras em Délia e Lésbia que, nessa trama, se tornam também autoras. A adoção de pseudônimos pelas mulheres era, na verdade, uma estratégia de ruptura em relação à identidade real da escritora e funciona como um nascimento literário:

O uso de pseudônimos é uma questão interessante com relação a mulheres. A partir de meados do século dezenove, ao invés de permanecer um subterfúgio para encobrir a identidade, passa a marcar o nascimento da escritora, um poder derivado de um batismo privado, um segundo eu, um nascimento para a primazia da linguagem. Reflete um esforço para se livrar de – ou transformar – o patrimônio herdado, o peso da nomeação familiar, os nomes de poder e o poder das normas presentes em sua vida. (TELLES, 1998, p. 7-8)

A profunda ruptura que a escrita representa em relação aos papéis reservados à mulher faz com que se sinta, em muitos textos de autoria feminina, uma espécie de esquizofrenia na identidade da escritora, atestada por sua existência real, e os papéis que a escritora faz suas personagens representarem. Lésbia, antes Arabela, é ainda a mulher com consciência dessa cisão interior que confessa a Catulo: “(...) uma é a escritora, outra a mulher: em mim essas duas entidades estão quase sempre em oposição.”

(BORMANN, 1998[1890], p. 129) Se Délia faz sua personagem singrar no mundo das letras – “atingira Lésbia o ponto culminante de sua ascensão literária, conseguindo até entusiasmar aos compatriotas, o que é em extremo difícil (...)” (BORMANN, 1998 [1890], p. 159) -, a verdade é que, no final, ela escolherá o suicídio. Não se trata aqui da punição da mulher nos textos masculinos, nos quais as personagens femininas eram castigadas por desafiam a ordem social ou quererem usurpar o domínio masculino no plano da construção simbólica. Não obstante, no momento em que a escritora tinha já dado provas literárias, em que lhe tinha já sido reconhecido talento, a possibilidade de fracassar, uma vez mais, no campo amoroso fá-la optar por uma solução “livresca”, expediente que a autora, Délia, no prefácio, parece querer justificar com *Werther*, de Goethe, referindo-se ao suicídio como um “meio aliás mui legítimo, a fim de libertar-se de males intoleráveis”. (BORMANN, 1998, p. 34) Ora, como muito bem sugere Norma Telles, ainda em *Encantações*, Lésbia escolhe a morte de Sêneca, outro autor da antiguidade clássica – corta os pulsos, abre as veias –, ou seja, “fere a possibilidade criativa”. (TELLES, 1987, p. 408) Se Délia faz sua personagem escritora ter uma vida de ascensão e apoteose, ao fazê-la morrer, mesmo que lhe reserve a morte escolhida pelos eleitos, parece sugerir que, enquanto mulher, continuava dividida, cisão fundamental que os textos femininos – com sua galeria de personagens alienadas, rebeldes, as duplas, os demônios, como que a compensar as bem-comportadas, papel social que continuam a ver-se constringidas a desempenhar, mormente no século XIX - punham em cena. Virginia Woolf defendia que a mulher tinha de matar o anjo do lar para poder escrever. Mas esse esforço de transcender-se, de libertar-se dos constringimentos que a moldaram socialmente, cria nas autoras do século XIX e primeiras décadas do século XX conflitos identitários, pois sentem como transgressão e traição ao próprio gênero o exercício egoísta da literatura:

As escritoras do século XIX (...) vivenciaram um conflito no que dizia respeito à criação literária, pois oscilavam entre assumir um comportamento que as definisse como autoras e/ou instrutoras; ou seja, elas internalizaram os códigos socioculturais vigentes e, conseqüentemente, sentiram-se inadequadas nos papéis que o patriarcado lhes fixou e ameaçadas na identidade feminina. (MOREIRA, 2005, p. 235)

Ainda assim, como Lésbia, elas transvestem-se nas personagens que criam e ensaiam identidades alternativas. Lésbia procura a publicação, o reconhecimento social, mas isola-se no palacete, o que evidencia que essa socialização não é espontânea nem “natural”. O “palacete todo seu” é, ainda, uma muralha protetora.

Mas se o ato da escrita desperta a louca do sótão, por outro lado, essa energia indomada como que exorciza as imagens estereotipadas que a fixaram na literatura masculina: “A inconstância é força criativa, na medida em que significa a recusa, por parte da mulher, em se deixar fixar ou silenciar e significa sua insistência numa maneira própria de ser.” (TELLES, 1990, p. 132)

O mal-estar que as escritoras sentem em relação à escrita justifica-se também pela circunstância de não encontrarem respaldo na produção literária de autoria feminina. Maria Consuelo Cunha Campos chama a atenção para o fato de as mulheres não poderem identificar-se com o modelo patriarcal, justamente porque ele não reflete as preocupações e as angústias experienciadas pelas mulheres. Quer dizer, na base desta não identificação entre a experiência feminina e os seus estereótipos na representação da literatura patriarcal, está ainda o sistema gênero-sexo. É por isso que “a luta, em termos

femininos, teria de ocorrer sob a forma de um processo de revisão (...)", pois "para definir-se como autora, a mulher teria que redefinir então os próprios termos de sua socialização". (CAMPOS, 1992, p. 120) Consequentemente, segundo Gilbert e Gubar, enquanto o novo escritor tem de, edipianamente, matar o seu predecessor, o qual constitui uma ameaça à sua inscrição na tradição literária, processo que Harold Bloom designa por "angústia da influência", a escritora, por não ter predecessoras e por não poder identificar-se com o modelo patriarcal, experienciaria a "ansiedade de autoria", o medo de não poder criar ou de ser destruída. Contrariamente à atitude de emancipação masculina relativamente a um predecessor, a mulher procurava apoio noutras escritoras, dando-se, assim, origem a uma "irmandade" ou "sororato". Não obstante, a mulher que se inicia nas letras encontra um cânone constituído. Aliás, a personagem de Délia foi formada na leitura de livros masculinos e, curiosamente, identifica-se com Goethe, o criador do mito do "eterno feminino". Na verdade, há uma grande profusão de nomes de autores citados na obra, fato que atesta a erudição da autora, sua vasta cultura literária.

O oitocentismo no Brasil é um período em que se fazem sentir ainda as reivindicações pelo voto e pela escolarização da mulher, mesmo se muitas já colaboram em jornais e revistas, ou mesmo os administram, contribuindo para difundir a causa das mulheres e criar uma rede de trocas assinalável, segundo notícia em *Echo das damas*, citada em *Mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas*: "Em 1890, o número de mulheres que editavam esses jornais ou neles escreviam era suficientemente grande para proporcionar apóio mútuo e intercâmbio intelectual." (TELLES, 1987)

Para além disso, convém ter presente que o século XIX é o século do romance, símbolo da sociedade moderna, que tem no público feminino uma parte muito importante do seu leitorado. A inclusão de fatos quotidianos, triviais, nos enredos, a narrativa de biografias de personagens comuns distingue o romance burguês das narrativas dos grandes feitos heróicos da épica clássica, cujas ações eram modelares. Esta sociedade moderna propõe novos valores, sendo talvez o que mais rompe com o modelo anterior o individualismo, a afirmação dos valores individuais acima dos interesses do grupo social de pertença - problemática tratada por Walter Benjamin que, com a metáfora do poeta que perde a auréola, exemplifica este "rebaixamento" da arte. A família é o fundamento da sociedade burguesa e a literatura de ficção multiplica enredos que giram em torno da vida quotidiana de indivíduos comuns, os anti-heróis da vida moderna. A mulher burguesa é o anjo do lar, o protótipo do "eterno feminino", aquela de quem depende o bem-estar da família, pela sua capacidade de cuidar dos outros e de abnegação. A sociedade burguesa consagra-lhe inteiramente o espaço da domesticidade, enquanto o homem é o grande ator do espaço público. O leitorado do século XIX é enormemente constituído por mulheres, cujos comportamentos e papéis exemplares são reforçados nos romances. A mulher que escapa às funções de boa esposa e boa mãe é, geralmente, punida nos textos de autoria masculina.

Em *Sociologia do romance*, Lucien Goldmann sugere a existência de uma "correlação entre a história da forma romanesca e a história da vida econômica nas sociedades ocidentais" (GOLDMANN, 1989, p. 2), isto é, uma homologia entre a estrutura romanesca e a estrutura da troca na economia liberal, surgindo, então, o romance como "gênero épico caracterizado, contrariamente à epopéia e ao conto, pela ruptura insuperável entre o herói e o mundo." (GOLDMANN, 1989, p. 8) Quer isto dizer que o romance se define como uma instituição social que ajuda a consagrar e legitimar a ideologia burguesa. Não obstante, se a literatura, enquanto ordem discursiva entre outras formações discursivas, é não só permeável a estes valores mas também seu

veículo privilegiado, mais interessante se torna perceber que é no seu seio que se originam as vozes dissonantes que acusam o mal-estar que se faz sentir na sociedade de que fazem parte. Afinal, a literatura sempre teve enorme potencial revolucionário.

Com a massificação de novas práticas, como a democratização da leitura e as grandes tiragens de jornais diários, aqueles que, antes, não tinham acesso ao saber passam a ter instrumentos que lhes possibilitam refletir sobre o lugar que ocupam na sociedade. As mulheres começam a perceber que as imagens que os textos masculinos fixavam delas eram espelhos deformadores, nos quais se refletiam para se conformarem a comportamentos prescritos por um ideário que modelava a sociedade em função de categorias como classe, gênero e raça.

Quando começam a escrever, as mulheres tendem a transportar para o universo ficcional a experiência cotidiana, um espaço mais íntimo, privado, no qual, frequentemente, reproduzem a clausura em que vivem. *Lésbia* também não escapa a isso, mesmo se a luta da personagem tem a ver com a socialização das suas obras, do seu percurso como escritora.

Araripe Júnior recenseou nestes termos a obra de Maria Benedita Bormann:

Lésbia é superficial, sem vida, vazia de alma e enigmática por convenção. Tirem-lhe as frases e a retórica, mil vezes repetida, (...) e não ficará (...) senão o manequim, - o retrato vulgar de uma mulher tola e orgulhosa que se mete a gesticular uma natureza superior. (JÚNIOR, 1960, p. 263)

O crítico não faz mais do que reforçar os lugares-comuns da crítica androcêntrica em relação ao feminino. Um dos aspetos originais da obra Maria Benedita Bormann reside, justamente, em representar “as milhares de contrariedades com que ela depararia a cada passo, já por ser jovem e bonita, já por querer afastar-se do comum das mulheres, dedicando-se às letras.” (BORMANN, 1998 [1890], p. 87), isto é, por praticar um ofício considerado masculino. Se a mulher pegasse na pena, ainda segundo o mesmo crítico, “(...) tinha o dever de manifestar-se uma artista cheia de sobressaltos, nervosa, intelectualmente violentada pela histeria tropical (...)”. (JÚNIOR, 1960, p. 260) A autora antecipa críticas e responde aos “zangões literários”, “leões sem garras”, guardiões do cânone, diríamos hoje:

Não só o espírito brasileiro ainda se acha muito eivado de preconceitos, como também a maioria dos homens não vê com bons olhos essa emancipação da mulher pelo estudo e pela independência de opiniões.

Em parte, têm razão esses leões sem garras; se todas as mulheres se conflagrassem, elevando-se pela instrução, movidas pela ambição, copiando-lhes os defeitos e os móveis, passariam eles um mau quarto de hora. (...)

Mas nada receiem; a mulher ama e não calcula, desvive-se no carinho e no afeto e não ambiciona; portanto será sempre a mais fraca. (BORMANN, 1998 [1890], p. 87)

A voz narradora atribui a *Lésbia* uma desenvoltura que, enquanto escritora, será fundamental para a sua afirmação social, mas mantém a divisão interna que parece ainda constitutiva nas mulheres, apesar de afirmar o seu potencial intelectual. O que *Délia* realiza com a personagem *Lésbia* é forjar o papel da precursora, da desbravadora de caminhos, ela que deixará em testamento uma parte da fortuna para a “fundação de

um asilo de educação de órfãs desvalidas e a criação de um liceu para o sexo feminino” (BORMANN, 1998 [1890], p. 256), o que atesta a sua militância na causa feminina e feminista. Lésbia dedicou a sua existência a deixar uma obra e a criar uma marca, um nome, para atingir a glória reservada aos escritores: a imortalidade. A divisa horaciana do gabinete de trabalho da personagem será também seu epitáfio, coroa de louros simbólica: “Non omnis moriar” (Não morrerei de todo). Se nos momentos de maior sofrimento era a escritora que salvava a mulher, aquela mostrava toda a sua desenvoltura e ecletismo no cultivo de gêneros literários diversificados, como que demonstrar que era uma autora completa e não uma mera curiosa das letras. O roubo da palavra, o desafio ao cânone, constituíram a prova definitiva da heroína.

O livro de Délia, antecipando em uma década escritoras de língua inglesa dos últimos anos do século dezenove e as modernistas do nosso século, estabelece a ligação entre a busca da protagonista por desenvolvimento artístico, independência financeira e amorosa, e a necessidade de um local de trabalho próprio. No caso, com um toque de excesso, a personagem escritora realiza sua arte num palacete todo seu. (TELLES, 1987, p. 12) (...)

Maria Benedita Bormann, Délia, criou Lésbia, história mítica de uma escritora, assim como Virginia Woolf criou Judith Shakespeare. (TELLES, 1987, p. 421)

Como já notou a crítica feminista, a mulher afirma a sua autoridade na escrita através da experiência. Délia transformou a experiência dolorosa de Arabela em matéria ficcional, confessando Lésbia a Catulo que emprestava muito de si, do seu sofrimento, às personagens que criava. Esta parece ter sido a lição das mulheres na literatura: a de aí se inscreverem enquanto mulheres, para poderem criar uma subjetividade que deveria ser conquistada na e pela escrita.

Referências

- BORMANN, Maria Benedita Câmara (Délia). *Lésbia*. 1ª. Ed. 1890. Introdução de Norma Telles. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora Limitada. 1992. p. 111-126.
- GILBERT, Sandra M. e GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination*. New Haven and London: Yale University Press. 1984.
- GOLDMANN, Lucien (org.). *Sociologia da literatura*. São Paulo: Mandacaru, 1989.
- JÚNIOR, Araripe. Obra crítica. In: COUTINHO, Afrânio (Dir.) Obra crítica de Araripe Júnior. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura: Casa Rui Barbosa, v. II, 1960.
- MACEDO, Ana Gabriela e AMARAL, Ana Luísa (orgs.). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.
- MOREIRA, Nadilza Martins de Barros e SCHNEIDER, Liane (orgs.). *Mulheres no Mundo: etnia, marginalidade e diáspora*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PINTO, Celi Regina Jardim. *Uma História do Feminismo no Brasil*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2003.
- REIS, Roberto. Cânon. In: Jobim, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora Limitada. 1992. p. 65-92.

- SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. O cânone nos estudos anglo-americanos. In: *O cânone nos estudos anglo-americanos* (org. Isabel Caldeira). Coimbra: Minerva, 1994.
- TELLES, Norma. *Encantações: escritoras e imaginação literária no Brasil no século XIX*, PUC-SP, 1987.
- _____. Autor+a. In: JOBIM, José Luís (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora Limitada. 1992. p. 45-64.
- _____. Introdução. In: BORMANN, Maria Benedita Câmara (DÉLIA). *Lésbia*. 1ª. Ed. 1890. Florianópolis: Editora Mulheres, 1998.
- _____. Escritoras brasileiras no século XIX. In: _____ GOTLIB, Nádía (org.). *A mulher na literatura* (vol. 3). Belo Horizonte, Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990.
- WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. England: Penguin Books, 2004.

RECEBIDO EM 23-08-2012
APROVADO EM 22-01-2013