MULHERES E LITERATURA NO SÉCULO XIX: O PODER FEMININO SOBRE A PENA DOS ESCRITORES

Maria Helena Werneck *

1. Introdução; 2. Um público de poucos leitores; 3. Leitura de mulheres: a influência dos jornais familiares; 4. Leitura de mulheres: um passatempo da categoria dos bordados; 5. Um poder encoberto pela voz da crítica; 6. Um poder resgatado na voz do romancista.

1. Introdução

Um pesquisador de literatura disposto a investigar as relações entre a produção ficcional do século XIX e o público de mulheres leitoras não pode deixar de marcar com o olhar de seu tempo o objeto que se propõe analisar. Assim, os movimentos de conteúdo feminista das últimas décadas e a concepção de história como genealogia, na perspectiva de Foucault, autorizam-nos a empreender uma releitura do discurso da tradição crítica sobre a literatura brasileira do século passado, procurando, através deste gesto de revisão, resgatar a força decisiva da leitura feminina, principalmente, sobre a pena dos nossos primeiros romancistas.

O movimento de resgate coloca em diálogo falas diferentes. A falta da crítica entra em confronto com outras vozes, anteriores à enunciação dos críticos: a voz do escritor, no seio da sua produção ficcional, e, mesmo através do texto de outrem, a voz da mulher que lê. Neste embate de discursos surgirá uma imagem de mulher bastante diversa daquela que a representação social elegeu, no século XIX, como mais adequada, ou seja, a imagem da mulher submissa, cujo comportamento era moldado pelas rígidas leis da família patriarcal. É surpreendente perceber que, na condição de leitoras, as mulheres do século passado manifestaram um poder — o de influir sobre a criação literária — que não haviam, ainda, conquistado em nenhuma instância da sociedade brasileira. Respeitando este poder, escritores como Alencar e Machado de Assis fazem de suas páginas de ficção um espaço onde a prática da leitura feminina é acolhida para ser continuamente aperfeiçoada. Daí surgem pedagogias de leitura que, conduzidas pelo texto de contos e romances, fazem as mulheres melhorarem sua competência como leitoras.

* Mestre em literatura brasileira pela PUC-RJ; professora convidada no Curso de Especialização em Literatura Brasileira da Uerj.

2. Um público de poucos leitores

A vertente da história da literatura que opta por uma das modalidades de análise do tipo sociológico, aquela que escolhe como objeto a relação entre a obra e o público, tem apontado o século XIX como o momento no qual se delineiam com maior nitidez as relações recíprocas que entrelaçam o autor, sua obra e o público. Se no século anterior a literatura ficava restrita à circulação fechada das agremiações literárias, nos anos 800 a união da literatura e da política forja textos como o sermão, o artigo publicado na grande imprensa, o panfleto e a ode cívica, através dos quais se realiza "o primeiro contato vivo do escritor com leitores e auditores potenciais".[1]

A tradição do auditório "pega" numa sociedade como a brasileira, formada predominantemente de iletrados e analfabetos, e acaba por impregnar o texto escrito para ser lido, transformando-o em obra de quem fala ou declama para um público que apenas ouve. É desta forma que o público de auditores vai determinar uma literatura cujas características principais devem atender às exigências de facilidade e ênfase, imprimindo aos textos um ritmo oratório de efeito irresistível que, aliado à cor local, à exibição afetiva e ao pitoresco descritivo, são requisitos asseguradores da "penetração coletiva de uma literatura sem leitores".[2]

Mas a configuração do público da literatura brasileira do século XIX não se esgota na receptividade disponível dos auditores. Entre os 16% da população que sabiam ler, a história literária localiza, ao largo de uma elite ilustrada masculina, freqüentemente vinculada às sociedades maçônicas, a presença de um público que marcaria, com a influência sensível de suas características e predileções, a introdução e expansão do gênero romance no Brasil: *o público composto pelas mulheres*. Este público se distingue de outras parcelas virtuais de leitores por ser alvo de um meio de comunicação de invulgar importância na construção da esfera pública e na tentativa de elevar o padrão educacional da população: as revistas e jornais dedicados à família. Alguns títulos destes periódicos constituem, ainda hoje, um substancial acervo de pesquisa disponível na Biblioteca Nacional. São periódicos impressos no decorrer do século, alguns de existência passageira, outros mais duradouros que permaneceram em circulação por vários anos, embora sob a orientação de diferentes editores. Entre eles destacam-se aqueles editados exclusivamente por mulheres — a imprensa feminina, engajados nas reivindicações pelo sufrágio feminino. Além destes, encontram-se os jornais de editoria mais conservadora e destinados a um público feminino cujas atividades e interesses se exerciam prioritariamente no espaço doméstico. Em todos estes periódicos sobressai uma questão fundamental para o nosso estu-

[1] Candido, Antonio. O escritor e o público. In:_____ *Literatura e sociedade.* São Paulo, Nacional, 1976. p.79.

[2] Id. ibid. p. 82.

do: o tema liberal da necessidade e importância da instrução e da educação das mulheres. Este tema incorpora-se às diretrizes dos periódicos e torna inerente à concepção dos jornais e revistas femininos ou familiares a missão de perpétuo ensino à leitora.

3. Leitura de mulheres: a influência dos jornais familiares

Os jornais e revistas familiares, na compreensão de Antonio Candido, tornam explícito para os escritores de romances, no século XIX, um tipo de público – o feminino – que seria responsabilizado pela qualidade inferior da ficção brasileira num período decisivo de sua formação.

Na análise de Candido,[3] a escrita literária do século XIX ressente-se do fato de ser veiculada em jornais e revistas familiares. Embora importantes espaços de divulgação da literatura produzida na época, os jornais familiares passam a ser vistos negativamente quando uma das formas de texto jornalístico – a crônica –, apontada como gênero que melhor atende ao gosto feminino devido à natureza facilitadora de sua comunicação, contamina o texto do conto ou do romance. O quadro se agrava porque este público de *leitoras* poderia ser ampliado através da leitura em voz alta dos serões domésticos. Desta forma, os jornais familiares instauram um modo de ler, e de ouvir, integralmente identificados com a expectativa feminina. Os escritores passaram a ver no público deste veículo um contingente respeitável de leitores e, quando não escreviam para os jornais e revistas familiares, escreviam *como se fosse* para estes jornais. Ter-se-ia, então, eleito, pelas condições de circulação e de recepção dos textos, um estilo que teria levado a um rebaixamento no nível da produção literária.

O compadecimento do crítico resulta, ainda, da constatação de que a força da influência do público de leitoras se sobrepôs à força de criação de escritor, determinando-lhe um movimento no sentido de ajustar-se a um gosto, com prejuízo da qualidade da obra. O escritor apresenta-se, nesta perspectiva, como um homem dominado pelo poder das mulheres. Seu texto, a escritura de uma declaração incondicional de rendição às leitoras.

4. Leitura de mulheres: um passatempo da categoria dos bordados

Lúcia Miguel Pereira, analisando os romances da década 1870-80 e classificando-os de pudicos e moralizantes, neles aponta a funcionalidade da narrativa de *amor*, que liga cenas naturais e de costumes e é o centro das intrigas, reservando-lhes uma dominância básica que consistia no aspecto sentimental. Também aqui se expressa a determinação exercida por um público de leitoras:

[3] Id ibid. p. 85.

"Talvez se explique em parte essa predileção pelos casos amorosos, bem como a maneira reservada de os tratar, pela convicção em que estavam os escritores de escreverem principalmente para mulheres, num tempo em que a educação visava mantê-las em permanente menoridade moral e social. É como se, a princípio, os romancistas não levassem muito a sério a sua arte e a achassem indigna da atenção masculina. E parece ter sido mesmo através dos cestos de costura das donas que os romances penetraram nas casas e se foram encaixando nas estantes. Era preciso empolgar as leitoras sem lhes ferir a sensibilidade nem macular a inocência.

Com o advento do naturalismo, porém, tudo mudou. (. . .) o romance deixou de representar um passatempo da categoria dos bordados. Já não se precisaria reger pelas preferências e melindres femininos."[4]

Nas observações de Lúcia Miguel Pereira, outros elementos entram em cena ao se avaliar a relação autor-obra-público de leitoras no século XIX. Um destes elementos aponta para o prejulgamento baseado no critério que diferencia o ato de escrever para mulheres do ato de escrever para homens. Os dois públicos apresentam-se potencialmente distintos, sendo que a leitura feminina é qualificada como inferior à masculina, embora seja aquela a que interessa aos escritores porque é o *público de leitoras* que recebe e consome os seus romances. Para leitoras escreve-se não muito a sério ou não muito aplicadamente porque sabe-se não correr o risco do julgamento mais exigente – o julgamento a que só seria capaz o leitor masculino. Talvez a avaliação do público masculino constrangesse os escritores na medida em que revelasse sua incapacidade ou uma habilidade de romancear não plenamente desenvolvida. No entanto, como arriscar submeter os escritos ficcionais ao leitor-homem se este não se mostrava atraído por leituras de divertimento, ou melhor dizendo, se o homem não lia ou quando o fazia não optava pela ficção?

Avançando no texto crítico, verificamos que a opção pela *leitora* pode ter um significado menos de concessão ou de confortável inconsciência por parte do escritor e adquirir a dimensão de uma sabedoria estratégica, bastante afinada com a realidade de sua época. Diz a ensaísta que o hábito de ler se formou na sociedade brasileira a partir da conquista das mulheres como primeiro público-leitor. Foi o espaço das cestas de costura que primeiro acolheu o objeto-livro. Entre agulhas, linhas, novelos de lã, riscos de bordados, linhos e sedas, o romance permaneceu algum tempo para, depois de folheado pelas mãos hábeis e lido pelos olhos curiosos das mulheres, ter lugar no recesso masculino das estantes. "Empolgando" as leitoras, o romance penetrava, legitimado, num circuito mais amplo, onde figurassem não só as mulheres de diferentes idades, mas os homens donos das casas e das mulheres.

[4] Pereira, Lúcia Miguel. Introdução. In:_____. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1973. p. 25.

5. Um poder encoberto pela voz da crítica

Diante da "menoridade social e moral" das mulheres, é interessante observar como se processa, através da leitura de romances, uma nítida inversão de poderes. Na sociedade de leitores do século passado, o poder de aprovar um livro pertencia às mulheres. Entretanto, como esta prática de pequeno poder se desenrola no espaço restrito da casa, ela passa despercebida pela crítica, que olha o circuito escritor-obra-público sem surpreender diferenças em relação aos procedimentos da sociedade nas suas leis mais gerais. Aos olhos dos intelectuais, a leitura do romance, quando realizada por uma mulher, não passa de "um passatempo da categoria dos bordados". Esquecem-se estes olhos, só obrigados ao exercício da leitura e da escrita crítica, de reconhecer a magia do bordado e a semelhança que existe — e vários escritores já a notaram — entre escrever, tecer e bordar. Não consideram que o saber sobre a literatura, uma vez igualado aos saberes da agulha, no bordado e na trama, aos saberes da costura, no algodão e na seda, assim como aos saberes do tempero e do fogo, possuídos e praticados pelas mulheres, é incluído na ordem dos saberes dominados e, portanto, rebaixado à categoria dos "saberes desqualificados como não-competentes ou insuficientemente elaborados, saberes ingênuos, hierarquicamente inferiores", se adotarmos a conceituação proposta por Foucault.[5] Avaliados como inferiores, o julgamento e o gosto femininos, enquanto manifestações de um saber dominado, passam a ser tomados como "culpados" se, mesmo desvalorados, chegam a projetar alguma influência sobre a obra literária, um produto cuja origem não se identifica com o espaço doméstico fechado, nem com o lavor das mãos femininas.

O discurso da crítica não leva em conta, também, que o momento de ler em voz alta, de coser e bordar, eram ocasiões de sensível significado para o fortalecimento da identidade feminina. Nestas oportunidades, as mulheres se reuniam em volta de uma mesa, na sala ou no quarto de costuras, e a pretexto de ler, ouvir uma leitura em voz alta, copiar riscos e trabalhar com as agulhas, trocavam confidências, discutiam assuntos familiares, criavam, enfim, um elo de solidariedade feminina que permanece vivo, ainda hoje, mesmo que pejorativamente nomeado de "conversa de mulher", "trabalho de mulher", "coisas de mulher".

Ao quadro que descreve o público do século XIX podemos ainda acrescentar duas carências apontadas por Costa Lima em seus estudos sobre a reflexão que o romance machadiano constrói sobre a sociedade brasileira: a ausência de um público de leitores participantes e a ausência de uma opinião pública.[6] Estas duas falhas for-

[5] Foucault, Michel. Genealogia e poder. In:_____ *Microfísica do poder*. 3.ed. Rio de Janeiro, Grall, 1982. p. 170.

[6] Lima, Luiz Costa. Machado e a inversão do veto. In:_____ . *O controle do imaginário*. São Paulo, Brasiliense, 1984. p. 253.

mam a base para questões que foram abordadas pela obra de Machado de Assis, tais como o tema da esterilidade artística e as evidências da não-representatividade da elite política imperial em face dos interesses dos grupos sociais. Repete-se, no dizer do ensaísta, um duplo hiato: *o que separa Estado e nação e aquele que mantém à distância o escritor e seu público.* Do Império aos nossos dias, o país ressentir-se-ia da não-existência de um *espaço público* onde circulasse a representação de interesses de diferentes classes e grupos sociais, continuando em vigor a indistinção entre o que é público e o que é privado.

O conceito de público-leitor recebe, nestas considerações, uma interpretação restritiva porque vinculada ao conceito de sistema intelectual. Fica, desta forma, alijado do sistema intelectual o pequeno público que não consegue esgotar edições de dois mil exemplares da Casa Garnier ou aquele que consome literatura através dos folhetins da grande imprensa ou dos jornais familiares. Não se considera, ainda, a casa, a esfera privada e íntima, como o primeiro núcleo em torno do qual poderia surgir a esfera pública literária, onde circulam as primeiras avaliações e críticas sobre as obras lidas.

6. Um poder resgatado na voz do romancista

Se os pequenos públicos leitores não possuíam força para fazer multiplicar a produção editorial e elevar a qualidade da literatura brasileira, eles eram bem conhecidos pelos escritores que, por pequenos públicos, esperavam ser lidos. A omissão do público de leitoras quando se trata de opinar publicamente, o que demandaria interpretações mais críticas e exigentes, é compreendida pelos escritores do século XIX. Estes desenvolvem, no interior de sua escritura romanesca, estratégias de estímulo à participação do leitor. Tais estratégias são formuladas levando em conta a insatisfação do escritor com a recepção de sua obra que pode variar entre uma leitura emocionada, uma leitura aprisionada pela magia do enredo ou uma leitura acomodada ao significado legalizado, aquela que não surpreende os ecos da reflexão questionadora, e só é capaz de gerar silêncio apenas quebrado na posteridade. Apesar da insatisfação, o escritor trata a sua leitora com atitude compreensiva, sabedor de que a mulher possui algumas habilidades de leitura que é possível resgatar-se e até valorizar.

Assim, se a crítica lamenta o resultado do nosso primeiro romance tendo em vista a sua submissão aos padrões elogiados pelo público de leitoras e condena respeitosamente os escritores por terem caído nas redes das mulheres que liam, parece ser outra a visão dos escritores, os mesmos que teriam incorrido, na opinião dos críticos, em tal deslize. Enquanto atores contemporâneos à cena da escritura e à cena da leitura, os escritores elaboraram cotidiana e criativamente outra concepção da relação escritor-obra-público.

Na obra de escritores como José de Alencar e Machado de Assis, o público feminino comparece representado por leitoras fictícias,[7] que ora são personagens, ora são figuras femininas inscritas na narração como se fossem os primeiros atentos leitores a quem o texto é endereçado. Através da reconstrução destas leitoras fictícias é possível perceber que os dois escritores tomam a si uma tarefa menos de críticos e avaliadores e mais de educadores do público feminino. Do público de leitoras eles passam a aguardar, no decorrer da leitura, um desempenho mais competente e atitudes mais adequadas com o novo estatuto que a ficção do século XIX passa a apresentar.

Criando seus textos de modo a, através deles, promover o nível de aptidão do público feminino para a leitura, Alencar e Machado constituem uma categoria à parte entre os escritores do século XIX, no Brasil, e inovam as possibilidades de relação entre o escritor e o leitor. Tendo em vista a concepção de leitura feminina dos dois autores no momento em que escreveram, não seria acertado enquadrá-los em uma das classes descritas por Candido:

"Há escritores cuja obra é uma pesquisa deles próprios, e parecem escrever em função de certas características pessoais, tomando o leitor como acessório e procurando convertê-lo à sua visão de homem. (. . .)

Outros, todavia, parecem preocupar-se, não tanto com a sua mensagem, quanto com a possibilidade receptiva do leitor, a cujos hábitos mentais procuram ajustar a obra, sem grande exigência."[8]

Alencar e Machado realizam um projeto que substitui tanto a maneira de conceber o público como "acessório", ignorando o seu potencial de recepção, quanto a maneira oposta, segundo a qual o público se transforma no grande avaliador, com poderes supremos de decidir os rumos de um ainda incipiente mercado para o livro de ficção. A primeira postura corresponderia condenar as obras ao silêncio ou à espera de que, com o tempo, o pequeno público ilustrado, representado pelos próprios escritores e seus pares, viesse divulgá-las ou delas se apropriar em produções mais fá-

[7] A noção do *leitor fictício* é aqui empregada como uma espécie de arquétipo cultural que rege o texto. O *leitor fictício*, enquanto conjunto de convenções de um horizonte cultural, tem suas bases de projeção identificadas com as normas e os valores do leitor contemporâneo ao escritor, embora sua existência só se constitua como hipótese, articulando os procedimentos de leitura certamente prováveis e aqueles que, antecipados para a cena da escritura, o autor espera que venham a se processar na interação texto-leitor. (Cf. Iser, Wolfgang. *The act of Reading.* A theory of aesthetic response. London, Routledge & Kogan Paul, 1978. p. 33.)

[8] Candido, Antonio. O honrado e facundo. Joaquim Manuel de Macedo. In:_____. *Formação da literatura no Brasil.* 5.ed. Belo Horizonte, Edusp/Itatiaia, 1975. v., p. 135.

ceis para a leitura feminina. Já a segunda traria como conseqüência a simples repetição de padrões e fórmulas de ampla circulação, gerando um alimento farto, mas pouco diferenciado da média de qualidade, aceita sem restrições pelo público da época.

A literatura dos dois escritores, porque não adota, inteiramente, nenhuma das duas atitudes ao oferecer-se ao *público de leitoras*, aponta para uma terceira postura: a de assumir a responsabilidade pela formação de seu público, no caso, mais especificamente a formação do público feminino. No trato com as mulheres que lêem, Machado e Alencar, de certa forma, respondem no século XIX a uma demanda formulada por Silviano Santiago em relação à década de 80 do nosso século:

"Há momentos históricos – e passamos por um destes – em que ao artista cabe a função de ser o principal responsável pelo aprimoramento intelectual de um público cada vez mais amplo."[9]

Na perspectiva do ensaísta, ao cumprir uma função educadora, o artista encontraria a melhor maneira de alterar a equação segundo a qual "a uma concepção elitista de arte corresponde uma visão pessimista de público". Agindo tal como um educador, o intelectual, que não abandona "a sua condição de formador de novo público", torna possível conciliar a qualidade da obra de arte com a necessidade de alargamento quantitativo do público.

No caso de Machado e Alencar, suas trajetórias com passagem pelo jornalismo, pelo folhetim, pela colaboração em grandes jornais ou em jornais de família, dão-lhes uma compreensão mais apurada do "tamanho" do seu público. Neste percurso do periódico para o livro podemos perceber, na sua literatura, um esforço para trazer o público feminino de um veículo de comunicação para outro. E, em se tratando do público de leitoras, cujo ato de ler estaria definitivamente incorporado como signo à condição da mulher, é importante prepará-lo para novos procedimentos de leitura. Embora garantindo o prazer da leitura, espera-se que ao ameno divertimento, à comoção identificatória, à satisfação de uma curiosidade, ao gosto pela repetição, venha se incorporar uma nova forma de ler, mais participante. Aqui os "prazeres fáceis" se completariam com a expressão da opinião e com o exercício de uma força criativa a ser mobilizada pelo próprio texto do escritor.

No interior do processo de formação que o texto de Machado e Alencar abre ao público de leitoras do século XIX, detectamos a presença de leitoras fictícias, aquelas que representariam o público feminino em disponibilidade para o aprimoramento, em dois estágios ou níveis de competência. No nível da competência inicial, encon-

[9] Santiago, Silviano. O teorema de Walnice e sua recíproca. In:_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. p. 73.

traríamos a *leitora de entrada*, aquela que traz para o texto dos dois autores procedimentos de leitura usuais diante da produção de folhetins, de romances traduzidos ou nacionais. Num outro nível de competência, mais elevado, teríamos a *leitora terminal*. Estas são as leitoras que passaram pela leitura do romance e, ao final da narrativa, podem se tornar capazes de uma prática de leitura mais adequada aos projetos literários dos dois autores e ao novo estatuto que estes querem atribuir à ficção no século XIX.

Se parece evidente haver na distinção entrada/terminalidade alguma semelhança com categorias utilizadas em materiais do tipo instrucionais ou didáticos, a relação autor-leitor, tal como analisamos, aponta para uma versão muito mais criadora e inventiva de relação pedagógica. Alencar e Machado consideram mestras as suas *leitoras de entrada*, embora os seus textos revertam esta condição de *mestras* para, então, torná-las também *alunas* de outro padrão de leitura que os escritores passam a visar em seus romances.

Ambos os autores armam em seus textos *pedagogias de leitura para o público feminino*, pedagogias, no entanto, que dispensam manuais ou a voz autorizada de um grande mestre para atualizar-se em prática de ensinar. Na relação pedagógica entre aquele que narra ou escreve e a leitora não cabe tampouco a culpa dos que não sabem diante dos que tudo sabem. Leitora e escritor possuem, nos romances de Alencar e Machado, saberes que estão em aliança, quase nunca em oposição.

6.1 Uma pedagogia de leitura para mestras de agulhas

A mestra de agulhas que se ocupa com habilidade da "banquinha de costuras", para Alencar,[10] é a leitora que lê como se estivesse participando de uma confissão cuja matéria é uma difícil relação de amor. Seu papel, enquanto *leitora de entrada*, tanto pode ser aquele de quem atua à espera de confidência como o de quem busca o livro para nele encontrar um confidente. Em ambos os papéis, a sua expectativa inicial diante da leitura é a de viver com o texto uma emoção homóloga à experimentada por aquele que narra ou pelos personagens. A máxima "ler é viver" parece se ajustar com perfeição a tal prática de leitura. Entretanto, ao colocar a leitora fictícia no centro de falas de confidência, Alencar não quer reforçar uma leitura quase pragmática, mas fundar a partir daí uma nova postura de recepção. Baseando-se na intimidade que advém de um contato tão próximo entre texto e leitora, o escritor pretende dar ênfase a um protocolo de sinceridade, através do qual o público feminino opere um salto qualitativo. Este salto poderá conduzi-lo da.comoção para a opinião, das lágrimas para o discurso crítico.

[10] As afirmações sobre a representação da leitora e sua relação com o autor, na obra de Alencar, baseiam-se em análise do romance *Lucíola* e dos prefácios dos romances *Diva, Senhora* e do fragmento inacabado *Escabiose/sensitiva.*

Como a distância entre comoção e crítica é de significativa medida, Alencar não abre mão de exercer uma tutela didática bastante explícita criando, entre leitora e narrador, um companheirismo fiel através do qual vai investindo aquela de autoridade para apreciar os textos da literatura e expressar seus pontos de vista, estes já resultantes do aprendizado que faz no correr da leitura. Esta mudança de qualidade implica, ainda, substituir o tom de oralidade ou de sinceridade próprio da confissão por um novo tom, o tom do texto escrito, onde se tem um compromisso com a palavra impressa. Neste sentido, os prefácios alencarianos alcançam uma função estratégica porque, simultaneamente, forjam a ilusão de que a matéria da narrativa é verdadeira, tem origem no expressamente vivido, e desfazem esta ilusão de naturalidade quando estabelecem um circuito de autores, editores, leitores que, ampliando a circularidade restrita de uma confidência, lhes confere *status* ficcional.

Na medida em que uma mulher leitora é capaz de redigir prefácios e tornar-se uma editora – logo, alguém com capacidade não só para ler criticamente, mas selecionar, entre vários, os textos que, por qualidade ou por interesse do mercado, possam vir a público –, a leitura feminina atinge uma nova dimensão qualitativa. Não se trata mais de uma prática "caseira e dengosa" circunscrita à esfera privada do lar, mas de uma atividade capaz de produzir opiniões e, portanto, ingressar no espaço de oferta e compra de mercadorias em que se funda a esfera pública burguesa. Vai ficando para trás a representação da leitora que se dirige ao livro em busca de um confidente e surge, mais adiante, outro perfil – o da leitora com competência para ingressar até no círculo da "leitura masculina", autorizada, então, pelo escritor, a influir para que o livro, rompendo o elo íntimo da confidência, caia nas redes de um público mais abrangente.

6.2 Uma pedagogia para mestras de amores

Para Machado de Assis,[11] a "mestra de amores" é a leitora fictícia cujo envolvimento com o texto não se baseia no contato confessional que entre ambos se possa criar, mas se define pelo interesse na matéria narrativa que a ficção lhe apresenta. A narrativa ficcional é, para a leitora representada inicialmente na literatura machadiana, um instrumento de prazer, de ocupação distraída das suas horas solitárias. A ela a mulher se entrega, não exatamente com a seriedade ou a angústia de quem busca uma confidência ou de quem espera encontrar no livro lágrimas, mas com a sereni-

[11] As afirmações sobre a representação da leitora e sua relação com o autor, na obra de Machado de Assis, baseiam-se na análise dos romances: *Memórias póstumas de Brás Cubas, Quincas Borba* e *Esaú e Jacó*, além dos contos: O segredo de Augusta (*Contos fluminenses*) e Dona Paula (*Várias histórias*). As análises de obras de José de Alencar e Machado de Assis, referidas nesta nota e na anterior, compõem a dissertação *Mestra entre agulhas e amores – a leitora do século XIX na literatura de Machado e Alencar,* apresentada, pela autora deste artigo, à PUC-RJ em setembro de 1985.

dade de quem vai penetrar num mundo que só diz respeito a um campo feminino de interesses. Vem daí a naturalidade com que domina as regras da economia narrativa e descobre os nós da intriga e suas prováveis soluções. A sensação de estar à vontade diante do texto explica, também, a ausência de cerimônia com que pressiona o narrador para que este não retarde o desfecho da história.

Na pedagogia da leitura machadiana, a curiosidade da leitora e sua intimidade com o texto são dados positivos a serem, entretanto, reelaborados pela prática de um mestre que dispensa o assentimento e a passividade do leitor disposto a deixar-se conduzir. Trata-se de um mestre perverso, que, longe de fornecer fórmulas prontas, coloca o leitor em constante estado de descoberta, em freqüente posição de jogador prestes a ser derrotado pelo blefe do parceiro. É desta forma que o narrador dos textos de Machado espera transformar a mestra de peripécias, formada na escola do folhetim, em aluna capaz de defrontar-se com um outro texto, aquele que pelo potencial de ambigüidade, pela presença da metáfora, da alegoria, passa a exigir uma leitora com os olhos capazes de fazer da sua leitura um ato de criação, isto é, que se lance ao ato de ler com disposição criadora semelhante à do autor.

Para atingir tal nível de terminalidade, a leitora precisa estar atenta à diferença entre as esferas da sua vida de mulher burguesa, limitada por códigos precários de liberdade, e a esfera da ficção. Ao tentar fazer da ficção o mapa para se movimentar na vida, o resultado pode ser desastroso, como o foi para Eugênia, no conto Confissões de uma viúva moça. O mais apropriado, segundo a perspectiva machadiana, seria reapropriar-se dos mesmos mecanismos que a mulher encontra para, numa sociedade rigidamente patriarcal como a do século XIX, escapar da interdição ao amor, e torná-los procedimentos adequados para se ler com mais inteligência. Assim, se no âmbito do social a mulher exercita o fingimento, a dissimulação, é importante que a leitora, no contato com o texto literário, esteja consciente da sua natureza ficcional e nele busque um espaço de fazer criativo, adquirindo uma experiência que, em retorno, a ajude a melhor viver o seu cotidiano de mulher submetida.

Diferentemente de Alencar — que se propõe educar a sua leitora para que esta se torne capaz de agir criticamente e emita, no lugar de uma voz confidente, uma voz que ressoe julgamento e opinião —, Machado de Assis quer de sua leitora uma espécie de culto à ficção. Culto sem devoção, na verdade, sem os vícios da empatia folhetinesca, sem a curiosidade devoradora de enredos, sem a fetichização do objeto livro. Iniciando a leitora no fazer próprio ao ficcional, parece que Machado indica não a necessidade da leitura preocupada com o julgamento, mas a importância de uma leitura astuciosa em que se empregaria maior argúcia para extrair da ficção os seus ingredientes e com eles ser capaz de, também, fazer ficção. Enfim, uma leitura a ser produzida por uma leitora que, ao invés de se esmerar na arte de reproduzir na vida o ficcional ou esperar que a ilusão por ele provocada viesse a se concretizar, partisse para reinventar a sua vida — uma lição possível de se tirar da leitura de romances — e para construir, junto com o escritor, os seus próprios livros de literatura.

Bibliografia

Alencar, José de. Lucíola. In: *José de Alencar. Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959, v. 1.

Machado de Assis, Joaquim M. Esaú e Jacó. In: *Machado de Assis. Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959 a.v. 1.

_____. Memórias póstumas de Brás Cubas. In: *Machado de Assis. Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959b. v. 1.

_____. Quincas Borba. In: *Machado de Assis. Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959c. v. 1.

_____. *Machado de Assis. Obra completa.* Rio de Janeiro, José Aguilar, 1959d. v. 2, Contos.

Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira.* São Paulo, Edusp/Itatiaia, 1975. v. 1 e 2.

_____. *Literatura e sociedade.* São Paulo, Nacional, 1976.

Foucault, Michel. *Microfísica do poder.* 3. ed. Rio de Janeiro, Graal, 1982.

Habermas, Jurgen. *Mudança estrutural na esfera pública.* Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

Lima, Luiz Costa. *Dispersa demanda.* Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.

_____. *O controle do imaginário.* São Paulo, Brasiliense, 1984.

Pereira, Lúcia Miguel. *Prosa de ficção.* 3. ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1978.

Santiago, Silviano. *Vale quanto pesa.* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982.