

A CONSTRUÇÃO DA AUTORIA A PARTIR DA CRÍTICA: LEITURA DOS ENSAIOS DE GEORGE ELIOT

Monica Chagas da Costa¹

Resumo: O presente trabalho analisa a construção de um conceito de autoria elaborado a partir das reflexões expostas nos ensaios da escritora inglesa oitocentista George Eliot (pseudônimo de Mary Anne Evans). A partir da análise dos critérios com os quais Eliot define os parâmetros através dos quais baliza a prática da autoria, percebe-se o quanto sua prática enquanto crítica literária influencia uma posterior atuação enquanto ficcionista. Nota-se também o alinhamento entre seus juízos de valor frente à literatura produzida por seus contemporâneos e seu comprometimento com uma poética realista calcada no engajamento do artista com sua realidade social. Nesse cruzamento, ressaltam-se os aspectos nos quais as questões de gênero impactam na sua reflexão estética.

Palavras-chave: Autoria feminina; George Eliot; *Silly Novels by Lady Novelists*; *Leaves from a notebook*.

CONSTRUCTING AUTHORSHIP FROM CRITICISM: A READING OF GEORGE ELIOT'S ESSAYS

Abstract: This work analyzes the construction of the concept of authorship developed from [Mary Anne Evans] George Eliot's essays. Based on the analysis of the criteria Eliot utilizes to define parameters which beacon authors' practices, it is noticeable how her own work as a literary critic influences her subsequent performance as a novelist. It is also remarkable how her judgment values in face of literature produced by her contemporaries is aligned to her commitment to realist poetics hinged on artistic engagement to a social reality. In this interlacement, the aspects in which gender impacts on her aesthetic reflections are highlighted.

Keywords: Women's authorship; George Eliot; *Silly Novels by Lady Novelists*; *Leaves from a notebook*.

Mary Anne Evans, mais conhecida na história da literatura por seu pseudônimo, George Eliot, foi uma personagem complexa no *hall* das figuras mais eminentes do período vitoriano. Caracterizada pela crítica literária como uma escritora do

¹ Doutora em Letras - Estudos da Literatura, pelo Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: monicachagasdacosta@gmail.com

vitorianismo médio², ela produziu romances, novelas e poemas que, dentro da perspectiva realista, procuraram retratar e discutir a vida e os valores ingleses contemporâneos na sua escrita. Sua própria vida, no entanto, foi bastante distante da experiência comum da classe média à qual pertencia.

A infância de Mary Anne se passou em relativa tranquilidade, até que, com a morte da mãe e o casamento da irmã, aos dezoito anos, ela se viu responsável por cuidar da casa e da vida do pai. Esse período foi concomitante ao mergulho de Mary Anne em um programa de estudos que ela mesma planejou e que seguiu com rigor, compreendendo história religiosa, filosofia, teologia, e fundamentos científicos. Sua vida social, combinada a seus interesses intelectuais, ocasionou a oportunidade de tradução do livro de David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu*, uma obra de crítica bíblica para a qual a tradutora se dedicou entre 1844 e 1846, tendo recebido 20 libras como pagamento. Essa tradução foi importante em sua formação como escritora, pois permitiu que ela abrisse “à sua mente os poderes do mito de influenciar o pensamento e o comportamento humano, e a escrita em muitos gêneros”, como aponta Avrom Fleischman (2010, p. 53)³.

Sua atuação como autora, no entanto, torna-se possível somente depois da morte do pai e de um longo período de atividade como editora da revista literária *Westminster Review*, onde produz diversas resenhas e ensaios. Sua relação com o proprietário e editor do periódico, John Chapman, é inicialmente tanto pessoal quanto profissional: segundo os biógrafos da escritora, o início do trabalho de Eliot na revista, em 1851, é também um período em que os dois se relacionam amorosamente. O fim do romance não significa, contudo, um corte nos laços profissionais, e sim um aprofundamento de Marian Evans em sua função como editora não-oficial da revista. Essa fase de sua vida é extremamente importante para sua formação profissional porque a coloca em contato com os grandes nomes da intelectualidade inglesa da metade do século XIX. Outra de suas fontes de renda durante o período é, em concomitância, a escrita de resenhas e, através delas, Evans também se familiariza com as obras literárias e científicas mais recentes.

Ela publica sua primeira novela, “Amos Barton”, sob o pseudônimo de George Eliot, apenas em 1857, já beirando os quarenta anos de idade, na importante revista

²“Porque o período vitoriano foi tão longo, e porque foi um tempo de grandes mudanças, é difícil caracterizá-lo de modo singular e abrangente. Assim, estudiosos frequentemente se referem a três fases distintas do período vitoriano: inicial (1830-1848), média (1848-1870) e tardia (1870-1901).” [Original: “Because the Victorian period lasted so long and because it was a time of such great change, it is hard to characterize in any singular, overarching way. Thus, scholars often refer to three distinct phases within the Victorian period: early (1830-1848); mid (1848-1870); and late (1870-1901).”] (GREENBLATT, et al., 2011, [s.p.])

³Original: “to her mind the powers of myth to influence human thought, behavior and writing in many genres”

escocesa *Blackwood's*. A mediação entre o editor, John Blackwood, e a autora foi realizada por seu companheiro, George H. Lewes. Seu sucesso foi razoável, com o lançamento da coleção de novelas intitulada *Scenes of Clerical Life*, lançada em dois volumes em janeiro de 1858. Com a publicação de seu próximo romance, *Adam Bede*, em 1859, o reconhecimento do público foi bastante maior. A partir de então sua identidade foi alvo de alta especulação entre a imprensa e os leitores da época.

Com a pressão para que o autor dessas obras se revelasse, ela se apresentou como George Eliot em julho de 1859, meses antes de publicar a pequena novela sobrenatural, *The Lifted Veil*, e o romance *The Mill on the Floss*, que consolidou sua fama e seu sucesso de vendas. Os títulos que seguem são *Silas Marner* (1861), *Romola* (publicado em série pela surpreendente soma de 7.000 libras na *Cornhill Magazine* em 1862, e em livro em três volumes em 1863), *Felix Holt* (1866), *The Spanish Gypsy* (poema – 1868), *Middlemarch* (1871-72), *The Legend of Jubal and Other Poems* (1873), *Poems* (1874), *Daniel Deronda* (1876) e, finalmente, *Impressions of Theophrastus Such* (1879).

Contudo, se considerarmos sua obra como um todo, ela abrange mais que o período em que ela produz ficção e poesia, e é preciso contabilizar também os ensaios que redige durante o tempo em que colabora com a *Westminster Review*, as cartas e diários que foram lançados postumamente, além de outros textos que escreveu e não publicou.⁴ Nesse contexto, estão incluídos dois ensaios importantes para compreender o modo como George Eliot entende a autoria: *Silly Novels by Lady novelists*, publicado na *Westminster* em 1856, e *Leaves from a Notebook*, nomeado e levado a público por seu enteado Charles L. Lewes, depois de sua morte.

O primeiro ensaio, (doravante referido como *Silly Novels*), comenta a produção ficcional feminina da época, ressaltando as características comuns de romances de autoria de *lady novelists* com os quais a escritora não concorda. O momento de escrita do texto é particularmente interessante por ser imediatamente anterior ao início de sua carreira como ficcionista, o que permite refletir sobre como sua posição como crítica literária lhe dá espaço para pensar sobre os aspectos associados a textos de autoria feminina que ela considera inferiores em qualidade, de modo a resguardar um campo de atuação da ficção feminina em que prevaleçam os critérios de valor que ela julga essenciais.

O segundo (doravante referido como *Leaves*) é fruto de uma longa trajetória como escritora publicada e admirada por seus contemporâneos. A forma do texto é mais fluida do que um ensaio tradicional, o que se adapta muito bem a suas condições de produção, uma vez que foi elaborado sem o intuito de publicação em uma revista.

⁴Para um estudo sobre o período em que Mary Anne Evans permaneceu como editora da *Westminster Review*, ver Dillane, Fionnuala. *Before George Eliot: Marian Evans and the periodical press*. (2013).

Eliot se permite, neste formato, tratar de temas caros à sua atividade, organizados em pequenos trechos em formas de notas, cada um com um subtítulo que aponta o tema sobre o qual debate. Aparentemente produzido ao longo de sua carreira, o texto centra-se na discussão sobre o papel da moralidade dentro da atividade da autoria.

Contrariamente à ordem cronológica de publicação, iniciaremos a análise a partir de *Leaves*. Primeiramente, porque, escrito tardiamente, retrata uma imagem mais complexa de Eliot, que pode então ser complementada por textos anteriores. Em segundo lugar, porque se propõe como uma reflexão sobre a natureza da autoria, abordando o tópico mais diretamente, em contraste com a lateralidade do tema encontrada em *Silly Novels*.

Leaves é dividido em doze partes, ou doze notas: “Authorship”, “Judgments on Authors”, “Story-telling”, “Historic imagination”, “Value in originality”, “To the prosaic all things are prosaic”, “Dear religious Love”, “We make our own precedents”, “Birth of Tolerance”, “Felix qui non potuit”, “Divine Grace a real emanation”, “‘A Fine Excess.’ Feeling is energy”. As cinco primeiras partes são trechos mais longos, e lidam com mais detalhe sobre a questão específica da autoria, como se pode perceber pelos títulos. As sete partes finais, mais curtas, ainda se preocupam com a criação literária, apesar de destacarem temas mais gerais, ou mais vagos, mesmo que relacionados com o que Eliot entende pela tarefa do escritor.

É importante notar que, ao longo da leitura, percebe-se uma consciência da mudança histórica que afeta a atividade do artista. Isso condiz com um conceito de autor variável e dependente do contexto em que as práticas são conduzidas. Para Eliot, a tarefa do autor depende profundamente da sociedade em que ele deve atuar, pois é preciso que reflita sobre as questões morais que seu cotidiano apresenta como desafios.

Ela inicia o texto, portanto, inserindo a autoria no que entende ser sua função social. É relevante ressaltar que a estrutura argumentativa da primeira nota é plenamente consciente da possibilidade de os leitores interpretarem seus comentários como uma prescrição dogmática sobre o modo ideal de atuação do autor. Suas ressalvas procuram discutir como esse tipo de leitura pode atrapalhar mais do que levar adiante o tipo de comportamento que ela sugere, e, ao mesmo tempo, assinalam a assertividade da maioria de suas proposições. Eliot parece entender que a realidade é muito mais complexa do que a delimitação de um código moral rígido possa compreender. Sua abordagem não quer a simplificação das condutas do autor em um livro de regras sobre como ele deve se criar. Para ela, isso só resultaria na degradação do nível moral da sociedade em geral, por engessar os parâmetros de julgamento da literatura:

Impor, na forma de regras morais, linhas de conduta só para ser realizada pelos mais raros motivos e disposições, tende não a elevar, mas a degradar o padrão geral, através da transformação de uma rara realização de um objeto de admiração em uma prescrição impossível.⁵ (ELIOT, 1883, p. 287)

Portanto, seu interesse parece não estar no nível da idealização do fazer artístico. Ela reconhece que a reflexão sobre a arte que descreve sua forma e função ideais é necessária, relatando que “a arte deve apresentar imagens de uma ordem mais bela que a real, gentilmente angariando afeições, e assim determinando o gosto”⁶ (ELIOT, 1883, p. 287). Contudo, não parece ser concebível para Eliot que a maioria dos autores possa trabalhar em um patamar tão desligado da realidade. Não sendo sua época repleta de indivíduos ideais, e necessitando a sociedade de reflexões sobre a autoria como função dentro de uma estrutura moral, a simples prescrição de regras é fútil: “Mas em qualquer crítica racional da época que pretende dirigir uma reforma prática, é inútil insistir em ações que deveriam ser desse ou de outro jeito, sem considerar o quão longe as condições externas de tal mudança estão presentes, mesmo supondo a motivação interna para tanto.”⁷ (ELIOT, 1883, p. 287).

As condições das mudanças a que se refere, na percepção da escritora, não estão ainda presentes no mundo real. Seu parâmetro de avaliação utiliza uma variável moderna para o século XIX, a opinião pública. Eliot comenta como, com o desenvolvimento progressivo de determinadas atividades profissionais, alguns pontos do dever social adquirem um padrão mínimo que deve ser atingido em geral, em termos de consciência do quanto essas funções abrangem. A autoria, no entanto, não está nesse rol:

Existem até algumas funções e práticas em relação às quais homens muito acima da média em dignidade de natureza sentem quaisquer escrúpulos, ainda que seu conseqüente comportamento seja facilmente demonstrado como tão injurioso quanto o suborno, ou qualquer outro procedimento lentamente venenoso que degrada a

⁵Original: “To lay down in the shape of practical moral rules courses of conduct only to be made real by the rarest states of motive and disposition, tends not to elevate but to degrade the general standard, by turning that rare attainment from an object of admiration into an impossible prescription.”

⁶Original: “it is for art to present images of a lovelier order than the actual, gently winning the affections, and so determining the taste”

⁷Original: “But in any rational criticism of the time which is meant to guide a practical reform, it is idle to insist that action ought to be this or that, without considering how far the outward conditions of such change are present, even supposing the inward disposition towards it”

vitalidade social. Entre aqueles cuja vocação ainda não adquiriu algo parecido com uma consciência madura na percepção pública, está a Autoria.⁸ (ELIOT, 1883, p. 288)

A falta de escrúpulos que a escritora percebe na vocação para a autoria perpassa diferentes níveis – financeiro, social, prático e estético. O que seria justificável em uma época em que o acesso a determinadas práticas de autoria era restrito a poucos indivíduos, com a expansão da educação das diferentes camadas sociais se torna inaceitável. É preciso, portanto, em sua visão, desenvolver

um princípio regulatório em relação à publicação de produtos intelectuais, que se sobreporia às regras do mercado: um princípio, isto é, que deveria derivar de uma fixação da vocação do autor de acordo com as características que a diferem de outras profissões.⁹ (ELIOT, 1883, p. 288)

Não é possível, na proposta de Eliot, interpretar a autoria pura e simplesmente como uma atividade econômica, ainda que esteja claro que ela é, também, um ganha-pão. Ela está preocupada, portanto, com aquilo em que a autoria difere das outras profissões, porque pode perceber claramente seu status de profissão. Não há mais dúvida, em Eliot, diferentemente do que se pode perceber em Jane Austen, por exemplo, de que o autor faz parte de uma categoria profissional específica, submetida à lógica de mercado em que as trocas de trabalho acontecem. No entanto, há algo de estranho a essa lógica, e Eliot localiza esse elemento alheio na função moral específica à autoria, ainda que seja necessário, pela falta de regulamentação dessa atividade, algum tipo de orientação que determine “uma noção clara do que justificaria homens e mulheres assumirem a autoria pública, e do modo em que eles deveriam ser determinados pelo que comumente se chama sucesso.”¹⁰ (ELIOT, 1883, p. 288-89).

⁸Original: “there are even some functions and practices to regard which men far above the line in honourableness of nature feel hardly any scrupulosity, though their consequent behaviour is easily shown to be as injurious as bribery, or any other slowly poisonous procedure which degrades the social vitality. Among those callings which have not yet acquired anything near a full-grown conscience in the public mind is Authorship.”

⁹Original: “some regulating principle with regard to the publication of intellectual products, which would override the rule of the market: a principle, that is, which should be derived from a fixing of the author's vocation according to those characteristics in which it differs from the other bread-winning professions.”

¹⁰Original: “a clear notion of what should justify men and women in assuming public authorship, and of the way in which they should be determined by what is usually called success”

A metáfora a que Eliot recorre para pensar a prática da autoria naquilo em que ela difere das demais é centrada na analogia entre a profissão do escritor e a do tecelão de chita. Ela descreve o processo de produção do tecido no qual o industrial leva em consideração a demanda do mercado, gerando o máximo possível de produtos, de acordo com a amplitude da demanda. Uma segunda situação se refere a um tecelão que descobre uma nova técnica de produção que resulta em sua fama, mas, inadvertidamente, incorpora na composição do tecido um tipo de veneno. Nenhum dos dois casos, contudo, é completamente análogo às particularidades da profissão do escritor. O primeiro por uma diferença no tipo de capital envolvido nas diferentes produções:

O capital do autor é o poder de seu cérebro – poder de invenção, poder de escrita. O capital do fabricante, em casos de sorte, é continuamente reproduzido e aumentado. Aqui está a primeira grande diferença entre o capital que se torna chita e o capital cerebral que se torna literatura.¹¹ (ELIOT, 1883, p. 290)

Não é possível, portanto, que o capital de que o autor depende – seu poder criativo – renda frutos tão padronizados quanto o do tecelão. A satisfação do consumidor no caso dos tecidos é garantida pela contínua produção de objetos semelhantes em valor e qualidade, o que não pode ser assegurado no caso da autoria. Além disso, é preciso considerar que a atividade do escritor, na concepção de Eliot, envolve inevitavelmente “o ofício de professor ou influenciador da mente do público”¹² (ELIOT, 1883, p. 291). Isso não significa dizer que qualquer pessoa que, em seu momento de lazer, produz algum texto, tenha que se orientar a partir desse compromisso social que Eliot vê estar na base da autoria. Esse papel só é possível no caso do profissional, uma vez que

uma atividade legitimamente social deve ser benéfica para outros além do agente. Escrever prosa ou verso como um exercício privado e por satisfação não é uma atividade social; ninguém é culpável por isso mais do que por decorar os versos de outras pessoas, se ele não

¹¹ Original: “The author's capital is his brain-power—power of invention, power of writing. The manufacturer's capital, in fortunate cases, is being continually reproduced and increased. Here is the first grand difference between the capital which is turned into calico and the brain capital which is turned into literature.”

¹² Original: “the office of teacher or influencer of the public mind.”

negligencia sua atividade legítima por consequência.¹³ (ELIOT, 1883, p. 290)

É preciso, desse modo, que o autor esteja consciente de sua influência enquanto escritor sobre as mentes de seu público. Se ele possui talento, mas produz literatura simplesmente visando receber a maior remuneração possível, sua atuação é, como afirma Eliot, semelhante àquela do tecelão de produtos envenenados. O autor deve, portanto, ter certeza de que sua obra não esteja “envenenada” – ou seja, que não seja má literatura. Eliot vê como melhor opção para os escritores populares um profundo comprometimento com a qualidade de sua produção, ao invés de simples interesse de ganho financeiro:

Um escritor capaz de popularidade só pode escapar dessa culpabilidade social ao, primeiramente, obter um profundo senso de que a literatura é imprestável, se não é admiravelmente boa: ele deve detestar a má literatura com tanto fervor que lhe seria indiferente produzi-la somente se outras pessoas não a odiassem. E se ele tem esse sinal do sopro divino em si, ele deve se decidir por não exercer a autoria como vocação com uma determinação comercial de ficar rico com ela.¹⁴ (ELIOT, 1883, p. 291-92)

Isso não significa, no entanto, que o artista não deve negociar sua obra, ou pensar sobre os aspectos econômicos de sua atividade. Eliot admite que a remuneração de cada autor deve ser proporcional ao que ele acredite ser justo em relação ao que produz, mas não “forçar ou apressar sua produção, ou mesmo refazer o que já foi feito, seja por si mesmo ou por outros, de modo a não obter nenhuma

¹³Original: “a legitimate social activity must be beneficial to others besides the agent. To write prose or verse as a private exercise and satisfaction is not social activity; no- body is culpable for this any more than for learning other people's verse by heart, if he does not neglect his proper business in consequence.”

¹⁴Original: “A writer capable of being popular can only escape this social culpability by first of all getting a profound sense that literature is good-for-nothing, if it is not admirably good: he must detest bad literature too heartily to be indifferent about producing it if only other people don't detest it. And if he has this sign of the divine afflatus within him, he must make up his mind that he must not pursue authorship as a vocation with a trading determination to get rich by it.”

contribuição real com seu trabalho, pelo bem de aumentar sua renda a um grau extravagante”¹⁵ (ELIOT, 1883, p. 292).

De modo geral, podemos perceber uma tendência na argumentação da autora de dar mais espaço em seu esquema de valores para a consciência moral do escritor do que para o papel da genialidade. O gênio, ainda que necessário para o reconhecimento do artista enquanto tal, é secundário se comparado à consciência dos processos e valores morais em funcionamento em sua obra. Isso deriva de uma premissa que supõe a perfeição artística como subsequente à utilidade social da literatura. Na visão de George Eliot, o autor é um membro importante da sociedade, principalmente no que toca ao melhoramento de suas condições morais. Isso não parece significar, contudo, que ela entenda que as obras devam ser moralizantes, mas que, ao contrário, devem abrir espaços para que os leitores possam elaborar seus conflitos dentro dos universos ficcionais de modo a elevar o nível moral da sociedade em que se encontram. A arte, nessa função social, é mais do que mero entretenimento. Ela é um instrumento de elevação do caráter do leitor, e, em última instância, um meio de evolução social. É, portanto, mais importante medir a influência de um autor na sociedade em que se situa do que elevar sua vaidade através de críticas elogiosas. O questionamento sobre a ética do texto literário e o papel da leitura no melhoramento da sociedade é central para a definição de Eliot de autoria, porque pensa a atuação do autor em um contexto de ação social em prol de um bem maior.

A questão da originalidade também é discutida pelos textos. Central em uma concepção de autoria tradicional, de base romântica, como aquela descrita por Martha Woodmansee (1994), a questão aparece problematizada principalmente no trecho intitulado “Value in Originality”. Nele, Eliot aponta um dos critérios que baliza o que ela entende por qualidade literária: a empatia. A nota discute como o valor de um texto é determinado pelo nível de compreensão e empatia que ele apresenta. Esses critérios são extremamente importantes para sua própria produção enquanto ficcionista, e é possível ver nos argumentos do trecho os contornos do que podemos chamar de uma poética individual, ou seja, um conjunto de diretrizes que orientam sua própria produção literária, centrados principalmente nesses dois polos – compreensão e empatia.

Assim, a originalidade surge como critério intimamente dependente dessas duas categorias:

¹⁵Original: “force or hurry his production, or even do over again what has already been done, either by himself or others, so as to render his work no real contribution, for the sake of bringing up his income to the fancy pitch”

Quando uma multidão de homens aprender a usar a mesma linguagem no discurso e na escrita, então, e somente então, podem surgir os grandes mestres da linguagem. Pois em que consiste sua maestria? Eles usam as palavras que já são um meio familiar de entendimento e empatia de tal forma a alargar ainda mais o entendimento e a empatia. A originalidade dessa ordem transforma o mato selvagem em campo de pastagem. Idiosincrasias são temperos de aroma questionável.¹⁶ (ELIOT, 1883, p. 303)

Isso quer dizer que não basta, simplesmente, a criação de uma linguagem original pelo prazer da criação em si. A chave da criação artística para Eliot parece estar naquilo em que ela renova a língua, de modo a dar mais acesso à compreensão e à empatia. Nesse sentido, a escritora não está partindo do vazio. Há uma tradição na literatura inglesa que lida com a ideia de empatia como elemento central da produção literária. Catherine Gallagher, ao tratar de escritoras eminentes no século XVIII, analisa a obra de Charlotte Lennox e descreve como a ideia da empatia está na base de sua produção. Contudo, “[a ficção] não foi sempre concebida como um estímulo natural para a empatia; frequentemente, era vista como uma prova à distância a que se poderia estender a compaixão.”¹⁷ (GALLAGHER, 1994, p. 167). Esse é o ponto que Eliot revisa, porque propõe que a literatura deva, através de sua linguagem, alargar o entendimento e a empatia de seus leitores.

Fica claro, entretanto, a partir do texto, que há uma base eminentemente linguística na originalidade que Eliot procura assegurar. Essa concepção pode ser considerada bastante moderna para a época, pois, de certo modo, a ensaísta afirma que a renovação do meio linguístico familiar ao leitor é o fundamento da maestria do escritor, e assim prenuncia o que os formalistas russos elaborariam no início do século XX sob o nome de teoria do estranhamento. Elaborada por Vítor Chklovski, a ideia de estranhamento surge da necessidade de pensar a finalidade da arte. Para ele:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em

¹⁶Original: “When a multitude of men have learned to use the same language in speech and writing, then and then only can the greatest masters of language arise. For in what does their mastery consist? They use words which are already a familiar medium of understanding and sympathy in such a way as greatly to enlarge the understanding and sympathy. Originality of this order changes the wild grasses into world-feeding grain. Idiosyncrasies are pepper and spices of questionable aroma.”

¹⁷Original: “[f]iction was thus not always conceived as a natural stimulus to sympathy; often it was seen as a test of how far one could extend compassion,”

obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já passado não importa para a arte. (CHKLOVSKY, 1917, p. 45)

Guardadas as devidas proporções, é interessante pensar nessa categoria como uma forma de diálogo entre Eliot e a tradição teórica que a segue. Sua produção não parece estar preocupada com a obscuridade da forma, como coloca Chklovski, mas a ideia de que a arte deva ressignificar as palavras de uso comum está em sintonia com a proposta da arte como meio de percepção do devir do objeto. Não se procura aqui estabelecer essa conexão de modo a demonstrar qualquer precocidade ou poder profético do pensamento de Eliot. Ou seja, não queremos com a comparação afirmar que ela já havia pensado as categorias teóricas que os formalistas desenvolveriam cerca de quarenta anos depois. O objetivo é, no entanto, demonstrar como a ideia de Eliot sobre a natureza da arte era mais complexa do que a simples atuação moral. O autor é, em seu horizonte, aquele indivíduo capaz de utilizar a técnica de forma inovadora e estar ao mesmo tempo consciente do conteúdo que analisa. A originalidade é, desse modo, para além de uma questão de boa prática profissional, um problema de estética.

Os problemas relacionados a sua concepção de arte não aparecem apenas nos momentos em que trata de sua noção de autoria, mas também quando relaciona à produção literária o papel da crítica. Sua proximidade com os leitores profissionais da época é bastante reconhecível quando se pensa que ela foi, por muitos anos, uma resenhista atuante. Portanto, seu pensamento é também influenciado por uma experiência pessoal do circuito das resenhas das revistas literárias da época. Sua análise da prática do crítico é enfocada a partir da ideia do julgamento sobre a qualidade do trabalho dos autores, e ela inicia por apontar algumas perguntas que deveriam guiar o olhar crítico:

[...] qual foi sua contribuição individual para a riqueza espiritual da humanidade? Ele teve uma nova ideia? Ele animou verdades antigas, mas negligenciadas, com novo vigor, e lançou uma nova luz sobre as suas relações com outras verdades admitidas? Ele impregnou alguma ideia de um novo estoque de emoção, e desse modo alargou a área do sentimento moral? Ele deu, por uma ênfase aqui, ou um sábio descaso ali, proporções mais úteis ou belas para objetivos e motivações? E mesmo quando seu pensamento esteve misturado como o tipo de erro que é óbvio para a maioria, bem como aquele que

só pode ser discernido por pessoas instruídas, ou manifesto pelo progresso das coisas, teve ele a pitada do nobre entusiasmo que deveria rechaçar a nossa discriminação crítica se sua retidão é inspirada por um hábito de sentimentos menos admirável?¹⁸ (ELIOT, 1883, p. 294-95)

Para além de questões de atuação exclusiva do analista, as perguntas propostas descrevem profundamente sua concepção de autor. Em primeiro lugar, ele deve contribuir para a riqueza espiritual da humanidade – o que pode ser esperado dentro do contexto dos dois pólos mencionados anteriormente, compreensão e empatia, faculdades profundamente ligadas à ideia do espírito humano. A questão da originalidade também aparece, tanto em termos de uma nova criação quanto da renovação, através de uma injeção de emoção, de verdades negligenciadas ou esquecidas. Eliot apresenta a idealização de seu autor quando refere-se a “novas e melhores proporções para objetivos e motivos”, que podem ser nem sempre os mais corretos, mas que são justificáveis pelo ímpeto dos sentimentos. Contudo, o que ela percebe ser efetivamente realizado é uma estratégia mais simplória. A crítica que busca apenas encontrar erros, estabelecer a falta de originalidade sem levar em consideração o efeito do texto, ou que trata a análise a partir do gosto pessoal, é uma prática que empobrece o campo literário. Eliot parece pedir, através de seus comentários, que a crítica eleve sua capacidade intelectual até o ponto em que seja independente de uma repetição de valores já repisados simplesmente por fazerem parte de uma tradição. Pode-se concluir, assim, que os dois pontos, compreensão e empatia, são também extremamente funcionais para o caso dos críticos. Na elaboração dada pela ensaísta para a prática da análise literária, é preciso que o crítico use seu poder de compreensão para julgar qualquer texto, até mesmo os clássicos, a partir dos critérios que ele próprio propõe, e é necessário que perceba os efeitos dos sentimentos no esquema geral de análise da obra de cada autor.

Esse autor a que Eliot se refere no trecho “Judgement on Authors” não é um ser assexuado, e parece, a partir do uso do pronome masculino “he”, ser mais homem do que mulher. Em “Authorship”, contudo, ela claramente aponta que homens e

¹⁸Original: “[...] what was his individual contribution to the spiritual wealth of mankind? Had he a new conception? Did he animate long-known but neglected truths with new vigour, and cast fresh light on their relation to other admitted truths? Did he impregnate any ideas with a fresh store of emotion, and in this way enlarge the area of moral sentiment? Did he by a wise emphasis here, and a wise disregard there, give a more useful or beautiful proportion to aims or motives? And even where his thinking was most mixed with the sort of mistake which is obvious to the majority, as well as that which can only be discerned by the instructed, or made manifest by the progress of things, has it that salt of a noble enthusiasm which should rebuke our critical discrimination if its correctness is inspired with a less admirable habit of feeling?”

mulheres podem ser autores. De qualquer modo, a questão de gênero não parece ser muito relevante para a problemática de *Leaves*. Ela é, contudo, o centro da discussão de *Silly Novels*.

O ensaio de 1856 tem uma estrutura metodológica bastante clara. A pensadora seleciona textos específicos, e, a partir de uma análise cuidadosa de determinados trechos, extrai modos de escrita recorrentes no mercado, e aponta diretamente suas faltas. Apesar de atualmente sua linguagem parecer problemática, no sentido de rebaixar o trabalho de outras escritoras mulheres, o texto tem um objetivo claro de afirmar que a qualidade de uma obra independe do gênero do escritor. Ela está, entretanto, profundamente relacionada a seu nível educacional – o que, é, finalmente, uma bandeira que ela levanta em favor da educação feminina. Não é o gênero a causa da falta de qualidade dos textos que Eliot analisa, mas a falta de educação das mulheres inglesas da época, e a reticência da crítica em encarar de frente essa realidade. Ela ressalta o fato de ser inegável o valor da obra de determinadas mulheres, pois “[a]legremente, não dependemos de argumentos para provar que a Ficção é um departamento de literatura em que as mulheres podem, por seu gênero, estar em completa igualdade com os homens.”¹⁹ (ELIOT, 2010, p. 33) Para que essas escritoras sejam reconhecidas por seus méritos, se faz necessário apontar o que não deve ser feito em termos de criação literária.

Existem alguns aspectos da autoria que são salientes no texto de *Silly novels*. O primeiro deles é a afirmação – retomada e matizada em *Leaves* – de que a autoria não é um hobby, mas um trabalho. Esse é um dos argumentos mais consistentes ao longo do ensaio. Eliot inicia sua argumentação ao refutar uma imagem comumente propagada na imprensa, da mulher que se torna escritora como solução para dificuldades financeiras:

Podemos comentar, por sinal, que fomos liberados de sério escrúpulo ao descobrirmos que romances tolos de romancistas mulheres raramente nos apresentam qualquer coisa diferente de companhias elevadas e sofisticadas. Havíamos imaginado que mulheres destituídas tornavam-se romancistas, como se tornam governantas, porque não tinham nenhum outro modo feminino de ganhar o pão. Nessa suposição, a sintaxe vacilante e os incidentes improváveis possuíam algum *pathos* para nós, como alfinetes extremamente

¹⁹Original: “[h]appily, we are not dependent on argument to prove that Fiction is a department of literature in which women can, after their kind, fully equal men”

supérfluos e toucas de dormir mal-pensadas que são vendidas por um cego.²⁰ (ELIOT, 2010, p. 3)

Usando o pronome na segunda pessoa do plural, ela admite a leitora no seio de sua própria desilusão com os textos, e esse recurso retórico amplifica o efeito de indignação que a ironia da escritora mordazmente revela. Na sua imaginação, seria justificável para uma *lady* que sua sintaxe não fosse completamente correta, ou que os acontecimentos ficcionais fossem improváveis, pois a imagem da autora emprestaria certo *pathos* à obra – ainda que extremamente derogatório se levada em consideração a analogia com os produtos superfúos e mal-acabados vendidos por um cego. A forte alusão deixa claro o valor que Eliot atribui aos romances que analisa: quase nenhum, e, quando muito, advindo de um sentimento de caridade em relação à escritora – “a escrita vazia tinha como desculpa o estômago vazio, e a tagarelice era consagrada pelas lágrimas”²¹ (ELIOT, 2010, p. 3).

O primeiro problema que encontra é uma questão de matéria representada. Os termos com os quais ela descreve os aspectos relevantes dessa estética são consonantes com as concepções de realismo apresentadas por Eric Auerbach em *Mimesis* (2013). Nessa obra, o autor estabelece alguns critérios de análise dos modos de representação da literatura ocidental, e entre eles está a autenticidade com a qual os escritores delineiam as classes menos abastadas em seus mundos ficcionais. Ao afirmarmos que Eliot está em consonância com esses preceitos, queremos dizer que ela vê na produção literária a necessidade de compromisso com a experiência e com o real. Ao criarem obras que destituem os trabalhadores de sua humanidade em favor de uma posição de dependência, ao demonstrarem perspectivas irreais de remuneração média, ao desprezarem o homem médio como objeto de representação, essas autoras vão completamente contra o que Eliot acredita ser necessário à literatura. Por isso, ela avisa: “não deixe ser impressa nenhuma mulher que não esteja preparada para as consequências.”²² (ELIOT, 2010, p. 30).

Essas consequências são refletidas pelo tom da sua crítica, que fica, então, justificado: se essas romancistas não se encontram em uma situação em que são dignas de pena (e, portanto, imunes à rigidez de sua análise), elas devem ter suas

²⁰Original: “We may remark, by the way, that we have been relieved from a serious scruple by discovering that silly novels by lady novelists rarely introduce us into any other than very lofty and fashionable society. We had imagined that destitute women turned novelists, as they turned governesses, because they had no other “lady-like” means of getting their bread. On this supposition, vacillating syntax, and improbable incident had a certain pathos for us, like the extremely supererogatory pincushions and ill-devised nightcaps that are offered for sale by a blind man.”

²¹Original: “empty writing was excused by an empty stomach, and twaddle was consecrated by tears”

²²Original: “let no woman rush into print who is not prepared for the consequences”

obras julgadas a partir de seus próprios méritos. Contudo, essa não é a prática comum da cultura de resenhas inglesas contemporânea a Eliot “Estamos cientes de que nossos comentários têm um tom bastante diferente daqueles resenhistas que [...] dizem a uma romancista depois da outra que ‘aclamam’ suas produções ‘com prazer’”²³ (ELIOT, 2010, p. 31).

Com efeito, a cultura crítica é bem dissonante da prática que propõe a escritora. Segundo ela, “logo que uma mulher mostra que tem gênio ou talento efetivo, ela recebe o tributo de ser moderadamente elogiada e severamente criticada”²⁴ (ELIOT, 2010, p. 31). Isso resulta em uma escala na qual a qualidade de uma obra oriunda de uma mão feminina é inversamente proporcional aos elogios da crítica, isto é, quanto pior, melhor. É a essa prática que se opõe George Eliot, argumentando em favor da neutralidade da análise em relação ao gênero do autor:

Harriet Martineau, Currer Bell, e Mrs. Gaskell foram tratadas tão cavalheirescamente quanto se fossem homens. E todo crítico que tem alta estima da parcela que as mulheres podem, em última instância, tomar na literatura, irá, por princípio, se abster de qualquer indulgência excepcional em relação à produção das literatas.²⁵ (ELIOT, 2010, p. 31)

É importante ressaltar os exemplos que Eliot toma como representativos de uma autoria feminina que admira: Harriet Martineau, Charlotte Brontë (Currer Bell) e Elizabeth Gaskell. De certo modo, em *Silly Novels*, ela estabelece uma tradição de escritoras na qual se insere, cuja atuação está muito mais preocupada com a produção de obras que repensem a realidade, seja enfocando questões de economia política, como no caso de Martineau, de experiências da mulher solteira, como em Brontë, ou da sociedade em processo de industrialização, como em Gaskell. Elas estão em uma escala diametralmente oposta àquelas escritoras cuja produção só se ocupa de temas supérfluos, conforme seu próprio juízo.

Uma das razões que ela oferece para a multiplicidade de mulheres escritoras medíocres na imprensa vitoriana é a vaidade. Para ela um sentimento abominável, é

²³Original: “We are aware that our remarks are in a very different tone from that of the reviewers who [...] tell one lady novelist after another that they “hail” her productions “with delight”

²⁴Original: “no sooner does a woman show that she has genius or effective talent, than she receives the tribute of being moderately praised and severely criticised”

²⁵Original: “Harriet Martineau, Currer Bell, and Mrs. Gaskell have been treated as cavalierly as if they had been men. And every critic who forms a high estimate of the share women may ultimately take in literature, will on principle abstain from any exceptional indulgence toward the productions of literary women.”

uma justificativa de um modo de afirmação feminina de sua capacidade intelectual. A imagem gerada, contudo, a partir desse volume de textos que Eliot despreza, é distorcida, porque faz aparentar que o nível intelectual das mulheres é mais baixo do que na realidade. A distorção que ela aponta dificulta, portanto, o reconhecimento dos casos em que, tanto pela falta de meios, quanto pela qualidade da produção intelectual, as mulheres merecem uma crítica positiva. Desse modo, ela é categórica em rechaçar esse tipo de obra que, de um lado, não é fruto de um trabalho impellido pela necessidade, e, de outro, não surge de um esforço intelectual respeitável: “Em todo trabalho há lucro; mas romances tolos de senhoras, nós imaginamos, são menos o resultado de um trabalho do que de ócio produtivo.”²⁶ (ELIOT, 2010, p. 33)

O trabalho sobre o qual fala é, necessariamente, relacionado à ideia de seriedade e de esforço pessoal. É nesse meio que parece se localizar a maior indignação de Eliot – o uso da criação literária como mero entretenimento ou lazer, não no sentido da leitura, mas da escrita. Eliot não admite que a tarefa literária seja realizada sem escrúpulos quanto à profundidade da reflexão intelectual por trás do escrito. Isso é reafirmado anos depois em *Leaves* quando ela toma a compreensão enquanto polo de delineamento do caráter da arte. O momento em que as mulheres assumem a pena motivadas pela vaidade é a falha crucial dessa categoria de escritoras, se é necessário para uma autora ser considerada boa que ela alargue o escopo da compreensão da natureza humana, da sociedade ou do que quer que esteja discutindo.

Sua futilidade é enervante para Eliot também porque diminui a percepção geral sobre a capacidade intelectual feminina. A tentativa de criar mundos a partir da imaginação intocada pelo esforço reflexivo resulta, em sua visão, em textos pobres, que não estão em consonância com a produção de grandes escritores, “que têm se contentado modestamente em colocar sua experiência na ficção, e que pensaram ser tarefa suficiente a exibição dos homens e das coisas como elas são”, sobre os quais “ela suspira, tão deploravelmente deficiente na aplicação de seus poderes”²⁷ (ELIOT, 2010, p. 14). A metodologia negativa do texto permite que a extração dos critérios da autoria ideal ou exemplar seja executada por meio de oposições. Podemos compreender quais características ela entende que os autores devam possuir, se descrevemos o que falta a essas mulheres que Eliot critica.

Portanto, se a “habilidade de uma romancista de descrever a vida real e seus semelhantes é inversamente proporcional à sua confiante eloquência sobre Deus ou

²⁶Original: “In all labor there is profit; but ladies’ silly novels, we imagine, are less the result of labor than of busy idleness.”

²⁷Original: “who have modestly contented themselves with putting their experience into fiction, and have thought it quite a sufficient task to exhibit men and things as they are”// “she sighs over as deplorably deficient in the application of their powers”

sobre o outro mundo, e os meios pelos quais ela normalmente escolhe conduzir-nos para as ideias verdadeiras do invisível é uma figura totalmente falsa do visível”²⁸ (ELIOT, 2010, p. 15), podemos presumir que, em um autor de peso, a imagem do visível é mais importante que o invisível. Ou seja, a realidade é ela mesma a matéria de um artista. É preciso que a escritora possua a capacidade de retratar o real com tanta eloquência quanto essas romancistas que Eliot despreza, as que falam sobre "Deus e o outro mundo".

Além disso, há um elemento de estilo que ela critica, e que é interessante ressaltar:

Os assuntos mais insignificantes têm sua vulgaridade fustigada para longe no mesmo elevado estilo. Pessoas comuns diriam que uma cópia de Shakespeare estava sobre a mesa de desenho; mas a autora de 'The Enigma,' empenhada no uso da perífrase edificante, diz-lhe que havia sobre a mesa, “aquela fonte de pensamento e sentimento humano, que ensina o coração pelo pequeno nome, 'Shakespeare.’”²⁹ (ELIOT, 2010, p. 16-17)

Notemos o uso da ironia contida na palavra vulgaridade – não há nada de vulgar na descrição de um volume de Shakespeare sobre uma mesa, mas Eliot assume a voz dessas autoras para apontar os seus próprios critérios estéticos. A vulgaridade está na consideração da realidade como tal, enquanto deveria ser o objeto de descrição direta, sem a obscurecência dos elementos mais comuns por uma linguagem muito rebuscada. Ela credits essas criações mirabolantes das *lady novelists* a uma imaginação infantilizada: “Tais histórias [...] lembram-nos das imagens que crianças espertas às vezes desenham ‘da própria cabeça’”³⁰ (ELIOT, 2010, p. 23)

Se, para a percepção atual, é bastante cruel a comparação entre a imaginação dessas escritoras e a de uma criança, a justificativa vem logo adiante. É preciso, do ponto de vista retórico, que Eliot distancie completamente o tipo de prática que grande

²⁸Original: “ability of a lady novelist to describe actual life and her fellow-men is in inverse proportion to her confident eloquence about God and the other world, and the means by which she usually chooses to conduct you to true ideas of the invisible is a totally false picture of the visible”

²⁹Original: “The slightest matters have their vulgarity fumigated out of them by the same elevated style. Commonplace people would say that a copy of Shakespeare lay on a drawing-room table; but the authoress of “The Enigma,” bent on edifying periphrasis, tells you that there lay on the table, “that fund of human thought and feeling, which teaches the heart through the little name, ‘Shakespeare.’”

³⁰Original: “Such stories [...] remind us of the pictures clever children sometimes draw “out of their own head,”

parte dessas escritoras utiliza das mulheres que procuram um tipo de instrução mais consistente, pois precisa abrir um espaço entre as práticas que considera negativas e as que defende. O entrave entre educação e imaginação é um artifício argumentativo que funciona como meio de explicitar a possibilidade de educação efetiva da mulher. É possível, então, que ela afirme que:

Uma mulher realmente culta, como um homem realmente culto, é mais simples e menos intrusiva em virtude de seu conhecimento; ele a fez ver a si mesma e a suas opiniões em justa proporção; ela não cria dele um pedestal de onde se vangloria que obtém uma vista da totalidade dos homens e das coisas, mas faz dele um ponto de observação de onde estabelece uma estimativa correta de si mesma.³¹ (ELIOT, 2010, p. 23)

Uma das questões mais relevantes desse ensaio se torna clara a partir desse argumento. Se a mulher é capaz de escrever livros que agradam os filósofos, por que ela não se comporta como as heroínas das *silly novels*, chamando atenção para sua capacidade intelectual? A justificativa do ensaio é que “ela entende você, sem querer fazê-lo consciente de que não poderia compreendê-la. Ela não lhe dá informação, que é a matéria-prima da cultura – ela lhe oferece empatia, que é sua essência mais sutil”³² (ELIOT, 2010, p. 24). É preciso considerar a importância dessa afirmação para a estrutura da poética pessoal de Eliot. Essa dualidade carrega, no contexto da sentença anterior, uma forte carga de gênero, uma vez que, para ela, os contornos da atividade artística se dão através do alargamento da compreensão e da empatia. A informação, que é a matéria prima da cultura, pode ser adquirida através do desenvolvimento da compreensão – um processo que todo o argumento do texto parece apontar estar relacionado com práticas masculinas, porque ligado intimamente com a instrução. A empatia, contudo, é relacionada claramente nessa frase com as qualidades femininas; saber e não se vangloriar do próprio conhecimento é algo profundamente conectado à modéstia característica da ideia de feminilidade vitoriana.

³¹Original: “A really cultured woman, like a really cultured man, is all the simpler and the less obtrusive for her knowledge; it has made her see herself and her opinions in something like just proportions; she does not make it a pedestal from which she flatters herself that she commands a complete view of men and things, but makes it a point of observation from which to form a right estimate of herself.”

³²Original: “she understands you, without wanting to make you aware that you can’t understand her. She does not give you information, which is the raw material of culture—she gives you sympathy, which is its subtlest essence”

Podemos propor, portanto, que para Eliot o autor só é efetivamente realizado quando combina ao masculino do conhecimento algo de feminino da empatia.

Ao apontar essas questões, podemos notar que Eliot parece presumir que a construção da identidade autoral depende da elaboração de uma estética própria, que, em seu caso, é profundamente dependente de elementos engendrados, como o conhecimento e a empatia. É justificável, então, sua insistência na ampliação da educação formal feminina. As mulheres podem se tornar grandes escritoras quando buscam também o seu desenvolvimento intelectual, além do afetivo. Por isso são tantas as escritoras que ela considera medíocres, e às quais ela não empresta o título de autora (*author*, e não *authoress*) – elas são reiteradamente nomeadas *lady novelists* –, uma vez que apenas com o constante esforço intelectual seria possível ascender a um nível superior de autoria. Essa preocupação se reflete, posteriormente, em sua produção ficcional, tanto em termos de elaboração da forma do romance, quanto em termos de matéria representada. O que temos em Eliot, diferentemente da cena familiar de Austen, ou da missão social de Gaskell, é uma autora completamente profissionalizada, ainda que dividida em dois polos de atuação profundamente determinados por seu gênero.

Referências

- AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. 1917. In: EIKHENBAUN, B. et al. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Tradução Ana Maria Ribeiro Filpouski, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman, Antônio Carlos Hohlfeldt. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 39-56.
- DILLANE, Fionnuala. **Before George Eliot : Marian Evans and the periodical press [recurso eletrônico]**. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- ELIOT, George. **Silly novels by lady novelists**. Londres: Penguin, 2010.
- ELIOT, George. LEWES, Charles Lee. (ed.) **The works of George Eliot: Essays and Leaves from a notebook**. Edimburgo e Londres: William Blackwood and Sons, 1883. (Versão digital Internet Archive, 2007)
- FLEISHMAN, Avrom. **George Eliot's intellectual life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- GALLAGHER, Catherine. **Nobody's story : the vanishing acts of women writers in the marketplace, 1670-1820**. Oxford: Clarendon Press, 1994.

GREENBLATT, Stephen et al. The Victorian age: Period introduction overview. In: GREENBLATT, Stephen. (gen. ed.) **The Norton anthology of English literature**. Nova Iorque: Norton, 2011. Disponível online em: <http://www.wwnorton.com/college/english/nael9/section/vole/overview.aspx> Acesso em 01 de julho de 2018.

WOODMANSEE, Martha. **The author, art, and the market : Rereading the history of aesthetics**. Nova Iorque: Columbia University Press, 1994.

Submetido em: 27/11/2023

Aceito em: 12/05/2024