



**Personagens femininas nos primórdios do  
romance moderno:  
*Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa***

**ESTHER MAXINE TREW**

**Personagens femininas nos primórdios do  
romance moderno:  
*Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa***

Tese de Doutorado, apresentada à  
Faculdade de Ciências e Letras–  
UNESP/Araraquara, para a obtenção do  
título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica Literária**

**Orientador: Prof. Dr. Sidney Barbosa**

**Araraquara – SP  
2007**

**AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.**

Trew, Esther Maxine

Personagens femininas nos primórdios do romance moderno: Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa / Esther Maxine Trew – 2007

236 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara

Orientador: Sidney Barbosa

1. Literatura -- História e crítica --Teoria.
2. Richardson, Samuel, 1689-1761
3. Rousseau, Jean Jacques, 1712-1778. 4. Análise do discurso.
5. Mulheres na literatura. I. Título.

**ATA DA DEFESA PÚBLICA DA TESE DE DOUTORADO DE ESTHER MAXINE TREW, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS, DO(A) FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA.**

Aos 15 dias do mês de outubro do ano de 2007, às 14:30 horas, no(a) sala 107, reuniu-se a Comissão Examinadora da Defesa Pública, composta pelos seguintes membros: Prof. Dr. SIDNEY BARBOSA do(a) Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Profa. Dra. RAMIRA M SIQUEIRA DA S PIRES do(a) Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Profa. Dra. GUACIRA MARCONDES M LEITE do(a) Departamento de Letras Modernas / Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Prof. Dr. ROBERTO BOAVENTURA DA SILVA SÁ do(a) Departamento de Letras / Universidade Federal de Mato Grosso, Profa. Dra. GISELE MANGANELLI FERNANDES do(a) Departamento de Letras Modernas / Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto, sob a presidência do primeiro, a fim de proceder a arguição pública da TESE DE DOUTORADO de ESTHER MAXINE TREW, intitulada "Personagens femininas nos primórdios do romance moderno: Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa". Após a exposição, a discente foi argüida oralmente pelos membros da Comissão Examinadora, tendo recebido o conceito final: aprovada. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que, após lida e aprovada, foi assinada pelos membros da Comissão Examinadora.



Prof. Dr. SIDNEY BARBOSA



Profa. Dra. RAMIRA M SIQUEIRA DA S PIRES



Profa. Dra. GUACIRA MARCONDES M LEITE

Prof. Dr. ROBERTO BOAVENTURA DA SILVA SÁ



Profa. Dra. GISELE MANGANELLI FERNANDES

Dedico este trabalho aos meus pais, Ada e Gordon, que me deram a base sobre a qual aprendi a caminhar, encarando a busca do conhecimento como algo prazeroso e compensador, e aos meus filhos Roberto e Felipe a quem espero deixar o mesmo legado.

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Sidney Barbosa, que não apenas me orientou, mas fez com que eu acreditasse na minha capacidade e caminhasse com meus próprios pés, sem que em momento algum eu me sentisse sozinha.

A Lúcia, responsável pelo sopro desafiador que iniciou toda essa trajetória e que com sua voz sábia e oportuna se mostrou presente até os últimos momentos.

Às Professoras Ramira Maria Siqueira da Silva Pires e Wilma Patrícia M. Dinardo Maas, pela leitura cuidadosa e sugestões acuradas, na ocasião do Exame Geral de Qualificação.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP-CAR, que desvendaram para mim o mundo da literatura e que nunca me fizeram sentir incapaz de participar dele.

Aos meus colegas do Departamento de Letras da UFMT, que acreditaram que valia a pena investir em mim.

A Niza Figueiredo Bicudo, amiga irmã, que nunca deixou de acreditar em mim e me incentivar e que também me deu o suporte necessário, abrindo-me, mais uma vez, sua casa e seu coração.

A Irene Baleroni Cajal, pela leitura atenta e pelas sugestões sempre tão sábias e amigas através das quais emprestou seu conhecimento para dar ao trabalho a forma ideal.

A Silvia Maria Pigueira de Andrade, que abriu espaço na sua agenda para, com sua competência, garantir a boa apresentação deste trabalho.

A Neire, que abriu as portas da sua casa e me adotou na sua família, tornando possível a realização deste trabalho.

Ao Coral Kids e à Igreja Presbiteriana de Araraquara, que foram instrumentos para que eu percebesse o verdadeiro motivo da minha presença em Araraquara.

Aos meus pais e filhos, que me deram incentivo e apoio constante e incondicional.

A Deus, que planejou tudo e colocou todas essas pessoas e bênçãos na minha vida.

## RESUMO

Apesar de obter sua maior projeção no século XIX, o gênero romance já se destacava no horizonte literário europeu do século XVIII e apresentava grandes transformações. Ele se firmou em meio a mudanças sociais, políticas e econômicas importantes. Este estudo focaliza duas obras desse período, *Pâmela* escrita por Samuel Richardson e *Júlia, ou A nova Heloísa* escrita por Rousseau, na Inglaterra e França, respectivamente, e considera características do gênero emergente como individualismo, sentimentalismo e moralismo que são destacadas nas duas obras. São realizadas também análises de aspectos como personagens, tempo e espaço, entre outros, a fim de verificar como essas categorias da narrativa se manifestavam na época no gênero nascente. O contexto em que as duas narrativas foram produzidas é também descrito e busca-se determinar sua influência enquanto elemento fundamental para a constituição do gênero. Por outro lado, a representação da mulher nessas duas obras é focalizada de maneira a demonstrar que o romance, ao mesmo tempo em que retratava a sociedade que o produzia e a posição que a mulher ocupava nela, ajudou também a forjá-la, alterando-lhe os conceitos e os comportamentos. A análise da mulher parte da representação feita em *Pâmela* e *Júlia, ou A nova Heloísa* no que se refere ao casamento, ao sentimento e à morte delas enquanto personagens femininas criadas por escritores homens.

**Palavras-chave:** 1. Romance moderno. 2. Mulher na literatura. 3. Rousseau, Jean-Jacques. 4. Richardson, Samuel. 5. Romance inglês no século XVIII. 6. Romance francês no século XVIII.

## ABSTRACT

Although the novel achieved its maturity in the nineteenth century, it was already present in the literary landscape during the previous century. It became consolidated in a time of important social, political and economic changes. This study focuses on two novels of this period, *Pamela*, by Samuel Richardson and *Julie, or The new Heloise* written by Rousseau and published in England and France, respectively, and considers characteristics of the new literary genre, such as individualism, sentimentalism and moralization, each pointed out in the two works. Other aspects such as characters, time and space are analyzed with the objective of observing how they were manifested in the period when the novel was appearing as a genre. The context where the two narratives were produced is also described so as to determine its influence as a fundamental element in the constitution of the novel. The representation of the woman in these two works is also considered as a means to show that the novel, even while reflecting the society that produced it, also helped to mold it. The analysis of the woman is based on the representation in *Pamela* and *Julie, or The new Heloise* in as much as it considers their marriage, sentiment and death as female characters created by authors who were men.

**Key-words:** 1. Origin of the novel. 2. Women in literature. 3. Rousseau, Jean-Jacques. 4. Richardson, Samuel. 5. Eighteenth century English novel. 6. Eighteenth century French novel.

# SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – O SURGIMENTO DO ROMANCE.....	21
1.1 O ROMANCE COMO UM GÊNERO NASCENTE.....	22
1.2 ORIGEM E CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ROMANCE.....	25
1.3 O ROMANCE EPISTOLAR.....	44
1.4 UM NOVO LEITOR PARA UM NOVO GÊNERO.....	50
CAPÍTULO 2 – O CONTEXTO INGLÊS DE RICHARDSON E PÂMELA.....	55
2.1 O ADVENTO DO ROMANCE NO CONTEXTO INGLÊS.....	60
2.2 A CONTRIBUIÇÃO DE RICHARDSON PARA O NASCIMENTO DO ROMANCE.....	65
2.3 AS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE PRESENTES NA OBRA DE RICHARDSON.....	73
2.4 A PERSONAGEM RICHARDSONIANA.....	79
2.5 A RECEPÇÃO DE <i>PÂMELA</i> .....	81
2.6 <i>PÂMELA</i> , O ENREDO E O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL.....	82
2.7 A LINGUAGEM E A FUNÇÃO DA ESCRITURA EM <i>PÂMELA</i> .....	85
2.8 AS OUTRAS PERSONAGENS DE <i>PÂMELA</i> .....	88
2.9 TEMPO E ESPAÇO: DETERMINADOS E DETERMINANTES.....	92
2.10 O ESPAÇO SOCIAL RETRATADO EM <i>PÂMELA</i> .....	102
2.11 A SITUAÇÃO DE <i>PÂMELA</i> AO FINAL DA NARRATIVA.....	105
2.12 <i>PÂMELA</i> E A VIRTUDE, O SENTIMENTO E O INDIVIDUALISMO.....	109
2.13 A TRANSMIGRAÇÃO DE <i>PÂMELA</i> PARA <i>JOSEPH ANDREWS</i> DE HENRY FIELDING.....	114
CAPÍTULO 3 – O CONTEXTO FRANCÊS – O ROMANCE ESPELHO DA VIDA.....	124
3.1 A FRANÇA ILUMINISTA.....	125
3.2 ROUSSEAU, O BOM REBELDE.....	130
3.3 A RECEPÇÃO DE <i>JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA</i> .....	139
3.4 EM BUSCA DAS ORIGENS DE <i>JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA</i> .....	140
3.5 AS PERSONAGENS DE <i>JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA</i> .....	142
3.6 O TEMPO INSERIDO NUM ESPAÇO IDEAL.....	143
3.7 O INDIVIDUALISMO E O CULTO AO SENTIMENTO.....	157
3.8 UM ROMANCE ENGAJADO QUE DEFENDE A VIRTUDE, A MORAL E A SOCIEDADE IDEAL.....	161
3.9 A NATUREZA VALORIZADA, A URBE DEGRADADA E A FUNÇÃO DO ROMANCE.....	169
3.10 O LUGAR DA RELIGIÃO.....	174

3.11 A MORTE NO PLURAL.....	176
3.12 NOVA EDUCAÇÃO E NOVO CIDADÃO.....	178
3.13 PAIXÃO E CASAMENTO: UMA COEXISTÊNCIA IMPOSSÍVEL.....	181
3.14 A CORRESPONDÊNCIA ENTRE ABELARDO E HELOÍSA EM DIÁLOGO COM JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA .....	184
CAPÍTULO 4 – O PREÇO DA VIRTUDE DA MULHER.....	197
4.1 O ENTRELACE DE PÂMELA E JÚLIA.....	198
4.2 A MULHER REPRESENTADA: RETRATO E MODELO.....	202
4.3 O VERDADEIRO SIGNIFICADO DO CASAMENTO .....	208
4.4 OS PREJUÍZOS DE SER APENAS O QUE LHE CABE.....	213
4.5 NÃO SE MORRE APENAS AO EXPIRAR.....	217
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	222
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	229

## INTRODUÇÃO

Muito já foi escrito e dito sobre o romance, sua gênese, suas características e estilos, e a maneira como esse gênero, ao mesmo tempo em que retrata, ajuda a moldar e modificar o meio social das pessoas que escrevem e lêem as obras. Assim, pretendemos lançar um olhar sobre duas obras bastante conhecidas – *Pâmela* de Samuel Richardson, publicada na Inglaterra em 1740, e *Júlia, ou A nova Heloísa*, escrita por Jean-Jacques Rousseau na França e publicada em 1761 – e observar nelas aspectos relativos ao gênero romance nos seus primórdios e, em seguida, pincelar algumas considerações sobre o que elas têm em comum e o que significaram para a história do romance.

O fato de nos propormos a considerar essas obras já tão conhecidas e estudadas torna nosso trabalho mais desafiador. Temos plena consciência de que falar do advento do romance e das obras de Richardson e Rousseau será certamente repetir algo que já foi dito sobre eles. Assim, apesar de não ser possível nos reportarmos a todos os trabalhos já feitos sobre essas duas obras, buscamos para este estudo trazer as mais diversas vozes para que fosse possível ter uma noção mais precisa do quanto *Pâmela* e *Júlia, ou A nova Heloísa* são referência para a compreensão do gênero romance, do contexto social da época em que foram publicadas e, em complemento, do papel da mulher apresentado por esses dois homens escritores.

O romance é um gênero que ganhou força e conquistou sua posição de forma literária maior a partir principalmente do século XIX. No entanto, como sabemos, nenhum gênero surge do nada nem aparece já em sua forma acabada. Encontramos, assim, no século XVIII manifestações literárias com todas as características do romance em obras que não tinham a pretensão de obter esse *status*, mesmo porque ele ainda não existia. A aceitação dessas obras por parte de um público leitor que tampouco atuava verdadeiramente como tal, mas estava se formando no seio do novo contexto social emergente, repleto de reviravoltas políticas e econômicas na rasteira do advento da industrialização, das idéias iluministas e da democracia, tornou possível o surgimento dessa nova forma de se escrever e de se relacionar com o leitor.

É com isso tudo em mente que nos propomos aqui a, no primeiro capítulo, revisar a história do surgimento do romance, lançando um olhar tanto sobre os

acontecimentos quanto no perfil das pessoas que receberam o novo gênero e reagiram a ele de maneiras diversas, ajudando a moldá-lo de modo a possibilitar que ele se tornasse o gênero literário da envergadura conhecida no século XIX.

Nosso trabalho percorrerá o cenário europeu do século XVIII por meio das obras de autores como Hauser, 1982, Eagleton, 1996 e 2005, Lukács, 1999, e Watt, 1990, entre outros, que relataram os aspectos relevantes do contexto social e político nessa época do surgimento do romance moderno. Esses autores apresentam-nos uma Europa sob mudanças profundas advindas de tumultos políticos que resultaram na quebra da hierarquia social vigente, possibilitando o aparecimento de novas classes sociais com acesso a facilidades antes disponíveis apenas a uma parte reduzida da população. Dentre essas facilidades estava a leitura da literatura, o que não só contribuiu para moldar o novo leitor, quanto propiciou que esses novos personagens tivessem também a função de agentes nas transformações pelas quais as idéias e os gêneros literários passaram, poesia e teatro incluídos.

Consideraremos como esse contexto sócio-político moldou o novo gênero, dando-lhe suas características mais relevantes que foram o individualismo, o destaque do fator emocional, tanto por parte dos autores, que se derramavam em descrições detalhadas e prolixas, quanto pelo despertar dos sentimentos nos leitores que, ao ler os romances, não só se solidarizavam com aqueles mas experimentavam o mover de seus próprios sentimentos. Um terceiro aspecto que caracterizou o romance e que destacaremos no primeiro capítulo foi a presença marcante do fator moralizante, bem visível ainda nesse período da gênese da nova forma literária. Tais características acima serão analisadas à luz de estudos referentes ao surgimento do gênero realizados por Schlegel, 1994, Barbosa, 2005 e Prado, 1997, entre outros. Esses estudos detalham os gêneros de onde o romance emergiu, as mudanças sociais que o viabilizaram e que, por sua vez, receberam influência do gênero emergente, entre outros fatores.

Ainda no primeiro capítulo, focalizaremos o romance epistolar, suas características e especificidades, pois os dois romances, objetos de nosso estudo, foram escritos nessa forma. Epístolas sempre estiveram presentes de maneira muito marcante na literatura e têm sido extensamente exploradas como um meio de aproximar o leitor, envolvendo-o pessoalmente no processo de troca de informação, dado o caráter de

intimidade da carta. Desde a Bíblia, encontramos exemplos da utilização da forma epistolar em todos os períodos em que a história literária é dividida.

As cartas provaram ser um meio eficiente para estabelecer a presença do gênero em ascensão, pois, devido ao seu caráter pessoal e intimista, deu forte coloração ao envolvimento dos leitores com a obra. Elas despertavam os sentimentos de quem as lia na medida que, ao registrar os pensamentos e sentimentos mais secretos das personagens, davam ao leitor a impressão de ele estar participando da ação no momento em que ocorria, como se estivesse olhando por cima do ombro do escritor enquanto ele redigia sua carta.

Além disso, a forma epistolar também se presta a ser um instrumento moralizador, como demonstraremos na nossa discussão. Buscaremos, para esta análise, sustentação teórica em obras como as de Van Thiegen, s/d, Doody, 1996, e Bakhtin, 2003, bem como alguns dos autores já citados acima.

No segundo capítulo, nos debruçaremos sobre a situação na Inglaterra no período em que o romance eclodiu. Para tal, recorreremos aos estudos realizados por vários autores, como Vasconcelos, 2002, Hunter, 1996 e Watt, 1990. Naquela época, revoluções ocorreram no âmbito político, resultando na mudança do regime monárquico absolutista para o parlamentar. Essa mudança não atingiu apenas as classes envolvidas nas atividades específicas de governo, mas impactou a população toda, a ponto de propiciar o surgimento de uma nova classe social - a *gentry*. Obviamente, havia outros fatores contribuindo para os resultados que advieram e ajudaram a provocar essa reviravolta: questões religiosas e os primeiros movimentos da Revolução Industrial que transformou tão drasticamente o mundo nos anos seguintes. Todas essas questões lançam luz sobre a análise de *Pâmela*, publicada em 1740, uma vez que esse romance também focalizou as questões morais e sociais da época.

O volume do romance utilizado neste trabalho é o editado por T.C. Duncan Eaves e Ben D. Kimpel, em 1971, e publicado pela Houghton Mifflin Company de Boston, EUA. O texto é a reimpressão da primeira edição do texto original de Richardson, sem as revisões feitas pelo autor nas edições subseqüentes. Esta escolha foi feita devido à repercussão que essa primeira edição teve na sociedade inglesa da época, e considerando nosso desejo de olhar de perto a relação entre a obra e o contexto social em que foi produzida.

A narrativa conta a história de uma linda dama-de-companhia adolescente, filha de pais que se tornaram extremamente pobres devido às dívidas contraídas por um dos filhos. Embora estivessem nessa condição social, eram letrados e não só ensinaram à sua filha a ler e escrever, mas também lhe deram uma sólida base moral e religiosa.

Pâmela vai trabalhar com Lady B., uma viúva pertencente à classe da *gentry* que tem uma filha já casada e um filho rapaz. Na propriedade de Lady B., denominada Bedfordshire, Pâmela aprende a bordar, a costurar, a dançar, a cantar, a tocar cravo. Enfim, seu trabalho consiste de tarefas mais ligadas aos cuidados e distração da sua senhora.

Ao morrer, Lady B. recomenda seus criados e, especialmente, Pâmela, ao seu filho, Mr. B. Ele, encantado com a beleza da jovem criada, a cumula de presentes e, após pouco tempo passa a assediá-la, propondo-lhe torná-la sua amante. Ao encontrar resistência de Pâmela, o jovem senhor se surpreende e passa a tratá-la com aspereza. Para ele, seria absolutamente natural que ela cedesse e até mesmo que se sentisse lisonjeada pela deferência recebida. Ela, no entanto, resiste a todas as investidas e solicita que ele a libere para voltar à casa dos pais, mesmo sabendo da extrema pobreza e da sua falta de preparo para enfrentar o trabalho árduo que lá teria que assumir.

Tudo o que se passa é relatado por Pâmela em cartas a seus pais, que lhe respondem preocupados e angustiados com a possibilidade de sua filha perder sua virtude.

Pâmela confidencia tudo à governanta, Mrs. Jervis que, por apoiá-la, passa também a ser tratada com rispidez por Mr. B. A partir daí começa a se delinear em Mr. B. um comportamento ambíguo e contraditório: ao mesmo tempo em que manda Pâmela embora, recorre a estratégias para mantê-la em seu serviço. Quando finalmente chega o dia em que ela deve partir, ela descobre, para seu desespero, que foi raptada e levada para outra propriedade de Mr. B., Lincolnshire, onde permanece prisioneira e onde todos os empregados estão contra ela em obediência às ordens do *gentleman*. A governanta desta propriedade, Mrs. Jewkes, é descrita como uma megera muito feia e má que não consegue entender a resistência de Pâmela.

Proibida de corresponder-se com seus pais, Pâmela consegue convencer o jovem capelão, Mr. Williams, a lhe ajudar a entrar em contato com eles. Durante algum tempo, Pâmela e Williams conseguem manter contato por meio de muitas artimanhas,

tais como colocar cartas para os pais de Pâmela e um para o outro num esconderijo no jardim. O clérigo procura engajar outras famílias da *gentry* das redondezas no auxílio à jovem prisioneira, mas ninguém considera aquilo que está havendo como errado. Para eles, tudo não passa de um capricho inconseqüente de um jovem *gentleman* que está no seu direito, pois a jovem é sua criada. Ao descobrir que Mr. Williams está ajudando Pâmela, Mr. B. manda prendê-lo sob o pretexto do não pagamento de uma antiga dívida. Pâmela, com muito cuidado e usando de diversos artifícios, passa a escrever a seus pais em forma de diário e a esconder o que escreve da vigilância constante de Mrs. Jewkes. Ela chega até mesmo a costurar seu diário nas suas roupas por não ter onde deixá-los em segurança.

Durante todo o tempo Mr. B. tenta de várias maneiras conseguir o que deseja. Ele a ofende, bajula, tenta forçá-la fisicamente, tenta suborná-la com promessas de vantagens financeiras para si e para seus pais. Ela, porém, sempre contra-argumenta, foge ou desmaia, de acordo com a situação.

Por duas vezes ela tenta fugir e chega a pensar em suicídio. Numa das tentativas de Mr. B. de violentar Pâmela, ele se disfarça de uma das outras empregadas e, com a ajuda de Mrs. Jewkes a prende sobre a cama para estuprá-la. Pâmela desmaia e, como demora muita a voltar a si, ele a deixa.

Todos os acontecimentos e diálogos são relatados em detalhes por Pâmela, numa linguagem marcada de sofrimento. Esse sofrimento é descrito minuciosamente com palavras que desnudam sua alma angustiada.

Depois de tomar à força todo o diário de Pâmela e lê-lo, Mr. B. a libera para ir ter com seus pais e ela parte profundamente agradecida. No entanto, ela descobre que tem sentimentos ambíguos quanto ao fato de se afastar do seu senhor e se descobre apaixonada por ele. Ao final de um dia de viagem, ao parar para o pernoite, ela é alcançada por um dos empregados de Mr. B. que lhe traz uma carta do seu antigo algoz pedindo-lhe que retorne, pois sua ausência lhe prostrou de cama. Imediatamente ela aceita, volta e ele logo se restabelece e lhe propõe casamento.

O pai de Pâmela, desesperado sem notícias da filha, sabendo apenas do seu rapto, chega e é bem recebido pelo casal, passando alguns dias com eles. No entanto, não participa da cerimônia de casamento porque quer retornar com as boas notícias para a esposa que ficou sozinha e angustiada. Ele havia trazido consigo todas as cartas que

recebera de Pâmela. Mr. B., ao ter acesso a mais essa parte dos escritos de sua amada, se diz totalmente apaixonado não pela mulher-corpo que desejara anteriormente, mas pela pessoa que ela revela ser através do que escreve.

A pedido de Pâmela, Mr. B. restabelece a seus postos todos os empregados que a ajudaram e que ele havia castigado ou despedido, inclusive o capelão que oficia o casamento juntamente com o pároco.

Em seu novo *status* de *gentlewoman*, Pâmela é apresentada às famílias da *gentry* cujas terras estão adjacentes às de Mr. B. e que lhe haviam recusado ajuda anteriormente, e todos ficam encantados com sua beleza, inteligência e comportamento *genteel* (adequado à sua nova condição). Essa aprovação é conquistada principalmente porque seu texto é repassado a eles. Simbolicamente, a difusão desse texto tem a ver com a difusão do gênero, expressa no interior do próprio romance. Todos são unânimes em exaltar suas qualidades morais e parabenizar Mr. B. por estar ligado a tão adorável e virtuosa criatura.

A irmã de Mr. B., Lady Davers, ao ser informada do rapto e prisão de Pâmela, vai à procura do irmão para dissuadi-lo de continuar com a situação, preocupada com as conseqüências que poderiam advir desse gesto. Ao encontrar Pâmela sozinha e ser informada de que o casamento já foi realizado, ela trata a antiga criada com vileza, como se ela fosse apenas uma amante que estivesse interessada em obter lucros da relação e que estivesse querendo se comportar e ser tratada como a senhora da casa. Com muito esforço Pâmela consegue fugir com a ajuda dos empregados que antes a haviam tratado mal. Ela vai ao encontro de Mr. B. na casa dos fidalgos vizinhos, onde ele a aguardava e lhe relata todo o episódio. Ele retorna e obriga a irmã a aceitar Pâmela como sua cunhada. Ao se confrontarem em relação ao casamento de Mr. B. com Pâmela, Lady Davers faz uma comparação usando uma possível união entre ela e um cavaleiro da família. Mr. B. deixa claro que, enquanto a mulher é elevada num casamento com alguém com *status* acima do seu, com o homem não ocorre o mesmo. Ele, ao se casar com uma mulher com *status* acima do seu, a rebaixa, trazendo-a para seu nível. Lady Davers, no calor do confronto, maldosamente compara Pâmela a Sally Godfrey e acaba provocando a revelação de que Mr. B. tem uma filha, cuja mãe viu-se obrigada a sair do país e ir viver em uma das colônias britânicas. Após muita discussão

e várias cenas desagradáveis para as personagens, Lady Davers é cativada por Pâmela e se torna, então, sua mais ardorosa defensora.

Mr. B. passa a “doutrinar” Pâmela para a função de esposa de um *gentleman* e o texto reproduz uma série de orientações minuciosas sobre como ela deverá se portar, vestir-se, tratar os amigos dele, e vários outros comportamentos sociais. Como veremos, esta é a função de ensinar, o romance como ação moralizadora. Pâmela recebe de bom grado toda essa orientação, apesar de reconhecer que não será uma tarefa fácil e que algumas das regras são questionáveis. Mesmo assim ela passa a viver totalmente submissa a ele em absolutamente todos os sentidos. Sua função na vida passa a ser obedecer e fazer o que Mr. B. acha que ela deve fazer.

Ele, por sua vez, toma providências com relação aos pais de Pâmela e a ela mesma, no que se refere a segurança financeira, caso ele morra sem herdeiros.

O relato se encerra com o retorno do casal à propriedade onde tudo começou e todos os recebem com alegria. Pâmela, a essa altura, já está esperando seu primeiro filho.

Além das características já apontadas de individualismo, sentimentalismo e moralismo, perceberemos o reflexo do contexto social que vislumbra a possibilidade de mobilidade, fora de cogitação até então. Encontraremos essa possibilidade aberta apenas para a mulher no que se refere à sua ascensão social. Outras mudanças com relação à condição da mulher, apesar de aparentemente estarem prestes a mudar, permaneceram ainda por algum tempo inalteradas. Por exemplo, a mulher continuou ainda por praticamente um século invisível social e legalmente falando. Ela apenas existia quando ligada ao homem como filha ou esposa. Mesmo no papel de mãe, ao ser incumbida da educação e formação dos filhos, ela apenas se atinha ao que lhe era permitido fazer. É o romance moderno como retratador da sociedade.

Nesse capítulo consideraremos também as reações provocadas pela publicação de *Pâmela* e olharemos com mais vagar a transmigração da personagem título de Richardson para uma obra de Fielding e algumas das conseqüências desse acontecimento para o gênero nascente.

Em seguida, no terceiro capítulo, nos deslocaremos para a França, vinte anos depois da publicação de *Pâmela*. Ali, diferentemente da Inglaterra, uma revolução política radical estava em estado embrionário, vindo a eclodir três décadas depois. Em

nosso entendimento, o romance participou, assim, como elemento inspirador das mudanças e não apenas como consequência delas.

Novamente nos debruçaremos sobre as questões sócio-políticas, sobre a pessoa de Rousseau como membro dessa sociedade e sua motivação para escrever *Júlia, ou A nova Heloísa*. Para este estudo, seremos guiados por autores como Doudet, 2004, Darnton, 1986, Lange, 2002, Borges Filho e Gaeta, 2004 e Prado, 2003, entre vários outros. Chegaremos, assim à obra de Rousseau em si e consideraremos suas personagens, o tempo e o espaço e as características que destacamos com relação ao romance: o individualismo, o sentimentalismo e o moralismo. Ligado a esse último aspecto, encontraremos ainda em Rousseau uma crítica ao crescente êxodo rural em direção à cidade o que, de acordo com ele, implicava uma degradação moral, pois ele defendia que a natureza é pura e boa e, em contato com ela, o homem, que nasceu bom, se mantém bom, necessariamente. Presente também em *Júlia, ou A nova Heloísa* está a questão da mobilidade social que, nesse caso desta história, não foi possível, por se tratar da ascensão de homem, algo totalmente vedado na época.

A edição que estamos utilizando aqui é a publicada pela Hucitec em conjunto com a Editora da UNICAMP, em 1994, traduzida por Fulvia M.L. Moretto. Todas as referências citadas da obra são dessa edição. O texto é dividido em seis partes e é todo formado pelas cartas trocadas entre as várias personagens.

Júlia, personagem principal do romance de Rousseau, era filha única de uma família nobre de Vevey, que residia às margens do lago Lémon. No início da narrativa, o pai de Júlia, Barão d'Etange, está ausente, pois se encontra envolvido em questões militares. Júlia apaixona-se por seu preceptor, Saint-Preux, jovem plebeu que se encanta com sua formosa aluna. O romance é iniciado através de cartas e logo, com a cumplicidade de Clara, a inseparável prima de Júlia, os jovens cedem aos encantos do amor, tornando-se amantes. Saint-Preux é obrigado a se afastar devido à chegada do pai de Júlia que, apesar da interferência de diversas personagens, descarta o casamento por motivos sociais e por já ter escolhido um outro para desposá-la. Porém, de comum acordo, o casal mantém uma ligação secreta enquanto seus aliados se esforçam em vão para obter o consentimento do Barão para concretizar a união. Ao pequeno grupo que defende o casamento de Júlia e Saint-Preux, junta-se o inglês Milorde Eduardo que assume diante do Barão d'Etange a defesa da união dos amantes. Diante da

intransigência do nobre, o inglês oferece ao casal uma propriedade na Inglaterra onde poderão se refugiar e viver seu amor, longe dos empecilhos sociais.

Júlia não aceita a oferta e decide ficar e ceder a seu pai. No entanto, ao se ver grávida, ela espera com isso romper as resistências dele. Porém, ela sofre um aborto e Saint-Preux deve sair de Vevey. Ele parte para Paris e depois para Londres, onde conhece a desilusão das grandes cidades. Em toda sua trajetória, ele é assistido por Milorde Eduardo que o impede de sucumbir ao sofrimento, pela loucura ou pelo suicídio.

Clara se casa com o Sr. D'Orbe e o Barão impõe a Júlia o senhor de Wolmar, um homem inteligente e bom, nobre, mas bem mais velho que ela. Júlia se submete a essa decisão e, sob a influência da solenidade do casamento, passa por uma forte experiência espiritual, uma espécie de revelação mística que a faz aceitar seu sacrifício e a leva à decisão de se dedicar inteiramente ao seu marido e a seu pai, sublimando, de certa forma, seu amor por Saint-Preux. Ela escreve a ele relatando essa decisão, convencida de que a pureza do casamento é garantida por Deus e lhe pede que não mais se comunique com ela. Ele pensa em suicídio, mas, incentivado por Milorde Eduardo, parte para uma viagem ao redor do mundo que dura vários anos. Quando volta à Suíça, Júlia, agora a Sra. de Wolmar o convida a encontrá-la e ao seu marido em Clarens, propriedade onde vivem. Saint-Preux descobre com encantamento a existência simples e harmoniosa do casal com seus dois filhos juntamente com Clara, que ficara viúva, e sua filhinha. Clarens e os vilarejos vizinhos formam uma comunidade ideal onde Júlia é o modelo e o centro.

Por outro lado, Wolmar fica sabendo do passado dos amantes e não tem ciúmes, mas quer saber se eles ainda se amam e inventa vários testes para eles. Suas precauções encontram eco e o amor entre Júlia e Saint Preux não tarda a reaparecer. Ambos não o admitem e com dificuldade tentam transformá-lo em amizade. Todavia, o casal convida o antigo professor a assumir a educação de seus filhos, o que lhes abre novas possibilidades de se amarem.

Júlia adoece depois de salvar um de seus filhos de afogar-se e às portas da morte ela re-assume sua paixão e promete esperar por Saint-Preux na morada eterna. Ela se sente feliz por ter conseguido manter sua virtude intacta, uma vez que, na condição de mulher casada jamais traiu seu marido, pois havia conseguido convencer-se de que

seu amor se transformara em amizade. Sua morte exemplar alivia uma heroína esgotada pelo doloroso combate entre seu amor e a virtude exigida por seu contexto social.

Após a análise de cada uma das duas obras, veremos, no quarto capítulo, como os romances estão interligados quanto à representação da mulher. Os princípios da literatura comparada serão basilares nesta etapa e nos reportaremos aos trabalhos de Nitrini, 2000, Carvalhal, 2003, Perrone-Moisés, 1990, Branco e Brandão, 2000, e Brandão, 2006. Ao voltarmos nosso olhar especificamente à mulher, recorreremos aos trabalhos de Showalter, 1985, Pires, 2002, Branco e Brandão, 2006, Perry, 1980 e 2004, entre outros.

Nessa parte da tese, veremos como as duas protagonistas influenciaram a visão que se tinha da mulher na sociedade da época e, em seguida, revisitaremos nossas duas obras, observando como as personagens Pâmela e Júlia foram representadas por seus autores masculinos. Nesse trajeto, encontraremos uma voz praticamente contemporânea de Richardson e Rousseau que fala do tema com grande veemência: Mary Wolstonecraft, que reage enfaticamente ao que considerou como um reforço de um estado de subserviência disfarçado em posição de destaque. Ou seja, as protagonistas que pareciam estar reagindo a uma situação de submissão, na verdade não fazem isso.

Nesse capítulo, focalizaremos também, a partir dos dois romances, a situação da mulher quanto ao casamento, ao sentimento e à morte.

Em relação ao casamento, encontraremos nas duas obras o reflexo da situação vigente: a mulher inexistia em termos sociais e era totalmente invisível fora dos papéis de filha ou esposa. A existência de uma mulher desejante ou protagonista de seu próprio destino era algo fora de questão, tanto para a sociedade quanto para a representação literária. As heroínas de nossos dois romances parecem representar o pequeno contingente das exceções. No entanto, nosso estudo demonstrará que tanto Richardson quanto Rousseau, apesar de aparentemente divergir do socialmente aceito na sua época ao criarem as duas personagens, na verdade não o fizeram.

O sentimento, característica no gênero emergente, é visto como o reino da mulher. Estudiosos do gênero como Fermon, 1997, Lange, 2002 e Dart, 1999, demonstram como principalmente Rousseau, através de sua obra, reconhecia que através do sentimento, a mulher poderia exercer maior influência sobre o homem,

chegando a dominá-lo socialmente. Assim, ele defendia a domesticação dela como meio de controlar esse poder.

A morte é o fim óbvio para a mulher protagonista de obras literárias masculinas. Isso é evidente ao considerarmos os dois pontos acima, por exemplo. Essa morte, no entanto, não precisa ser necessariamente a morte física. Na verdade, é o calar mortal da voz feminina que se mostra necessário para garantir a manutenção da situação vigente, ou seja, manter o homem como dominador. Nosso estudo demonstrará que tanto Pâmela quanto Júlia morrem, esta última mais de uma vez. Autoras como Perry, 1980, Brandão, 2006, e Showalter, 1985, esclarecem-nos sobre isso.

Nossa conclusão, mesmo partindo dessa nota negativa, levar-nos-á a considerar que, apesar de caladas no final dos romances, as vozes de Pâmela e de Júlia tiveram uma participação da qual talvez nem seus autores tivessem plena consciência no aspecto referente ao papel que a mulher desempenharia na sociedade a partir daquela época. Os romances estudados contribuíram para que fosse dado um passo importante na direção de a mulher tornar-se menos objeto e mais sujeito de sua própria vida.

Nossa trajetória será concluída com a confirmação de que Richardson e Rousseau, através desses seus dois romances, *Pâmela* e *Júlia, ou A nova Heloísa*, ajudam-nos a compreender a época que retrataram e os fatores que contribuíram para o surgimento do romance, ao mesmo tempo em que nos mostram como esse mesmo gênero ajudou a motivar os acontecimentos que viriam a ocorrer no período e a preparar novo tempo na literatura, com a confirmação do romance como gênero, e na sociedade, com a afirmação de outros papéis atribuídos à mulher na modernidade.

## CAPÍTULO 1

### O SURGIMENTO DO ROMANCE

**“Uma obra de arte ou de literatura ainda quando muito perfeita, não passa duma cópia da vida: as *Cartas* são a própria vida.”**

**Paléologue, sobre as *Cartas Portuguesas***

## 1 O SURGIMENTO DO ROMANCE

Falar de obras literárias é tarefa que remete a dois universos. Um que é descortinado pela obra, povoado por personagens de cujas aventuras participamos, fazendo com que a realidade do cotidiano fique em segundo plano. Outro é o universo da obra como membro de uma “família” literária, parte de um conjunto artístico que foi produzido num determinado lugar e numa determinada época e que contribuiu para deixar registradas questões que desvendam os anseios e aspirações que tensionaram a sociedade em que surgiu.

A tarefa a que nos propomos tem, portanto, este desdobramento. Primeiro enfocaremos os dois textos sobre os quais nos debruçaremos, considerando sua existência como parte de um todo com outros textos da sua época e gênero. Esse enfoque dará uma visão do contexto histórico e movimento literário de onde surgiram, os aspectos que os caracterizam e sua importância no momento e local onde foram publicados. Situadas as obras, o foco será a forma delas, as características intrínsecas que as tornam relevantes para análise: tema, personagens, bem como a busca dos significados que nos oferecem interpretações para, ao final da viagem por esse universo, fazer com que tenhamos a impressão de ter trilhado um caminho que atravessa esse outro mundo na companhia do autor que passa a ser um guia nos conduzindo, desvendando os detalhes mais secretos, criando uma intimidade que chega a fazer com que nos sintamos cúmplices das aventuras relatadas.

### 1.1 O ROMANCE COMO UM GÊNERO NASCENTE

Antes de nos debruçarmos sobre a tarefa descrita acima, é importante conhecer melhor o gênero ao qual os dois textos pertencem, o romance, e também o movimento denominado Romantismo, uma vez que, tanto *Pâmela* quanto *Júlia, ou A nova Heloísa* são obras que já apresentam na sua constituição aspectos, características, índices e tendências do Romantismo, embora uma tenha sido publicada sessenta anos e outra quarenta anos antes da eclosão reconhecida desse movimento estético. Quando nos referimos ao gênero romance, estamos falando dos primórdios do gênero na era

moderna. As duas obras não têm sido consideradas românticas, porém, na nossa proposta de trabalho vemos em ambas o germe capaz de inseri-las nessa cadeia de desenvolvimento: Pré-romantismo, Romantismo, Realismo. Acompanhando essa seqüência, teríamos o gênero romance anunciando-se, firmando-se e transformando-se em cada um desses momentos da historiografia literária. Ainda assim, não trataremos da poesia, do teatro ou de qualquer outra das formas artísticas do Romantismo, atendo-nos ao gênero narrativo. Assim, neste capítulo, nos referiremos ao Romantismo e ao romance indistintamente, uma vez que o segundo é uma manifestação concreta do primeiro e estaremos tratando apenas dessa manifestação especificamente.

Buscar a definição de Romantismo ou de romance é, sem dúvida, tarefa que pode ter um início, mas é certo que não se concluirá. Quando estudamos um fato ocorrido há muito tempo, o distanciamento, em geral, possibilita a análise sob vários ângulos, propiciando ao observador aquilo que pode considerar as verdadeiras dimensões, a forma e as repercussões provocadas pelos fatos. Não é isso que ocorre com o Romantismo. Apesar de ter surgido há mais de dois séculos, ainda são tantas e tão variadas as possibilidades de definições que fazer uma opção por uma delas nos levaria a deixar de lado outras tantas que respondem por aspectos não atendidos pela escolhida.

Nossa tarefa fica mais difícil quando consideramos a afirmação feita por Eagleton (2005, p. 1) segundo a qual o romance é, na verdade, um gênero que resiste a uma definição exata.

Löwy e Sayre (1995, p. 9-10) também consideram o Romantismo um enigma aparentemente indecifrável que desafia a análise e tem uma diversidade superabundante, pois resiste a quaisquer tentativas de redução a um denominador comum. Ele tem também um caráter contraditório, ao mesmo tempo “[...] revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário. Cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista. Revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual”. Os autores concluem que essas contradições permeiam o fenômeno romântico e também a vida e a obra de um mesmo autor e isso faz com que alguns críticos cheguem a considerar a contradição e o conflito interno como sendo os únicos elementos unificadores do romantismo. Eles refutam a sugestão de deixar de usar o termo, uma vez que ele já significou muitas coisas diferentes. Segundo Löwy e Sayre,

isso não resolveria o dilema e concordam com Lovejoy (apud Löwy e Sayre) que afirmou ser possível falar de romantismos, mas não de um romantismo universal.

Portanto, não pretendemos aqui propor ou escolher uma explicação para o que se denomina o movimento romântico, mas sim buscar análises que ajudarão a conhecer e entender o que trouxe à existência o gênero romance no qual se inserem as obras de que trata este estudo. Essa investigação se faz importante para nosso trabalho, uma vez que as duas narrativas que estaremos analisando foram publicadas nos primórdios desse movimento estético. Assim, conhecer as diferentes explicações dadas pelos estudiosos ajudará a perceber as motivações que originaram as características perceptíveis que deram a forma ao romance e que já eram visíveis nas obras focalizadas aqui.

Rowe (2002, p. 12) afirmou que o surgimento do romance não pode ser atribuído a nenhum fato específico. Esse aparecimento pode apenas ser documentado através do aumento de sua popularidade que eventualmente suplantou formas literárias mais tradicionais. A autora considera que o romance tem um potencial de se tornar o que o público precisa que ele seja. É multiforme, adaptável, e, ao invés de condicionar a manifestação estética a regras preestabelecidas, o romance se deixa moldar pelas demandas de seus leitores de uma maneira que Rowe denomina de “forma comercial”. Para termos um maior esclarecimento do que foi ponderado acima, podemos citar Stirnimann (1994, p. 17) na introdução a sua tradução da obra de Schlegel, *Conversa sobre a poesia*: “apresentar agora o romantismo como um movimento coeso significa, no mínimo, um procedimento antiliberal: esquecer que o vínculo entre amigos se fundava no absoluto respeito à equação originalidade = indivíduo”.

Em termos estéticos, o Romantismo é considerado uma reação aos estilos sedimentados e determinados por regras rígidas. De acordo com Aguiar e Silva (1969, p. 261), o romance tradicional, com características barrocas, entretido de episódios inverossímeis e complicados, entrava em crise. Num contexto social prenhe de mudanças, a literatura não apenas sofreu como ajudou a promover alterações em todas as áreas. O século XVIII foi a ante-sala de sérias transformações sócio-culturais que tiveram em determinados locais maior força, influenciando o restante do mundo.

Sendo assim, não é nossa intenção detalhar pormenorizadamente todos os aspectos ligados à origem do Romance, mas sim relacionar alguns aspectos de forma a deixar claro que não há dúvida de que o Romantismo já está presente nas obras que são

objeto do nosso estudo, que foram, assim, manifestações de um “romantismo *avante la lettre*”.

## 1.2 ORIGEM E CARACTERÍSTICAS GERAIS DO ROMANCE

Vamos encontrar em Vasconcelos (2002, p.33 - 45) uma detalhada explicação sobre o surgimento do romance e também do termo que veio a designá-lo. Segundo essa autora, *romance* denominava um certo tipo de narrativa associada com o maravilhoso, inverossímil e com um mundo idealizado e aristocrático. O termo havia chegado aos escritores ingleses pela mão dos franceses e havia gozado de grande popularidade desde o século XVII. Já a palavra *novel* se referia a histórias curtas, de temática amorosa. Vasconcelos descreve a trajetória da palavra romance:

Oriunda do latim *romanicus*, nome dado às línguas populares faladas localmente em oposição ao latim erudito, a palavra *romance* (derivada da forma adverbial *romance*) era inicialmente usada para se referir àquelas línguas, com o sentido de vulgar. Desse radical surgiram os termos *enromancier*, *romança*, *romanzare*, significando traduzir livros numa língua popular ou escrevê-los nessa língua. O próximo passo foi chamar esses livros escritos nessas línguas de *romanz*, *roman*, *romance*, *romanzo*, que passaram mais tarde (a partir do século XV) a denominar um gênero literário que narrava histórias de amor cortês em verso. Esse foi o termo que acabou ficando consagrado em diversas línguas européias para se referir a um certo tipo de prosa de ficção.

*Novel*, por sua vez, é o adjetivo *novel* (novo) substantivado e adotado de forma definitiva, em língua inglesa, no final do século XVIII para se referir ao novo gênero. A inexistência de termos distintos, em outras línguas européias, para denominar aquilo que se verifica serem dois gêneros narrativos diversos tem levado ao uso da expressão “romance moderno”, ao passo que muitos dos críticos de língua inglesa falam em “*ancient novel*”. Enfim, a confusão parece que se mantém.

[...]

E Vasconcelos conclui:

A existência da distinção terminológica em inglês facilitou em parte a percepção de que uma mudança histórica ocorrera. [...] Mais do que um problema de nomenclatura, o que subjaz a toda essa polêmica são interpretações divergentes e conflitantes do significado de romance (*novel*) e estória romanesca (*romance*), são modos

diversos de compreender e tratar a questão do realismo e diferentes posicionamentos em relação aos sentidos possíveis de que esse último termo possa ter se revestido desde sua incorporação ao vocabulário crítico do século XIX, mais precisamente em 1856.

A autora ilustra sua explicação citando Hegel e Clara Reeve. Segundo o primeiro, o *romance* surgiu de um choque entre a poesia do coração e a prosa do mundo, e teve como tema preferido, desde seu começo, os embates do indivíduo com a ordem social. Reeve (apud Vasconcelos), afirmou que *romanesco* se refere à fábula heróica, com personagens e coisas fabulosas. O romance, por sua vez, apresenta um quadro da vida e dos costumes reais e do tempo em que é escrito. Com relação à linguagem, ela explica que o *romanesco* traz uma linguagem sublime e elevada, descrevendo o que nunca ocorreu nem tem probabilidade de ocorrer, enquanto o romance relata de maneira familiar as coisas que acontecem todos os dias diante de nossos olhos, e que podem se dar conosco ou com algum amigo. A perfeição do romance está na representação de cada cena de modo tão acessível e natural que ela venha a parecer tão provável a ponto de nos persuadir de que tudo que se lê ali seja real e nos afeta, fazendo-nos sentir as alegrias e aflições das “pessoas” na história, pelo menos enquanto estamos lendo.

É com esse interesse, portanto, que nos colocamos diante da realidade literária no século XVIII. Nesse período, a literatura passava por um momento de retorno aos valores antigos. O que era considerado belo e de valor era aquilo que tinha as características da epopéia e da poesia lírica da Idade Média e do Renascimento. Esse retorno surgiu como negação das formas literárias mais recentes. A busca do belo nos nesses moldes repercutiu nas novas manifestações como um impulso inicial de libertação, sendo, em seguida, substituído pelas características mais próprias do movimento romântico amadurecido, no século XIX.

Prado (2000, p. 18) comenta que “é como se o indivíduo, novo herói de um novo gênero, fosse buscar, no velho arsenal das formas literárias, coordenadas seguras, capazes de ancorá-lo num mundo em transformação”. Mas essa busca envolvia “a habilidade do romancista em integrar a descrição à narrativa, de restabelecer o foco sobre o herói por excelência do romance em formação, o indivíduo moderno às voltas com um mundo novo”.

Assim, esse retorno não significava a mera repetição das formas e conteúdos antigos. Mesmo valorizando as formas e temas do passado, o que estava acontecendo tinha características próprias. Os valores buscados no passado não eram retomados simplesmente, mas agora recebiam roupagem do que havia no contexto da época. Esse fenômeno é explicado por Tomachevski (1970, p. 198, 201, 203) ao afirmar que procedimentos canônicos eliminam-se por si mesmos enquanto a novidade e a originalidade valorizam a literatura. Essa aspiração por renovação é responsável pelo surgimento de novas tradições e de novos procedimentos. Segundo ele, em geral, os “gêneros vulgares”, que têm sempre uma dimensão histórica, são justificados por um determinado tempo e sofrem um processo de reconhecimento, passando a ser aceitos, e tornando-se, por sua vez, os cânones.

Lukács (1999, p. 88-89) explica esse processo ao se referir ao romance, cuja forma surgiu da dissolução da narrativa medieval como produto de sua transformação plebéia e burguesa. O romance deixou de ser um gênero “inferior”, evitado pela teoria e passou a ser reconhecido pelo “seu significado típico e dominante na literatura moderna.” Ao analisar o romance em termos de linguagem e de forma, Lukács conclui que “o romance abre caminho para um novo florescimento da epopéia, de cuja dissolução ele nasce, e revela possibilidades artísticas novas, que eram desconhecidas da poesia homérica”, (p. 93).

Vasconcelos (2002, p. 11), ao considerar o surgimento do gênero especificamente na Inglaterra, cita Margaret Schlauch que discorre sobre a origem do romance. Segundo esta autora, o gênero é extraordinariamente inclusivo. O romance tem uma orientação dirigida para um ponto de vista social e, tendo-se apoiado numa variedade de formas, técnicas e tradições, tomou de diferentes origens – prosa, verso, medievais e posteriores, realistas e romanescas, buscando em formas menores os elementos que os romancistas do século XVIII reconfiguraram como um novo tipo de prosa de ficção.

É o que pondera Ingrassia (2004, p. 11) quando, fazendo referência especificamente às obras *Pâmela*, de Richardson e *Anti-Pâmela*<sup>1</sup>, de Hayworth, diz que estas, num conjunto de dúzias de outras publicações, implicitamente apresentam ou encenam a luta entre a alta e baixa cultura ao demonstrar como o romance e o discurso

---

<sup>1</sup> Esta obra, como algumas outras, tinha a intenção de ridicularizar *Pâmela*. Como consequência, o conjunto fortaleceu, sem que isso fosse intencional, o gênero emergente.

cultural que o circundam estão em constante diálogo um com o outro e com as formas de ficção de onde emergem.

Isso se torna evidente quando vemos algumas conseqüências do Romantismo que são citados por Auerbach (1970, p. 232). Ele considera que houve um crescimento dos estudos históricos e filológicos, um impulso ao regionalismo devido ao cultivo da poesia dialetal, fazendo renascer a poesia popular e aprofundando a concepção do povo, o que, por sua vez, restituiu a riqueza e liberdade que a língua literária dos países europeus havia perdido sob o domínio do classicismo rígido imposto pela elite cultural da época.

Ainda segundo Vasconcelos (2002, p. 12), de modo geral, as teorias do romance se inscrevem dentro de duas grandes perspectivas: a formalista e a historicista. Para os defensores da primeira, o romance é produto de causas puramente formais, resultando ou de uma síntese de propriedades específicas de diferentes gêneros e subgêneros que já existiam antes de seu aparecimento ou como reação a gêneros anteriores. Os historicistas, por sua vez, consideram que o desenvolvimento do gênero se deu devido a mudanças nas condições sociais, políticas e econômicas. O romance, assim, seria uma resposta a alterações no modo de produção na organização social com conseqüências nas noções filosóficas do sujeito.

Um dos defensores da perspectiva histórica, dentro da classificação proposta por Vasconcelos (*idem*, p. 14), é Watt, para o qual a forma literária faz parte de um processo social, bastando investigar as condições materiais de determinado momento histórico e lugar, percebendo as transformações na maneira de pensar a prosa de ficção para se perceber uma sociedade em fase de mudanças. A nova forma de representação literária se constituiu o espaço no qual a sociedade pôde expressar suas concepções de mundo, seus valores, ideais e desejos.

Por sua vez, Maingueneau (1995, p. IX) comenta que “vincular uma obra ao que a tornou possível, pensar seu surgimento num tempo e num local determinados é uma tarefa tão antiga quanto o estudo da literatura”.

Outro autor mencionado por Vasconcelos (*ibidem*, p.15-16), McKeon, se diz em acordo com Watt, mas considera sua explicação muito simples. Por isso, McKeon propõe complexizá-la acrescentando a questão da crise cultural vivenciada naquele período, ou seja, o século XVIII. Ele afirma que, na época em questão, havia uma crise

cultural devido à mudança de atitudes quanto ao modo de relatar a verdade nas narrativas. A isso ele denomina “questões de verdade”. Mudanças também ocorreram na maneira de se fazer a relação entre a ordem social ou externa e o estado moral ou interno dos membros da sociedade, ao que Mckeon denomina de “questões de virtude”. O autor defende que essas versões são análogas e considera que o romance surgiu como um meio de mediação entre essas mudanças de atitudes.

Vasconcelos (idem, p. 20) faz referência ainda a mais um estudioso, Hunter. Este afirma que

O argumento central é que o romance em ascensão é de fato gênero novo, e portanto distinto do romanesco, e precisa ser colocado no contexto mais amplo da história cultural ao mesmo tempo que os materiais “paraliterários” – jornalísticos, didáticos, privados, polêmicos e outros – precisam ser considerados, pois teriam contribuído de maneira decisiva para a constituição do mundo social e intelectual em que surgiu o romance.

Em seu artigo “The novel and the social/cultural history”, Hunter (1996, p. 30) defende que os romances, no aspecto retórico, são por si mesmos parte do mecanismo de desenvolvimento e mudança e que procuram fazer as coisas acontecer ao mesmo tempo em que refletem o que já aconteceu, incorporando tanto retórica como representação. Dessa forma, os leitores lêem, respondem, reagem, a própria cultura é alterada, tornada diferente como resultado do texto. Os escritores, até certo ponto, antecipam e em parte controlam o processo apoiando causas e aparando arestas. Para aquele autor, ao fazer isso, os romances representam a cultura, dando uma versão dela e sendo um veículo continuado de auto-ajuste e mudança, de forma que os romances ajudam a revelar a história social aos próprios historiadores. Rowe (2002, p. 1), por sua vez, escreveu que o estudo do surgimento do romance revela as pressões sociais e políticas que formaram o novo gênero e o tornaram popular.

Prado (1997, p.26) diz que por volta da metade do século XVIII na Europa,

o novo romance deixa de ser *poema* para se tornar *história*; ele abre mão das aventuras extraordinárias, sua trama passa a ser simples e linear, o interesse se concentra na psicologia dos personagens, menos numerosos que no romance barroco e mais próximos do homem comum.

Portanto, nesse período, encontramos uma volta a formas do passado, mas com influências do período, ou seja, com todas as mudanças que fervilhavam e que consideraremos mais adiante ao especificarmos a condição na qual cada obra focalizada por nós emergiu. Destacamos, aqui, que uma das questões que se impôs, ajudando a provocar algumas das mudanças, foi o novo público leitor despertado para a literatura que retratava o real, o verossímil. Assim ganhou força e começou a tomar forma um gênero novo que, apesar de estar dando sinais de vida desde o *Dom Quixote* de Cervantes, no início do século XVII, só chegou a conquistar sua hegemonia no século XIX.

Rowe (2002, p. 1-2), comparando o romance com o romance antigo que existia desde a Grécia clássica, afirma que este tratava de histórias impossíveis de reis, rainhas, heróis e heroínas cuja linguagem e comportamento seduzem o leitor, mas o decepcionam ao cair novamente na realidade. Ao ler esses textos, a pessoa comum não se identificava com o herói, pois este apresentava capacidades que iam além das humanas. O romance em surgimento, por sua vez, tratava de pessoas que poderiam de fato existir e até viver na vizinhança do leitor e cuja linguagem se aproximava da sua.

A autora comenta o prefácio escrito por William Congreve para a obra *Incógnita: ou O amor e o dever reconciliados*, publicada em 1692. Nesse texto Congreve afirma serem os romances de natureza mais familiar, entretendo o leitor com acidentes e eventos não totalmente inviáveis na sua realidade e que também são capazes de trazer certa dose de prazer. Rowe finaliza seu artigo concordando com Watt que avaliou o romance como capaz de nos mostrar a nós mesmos.

Como afirmou Hauser (1982, p. 875), “o romantismo é a culminação da evolução que teve seu início na segunda metade do século XVIII”. Verificamos, no entanto, que esse início já havia sido evidenciado em certos locais, principalmente na Europa, desde a primeira metade do século XVIII, já que em 1740 vamos encontrar uma manifestação concreta dessa forma em *Pâmela* de Samuel Richardson.

Para falarmos desse romance, é necessário que sejam considerados fatores que envolveram seu surgimento e que vieram a moldá-lo, dando-lhe suas características modernas. É imprescindível, pelo exposto até aqui, que tenhamos claro o fato de ser impossível ver o Romantismo como movimento uniforme. Como a sociedade é diversificada nas diferentes regiões do planeta, o Romantismo tomou diversas feições de

acordo com o lugar e conforme a época em que aí se manifestou. Assim, ao olharmos para o Romantismo inglês, veremos aspectos que não encontramos no Romantismo alemão, por exemplo. A afirmação de Compagnon (2001, p. 33) de que “a literatura, ou melhor, as literaturas são, antes de tudo, nacionais” resume bem essa característica do Romantismo.

Tampouco podemos considerar o Romantismo em determinada época, pois seu surgimento e amadurecimento se deram em períodos diferentes nos diferentes locais. Poder-se-ia pensar em pluralizar o termo e falarmos de “Romantismos”, mas isso seria incoerente por estarmos falando de um movimento literário. Seria, talvez, mais apropriado que tivessem sido dados nomes diferentes aos movimentos diferentes. Isso, porém, não ocorreu porque, mesmo com todas as especificidades de lugar e tempo, o Romantismo detém características que o tornam uno e universal, amalgamando-o e dando-lhe o vigor que lhe possibilitou atravessar os séculos, permanecendo até a atualidade.

Para entender melhor o Romantismo, é preciso recorrermos a trabalhos daqueles que já se propuseram a analisar e descrever esse movimento. Entre eles encontramos Bornheim (1985, p. 77), que define o Romantismo como “um movimento cultural, inserido em um determinado momento da história” e afirma que somente assim ele será compreendido. Para isso o autor considera ser necessário estudar os aspectos filosóficos de cada movimento romântico, sobretudo nos países europeus.

Outro autor que ponderou sobre a questão foi Hauser (1982, p. 820-829) que descreve o Romantismo em termos mais abrangentes posto ter levado mais em conta a questão geográfica. Para ele, o Romantismo não foi um movimento europeu, mas “se apossou das diferentes nações, uma após outra, e criou uma linguagem inteligível tanto na Rússia e na Polônia como na Inglaterra e na França”. De acordo com o autor, o povo do ocidente estava passando por um período de insegurança devido às revoluções que sacudiam um país após o outro. Acredita-se que quanto mais infeliz um povo, mais romântico ele parece ser. Para Hauser, talvez o mais infeliz dentre os povos da Europa era o povo alemão, devido à insegurança e descontentamento que a nova geração sentia. Em especial entre os intelectuais, a sensação era de despatriamento e solidão traduzida em tentativas de fuga para o passado. A preferência pela utopia, o conto de fadas, o inconsciente e o fantástico, o estado da natureza, os sonhos e a loucura refletia o anseio

de irresponsabilidade e de uma vida sem sofrimento ou frustração. Autores alemães como Novalis, Schiller e Schlegel foram exemplos desses românticos extremados. Foi Novalis quem definiu a poesia romântica como a arte de parecer estranho de maneira atraente, de fazer com que um assunto remoto se torne familiar e agradável. Hauser resume a descrição dos românticos como alguém que sente falta do que está próximo e como quem sente falta das pessoas, contudo, as evita. O autor informa também que foram os alemães que levaram o sentimento romântico ao extremo e, principalmente no século XVIII realçaram em si tudo o que era sensibilidade. Os românticos valorizavam as possibilidades abertas, a irrealidade que caracterizava o crescimento infinito, o movimento, a transformação e fecundação eternas de vida em oposição às enunciações precisas e claras que eles diziam ser mortas e falsas.

Como a Alemanha, a França e a Inglaterra passaram por revoluções e a insegurança resultou na perda dos apoios exteriores do indivíduo. Por isso, ele buscou dentro de si algo que o amparasse e a experiência do próprio eu substituiu a experiência do mundo que, segundo Novalis, era a matéria-prima e o substrato das experiências do seu eu bem como um pretexto para falar de si próprio.

Löwy e Sayre (1995, p. 13) referem-se a alguns outros autores que se manifestaram sobre o Romantismo. Abrams afirma que os românticos partilham de certos valores: a vida, o amor, a liberdade, a esperança, a alegria e que eles têm uma nova concepção do espírito que enfatiza mais a atividade criadora do que a recepção das impressões exteriores. René Wellek diz que os movimentos românticos formam uma unidade e têm um conjunto de idéias coerente: a imaginação, a natureza, o símbolo e o mito. E Morse Peckham define o romantismo como uma revolução do espírito europeu contra o pensamento estético-mecânico e em favor do organismo dinâmico. Seus valores foram a mudança, o crescimento, a diversidade, a imaginação criadora e o inconsciente. Considerando essas tentativas de definição, Löwy e Sayre entendem que elas não conseguem restituir a essência do fenômeno. Eles consideram que há uma lacuna importante por não existir uma análise global do fenômeno que leve em consideração toda a sua verdadeira extensão e multiplicidade. Eles concluem que o romantismo deve ser definido como uma visão do mundo, isto é como uma estrutura mental coletiva.

Percebemos, assim que o movimento sobre o qual estamos debruçados foi, apesar de muito diversificado, extremamente forte e sua diversidade, ao invés de fragilizá-lo, foi talvez sua fortaleza.

Para o contemporâneo do movimento, Schlegel (1994, p. 65), romântico é o que apresenta “um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia”. E ele define como sentimental “o que nos agrada, onde o sentimento domina”. Mas ele alerta que esse sentimento é o espiritual e “não o que provém dos sentidos”. No entanto, distante do calor da hora, na contemporaneidade brasileira, Bornheim (1985, p. 95. 96) pondera que essa teologia do sentimento por parte dos românticos não levava ao descaso completo em relação à razão. Isso, segundo ele, seria incompatível com o sentido de totalidade, de integração harmonizadora do Romantismo. O que o Romantismo fez foi apenas menosprezar a razão. Ele se opôs à interpretação racionalista da realidade na Filosofia, na Religião, na Arte, na Moral e na Ciência.

Van Thiegem (1947, p. 191) fala do período de transição que foi o século XVIII quando surgiram escritores diferentes que anunciaram o Romantismo, contudo, mantendo-se clássicos em muitos aspectos. O que fez deles inovadores foram suas tendências morais, seus gostos literários, suas fontes e seus modelos. O autor também chega à conclusão de que à razão, os românticos preferiram o sentimento, o sentimentalismo e freqüentemente se deixavam levar pela melancolia.

Auerbach (1970, p. 228) faz também alusão a essa característica do Romantismo. Ele descreve o romântico como uma escola literária amante das “efusões do sentimento”, que é uma atitude ou um estado de alma. E mais adiante, à página 232, ele afirma que como resultado do Romantismo houve um despertar de crenças religiosas devido ao historicismo, ao entusiasmo pela Idade Média, ao culto dos sentimentos e à aversão ao racionalismo. Darnton (1992, p. 219) também considera essa característica ao descrever o nível de envolvimento do leitor: “os leitores do século dezoito tentaram ‘digerir’ os livros, absorvê-los em todo o seu ser, corpo e alma”.

Volobuef (1999, p. 425) considera que o Romantismo foi caracterizado pelo “sentimentalismo à flor da pele”. E ainda, “o coração é fonte, portanto, de valores pessoais e sociais que divergem dos institucionalizados, oficialmente, na medida em que substitui os argumentos racionais [...] pelos impulsos da paixão” (p. 242). Segundo Hauser (1982, p. 710), o emocionalismo no Romantismo toma a forma de culto da

sensibilidade. E Aguiar e Silva (1969, p. 415) afirma que a nova tendência romântica teve como característica a valorização do sentimento que rege a vida moral, acima das normas jurídicas e éticas. O foco passou a estar na interioridade. A literatura se tornou confessionalista e provocou violentas reações afetivas nos leitores. Ela podia também despertar uma melancolia suave, desespero, angústia ou agitação sombria. Um traço relevante, ainda segundo Aguiar e Silva (p. 416), é o sentimento relacionado à natureza. Não a descrição dela, mas uma relação afetiva com ela, uma associação entre os estados da alma e a natureza: “O escritor estende sobre todas as coisas o véu das suas emoções e dos seus sonhos”. Ele revela despidorada análise das paixões e dos sentimentos humanos (AGUIAR E SILVA, op. cit., p. 262). Percebemos, portanto, que o sentimentalismo tornou-se um instrumento de comunicação entre o artista e o público, bem como um meio novo de interpretar a realidade.

Para Löwy e Sayre (1995, p. 40), a visão romântica é uma auto-crítica da modernidade, ligada à experiência de uma perda: no real moderno, algo de precioso foi perdido, simultaneamente, tanto no nível do indivíduo, como no da humanidade. A visão romântica é caracterizada pela convicção dolorosa e melancólica de que o presente carece de certos valores humanos essenciais que foram alienados.

O que falta ao presente existia antes, em um passado mais ou menos longínquo. A característica essencial desse passado é a sua diferença em relação ao presente: é o período em que as alienações modernas ainda não existiam. A nostalgia incide sobre um passado pré-capitalista.

Para Eagleton (2005, p. 55, 56) o romance como forma esteve associado na época com o subjetivismo e o sentimentalismo. Era cheio de fantasias fervorosas e paixões indecentemente descontroladas. Moralmente falando, ele misturou o que era considerado bom com o que era considerado ruim sem se importar muito com a distinção absoluta entre eles. O que “piorou” isso, principalmente no contexto inglês, foi o fato de o romance ser também uma forma *popular*, avidamente consumida pelos níveis sociais mais baixos. (grifo do autor). Ele diz que

The novel is itself a kind of ‘amateur’ human wisdom, which requires no technical knowledge on the part of either author or reader. Its moral insights are the fruit of shrewdness, sensitivity and worldly

experience, not of an intensive course of psychoanalysis or a degree in the social sciences.<sup>2</sup>

Retornando a Schlegel (1994, p. 66), encontramos um outro aspecto no romântico que é uma diferença em relação à literatura clássica. Esta não considera em nenhum momento qualquer separação entre o real e o imaginário – tudo é mito. O romantismo, no entanto, “se apóia sobre uma história verdadeira, ainda que muitas vezes remodelada”. Sobre isso encontramos referência em Tomachevski (1970, p. 187) quando ele descreve os tipos de *motivação* para a criação da obra literária. Ele explica que, na *motivação realista*, o leitor, mesmo sabendo que a obra é inventada, exige “certa correspondência com a realidade”. Essa correspondência dá valor à obra. Como o romance procurou fugir das figuras heróicas invencíveis e irreais, preferindo protagonistas com os quais o leitor pudesse se identificar, uma das características desse gênero é a verossimilhança: o romance apresenta lugares e personagens plausíveis e não mais tipológicos. A verossimilhança é uma das características que mais se sobressaiu na literatura que surgiu no período que estamos considerando. Até então os lugares e personagens não poderiam ser identificados com pessoas ou lugares específicos.

Acerca dessa questão da relação da obra com a realidade, Lukács (1999, p. 95, 98) afirma que “os grandes narradores podem criar um quadro de sua sociedade”. Esse autor, analisando a questão da tipologia nas personagens do romance, considera também que a tipicidade não está no fato de ter a média estatística de características individuais de uma camada social, mas está na existência em seu caráter e destino de “traços objetivos, historicamente típicos de sua classe”, e esses traços são “manifestados simultaneamente como forças objetivas e como seu destino individual”. E afirma, ainda, à página 101:

Os grandes princípios ideológicos e sociais da época são percebidos e representados pelo romancista de modo realista; realistas são os tipos representados, que, por meio da heterogênea variedade das aventuras, são conduzidos pelo artista a verdadeiras ações, a uma verdadeira manifestação de sua essência; realista é o modo de representação, o desenho preciso dos pormenores necessários na sua ligação orgânica com as grandes forças sociais, cuja luta se manifesta

---

<sup>2</sup> O romance é uma espécie de sabedoria humana ‘amadora’, que não requer conhecimento técnico por parte nem do autor nem do leitor. Seus discernimentos morais são o fruto da perspicácia, sensibilidade e experiência de mundo, não de um curso intensivo de psicanálise ou um diploma em ciências sociais. (Esta tradução é de nossa responsabilidade, assim como as demais constantes deste trabalho.)

nesses pormenores. Mas a história narrada é conscientemente fantástica, não realista.

Ele completa essa noção, na página seguinte, colocando o romance como a forma literária que pela primeira vez conquistou a realidade cotidiana ao representar a vida privada e os grandes conflitos sociais da época. Explica que a evolução do Romantismo se deu devido ao fato de que quando a luta contra uma ordem social é muito enérgica, ligando a conquista criadora da vida espiritual das pessoas à luta contra convenções mortas e mortificantes, a representação artística torna-se mais ampla e mais profunda. Esse foi o caso tanto na Inglaterra quanto na França.

Sobre essa luta contra uma ordem social a que Lukács se refere, Vasconcelos (2002, p. 13, 14) comenta o que Watt classifica como aspectos reais que demonstravam as transformações que estavam em andamento no interior da sociedade da época. Watt se referia à sociedade inglesa do século XVIII; no entanto, num espaço pequeno de tempo, toda a Europa e depois os outros continentes foram afetados pelas mesmas transformações. Os aspectos são: desenvolvimento do capitalismo, secularização do protestantismo, poder crescente das classes industriais e comerciais, crescimento do público leitor e mudanças de orientação no pensamento filosófico geral do período.

Eagleton (2005, p. 17) diz que o romance é mais realista ao refletir de forma mais importante não o que o mundo é, mas a maneira como esse mundo vem a ser ao darmos a ele forma e valor. O romance, assim, revela a verdade de que toda objetividade é, no fundo, uma interpretação.

De acordo com Watt (*apud* Vasconcelos op. cit., p. 14), dois fatores resultam desse contexto: o deslocamento da atenção para o indivíduo e a colocação de ênfase especial nas questões de identidade pessoal. O que acontece, então, na literatura, é a imitação da realidade através de um “realismo formal”, que é um método narrativo definido como

Um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos, de um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, e portanto mais próxima do cotidiano, na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio da causalidade como motor do enredo.

Eagleton (2005, p. 3) considera que o romance revela um mundo secular, empírico e desconfiado do abstrato e eterno. Esse gênero acredita no que pode tocar, sentir o gosto e manipular.

Vasconcelos (op. cit., p. 65) cita como exemplo Defoe que tinha uma prosa mais próxima da linguagem cotidiana, caracterizando uma representação realista do meio social das camadas mais baixas da sociedade. Além disso, ele procurava experimentar a individualidade autêntica de suas personagens e a particularização do cenário. Para essa autora, esses recursos significaram um passo importante na história da ascensão do romance.

Em relação à linguagem, Bakhtin (1988, p. 189) pondera que

O romance patético-sentimental está por toda parte ligado à mudança substancial da linguagem literária no sentido de sua aproximação com a linguagem falada. Mas aqui esta linguagem se ordena e se normaliza segundo o ponto de vista da categoria da literariedade, [...] Ela se opõe tanto ao plurilingüismo desordenado e grosseiro da vida corrente, como aos grandes gêneros literários arcaicos e convencionais, como uma linguagem única e autêntica da literatura e da vida, adequada às intenções verdadeiras e à expressão humana autêntica.

Eagleton (op.cit., p. 8) também aborda a questão da linguagem no romance dizendo que ele é o grande gênero popular; o único gênero dentre os mais relevantes que fala a linguagem do povo.

Vasconcelos (idem, p. 18) menciona ainda o estudioso Lennard Davis, o qual considerou que os leitores do início do século XVIII tinham uma incerteza quanto ao caráter factual ou ficcional das obras que liam, uma vez que, nos seus estágios iniciais, o romance apresentava-se como uma forma ambígua, uma ficção factual que negava sua ficcionalidade e produzia em seus leitores um sentimento de ambivalência quanto a seu possível conteúdo de verdade. A autora conclui, à página 66, que o que ocorria era uma mudança de direção na prosa de ficção. Havia a substituição do improvável pelo possível, do abstrato pelo concreto, das personagens aristocráticas feitas de papelão por personagens mais parecidas com homens e mulheres de carne e osso.

Para Prado (op.cit., p. 27), essa representação da realidade manifestada no romance é uma transformação do conceito de *verossimilhança*. A autora cita Desmolets que definiu o romance como mistura de *fábula* (ficção) e *história* (verdade). O romance

atinge sua perfeição na medida em que a *verdade* domina. Prado considera que os prefácios das obras assumiram uma nova função em relação aos prefácios das tragédias e dos romances anteriores e que “o autor se coloca como simples *redator* ou *editor*, encarregado de divulgar fatos verídicos, e outra ficção se superpõe à do romance propriamente dito, que é a ficção da descoberta dos documentos (cartas ou memórias)”. E, à página 38, ela completa que “*personificação* do autor, sob forma de redator, relator ou editor, é própria de uma ficção que se filia a gêneros pseudo-históricos com o intuito de traduzir uma realidade imediata em oposição ao estilo romanesco do passado” (grifo da autora).

Perottino (1970, p. 352) comenta que a nobreza da época via perigo no romance. Os nobres afirmavam que o gênero corrompia a moral porque mostrava as coisas como eram. Os romancistas do século XVIII buscavam a verdade, mostravam o que era. Wagner (1970, p. 190) também afirma que o romance reservou a si o privilégio de explorar a profundidade do real e a complexidade do cotidiano. Ele explica que o leitor do romance exigia que seus sonhos fossem realizados no autêntico documento.

Podemos citar ainda alguns outros autores que refletiram sobre o tema e que podem nos ajudar a entender os primórdios do gênero romance. Segundo Hauser (1982, p. 829), “toda a obra de arte é uma visão e uma descrição fabulosa da realidade, toda a arte substitui a vida real por uma utopia, mas no Romantismo o caráter utópico da arte é expresso mais pura e integralmente que nunca”. Perrone-Moisés (1990, p. 109) considera que através da obra não é criado um mundo paralelo, representado, mas “uma visão valorativa do mundo em que vivemos”. E ainda: “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (idem, p.102). Chiampi (1991, p. 23) resume esse ponto com a noção de que no Romantismo surgiu uma nova relação entre arte, poesia e natureza e entre a sociedade e a história.

Santiago (2002, p. 251) afirma que a estruturação formal do texto dá subsídios para que seja evidenciada a organização social, uma vez que o princípio de composição da seqüência de acontecimentos fictícios esclarece o processo do desenvolvimento propriamente histórico da sociedade. No entanto, mesmo sendo o resultado produzido pela história e pela sociedade, o texto literário não está preso aos limites históricos e sociais que o originaram (p. 261). Ele afirma que

Os estudos literários passaram a fazer parte das ciências ditas sociais na medida em que forneciam subsídios em nada desprezíveis para melhor entendimento da história social, visto que o próprio objeto de estudo, a literatura, representava mimeticamente a estrutura da sociedade, fornecendo uma compreensão (ainda que não fosse produto do conhecimento racional) da sua organização social e apontando, com essa compreensão, um sentido para a direção do seu desenvolvimento (p. 261).

Eagleton (idem, p. 7-8) pondera sobre o fato de o romance ter surgido ao mesmo tempo em que a ciência moderna e que por isso abandona todas as fontes tradicionais de autoridade. Ao fazer isso, ele se torna auto-autorizável. A autoridade significa não se conformar com uma origem, mas tornar-se a origem. O romance é um sinal do sujeito moderno que também é “original” no sentido de ser o autor de sua própria existência. A pessoa não é mais definida por ser parente de alguém, por ser membro de uma família tradicional ou por ter *status* social; cada um tem a possibilidade de determinar quem é. O sujeito moderno, como o herói do romance moderno, faz-se à medida em que vive, o que lhe dá um significado de liberdade. Eagleton considera, no entanto, que essa liberdade é frágil e negativa, por não ter qualquer garantia fora de si mesma e nada no mundo real que lhe dê sustentação. O valor absoluto evaporou-se do mundo, trazendo a liberdade ilimitada. Mas, ao mesmo tempo, isso torna essa liberdade vazia, pois tudo é permitido apenas porque nada se torna intrinsecamente mais valioso que qualquer outra coisa.

Um terceiro aspecto que Schlegel (1994, p. 69) apresenta como característico de uma obra romântica, (no caso ele está se referindo especificamente ao romance) é também vinculado ao caráter de relação com a realidade, nesse caso, a vida pessoal do autor. Ele afirma que a obra tem um “elemento confessional” e é o produto da experiência do autor, “a quintessência de sua singularidade”.

Assim, Schlegel avalia a forma romântica de acordo com a “quantidade de visão pessoal e representação de vida que contiver”. Para ele, “um romance primoroso” seria as *Confissões* de Rousseau. Porém, alerta (p. 67) que apenas “o contexto dramático da história” não é suficiente e deve haver uma relação entre toda a composição e uma unidade superior – um centro espiritual que o sustente.

Victor Hugo (1988, p. 23) diz que a profunda revolução por que passava o mundo operou também uma outra revolução nos espíritos. Até então “o raio rebentava

somente nas altas regiões”, num nível do Estado que não atingia o indivíduo, tão baixo ele era colocado. Contudo, ao estabelecer-se a sociedade cristã, o homem concentrou-se em si mesmo e começou “a meditar sobre as amargas irrisões da vida”. O cristianismo deu ao homem a visão de si mesmo como um ser único, separado de todos os demais. Por conseguinte, ele passou cada vez mais a ver e sentir seus problemas, não mais como os problemas de seu grupo, sua comunidade, mas como conflitos e desafios pessoais.

Hauser (1982, p. 832) afirma que “o romantismo exagerou o seu individualismo, como compensação contra o materialismo do mundo e como proteção contra a hostilidade da burguesia e dos filistinos pelas coisas do espírito”. E diz ainda que não se sustentavam mais aquelas relações sociais que eram anteriormente estabelecidas por aspectos grupais e tipológicos, pois lucros e prejuízos passaram a ser sentidos individualmente e não mais coletivamente. Ele afirma que no estado de espírito romântico “o autor exprime sentimentos subjetivos, faz sentir a influência da sua personalidade, torna o leitor testemunha do conflito íntimo” (p.709). E Bornheim (op. cit., p. 80), igualmente considera que na base de todo o pensamento moderno encontramos sempre uma atitude subjetiva.

Santiago (op. cit., p. 270) reivindica que a obra de arte é primeiramente uma manifestação de uma individualidade que, ao se abrir para o público, deixa que cada um a compreenda e interprete a sua própria maneira.

Swan (2006(c), p. 5) relembra que uma das formas mais profundas pelas quais o Romantismo influenciou as gerações subseqüentes, e não apenas os autores da época, foi o foco na cultura interna do indivíduo. O homem não é visto como parte da sociedade, onde o que conta é o que cada um faz por ela. Os românticos focalizaram nas necessidades, direitos e pensamentos do indivíduo.

Herculano (s/d, p. 24), referindo-se a Portugal, diz que a literatura despertou “no meio de uma transição de idéias”. Essas idéias se referiam a diversas áreas: do conhecimento, da política, da organização social, inclusive como repercussão das mudanças que estavam acontecendo no resto da Europa. É também o que Reuter (1996, p. 11) expressou quando afirmou que o Romantismo se apropriou de novos valores ligados às mudanças sociais, como a liberdade, que possibilitou que se escapasse da submissão a regras antigas, permitindo a inovação formal ou temática envolvendo a abordagem de questões individuais e sociais, podendo, também, abarcar a idéia de

*progresso* ou crítica social que deram origem ao realismo e, mais tarde, à abordagem mais científica, levando ao naturalismo.

Lukács (op.cit., p. 99-100) considera que o romance nasceu de uma luta ideológica da burguesia contra o feudalismo. Para isso foi utilizada a herança da narrativa medieval em termos de sua liberdade e heterogeneidade da composição de conjunto. No entanto, a nova forma apresentou um “afluxo cada vez maior de elementos plebeus na composição”. Nesse contexto, há um duplo levante do romantismo, tanto contra a degradação do homem na sociedade feudal, quanto contra a degradação dele na sociedade burguesa emergente.

Lembremo-nos ainda de Paz (1972, p. 68-69), que se refere ao romance como “gênero ambíguo, no qual cabem desde a confissão e a autobiografia até o ensaio filosófico”. Para ilustrar sua opinião, ele coloca como característica singular a linguagem do romance: uma prosa que não obedece às leis dos gêneros clássicos.

Paz compara o romancista com o filósofo e com o historiador. O primeiro ordena as idéias de modo racional e o segundo narra fatos com rigor linear. O romancista, no entanto, não demonstra nem conta, mas “recria um mundo” ao contar um acontecimento recorrendo “aos poderes rítmicos da linguagem e às virtudes transmutadoras da imagem”, fazendo da sua obra toda uma imagem. O romance “limita-se com a poesia e com a história, com a imagem e com a geografia, com o mito e com a psicologia”(p. 69). Percebemos, assim, que Paz, ao definir o romance, apesar de focalizar aspectos diferentes daqueles destacados por Schlegel, não se distancia muito da conclusão a que este havia chegado.

Krauss (1970, p. 10), utilizando a obra de Richardson como exemplo, descreve o romance como um gênero que permite uma elaboração artística da vida cotidiana e que faz com que vejamos que o que se passa todos os dias sob nossos olhos e que não vemos jamais, a não ser através da visão intermediada por outro. Dessa forma, possibilita enxergar realidades do cotidiano sem nos sentirmos ameaçados ou invadidos na nossa privacidade. O romance é também o gênero mais capaz de descrever ou de representar as paixões com as cores reais da vida. E, finalmente, o romance, longe de ser perigoso para o gosto e para os bons costumes, como se pôde imaginar num momento da história, pode ser um instrumento de formação moral. Essa preocupação com o moralismo foi também mencionado por Hauser (op. cit., p. 710-711) como

somente uma reação caracterizada por severo racionalismo, rigidez moral e ideal de respeitabilidade. Esse rigorismo moral apareceu como um protesto contra a frivolidade e extravagância características da aristocracia. Segundo ele, duas áreas foram usadas na expressão desse moralismo: a religião verdadeira (relação com Deus) e a natureza, em oposição à sociedade urbana. Auerbach (1970, p. 223) explica que a doutrina que opunha sociedade e natureza considerava que nesta última o homem era bom, livre e feliz, enquanto a sociedade o tornava mau, escravo e miserável.

Barbosa (2005, p. 13) comenta que “o romance chega ao mundo sob a égide do internacionalismo e com a intenção de retomar antigo programa de moralizar e educar.”

Para Swan (2006(a), p. 3), os ensinamentos aparentemente morais sobre a corte e o casamento forneciam a oportunidade para que fossem considerados aspectos que não poderiam ser considerados abertamente: questões de gênero, de lei e de política, as quais eram tabus antes do advento do romance moderno.

Prado (1997, p. 28-34), no livro em que analisa a obra de Laclos, desenvolve uma análise bem detalhada acerca da questão da moralidade, como comportamento correto dentro dos padrões sociais e religiosos, no romance do período. Ela explica que Bakhtin alertou para a contaminação do romance por formas extraliterárias e essa informação foi complementada por Yahalom que considera o discurso moral do sistema de textos verbais não-literários apropriado pelo texto narrativo. Prado cita como exemplo Richardson que, segundo ela, passou diretamente da confecção de *manuals* epistolares (textos com orientações sobre como escrever cartas), na sua função de *diretor de consciência*, para a de *romances* epistolares. (grifos da autora). A autora pondera que no século XVIII houve uma crise de valores morais conflitantes que coexistiam e foi aí que o romance passou a ser “um veículo privilegiado dos novos temas morais” e sua dignidade foi alcançada na medida em que ele foi veículo de instrução moral como a tragédia e a história. No que se refere a essa função moralizadora do romance, Prado alerta que

é preciso analisar até que ponto uma *função* retórica não é transferida da tragédia clássica para o romance, a partir do momento em que este se propõe a desempenhar um papel importante no processo de transformação da sociedade. A *preocupação com o público*, primordial segundo as leis da retórica, parece ser uma das principais características da literatura do século XVIII [...] todo escritor torna-se um moralista, além de filósofo (p. 33).

Essas considerações refletem como a função moralizadora do romance estava se tornando parte integrante dele. A pesquisadora levanta a hipótese de o romance do século XVIII estar enfrentando um dilema em que a questão da moralidade estivesse deixando de ser uma imposição externa de uma crítica inepta e reacionária para ganhar importância estrutural, e complementa ainda à página 42 que houve um deslocamento da questão moral próprio de uma arte idealista “para o *realismo moral*”, característica do romance desse período.

Eagleton (1996, p. 20), ao relatar a história do romance, fala da função moralizadora desse gênero como uma forma de preencher o espaço deixado vazio pela religião, após o advento do Iluminismo. Prado (op. cit., p.79-80) também comenta esse fato. Ela considera que a idéia de moral, por não estar assentada sobre os dogmas religiosos, torna-se um problema para os romancistas que são incapazes de imaginar a arte que não esteja comprometida com a função ética. Assim surge a ficção como solução do dilema: valores morais contraditórios convivem, e uma maior elasticidade de moral laica em formação vai se acomodar no romance mais facilmente que nos tratados teóricos. Prado cita os trabalhos de Rousseau e de Diderot que, devido a sua extensão, possibilitam o cruzamento de interpretações que lançam luz mais certa sobre as intenções morais desses autores.

Prado cita ainda Henri Coulet que mostrou como a ilusão é necessária a uma literatura que precisa tocar as emoções do leitor para atingir seu objetivo, como é o caso, por exemplo, do que ele denomina “romance moral”, que “exalta o coração e os valores sentimentais às custas do espírito crítico”. A autora considera que esse tipo de romance descrito por Coulet, muito comum no século XVIII e que escolhe frequentemente a forma epistolar, corresponde perfeitamente à descrição que Bakhtin faz de uma ramificação do discurso barroco, “o romance patético psicológico (principalmente epistolar)” que se caracteriza pelo “discurso patético do sentimento de câmara” (p. 89-90).

Finalmente, com relação à questão da moralidade do romance, Prado conclui que a

ambigüidade que caracteriza, no pensamento do século XVIII, a noção de lei natural: é encadeamento necessário de causas e efeitos, porém dá margem para a noção de *aperfeiçoamento*. Isso só é possível num gênero que não está isolado, como a tragédia clássica, no passado

absoluto, e que retrata, pois, uma realidade que pode ser “modificada, reinterpretada e reavaliada”. Se a corrupção da sociedade é inevitável, até certo ponto ela tem como se defender, ainda que esta tarefa seja interminável. É aí que intervêm os fundamentos-garantias da moral natural e o papel do romancista-moralizador, que denuncia o que as leis escritas não podem punir, (p. 99).

Todas essas características que juntas deram ao gênero romance suas feições, contribuíram para o seu fortalecimento no momento em que o homem se via num redemoinho social e político e num contexto em que a valorização do indivíduo abria caminho para ainda outras tantas mudanças que viriam. O gênero, com suas características, principalmente o individualismo, o sentimentalismo e o moralismo acentuados, utilizando formas diversas, entre elas a epistolar, se tornou cada vez mais porta-voz das pessoas sobre as quais passavam todas essas mudanças, como um rolo compressor.

### 1.3 O ROMANCE EPISTOLAR

Cabe, ainda neste capítulo, uma palavra sobre o romance epistolar, que é do nosso interesse neste trabalho, uma vez que ambas as obras estudadas são romances epistolares. Downs (1928, p. xii) relata que o mais antigo exemplar de ficção apresentado sob a forma de correspondência, data do primeiro quarto do século XIII e é a *Collection des papiers de Barluze*, preservado na Bibliothèque Nationale da França. Esse texto relata uma disputa entre um sub-diácono J... e o Bispo de Chartres. Darnton (1986, p. 299) comenta que no século XVIII estava na moda esse gênero que, embora já muito antigo, estava passando por um renascimento na França, graças à popularidade de Richardson. E Downs (idem, p. xviii) registra também que o século XVIII demonstrou um interesse aumentado na arte epistolar e que nesse período a correspondência fictícia começou a penetrar nos domínios das *belles-lettres*. Baker (1929, p. 93) comenta que vinte anos depois de *Pâmela*, na década de 1760, mais de trinta romances foram publicados na forma epistolar. Aguiar e Silva (1968, p. 293) acrescenta que um dos motivos dessa preferência pelo gênero era o fato de que com essa técnica o autor

desaparece e surge no seu lugar o editor ou organizador das cartas. Dessa forma, o romancista igualmente desaparece por trás desse jogo de realidade.

Para Downs (ibidem, p. xx, xxi), foi grande a importância dessas histórias fictícias contadas através de cartas trocadas entre os atores principais e seus amigos. Essa importância foi influenciada pelo imenso sucesso das *Cartas Portuguesas*, publicadas em 1669. Sua característica mais evidente, o relato de uma história passional nas comunicações entre os amantes, foi copiada por vários membros da numerosa e quase esquecida tribo de escritores de romances que abastecia o gosto mais socialmente baixo na França de Luis XIV. A Inglaterra seguiu o exemplo da França ao receber a tradução das *Cartas Portuguesas* feita por Roger L'Estrange. Várias versões filiadas à obra surgiram ali. Assim, o romance epistolar continuou sua carreira, a partir do início do século XVIII, valendo mencionar que as *Cartas Persas* de Montesquieu, publicadas em 1721 e o romance *Marianne* de Marivaux, de 1731-41, já haviam sido completados quando Richardson publicou as suas *Familiar Letters*. Portanto, não se pode dizer que Richardson, ao trabalhar a forma epistolar, estava usando uma técnica não desenvolvida e buscando resultados que não haviam sido previstos anteriormente. Mesmo assim, ele foi um pioneiro, pois em *Pâmela* as possibilidades da forma foram realizadas a uma extensão nunca superada a não ser no trabalho mais maduro do mesmo autor, *Clarissa*, e porque, no processo de aperfeiçoá-lo, seu gênio incomum acabou encontrando sua expressão completa.

Perry (1980, p.XVI) postula que as cartas eram uma parte muito significativa da cultura da época e as mulheres pareciam ter uma afinidade por essa forma pessoal. Além disso, histórias contadas em cartas são extremamente literárias e são sobre pessoas cujo impulso por comunicação toma a forma escrita. Para um crítico que acompanhe a migração das cartas para a ficção, há um interesse auto-reflexivo, de acordo com a autora, de ficções sobre ficção. Ela explica que essas histórias epistolares também anteciparam os objetivos dos romances como os conhecemos, provendo um mundo coerente para a experiência e permitindo aos leitores viver vicariamente nas vidas emocionais emprestadas das personagens, pois os acontecimentos nos romances epistolares tendem a ser eventos de consciência que ocorrem nas páginas das cartas das personagens ao invés de em qualquer fase mais ativa de suas vidas. Pela sua própria natureza, tais romances são sobre experiência subjetiva sintetizada para outros.

Doudet (2004, p. 116-117) considera que o uso da forma epistolar não foi somente uma questão de moda. Usá-la permite ao autor escapar da desaprovação ao gênero romanesco, tão comum à época. O romance epistolar escreve a si mesmo e é uma confidência pessoal, na qual é permitido o discurso didático e o diálogo é constante. Ainda de acordo com a autora, do ponto de vista estilístico, a forma epistolar é um instrumento maleável que permite a compreensão de tons diversos sem, contudo, perder a sua unidade temática. A tradução dos sentimentos pessoais é sempre clandestina e o segredo garante a sinceridade. Outro fator relevante destacado por ela é que as sucessões rápidas de cenas permitem ao autor dar mobilidade aos personagens: falas, reações, atitudes e gestos são imediatamente sentidos no seu valor dramático e na medida da emoção que suscitam. A eloquência aparece devido à técnica do contraste – as personagens pensam sempre em reação a outra idéia apresentada na carta anterior que receberam.

Doody (1996, p. 107) considera a forma epistolar propícia à observação pessoal que é temporária e pode estar sujeita à mudança. Richardson, no sistemático e multidialógico sistema complexo de seu romance *Clarissa*, inclui – ou cria – um retrato da Inglaterra como uma cultura com uma estrutura profunda, pois os comportamentos e as relações interpessoais aparentes na superfície escondiam valores e crenças não declarados.

Para Van Thieghem (s/d, p. 29), o romance epistolar é escolhido pelo autor devido a alguns fatores. Em primeiro lugar, é um gênero familiar até para as camadas mais humildes do povo. Sua linguagem é direta, como na comunicação entre indivíduos que tratam de assuntos relacionados ao dia-a-dia. É como receber notícias escritas de alguém da família e com a seqüência de várias cartas, estabelecer um diálogo. Outro aspecto, que já mencionamos, é que o narrador pode apresentar-se apenas como editor das cartas e não como seu autor e responsável. Dessa forma, ele não apenas pode ser considerado isento de quaisquer críticas em relação aos conteúdos das cartas, como também faz com que a obra tenha maior verossimilhança, fazendo crer que aquelas pessoas que escrevem as cartas realmente existem e se comunicam, e que aos leitores está sendo permitido ler uma correspondência privada de outrem. Um terceiro ponto é que o romance epistolar é desprovido de aventuras – é psicológico, ou seja, ele cria um mundo possibilitando arditosamente o “esquecimento” da realidade. Finalmente, a

narrativa em forma de correspondência reforça a verossimilhança aos olhos do leitor que aceita no seu imaginário a possibilidade de serem reais as pessoas que trocam entre si aquelas cartas. Essa verossimilhança é o meio pelo qual a paixão com seus arrebatamentos e ações incoseqüentes se torna aceitável, podendo ser experimentada por meio das experiências de outros, sem os riscos que as experiências reais trazem.

Retomando a questão do romance epistolar, como meio de moralização, Prado (1997, p. 53-54) afirma que, ao se apresentar como correspondência autêntica, esse gênero tenta desarmar a desconfiança que a ficção romanesca tem despertado. Para isso, uma série de artifícios é utilizada para reforçar a ilusão de autenticidade para fazer passar a obra pelo que ela não é. Isso depende da originalidade e habilidade do romancista que o levam a optar pelo “romance doméstico”. Essa foi, por exemplo, a escolha de Richardson que alimenta a ilusão com *petits faits vrais*. Outra possibilidade é pela veia exótica como nas *Cartas Persas*, o que justifica uma reflexão sociológica. Finalmente, ainda pela via paradoxal de *Júlia, ou A nova Heloisa*, que conduz à edificação moral ao descrever a paixão. Para Prado, o maior ou menor grau de ilusão pode ser identificado de acordo com o *propósito moralizante* que move o autor. (grifos da autora)

Perry (1980, p. 81) também se refere a esse aspecto quando fala sobre os manuais para escritura de cartas e livros de instruções que davam um tipo de experiência de leitura coerente porque eram didáticas. Como a intenção desses manuais era exibir uma consciência exemplar para o leitor imitar, seu sucesso dependia da criação de ideais críveis. Por isso, os autores de tais livros estavam honestamente tentando alcançar e afetar seus leitores ao invés de simplesmente passar o tempo com eles e as cartas reunidas num único volume tinham esse objetivo em comum. Cada um desses tipos de coleção demandava o esforço imaginativo continuado de apresentar/criar o tipo de pessoa que escreveria tais cartas e assim tragavam o leitor para o mundo do livro.

Conforme Aguiar e Silva (1969, p. 293) explica, o romance epistolar faz com que as partes descritivas e narrativas sejam eliminadas, uma vez que as personagens dão conta da ação à medida que ela vai se desenvolvendo. Isso leva, então, a um minucioso devassamento da personagem e a subjetividade é desnudada da maneira como o é na confissão feita num diário íntimo. Pois, como afirma Perry (idem, p. 86), na ficção

epistolar os eventos nos quais a história está centrada sempre acontecem fora de cena, por assim dizer, além do alcance de palavras. Cartas de amor estão sempre olhando para o passado, para encontros anteriores, ou para o futuro, para encontros ansiosamente esperados, ambos deixados para a imaginação do leitor.

Ainda segundo Prado (op.cit., p. 63), o autor pode explorar a troca de cartas de modo bem dramático, pois não só o autor está oculto, como a ação e a escrita podem ser apresentadas como simultâneas, ou quase simultâneas. A necessidade de drama que ainda era forte na sociedade herdeira do *grand siècle* poderia ser suprida pela técnica epistolar bem utilizada. O romance epistolar dava a palavra aos personagens e a verossimilhança não era ferida pelas efusões do discurso que aproximava a forma romanesca dos padrões da retórica clássica, solucionando, assim, mesmo que provisoriamente, o dilema colocado pela função moralizante da literatura. Ela afirma ainda, à página 82, que “a estrutura [...] é um tipo de *forma híbrida* possibilitada pelo gênero epistolar, que parece ocultar os seus recursos narrativos por detrás de uma ilusão de simultaneidade entre discurso e ação decorrente do estilo direto das cartas”. E acrescenta, na página 64, que, se esse estilo direto possibilita a expressão lírica e a dramática, ao Redator, que é a personificação do sujeito épico, é atribuída a ordenação das cartas. Nesse caso, a expressão lírica se encontra na origem do romance epistolar e a dramática na sua forma polifônica na medida em que ele amadurece.

Retomamos Bakhtin (1988, p. 189) ao afirmar que a área das cartas e dos diários é aquela específica do que ele denomina de *patético sentimento de câmara*, na qual o contato é familiar e próximo. Ele explica esse espaço através da comparação entre *praça* e *câmara*, *palácio* e *casa*, *templo* (catedral) e *capela* protestante privada. Mas ele alerta que a diferença não é de escala e sim de organização especial do espaço. É o que confirma Dale (2000, p. 59), quando diz que o formato de missiva oferece ao leitor uma visão de dentro do mundo narrativo no qual a personagem principal existe, por isso, é difícil negar o poder real do formato epistolar e da força magnética na narrativa de Richardson que atrai o leitor.

Darnton (1986, p. 299) postula que no modelo epistolar há também o aspecto de forte *voyeurismo*, o que torna a obra mais atraente para o leitor. O leitor entra aí como um intrometido, um quase fuxiqueiro que invade a intimidade dos outros lendo-lhes a correspondência. E Aguiar e Silva (idem, p. 293) explica, ainda, que há mais de

uma modalidade na forma epistolar, dependendo da quantidade de vozes que aparecem. Quando há uma só voz, é o solilóquio. É esse praticamente o caso de *Pâmela*. Apesar de ela receber cartas de seus pais em resposta às suas, essas são tão poucas que, tendo em vista o volume de produção escrita no romance, a voz dela supera qualquer outra. Inclusive, ao ser raptada e mantida prisioneira, Pâmela passa a escrever cartas em forma de diário, na esperança de um dia poder fazer chegar esses escritos a seus pais.

Uma segunda modalidade é a em que há respostas às cartas, mas estas, geralmente, não são reproduzidas. O leitor fica sabendo de sua existência por referência a elas nas cartas seguintes. É o caso, por exemplo, das *Cartas Portuguesas*, em que a freira Mariana Alcoforado se refere a cartas recebidas do Cavaleiro de C..., no entanto, estas não estão explicitadas no livro. Elas são citadas, mas não estão incluídas no texto.

A terceira modalidade é a de uma estrutura sinfônica, na qual diversas personagens se dirigem umas às outras. Cada personagem apresenta seu próprio retrato psicológico ao leitor, e os fatos são conhecidos a partir de diferentes ângulos de perspectiva, tal como acontece em *Júlia, ou A nova Heloisa* e nas *Cartas Persas* de Montesquieu.

Nas *Cartas Persas*, (MONTESQUIEU, 1991, p. 263-264), encontramos no apêndice intitulado “Algumas reflexões sobre as Cartas Persas”, acrescentado ao texto a partir da edição de 1754 como resposta à crítica feita à obra pelo padre Gaultier, a observação de que esse tipo de romance tem boa aceitação devido ao fato de ele expor cada personagem na sua situação atual, levando o leitor a sentir suas paixões mais do que o faria numa narrativa. Além disso, nessa modalidade, o escritor tem a vantagem de poder acrescentar filosofia, política e moral a uma narrativa, articulando o conjunto inteiro por meio de uma cadeia secreta e, por assim dizer, desconhecida, uma vez que as personagens não estão juntas para raciocinar. É o que encontramos tanto em *Pâmela* quanto em *Júlia, ou A nova Heloisa*, romances em que os autores fazem longas explanações sobre questões morais, religiosas e sociais. Isso já caracteriza o gênero romance nos seus primórdios e está em plena vigência no século XVIII europeu.

Como explica Perry (op.cit., p. 93, 94), a fórmula da ficção epistolar em que duas ou mais pessoas estão separadas por um obstáculo que pode assumir várias formas, sendo obrigadas a manter seu relacionamento através de cartas, não podendo agir diretamente, limitando-se a reagir às suas dificuldades escrevendo sobre elas e

esperando uma solução que os reunirá, revela, de fato, uma questão de desenvolvimento de incertezas e complicações específicas como diferenças de classe, pressões familiares e certas proibições morais quanto à sexualidade, como casamentos anteriores, tabus relativos a incestos ou uma insistência na castidade. Numa situação dessas, escrever é uma reação mais desesperada, uma forma de chorar seu destino se deleitando em autopiedade, detalhando no papel e até apreciando a consciência aumentada que advém do sofrimento. Assim, histórias contadas através de cartas têm uma ênfase inerente na revelação e na expressão de sentimentos pessoais que são colocados diante do leitor em relatos em primeira mão. Como vimos acima, tudo que o romance já demonstrava ser no seu nascimento.

#### **1.4 UM NOVO LEITOR PARA UM NOVO GÊNERO**

Além dos aspectos já citados, os autores mencionam ainda um que caracterizou e motivou o fortalecimento do Romantismo, foi a diferença na visão que se tinha sobre o papel do leitor no processo de leitura. A noção que o movimento trouxe foi a de que o leitor é tão ativo quanto o escritor. De acordo com Perrone-Moisés (1990, p. 108, 109), a obra literária só existe ao ser recriada pela leitura e esta recriação amplia a proposta inicial, superando as intenções primitivas do autor.

Zumthor (2000, p. 60) cita Iser que afirma ser a maneira como o texto literário é lido o que lhe confere seu estatuto estético; a leitura se define, ao mesmo tempo, como absorção e criação, processo de trocas dinâmicas que constituem a obra na consciência do leitor.

Novalis (1991, p. 29) refletindo a esse respeito, faz a seguinte afirmação com relação ao leitor:

O verdadeiro leitor deve ser a ampliação do autor. Ele é a instância superior que recebe o objeto, já pré-elaborado, da instância inferior. O sentimento, mediante o qual o autor separou, no ato da leitura, a matéria bruta e a matéria elaborada do livro – e, se o leitor trabalhasse o livro de acordo com suas idéias, um segundo leitor decantaria ainda mais e, assim, na medida em que a massa trabalhada entraria sempre em recipientes de uma atividade renovada, ela se

tornaria, finalmente, um componente essencial – parte do espírito atuante.

Hauser (1982, p. 717, 718) comenta que no romance o autor considera o leitor como um amigo íntimo e dirige-se-lhe num estilo direto, por assim dizer, vocativo e esse leitor, identificando-se com o seu herói, colabora para tornar dúbia a linha de separação entre a ficção e a realidade. Esse interesse torna-se, assim, inteiramente pessoal.

Ainda com relação ao leitor, encontramos em Richetti (1996, p. 7) que haveria a possibilidade de a revolução da imprensa estar relacionada com a mudança epistemológica de leitura, uma vez que a presença de material impresso (em oposição à transmissão oral até então predominante) funcionou como encorajador do isolamento do leitor silencioso.

É inegável que, como já mencionamos, corremos o risco de deixar de considerar especificidades relevantes do Romantismo, sem perder de vista que esse movimento se fez notar em todas as artes e não somente na prosa de ficção que deu ao mundo o romance. Porém, se tentássemos levar em conta todas as nuances desse movimento em termos de feições específicas assumidas em determinados países e períodos, dificilmente chegaríamos a uma definição satisfatória. Assim, para procedermos ao nosso trabalho, delimitamos a noção de Romantismo com as características de forte sentimentalismo, intenção moralista, individualismo e verossimilhança. Essas foram características que se sobressaíram no gênero no período em que o romance emergia na Inglaterra e na França, nos meados do século XVIII.

Ao nos aproximarmos da conclusão dessa parte de nosso estudo, afirmamos com Zumthor (1993, p. 277) que:

A “literatura” não existiu (como não existe ainda) senão como parte de um todo cronologicamente singular, reconhecível por diversas marcas (tais como a existência de disciplinas parasitárias, denominadas “crítica” ou “história” literárias), entretanto difícil de especificar em teoria. A literatura é parte de um ambiente cultural em que podemos nomeá-la; e nos interrogarmos sobre sua validade é, para nós, mais ou menos, distanciarmo-nos de nós mesmos. Posicionada entre nós, depois de três ou quatro séculos de discurso dominante, ela certamente não parou de ser contestada em suas variações a partir do interior. Ela não o foi, até nossos dias, em suas constantes [...]

Mas a literatura não pertence, como tal, a essa ordem de valores. Mais ainda que a idéia de natureza, ela pertence ao arsenal dos mitos que constituiu para si, pouco a pouco, na aurora dos tempos modernos, a sociedade burguesa em expansão; esta a conservou, contra tudo e contra todos, por tanto tempo que a animou um verdadeiro projeto, manifestação de seu dinamismo e recurso inesgotável de justificação.

[...]

A literatura constitui assim um fato histórico complexo, mas, na perspectiva das longas durações, necessariamente transitório.

Retomamos Barbosa (2005, p. 13, 14) que considera o romance como o resultado de um momento histórico, político, econômico e social de todo o ocidente que resultou na imposição da classe social burguesa sobre as demais. Essa ascensão resultou de muitas ações artísticas e literárias, principalmente na Alemanha, na França e na Inglaterra. No entanto, a repercussão foi imediata em todo o continente europeu, provocando uma ocorrência estética internacional com a contribuição de vários autores em distintos lugares, interligados não somente pela troca de informações, mas também pela tradução e leitura de obras, o que por si só também constitui uma marca da modernidade. Finalmente, ele considera que o novo gênero poderia ser definido como aquele em que há “ausência de limites e de valoração”. No entanto, essa ausência não debilita o romance, mas justamente forja seu caráter de resistência e desafio (p.3).

Concordamos com Bakhtin (1988, p. 199) que o romance aprendeu a utilizar todas as linguagens, modos e gêneros, forçando o mundo ultrapassado e alienado tanto social quanto ideologicamente a falar de si numa linguagem e estilo próprios. Dessa forma, o autor sobrepõe a essas linguagens suas intenções, fazendo com que “seu pensamento se infiltre na representação da linguagem de outrem, sem violar a sua vontade e a sua originalidade próprias”.

Eagleton (2005, p. 19, 20), por sua vez, chega à conclusão de que hoje é tão comum a arte representar o mundo no seu estado cotidiano, que é até mesmo impossível imaginarmos a originalidade esmagadora que foi esse feito quando ele surgiu. Ao fazer isso, a arte finalmente devolveu o mundo às pessoas comuns que na história o haviam criado com seu trabalho e que agora podiam pela primeira vez contemplar seus próprios rostos nele. Uma forma de ficção nascera onde se podia ser proficiente sem erudição especializada nem educação clássica. Como tal, essa forma estava especialmente

disponível para grupos como as mulheres que haviam sido roubadas de uma tal educação e impedidas de obter essa habilidade.

Encontramos em Vasconcelos (2002, p. 21) a relação de alguns traços característicos do romance que foram listados por Hunter e que, no nosso entendimento, são importantes para caracterizar o romance moderno:

- contemporaneidade;
- credibilidade, existência cotidiana e personagens comuns;
- rejeição de enredos tradicionais;
- língua liberta da tradição;
- individualismo e subjetividade;
- empatia e vicariedade;
- coerência e unidade de concepção;
- inclusividade, digressividade;
- fragmentação e
- auto-consciência da inovação e da novidade.

Percebemos que, dentre essas características, estão também aquelas que mencionamos anteriormente e que deram ao Romantismo e especificamente ao gênero romance sua forma ao mesmo tempo imprecisa e inconfundível.

Hauser (1982, p. 822) delega ao Romantismo a conscientização de que o homem e sua cultura estão em “eterno fluxo”, e em “perpétua luta” e que a “vida intelectual é um processo de caráter meramente transitório”. Segundo ele, essa foi a contribuição mais relevante que o Romantismo deu à filosofia. Ele comenta ainda (p. 826) o abandono da crença nos valores absolutos. Segundo esse autor, o que passou a predominar foi a relatividade dos valores e suas limitações históricas.

Uma descrição do contexto da época que pode nos ajudar na nossa busca é feita por Victor Hugo (1988, p.23), ao se referir ao Romantismo:

Os acontecimentos, encarregados de arruinar a antiga Europa e de reconstruir uma nova, se chocavam, se precipitavam sem trégua, e impeliavam desordenadamente as nações, estas para o dia, aquelas para a noite. Fazia-se tanto ruído na terra, que era impossível que alguma coisa deste tumulto não chegasse até o coração dos povos. Foi mais que um eco, foi um contragolpe.

Como afirma, positivamente, Vasconcelos (2002, p. 98)

O romance foi isso: a expressão literária, tanto na forma quanto no conteúdo, de uma nova organização social e dos ideais de uma época que já não cabiam nos moldes nem da epopéia nem do velho romance e dos quais nenhum dos dois dava conta.

Löwy e Sayre (op. cit., p. 77) afirmam que na transição lenta e demorada do feudalismo para o capitalismo, historiadores e economistas concordam de maneira geral que dois momentos fortes podem ser considerados como dois pontos de ruptura: Renascimento, mesmo que tenha ocorrido em momentos e em países diferentes como um período de relaxamento dos vínculos sociais medievais e também como marca do início do processo de “acumulação primitiva”; a revolução industrial na Inglaterra do século XVIII que tornou hegemônico o sistema de produção capitalista com base nas leis do mercado. É nesse segundo movimento que surge o Romantismo, quando as bases da indústria moderna são criadas e o domínio do mercado sobre a vida social é concretizado. Os autores nos situam com relação à gênese do romantismo com seu núcleo em três países: a França, a Inglaterra e a Alemanha. O Romantismo surgiu praticamente ao mesmo tempo nos três lugares e nesses países houve *um denso tecido cultural romântico* e não somente algumas obras (p. 79, ênfase dos autores).

Concluimos, portanto, retomando a afirmação de Eagleton (op. cit. p. 1), que o aspecto que se destaca no romance não é que ele se esquivava de definições, mas que ele ativamente as corrói ou solapa. Ele é menos um gênero que um anti-gênero. Ele canibaliza outras formas literárias e mistura os pedaços promiscuamente. Podemos encontrar poesia, drama, tragédia, pastoral, sátira, história e elegia no romance. O romance cita, parodia e transforma outros gêneros, convertendo seus ancestrais literários em meros componentes dele próprio como numa espécie de vingança edipiana.

Passamos, agora, ao estudo das duas obras que selecionamos. Buscamos conhecê-las enquanto obras que tornaram real tudo que foi colocado aqui acerca do romance, bem como moldaram esse gênero. Isso aconteceu devido ao período em que *Pâmela* e *Júlia, ou A nova Heloísa* foram publicadas, antes de o romance assumir seu *status* de gênero maior que vem mantendo, de certa forma, até os dias atuais.

## **CAPÍTULO 2**

### **O CONTEXTO INGLÊS DE RICHARDSON E *PÂMELA***

**"Há coisas que têm valor mas não têm preço"**

**Manoel Schwartz**

## 2 O CONTEXTO INGLÊS DE RICHARDSON E PÂMELA

Estabelecendo uma relação entre o romance do século XVIII e os países em que surgiram as obras em análise, podemos considerar, de acordo com Watt, Hauser e Vasconcelos que, na Inglaterra, surgiram as primeiras manifestações do gênero romance com as características que viriam a defini-lo, mas foi na França que o gênero tomou força, ditando os caminhos que seguiria para sua maturidade no século XIX: o romance realista, ou o romance moderno, ou ainda o romance burguês.

De acordo com Hauser (1982, p. 675), no século XVIII, o comando das atividades intelectuais passou da França para a Inglaterra. Essa troca de detenção da cultura veio *pari passu* com a decadência do poder da casa real francesa. Esse autor considera que na Inglaterra e, também, na França, as revoluções, mesmo tendo se dado de maneiras diferentes, foram decorrentes da luta de classes, na qual os vinculados ao capital se posicionaram contra o absolutismo, a propriedade territorial e o poder da Igreja.

A Inglaterra vivenciou grandes turbulências políticas, sociais e religiosas já no século XVII. Essas turbulências trouxeram alterações na estrutura social que se acentuaram no século XIX. O século XVIII foi, portanto, um período de transição entre os tumultos políticos e religiosos do século anterior e a revolução industrial. Esta iria mudar os papéis sociais, a situação demográfica e a distribuição de renda, alterando drasticamente todo o contexto social do país no século XIX.

Swan (2006(a), p. 1) diz que, em meados do século XVIII, a expectativa de vida para mulheres e crianças havia melhorado consideravelmente e isso, juntamente com o aumento do tempo disponível para o lazer; significava que os membros das famílias ficavam mais tempo juntos. Em consequência, a idéia de afeição doméstica tornou-se cada vez mais valorizada.

A primeira metade do século XVIII foi, assim, mais tranqüila em comparação com o período que a precedeu. Foi nessa época que se estabeleceu na zona rural inglesa uma nova classe social denominada *gentry*, formada por grandes proprietários fundiários, embora não pertencessem à aristocracia propriamente dita. Nas terras desses proprietários, trabalhavam os arrendatários agrícolas e os trabalhadores desprovidos de terras. A *gentry* era mais consumidora do que investidora e suas relações com esses

trabalhadores eram paternalistas e não de patrões e empregados em termos profissionais (THOMPSON, 2001, p. 206). Isso não significa que essas relações eram livres de tensão.

Renato Janine Ribeiro, ao traduzir o livro de Christopher Hill, *O mundo de ponta cabeça*, publicado em 2002 pela Companhia da Letras, explica em nota que:

Gentry é a pequena nobreza, geralmente agrária. Também era chamada de *nobilitas minor*, em latim, para distinguir-se da *nobilitas maior*, ou nobreza (propriamente dita), ou ainda aristocracia – que se compõe dos lordes, ou seja, nobres titulados: duque, marquês, conde, visconde e barão. A aristocracia inglesa normalmente, até o século XVII, é mais rica e poderosa do que a mera *gentry*.

Como os *gentlemen* (membros da *gentry*) não possuíam – nem possuem – títulos, não havia um ingresso regulamentado na pequena nobreza, ao contrário da Europa continental, onde a vontade do príncipe desempenhava papel mais importante na atribuição das honrarias. Para ser *gentleman* (fidalgo, cavaleiro, gentil-homem) era preciso ter uma vida gentil, isto é, isenta do trabalho manual e de suas penas. Esta qualidade chamava-se *gentility*. (Grifos do autor)

Swan (2006(c), p. 8) relata que tradicionalmente na Inglaterra havia uma espécie de contrato não escrito entre as classes de proprietários de terras e aquelas mais baixas na escala social: as classes de proprietários que dominavam tanto o sistema legal quanto o político tratavam bem e eram justos em troca de obediência e deferência, o que resultava numa aparente relação pacífica entre as classes. As classes de proprietários governavam num sistema de deferência e não de força.

Lovell (s/d, p. 120-121) comenta a dificuldade em conceber uma classe de proprietários rurais como classe capitalista, mas argumenta forçosamente que essa era de fato a natureza da *gentry* do século XVIII. Tratava-se de uma classe dominante, imensamente bem sucedida e auto-confiante. A autora cita Anderson que escreveu que a aristocracia de proprietários rurais tinha nos séculos XVII e XVIII se tornado sua própria classe capitalista. Eles monopolizavam a terra e instituíram artifícios legais para limitar o mercado de terra, mantendo-se estáveis neste aspecto. Teoricamente a *gentry* estava à disposição de quem quisesse pagar o preço de uma propriedade, mas na prática elas raramente entravam no mercado. O modo capitalista de produção foi totalmente institucionalizado pela exploração do uso da terra e da mão-de-obra. A renda de uma família poderia diminuir ao longo das gerações se negligenciasse suas terras e muitos

sobreviveram frequentemente voltando-se para a racionalização capitalista somente quando obrigados a isso por circunstâncias econômicas ou políticas. Tipicamente, curadores eram designados e eles cuidavam dos afazeres das propriedades enquanto o proprietário se ausentava num *tour* continental. Lovell conclui que a *gentry* dominou politicamente e socialmente por todo o século XVIII. A hegemonia da *gentry* era inquestionada e não compartilhada pelas outras classes sociais. Assim, essa classe tornou-se cada vez mais influente à medida que somava propriedades de modo que, ao final do século XVIII, já estava mais próxima à aristocracia em termos de rituais e ritos sociais, tornando o ingresso de novos integrantes praticamente impossível. Com o advento da burguesia que enriquecia com a venda de seus serviços, o dinheiro começou a passar para outras mãos e isso marcou o início do enfraquecimento da hegemonia da *gentry*. No século XIX, os capitalismo agrário e industrial já ameaçavam a posição hegemônica da *gentry* no campo.

Nesse contexto, a virtude feminina era definida quase exclusivamente em termos de castidade, um termo que ostensivamente indicava muitas qualidades morais, mas que, em última instância, assegurava que nubentes seriam puras e que herdeiros seriam, assim, legítimos e saudáveis. A castidade era requerida muito mais das *gentlewomen* do que das mulheres de classes sociais mais baixas em que a transmissão da propriedade era menos considerada, por ser menos importante.

Percebemos, assim, como indubitavelmente essa classe social inglesa deu importante contribuição para o nascimento do romance e seu amadurecimento.

Durante o século XVII, ocorreram também mudanças em termos da estrutura social na zona urbana. Watt (1990, p. 38), ao relatar a ascensão do romance na Inglaterra, descreve a situação e a evolução do público leitor e, ao fazê-lo, lança luz sobre o ambiente urbano. Ele afirma que principalmente em Londres já havia, no século XVIII, uma crescente demanda de mão-de-obra industrial e fala do surgimento de uma classe intermediária de comerciantes, artesãos, profissionais independentes, funcionários administrativos e membros do clero.

O fato de Watt se referir a esses grupos como emergentes demonstra que eles eram praticamente inexistentes anteriormente, uma vez que não havia demanda para esses serviços. Nos séculos anteriores, a sociedade era basicamente composta por duas classes, os aristocratas e os plebeus pobres. Eles resolviam entre si todas as suas

necessidades, ou seja, os pobres prestavam todos os serviços que os aristocratas solicitavam, e estes forneciam o sustento àqueles. É evidente que essa situação garantia que não houvesse a possibilidade de mobilidade social. Para tudo que os aristocratas necessitavam eles tinham seus subalternos. Na nova conjuntura, no entanto, encontramos profissionais independentes cobrando pelos seus serviços e atendendo não só a alguns, mas a qualquer um que lhes solicitasse e pudesse pagar por eles.

Segundo Swan (2006(a), p. 2), a possibilidade de casar por amor inevitavelmente permitia a possibilidade de melhora da condição social através do casamento. Essa foi, de acordo com a autora, uma das razões que fizeram com que a busca por um parceiro que poderia ser amado e respeitado tenha se tornado o tema central de tantas obras de ficção da época.

Outro aspecto que Watt (op.cit., p. 40) relata como revelador do surgimento de novas classes sociais e de suas implicações culturais é o aparecimento de bibliotecas públicas e de bibliotecas circulantes. Segundo ele, elas evidenciavam não somente o aumento do poder aquisitivo de um novo público que se torna leitor, como também a disponibilidade de tempo para ler. Um terceiro aspecto relevante que esse autor menciona à página 46 do seu livro é a crescente tendência para a leitura laica em oposição à religiosa, predominante na época. Até então, a igreja praticamente determinava, sozinha, o que era ou não permitido ler. As mudanças sociais fizeram com que as pessoas se sentissem à vontade para buscar outros temas para suas leituras.

Para Rowe (2002, p. 4), a ascensão do romance no século XVIII se deu devido ao seu potencial de ser o que o público desejava que fosse – uma forma adaptável, não limitada por regras clássicas, o que a capacitou a responder muito mais rapidamente à demanda de seu leitorado. Essa habilidade de responder à demanda do público criou uma forma literária de caráter comercial, cuja popularidade continua até hoje.

Ainda com relação aos leitores, Hauser (1982, p. 714) esclarece que o objetivo de confinar à cena doméstica é o de tratar de aspectos de maior significado ético do novo gênero:

O processo está relacionado não só com a mudança na constituição do público leitor e a entrada das classes médias no mundo literário, mas também com a geral ‘repuritanização’ da sociedade inglesa que se dá no meado do século e que torna, consideravelmente, mais vasto o público leitor da nova literatura.

Ele considera ainda que a influência dessa nova literatura só viria a ser compreendida ao se tomar em consideração sua dupla e contraditória função de literatura ligeira e de literatura devota.

## 2.1 O ADVENTO DO ROMANCE NO CONTEXTO INGLÊS

As condições descritas acima foram mais que favoráveis para o surgimento de um novo gênero literário. Sem dúvida, os leitores das novas classes emergentes preferiam a prosa. Os romances publicados em forma de folhetins eram aguardados ansiosamente e, como ainda poucos eram alfabetizados, era usual que grupos de pessoas se reunissem e juntos ouvissem a leitura feita em voz alta.

Para Hobsbawn (1995, p. 257), o Romantismo foi o resultado ou o eco do ribombar dos “terremotos” políticos e sociais que sacudiram a sociedade. O autor confessa-se em dificuldade ao buscar a definição de Romantismo, pois considera que as explicações oferecidas pelos especialistas são vazias de conteúdo racional e os critérios de classificação que existem se tornam generalidades sem forma. Apesar disso, ele é categórico em afirmar que ninguém contesta a existência do Romantismo. Ele conclui que, embora não esteja claro o que o Romantismo representava, não há dúvidas sobre a que ele se opunha: à posição central, moderada. Qualquer que fosse seu tema ou modalidade de manifestação, o Romantismo era um credo extremista, esteticamente falando.

A explicação para o surgimento do romance, a partir da perspectiva histórica é apresentada e confirmada também por Vasconcelos (2002, p. 12). Nessa perspectiva, o romance desenvolveu-se como resultado de transformações sociais, políticas e econômicas que alteraram o modo de produção, a organização social e as noções filosóficas de sujeito. Segundo a autora,

a nova ordem sócio-econômica [...] trazia no seu bojo uma ruptura dos nexos entre o homem e a sociedade e o colocava em situação de permanente mobilidade, uma vez que sua posição no mundo já não estava mais predeterminada, o que o obrigava a buscar seu lugar e abrir seus espaços (p.38).

Outro autor que considera o tema é McKeon (1991, p. 161) que, conforme vimos na primeira parte deste trabalho, afirma que a instabilidade que havia nas categorias genéricas e sociais no final do século XVII foi central para a ascensão do romance na Inglaterra. Como essa instabilidade ocorreu num período de transição, o resultado foi uma grande crise cultural que trouxe mudanças em termos de atitudes em dois aspectos: a maneira de relatar a verdade nas produções narrativas (*questões de verdade*) e a forma de relacionar a ordem social ao estado moral (*questões de virtude*). Para ele, as correlações entre verdade e virtude foram transferidas à forma e conteúdo da narrativa de modo a imbricar o *como* e o *que* é contado na história.

Hunter (1996, p. 29) alerta que mudanças nos romances do século XVIII traçam as mudanças na história social e cultural apenas superficialmente. O romance com sua preocupação ambígua de consciência política e transnacional, preocupação com o radicalismo e a revolução e de concentração na esfera doméstica e feminina, é capaz de dar uma poderosa sensação de preocupação e direção cultural, mas há um perigo em tentar partir das preocupações de um romance específico, ou de um grupo de romances para chegar a conclusões sobre características ou movimentos culturais. Mesmo o mais fiel ou realista dos romances sobre a vida escolhe um viés específico de valores, perspectiva ou conclusões. E todos os romances selecionam impiedosamente. Eles não têm a intenção deliberada de tentar caracterizar um século ou uma cultura.

Para Vasconcelos (2002, p. 31), o romance se tornou “a sedimentação formal de uma experiência sócio-histórica, plasmada em obra de arte”. Ela resume de maneira clara e definitiva esse aspecto ao afirmar que:

Sem ignorar, portanto, seus antecedentes, o romance surgiu em cena como uma forma histórica para dar conta de um novo conteúdo social. Poucos gêneros literários parecem ter tido, como o romance, suas raízes mais firmemente fincadas no tempo histórico e em contextos socioculturais específicos [...] ele serviu sobretudo para exprimir uma certa visão de sociedade que os romancistas procuraram traduzir em termos artísticos. Nesse sentido, o novo gênero não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas ajudou a criá-los [...] os romances foram instrumentos que contribuíram para constituir interesses sociais mais do que lentes que os refletiam, (p.11).

Para Baker (1929, p. 26-7), o homem de gênio é condicionado por circunstâncias, pelo tom e humor da sociedade e pelas atitudes mentais e morais que

prevalecem, pelo que tem sido chamado de *clima de uma época*. Defoe, Richardson, Fielding, Smollet e Sterne não foram feitos pela sua época, ao contrário, eles ajudaram a fazê-la.

Harris (1987, p.15-16) relata como ainda durante a guerra civil do século anterior, grupos setoriais já haviam reivindicado o voto universal, educação universal e o direito de mulheres serem pregadoras religiosas. Ela cita que Locke defendeu o direito de meninas serem educadas como eram os meninos. No final do século XVII, Mary Astell, autora pioneira do feminismo, reuniu muitas dessas idéias em duas obras que se tornariam importantes, uma reivindicando o direito das mulheres à educação e a outra atacando as injustiças do casamento para as mulheres.

Os antecedentes do romance na Inglaterra, importantes para o seu desenvolvimento, de acordo com Vasconcelos (op cit., p. 27), foram padrões narrativos denominados literatura de malandragem com suas biografias de criminosos, pícaros e prostitutas, como também foi a literatura de viagem que relatava histórias de peregrinos, viajantes e piratas. Finalmente, nesse grupo podem ser também citadas as novelas de amor e as novelas pias. Vasconcelos (p. 59, 60) relata como Richetti, reconhecido estudioso da literatura inglesa, rastreia nessa ficção, hoje em grande parte esquecida:

Fórmulas populares e estereótipos, na figura do sedutor libertino, da virgem perseguida, do viajante heróico, dos piratas e criminosos, que vamos ver reaparecer em muitos romances do século XVIII e que, segundo ele, desempenharam funções culturais e ideológicas importantes porque podiam proporcionar uma supersimplificação da estrutura da sociedade e do universo moral que permitia ao leitor situar-se num mundo de valores inteligíveis em que o certo e o errado eram clara e inequivocamente rotulados.

Vasconcelos (op. cit.) apresenta alguns aspectos desses padrões narrativos que desafiam a crítica. Em primeiro lugar, há uma variedade formal que impede que se encontre qualquer padrão genérico. Em segundo, há uma imprecisão dos limites entre fato e ficção que dilui a fronteira entre o real acontecido e as histórias imaginadas.

Às páginas 61 a 64, ela cita algumas características dos três padrões narrativos. A literatura de malandragem não apresentava coerência e controle narrativo, não havia complexidade, densidade cultural ou realização estética. Trata-se de um gênero que

explorava o gosto popular pelo sensacionalismo e pelas aventuras e procurava atender aos imperativos da moralidade.

A literatura de viagem mesclava também entretenimento e educação ao mesmo tempo em que oferecia aos leitores *experiência* de lugares exóticos e de aventuras excitantes. Essa literatura era como um emblema do espírito inquisitivo da época, oferecendo sugestões de mudança, conquistas e recompensas ao mérito. Finalmente, as novelas piás desenhavam um mundo dividido entre o bem e o mal. Suas bandeiras eram a verdade moral, o didatismo, a superação dos obstáculos e a virtude que, colocada à prova, sempre triunfava.

Swan (2006(d), p. 2), referindo-se a essas formas que influenciaram o surgimento do romance na Inglaterra, comenta que o enredo híbrido de sedução e corte carregava certas ambigüidades que tornavam problemática a tentativa de moralização. O romance, resultado dessa herança, tornou-se uma forma interessante e digna de ser experimentada por escritores mais “sérios”. Ela cita Figs que considera ter o romance fornecido uma alternativa feminina para o picaresco masculino, desde que certas restrições fossem observadas: a heroína não deveria perder sua virtude, e só deveria se comportar de maneira não convencional sob coerção.

Em outro texto, Swan (2006(a), p. 5) conclui que Richardson pode ter sido o responsável por ajudar a popularizar o romance sentimental. Mas é necessário reconhecer que seus feitos são consideravelmente mais complexos do que os escritores menores conseguiram fazer. E Harris (1987, p. 10) observa que o conto de perseguição sexual e resistência não era novo, mas Richardson deu-lhe a particularidade de seu realismo físico e psicológico. Vasconcelos (op cit., p. 65) conclui que essas diferentes formas narrativas constituíam duas grandes linhas de força: primeiramente as histórias de movimento exterior em que as personagens eram lançadas no mundo em busca de um lugar; e, em segundo lugar, os romances da vida interior que revelavam os movimentos do coração e das emoções ou os enredos de dilemas morais.

Hunter (1996, p. 37) comenta que a construção de um gênero literário envolve permuta entre muitos tipos de formas e materiais disponíveis. Para ele, o romance desenvolveu-se a partir de necessidades culturais que haviam sido diluídas em uma combinação de material de leitura popular.

Bowers (1994, p. 50 - 71) refere-se também aos antecedentes do romance. Ele considera que os contos sensacionalistas de intriga sexual publicados por e para mulheres inglesas no final do século XVII e início do XVIII estavam entre os mais lidos da época, competindo com *As viagens de Gulliver* e com *Robinson Crusoe*. No entanto, essa ficção amadora tende a ser praticamente invisível nos relatos tradicionais da história literária, mencionados rapidamente como progenitores primitivos e inconseqüentes do romance, apesar da sua grande popularidade e relevância na época. Ele explica ainda que apesar da diversidade formal que torna sua unidade como gênero questionável, essa ficção amadora compartilha certas preocupações temáticas, funções sociais e posições históricas comuns a gêneros mais *nobres*.

Ele toma como ponto de comparação a questão da virtude e mostra que precaver os inocentes é o objetivo explícito de muitos escritores de ficção amadora, embora não de todos. Conforme seu relato, enquanto a moralização cada vez mais permeava esses textos, as explorações sexuais que a provocavam eram sempre representadas com prazer mais prolongado. De fato, a ênfase na sexualidade talvez fosse o aspecto mais notável da ficção amadora. Os romances amadores não eram melindrosos com assuntos sexuais, e rotineiramente conectavam a sexualidade com *voyeurismo*, exploração e violência. Relações sexuais eram frequentemente apresentadas nesses textos como relações de força e traição; o estupro era o paradigma central para a experiência sexual. No entanto, os escritores quase sempre incluíam fatores complicadores que diminuía a impotência das vítimas, isto é, mulheres, fazendo-as cúmplices da sua própria destruição.

Para Bowers, no entanto, é importante lembrar que a faceta da prosa de ficção do século XVIII que é considerada revolucionária por críticos tão opostos quanto McKeon e Armstrong, qual seja seu costume de dar a mulheres comuns uma importância central, – não se originou em Richardson como é frequentemente ensinado, mas na ficção amadora. Ele considera que autoras como Aphra Behn, Delarivier Manley e Eliza Haywood e seus pares re-apresentam questões públicas de autoridade e responsabilidade como questões de relações de poder ligadas a gênero, tornando problemática a suposição de que relações íntimas são essencialmente diferentes. Assim, a ficção amadora oferece-nos uma chance para imaginar alternativas para os papéis rígidos de vítima e de opressor, e colabora para se compreender a história – social ou

literária – não como um processo de grupos ou gêneros competitivamente “subindo” ou “caindo”, mas como uma narrativa de prazeres recíprocos, ansiedades compartilhadas e promiscuamente misturando corpos e vozes.

## 2.2 A CONTRIBUIÇÃO DE RICHARDSON PARA O NASCIMENTO DO ROMANCE

A estudiosa de Richardson, Margaret Doody (1996, p. 91-100), apresenta-nos o autor como filho de um marceneiro que nasceu em Derbyshire, ao norte de Londres, em 1689. A família havia se mudado temporariamente para lá por causa dos tumultos políticos da época. O ano em que Richardson nasceu foi relevante para a Inglaterra, pois o Príncipe William de Orange e sua esposa Mary, filha de James II, assumiram à força o trono. Essa transição envolvia uma forte disputa entre católicos e protestantes. Como não houve derramamento de sangue, a revolução foi denominada “Bloodless” (sem sangue) e é vista pelos historiadores de hoje como a marca do final da era do feudalismo e do domínio político da classe média comercial. Nesse processo de troca de rei, o Parlamento tomou duas medidas: deixou claro que apenas protestantes se assentariam no trono inglês e tornou o Parlamento superior ao monarca ao definir os termos de ocupação do trono. Esse período era, em muitos aspectos, mais próspero e estável do que tinha sido o das décadas anteriores.

Como a família de Richardson era pobre, sua educação formal não foi em escolas conceituadas nem foi muito prolongada. Devido a sua afeição pela leitura, ele decidiu trabalhar como tipógrafo, começando como aprendiz até chegar a tipógrafo mestre e, em 1715, tornou-se membro da Companhia de Papelaria e cidadão de Londres. A imprensa nessa época foi um agente importante de mudança da paisagem cultural e os tipógrafos tinham consciência desse papel de transmissores de idéias, pois sua função era semelhante à de editor. Com o tempo, Richardson subiu de nível social, mas nunca se esqueceu de que os pobres deveriam ter voz e que uma oligarquia rica não questionada não produziria uma sociedade modelo.

Richardson, como os demais tipógrafos, era sensível com relação à censura da época e essa sensibilidade pode ser percebida nos seus romances – eles são romances de um tipógrafo. Todas as personagens são *escritores* (grifo da autora) e a forma epistolar é

apropriada ao seu interesse. Suas heroínas procuram sempre manter sua identidade e perspectiva em momentos de grandes provações, colocando seus pensamentos e opiniões no papel. A marca do vilão nos romances de Richardson é que esses personagens tentam interferir na escritura ou com a transmissão do que foi escrito.

Richetti (1994, p. 74-5, 79) relata que o próprio Richardson, em cartas pessoais que foram publicadas após sua morte, revelou que era um garoto tímido e se encantou com o mito do anel que tornava invisível quem o usasse. Para Richetti, Richardson se encantou com a invisibilidade propiciada pela ficção que lhe permitia cultivar o forte desejo de ser o mestre, apreciando os felizes resultados de despir-se de inibições e escrúpulos. Como afirmou Diderot, no seu *Eloge de Richardson* (1761), o maior dom de Richardson era a exatidão psicológica desconcertante que lhe permitia entrar nos recessos mais privados e revelar experiências extremas como um mágico invisível. Richetti relata, baseado nas cartas de Richardson, que aos dezesseis anos ele era conhecido como bom contador de histórias. Além disso, as moças lhe pediam que escrevesse cartas de amor em nome delas e, nessa função de “secretário”, ele aprendeu lições importantes sobre o erotismo da intimidade, sobre a contradição entre palavras e sentimentos e sobre o fato de escrever para outros.

Doody (1996, p. 91-100) comenta que Richardson começou a escrever depois de ter se estabelecido como tipógrafo de sucesso e de ser designado tipógrafo da Câmara dos Comuns, em 1733, tendo já estabilidade financeira. Sua experiência anterior envolvia contar histórias para seus colegas de escola e preparar obras de ficção para serem impressas. Provavelmente, ele escreveu prefácios para romances e chegou a publicar uma versão infantil das *Fábulas de Aesopo*.

No entanto, à medida que sua vida profissional florescia, sua vida particular estava sendo devastada por doença e morte. Num curto espaço de tempo, todos os seus filhos e sua esposa morreram, além de seu pai. Ele perdeu também alguns filhos do segundo casamento e o sobrinho que seria seu herdeiro. Acredita-se que como resultado de todo esse estresse continuado e profundo desgosto, Richardson tenha sofrido de um mal que os estudiosos supõem ter sido Parkinson. Apesar de parecer que sua vida beirava a ruína, a parte mais importante da sua carreira estava por começar. As três obras mais importantes de Richardson foram *Pâmela* (1740), *Clarissa* (1747-8) e *Sir Charles Grandison* (1753-4). Ele morreu em 1760, cercado do reconhecimento do

público, principalmente feminino com quem manteve até o fim uma correspondência profícua.

Doody relata como a carreira de romancista teve início para Richardson. Ele começou a escrever romances quase por acidente, quando dois livreiros solicitaram a ele um livreto com modelos de cartas para pessoas do campo que não sabiam escrever com muita habilidade. Ao compor esse livreto, utilizando personagens fictícias, Richardson escreveu duas cartas baseadas em uma anedota tirada da vida real, na qual um pai se corresponde com sua filha cujo patrão tentara lhe tirar a virtude. Richardson interrompeu temporariamente a produção das cartas modelo e, em 10 de novembro de 1739, começou a escrever sobre a serva a quem o patrão procura seduzir. Ele concluiu o último rascunho de *Pâmela* em 10 de janeiro, conforme informou o amigo e dramaturgo Aaron Hill. Logo em seguida, ele retomou o livreto encomendado que é hoje conhecido por *Familiar Letters*, publicado em 1741.

Downs (1928, p. xxiv) cita o fato de que *Pâmela* passou por cinco edições inglesas em menos de um ano e foi traduzido para o francês, holandês, alemão, italiano e dinamarquês, antes mesmo do final de uma década. O fato notável é que onde *Pâmela* e sua fama chegavam, uma antiga técnica era revivida ou uma nova escola de escritores de ficção era inspirada. Dobson (1902, p. 30) conta que a revista *Gentleman's Magazine* de janeiro de 1741 relata a recepção de muitas cartas elogiosas sobre *Pâmela*.

Em 1756, surgiu uma condensação de *Pâmela* para crianças. Segundo Vallone (1997, p. 1), essa edição dissecou (ou amputou) a personagem por razões didáticas e morais.

Dobson (1902, p. 27) escreve que Richardson não imaginava que sua história resultaria em dois volumes e relata que ele próprio se surpreendera com o sucesso da obra. Esse estudioso registra que foram relatados elogios e comentários sobre as reações dos leitores de *Pâmela*. Por exemplo, em certo lugarejo denominado Slough, o ferreiro local lia *Pâmela* para os moradores e, ao chegar à parte do texto em que o triunfo da protagonista foi concretizado com seu casamento, os sinos da igreja foram tocados como que em comemoração a um evento local. Dobson (p. 32) relata ainda que a tradução de *Pâmela* para o francês feita por Prévost foi lida com aplauso geral. O autor considera que algumas razões contribuíram para o sucesso de *Pâmela*, entre elas que a obra surgiu num período excepcionalmente infrutífero na literatura inglesa, que *Pâmela*

tinha a recomendação de ser absolutamente diferente dos vastos romances franceses, que o livro agradava o leitor humilde, assim como a pessoa mais culta, tornando-se uma ponte sobre a larga ravina entre ricos e pobres, que a obra tinha um propósito moral explícito – uma coisa nova num romance e que a obra foi algo novo em si mesma. Tratava de pessoas que pareciam vivas e eram daquela época.

Na esteira do sucesso de *Pâmela*, Richardson decidiu escrever a sua continuação, o que, segundo Dobson (op cit., p. 39) foi um erro. Depois do casamento de Pâmela, o interesse do público pela vida da antiga serva arrefeceu. Richardson, que era moralista em primeiro lugar e romancista em segundo, não percebeu isso e deu continuidade a uma história que já esgotara seu interesse junto ao público.

Muitas obras foram inspiradas em *Pâmela*. Dobson (p. 47-8), ao buscar nas cartas que Richardson escreveu e que foram publicadas por suas filhas, verificou que ele tinha conhecimento de dezesseis delas entre comentários, imitações, relatos minuciosos, obras piratas e peças de teatro. Esse primeiro romance de Richardson também causou considerável atividade literária do outro lado do canal. Na Itália, duas peças de teatro foram encenadas e na França, quatro.

Na opinião de Downs (1928, p. xxvi), *Pâmela* foi uma obra simples, mas útil e, na sua esfera doméstica, ela foi mais variada do que quaisquer das outras obras relacionadas a ela. Para esse autor, honesta e sobriamente, *Pâmela* cumpriu a promessa utilitária, mas não desprezível como sugeria ao público o subtítulo em que Richardson anunciou a intenção moralizadora da obra. Dobson (1902, p. 40), porém, argumenta que Richardson não manteve as promessas registradas na página título. Comentários surgiram de que as senhoras reclamavam que não podiam ler o livro sem corar e Prévost, na sua tradução, considerou necessário atenuar ou modificar certas expressões, pois achou que elas feririam a sensível delicadeza do gosto francês.

Ainda em relação às intenções de Richardson, ao escrever *Pâmela*, Dobson (op cit) relata que o autor pensava que, se escrito de uma maneira fácil e natural, adequado à simplicidade, este texto poderia introduzir um novo tipo de escrita, capaz de levar jovens a ler sem a pompa e circunstância da escrita do romance antigo e que, deixando de lado o improvável e maravilhoso geralmente encontrado naqueles romances, poderia promover, por esse meio, a causa da religião e da virtude. Rice-Oxley (1957, p. viii) também comenta que Richardson pretendia inculcar religião e moralidade de maneira

tão simples e agradável que as tornasse igualmente prazerosas e úteis. Por sua vez, Eagleton (2005, p. 75-6) argumenta que Richardson estava escrevendo na condição de um campeão de uma classe média protestante, agressivamente emergente; e isso significa que sua escrita deveria ser necessariamente didática. Como bom protestante, Richardson não via nada de errado em pregar. Foi somente depois que os valores da classe média, que ele promovia, se tornaram difundidos que o romance pôde deixar de ser explicitamente moralista, e pôde se cristalizar na sua forma moderna não-didática. Antes disso, havia um trabalho vital a ser feito na campanha para os valores militantes de classe média; isso significava desafiar a aristocracia libertina, cantando os louvores da paz, da sobriedade, do trabalho árduo e do amor conjugal, elevando o indivíduo a um *status* altamente privilegiado do ponto de vista espiritual.

Doody (1980, p. 20) avalia que este é um romance deliberadamente criado com linguagem mista, efeitos impuros, gestos desajeitados, falhas e revelações deselegantes. É também, e por estas mesmas razões, um livro humano e generoso, tolerante para com as imperfeições humanas e possuidor de esperança de crescimento humano.

Mas a obra de Richardson não teve apenas reações favoráveis. De acordo com Swan (2006(a), p. 1), os outros escritores diminuíram Richardson porque ele não tinha uma educação clássica e, portanto, não podia fazer alusões clássicas na sua obra, como era costume na época. Nesse sentido, Hauser (1982, p. 714) afirma que “pode-se dizer que nunca um artista tão medíocre exerceu influência tão profunda e duradoura como ele”. Na verdade, tratava-se das dificuldades do *status quo* literário em aceitar o novo gênero nascente.

Harris (1987, p. 12-3) relata que escárnio e entusiasmo receberam *Pâmela* e Kinkead-Weaks (1973, p. 7) escreve que, em 1744, um escritor dinamarquês já via a opinião européia dividida entre *pamelistas* e *anti-pamelistas*. Alguns tomavam a jovem virgem como um exemplo a ser seguido pelas mulheres e outros, ao contrário, descobriram no livro o comportamento de uma garota hipócrita e astuta na corte e que entendia da arte de conquistar um homem. As divergências permaneceram até que, em 1900, os *Anti-Pamelistas* triunfaram. No entanto, aos poucos os ataques morais se modularam em interesse psicológico. Começou-se a elogiar o realismo trazido pela completude da identificação de Richardson com *Pâmela*. Assim, o livro passou a ser um

estudo de caso, fosse de atitudes burgueso-puritanas, fosse dos impulsos e fantasias psicológicas de Richardson.

Doody (1980, p. 8), em sua apresentação de *Pâmela*, também se refere à literatura que antecedeu o romance na Inglaterra. Segundo ela, havia um grande número de romances que surgiram entre 1700 e 1740, quando *Pâmela* foi publicado. No entanto, esses romances não viveram muito nem chamaram muita atenção. Uma boa parte deles foi escrita por mulheres e tratavam de experiências de mulheres que, mesmo em desvantagem, implicitamente desafiavam o mundo de autoridade masculina, ao colocar a mulher no centro da narrativa. Nessas obras, as personagens masculinas passaram a ser coadjuvantes. Doody chegou à conclusão de que Richardson, ao perceber as possibilidades dessa ficção popular feminina e doméstica, a elevou a um outro nível ao adaptá-la.

Em relação à produção de autoras femininas, Rowe (2002, p. 3) afirma que “women’s contribution to the development of the novel as a genre cannot be overstated. They were instrumental in the rise of a new form, both as writers and readers.”<sup>3</sup>

Da mesma maneira, Richetti (1994, p. 87-88) trata dessa questão, ao ponderar que Richardson, como todos os grandes autores, alcança sua originalidade ao transformar temas, gêneros e mitos de escritos anteriores. Ele não foi o primeiro a relatar a sedução escandalosa em cartas escritas no calor do momento. A autora Aphra Behn introduziu esse tipo de romance na Inglaterra em 1686 com sua obra *Cartas de amor entre um nobre e sua irmã*. E Richardson provavelmente conhecia as cartas de Mme. Sévigné, segundo Richetti, não-ficção, e as cartas de Ninon de L’Enclos, que, de acordo com ele, eram ficção. O autor afirma que Richardson não foi o primeiro a modernizar o romance, ao analisar as crises emocionais das classes mais altas, pois os romances de Mlle. De Scudéry já haviam feito isso no século XVII. Além disso, Jane Barker e Elisabeth Rowe já haviam experimentado a combinação de ficção popular com propósito religioso e didático, no início do século XVIII.

Richetti reforça também que a abundância de detalhes minuciosos da vida comum cotidiana já havia sido usada por Defoe e o romance frustrado e obsessivo já

---

<sup>3</sup> A contribuição das mulheres para o desenvolvimento do romance como um gênero não pode ser enfatizada demais. Elas foram instrumentais na ascensão de uma nova forma, tanto como escritoras quanto como leitoras.

havia sido colocado no centro da narrativa de obras como *Manon Lescaut* de Prévost e *A princesa de Clèves* de Mme. de Lafayette. Todos esses antecedentes, quase exclusivamente femininos, ajudaram a gerar a obra de Richardson.

Uma outra noção foi expressa por Eagleton (2000, p. 34), ao considerar especificamente a literatura no período sobre o qual nos debruçamos. Ele afirma que ela foi um instrumento de persuasão usado pelos senhores para fazer que as massas reconhecessem outro ponto de vista – o seu. Esse reconhecimento, vindo através da leitura, uma atividade solitária e reflexiva, ajudava a sufocar eventuais tendências coletivas subversivas alteradoras das hierarquias sociais e do seu *status*.

Finalmente, em relação a esse aspecto, podemos concluir com Hunter (1996, p. 28):

By 1800, when the novel had an established (if still suspected and precarious) literary and cultural place in Britain, the world looked very different than it had in 1700. Britain, like the rest of Europe, was abuzz with significant social change that involved not just evolutions and shifts within a society but total inversions of power. Revolutions had taken place in America and France, and reverberations threatened every European nation and people. Although Britain itself was physically untouched by both, the intellectual and psychological climate had undergone enormous change, and important internal “revolutions” had begun to take place: the Industrial Revolution first and foremost, but also vast changes in social habits, agricultural methods, and relationships among classes.<sup>4</sup>

E Vasconcelos (2002, p. 98) resume bem a idéia deste contexto ao dizer que

O romance foi isso: a expressão literária, tanto na forma quanto no conteúdo, de uma nova organização social e dos ideais de uma época que já não cabiam nos moldes nem da epopéia nem do velho romance e dos quais nenhum dos dois dava conta.

Nessa Inglaterra, que acabamos de caracterizar histórica e literariamente, vamos encontrar Samuel Richardson. Suas obras, de acordo com Vasconcelos (2002, p.

---

<sup>4</sup> Em 1800, quando o romance já tinha um espaço literário e cultural (mesmo que ainda suspeito e precário) na Inglaterra, o mundo era muito diferente do que fora em 1700. A Bretanha, como o resto da Europa, estava fervilhando com mudanças sociais significativas que envolviam não somente evoluções e alterações no interior da sociedade, mas também inversões totais de poder. Revoluções haviam acontecido na América e na França e as reverberações ameaçavam cada nação e povo europeu. Embora a própria Bretanha estivesse fisicamente intocada, o clima intelectual e psicológico havia sofrido mudanças enormes e “revoluções” internas importantes haviam começado a acontecer: primeiramente e mais importante a revolução industrial, mas também vastas mudanças nos hábitos sociais, métodos de agricultura e relações entre classes.

53), demonstraram uma preocupação “em representar os conflitos interiores de suas personagens, divididas entre o coração e a consciência, entre suas inclinações pessoais e as convenções sociais”.

*Pâmela* foi a primeira obra de Richardson a ser publicada e foi escrita com a intenção, manifestada pelo autor, de orientar jovens a ter uma vida dirigida pelos princípios da virtude e da religião. Ao final da narrativa, ele faz uma análise do caráter de cada personagem para que sirva de aplicação para as mentes dos jovens de ambos os sexos.

Antes de prosseguirmos, no entanto, consideraremos o nome escolhido por Richardson para sua primeira heroína. Encontramos no *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*, de Guérios (1981, p. 196) a explicação que Pâmela veio do grego e seu significado é “tudo (pan) mel (meli)”, isto é, “toda doçura”. O autor complementa que o nome pode ser interpretado também como “tudo canto, melodia”. Guérios vai além da explicação do nome e relata que Richardson escolheu o nome Pâmela devido a uma obra anterior, o poema *Arcádia*, de Phillip Sidney, publicado em 1590.

A obra do inglês Phillip Sidney, intitulada *The Countess of Pembroke's Arcadia* foi escrito no modelo pastoral, é formado por cinco volumes e conta a história das princesas Pâmela e Philoclea, as lindas filhas do Duque Basilius da Arcadia que foram levadas por seu pai para viver na floresta, buscando evitar os eventos preditos por um oráculo.

Segundo Preston (2006), a vida simples e rústica não impediu que as moças se encontrassem com os príncipes Pyrocles e Musidorous, disfarçados de amazona e pastor, respectivamente, para ter acesso às damas. Pyrocles se apaixonou por Philoclea e Musidorous por Pâmela. Todo o enredo tragicômico está pontuado de éclogas que consistem de competições cantadas e outros exercícios poéticos entre personagens do romance. Preston esclarece que Sidney acreditava no alto poder moralizante da ficção que poderia instruir através de imagens poéticas.

O nome de Mr. B. fica sem qualquer explicação durante todo o decorrer da trama. Richardson, em nenhum momento, oferece qualquer pista em relação ao nome que inicia com a letra B. Alguns estudiosos afirmam que ele se referia a uma família famosa da *gentry* da época, mas essa explicação não tem qualquer confirmação.

Podemos inferir que ele deixou apenas a letra inicial como uma marca de poder, ou seja, o nome não precisa ser mencionado, sua primeira letra já o representa.

### **2.3 AS CARACTERÍSTICAS DO ROMANCE PRESENTES NA OBRA DE RICHARDSON**

As características do romance como a verossimilhança, o sentimentalismo levado a extremos, o moralismo e o individualismo estão bem presentes no primeiro romance de Richardson. Ele, com a finalidade de transmitir valores morais, habilmente, utilizando a forma epistolar, aliada a outros recursos, fez com que seu romance fosse um marco na literatura da época.

Hauser (1982, p. 716) relata que a classe média contemporânea de Richardson

julgou os romances de Richardson, não segundo o tradicional critério do gosto, mas de acordo com os princípios da ideologia burguesa. A partir daí, criou novos padrões de valor estético – como sejam verdade subjetiva, sensibilidade e intimismo – e lançou as bases da teoria estética do lirismo moderno.

Esse aspecto foi importantíssimo para a constituição do novo gênero e é um dos seus aspectos basilares.

Segundo Swan (2006(b), p. 6), Richardson influenciou todos os escritores em termos de estilo e estrutura de enredo. Ele é considerado como o pai do romance sentimental, alguém que foi imitado ou contra quem se reagia, mas essa autora constata que foi impossível não ser influenciado por ele.

Um dos críticos que consideram Richardson limitado como autor é Rice-Oxley (1957, p. ix). No entanto, até ele admite que Richardson tinha um grande conhecimento do coração humano, especialmente do coração feminino de classe média. E Hauser (1982, p. 714) comenta que as histórias contadas por Richardson referem-se a pessoas da classe média vulgar, não de heróis ou de vagabundos. Além disso, o que ocupa essas personagens são as simples e íntimas questões do coração, ao invés de feitos sublimes e heróicos. Assim, “a matéria épica das suas novelas reduz-se a um enredo tênue, que não passa de um pretexto para analisar as emoções e examinar a consciência”.

Eagleton (2005, p. 60) entende que Richardson queria que seu relato parecesse realista, para que não fosse dispensado como o lixo romântico usual; e como considerava realista algo ‘verdadeiro até o mínimo detalhe da vida diária’, o autor de *Pâmela* se preocupou em fechar a brecha entre a vida e a literatura. Eagleton conclui (p. 74) que para Richardson, era uma questão de equilibrar candura e sinceridade com reticência e decoro, mas alerta (p. 75) que o realismo no trabalho de Richardson co-existe com a fábula, o conto de fadas, a alegoria, a polêmica, a propaganda, a homilia moral e a autobiografia espiritual.

Eagleton afirma ainda (p. 76) acreditar que as obras de Richardson ajudaram a reformar a moral e os costumes, bem como a forjar uma identidade cultural para a classe média inglesa da época. E Baker (1929, p. 95) comenta que Richardson fundou o romance inglês de sensibilidade, mesmo que essa sensibilidade não fosse seu objeto. Ele escreveu para inculcar prudência e autocontrole. Nosso autor pretendia a edificação – seus subtítulos são propagandas claras disso. A sensibilidade era a qualidade predominante nele mesmo e nas suas personagens favoritas; mas seus temas eram sempre os dilemas de conduta e a formação de personalidade apreciável. A sensibilidade era valiosa como um dom que conduzia à virtude.

Outra autora que considera a obra de Richardson como um marco é Perry (1980, p. 165). Ela afirma que os romances epistolares, como as próprias cartas, poderiam levar as pessoas vicariamente onde elas não poderiam ir nas suas vidas e que esse fato teria uma vantagem moral, como Richardson convenceu seu público leitor. Poder-se-ia viver através dos erros dos outros e, ao mesmo tempo, sair intacto e casto. A experiência de uma consciência exemplar – de *Pâmela* ou *Clarissa* – poderia inspirar, elevar, mudar um leitor. A autora cita Anna Letitia Barbauld que afirmou, no seu elogio a Richardson, que muitas jovens tiraram de obras como *Clarissa* ou *Cecília* idéias de delicadeza e refinamento que não poderiam talvez ser obtidas em qualquer sociedade a que teriam acesso.

Vasconcelos (2002, p. 72) também comenta esse aspecto:

Ao representar os conflitos interiores de suas protagonistas, divididas entre o coração e a consciência, entre suas inclinações pessoais e as convenções sociais, Richardson interiorizou os movimentos do coração, fê-los passar pelo crivo da análise, interrogando-lhe as motivações e os feitos, criando uma narrativa

essencialmente dramática e psicologicamente realista. Seus romances da vida interior, empenhados na exploração e na apreensão da subjetividade e da sensibilidade, são estudos minuciosos da psicologia, dos sentimentos íntimos e sondagem da vida emocional do indivíduo e de seus dilemas morais.

Ainda em relação ao sentimento em Richardson, encontramos em Fasick (1992, p. 2) a afirmação de que Richardson ilustra a distinção que um escritor do século XVIII fez entre “choro físico” e “pranto moral”: o primeiro é meramente “o mecanismo do corpo”, enquanto o segundo é o envolvimento e a expressão de “reais sentimentos da mente e do coração que honram a natureza humana” (aspas da autora). Para ela (p. 15), os romances de Richardson não celebram a divisão da mente e do corpo femininos devido a uma desconfiança conservadora da sexualidade feminina, mas demonstram que o corpo e a mente são ligados entre si e que o significado do corpo é, portanto, capaz de exaltar a heroína – uma possibilidade que seus oponentes desejam negar. Como afirma Swan (2006(a), p. 1), Richardson não inventou o romance de sexo e sofrimento, mas o levou a novas alturas – ou profundidades. Dobson (1902, p. 33-34) diz que Richardson entrou nas mentes das personagens descritas e revelou as fontes de seus risos e suas lágrimas – especialmente suas lágrimas. Para Dobson, ele apresentou ao público uma nova espécie de escrita – o romance de análise sentimental.

Já para Baker (1929, p. 28), o que é denominado ‘sentimentalismo’, aquele estado mental de desequilíbrio que revela na emoção, especialmente dor e compaixão e resolve seus problemas morais de acordo com as reações do sentimento, não era um fenômeno meramente literário, mas social em larga escala.

Eagleton (2005, p. 70), por sua vez, refere-se a Richardson como o puritano devoto que acreditava em valores morais absolutos e estava constantemente se esforçando para controlar seu texto a fim de assegurar sua leitura correta. Ele afirma ainda (p. 61) que Richardson recriou um mundo para o qual somos emocionalmente atraídos. E Richetti (1994, p. 52) afirma que, em Richardson, a ação frequentemente pára enquanto o autor faz uma pausa para comentar de forma moralizadora sobre ela.

Quanto ao que Vasconcelos chamou acima de *narrativa essencialmente dramática*, encontramos em outros autores a constatação de que Richardson utilizou nas suas obras estratégias de teatro. Baker (1929, p. 28) diz que as peças teatrais que são fundamentadas em contos morais e na vida privada podem ser admiravelmente úteis ao

levar à mente convicção com uma força tal que envolve todas as faculdades e poderes da alma na causa da virtude. Segundo ele, foi exatamente isso que Richardson se dispôs a fazer em *Pâmela*. Harris (1987, p. 11) também considera que Richardson utilizou características do teatro para construir a impressão de realidade: o olhar e o ouvir, recursos de direção de palco, descrição dos trajes, do cenário e de ação e o contraste entre o diálogo e seções meditativas nos solilóquios de Pâmela. A fala e ação são em vários momentos considerados como performance para enganar e as personagens se acusam de estar representando. Esse aspecto teatral do romance de Richardson apenas reforça o caráter multi-formal e estilístico do gênero que está nascendo. Tanto o teatro como a poesia, a crônica ou o ensaio farão parte do romance moderno e *Pâmela* é um dos seus primeiros exemplos.

Essa utilização de recursos do teatro no romance moderno pode ser considerada uma prática. Para Hauser (1982, p. 718), “para impressionar, a obra tem que ser um drama homogêneo, com princípio e fim em si mesmo, constituído por uma série de ‘dramas’ menores, cada um dos quais se desenvolve para o seu clímax particular”. Vemos, assim, que o primeiro romance de Richardson, além de estar de acordo com a descrição acima, foi visto por Harris (1987, p. 12) como tendo atos dentro das peças que são montados para pegar Pâmela (por exemplo, Mr. B. fantasiado de Nan (uma das empregadas)), Pâmela apresentada a Mr. B. vestida com roupas de camponesa e como sendo irmã dela, Mrs. Jewkes fazendo de conta que não tem dinheiro e pedindo emprestado a Pâmela (na verdade para impedi-la de usar esse recurso para fugir).

Vallone (1997, p. 1) comenta a fala de Brown sobre como Richardson usa técnicas de artes visuais e símbolos para transmitir níveis de significado. Essa técnica era inovadora e Brown analisa que Pâmela não consegue interpretar os sinais que estão diante dela. Richardson fez gravuras de palavras que comunicavam pressuposições teológicas, históricas e mitológicas que formavam a base de *Pâmela*. Mas, embora Richardson promovesse uma hermenêutica visual com o objetivo de estabelecer e sustentar a ingenuidade essencial de Pâmela, ele freqüentemente colocava sua operação além da percepção dela. Dessa forma, a ficção de Richardson reproduz a operação de uma Mão Invisível que organiza, alinha e combina o histórico e o divino numa única afirmação visual. Como resultado, sua ficção necessariamente se torna mais que mero entretenimento, exige meditação e seriedade.

Vasconcelos (2002, p. 75) pondera que a escolha da técnica epistolar “imprimiu à narrativa uma perspectiva privada e individualista” ao introduzir a descrição minuciosa do vivido. Esse método narrativo permitiu ao autor delinear detalhadamente a vida doméstica e a experiência privada das personagens, facilitando penetrar simultaneamente tanto nas suas mentes quanto no interior do seu espaço doméstico.

Eagleton (2005, p. 69) levanta o aspecto da relação entre a finalidade do texto de Richardson e sua forma. Ele considera que Richardson está preocupado em aquecer o íntimo do nosso coração, provocar nossas lágrimas, mexer com nossos sentimentos e despertar nossos antagonismos. Ao leitor deve ser permitido compartilhar a experiência das personagens; e isso significa desenvolver um tipo de escrita tão imediata e transparente que nos dá o acesso à experiência que está acontecendo no momento.

Segundo Harris (1987, p. 11), Richardson capturou a essência do diálogo humano sem forma definida, cheio de repetições, falta de direção, hesitações e incertezas. Harris não o considera um autor inconsciente e sim o criador de personagens inconscientes. Em grande parte, isso foi devido ao fato de o romance ter sido escrito em forma de cartas. Ele existe num eterno presente, no qual o passado é derramado, dando pistas que levam a esse momento, e em que o futuro é tão desconhecido para a personagem quanto o é para o leitor. A sensação do leitor é a de ter mais informação que a personagem sobre o que irá acontecer e seguir sua mente que oscila entre o medo, a confiança e o amor. Isso fez que Richardson ficasse orgulhoso de seu ‘novo tipo de escrita’, que ele denominou de ‘escrever no momento’(aspas do autor).

Dale (2000, p. 57) também comenta sobre a forma epistolar de Richardson, dizendo que ela traz mais vantagens que outras formas. Segundo Dale, essa forma é bem sucedida por situar o leitor ao lado da heroína enquanto ela narra a trama da sua vida, propiciando uma vantajosa “imediatez novelística” conforme o próprio Richardson escreveu no seu prefácio de sua segunda obra, *Clarissa* (aspas do autor).

Outro crítico que comenta a forma epistolar escolhida por Richardson é Kinkead-Weeks (1973, p. 10). Para ele, a forma epistolar impediu Richardson de entrar no seu palco, mas não de fazer comentários ou alertar seus leitores indiretamente. Em determinados momentos, segundo ele, o toque de formalismo no estilo sugere uma fala do autor para o leitor, tanto quanto de Pâmela para seus pais. Ainda com relação à forma

epistolar dos trabalhos de Richardson, Doody (1996, p. 107) considera que ela permitiu a observação pessoal que é temporária e pode estar sujeita a mudanças.

Eagleton (2005, p. 71-72) aborda de forma interessante a relação da forma epistolar com o problema da escrita. Primeiramente ele considera que, apesar de a escrita ser necessária para a transmissão da verdade e da realidade para o leitor, ela também constitui um emaranhado esparramado de sinais “perigosamente” abertos que ameaçam corroer a própria verdade trazida por ela. Ele afirma também que esse problema é acentuado pela forma epistolar que Richardson empregou, pois ela propicia a imediaticidade que ele busca uma vez que a carta proporciona o acesso à verdade interior de suas personagens. No entanto, escrever o romance na forma epistolar implica em abandonar uma narração autorial – o que significa que não há ‘meta-narrativa’ para guiar a leitura das mini-narrativas das cartas. Eagleton considera que o que ocorre é uma circulação incessante de sinais materiais, de modo que as cartas assumem vida própria estranha e fetichista, de maneira que elas, em certo sentido, tornam-se protagonistas do drama ao ser perseguidas, protegidas, escondidas, beijadas, enterradas, choradas e até fisicamente atacadas. Para Eagleton, essa personificação chegou a tal ponto que Richardson não escreveu textos sobre um drama, mas um drama sobre textos. O crítico comenta ainda que as palavras se comportam, de certa maneira, como *doublés* para coisas, como um fetiche que, segundo Freud, é um substituto que preenche uma lacuna intolerável. As cartas nas obras de Richardson substituiriam, assim, uma presença física.

Um outro aspecto que Eagleton (op cit., p. 71) considera é que além de as cartas serem revelações íntimas de um indivíduo, arrancadas das suas profundezas, gotejando emoção, em Richardson, elas são também resíduos do corpo, pois estão constantemente úmidas de lágrimas, manchadas de suor ou amassadas pela pressa ou pela ira. Por outro lado, elas marcam o ponto no qual essa esfera privada se limita com um regime público de poder, propriedade e patriarcado. Na carta, a intimidade e a intriga política se tornam um. Assim, não é surpreendente que cartas se tornem uma espécie de metáfora da própria sexualidade, mesmo quando o corpo está necessariamente ausente delas. Pâmela esconde seu texto na sua cintura e, em certa ocasião, Mr. B. ameaça despi-la para encontrá-lo.

Eagleton acrescenta ainda que as cartas em Richardson são forjadas, tomadas de emboscada, roubadas, perdidas, copiadas, censuradas, parodiadas, mal-interpretadas

e submetidas à zombaria, tecidas em outros textos que alteram seu significado e exploradas para fins não previstos pelos seus escritores. Ler e escrever estão sempre em algum nível de intercuro ilícito, pois sempre pode haver um lapso fatal entre intenção e interpretação, produção e recepção. Para ele, são as cartas que colocam em aberto o ser privado, desprotegido, expondo-o às manipulações de um mundo hostil, o que significa dizer, o domínio privado das mulheres ao domínio público dos homens. Vasconcelos (2002, p. 82) refere-se também a isso ao dizer que “as novas estratégias de representação colaboraram para repropor a maneira pela qual era possível compreender a identidade individual, e a ficção do mundo doméstico funcionou como uma forma discursiva em que formas comuns de conduta social foram investidas com valores emocionais femininos”.

## **2.4 A PERSONAGEM RICHARDSONIANA**

A questão de gênero na sociedade da época também é discutida em Swan (2006(b), p. 7). Ela observa que Richardson, apesar de ter feito muito para desafiar as desigualdades de sua sociedade, de maneira geral apoiou-se na hierarquia patriarcal em termos de classe e de gênero. Em outro texto (SWAN, 2006(a), p. 6,8), a autora retoma a idéia afirmando categoricamente que Richardson não advogou em nenhum momento a demolição do sistema de classes vigente. Além disso, suas personagens incorporam ideais cristãos de uma maneira que é consistente com as estruturas sociais do seu tempo. Ela considera que Richardson é interessante por ser o que ela denomina de ‘homem de sentimento’ em certo sentido – um homem moral que explorou minuciosamente os sentidos de suas personagens. Segundo ela, Richardson tinha muitas amigas com quem discutia tudo, desde literatura até problemas da vida cotidiana. Seu trabalho freqüentemente parece ser solidário às mulheres; no entanto, como Eva Figes observou, como escritor masculino, era fácil para ele chafurdar no que imaginava serem os sentimentos femininos e até permitir a suas heroínas suspirar um pouco sobre a injustiça da sorte da mulher do alto da sua segurança de identidade masculina. Em sua obra, Swan (2006(b), p. 4-5) retoma a mesma idéia, ao afirmar que Richardson não advogou em termos de classe, assim como não o fez em termos de gênero. Como alguém que

estava fora das classes superiores, ele bem poderia ter tido interesse pessoal ao apresentar um exemplo de virtude nas classes mais baixas e ao apresentar as classes mais altas como moralmente fracas. A autora pondera que, no entanto, naquela época, igualdade social era impensável e mobilidade social era muito limitada, exceto na classe média. A mobilidade social não era nem comum nem desejável para a maioria moral. Ela levanta a possibilidade de que Richardson poderia estar advogando mais respeito para as virtudes das classes médias das quais ele era membro.

Mas, apesar dessas considerações, Harris (1987, p. 12-3) afirma que nenhuma leitura negativa obscurece o fato de que as obras de Richardson funcionam a partir de acuradas observações sobre as vidas das mulheres para apresentar um ponto de vista muito esclarecedor.

Em relação ao uso que Richardson fez da personagem, Vasconcelos (2002, p. 73) considera que este é um dos canais privilegiados para o estudo dos sentidos e da vida emocional do indivíduo frente a seus dilemas morais. Ela afirma que

A personagem, que, em Richardson, é concebida em função de suas qualidades mentais essenciais e das nuances mais sutis de comportamento e não mais em termos do sistema de *status* dominante no pensamento britânico, segundo o qual o valor de cada um era definido em função de seus títulos e origem. Dessa perspectiva, o romance teria articulado em sua hora essa noção de sujeito, especialmente de sujeito feminino, apropriando-se de sinais e símbolos da esfera da cultura dominante e colocando-os a serviço de uma nova ordem de interesses.

Para a autora, a personagem de Richardson encarnou essa visão moderna de personagem, não sendo mais vista como típica nem dependendo tanto de uma determinada ordem social definida pela hierarquia e mais de acordo com um novo conceito de indivíduo e de identidade. Assim, Richardson, através da sua obra, refletiu a passagem da tipicidade para a noção de sujeito moderno e de indivíduo soberano.

## 2.5 A RECEPÇÃO DE PÂMELA

Várias considerações não tão positivas com relação à primeira obra de Richardson surgiram. Dentre elas a de Rice-Oxley (1957, p. xiii), por exemplo, na sua Introdução à obra de Fielding, *Joseph Andrews*, escrita para satirizar *Pâmela*, comenta que as duas limitações mais importantes de Richardson são seus horizontes estreitos e sua falsa moralidade. Para ele, Richardson preocupou-se menos com o que as personagens fariam ou diriam se fossem reais, do que com o que ele queria que elas fizessem ou dissessem. E Swan (2006(d), p. 1) lista os aspectos morais não resolvidos que geraram o que ela denomina de “enigma de *Pâmela*” e que persiste até hoje. Ela indaga se a moralidade da obra é realmente moral, se as personagens representam a humanidade como a conhecemos e se Richardson escrevia mal porque não sabia fazer melhor ou se é porque quase ninguém escrevia bem na época. Para Swan (op.cit., p.2), a habilidade de Richardson revelava-se na maneira mais complexa e sutil em que ele apresentava as questões morais. Mas para ela, a forma como ele apresentou questões, como sedução e estupro sugerem um grau de interesse lascivo que ele provavelmente não gostaria de admitir nem a si mesmo e muito menos a seus leitores. Era como se houvesse uma espécie de atração pelo proibido.

Swan (idem, p. 2) também considera que uma das razões porque *Pâmela* foi tão duramente criticada era que pensava-se, na época, que a obra encorajava as jovens das classes inferiores a fazer uma grande demonstração de castidade ao invés de se manterem castas por razões morais. A intenção dessa demonstração seria a de preparar *ciladas* para seus senhores. Como veremos mais adiante, essa foi uma das interpretações que levou Fielding a escrever *Shamela*, uma paródia de *Pâmela*. Ingrassia (2004, p. 8), em sua Introdução a uma edição dessa obra, afirma que *Pâmela*, que associou didatismo com divertimento, começou a satisfazer alguns críticos por causa de sua ênfase implacável na virtude e na moralidade. O romance tenta pastorear seus leitores através da instrução moral ostensiva e sem ambigüidade. No entanto, como os críticos de Richardson observam, seu didatismo era revestido de um tom sexualizado, quase lascivo, que criou uma tensão narrativa. Levando em conta o resíduo da ficção amadora da década de 1720 que *Pâmela* tanto invoca quanto repudia, a obra parece, realmente, instruir seus leitores moralmente. No entanto, está consistentemente pontuada com

beijos roubados, uma tentativa de estupro, disfarce calculado e *voyeurismo* implacável. As reações a *Pâmela* parodiaram precisamente a lascívia e a total falta de humor que caracterizam a escrita de Richardson.

Diante de todas essas informações, somos levados a concordar com Harris (1987, p. 714, 716-8) ao afirmar que, “antes de Richardson é quase impossível falar de um movimento romântico na acepção exata do termo; é ele quem primeiro faz uma síntese das características essenciais do estilo” e que *Pâmela* é o protótipo de todas as modernas histórias desse gênero de ambições satisfeitas. Para ele, até o surgimento de *Pâmela*, as obras de um autor eram simples e verdadeiramente morais ou imorais. Somente a partir de Richardson foi que os livros que pretenderam aparentar moralidade não passaram, em sua maioria, de *discursos moralistas*. Além disso, Richardson fez um convite a seu leitor para que ele se colocasse na situação do herói e romantizasse sua própria existência. Ele também encorajou o leitor a alhear-se do cumprimento dos deveres da rotina diária que não tinham nada de romântico.

Para Kinkead-Weeks (1973, p. 12) não estão corretos os críticos que consideram que *Pâmela* era “satisfeita consigo mesma” (ênfase do autor). No entanto, ele admite que os prazeres da moralidade são um aspecto central na ética de Richardson. Ele sugere (p.18) que se mais atenção for dada a *Pâmela* poderá ser percebida sua complexidade, sutil e engenhosa mais do que se supõe e ela será vista não apenas como uma obra escrita a partir do inconsciente, como os críticos sugerem, por uma feliz coincidência de auto-identificação. *Pâmela* foi um romance escrito pelo artista que posteriormente escreveria *Clarissa*, mas num estágio em que as rudezas demonstram que ele ainda estava aprendendo a articular sua ‘nova maneira de escrever’, como ele mesmo declarou.

Para Harris (1987, p. 9), *Pâmela* foi algo novo que tomou o mundo como uma tempestade.

## **2.6 PÂMELA, O ENREDO E O CONTEXTO SÓCIO-CULTURAL**

No decorrer de toda essa obra de Richardson, uma obra pré-romântica, podemos perceber as características do romance elencadas no capítulo anterior. A

presença dessas características nos remete ao fato de que o gênero romance já estava sendo gestado muito antes de sua eclosão como gênero maduro e dominante, no século XIX. Iremos, agora, detalhar algumas das características e aspectos relevantes do primeiro romance de Richardson.

Percebemos como o enredo reflete de forma verossímil o que está posto pelo contexto sócio-histórico: as mudanças que estão sendo gestadas na sociedade e as orientações sobre as condutas consideradas adequadas para esse contexto. Os valores não estão mais fundamentados exclusivamente nas origens de nascimento e sangue, mas também na nobreza de caráter e de coração, ou seja, nas qualidades pessoais. Em certo sentido, Richardson confrontou a noção vigente a respeito da sexualidade da sua época. Até então, atitudes como a de Mr. B. ao assediar sua empregada eram consideradas perfeitamente “naturais” e eram correntes na sociedade inglesa do século XVIII. No entanto, Pâmela, de origem humilde, é “concebida em função de suas qualidades mentais essenciais e das nuances mais sutis de comportamento e não mais em termos do sistema de *status* dominante no pensamento britânico, segundo o qual o valor de cada um era definido em função de seus títulos e origem” (VASCONCELOS, 2002, p. 73).

Ballaster (2000, p. 206) faz uma interessante análise do romance ao relacionar o texto de Pâmela, ou seja, sua versão, com o que Mr. B. pretende seja o desenrolar dos fatos. Para ela, esses dois “textos” estão representando as formas narrativas antiga e nova. *Pâmela* anuncia sua novidade e originalidade ao se diferenciar do antigo romance. Segundo a autora,

When Mr. B. obtains Pamela’s letters from her during her imprisonment on his estate in Lincolnshire, his response as critic is, “there is such a pretty air of romance, as you tell your story, in *your* plots, and *my* plots, that I shall be better directed how to wind up the catastrophe of the pretty novel”. At the same time as Mr. B. reads her writing as romance (which he consistently associates with what he sees as her tendency to falsehood), he also acknowledges that the conflict between himself and Pamela is one of narrative form and whose version of a story will finally win.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Quando Mr. B. consegue as cartas que Pâmela escreveu durante sua prisão de Lincolnshire, sua reação como crítico foi: “há um certo ar tão belo de romance no seu relato, quando você conta sua história, nas *suas* intrigas e nas *minhas* intrigas tanto que eu serei melhor orientado sobre como concluir a catástrofe do belo romance”. Ao mesmo tempo em que Mr. B. lê os escritos de Pâmela como romance (o que ele consistentemente associa com o que vê como a tendência dela à falsidade), ele também reconhece que o conflito entre eles é um de forma narrativa e de qual a versão de uma história será vencedora no final.

Ela cita Armstrong que também analisou em *Desire and Domestic Fiction* a obra de Richardson. Para Armstrong, o romance é uma luta em que uma ficção captura e traduz a outra para seus termos. Já Ballaster considera que a diligente virtude da heroína cristã do romance capturou a lascívia do velho romance pagão de seu ‘patrão’ e, conseqüentemente, o que esta autora denomina “emburguesamento” do aristocrata, separando a virtude do *status*. Ela conclui que esta ficção doméstica exemplar (ou ficção de domesticação), ao invés de apresentar um conflito entre ficção e realidade, apresenta um conflito sobre qual o modelo de ficção (antigo romance ou romance moderno) é capaz de resolver o conflito e conter os perigos da mobilidade de classe.

Doody (1980, p. 15), por sua vez, entende que a narrativa possibilita que Mr. B. seja visto pelos olhos de Pâmela e dessa forma, no contexto do romance, ele está subordinado a ela, e a autoridade da masculinidade e de classe social é derrubada. Pâmela

Captures Mr. B. in words, even more thoroughly than he captures her in his Lincolnshire house – this is a shock to him, as if a specimen of rock should turn and analyze the geologist. Mr. B. is not the master as long as Pamela can think and write, and yet it is to that thinking self that he is attracted.<sup>6</sup>

Ela chega à conclusão (p. 14) de que Mr. B. foi propagador e vítima de um código que construiu deliberadamente um padrão triplo. Primeiramente esperava-se que homens de todas as classes desfrutassem de prazeres sexuais casuais – apesar de ser recomendado que os pobres não perambulassem muito. Em segundo lugar, era requerido explicitamente das moças das classes média e alta a castidade (para garantir a descendência da família e a transmissão das propriedades). Finalmente, as moças das classes mais baixas não precisavam se valorizar – elas estavam disponíveis para a conveniência sexual. Essa noção estava tão firmada na sociedade *genteel* que se uma moça da classe baixa fizesse qualquer estardalhaço sobre ceder sua virgindade, ela era considerada culpada de hipocrisia. Doody relata que, apesar de Richardson não gostar de ser considerado igualitário, ele atacou impiedosamente esse código pernicioso, mas o

---

<sup>6</sup> Captura Mr. B. com palavras, ainda mais totalmente do que ele a captura na sua casa de Lincolnshire – isso o choca como se um espécime de rocha se voltasse para analisar o geólogo. Mr. B. não é o senhor enquanto Pâmela puder pensar e escrever, e, no entanto, ele se sente atraído por esse ser pensante.

seu extermínio demandaria novas acepções acerca de classe, propriedade, autoridade e identidade.

## 2.7 A LINGUAGEM E A FUNÇÃO DA ESCRITURA EM *PÂMELA*

Da mesma forma como as personagens e os acontecimentos nas manifestações literárias que surgiram nos primórdios do romance retrataram as pessoas e acontecimentos reais, a linguagem rebuscada e normatizada dos clássicos deu lugar à linguagem mais próxima da que era utilizada nas interações sociais.

Por isso consideraremos a linguagem na obra de Richardson. Eagleton (2005, p. 74) afirma que *Pâmela* foi uma inovação admirável, com linguagem viva, fluente, das pessoas comuns. Segundo ele, são conhecidas outras ocorrências desse tipo de linguagem, mas não com tanto tempero e textura. Ele afirma (p. 75) que

In *Pamela* we are witnesses to the gradual incorporation of popular experience into the domain of high literature. But by the end of the novel, its strains of farce, festivity and sheer cheek have been more or less neutralized by polite society. Pamela herself is elevated into the gentry, to become a docile housewife mouthing moral platitudes, and her language sinks beneath Richardson's own.<sup>7</sup>

Harris (1987, p. 36), em relação ao texto de Richardson, afirma que os críticos podem achar graça do constante rabiscar de *Pâmela*, mas esta é a sua voz jovem, urgente e insistente com sua fluência e perícia tanto de palavra dita quanto escrita. Esas palavras dominam o livro e contemplam com um poder divino o “risc, risc, risc” de sua pena. Harris (p. 16-19) faz toda uma análise da forma de Richardson trabalhar a linguagem como meio de conquista e de manutenção do espaço social por parte da mulher. Segundo ela, Richardson encorajava suas amigas a escrever para ele, direcionava sua leitura e ajudava aquelas que escreviam romances revisando e imprimindo seus textos. Nos seus romances, as mulheres escrevem para alcançar

---

<sup>7</sup> Em *Pâmela* somos testemunhas da incorporação gradual da experiência popular no domínio da alta literatura. Mas ao chegar ao final do romance, suas veias de farsa, festividade e extremo atrevimento foram mais ou menos neutralizados pela sociedade polida. A própria *Pâmela* é elevada à gentry, para tornar-se uma dona de casa dócil que verbaliza chavões morais e sua linguagem submerge abaixo da do próprio Richardson.

recompensas - no céu e na terra - por meio do exercício energético de sua inteligência e de seu sofrimento. No caso de Pâmela, Mr. B. tem ascensão sobre ela pelo simples fato de ser homem. É preciso lembrar que na Inglaterra daquele tempo as mulheres pertenciam primeiro a seus pais e depois aos seus maridos e tinham pouca proteção legal. Ao fazer Pâmela declarar que pertence a si mesma, Richardson está realizando um feito considerável. Mr. B., com seu poder feudal, podia fazer praticamente o que quisesse, como trancá-la, privá-la de consolo religioso, impedindo-a de ir à igreja, e levá-la ao desespero e quase ao suicídio. Podia agarrá-la à força, gritar com ela, xingá-la e, contra tudo isso, Pâmela tinha apenas sua inteligência rápida e sua língua pronta, sua escritura. Ela chegou a se declarar desesperada que nada lhe sobrasse além das palavras, apesar de não crer que suas palavras tivessem poder. Harris conclui que ela escapou somente devido a uma força dupla miraculosa: sua resistência verbal e seus desmaios que levavam Mr. B. a recorrer a estratégias e disfarces indignos do homem-monarca que ele dizia ser. Essa idéia da força da linguagem de Pâmela sobre Mr. B. é evidente no romance. Harris (p. 25) enfoca o ponto de vista do protagonista: “Mr. B., who has lusted after Pamela’s thoughts as well as her body, must learn to value both: ‘her Person made me her Lover; but her Mind made her my Wife’, he says at last”<sup>8</sup>. E Pâmela também pondera o fato de as mesmas coisas as quais ela temia que ele soubesse ou visse, o conteúdo do seu diário, se tornaram justamente o meio pelo qual foram vencidos todos os escrúpulos de Mr. B., vindo a promover sua felicidade. Harris (p. 27) considera, assim, que Pâmela encontrou em Mr. B. seu leitor perfeito. Ela é, portanto, uma escritora eficaz.

No final da primeira metade do século XVIII, quando Richardson escreveu *Pâmela*, a educação não era vista como um item necessário para uma mulher. Para bem desempenhar seu papel na sociedade, era-lhe necessário muito pouco em termos de estudo formal. Para uma serva, portanto, não era comum a habilidade de produção textual. No entanto, em *Pâmela*, o texto da protagonista assume uma importância considerável, dando margem a vários comentários por parte da crítica.

Um aspecto relativo ao texto de Pâmela que tem levantado muita polêmica junto ao público, entre os críticos e autores da época e entre os estudiosos posteriores a

---

<sup>8</sup> Mr. B., que tem desejado ardentemente os pensamentos de Pâmela tanto quanto seu corpo, precisa aprender a valorizar ambos: ‘sua pessoa me tornou seu amante; mas sua mente a fez minha esposa’, ele diz ao final.

Richardson até os dias de hoje, é a função do texto da protagonista com relação a sua sexualidade. Sua decisão de esconder seu diário na roupa, junto ao seu corpo quando todo seu espaço havia sido violado é considerado extremamente significativo.

Para Richetti (1994, p. 77), o diário de Pâmela funciona como um símbolo sexual quando ela o costura nas suas anáguas, e como um agente de conversão quando Mr. B. finalmente o lê, profundamente afetado por seu patos e autenticidade. E Doody (1980, p. 17) considera que Pâmela, escrevendo suas cartas, e até forçosamente as grudando na sua pessoa como uma antologia ambulante de si mesma, alcança uma criação portátil de memória, uma imitação do trabalho universal que encontra identidade na memória. Ela diz ainda que “when Mr. B. wants to censor and suppress Pamela’s papers, he is trying, like the dictator of a conquered land, to render her a region without a history, without a memory, and hence without an identity save that which he chooses to give her.”<sup>9</sup>

Stadler (1994, p. 31-32), no seu artigo a respeito da função da roupa como limitadora de espaços sociais, comenta que à medida que Mr. B. se tornava mais insistente, Pâmela colocava os papéis mais perto de suas partes mais íntimas. Ela relata, após ter apreendidas algumas de suas cartas que as demais “...I still have safe, as I hope, sew’d in my Under-coat about my Hips.”<sup>10</sup> (RICHARDSON, 1971, p. 198). Na demanda pelas cartas, Mr. B. ameaçou desvestir Pâmela para possuí-las. Os escritos de Pâmela e seu corpo fundem-se.

I have searched for every Place above, and in your Closet, for them, and cannot find them; so I will know where they are. Now, said he, it is my Opinion they are about you; and I never undrest a Girl in my Life; but I will now begin to strip my pretty Pamela; and hope I shall not go far, before I find them. (RICHARDSON, 1971, p. 204)<sup>11</sup>

A autora conclui que, de forma brilhante na obra de Richardson, a roupa serve não apenas como um emblema visível de posição social e um item na barganha sexual,

---

<sup>9</sup> Quando Mr. B. quer censurar e suprimir os papéis de Pâmela, ele está tentando, como o ditador de uma terra conquistada, fazer dela uma região sem história, sem memória, e conseqüentemente, sem uma identidade exceto aquela que ele decide lhe dar.

<sup>10</sup> ...eu ainda tenho em segurança, eu espero, costuradas na minha anágua, ao redor dos meus quadris.

<sup>11</sup> Já procurei por eles (os papéis) por toda parte lá em cima e no seu *closet* e não consigo achá-los; então vou descobrir onde estão. Agora, disse ele, é minha opinião de que eles estão com você e eu nunca despi uma moça na minha vida, mas eu começarei agora a despir minha bela Pâmela e espero não ir muito longe até achá-los.

mas também encontra-se diretamente ligada à pessoa de Pâmela, seu corpo e sua escrita. Perry (1980, p. 131) afirma praticamente o mesmo ao comentar que os dois objetivos de Mr. B.: possuir Pâmela sexualmente e possuir seus pensamentos, suas palavras, não podem ser distinguidos um do outro. Para Pâmela, ter que esconder suas cartas no seu corpo dramatiza o fato de que ela não tem território que possa chamar de seu, exceto sua pessoa e Mr. B. quer tanto seu corpo quanto sua consciência. A forma pela qual Mr. B. se casa com Pâmela logo após tomar posse de suas cartas e, portanto de sua consciência, revela a maneira como elas estão combinadas na trama.

Uma outra função do texto de Pâmela é mencionado por Dale (2000, p. 53,55). Para ele, ao escrever seu diário Pâmela melhora sua auto-estima e, eventualmente, seu *status* sócio-econômico. A técnica dela de escrever parece convidar o leitor a sentar-se a seu lado, ouvir e compartilhar seus sentimentos, enquanto ela reflete sobre sua vida atribulada de serva inglesa constantemente preocupada com seu futuro. Finalmente, Fisher (1986, p. 25) ao falar desse aspecto, cita Doody quando disse que Pâmela captura Mr. B. com palavras mais totalmente do que ele a captura na sua casa de Lincolnshire e isto é um choque para ele. Ele não é o senhor enquanto Pâmela puder pensar e escrever. No entanto, ele se sente atraído precisamente pelo ser pensante que ela é.

Toda a narrativa está em primeira pessoa, uma vez que, como acontece no romance epistolar, o que lemos são as cartas que Pâmela escreve a seus pais. Assim, a história é constituída unicamente através do filtro do ponto de vista da jovem criada assediada. Ela confia, com um sentimentalismo extremado, toda sua angústia e desespero ao ser perseguida, suas ardentes preces a Deus para protegê-la e sua determinação de se manter virtuosa mesmo que isso lhe custe a vida.

## **2.8 AS OUTRAS PERSONAGENS DE PÂMELA**

Na narrativa, as personagens centrais são Pâmela e Mr. B. As demais são alguns dos outros empregados das duas propriedades, outras famílias da *gentry*, a irmã e o sobrinho de Mr. B. os quais são introduzidos apenas no final da história. Nenhuma outra personagem é enfocada durante muito tempo. Nem mesmo os pais de Pâmela, receptores e destinatários de suas cartas são apresentados de maneira muito detalhada.

Somos informados sobre eles ao longo do relato quando Pâmela faz referência a alguns fatos aqui e ali. Assim, ficamos sabendo que são já idosos, honestíssimos, protestantes praticantes e nem sempre foram tão pobres, o que é confirmado pelo fato de serem alfabetizados. A governanta que se responsabiliza pela vigilância de Pâmela enquanto ela é mantida prisioneira é a que tem papel mais ativo e presente na narrativa, além dos dois protagonistas. Fiel ao seu senhor, ela cumpre suas ordens sem questioná-las e trata sua prisioneira com rispidez, dizendo sempre que não consegue entender a resistência de Pâmela, levando-se em conta sua condição social. Do ponto de vista dela, essa resistência é incompreensível, uma vez que a jovem poderia receber vantagens por ter caído nas graças do patrão. As personagens são assim caracterizadas por seu perfil psicológico. Poucas referências são feitas à sua aparência ou ao seu aspecto físico. Elas se fazem conhecidas, portanto, a partir principalmente de suas falas, através da escritura de Pâmela.

É através dos olhos de Pâmela que conhecemos cada personagem. Apesar de não haver no texto uma descrição mais detalhada de Mr. B., sabemos pelas referências feitas a ele que se trata de um homem extremamente elegante e de boa aparência. Quanto à própria Pâmela, ao registrar as falas de Mr. B. e de outros personagens nas suas cartas, revela que é considerada de uma beleza excepcional:

Lady Davers [...] told me I was a very pretty Wench, and that every body gave me a very good Character and loved me [...] What pleased me much was, that [...] my Master and her Ladyship were talking of me, and she told him, she thought me the prettiest wench she ever saw in her life. (RICHARDSON, 1971, p. 29)<sup>12</sup>

And Lady Brooks Said, See that Shape! I never saw such a Face and Shape in my Life; why she must be better descended than you have told me! (RICHARDSON, 1971, p. 58-9)<sup>13</sup>

Duas personagens são descritas com maior minúcia e são justamente aqueles a quem Pâmela mais teme, Mrs. Jewkes e Mr. Colbrand. Ela descreve Mrs. Jewkes que, além de mantê-la prisioneira, a trata com bastante rudeza:

---

<sup>12</sup> Lady Davers [...] me disse que eu era uma criada muito bonita e que todos davam referências muito boas de mim e gostavam de mim [...] O que muito me agradou foi que [...] meu Senhor e a Dama estavam falando de mim e ela disse que me achava a criada mais linda que já havia visto na vida.

<sup>13</sup> E Lady Brooks disse, veja que corpo! Eu nunca vi um rosto e um corpo assim na minha vida; ela deve ter melhor ascendência do que você me informou!

She is a broad, squat, pousy, fat Thing, quite ugly, if any Thing God made can be ugly; about forty years old. She has a huge Hand, and an Arm as thick as my Waist, I believe. Her Nose is flat and crooked and her Brows grow over her Eyes; a dead, spiteful, grey goggling Eye, to be sure, she has. And her Face is flat and broad; and as to Colour, looks like as if it had been pickled a Month in Salt-petre: I dare say she drinks! – She has a hoarse man-like Voice, and is as thick as she’s long; and yet looks so deadly strong, that I am afraid she would dash me at her Foot in an Instant, if I was to vex her. – So that with a Heart more ugly than her Face, she frightens me sadly; and I am undone, to be sure, if God does not protect me; for she is very, very wicked – indeed she is.

This is but poor helpless Spite in me! – But the picture is too near the Truth notwithstanding. (RICHARDSON, 1971, p. 107)<sup>14</sup>

O outro personagem descrito é o servo suíço da confiança de Mr. B., Mr. Colbrand que chega para reforçar a segurança da prisão de Pâmela, além de ter a função de amedrontá-la:

He is a Giant of a Man for Stature; taller by a good deal, than *Harry Mawldige*, in your Neighbourhood, and large bon’d, and scraggly; and a Hand! – I never saw such an one in my Life. He has great staring Eyes, like the Bull’s that frightened me so. Vast Jaw-bones sticking out; Eyebrows hanging over his Eyes; two great Scars upon his Forehead, and one on his left Cheek; and two huge whiskers, and a monstrous wide Mouth; blubber Lips; long yellow Teeth, and a hideous Grin. He wears his own frightful long Hair, ty’d up in a great black Bag; a black Crape neckcloth, about a long ugly Neck. And his Throat sticking out like a Wen. As to the rest, He was drest well enough, and had a Sword on, with a nasty red Knot to it; Leather Garters, buckled below his Knees; and a Foot – near as long as my Arm, I verily think. (RICHARDSON, 1971, p.147-8)<sup>15</sup>

<sup>14</sup> Ela é uma coisa larga, atarracada, enrugada, gorda, bem feia, se é que alguma coisa feita por Deus pode ser feia; ela tem cerca de quarenta anos. Suas mãos são enormes e seus braços são da grossura da minha cintura, eu acredito. Seu nariz é chato e torto e suas sobrancelhas crescem por cima de seus olhos. Seus olhos são mortiços, maldosos, cinzas, esbugalhados, é como são, com certeza. Seu rosto é achatado e largo e a cor dele é de como seria se tivesse ficado de molho por um mês em salitre. Eu me arrisco a dizer que ela bebe! – Ela tem uma voz rouca e parecida com a de um homem e tem a mesma largura e comprimento. Ela parece mortalmente forte e acho que me lançaria a seus pés num instante se eu a irritasse – assim, com um coração mais feio que seu rosto, ela me amedronta muito e eu estou acabada, se Deus não me proteger, pois ela é muito, muito perversa, verdadeiramente ela é.

Isto é o rancor que não consigo evitar! – Mas a descrição está, mesmo assim, muito próxima da verdade.

<sup>15</sup> Ele é um gigante de homem, em altura; bem mais alto que *Harry Mawldige*, do seu bairro, e de ossos grandes e descarnados; e uma mão! – eu nunca vi uma assim na minha vida. Ele tem grandes olhos arregalados, como os do touro que me assustou tanto. Um vasto osso maxilar protuberante; sobrancelhas caídas por cima dos olhos, duas enormes costeletas, uma boca larga monstruosa, lábios grossos, longos dentes amarelos e um sorriso medonho. Ele usa seu próprio cabelo longo horroroso, amarrado num grande saco preto. Um lenço preto de crepe em volta do seu longo pescoço feio; e sua garganta protuberante como um tumor. Quanto ao resto, ele estava razoavelmente bem vestido e tinha uma espada

Colbrand é apresentado, de acordo com Brown (1993, p. 7), como a figura da ira. Ele raramente fala e é bidimensional porque sua presença, sua aparência, sua roupa e seu estereótipo nacional juntos combinam para articular o símbolo da violência sexual. Ele é suficientemente real para satisfazer os requerimentos miméticos da narrativa.

O que marca a obra de Richardson é que as personagens são seres com os quais qualquer leitor poderia se identificar. Como explica Doody (1980, p. 18), a história é uma ação humana universal, que trata de questões sérias, como a perversão do sexo ou poder, e a necessidade humana de liberdade, mas é também, e ao mesmo tempo, a história de dois jovens do campo, briguentos, ignorantes e egoístas. Pâmela não é a heroína típica do antigo romance, inteiramente boa e bela; ela tem limitações muito humanas, naturais como também qualidades não glamorosas. Richardson se esforçou para conseguir efeitos mistos que confundem leitores que gostariam que a literatura fosse clara, que não conseguem aceitar uma serva casta capaz de sentir auto-piedade e amor próprio. Richardson não permite que qualidades boas e ruins sejam colocadas em lotes separados. O que ele passa é que ninguém alcança a primeira categoria de qualidades sem uma mistura da segunda. Essa habilidade de Richardson revela mais um ponto em que ele se mostrou adiante do seu tempo. Essa característica veio a se destacar no período maduro do Romantismo e já no Realismo.

Considerando o que estava ocorrendo na época em que foi escrito o romance, percebemos que Richardson conseguiu captar o conflito entre valores pessoais e a norma vigente de poder de uma classe sobre outra, sem qualquer consideração pelas pessoas – uma sociedade em que as convenções eram mais importantes que qualquer outra coisa. As mudanças estavam sendo gestadas de dentro, sem conflitos sociais como os tumultos que ocorreram no século anterior. São alterações silenciosas que furtivamente foram se estabelecendo e mudando indivíduos e sociedade.

---

com um detestável nó vermelho amarrado a ela; ligas de couro presas abaixo dos joelhos e um pé – quase do comprimento do meu braço, eu acredito.

## 2.9 TEMPO E ESPAÇO: DETERMINADOS E DETERMINANTES

O tempo dos acontecimentos é marcado pelo relato que Pâmela faz deles nas suas cartas: a morte da sua senhora, o início dos assédios, seu rapto. A partir do seu aprisionamento, ela passa a escrever em forma de diário e intitula suas entradas pelos dias da semana e, depois de várias semanas, passa a registrar o número de dias em que ficou prisioneira. Vejamos algumas dessas referências:

Letter X  
Dear Mother,  
You and my good Father may Wonder that you have not had  
a Letter from me in so many Weeks...(RICHARDSON, 1971, p. 33)<sup>16</sup>  
[...]  
I am now come to MONDAY, the 5th Day of my Bondage  
and Misery. (p. 110)<sup>17</sup>  
[...]  
SUNDAY, the fourth Day of my Happiness. (p. 306) (grifos  
do autor)<sup>18</sup>

No total, ela permaneceu contra sua vontade e na condição de prisioneira em torno de quarenta dias na mansão. Depois que seu senhor se declarou disposto a casar-se com ela decorreu ainda cerca de uma quinzena de dias e, após o casamento, a narrativa ainda se estende por mais algumas semanas, encerrando-se com o regresso do casal para a propriedade onde os fatos tiveram início.

Dale (2000, p. 59) conclui que a linha do tempo é decifrada por detalhes sutis nos escritos de Pâmela. Não há outro instrumento no texto e essas frases chave são pistas fundamentais para se perceber quando determinados eventos ocorreram em relação a outros. Trata-se assim de um tratamento econômico e parcimonioso, típico de um gênero que só mais tarde iria centrar seu foco nas nuances e complexidades do tempo.

---

<sup>16</sup> Carta X

Querida Mãe,

Você e meu bom pai devem estar imaginando porque não receberam uma carta minha em tantas semanas...

<sup>17</sup> Eu chego agora a SEGUNDA-FEIRA, o 5º dia do meu aprisionamento e miséria.

<sup>18</sup> DOMINGO, o quarto dia de minha felicidade.

Diferentemente do Arcadismo, onde o espaço é decorativo, no Romantismo ele é participativo. A obra de Richardson, apesar de ter sido produzida no período em que o romance romântico nascia, já refletia essa diferença em relação ao espaço. Como afirma Bakhtin (2003, p. 90), “No interior da obra de arte, o mundo material é assimilado e correlacionado com a personagem a quem serve de ambiente”.

No nosso romance, o espaço predominante são duas propriedades – mansões com seus jardins cercados por muros. Nessas propriedades, a palavra do patrão é literalmente a lei e ele tem poder absoluto sobre tudo e todos que ali vivem.

O espaço em *Pâmela*, portanto, é sempre uma das grandes propriedades de Mr. B. e a maior parte dos acontecimentos ocorre dentro da casa ou no jardim que a circunda. Dobson (1902, p. 36) comenta que uma das características notáveis do livro é sua ausência de paisagem. Como a jovem escreve às escondidas, o espaço mais interno, mais íntimo é, na maior parte do tempo, para onde o leitor é conduzido – o *closet* – pequena sala anexa ao quarto onde, em geral, há uma escrivaninha, uma cômoda e às vezes, uma pequena biblioteca. Esse espaço é citado explicitamente cerca de sessenta vezes ao longo das duzentas e vinte páginas que relatam os acontecimentos até o momento em que Pâmela retorna de livre e espontânea vontade para Lincolnshire.

No entanto, não são dadas descrições dos móveis nem da aparência desse e de outros espaços. O cômodo que recebe uma das maiores descrições é o *closet* de Mr. B.:

He went into his Closet, which is his Library, and full of rich pictures besides, a noble Apartment, tho' called a Closet, and next the private Garden, into which it has a Door that opens. (RICHARDSON, 1971, p. 82)<sup>19</sup>

Há nesse espaço referências implícitas ao gosto requintado do personagem e índices de certas qualidades de seu espírito, como o fato de possuir livros disponíveis na sua intimidade, ao alcance da mão.

De acordo com Fisher (1986, p. 21), o *closet* para Pâmela é um lugar que reflete seus temores e suas consolações. Richardson usa o espaço metaforicamente para transmitir aos seus leitores uma maior consciência do estado mental de Pâmela do que ela pode reconhecer em si mesma. O autor acrescenta que o cenário externo ou físico

---

<sup>19</sup> Ele entrou no seu *Closet*, que é sua biblioteca e é repleta também de ricos quadros, um apartamento nobre, embora chamado de *closet*, e adjacente ao jardim privativo para o qual tem uma porta que abre.

das cenas, reveladas nas cartas de Pâmela, gradualmente adquirem um significado interno ou psicológico. Assim, em Bedfordshire ela é livre e seu temor é do *closet* de onde Mr. B. a ataca. Na casa de Lincolnshire onde ela é prisioneira, seu medo é dos lugares abertos, seu *closet* se torna seu santuário. E ele acrescenta (p. 33) que o arrependimento de Mr. B. está relacionado de perto com as cartas de Pâmela que foram escritas no seu *closet* fechado e lidas no dele, confortável e privadamente.

O autor cita Stuart Wilson que afirmou que a unidade e a simetria de Pâmela são devidas principalmente à ‘metáfora narrativa’ de Richardson – uma analogia entre a ‘condição interna’ da heroína e sua ‘situação externa’ (p.22-3). Assim, Fisher considera que, em Bedfordshire, Pâmela está psicologicamente consciente das emoções reprimidas e tensões sociais e sexuais. Já em Lincolnshire, sua psiquê revela tensões mais espirituais e morais. Essas tensões são enfatizadas na relação entre seu estado mental e seu entorno físico. O movimento de Pâmela pelos espaços abertos e fechados e pelas passagens que interligam esses espaços é comparável ao movimento psicológico ocorrido com as tensões na sua mente. Fisher aponta ainda que no livro há três fases de movimento geográfico: Bedfordshire, Lincolnshire e Bedfordshire novamente. Essas três fases são paralelas ao movimento interior de Pâmela, ou seja, ela é feliz, livre, amada e é amada pela sua senhora e seus conservos. Em seguida ela passa a ser infeliz, prisioneira e perseguida para, finalmente voltar a ser amada e sentir-se feliz e novamente livre.

Encontramos, por exemplo, a referência que Pâmela faz ao *closet* de sua senhora: “...he went up to the Closet, which was my good Lady’s Dressing-room; a room I once lov’d, but then as much hated...”. (p. 43)<sup>20</sup> Depois que Mr. B. se escondeu no *closet* para assediá-la ela passou a se referir ao local como “the odious frightful Closet” (p. 84).<sup>21</sup> Toda a casa de Bedfordshire passa a ser um ambiente negativo para ela depois do início do assédio: “But God bless me, and send me out of the wicked House! (p. 73)<sup>22</sup> E, ao se referir ao perigo que as serviçais mocinhas sofriam: “... especially to Houses where there is not Fear of God...” (p. 73)<sup>23</sup> Isto significa que para a personagem os espaços não possuíam valor em si, mas que ela lhes atribuía valores na

<sup>20</sup> ... ele subiu para o *closet* da minha boa senhora; uma sala que eu amava, mas que agora odiava na mesma proporção...

<sup>21</sup> ... o odiado aterrorizante *closet*...

<sup>22</sup> Mas Deus me abençoe e me envie para longe desta casa perversa!

<sup>23</sup> ... especialmente para casas onde não há o temor de Deus...

medida dos acontecimentos. Esse tratamento do espaço no universo literário, com esse dinamismo e imprevisibilidade de significados, constitui uma inovação no tratamento desta categoria da narrativa nas origens do romance moderno.

Ao descrever sua chegada a Lincolnshire, onde será mantida prisioneira, Pâmela escreve

“...we enter’d the Court-yard of this handsome large, old and lonely Mansion, that looks made for Solitude and Mischief, as I thought, by its Appearance, with all its Brown nodding Horrors of lofty elms and Pines about it; And here, Said I to myself, I fear, is to be the Scene of my Ruin, unless God protect me, who is all-sufficient! I was very sick at entering it, partly from Fatigue, and partly from Dejection of Spirits” (p. 102)<sup>24</sup>.

À página 86 a personagem novamente expressa seu temor pelo agressor e transfere para a casa esse medo: “... for I feared both him and the Place I was in”.<sup>25</sup> Pâmela se refere ainda a esta casa como “my deplorable Bondage” (p. 109)<sup>26</sup> e como seu “wretched Confinment” (p. 154)<sup>27</sup>. Trata-se quase de uma antropomorfização do espaço.

Depois de ter sido tentada a tirar a própria vida, afogando-se no lago do jardim da mansão de Lincolnshire, Pâmela passa a se referir ao local como um ambiente negativo: “... quit with Speed, these guilty Banks, and flee from these dashing Waters... Tempt not God’s goodness on the mossy Banks, that have been witnesses of thy guilty Intentions.” (p. 153)<sup>28</sup> E ela diz ainda à página 183: “... I found him walking by the Side of that Pond, which, for Want of Grace, and thro’ a sinful Despondence, had liked to have been so fatal to me, and the Sight of which, ever since, has been a Trouble and

---

<sup>24</sup> ...entramos no pátio desta bela, grande, velha e solitária mansão, que parece feita para solidão e malícia, como me pareceu, pela sua aparência com todos os seus olmos e pinheiros horríveis e marrons se inclinando ao redor dela. E aqui, eu disse a mim mesma, será o cenário da minha ruína, a não ser que Deus me proteja, que é todo poderoso! Eu estava me sentindo muito mal ao adentrá-la, em parte devido ao cansaço e em parte por depressão.

<sup>25</sup> ... pois eu temia a ambos, ele e o lugar onde eu estava.

<sup>26</sup> ... meu deplorável cativo...

<sup>27</sup> ... confinamento desventurado...

<sup>28</sup> ... abandone rapidamente essas margens culpadas e fuja dessas águas vistosas... Não tente a bondade de Deus sobre as margens musgosas que foram testemunhas de suas intenções culpadas.

Reproach to me.”<sup>29</sup> Finalmente, ao ler o texto que relatava este momento atormentado pelo qual a jovem passou, Mr. B. passa a manifestar os mesmos sentimentos com relação ao local: “Let us, say I too, my *Pamela*, walk from this accursed Piece of Water; for I shall not, with Pleasure, look upon it again, to think how near it was to have been fatal to my Fair-one.” (p. 209)<sup>30</sup>. Há alternância de significados do espaço para uma e para outra personagem. Trata-se de uma dinâmica bem interessante referente ao espaço à época.

Há, no entanto, na mesma mansão, um ambiente que evoca sentimentos positivos em Pâmela: o local que, por um pequeno período de tempo, ela consegue usar como esconderijo para trocar bilhetes com o capelão que aceita ajudá-la a fugir. A correspondência dura pouco, pois, desconfiada, a governanta descobre que está havendo um contato entre eles e providencia que seu patrão afaste Mr. Williams, deixando Pâmela mais uma vez isolada. O local do esconderijo é no jardim, entre dois ladrilhos soltos que são disfarçados com musgo. As referências que Pâmela faz ao lugar são, por exemplo: “... these happy Tiles...(p. 115)<sup>31</sup> e “... the dear place”. (p. 119)<sup>32</sup>. O sentimento vem de sua esperança em conseguir por meio dele a ajuda que vislumbrava. O espaço romanescos está, dessa forma, em sintonia com os sentimentos dos protagonistas, mais enfaticamente os de Pâmela. Assim, há uma mudança de sentimento por parte dela com relação à mansão onde foi mantida cativa. Ela relata a seus pais, após seu casamento: “But, oh! My Prison is become my palace”. (p, 293)<sup>33</sup> Castagnino (1968, p. 93), ao considerar essa questão afirma:

A paisagem, como bem o define Amiel, é estado de ânimo porque não nasce na natureza indiferente, mas na interpretação artística e leva à revelação da natureza através de um meio expressivo – palavra, cor, linha – impregnado da subjetividade do artista. A paisagem oferece a óptica e as tonalidades do estado de ânimo antes que os da realidade copiada.

---

<sup>29</sup> Eu o encontrei andando à margem daquele lago que poderia ter sido tão fatal para mim por falta de Graça e por um desânimo pecador, e cuja visão desde então tem sido um preocupação e uma repreensão para mim.

<sup>30</sup> Vamos, digo-o eu também, minha Pâmela, afastar-nos desta maldita água, pois eu não mais a contemplarei com prazer por saber como teria sido fatal para minha bela.

<sup>31</sup> Esses ladrilhos felizes...

<sup>32</sup> O lugar querido.

<sup>33</sup> Mas, oh! Minha prisão tornou-se meu palácio.

Assim, vemos Pâmela deixar de amar os espaços queridos da primeira mansão e passar a amar a mansão outrora odiada do seu cativo. As casas continuaram as mesmas, mas o estado de ânimo de Pâmela mudou.

Doody (1996, p. 114) considera que a mansão de Lincolnshire, embora seja a “prisão” de Pâmela, tornou-se por um tempo, em certo sentido, seu território. Para a autora, a prisioneira exerceu atividades lockeanas na terra (pescou, plantou) de modo que percebemos que ela tinha certo direito ao lugar. A autora comenta que a falta de direito da mulher a uma moradia ou a qualquer espaço é sentida como um problema como veremos ainda ao considerarmos a posição da mulher na sociedade e como isso se revela nas obras literárias. É ainda Fisher (1986, p. 31) quem afirma que a posição social de Pâmela a mantém em vestíbulos, pequenos cômodos e pequenas salas de estar, espremida em corredores e se agarrando a lambris. Enquanto Mr. B. não eleva seu nível social com sua proposta de casamento, Pâmela não é introduzida nos grandes salões.

Há também alguma referência à aparência do jardim da mansão, pois, como vimos, Pâmela procura escapar algumas vezes e consegue se corresponder por algum tempo com o capelão que se dispõe a ajudá-la, e é lá que eles escondem suas cartas.

We then talked of the Garden, how large and pleasant, and the like; and sat down on the turfted Slope of the fine Fish-pond, to see the Fishes play upon the Surface of the Water... (RICHARDSON, 1971, p. 113)<sup>34</sup>

Sabemos que o jardim pode ser o *locus amenus* conforme explica Previde (2005, p. 10), no seu estudo sobre o espaço na obra *Les misérables* de Victor Hugo:

... o contraste de um par opositivo como este permitir-nos-ia revelar de modo ainda mais forte outras oposições fundamentais do ser humano, representadas, em *Les misérables*, por meio dos pares *locus amenus* e *locus horrendus*, espaço da salvação e espaço da perdição, céu e inferno.

Essa oposição, por sinal, não se mostra a uma leitura superficial, como poderia parecer em um primeiro momento. Só o leitor atento, sensível à poesia, poderá desvendá-la nas longas páginas e capítulos do romance, pois é nas suas entrelinhas poéticas que ela poderá ser encontrada, revelando como o percurso no espaço do

---

<sup>34</sup> Falamos então do jardim, de como ele era grande e agradável; e sentamos na relva da encosta do lindo lago para ver os peixes brincando na superfície da água...

romance mostra-nos outros percursos, rumo ao triunfo ou ao tormento.” (PREVIDE, 2005, p. 10)

Percebemos que é possível aplicar o que Previde destaca na obra sobre a qual se debruça ao nosso romance. Pâmela está sempre buscando um meio de ir ao jardim, pois seria de lá que poderia vir qualquer socorro ou possibilidade de fuga. Enquanto ela estivesse trancada dentro da mansão – seu *locus horrendus*, ela estaria totalmente à mercê de seus algozes.

O ambiente é de muito conflito e o leitor é mantido a cada minuto em estado de alerta imaginando qual será a nova tática de investida de Mr. B. e como Pâmela responderá aos ataques. É um conflito semelhante ao que está ocorrendo no contexto social: o indivíduo não está mais preso ao *status* em que havia nascido. Ele poderá subir ou descer de nível social de acordo com suas capacidades, virtudes e decisões. A *gentry* deixará de ser a classe dominante no campo, pois o capitalismo agrário será também instituído. Com relação à mobilidade social, Dale (2000, p. 59) alerta que o caso de Pâmela não é o único no romance de Richardson. Mrs. Jervis, a governanta da propriedade de Bedfordshire, por exemplo, é uma *gentlewoman* de nascença que sofreu reveses. E o pai de Pâmela não foi sempre forçado a fazer trabalho pesado. Em outras palavras, Pâmela é um mundo narrativo já preparado para a inconstância do *status* e os espaços do romance fazem apenas repercutir esses aspectos.

Retornando ao estudo de Stadler (1994, p. 20-21), encontramos a idéia de que a roupa serve como elemento de espacialização das relações entre o corpo da mulher e a ordem social. As normas sociais vigentes acerca da superfície do corpo tinham na roupa a forma de identificação do *status* e a linguagem dos autores do século XVIII era tal que construía e definia a identidade social, sexual e psicológica da mulher.

A autora comenta como diferenças nas regras que governam o corpo (códigos de vestimenta e sexuais, liberdade de movimento e outros) demarcam não apenas diferenças sexuais, mas também posições de poder relativo. Assim, entendemos a referência que uma quantidade de obras do início do século XVII em diante fazem em relação a roupas, particularmente às das mulheres. Ao mesmo tempo em que atraem a atenção sexual, as roupas podem também se por entre o corpo de uma mulher e a violência ameaçada pelo mundo exterior definindo, mediando e até protegendo o espaço da mulher.

Higonett (1994, p. 6) também avalia que as roupas são tanto propriedade quanto indicadores de apropriação, pois, quando mulheres não têm nenhuma propriedade, o único espaço que lhes pertence, ainda que duvidosamente, pode ser o do seu próprio corpo, um espaço definido pelo seu envelope de vestimenta rigidamente policiado, mas freqüentemente violado.

Stadler (op. cit., p. 28-29) exemplifica sua posição com o caso de Pâmela que demonstra como as roupas podem ser transferidas, repassando riqueza, seja para recompensar o serviço honesto de uma serva ou para seduzir uma jovem empregada. Ao descrever as roupas que lhe foram dadas pela sua senhora e pelo seu patrão, Pâmela diz a Mrs. Jervis:

Those things were of my Lady's, I can have no Claim to, so as to take them away; for she gave them me, supposing I was to wear them in her Service [...] I have far less Rights to these of my worthy Master's. For you see what was his Intention in giving them to me. So they were to be the Price of my Shame... (RICHARDSON, 1971, p.79-80)<sup>35</sup>

É evidente que esses presentes de Mr. B. representam uma invasão no espaço da jovem e põem em perigo sua integridade física e moral. Mais adiante, quando Mr. B. inicia o assédio direto, Pâmela decide se despir das roupas de dama de companhia e assumir seus trajes de filha de um pobre trabalhador braçal. Ao se olhar no espelho, ela se orgulha da virtude refletida pela sua aparência. Aqui, Richardson, através da personagem, faz descrições detalhadas a respeito da cor, textura e qualidade da roupa. Ao se aproximar o dia de voltar à casa paterna, Pâmela divide seus pertences em três “pacotes”: um com as roupas que lhe foram dadas pela patroa, o segundo com os presentes de Mr. B. e o terceiro com o que era adequado à sua posição verdadeira.

I took all my Cloaths, and all my Linen, and I divided them into three Parcels [...] Here, Mrs. Jervis, is the first Parcel [...] These are the things my good Lady gave me [...] Now I come to the Presents

---

<sup>35</sup> Aquelas coisas eram da minha Senhora e não posso ter direito a elas, pois me foram dadas supondo que eu as usaria a seu serviço [...] tenho ainda menos direito a estas do meu honrado Senhor, pois a senhora vê quais eram as intenções dele ao me dá-las. Assim elas deveriam ser o preço da minha vergonha...

of my dear virtuous Master [...] Now, Mrs. Jervis, comes poor Pamela's bundle... (RICHARDSON, 1971, p. 78-79).<sup>36</sup>

Para Stadler (p. 31), essa divisão tripartite tem uma carga simbólica ao longo de todo o romance. Apesar de semelhantes, os dois primeiros pacotes sinalizam maneiras pelas quais uma mulher pode se movimentar para cima ou para baixo na hierarquia social. O terceiro sugere hierarquia de classe estática. Mas, como essa roupa simples simbolizava sua virtude, ela torna-se uma fonte de curiosidade e interesse para os amigos de seu futuro esposo que são da *gentry*. Isso é evidenciado quando Pâmela, após ter aceito o pedido de casamento de Mr. B., relata que uma das moças elegantes “implorou como favor” que ela se deixasse ver com suas roupas rústicas.

And the young Lady Darnford, who had wish'd to see me in this Dress, said, I beg your Pardon, dear Miss, as she call'd me; but I had heard how sweetly his Garb became you, and was told the History of it; and I begg'd it as a Favour that you might oblige us with your Appearance in it. (RICHARDSON, 1971, p. 243)<sup>37</sup>

Ao final da narrativa, quando Pâmela se torna esposa de Mr. B., ela permite que sua roupa proclame sua nova *persona* pública. “I went up and dress'd myself, as like a Bride as I could, in my best Cloaths [...] He was pleased to take notice of my Dress.” (RICHARDSON, 1971, p. 310, 312)<sup>38</sup>

Encontramos em Chevalier e Gheerbrant (s/d, p. 1008-1010) a informação de que as roupas são o símbolo exterior da atividade espiritual, a forma visível do homem interior. As vestes têm uma natureza simbólica com a personalidade profunda da pessoa, revelando sua consciência da nudez, de si e da moral. Os autores consideram também que as roupas revelam o pertencimento a um grupo e a troca ritual de roupa anuncia a passagem de um mundo a outro. Cirlot (1984, p. 597) afirma que a vestimenta define as classes sociais e suas idéias implícitas de hierarquia. Em *Pâmela* essa simbologia é

<sup>36</sup> Eu tomei todas as minhas roupas e toda roupa de baixo e as dividi em três pacotes [...] Aqui, Sra. Jervis, está o primeiro pacote [...] Estas são as coisas que minha boa Senhora me deu. [...] Agora chego aos presentes do meu querido e virtuoso Senhor [...] Agora, Sra. Jervis, vem a trouxa da pobre Pâmela...

<sup>37</sup> ... e a jovem senhorita Darnford, que desejara me ver nestas roupas, disse: me desculpe, querida senhorita, foi como ela me chamou, mas eu ouvi falar de como estes trajes lhe ficaram bem, e ouvi a história deles, então eu solicitei como favor que você os usasse para podermos lhe ver neles.

<sup>38</sup> Eu subi e me vesti o mais semelhante a uma noiva que eu consegui, com minhas melhores roupas [...] Ele ficou satisfeito ao notar meu vestido.

fortemente marcada desde as primeiras cartas, que relatam os presentes dados a Pâmela por Mr. B., até as últimas que destacam as novas roupas usadas pela protagonista. Como vimos, Richardson se debruça sobre detalhes de textura e cor, chegando a dedicar um trecho ao fato de Pâmela ter se tornado irreconhecível quando se trajou com roupas de camponesa.

Em sua obra *Sistema da moda*, Barthes (1979, p. 224) afirma que o vestuário constitui um excelente objeto poético porque ele mobiliza com variedade todas as qualidades da matéria, ou seja, sua substância, forma, cor, taticidade, movimento, apresentação e luminosidade, e também porque em contato com o corpo e funcionando simultaneamente como seu substituto e sua cobertura, ele é objeto de um investimento muito importante. Para Barthes, essa disposição poética é atestada pela frequência e pela qualidade das descrições de roupas na literatura. Além dessas colocações ele considera que a roupa dá à pessoa uma dupla postulação: confere-lhe a individuação ou a duplicidade, isto é, a roupa pode ser a síntese da pessoa ou pode lhe dar a liberdade de se disfarçar de outra. Ele acrescenta, ainda, que a roupa pode realizar o sonho de identidade contra a despersonalização da sociedade de massa (p. 241). O autor conclui citando Hegel que disse que o corpo humano está em uma relação de significação com o vestuário (p. 244).

Stadler (op.cit., p. 34-35) conclui que Richardson utilizou a linguagem da roupa como moldura retórica para a construção da personagem feminina e esta, pela sua seleção criativa, composição e disposição de indumentária, pode ser bem sucedida na travessia de fronteiras de classe e gênero, assegurando sua própria individualidade e senso de valor pessoal, abrindo acesso a arenas reservadas onde ela tenha segurança e poder.

Podemos perceber como o espaço e suas delimitações, assim como a roupa como elemento de espacialização, nessa obra de Richardson, demonstram não só o fato de esses elementos estarem crescendo em importância no gênero em ascensão, como também a habilidade de Richardson em utilizar recursos que viriam a definir esse novo gênero literário.

## 2.10 O ESPAÇO SOCIAL RETRATADO EM *PÂMELA*

Olhando mais detalhadamente o romance, encontramos nos meandros da história contada, muitas ocorrências das características gerais da *gentry*, bem como momentos em que determinados acontecimentos revelam as mudanças que estão prestes a eclodir naquela sociedade. Está explicitado que Mr. B. possui pelo menos duas grandes propriedades e, no decorrer da narrativa ele adquire ainda mais uma, com a qual tenta subornar Pâmela, o que nos leva a perceber que deve estar ocorrendo uma ampliação do patrimônio dessa classe social. As referências às casas e jardins, aos recursos para transporte e à listagem dos seus empregados, com atitudes de total submissão aos senhores, casam-se exatamente com o que vimos acima, referente à realidade sócio-econômica da época.

Vemos vários exemplos que explicitam ainda mais as condições sociais da época refletidas na obra de Richardson. De acordo com Harris (1987, p. 16),

As Pamela's guardian and master Mr. B. has absolute power over her. For doing exactly as he likes he can demand gratitude, obedience and dependence. [...] In his house the servants obey out of self-preservation, and are so much his creatures that they will reform when he does. Pamela's master controls the post-office and so intercepts her letters, nor can she appeal to the law when he is a justice of peace and member of parliament for the district. [...] Since Mr. B. has the right to give out church livings he can with impunity set bullies on his clergyman Mr. Williams to tip him into the dam.<sup>39</sup>

Harris comenta ainda (p. 20-22) que Mr. B. fica estarrecido que sua serva resista a ser estuprada por seu senhor, mas ao argumento de Mr. B. de que se ela é propriedade dele estaria roubando-o ao se defender, Pâmela o desafia a tentar legalmente condená-la, dizendo que se ele é juiz e pode mandar prendê-la levando-a a julgamento pela sua vida, ela aceita morrer desde que ele prove que ela o tenha roubado. Harris menciona o preceito colocado por Locke de que todo homem tem uma

---

<sup>39</sup> Como guardião e senhor de Pâmela, Mr. B. tem poder absoluto sobre ela. Por fazer exatamente a sua própria vontade ele pode exigir gratidão, obediência e dependência. [...] Na sua casa os servos obedecem por auto-preservação, e são suas criaturas ao ponto de se reformar quando ele o faz. O senhor de Pâmela controla os correios e, assim, intercepta suas cartas, ela não pode sequer apelar para a lei, pois ele é oficial de justiça e membro do parlamento pelo distrito. [...] Uma vez que Mr. B. tem o direito de distribuir benefícios eclesiásticos, ele pode impunemente mandar valentões atacar seu capelão, Mr. Williams, e jogá-lo na represa.

propriedade em sua própria pessoa. Ou seja, sua individualidade não pode ser propriedade de ninguém. É com base nesse preceito que Pâmela argumenta com Mr. B. Nesse verdadeiro processo jurídico que se desenrola na discussão entre ambos, o senhor de Pâmela, que tem poder de rei sobre ela e a acusa de trai-lo ao continuar escrevendo, é, ao mesmo tempo, promotor e juiz. Mr. B. graceja ao falar em confiscar os ‘papéis traidores’ de uma ‘grande conspiradora’. Mas Pâmela, taciturna e seriamente defende a privacidade de seus pensamentos: “What one writes to one’s Father and Mother is not for every body.”<sup>40</sup> ela protesta, somente para ser respondida pela arrogância do direito divino: “Nor, said he, am I every body.” (RICHARDSON, 1971, p. 199)<sup>41</sup> A rebelião de Pâmela permite a Mr. B. legitimizar seus ataques ilegais, chamando-a de traidora. A resistência dela a sua autoridade principesca de nascimento, fortuna e poder é chamada de conspiração, traição e intriga.

Outro aspecto relativo ao poderio da *gentry* é mencionado por Richetti (1994, p. 83). O autor analisa que a fuga de Pâmela era impossível, pois a região era uma zona de guerra, patrolada e minada pelos “poderosos ricos” em conluio uns com os outros. Mr. B., com seu poder de classe social, faz com que toda e qualquer rota seja fechada para a mulher aprisionada, corrompendo o serviço postal e intimidando qualquer clérigo local disposto a lhe oferecer refúgio. Ao procurar várias pessoas pedindo ajuda para Pâmela, Mr. Williams, o capelão, obteve algumas respostas muito significativas. Ele relata que Lady Jones demonstrou preocupação, mas ela “don’t care to make herself Enemies”<sup>42</sup>, Lady Darnford mostrou disposição em ajudar, mas ao se aconselhar com o marido ouviu dele: “Why, what is all this, my Dear, but that the ‘Squire our Neighbour has a mind to his Mother’s Waiting-maid? And if he takes care she wants for nothing, I don’t see any great Injury Will be done her. He hurts no Family by this.”<sup>43</sup> Finalmente, ele procurou o pároco que lhe disse que eles dois não conseguiriam reformar o mundo, pois, segundo ele: “it was too common and fashionable a Case to be withstood by a private Clergyman or two.”<sup>44</sup> (RICHARDSON, 1971, p. 122-123) E os pares de Pâmela

<sup>40</sup> O que se escreve para o pai e a mãe não é para todo mundo.

<sup>41</sup> Nem, disse ele, sou eu todo mundo.

<sup>42</sup> Não gostaria de fazer inimigos.

<sup>43</sup> Mas tudo isso, minha querida, não é apenas o fidalgo nosso vizinho interessado na dama-de-companhia de sua mãe? E se ele tomar o cuidado de assegurar que ela não precise de nada, não vejo prejuízo pra ela. Ele não prejudica nenhuma família com isso.

<sup>44</sup> Era um caso comum e em voga demais para receber oposição de um ou dois religiosos particulares.

consideravam o caso uma travessura sem maiores conseqüências e ela percebeu que não encontraria apoio em ninguém:

She [Mrs. Jewkes] repeated her insufferable Nonsense. Mighty miserable indeed, to be so well belov'd by one of the finest Gentlemen in England! (p. 104)<sup>45</sup>

Why now, says she, [Mrs. Jewkes], how strangely you talk! Are not the two Sexes made for one another? And is it not natural for a gentlman to Love a pretty woman? And suppose he can obtain his Desires, is that so bad as cutting her Throat? And then the Wretch fell a laughing and talk'd most impertinently, and shew'd me that I had nothing to expect from her Virtue or Conscience [...] At breakfast she presented the two Maids to me, the Cook and House-maid, poor awkward souls, that I can see no Hopes of, they seem so devoted to her and Ignorance.(p. 104)<sup>46</sup>

And then she [Mrs. Jewkes] ridicules me, and laughs at my Notions of Honesty; and tells me, impudent Creature that she is! What a fine Bedfellow I shall make for my Master. (RICHARDSON, 1971 p. 158)<sup>47</sup>

A participação do capelão na trama, por exemplo, é bem reveladora da relação da *gentry* com a igreja. O jovem que tentou ajudar Pâmela a fugir e a entrar em contato com seus pais perdeu seu *status* e foi colocado na prisão por dever dinheiro ao fidalgo. Posteriormente, quando tudo se acertou, ele foi libertado e lhe foi dada uma paróquia (*living*) e, portanto, meios de trabalho e sobrevivência. Pode ser deduzido a partir desses fatos o enorme poder da *gentry* sobre a Igreja.

Em várias ocasiões, Pâmela faz reflexões e análises sobre o modo de vida da *gentry*, seu orgulho e licenciosidade. O próprio Mr. B., após ter se regenerado e casado com sua antiga serva, pondera sobre a maneira como foi criado, sem limites ou correção. Um outro exemplo é o de Pâmela que, a certa altura, se diz constrangida por

---

<sup>45</sup> Ela repetiu sua bobagem insuportável. Muito miserável de fato, ser tão querida por um dos mais finos fidalgos da Inglaterra!

<sup>46</sup> Ora essa, disse ela, como você fala de modo estranho! Os dois sexos não são feitos um para o outro? E não é natural que um fidalgo ame uma mulher bonita? E suponha que ele possa realizar seus desejos, isso é tão ruim quanto cortar a garganta dela? E em seguida a desgraçada desandou a rir, e falou de maneira impertinente, fazendo-me perceber que eu não poderia esperar nada de sua virtude ou consciência [...] No café da manhã ela me apresentou as duas empregadas, a cozinheira e a arrumadeira, pobres almas desajeitadas, em quem eu não tenho esperanças, pois elas parecem tão devotas a ela [Mrs. Jewkes] e à ignorância.

<sup>47</sup> E então ela me ridiculariza e ri da minha noção de honestidade e me diz, criatura despuorada que ela é, como eu serei uma boa companheira de cama para meu Senhor.

não ter trazido nenhum dinheiro ao casamento. Isto equivale a dizer que tinham ambos consciência de classe e que agiam em função dela, mesmo estando num contexto bem especial devido aos seus sentimentos.

Um dos aspectos mais interessantes nesse sentido, é o que aparece quase no final do romance: Mr. B. faz várias preleções a Pâmela, agora sua esposa, sobre como ela deve se vestir, comportar-se, receber seus amigos, gastar seu tempo, e outros comportamentos. Ele refere-se a outros aspectos da vida social de então, sobretudo às relações homem-mulher naquela sociedade, em termos bem conservadores. Depois do casamento, ao ser provocado por sua irmã, ele se sente na obrigação de relatar a Pâmela uma aventura sua que resultou no nascimento de uma filha. Ele comenta que, na época, estranhou que nem o capitão de um navio, nem os ventos puderam ser subornados por seu dinheiro. Esses argumentos denotam que, para ele, o dinheiro tinha o poder de submeter tudo a sua vontade. Um outro exemplo é o cuidado com que ele tomou providências para que, caso ele morresse, Pâmela não ficasse desamparada uma vez que, normalmente naquela sociedade, a mulher não herdava a fortuna nem do pai nem do marido. Só podiam ser herdeiros exclusivamente os descendentes do sexo masculino. Essa situação permanecerá na Inglaterra por muito tempo e os romances de Jane Austen, no século XIX, farão uma denúncia desse aspecto injusto da *gentry*.

## 2.11 A SITUAÇÃO DE PÂMELA AO FINAL DA NARRATIVA

Em relação à situação final de Pâmela, temos em Harris (1987, p. 33-34) a observação de que a segunda parte do romance é de leitura penosa, pois, assim que Pâmela entrega sua única posse, sua castidade, ela renuncia aos direitos a sua única propriedade, sua pessoa. Ao ser lembrada de que agora corre o risco de cometer “lesa majestade”, uma espécie de “traição do meu senhor e marido”, ela percebe a confirmação do poder dele sobre ela. Presa pelo voto de obediência, Pâmela não pode mais resistir. Seja o que for que ela pense, não pode dizê-lo. A autora comenta ainda que, uma vez subordinada no papel de esposa, Pâmela tem pouca liberdade de ser ela mesma e os hábitos dos quais se ressentia devem ser agora permitidos uma vez que ela se dispõe a se conformar em tudo à vontade de Mr. B. para se preservar. Ela chega ao

ponto de abandonar seu princípio mais forte – a importância da hierarquia das obrigações – quando comenta com Mrs. Jewkes: “what you have done, was in Obedience to a Will which it will become me also to submit to.” (RICHARDSON, 1971, p. 234)<sup>48</sup> E Mr. B. a lembra pelo resto da história de que ele valoriza Pâmela principalmente por ser sua esposa. E porque agora ela é legalmente parte de seu marido, sua rebelião não é declarada, nem sentida. Seu desafio é meramente privado ao fazer observações na lista de pontos a que deve obedecer:

1. That I must not, when he is in great Wrath with any body, break in upon him, without his Leave. [...] *But yet I fancy this Rule is almost peculiar to himself.*

6. That I must bear with him, even when I find him in the wrong. *This is a little hard, as the Case may be!*

7. That I must be as flexible as the Reed in the Fable, lest, by resisting the Tempest, like the Oak, I be torn up by the Roots. [...] *There is no great Likelihood, I hope, I should be too perverse; yet, sure, the Tempest will not lay me quite level with the Ground neither.*

30. That if the Husband be set upon a wrong Thing, she must not dispute with him, but do it, and expostulate afterwards. [...] *I don't know what to say to this! – It looks a little hard, methinks! – This would bear a smart Debate, I fancy, in a Parliament of Women.* (RICHARDSON, 1971, p. 369-71) (Itálicos do autor)<sup>49</sup>

Bachman (2001, p. 18), outra estudiosa que considera que em *Pâmela* não há desafio à ordem simbólica, e sim apenas uma mudança dentro da lei, justifica essa posição ao analisar que Pâmela escreve para seus pais que funcionam como seu confessor, a quem ela é submissa. Ao voltar para Mr. B. depois de ele havê-la libertado, ela promete obedecê-lo, transferindo a ele o papel de confessor e se submetendo a ele.

<sup>48</sup> O que a senhora fez foi em obediência a uma vontade à qual eu também devo me submeter.

<sup>49</sup> 1. Que eu nunca devo me aproximar dele sem sua permissão quando ele estiver irado com alguém. [...] *Mas eu acho que esta regra se refere especificamente a ele mesmo.*

6. Que eu tenho que tomar o partido dele, mesmo quando achar que está errado. *Isto é um tanto difícil, conforme for o caso!*

7. Que eu tenho que ser flexível como o junco da fábula, para que, ao resistir à tempestade, como o carvalho, eu não seja arrancada pelas raízes. [...] *Não há possibilidade, eu espero, de que eu seja tão perversa; no entanto, com certeza, a tempestade tampouco me colocará ao nível do chão.*

30. Que se o esposo estiver determinado sobre alguma coisa errada, ela não deve discordar dele, mas obedecer e admoestar depois. [...] *Eu não sei o que dizer disso! – Acho que é um tanto difícil! Isto renderia um bom debate num parlamento de mulheres.*

Ao entregar suas cartas confessionais a Mr. B., ela se liberta do poder de um confessor (seus pais), mas torna-se submissa, doravante, à dominação de outro (Mr. B.). A autora afirma ainda que Mr. B. simultaneamente liberta e submete Pâmela quando ela é transferida de uma instituição patriarcal (a família paterna) para outra (o casamento), essa transferência de poder é efetivada via o “dote discursivo” de Pâmela, pois, ao entregar sua filha, o pai de Pâmela precisa entregá-la materialmente:

I [Pamela] asked him, if He had been so kind as to bring the Papers with him? He said he had, and looked at me, as who should say, Must I give them to you now? – I said, be pleased to let me have them. He pulled them from his Pocket; and I stood up, and, with my best Duty, gave them into my Master’s Hands. (RICHARDSON, 1971, p. 251-2)<sup>50</sup>

Bachman considera ainda que, ao transferir as cartas de um agente de poder hegemônico (seu pai) para outro (Mr. B.), o significado cultural delas também é transferido, de “filha submissa” a “esposa submissa”. Ela conclui que as confissões de Pâmela, não importa o confessor, contribuem para sua constituição normativa ao invés de liberá-la.

Swan (2006(a), p. 6) afirma que o papel doméstico desempenhado pela mulher foi elevado em termos superficiais ao focalizar os prazeres da virtude doméstica, mas também manteve as mulheres firmemente subordinadas aos homens, e suas qualidades sentimentais, que as tornavam tão encantadoras como companheiras em casa, as tornavam fracas e incapazes de sobreviver na área pública, que se manteve resolutamente masculina.

Destacaremos novamente uma parte específica do romance, quando *Lady Davers*, a irmã de Mr. B., enfurecida com o fato de ele ter se casado com alguém que vem de um *status* abaixo de seu nível social, trava com ele um diálogo em que é feita uma análise do que deveria ser aceitável ou não em termos sociais. Ela o questiona sobre qual seria sua reação se ela tivesse se casado com o cavaleiro de seu pai e ele explica que o homem enobrece a mulher que desposa, mas a mulher se rebaixa ao se casar com um homem de nível inferior. Para reforçar seu argumento, ele cita o

---

<sup>50</sup> Eu perguntei se ele havia tido a bondade de trazer os papéis [cartas]? Ele disse que sim e me olhou como se perguntando: devo entregá-las a você agora? – Eu disse, por favor, me entregue. Ele tirou-as do bolso e eu me levantei, e, com minha melhor obrigação, coloquei-as nas mãos do meu senhor.

casamento entre um príncipe dos *Stuart* que se casou com a filha de um mero chanceler e nem por isso perdeu seu *status*. No entanto, continua ele, se uma duquesa ou condessa se casa com alguém inferior, ela perde seu *status*, pois o homem é o cabeça da mulher pela virtude de ser seu marido. Ele vai além e diz que se ela não consegue perceber a diferença, não tem senso de julgamento e não tem nem mesmo capacidade para julgá-lo.

Suppose, said she, I had marry'd my Father's Groom! What would you have said to that? – I could not have behav'd worse, reply'd he, than you have done. [...] Said he, Does your Pride let you see no Difference in the Case you put? [...] The Difference is, a Man ennobles the Woman he takes, be she *who* she will; and adopts her into his own Rank, be it *what* it will: But a Woman, tho' ever so nobly born, debases herself by a mean Marriage, and descends from her own Rank, to his she stoops to. (RICHARDSON, 1971, p. 348-9) (Grifos do autor)<sup>51</sup>

Ela lhe questiona, então, se essa razão deve ser divulgada, encorajando, assim, jovens fidalgos a se atirar sobre as servas de suas famílias. Mr. B. lhe retruca que só se for encontrada alguma outra virtuosa como Pâmela que, por suas qualidades físicas e morais, adorne o nível a que foi elevada.

I'd have you, Said she, publish your fine reasons to the World, and they will be sweet Encouragements to all the young Gentlemen that read them, to cast themselves away on the Servant-wenches in their families.

Not at all, Lady *Davers*, reply'd he: for, if any young Gentleman stays till He finds such a Person as my *Pamela* ; so enrich'd with the Beauties of Person and Mind [...] he will stand as easily acquitted as I shall be to all the World that sees her... (RICHARDSON 1971, p. 349-350)<sup>52</sup>

---

<sup>51</sup> Suponha, disse ela, que eu tivesse me casado com o cavalição de meu pai! O que você teria dito? – Eu não teria feito pior que você, ele respondeu. [...] Ele disse, seu orgulho não lhe deixa ver a diferença no caso que você coloca? [...] A diferença é, um homem enobrece a mulher que toma, seja ela *quem* for; e a adota no seu nível, seja ele *qual* for, mas uma mulher, seja do mais nobre nascimento, se rebaixa com um casamento humilde, e desce de seu nível para o dele.

<sup>52</sup> Eu acho, disse ela, que você deve publicar suas maravilhosas razões para o mundo, e elas seriam doces encorajamentos para todos os jovens fidalgos que as lessem, para se desperdiçar com as jovens servas das suas famílias.

De modo algum, Lady *Davers*, respondeu ele, pois se qualquer jovem cavalheiro se guardar até encontrar uma pessoa como minha Pâmela, tão rica de belezas físicas e mentais [...] ele será tão facilmente perdoado quanto eu por todos que a virem...

Percebemos por meio desse diálogo que está surgindo na sociedade da época um começo de mobilidade social antes inimaginável. Porém, mesmo nessa possibilidade, a condição feminina continua a ser muito inferior à do homem. A mudança, embora perceptível, é ainda muito pequena e o romance retrata também essa nuance.

## 2.12 PÂMELA E A VIRTUDE, O SENTIMENTO E O INDIVIDUALISMO

Ao colocar como subtítulo do seu primeiro romance *A virtude recompensada*, Richardson destacou esse aspecto, colocando-o no centro de todo o enredo. Esse destaque gerou muitos debates e controvérsia, pois, ao chamar a atenção para esse aspecto, *Pâmela* abriu caminho para a crítica ver no comportamento da protagonista um planejamento cuidadoso cheio de artimanhas que a elevariam socialmente.

O aspecto da virtude de Pâmela, portanto, que tanta controvérsia suscitou na época de sua publicação é muito discutido quando se fala desse romance. De acordo com Vasconcelos (2002, p. 60), o romance é um de antíteses morais que, com o propósito de instruir e divertir o leitor, vale-se de estereótipos sociais e veicula um código moral invariável. Assim, como já vimos anteriormente, Richardson escreveu seu primeiro romance com um propósito claramente explicitado de moralizar. Como afirma Vallone (1997, p. 1), *Pâmela* foi a tentativa de Richardson de colocar princípios morais numa narrativa. Vasconcelos acrescenta que o fato de *Pâmela* ter sido vista como ambígua contribuiu para o surgimento de obras como *Shamela* e *Joseph Andrews* de Fielding, sem contar as demais que foram publicadas. Para Swan (2006(d), p. 2), a insistência de Pâmela em ver do ponto de vista moral possibilitou a Richardson questionar a visão de virtude da sociedade e revelar que a virtude de uma serva tem algum valor, mesmo que não esteja envolvida a questão de propriedade.

Vasconcelos (op cit., p. 79) acrescenta que

A defesa intransigente da virtude e dos padrões morais de sua personagem punha em segundo plano o modelo aristocrático de feminino, baseado em valores externos como riqueza, nome e título, e articulava um novo ideal de feminilidade, calcado em valores pessoais

e subjetivos. Richardson conferia, dessa maneira, uma nova dimensão à luta entre um patrão e sua criada, acrescentando, nas palavras de Nancy Armstrong, uma cláusula sexual ao contrato social ao inscrever um conflito de “classe” no interior de uma configuração doméstica.

Como Bachman (2001, p. 12) afirma, Mr. Andrews, o pai de Pâmela, desde o início revela seu temor e previne Pâmela pedindo que ela proteja sua virtude. O objetivo dele é que ela negue sua sexualidade. Esse cuidado representa o pavor cultural da sexualidade feminina. No entendimento de Bachman (p. 13), o texto trabalha diligentemente para evitar a divisão do que ela chama de *fetichização da virtude* em *Pâmela*. Essa fetichização tem dois registros diferentes: um objetivo, a virgindade de Pâmela (o hímen) e um subjetivo, sua energia libidinosa (o “coração”). O texto procura construir Pâmela como um sujeito burguês unificado, mas é exatamente nessa fissura que o poder subversivo do texto se separa de sua intenção explícita didática. A autora ilustra isso com o texto em que Pâmela, ao falar de si, usa o pronome na primeira pessoa – eu – e também usa expressões como “a infeliz Pâmela”. Segundo Bachman essas expressões revelam que ela estava sendo vitimizada pelos seus próprios impulsos inconscientes, de pessoa erótica e de classe social.

A ambigüidade de Pâmela, tão explorada pelos críticos que viam na personagem, não uma jovem pura e recatada, mas uma interesseira manipuladora, merece ser mais comentada. Eagleton (2005, p. 74) defende a heroína, afirmando que ela realmente faz da sua castidade um fetiche, mas é a cultura do patriarcado que, ao final, é responsável por isso. Para este autor, ela é forçada a se tratar como objeto sexual para evitar ser tratada como tal por outros. Ele diz que Pâmela “is ‘pert’ and devious, with a quick strategic eye to her own interests; but her ‘sauce’ and impudence are among other things a spirited defiance of upper-class authority.”<sup>53</sup>

Dobson (1902, p. 31), por sua vez, considera que tudo não passa de uma armação de Pâmela, que gradualmente começa a ter esperanças de casamento e ele classifica como admirável sua prudência cuidadosa que não é pureza de mente como Richardson quer nos convencer. Ele julga que ela conscientemente possui um tesouro que sabiamente só entrega pelo preço justo. Mas ele conclui que suas boas qualidades são admiráveis, mesmo sendo conhecida sua ‘política’ (aspas do autor).

---

<sup>53</sup> É ‘atrevida’ e trapaceira, com um olho estratégico em seus próprios interesses; mas sua ‘insolência’ e atrevimento são, entre outras coisas, um desafio espirituoso à autoridade da classe alta.

Kinkead-Weeks (1973, p. 10), em relação a esse tópico, afirma que Richardson alertou os leitores com sinais e um deles é quando Pâmela previne contra uma má interpretação de sua conduta: “Don’t think me presumptuous and conceited; for it is more my Concern than my Pride, to see such a Gentleman so demean himself...” (RICHARDSON, 1971, p. 60)<sup>54</sup> Richardson leva a crer que Pâmela percebe que seu patrão pode estar verdadeiramente apaixonado por ela.

Swan (2006(d), p. 2) pondera que não há dúvida de que Richardson escreveu com um propósito moral, mas que a forma como ele apresentou algumas questões como sedução e estupro sugerem um grau de interesse lascivo. Segundo essa autora, Richardson provavelmente não gostaria de admitir isso.

Watt (1990, p.148) sugere que

Não há dúvida que Mr. B. acha a virtuosa resistência de Pâmela infinitamente mais provocante que qualquer concessão e assim presta um involuntário tributo à eficácia do novo papel feminino em atingir seu principal objetivo. Nem por isso podemos dizer, como sugere a interpretação de Fielding, que Pâmela só é recatada porque deseja fisgar Mr. B. Mais acertado é considerá-la uma pessoa real, cujos atos resultam das complexidades de sua situação e dos efeitos, conscientes e inconscientes, do código feminino.

Swan (op cit., p. 3) chega à conclusão de que Fielding capitalizou as ambigüidades que Richardson revelou na apresentação de Pâmela. Na obra de Fielding, ela aparece vaidosa e arrogante, dizendo a Joseph que Fanny era sua igual, mas que não é mais porque ela não é mais a mesma Pâmela Andrews e que agora está acima de Fanny. Daremos maior espaço a essa obra de Fielding, uma vez que é considerada por seu valor intrínseco, além de ter sido publicada na esteira de *Pâmela*, no final deste capítulo.

A questão da virtude está evidenciada pela linguagem tanto quanto pelo aspecto social. Como explica Bachman (2001, p. 18), Mr. B. está implicado no discurso de Pâmela que, como ato performativo, exerce um poder de ligação sobre ele. Ela explica que, de acordo com Foucault, todo poder é contraditório. Assim, Pâmela, como mulher virtuosa é necessariamente tanto o lugar de poder quanto o meio pelo qual o

---

<sup>54</sup> Não me considerem presunçosa e orgulhosa, pois é mais minha preocupação que meu orgulho ver um fidalgo se rebaixar tanto...

poder flui. De fato, a performance virtuosa de Pâmela não só afeta Mr. B. emocionalmente, mas o afeta ao ponto de ele ser “libertado” de uma hierarquia aristocrática na qual é identificado como o “patrão” estuprador, e é reinscrito numa ideologia burguesa como o “amigo bondoso, benfeitor generoso, digno protetor, esposo afetuoso” e “senhor bondoso”. Nesse contexto, a relação conjugal se torna a nova representação pela qual representações culturais são reproduzidas em *Pâmela*. Tanto Pâmela quanto Mr. B. se tornam vítimas coniventes das normas da ideologia burguesa ao serem interpelados e responderem a suas identidades proclamadas como marido e mulher.

Bachman menciona Jon Straton que afirma ser a mulher virtuosa quem se torna uma pessoa não somente dominada e, no processo, determinada pelo patriarcado burguês, mas aquela que legitima a ordem burguesa ao articular a estrutura de repressão sobre a qual essa ordem está fundada através da sua aceitação e sustentação da ordem social que contém e reprime seu impulso sexual.

Kinkead-Weeks (1973, p. 17) refere-se ao momento em que Mr. B. demonstra o quanto está nas garras de um conflito profundo:

Mrs. Jervis, said he, take the little Witch from me. I can neither bear, nor forbear her! (Strange Words these!) – But stay, you shan’t go! – Yet begone! – No, come back again.

I thought he was mad, for my Share; for he knew not what he would have. But I was going however, and he stept after me, and took hold of my Arm, and brought me back again... (RICHARDSON, 1971, p. 62)<sup>55</sup>

Segundo o autor, Mr. B. deve desistir, dolorosamente, do conceito de Pâmela sobre o qual todas as suas ações estavam fundamentadas até então. Para compreendê-la como ela realmente é, isto é, não uma hipócrita, mas um ser genuinamente moral, é necessário encarar não só a necessidade de desistir da esperança de seduzi-la, mas também a necessidade de mudar toda sua visão de vida se não quiser perdê-la totalmente. Seu orgulho não suporta a mudança, mas ele a quer mais do que nunca. Ele não consegue nem desistir dela nem desistir de si mesmo.

---

<sup>55</sup> Mrs. Jervis, ele disse, leve a bruxinha daqui; eu não posso suportá-la nem ficar sem ela! (Estranhas palavras essas!) – Mas fique, você não irá! – No entanto, vá! – Não, volte novamente. Eu achei que ele estava louco, na minha opinião; pois ele não sabia o que queria. Mas eu fui saindo, de qualquer maneira, e ele foi atrás de mim e segurou meu braço e me trouxe de volta...

A sensibilidade, tão presente no romance moderno, está evidente em *Pâmela*, quando nos referimos a esse aspecto na parte em que focalizamos seu autor, item 2.2.1. Conforme Swan (2006(a), p. 6) explica, a sensibilidade também tinha implicação para o sistema de classes que Richardson explora em *Pâmela*. Por exemplo, as mulheres foram caracterizadas como criaturas refinadas, delicadas e de sentimento, para quem a sensibilidade não é abordagem de vida, mas meio de vida. Assim, à mulher não era atribuído qualquer valor referente à sua inteligência ou capacidade de vencer qualquer obstáculo de qualquer natureza, fosse intelectual, moral ou físico. Todos os seus trunfos estavam na sua habilidade de utilizar seu sentimento de maneira a manter ou alcançar a posição social almejada.

Perry (1980, p. 120-124) debruça-se sobre a questão do sentimento e cita o fato de Samuel Johnson ter comentado que se se fosse ler Richardson pela história, a impaciência chegaria ao ponto de o leitor querer se enforcar. Ele sugeriu que o autor deveria ser lido pelo sentimento, considerando-se a história somente como portadora dele. Esta avaliação de Johnson mostra que Richardson estava em acordo com o que se fazia na época, ou seja, para o escritor era mais importante descrever realisticamente os movimentos da mente do que elaborar boas viradas de trama. Principalmente os autores de formas epistolares faziam com que os amantes estivessem sempre se seduzindo em pensamentos chamejantes de amor e escrevendo sobre seus sentimentos. Perry afirma que esses efeitos eram inevitáveis num gênero em que os pensamentos *são* as ações e as personagens *são* suas palavras (ênfases da autora). Para ela, os autores tinham plena consciência dos efeitos inflamatórios que suas obras causavam.

Percebemos, assim, como *Pâmela* colaborou para reforçar essa posição de destaque que o sentimento como maior característica feminina tinha na sociedade inglesa da época, bem como confirmou o sentimento como uma das características no novo gênero.

Vemos também em *Pâmela* a forte presença da noção de indivíduo que estaria cada vez mais presente na sociedade inglesa a partir do século XVIII. Harris (1987, p. 36) conclui que *Pâmela*, firme diante de uma bateria de poderes arbitrários, é recompensada pela restauração de seu pequeno mundo. Sua defesa da visão individual, no entanto, antecipou a deposição da autoridade arbitrária num século onde várias revoluções ocorreriam ainda. Sua arma na batalha de ser vista não só como uma mulher,

mas como um indivíduo não é tanto sua castidade quanto sua pena. A literatura denota a desvantagem do sexo e consagra a alteração de aspecto social, em primeiro lugar, e artístico, em segundo.

O romance de Richardson constituiu, então, um registro das mudanças sociais, ainda que embrionárias, em termos de valores e qualidades morais, bem como do papel da mulher, ao mesmo tempo em que deu curso ao aparecimento do romance moderno.

A análise das categorias da narrativa corroboram o fato de que este é um gênero literário novo, no qual as personagens, o espaço, o tempo e todo o ambiente criado na obra, são usados para refletir a situação sócio-histórica, criticando o *status quo* de um grupo social que estava prestes a perder sua hegemonia, estruturando, assim, o gênero romance na era moderna.

### **2.13 A TRANSMIGRAÇÃO DE PÂMELA PARA *JOSEPH ANDREWS* DE HENRY FIELDING**

A recepção de *Pâmela*, tanto por parte dos leitores quanto por parte de críticos e de outros escritores, marcou um ponto importante na história da literatura na Inglaterra e em toda a Europa. Especificamente na Inglaterra, algumas reações merecem ser consideradas quando se faz qualquer estudo sobre esse primeiro romance de Samuel Richardson. Ingrassia (2004, p. 43) relata que o texto de Richardson redefiniu (e embaçou) os limites entre cultura alta e baixa, à medida que o romance buscava seu lugar na hierarquia literária do século XVIII. Para ela, a combinação desses fatores fez que *Pâmela* contribuísse significativamente para o desenvolvimento do gênero romance. Ela afirma que, no contexto inglês, três autores surgiram, cada um de uma posição cultural diferente: Richardson, Fielding e Haywood, e o texto de cada um foi importante no seu processo de reinvenção profissional. O diálogo no interior dos diferentes textos destaca as linhas do discurso que contribuíram para o desenvolvimento do romance no século XVIII. A autora está se referindo especificamente a *Pâmela*, *Shamela* e *Anti-Pâmela*, escritos pelos três autores respectivamente. As duas últimas obras foram elaboradas como paródias da primeira. Fielding aproveitou o nome da heroína de Richardson e o adaptou à palavra *sham* que significa imitação, falsidade. Com isso, ele declarou sua opinião a respeito do romance. Haywood, por sua vez, foi mais enfática e

direta na denominação de sua obra, e sua heroína não esconde suas intenções de ascensão social através de um casamento, buscando isso com todas as táticas possíveis, sem qualquer escrúpulo.

Ingrassia, que editou a versão publicada em 2004 pela Broadview Literary Texts das duas paródias da obra de Richardson, afirma que, na época em que ele escreveu seu primeiro romance, não estava claro nem para o público nem para os escritores quais eram as características desse gênero e, justamente, por isso, os autores puderam fazer experimentações em termos de enredo, personagens e técnica narrativa. “Partindo de múltiplos discursos contemporâneos simultaneamente, os primeiros romances tinham realmente uma forma híbrida” (p. 18). Nessas duas paródias, contrariamente à personagem central do romance parodiado, cada protagonista é calculista e usa todos os recursos possíveis para enganar e adquirir o dinheiro de seus pretendentes.

Fielding, que até então havia escrito principalmente peças de teatro, ao parodiar Richardson, deu início ao conjunto de obras que o lançariam como autor bem sucedido no gênero emergente, notadamente, *Shamela* em 1741 e *Joseph Andrews* em 1742. De acordo com Ballaster (2000, p. 207), nessas obras Fielding critica a redução da virtude apresentada na ficção doméstica a nada mais do que “castidade” e considera-a uma virtude passiva, de resistência, ao invés de ativa e heróica. Swan (2006(d), p. 2) relata que a crítica considerava que *Pâmela*, ao invés de incentivar a castidade por razões morais, encorajava as jovens das classes mais baixas a apenas demonstrar castidade para realizarem sua ascensão social.

De acordo com Ingrassia (2004, p. 22), quando Richardson descobriu que Fielding tinha sido o autor de *Shamela*, reagiu dizendo que ele escrevia só por interesse comercial, enquanto ele próprio escrevia com fins didáticos. Afirmou ainda que *Pâmela* ensinara Fielding a escrever para agradar e que antes de seu *Joseph Andrews*, Fielding escrevia sem ser lido. É importante considerar que Richardson não escrevia profissionalmente enquanto Fielding vivia de sua produção literária. Rawson (1996, p. 140) corrobora a afirmação de Richardson quando diz que a presença do autor de *Pâmela* pode ser sentida em todas as obras de Fielding, com exceção de *Jonathan Wild*. Essa relação não é necessariamente explícita e nem Richardson é o alvo de todas as suas

obras como foi em *Shamela* e *Joseph Andrews*, mas Rawson enfatiza que os romances de Fielding estão formalmente na sombra de Richardson

Mas não foram somente Haywood e Fielding que reagiram crítica e literariamente à publicação de *Pâmela*. Como já afirmamos anteriormente, a recepção foi calorosa, não só no aspecto positivo, como no negativo. Os elogios foram pródigos, bem como foram ácidas as críticas. De acordo com Ingrassia (2004, p. 7), o sucesso de *Pâmela* suscitou uma prodigiosa quantidade de imitações, variações em outras mídias e reescrituras do texto. Esse fato irá colaborar com a própria afirmação do gênero romance na Inglaterra. Além de todas essas obras, um diálogo foi estabelecido entre *pró* e *anti-pamelistas* que publicaram muito, cada qual defendendo suas respectivas posições. Turner (1994, p. 76) comenta a repercussão de *Pâmela* e cita o surgimento de novas edições com testemunhos de leitores, murais em Vauxhall Gardens, críticas, paródias, traduções, peças de teatro, sendo uma de Voltaire e duas de Goldoni, gravuras, seis óperas, um poema heróico, um leque com a figura de *Pâmela*, duas figuras de cera e várias continuações imaginárias da história acompanhando *Pâmela* na sua vida na alta sociedade, inclusive uma escrita pelo próprio Richardson, em 1741. Em termos de crítica negativa, além das duas obras já citadas, Turner (p. 85) menciona a anônima *Pamela Censured*, a *True Anti-Pamela* de James Parry, a tradução para o francês do texto de Haywood e uma obra em francês intitulada *Antipamela, ou Mémoires de M.D.*, de 1742, que Turner considera a mais notória delas a intitulada *Memoirs of a woman of pleasure* de John Cleland.

Watt (1990, p. 147) reitera o fato de que *Pâmela* foi sempre o ponto de partida para interpretações muito contraditórias, as obras de Fielding e Haywood, as mais mencionadas dentre todas. A linguagem da personagem *Pâmela* e sua atitude aparentemente honesta em relação à virtude, tornou-se a base para o ponto de partida satírico dos que escreveram sobre ela. Os críticos de Richardson afirmaram que seu didatismo era revestido de um tom sexualizado, quase lascivo e que isso criou uma tensão narrativa que interessava a milhares de leitores (INGRASSIA, 2004, p. 8). Como vimos, *Pâmela* parece instruir moralmente, mas está consistentemente pontuada com beijos roubados, uma tentativa de estupro, dissimulação calculada e constante *voyerismo*. As obras que responderam a *Pâmela* parodiaram precisamente essa lascívia e a total ausência de humor que caracteriza a escrita de Richardson. De acordo com

Turner (1994, p. 86), para Fielding a seriedade moral era exclusiva da *gentry*, portanto a sexualidade de uma serviçal não poderia ser levada a sério. Além disso, conforme Swan (2006(d), p. 1), Fielding ridiculariza a possível hipocrisia de Pâmela, cuja virtude não o convence.

Fielding, no seu prefácio a *Shamela*, comenta que Richardson não era incentivado somente pelo didatismo, como fazia crer, mas também pelo lucro. Seu ataque foi além e sugeriu que o próprio Richardson disfarçando-se de editor, escreveu algumas das cartas elogiosas que foram colocadas na introdução da segunda edição de *Pâmela* (INGRASSIA, 2004, p. 24). Esses aspectos caracterizam uma realidade fundamental do gênero romance na modernidade: o livro como objeto de mercado e as imposições e fraquezas (algumas morais) da crítica literária do romance, em particular, inclusive do *marketing*.

*Shamela*, além de responder a Richardson em pontos específicos de estilo e linguagem, segue também meticulosamente, embora de forma abreviada, a narrativa de *Pâmela*: a tentativa de estupro, a ameaça de suicídio, o casamento, todos estão incluídos (INGRASSIA, op. cit., p. 28).

Como o título da obra de Fielding sugere, a heroína de Richardson foi interpretada como uma hipócrita e mau caráter cujo domínio perfeito dos recursos femininos lhe permitiu fisgar um paspalho (WATT, 1990, p. 147).

Nesse sentido, Watt afirma ainda que

O subtítulo “A virtude recompensada”, chama a atenção para a irremediável vulgaridade da textura moral da obra; evidentemente Pâmela é casta apenas num sentido muito específico e bem pouco interessante do ponto de vista moral e Fielding aponta a maior falha moral da história ao fazer Shamela comentar: “Antes eu pensava em ganhar uma pequena fortuna com minha pessoa. Agora eu pretendo ganhar uma grande fortuna com minha virtude”. (p. 149)

De toda maneira, percebe-se, nesse imbróglio crítico, mais uma característica e talvez um dos equívocos mais comuns do novo gênero: a idéia falsa de que o que faz o valor de um bom romance é a sua temática. Na verdade, para além dos temas, dos assuntos veiculados no gênero, está a sua configuração escritural. A organização do texto, a estruturação das partes, a inclusão de vários gêneros outros, tais que a poesia, o teatro, a crônica, o ensaio, a defesa de pontos de vista políticos e, sobretudo, tal como

vimos no capítulo primeiro, a inserção no corpo do romance das grandes linhas políticas e sociais de seu tempo. A relação próxima entre texto e contexto, a própria falta de uma fórmula cabal, delimitada de sua manifestação, um modelo a ser seguido minuciosamente, o caracterizam como o novo gênero nascente, para além da sua temática e das suas intenções moralizadoras.

A obra de Fielding que marcou o início de sua carreira de escritor foi *Joseph Andrews*, na qual ele mostrou sua concepção de romance que, segundo Vasconcelos (2002, p. 94), “implicava uma crítica benevolente e bem-humorada de costumes, passava ao largo do tom decididamente didático, à maneira de Richardson, e da pregação moral que muitos viam como a única função do gênero.”

Nesse sentido, de acordo com Swan (2006(d), p. 4), ao escrever *Joseph Andrews*, Fielding teve preocupações estéticas além de morais. Ele queria satirizar também um gênero literário (a mocinha perseguida e o homem bom juntos em um só) e ele queria fazer seu leitor rir. Se para Richardson o assunto era sério demais para risos, Fielding encontrou um meio que ao final levava à avaliação e crítica sérias.

Conforme informa Watt (1990, p. 218), *Joseph Andrews* foi elaborado às pressas e com intenções algo confusas, iniciado como uma paródia de *Pâmela* e continuado no espírito de Cervantes. Publicada apenas dois anos depois de *Pâmela*, esse romance relata as aventuras de Joseph, irmão de Pâmela, que é assediado por sua senhora, encantada com sua beleza e porte. Ele se recusa a ceder ao assédio para manter intacta sua virtude. Frustrada, a dama, que não por acaso é tia de Mr. B., o perseguidor de Pâmela, o despede e, a partir daí, começa uma viagem cheia de aventuras e peripécias, provocadas principalmente pelo pároco Mr. Adams, um homem moralmente íntegro, mas um idealista que se torna desajeitado ao se defrontar com a realidade. Conforme Rawson (1996, p. 136), o caráter de Adams é principalmente o de um cristão altruísta e desinteressado nas coisas materiais. Ao perceber a necessidade de outros, ele se lança em seu socorro e se vê em situações complicadas ao perceber, por exemplo, que não tem os recursos necessários para efetuar a ajuda a que se tinha proposto.

Fielding cria o nome *Booby* para identificar o agora marido de Pâmela, com o objetivo de ridicularizar ainda mais a obra de Richardson, uma vez que a palavra *booby* significa “pessoa estúpida” ou “trouxa”. Como Richardson não cita em momento algum o nome completo de Mr. B., Fielding completou, a partir da inicial, o nome com o

significado que revelaria a personalidade que queria destacar na sua personagem. Ao final do romance, Joseph mantém sua virtude e se casa com sua amada Fanny, criada como ele. A senhora Booby acaba ficando definitivamente sem seu jovem criado. A aventura é enriquecida com várias personagens que aparecem para introduzir e desvendar mistérios. Pâmela e seu esposo estão presentes no desenlace da trama e o comportamento da ex-criada, heroína de Richardson, é típico de alguém que galgou um nível mais alto socialmente e agora trata aqueles de classes mais baixas que a sua com desprezo. Ela conclui que, ao se casar com um fidalgo, elevou toda a sua família a um *status* e agora seu irmão não poderá desposar uma mera criada. A reviravolta se dá quando descobre-se que Fanny, a amada de Joseph é, na verdade, irmã de Pâmela e ele é filho de uma família honrada, dona de uma propriedade razoável. A troca havia sido feita por ciganas que roubaram as duas crianças dos seus pais.

A presença de Pâmela e Mr. B. na obra de Fielding demonstra que já no romance do século XVIII despontava a técnica da presença de personagens de outra obra em romances de outros autores ou de um mesmo autor, caracterizando a transmigração que se tornou muito corrente no século XIX. O melhor exemplo é o d'*A comédia humana* de Balzac, na qual a sociedade burguesa da França é desnudada, e o de *Rougon Maquart* de Émile Zola, uma saga familiar através dos tempos demonstrando as especificidades biológicas que aparecem nos descendentes, sem que seja possível interromper esse ciclo. Na literatura brasileira, encontramos Quincas Borba como personagem de *Memórias Póstumas* de Machado de Assis. Esse tipo de diálogo entre obras literárias de um mesmo gênero ou mesmo de gêneros diferentes tem sido evidenciado principalmente através dos estudos feitos pela literatura comparada. A riqueza dessa intertextualidade vem comprovar que a criação literária não exclui todo o conjunto ao qual seu autor foi exposto. Ao escrever sua obra, toda a experiência de leitor é disponibilizada produzindo o diálogo intertextual. Perrone-Moisés (1990, p. 94) afirma que o conceito de intertextualidade derruba a idéia de modelo como ponto de partida, pois integra a concepção de literatura como “um vasto sistema de trocas, onde a questão da propriedade e da originalidade se relativizam, e a questão da verdade se torna impertinente”.

Já no início da obra de Fielding, Pâmela é citada ao ser apresentado o protagonista do romance: “Mr. Joseph Andrews, the hero of our ensuing history, was

esteemed to be the only son of Gaffar and Gammer Andrews, and brother to the illustrious Pamela, whose virtue is at present so famous. (FIELDING, 1957, p.11)<sup>56</sup>

É interessante que aqui temos a referência a Pâmela como personagem do romance de Richardson, mas ela é também a própria obra que foi responsável pela reação do público, tornando-se famosa.

No capítulo VI do primeiro volume, Joseph escreve uma carta a sua irmã, relatando a morte de seu senhor e demonstrando sua preocupação com a sanidade da viúva, que já demonstrava interesse por ele. Prevendo que deverá ser dispensado, ele pede, nessa carta, que Pâmela verifique a possibilidade de lhe conseguir uma colocação junto ao Sr. Booby.

No capítulo X, ele escreve outra carta a sua irmã relatando seu desespero por estar sendo assediado por sua patroa. Ele lhe pede orações para conseguir manter sua virtude como ela tinha feito. Ao contrário de Pâmela que é presa na casa de Mr. B., Joseph é posto para fora (TURNER, 1994, p. 84). Da mesma forma como Pâmela escrevia a seus pais relatando suas aventuras e desventuras, Joseph escreve a ela relatando o assédio da sua senhora. Fielding não apresenta a resposta de Pâmela, mas Joseph comenta que espera conseguir seguir os conselhos que ela lhe deu e se manter virtuoso, resistindo às tentações. De acordo com Swan (2006(d), p. 4), a carta de Joseph para Pâmela parodia as cartas dela para seus pais no romance de Richardson. Nessa carta Joseph descreve minuciosamente como sua patroa o induz a se aproximar de sua cama onde ela está deitada (e ela faz questão de dizer a ele que não está vestindo nada por baixo do lençol) e, segundo ele, ela lhe falou exatamente como uma dama fala com seu amado.

Ao se defender do assédio, ele argumenta que, sendo o irmão de Pâmela, seria uma vergonha que o exemplo de castidade preservada nela fosse manchada por ele (SWAN op.cit., p. 5).

Já no final do romance, no capítulo 7 do volume IV, Pâmela aparece em pessoa para, juntamente com seu esposo, visitar a tia deste. Esta visita faz com que Joseph seja recebido novamente na casa de onde fora expulso e, desta vez, em pé de igualdade com sua senhora que agora vislumbra a possibilidade de conseguir se unir a ele sem os anteriores percalços sociais. Ele, no entanto, alega amar uma outra criada, Fanny, tão

---

<sup>56</sup> Sr. Joseph Andrews, o herói de nossa história, era considerado o único filho de Gaffar e Gammer Andrews, e irmão da ilustre Pâmela, cuja virtude é, no momento, tão famosa.

virtuosa e bela quanto Pâmela. Lady Booby convence seu sobrinho a dissuadir Joseph e, diante da recusa de Joseph, Pâmela é chamada a intervir. É através dessa intervenção que Fielding apresenta a Pâmela hipócrita que ele quer mostrar ser a verdadeira. O diálogo entre eles é o seguinte:

‘Brother’, said Pamela, ‘Mr. Booby advises you as a friend; and no doubt, my papp and mamma will be of his opinion, and will have great reason to be angry with you for destroying what his goodness hath done, and throwing down our family again, after he hath raised it. It would become you better, brother, to pray for the assistance of Grace against such a passion, than to indulge it.’ ‘Sure, sister, you are not in earnest; I am sure she is your equal at least.’ ‘She was my equal,’ answered Pamela, ‘but I am no longer Pamela Andrews, I am now this gentlman’s lady, and as such am above her – I hope I shall never behave with an unbecoming pride, but at the same time, I shall always endeavour to know myself, and question not the assistance of grace to that purpose.’ (FIELDING, 1957, p. 328)<sup>57</sup>

Como afirma Swan (2006(d), p. 3), Pâmela é apresentada como vaidosa e bastante arrogante. Fielding expõe o problema de se reduzir a virtude a meramente castidade física, mas ele não chega a propor o que considera a verdadeira virtude. Segundo ela, ao parodiar Pâmela dizendo que precisava preservar sua inocência, o argumento se torna divertido ao invés de convincente. Fielding está aqui expondo a hipocrisia que ele via na sociedade, mais preocupada com a virtude do que com a moral genuína (SWAN, op. cit., p. 6). É aqui que Fielding coroa sua paródia. A mocinha pura, casta e cristã de Richardson, ao transmigrar para a obra de Fielding, tem um comportamento oposto ao apresentado na obra que a criou. Fica para o leitor a indagação: ela era assim o tempo todo? Ou foram o tempo e as circunstâncias que a transformaram?

Joseph se mantém irredutível e argumenta que seu cunhado fez o mesmo que ele pretende quando se casou com sua irmã, mas ouve dele a seguinte observação: “... as

---

<sup>57</sup> “Irmão,” disse Pâmela, “o Sr. Booby lhe aconselha como amigo e, sem dúvida, meu papai e mamãe serão da mesma opinião e terão motivo para se zangar com você por destruir o que a bondade do Sr. Booby fez, rebaixando nossa família novamente, depois de ele tê-la erguido. Seria melhor que você, irmão, orasse pedindo a assistência da graça para vencer tal paixão ao invés de entregar-se a ela.” “Certamente, irmã, você não está falando a sério; estou certo de que ela [Fanny] é, no mínimo, sua igual.” “Ela era minha igual” respondeu Pâmela, “mas eu não sou mais Pâmela Andrews, eu agora sou a esposa desse senhor, e, como tal, estou acima dela – espero que eu nunca demonstre orgulho deselegante; mas ao mesmo tempo, eu me esforçarei para saber meu lugar e não questionar a assistência da graça que levou a esse fim.

you civilly throw my marriage with your sister in my teeth, I must teach you the wide difference between us; my fortune enables me to please myself... (FIELDING, op. cit., p. 328)<sup>58</sup>

Conforme Rawson (1996, p. 133), o sub-texto anti-Pâmela nos romances de Fielding funciona não somente como uma libertação da censura e lascívia de Richardson, mas também é um foco para a articulação de uma moralidade antiprudencial cujo código sexual valoriza a generosidade e ternura mais do que a virtude rigorosa.

Assim, é no viés do comportamento hipócrita e interesseiro de Pâmela que Fielding, encerra sua obra, apesar de ao longo da maior parte das aventuras vividas por Joseph, ele não ter retomado a relação com a obra de Richardson. Esse fato fez com que *Joseph Andrews* colocasse Fielding na relação dos precursores do Romantismo, ao lado de Richardson, justamente quem ele tanto criticou.

Com essa obra, portanto, Fielding expressou de forma peculiar, sua rejeição ao romance de Richardson, o que, de acordo com Rawson (op. cit., p. 122), é um fenômeno recorrente na história das formas literárias – uma anti-forma se torna um membro da classe que ela está subvertendo.

Turner (1994, p. 856) conclui que as paródias de *Pâmela* ajudam a perceber o significado do romance original de Richardson. Elas estão certas acerca dos detalhes, mesmo que não o estejam em relação ao que eles significam para a integridade da obra. Para ele, os autores das paródias estão enganados ao considerar Richardson um pornógrafo astuto, no entanto *há* algo de *voyerístico* no desejo de compartilhar os momentos mais íntimos da primeira crise de uma adolescente (ênfase do autor).

Certamente Fielding, ao escrever as obras para criticar e diminuir o texto de Richardson, trouxe uma grande contribuição não só para o gênero emergente, mas também para esclarecer questões sociais e morais que hoje podem ser desvendadas através do seu trabalho e do gênero que, ao final, ele ajudou a construir.

Vários acontecimentos históricos e sobretudo literários intervieram após essa querela envolvente entre os autores e o romance *Pâmela* na Inglaterra oitocentista. Faremos, no entanto, ligeiro silêncio sobre eles para partir em busca de um diálogo ainda mais profícuo do que o ocorrido entre Richardson e Fielding, entre *Pâmela* e

---

<sup>58</sup> ... como você educadamente me lança na face meu casamento com sua irmã, eu devo ensinar-lhe a enorme diferença entre nós; minha fortuna me possibilitou fazer o que quisesse...

*Shamela* ou *Joseph Andrews* e tantas outras manifestações críticas ou romanescas que a obra de Richardson deslanchou.

Buscaremos agora outra personagem e outro título de romance, bem como outro autor, não na Inglaterra, doravante mergulhada na grande revolução industrial, para irmos para o outro lado do Canal da Mancha e ancorarmos nossa reflexão na França iluminista e dinâmica, quarenta anos depois, para abordar *Júlia, ou A nova Heloísa*, e seu genial autor, Jean-Jacques Rousseau, filósofo, educador, revolucionário em todos os títulos e, principalmente, o literato autor do mais significativo romance do século para a história do gênero na era moderna.

## **CAPÍTULO 3**

### **O CONTEXTO FRANCÊS – O ROMANCE ESPELHO DA VIDA**

*"Se o semblante da virtude pudesse ser visto, enamoraria toda a gente"*

*Platão*

### 3 O CONTEXTO FRANCÊS – O ROMANCE ESPELHO DA VIDA

#### 3.1 A FRANÇA ILUMINISTA

Da mesma forma como fizemos com *Pâmela* de Richardson, para melhor investigar *Júlia, ou A nova Heloísa* de Jean-Jacques Rousseau, consideraremos a França no século XVIII e os acontecimentos que aí ocorriam. Doudet (2004, p. 13) informa-nos que a França e a Inglaterra exploraram nesse período vias de desenvolvimento diferentes com conseqüências complementares. Na Inglaterra, houve duas revoluções no século anterior que deram fim ao regime monárquico absolutista e colaboraram para o início de transformações nas áreas agrícola e industrial, substituindo cada vez mais o homem pela máquina. Depois desse período, no século seguinte, a Inglaterra viveu uma época de ampliação territorial, não só com a inclusão da Escócia, mas com a exploração das suas colônias. Assim, ela estava preparada para liderar os avanços que trouxeram a chamada Revolução Industrial. (PRIESTLY e SPEAR, 1963, p. 213 – 221).

A França, por sua vez, mantinha a monarquia absoluta e a produção artesanal. No entanto, apresentava grandes inovações no domínio científico e filosófico. Como muitos dos grandes expoentes intelectuais dessa época eram de origem burguesa, começou a surgir a luta pelo reconhecimento dos seus direitos e a manifestação da necessidade de renovação política, econômica e social, o que gerou um conflito entre os desejos da população e a realidade política, algo que era considerado imutável.

Assim, a instabilidade política na Inglaterra no século XVII e na França no século XVIII não foram fenômenos isolados. Apenas revelaram a questão do sistema sócio-político esclerosado diante de novas idéias de liberdade e igualdade. Esses ambientes, que propiciaram o surgimento das obras que são objeto desse estudo, revelam as motivações e interesses tanto de seus autores quanto do público que tão prontamente as acolheu.

No período que estamos considerando, e em que apareceu a obra de Rousseau, encontramos a França com o Iluminismo em processo de maturação e prestes a explodir com a Revolução Francesa. A pressão que precedeu a essa revolução estava se fazendo sentir em todos os aspectos da vida, tanto nas questões econômicas (distribuição de renda e conseqüente alteração do poder sócio-político), nas morais (por influência de questões religiosas, inclusive ligadas ao Iluminismo) e geográficas (os países vizinhos

como Alemanha e Inglaterra vinham também sofrendo mudanças) e esses fatos repercutiram no país.

Igualmente em Doudet (2004, p. 14-17), encontramos relacionados aspectos que descrevem o contexto na França nessa época:

- Economicamente, a França sobrevivia mais dos recursos trocados com suas colônias do que da sua produção continental;

- Em termos de conhecimento, grandes avanços estavam sendo obtidos, por exemplo, nas áreas da química e da matemática, que afetavam a vida no seu cotidiano, promovendo novas maneiras de encarar fatos e viabilizando o surgimento de novos produtos decorrentes desses avanços;

- Em relação às condições materiais de vida das pessoas, estava sendo observado um aumento geral na expectativa de vida;

- Em contrapartida, a ordem social se baseava em privilégios e em rígida imobilidade social. No entanto, a classe burguesa surgia e criticava essa imobilidade, reclamando reconhecimento e representatividade na vida política.

Os avanços científicos e culturais dessa época devem-se ao maior conhecimento do próprio mundo no período denominado Século das Luzes, ou seja, iluminado pela razão, pela ciência e pelo respeito à humanidade. Os precursores desse novo sistema de pensamento foram os filósofos racionais e políticos, dentre eles, Descartes, Hobbes, Locke, Spinoza, Diderot, Voltaire, Rousseau e dos demais enciclopedistas.

Dentre os aspectos resultantes do Iluminismo mais diretamente visíveis na França, vamos encontrar a ação dos Enciclopedistas que admitiram que o conhecimento era também poder. Assim, eles mapearam o universo do saber e partiram para a conquista da sociedade (DARNTON, 1986, p. 170). A ação dos Enciclopedistas repercutiu de várias formas: tirou o conhecimento das mãos do clero, colocando-o nas de intelectuais comprometidos com o Iluminismo; secularizou a instrução e introduziu novas disciplinas escolares; no âmbito mais abstrato, o Iluminismo procurou demonstrar que a teologia era vã especulação, uma vez que em nada contribuía para melhorar a vida dos seres humanos na terra. No entanto, os iluministas tinham respeito pela “verdadeira religiosidade”, apoiando todas as práticas religiosas, sem aderir a nenhuma delas. Eles afirmavam que o exercício da virtude moral seria suficiente para tornar a pessoa honesta

– um cidadão decente e bem educado, útil à sociedade (DARNTON, 1986, p. 181). Doudet (2004, p. 17) relata que os iluministas defendiam a existência de Deus e rejeitavam o ateísmo, mas sua noção de Deus excluía a teologia complexa, a riqueza e o poder político da Igreja como instituição.

O termo Iluminismo era usado por seus adeptos acreditarem estar emergindo de séculos de obscuridade e ignorância. Assim, o seu objetivo era formar homens melhores, mais cultos, virtuosos e morais. A busca da verdade era feita pela observação da natureza e não pelo estudo das fontes de autoridade como Aristóteles ou a Bíblia.

Para eles, a razão humana poderia esclarecer todos os domínios por meio da experiência e do livre exame. O homem deveria viver em acordo consigo mesmo, com a natureza e com a virtude que deveria ser tomada não como uma qualidade pessoal, mas um princípio social – uma qualidade de sociabilidade e amabilidade.

Enfim, Doudet define como características dominantes dos iluministas o otimismo e o entusiasmo intelectual. Eles acreditavam que o conhecimento traria a solução para todos os problemas e que a sociedade passaria a viver num contexto ideal.

De acordo com Lange (2002, p. 11), Rousseau criticou a crença iluminista excessiva na razão como a origem do progresso que trouxe consigo aspectos predominantemente negativos. Depois de algum tempo de convivência com os iluministas e após vivenciar uma experiência que denominou de “iluminação”, Rousseau começou a divulgar o que entendia serem resultados negativos advindos do progresso científico.

Um aspecto interessante registrado por Darnton (1986, p. 40) é que nessa época na França, enquanto grandes mudanças estavam começando a acontecer, as aldeias povoadas pelos camponeses permaneceram estáveis e a vida ali continuava imutável, apesar de batalhas e trocas de ministros e das medidas governamentais. Eles habitavam num mundo de labuta inexorável e interminável no qual o sistema senhorial lhes negava terras suficientes que lhes dessem conforto ou independência econômica e lhes sugava qualquer excedente produzido.

A instabilidade social que começara a ocorrer no final do século anterior na Inglaterra surgiu agora na França. É Darnton (op. cit, p. 149) quem nos explica que, desassociados da nobreza, por um lado, e do povo comum, por outro, principalmente na sociedade urbana, começaram a se destacar homens que viviam de seus serviços, não

braçais – a *intelligentsia*, formada por médicos, advogados, administradores, tabeliões e *rentiers*.

A ascensão desses indivíduos provocou a mobilidade social ou a “ultrapassagem de fronteiras” (p. 175). Como decorrência desse movimento, os efeitos democratizantes se estenderam tanto abaixo da burguesia como acima, de modo que os artesãos ricos possuíam coisas e comiam tão bem quanto os da classe superior à sua e seus empregados se vestiam tão bem quanto eles. Além disso, começaram a surgir escolas para classes inferiores.

Nesse contexto de exaltação ao conhecimento, de efervescência de novas idéias e de dissipação das trevas do obscurantismo que pairavam sobre os domínios das ciências da natureza, da vida política e da religião, surgiu também um novo foco sobre as artes. No enalço da divulgação do conhecimento estavam as manifestações artísticas e nesse novo olhar para o mundo, buscando conhecê-lo melhor e vivenciá-lo mais, o gênero romance começou a ser gerado com a característica de relatar aspectos da vida cotidiana, apresentando personagens que não eram mais meros tipos de heróis inatingíveis e sim alguém que se parecia com o vizinho, o parente ou até o próprio leitor.

Prado (2003, p. 233) constata que, diferentemente do romance na Inglaterra, o gênero na França do século XVIII, para afirmar a legitimidade de sua reivindicação, teve que mergulhar “na tradição do pensamento moral, desde os antigos até as raízes do cristianismo”. Houve um embate porque o individualismo burguês, ao se expandir, foi de encontro à tradição com seus valores religiosos e humanitários. Assim, o romance encontrou, nas imagens da clausura utópica e da jornada picaresca, a expressão privilegiada de suas angústias e suas esperanças.

Fermon (1997, p. 123) considera que, na época de Rousseau, havia duas correntes filosóficas na França. Uma era a tradição feudal que enfatizava a natureza privada da propriedade como dádiva de Deus para Adão. Essa dádiva era assumida pelo monarca. A outra corrente era coletivista em espírito e se justificava tanto pelos costumes comunitários quanto pela jurisprudência. Essa tradição, muitas vezes, era sancionada pelas leis do monarca, outras pela jurisprudência local e, em determinadas situações, pela pressão popular que podia se tornar passional e bruta. Nesse contexto e com mais força em Genebra, tomou corpo o calvinismo (p. 69) que tinha como plano

dar à família a tarefa de inculcar os princípios de comportamentos ético e cívico desejados pelos governantes. O Estado impunha as leis cujos princípios estavam baseados na premissa maior de obediência ao magistrado que era o ministro de Deus e único intérprete de suas leis. Assim, os pais estavam sujeitos à autoridade legal quanto à educação dos filhos.

Por exemplo, em relação ao casamento, ainda de acordo com Fermon (p. 82), a aristocracia francesa costumava fazer arranjos, principalmente, conforme as leis da herança. No entanto, havia fortes defensores na França das parcerias amorosas burguesas que estavam ganhando ascendência e se difundiam pelo ambiente burguês. A autora relata que casos chegaram a ser levados à justiça e o resultado foi desobrigar pessoas a se submeter a casamentos arranjados. No entanto, os casos registrados desse tipo de ocorrência eram entre membros da classe média comercial, cujo patrimônio não seria ameaçado pelo casamento errado.

Devido a fatos como esses, a sociedade francesa do século XVIII, apesar de timidamente, estava desafiando a polarização entre os interesses individuais e interesses comuns e sociais. A autora explica que a França não assumiu facilmente, como ocorreu na Inglaterra, a contradição entre o privado e o público e o gosto da burguesia pelo isolamento familiar na esfera pública (p. 36). Na França, a tendência individualista veio mais tarde com rupturas sociais mais drásticas que ocorreram por ocasião da Revolução. As mudanças foram mais marcantes que na Inglaterra, pois a monarquia foi totalmente eliminada. Isso refletiu-se nas artes e, obviamente, evidenciou-se no romance. Uma ilustração disso é a própria Pâmela que, sozinha, se manteve firme contra as forças sociais que a incitavam a submeter-se ao mais forte. Rousseau, diferentemente de Richardson, manteve sua heroína fiel aos interesses públicos em detrimento de seus desejos pessoais e a família, ao invés de se isolar, continuou inserida na comunidade mais ampla.

### 3.2 ROUSSEAU, O BOM REBELDE

Para entendermos a obra de Rousseau, não basta voltarmos nosso olhar para a França do século XVIII. É necessário olharmos algo também do contexto suíço, de onde ele veio.

Rousseau nasceu em Genebra e esse fato influenciou muito toda sua trajetória tanto como cidadão quanto como escritor. Diferentemente das cidades vizinhas, Genebra era uma república e não uma monarquia. Conforme Doudet (2004, p. 20), a população era dividida em quatro categorias. Os cidadãos que tinham plenos direitos, podendo exercer qualquer profissão ou cargo; os burgueses, que eram hierarquicamente inferiores e podiam exercer os principais cargos, mas não podiam votar no Conselho Geral; os nativos, filhos de pais estrangeiros, mas que nasceram em Genebra e que tinham direito revogável à residência, pagavam taxas e impostos e não podiam ascender a cargos no legislativo ou no executivo; finalmente, havia os sujeitos que eram soldados mercenários ou pessoas oriundas dos países sob autoridade genebrina. Nesse contexto, as mulheres e os menores eram excluídos da hierarquia e não votavam. O poder político era dividido entre o Conselho Geral que era a Assembléia Legislativa e o Pequeno Conselho.

Havia dois partidos que dividiam a população e essa divisão era também geográfica: a cidade alta, dos ricos, e a cidade baixa, onde ficavam os bairros populares.

Finalmente, é preciso não esquecer que Genebra era uma cidade calvinista, onde a política e a religião se distinguiam e a vida era marcada pela austeridade e rigor moral. Decretos e leis regiam um puritanismo sem concessões, onde o teatro era proibido, jóias e adornos excessivos eram condenados, os adúlteros eram condenados à exposição pública, prostitutas eram lançadas à água e ter filhos fora do casamento era um crime impensável (DOUDET, 2004, p. 21).

Sobre a vida de Rousseau, Doudet (2004, p. 22 a 25) relata detalhadamente os fatos. Ele perdeu a mãe pouco depois de nascer, em 1712, e foi criado pelo pai que não era muito rigoroso na tradição genebrina, apesar de ser de origem protestante. Rousseau aprendeu a ler nos romances deixados pela sua mãe e nos livros de história de seu pai que não o submeteu à educação formal rígida. Aos dezesseis anos de idade, saiu de Genebra e foi acolhido por um missionário na fronteira suíça que prometeu ajudá-lo se

ele se convertesse ao catolicismo, o que ele concordou em fazer. O cura o enviou à casa de Mme. de Warens que se tornou o centro de gravidade de sua juventude. Ela assumiu sua educação e eles se tornaram amantes. Quando ela arranhou outro amante, ele partiu para continuar sua instrução como autodidata. Tornou-se professor em Lyon na casa de M. de Mably que era irmão de um dos enciclopedistas. Foi ali que Rousseau descobriu o mundo intelectual francês.

Aos trinta anos, com uma vasta bagagem cultural e tendo viajado e exercido vários pequenos ofícios, ele partiu para Paris, confiante em seu talento de intelectual e de músico.

Ali ele conheceu Fontenelle (1615-1757), Marivaux (1688-1763) e Diderot (1713-1784) e entrou para a sociedade parisiense. Durante um ano ficou em Veneza como secretário do embaixador Montaigu. Ao voltar, retomou as atividades musicais e viveu maritalmente com Thérèse Levasseur. Foi nessa época que conheceu Voltaire (1694-1778). Em 1747 teve um filho que abandonou, como viria a fazer futuramente com outros quatro.

O fato de ter abandonado seus filhos está em acordo com o que Doudet (2004, p. 26-7) diz a respeito de Rousseau. Segundo a autora, ele era vítima de pensamentos baixos e mesquinhos, mas também de sentimentos sublimes. Essa tensão interna se refletia em todos os aspectos de sua vida. Rousseau queria ser aceito socialmente, mas não suportava as obrigações e rituais da vida social. O ato de abandono de sua prole não parece ser a ação da mesma pessoa que escreveu *Emílio* que é um tratado sobre a educação de uma criança desde seu nascimento até que seja homem feito. A obra traz orientações sobre praticamente todos os aspectos, desde a alimentação até a escolha de uma companheira, e defende que a criança deve passar por todas as etapas do crescimento guiada por um adulto, de preferência a mãe.

Suas atividades artísticas aumentaram e ele passou a ter contato com Condillac (1715-1780), Diderot, Jacob Grimm (1785-1863), D'Alembert (1717-1783) e redigiu os artigos sobre música para a Enciclopédia. Foi nesse período que ele conheceu Mme. d'Epinau, que desempenharia um papel importante em sua vida.

Em outubro de 1749, a caminho de Vincennes para visitar Diderot, Rousseau leu num jornal algo sobre um concurso da academia científica de Dijon acerca de se o progresso da ciência e das artes estaria contribuindo para corromper ou melhorar a

moral. Rousseau disse ter tido ali uma experiência que chamou de “*l’illumination de Vincennes*” e redigiu seu *Discours sur les sciences e les arts* que foi publicado em 1750 e o tornou reconhecido. Sua tese era a de que, diferentemente do que pensavam os iluministas, o progresso perverte a humanidade e desnaturaliza sua virtude natural.

Essa tese, influenciada por sua infância livre e próxima da natureza, bem como pelas decepções da vida mundana, e devido ao insucesso de uma obra musical sobre a qual ele colocara suas ambições, foi totalmente contrária ao movimento em voga, que enaltecia o espírito científico e o progresso. Foi assim que o escritor, cujo pensamento se elaborava sobre temas musicais, como a presciência da melodia sobre a harmonia, decidiu se tornar filósofo e propor uma tese paradoxal que defendia o antagonismo entre a civilização e a virtude, denunciando a vaidade do conhecimento, a inutilidade da filosofia e a nocividade do luxo.

As reações ao documento foram sensíveis e Rousseau decidiu então voltar para Genebra e rejeitar o catolicismo. Em 1755, publicou o *Discours sur l’inégalité*, no qual denunciou a artificialidade do sonho dos enciclopedistas, propôs um retorno à natureza, à simplicidade e à virtude. A essa altura ele já havia se indisposto com toda a intelectualidade da época. Foi então que aceitou a oferta de Mme. d’Epinay de viver na sua propriedade, Ermitage, perto da floresta de Montmorency. Ali conheceu Mme. d’Houdetot, por quem se apaixonou; e foi essa paixão romanesca que ecoou mais tarde em *Júlia, ou A nova Heloísa*. Mas ele também acabou se desentendendo com Mme. d’Epinay e deixou a Ermitage, aceitando a hospitalidade do Marechal de Luxembourg, em Montmorency, onde ficou até 1762. Durante esses anos, ele teve uma intensa atividade criativa, produzindo três grandes obras: *Júlia, ou A nova Heloísa* em 1761, que foi um imenso sucesso, *Do contrato social* e *Emílio*, ambos em 1762. Esta última provocou tal escândalo que, em 9 de junho, o parlamento de Paris condenou a obra, principalmente, pelas idéias religiosas ali expostas. Foi expedido um mandato de prisão contra Rousseau, que foi para a Suíça apenas para sofrer mais uma decepção. Sua obra foi também condenada e queimada publicamente em Genebra. A partir daí, ele passou a ser perseguido política e religiosamente. Rousseau buscou refúgio então em Môtiers, perto de Neuchâtel, onde escreveu as *Confissões*. Em 1764 escreveu as polêmicas *Cartas escritas da montanha* e teve como consequência sua casa atacada. Em seguida, ele se refugiou na ilha Saint-Pierre e depois foi para a Inglaterra a convite do filósofo

David Hume. No entanto, logo se desentendeu com seu anfitrião. Todos esses acontecimentos perturbaram a existência do filósofo que se tornou paranóico e obcecado pela idéia de um complô para destruir suas idéias e sua pessoa. Ele retornou a Paris, onde recomeçou a ganhar sua vida copiando música e dividiu seu tempo entre a botânica e os passeios. Morreu em julho de 1778 em Ermenoville, deixando inacabado o livro de memórias *Les reveries du promeneur solitaire*.

Sobre a personalidade de Rousseau, Doudet (op. cit, p. 27 a 29) comenta que ele vivia uma discordância entre o que ele era e o que a sociedade queria que ele fosse. Como autor da moda ele recusava as obrigações da vida social. Para ele, conversar, escrever cartas e fazer visitas era um suplício. Sua obra política foi apresentada como uma das fontes da Revolução, apesar de ele não ser revolucionário nem um homem de ação. Reivindicava a liberdade de pensamento, mas tomava todas as precauções necessárias para não trazer inquietação e recomendava o respeito ao governo, obediência às leis e a não violação dos direitos das pessoas. A autora relata que:

Cette discordance entre ce qu'il est et ce que la société voudrait qu'il soit est au centre de la personnalité de Rousseau et éclaire l'ensemble de ses œuvres. [...] Toujours mal à l'aise en société alors qu'il était un auteur à la mode, Il refuse les obligations de la vie sociale. (p.27)<sup>59</sup>

[...]

... défenseur farouche de La liberté individuelle, Il repugne au désordre social et conserve une certaine prudence. (p.29)<sup>60</sup>

O mandato de prisão após a publicação de *Emílio* foi um verdadeiro trauma, pois ele defendia a liberdade individual, não gostava de desordem social e se considerava prudente.

Ainda para Doudet (p. 48-50), não se pode separar o Rousseau escritor do Rousseau filósofo, sonhador sentimental e construtor da filosofia moderna. Ele gostava tanto do imaginário que, ao refletir sobre suas leituras quando jovem, ele as responsabiliza pela sua dificuldade de encontrar-se com a realidade.

---

<sup>59</sup> Essa discordância entre o que ele era e o que a sociedade queria que ele fosse está no centro da personalidade de Rousseau e esclarece o conjunto de suas obras. [...] Sempre pouco à vontade na sociedade, embora fosse um autor da moda, ele se recusava a cumprir as obrigações da vida social.

<sup>60</sup> ...defensor feroz da liberdade individual, ele era contrário à desordem social e mantinha uma certa prudência.

A dificuldade de Rousseau de se sentir bem como escritor é claramente explicada no *Discurso sobre as ciências e as artes* – a ruptura que existe entre o gosto que se desenvolve no progresso das civilizações e a exigência moral. Rousseau considerava que existe uma ligação entre a moral e as artes, mas essa ligação é negativa. Ele viu no progresso das artes a degradação da moral. Segundo ele, essa lei da história afetou a França da mesma maneira como havia feito no Egito, em Atenas, em Roma e em Constantinopla.

Quanto ao homem, Rousseau dizia que o que o distinguia dos outros animais não era a razão como diziam os iluministas e sim a liberdade, o poder de escolha e o livre arbítrio.

No tocante à religião, ele considerava que esta e o Estado deveriam ser distintos. A religião deveria ser no Estado e para o Estado e não do Estado ou de Estado. A fé é pessoal e sobre ela o Estado não deveria ter qualquer controle. Ele não gostava dos ritos protestantes nem dos católicos. Para ele, o êxtase da natureza narrado nas *Rêveries* e ilustrado em *La nouvelle Héloïse* é um meio de identificação mística com um Deus compassivo e pessoal (DOUDET, p. 57, 67, 68).

Vemos, assim, na apresentação de Doudet, um músico por gosto, um filósofo por escolha, autobiógrafo e romancista por imposição, que cria numa polifonia de obras, típicas de sua época, a contradição genérica que mascara sua unidade ideológica (p. 9).

Butler (2002, p. 217 a 219), outra autora que refletiu sobre a vida e a obra de Rousseau, diz que a questão do cuidar teve um papel constantemente presente e problemático na vida dele. Pelos seus escritos autobiográficos, percebe-se que nas funções de receptor – ele matou a mãe (mesmo involuntariamente), passou sua vida rodeado de mulheres que cuidavam dele, e viveu da bondade de outros. Ele não conseguia conciliar sua necessidade de independência com suas demais necessidades. Inclusive suas amizades acabaram desastrosamente devido à sua falta de habilidade em administrar suas relações. Tampouco ele era eficiente no cuidado de outros, pois abandonou seus cinco filhos por não se sentir capaz de cuidar deles. Ele afirmou que eles estariam em melhor situação separados dele do que sob seus cuidados.

Em relação à obra de Rousseau, Fermon (1997, p. 1, 2) afirma que ela sempre une as pessoas, seja para condená-lo ou para aprová-lo, pois busca conhecer os problemas mais profundos do ser humano, os que tratam de autonomia, da comunidade,

do amor sexual, ilegal ou legítimo. Ela considera (p. 5) que Rousseau era consciente de que o que ele havia concebido como problemas particulares eram, na verdade, males sociais gerais. Sua experiência perde, assim, seu caráter privado e se torna paradigmático do que ele diagnostica como sendo o mal social e político de seu tempo.

A publicação de *Júlia, ou A nova Heloísa*, explica Doudet (2004, p. 109), veio reforçar a atitude aparentemente contraditória de Rousseau face ao gênero romance. Ele se nutriu de leituras de romances na sua infância e viu no romanesco o acesso privilegiado ao ideal, principalmente amoroso. Mas ele condenava severamente o que considerava ser quimeras. Esse aspecto será retomado mais adiante ao analisarmos a obra. Segundo a autora (p. 82), *Júlia, ou A nova Heloísa* é a única concessão que Rousseau faz ao romanesco. Ele o escreveu para proteger no plano ideal seu amor por Sophie d'Houdetot e para sonhar com a realização da sociedade ideal. O longo romance epistolar teve o poder de renovar o gênero pastoral e associar, numa paisagem suíça, o romanesco ao lirismo e a filosofia à utopia. Além disso, sintetizou o pensamento de Rousseau, cristalizando por meio das personagens a maior parte das aspirações ou questões que interessavam os indivíduos na época: o amor da natureza, os sofrimentos da alma sensível, as restrições sociais, a renovação da religião, a dialética do desejo e melancolia, a presença da morte.

Como afirma Fermon (1997, p. 55), Rousseau desdenhava romances em nome da verdade e da moralidade. Isso ocorria, embora sua correspondência indique que, apesar dessa condenação e de sua ocupação em escrever e publicar, ele estava constantemente lendo, pedindo e dando emprestado romances. Assim, Rousseau colocava-se numa situação de ter que se defender contra seus próprios ataques de que tais formas literárias podiam corromper a moral social. Por outro lado, Rousseau definiu seu público como a ala da cultura dominante que estava pronta para uma reforma e que, embora a literatura fosse perniciososa para o bem-estar dos que ainda levavam uma vida mais primitiva, era necessária para os habitantes das grandes cidades, onde as pessoas já estavam corrompidas, como defendia sua metáfora homeopática. Dessa maneira, Rousseau relacionou o tipo de público com a forma literária que, segundo ele, seria mais adequada.

Conforme Lange (2002, p. 10), ele acreditava que o significado pode e deve ser manipulado para fins sociais, através da educação dos sentimentos, da religião cívica e do espetáculo emocional, para se ter uma sociedade civil bem estruturada.

A concessão de Rousseau ao romance foi feita na forma epistolar. Isso, de acordo com Doudet (2004, p. 116), o fez escapar da condenação do gênero romanesco por ser confidência pessoal que aceita o discurso didático. Sobre a motivação de Rousseau, a autora pondera (p. 109) que *Júlia, ou A nova Heloísa*, escrita na maturidade de Rousseau, tem como origem sua paixão por Mme. d’Houdetot, com quem era impossível ele se relacionar por ela ser fiel ao seu companheiro. Depois de tentar viver uma amizade a três, Rousseau escreveu o romance, não para contar o que aconteceu, mas para aprovar o que ecoou na realidade. Assim, nasceu o mundo perfeito e rasgado de paixões de *Júlia, ou A nova Heloísa*. Metaforicamente, nas páginas do seu discurso Rousseau prendeu a virtude. Como vimos anteriormente, a forma epistolar foi também utilizada por Richardson com fins didáticos, visando promover a virtude.

Para Doudet (p. 111), a originalidade dessa obra está no fato de Rousseau pintar um amor impossível utilizando as cenas tradicionais dos romances barrocos: amores frustrados, amantes perseguidos pela tentação do suicídio, tempestades no lago, o reconhecimento do marido da existência de um amor antigo cheio de culpa, e outros episódios parecidos. Mas em *Júlia, ou A nova Heloísa* esses ingredientes são renovados e integrados ao modelo que Rousseau cria: ele não fala dos amantes, mas do amor. Para a autora, a originalidade está na ausência da intriga: Rousseau consegue fazer “algo” com “nada”. *Júlia, ou A nova Heloísa* é uma soma de temas articulados em torno de um eixo romanesco oferecendo ao leitor acesso privilegiado à idealização rousseaneana do Éden perdido: os povoados suíços, os rios de Leman, lugar da infância inscritas no gênero literário pastoril ou das histórias do século XVII. Essa união de lembranças pessoais e de licenças poéticas permite a transfiguração das convenções do romance de amor. A obra apresenta, desde o subtítulo *Cartas de dois amantes habitantes de uma pequena vila ao pé dos Alpes*, paisagens da montanha propícias à meditação, à melancolia ou ao desespero. Rousseau escreveu um romance útil e exemplar que mostrou a vitória da virtude sobre o amor, pregou a boa moral e a tolerância, o que torna coerente todo o conjunto da sua obra voltada para a reforma moral, religiosa e política.

Um aspecto que deve ser mencionado aqui é a idéia de que Rousseau foi influenciado por Richardson. Essa ligação nos interessa pois que, ao olharmos cada uma das duas obras, percebê-mo-las enriquecidas à medida que elas dialogam e revelam mutuamente aspectos relevantes para a compreensão das sociedades da época, da gênese do gênero romance e da repercussão que suas publicações tiveram no contexto social do período. Vários autores comentam a relação entre Richardson e Rousseau. Baker (1929, p.152) afirma que Rousseau conhecia bem a obra de Richardson, que havia sido traduzida para o francês por Prevost logo após sua publicação na Inglaterra. Ele considera que as personagens de Richardson reapareceram sob novos nomes nos trabalhos de romancistas franceses e ingleses. Eram tipos de melancolia, cada um achando ser o único escolhido para sofrer, ancestrais da raça reconhecida tanto no *Saint-Preux* de Rousseau, como no *Werther* de Goeth, no *René* de Chateaubriand e nos heróis de Byron (p. 129, 130).

Vasconcelos (2007. p. 82-88), tratando do surgimento do romance inglês, comenta que

A questão das influências – de quem leu quem, de quem inspirou ou copiou quem – é, para dizer o mínimo, terreno minado. Basta que se reitere que os intercâmbios foram inauditos e o trânsito de romances intenso, tendo assumido a forma de adaptações, seqüências, variações, plágios, paródias, ou simplesmente traduções, em que a fidelidade nunca foi cláusula pétrea nem regra inflexível. As imitações também eram comuns, pois o conceito de autoria não era moeda corrente e a exigência de originalidade não era condição... (p. 82,83)

Ao se referir especificamente à situação de intercâmbio entre a Inglaterra e a França, ela afirma que

A França, por sua vez, foi, notadamente a partir de 1740, literalmente tomada pelos ingleses. A direção da flecha havia-se invertido e o fervilhante mercado de livros e traduções vai, de forma crescente, alimentando-se da produção inglesa e enchendo as estantes dos *cabinets de lecture*. (p. 85)  
[...]

*Pâmela*, [...] traduzido por Prévost em 1742, foi recebido de modo elogioso e entusiasmado pelos críticos do romance pela maneira como tratava as questões morais e forneceu [...], pela capacidade de Richardson de conciliar realismo e moralismo, uma fórmula cara aos

franceses dos anos de 1760, presos no dilema entre a verossimilhança e o imoralismo. (p. 88)

Embora Ulmer (1972, p. 289) analise a relação entre as personagens Clarissa, de Richardson e Júlia, de Rousseau, seu artigo contribuiu para nossa análise entre Júlia e Pâmela que foi, em se tratando de Richardson, a personagem que promoveu o amadurecimento do autor, possibilitando a criação de Clarissa. Ulmer defende a originalidade de Rousseau, ao declarar que sua obra não fica comprometida ao ser comparada com a de Richardson. Ao contrário, uma comparação torna clara a natureza peculiar do gênio de Rousseau que não tentou fazer de novo o que Richardson havia feito, e sim o utilizou como fonte e ponto de partida, estendendo o assunto. Para o autor tanto um como o outro concordavam, como moralistas, que os tempos necessitavam de novos direcionamentos, inclusive, no campo literário e no do gênero romance, principalmente. Ao compararmos as duas heroínas, a Clarissa de Richardson que “perdeu sua virtude”, e a de Rousseau, Júlia, veremos que a diferença está no fato de Rousseau permitir que Júlia se redimisse do que considerava seu erro humano, tornando-se um modelo acessível capaz de demonstrar que a natureza e o dever podem sobreviver juntos (p. 290).

Hauser (1982, p. 711) fala da influência que o sucesso de Richardson teve sobre Rousseau ao se referir, por exemplo, aos sermões moralizadores nas digressões contidas no seu romance. É ele também quem delega a Rousseau o feito de ter tomado as tendências pré-românticas de Richardson e ter lhes dado significado europeu, conferindo-lhes uma forma universal e aplicável (p. 720).

Van Thiegen (s/d, p. 100), por sua vez, afirma que Richardson reconheceu que Rousseau o imitou e chegou a admitir que o fez bem. O autor considera ainda (p. 103) que a maior parte dos estudos um pouco aprofundados sobre *Júlia, ou A nova Heloísa* faz uma comparação entre Richardson e Rousseau; ora Rousseau é preferido, ora é Richardson que é elogiado. Van Thiegen conclui que os dois autores apresentam níveis diferentes de um mesmo gênero.

Darnton (op.cit., p. 312) também refere-se à relação entre as duas obras, a de Rousseau e a de Richardson, quando afirma: “*La Nouvelle Héloïse* não produziu a primeira epidemia de emoção na história literária. Richardson já deflagrara ondas de soluços na Inglaterra e Lessing fizera o mesmo na Alemanha”.

### 3.3 A RECEPÇÃO DE *JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA*

Quando Rousseau definiu Júlia como uma *nova* Heloísa, ele estava fazendo um paralelo entre aquela e a Heloísa que viveu no século XII e que vivenciou uma experiência dolorosa em função do seu romance com Abelardo, seu professor. A relação entre as duas, a personagem e a mulher, será considerada ainda neste capítulo.

Fermon (1997, p. 18, 19) relata que essa obra é considerada um *best-seller* do século XVIII. Mais edições dela foram impressas do que de qualquer outra na história da literatura. Era tão procurada que os livreiros alugavam volumes por dia e até por hora. Ela informa que os leitores compreenderam que a intenção de Rousseau era dar a uma sociedade corrupta e em decadência um modelo para reforma e reconheceram a crença dele na viabilidade do casamento e nas relações familiares restabelecidas como componentes essenciais para uma mudança social.

Doudet (2004, p. 116) relata que o prodigioso sucesso que fez da carta um poema em prosa explica-se pelo seu impacto sobre as “almas sensíveis”, mas também pela modernidade de um pensamento que aborda todos os problemas que, na década de 1760, estavam presentes na consciência das pessoas.

Um dos aspectos interessantes dessa obra é que se pode perceber que Rousseau orientava a leitura de seus leitores. Darnton (1986, p. 292) considera que ele transformou definitivamente a relação entre escritor e leitor e entre leitor e texto. O crítico ilustra essa afirmação com o exemplo de personagens de *Júlia, ou A nova Heloísa* atirarem-se à leitura: “A vida não pode ser distinguida da leitura nem o amor da escrita de cartas amorosas. Na verdade, os amantes ensinam um ao outro a ler, da mesma maneira como ensinam-se mutuamente o amor”. O autor conclui que “Rousseau ensinou seus leitores a “digerir” os livros tão completamente que a literatura era absorvida pela vida” (p. 321). Isso pode ser evidenciado pelos registros que se encontram relativos à recepção de *Júlia, ou A nova Heloísa*. Como relata Darnton (p. 310), os leitores comuns “Choravam, sufocavam, vociferavam, examinavam em profundidade as suas vidas e decidiam viver melhor”. Leitores escreviam a Rousseau, que colecionava seus testemunhos. Com alguns deles, Rousseau manteve correspondência e as cartas que recebeu foram preservadas, testemunhando sua influência e seu relacionamento com eles. A correspondência de Rousseau tornou-se

uma extensão do seu romance epistolar. Essas cartas revelam que a mensagem colocada em *Júlia, ou A nova Heloísa* fora captada pelos leitores e passara além da página escrita – da alma de Rousseau para a deles. Os leitores afirmavam que Jean-Jacques os fizera ver mais profundamente o significado de suas vidas.

Fermon (1997, p. 8, 18) considera que a própria forma do romance revela o esforço de Rousseau por alcançar um público acostumado à diversão. Ele teve a intenção de esclarecer moralmente o público leitor. A autora acredita que *Júlia, ou A nova Heloísa* não teve paralelos em termos de alcance da sociedade parisiense, bem como provinciana.

### 3.4 EM BUSCA DAS ORIGENS DE *JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA*

Como já mencionamos, com relação à fonte do romance, há quase unanimidade de que o amor sublimado de Rousseau por Sophie d’Houdetot e as paisagens da infância suíça deram origem à obra (DOUDET, 2004, p. 70, BUTLER, 2002, p. 220). *Júlia, ou A nova Heloísa* permitiu a ele fantasiar uma versão mais feliz de sua relação com Mme. d’Houdetot e desenvolver sua visão de uma vida familiar perfeita (apesar de impossível).

No entanto, Kukla (2002, p. 359, 360) relaciona Júlia e Saint-Preux com Rousseau e Mme. de Warens. Para ela, há muitos paralelos entre a heroína do romance e a grande protetora de Rousseau na vida real. Dentre os aspectos que ela menciona, está a sedução dos jovens alunos pelos tutores, levando-os para longe do que Rousseau considerava a castidade virtuosa. A relação “ideal” entre Júlia, seu marido e Saint-Preux é espelhada por aquela entre Mme. de Warens, Claude Anet e Rousseau. A autora afirma que até o caráter de Anet e o de Wolmar são semelhantes e que Rousseau usou sua própria forma de se relacionar, bem como a da personagem Júlia, exemplificando situações de dominação feminina que são prenúncio de relações de amor romântico permanente.

Essas novas relações excluem a possibilidade de posse, nas quais os homens alegremente permitem que suas identidades sejam totalmente refeitas à imagem de suas amadas. Saint-Preux identifica-se com Júlia, completamente, mas continua auto-contido

na sua masculinidade. Kukla comenta que Rousseau dizia que pensava, sentia e respirava por meio de Mme. de Warens. Júlia e Mme. de Warens foram capazes de dominar seus parceiros devido ao poder especificamente feminino de uma enorme capacidade de amar.

Segundo Van Thiegem (s/d, p. 41), esse romance veio do coração de Rousseau, dos seus mais íntimos sonhos. Ele criou na imaginação o que não conseguiu viver na vida real – um amor ideal, puro e total. O autor afirma que, por isso, Rousseau é mais sincero nesse romance do que o é nas próprias *Confissões*. Esse aspecto reafirma a preponderância da idealização sobre a realidade. Percebemos que essa linguagem propicia a ênfase no sentimento, tão presente na literatura a partir desse período. Saint-Preux é destacado como a personagem que é pura emoção em oposição ao racionalismo de Wolmar – o agente da reforma proposta por Rousseau. O professor, nesse aspecto, pode ser comparado a Pâmela, personagem de Richardson.

Ainda quanto à linguagem em *Júlia, ou A nova Heloísa*, além do que já mencionamos acima, Prado (2003, p. 35, 36) analisa que especificamente as cartas de Saint-Preux revelam o sentimento sublimado na assimilação da linguagem cortês e essa herança “aparece profundamente incorporada, através da mediação do romance pastoral e dos poetas italianos”.

Doudet (2004, p. 118) comenta que a carta de Saint-Preux sobre sua viagem não é uma narrativa, mas o canto de amor de um exilado. Ela vê também na obra aspectos de oratória uma vez que os personagens pensam em reação à outra idéia. Até mesmo as cartas argumentativas são cantilenas que jorram espontaneamente de dentro dos amantes.

Ao buscar o significado dos nomes escolhidos por Rousseau, encontramos na própria obra a informação de que Saint-Preux quer dizer “santo valente”. Por sua vez, Guérios (1981, p. 153) nos informa que Júlia vem do latim e significa “luzente, brilhante”, que é também o que sabemos ser o sentido de Clara, a pessoa mais próxima de Júlia em toda a narrativa, e de Clarens, o lugar onde Júlia vive.

É significativo também que o nome mais próximo de Wolmar que encontramos no Dicionário de Guérios (p. 249), foi Vulmaro, que significa “raposa, astuto”, o que confere com a personagem de Rousseau que controla cuidadosamente tudo e todos ao seu redor.

Heloísa, por sua vez, nos remete a Luisa, que quer dizer “guerreira famosa” (p. 141, 165). Assim, a denominação do romance de Rousseau poderia ser interpretada como a famosa guerreira brilhante, o que nos parece bem pertinente com o que Rousseau demonstrou querer retratar.

### 3.5 AS PERSONAGENS DE *JÚLIA, OU A NOVA HELOÍSA*

Toda a ação gira em torno de um grupo muito pequeno de personagens, o que significa que o autor escolheu centrar suas observações, tal como o indica o próprio título do romance. Obviamente, Júlia é a protagonista do romance e, como afirma Kukla (2002, p. 359), é ela quem domina completamente até mesmo em seu relacionamento com Saint-Preux. Rousseau deixa isso claro ao enfatizá-lo com a indicação de as cartas serem sempre *para* Júlia e *de* Júlia. Seu amante não tem sequer um nome independente dela, sendo chamado pelo pseudônimo de Saint-Preux (santo valente), o que é, na verdade, uma descrição e não um nome. Para a autora, até essa descrição parece se referir a sua relação com Júlia. Marso (2002, p. 267) também comenta que a estrutura das cartas e o título do livro colocam Júlia como o evento principal e todas as atenções e preocupações dos demais personagens são dirigidas a ela.

Saint-Preux, que é um típico personagem romântico, é todo ardor e paixão. Em termos de razão, está sempre sendo dirigido, ora por Júlia, ora por Milorde Eduardo. É ele um dos principais porta-vozes de Rousseau, quanto à educação e é por meio dele que Rousseau apresenta o contraste entre a *pureza da vida* em contato com a natureza e a *corrupção da sociedade urbana*. Mas, como afirma Kukla (2002, p. 360), apesar de ser submisso a outros, sua natureza é profundamente masculina.

Clara, a inseparável prima e amiga de Júlia, é a terceira personagem mais presente em toda a narrativa. No entanto, seu papel é quase o de ser uma extensão de Júlia. Na maioria dos eventos, ela realiza a vontade de Júlia, onde e quando a personagem não pode agir, intermediando a relação entre os amantes e em outras situações. Além disso, ela é a guardiã fiel dos segredos de Júlia, ouvindo-a e ponderando acerca das dúvidas levantadas e decisões tomadas. Ela é tanto a sombra de Júlia que, mesmo quando diz discordar de sua maneira de agir, opta, nas ocasiões

críticas, por apoiar e obedecer à prima. Isso é bem visível quando, com a morte de Júlia, ela declara ser a parte desta que ainda não foi enterrada.

Wolmar, como o Barão d'Etange, representa a classe aristocrática e a racionalidade. De acordo com Kukla (op cit, p. 372), Wolmar precisa de pessoas para por em prática seu projeto social, mas ele não tem emoções e habilidades que as ligaria a ele. Assim, Júlia assume o papel de gerente de relacionamentos, enquanto Wolmar cuida das questões econômicas, estabelecendo as regras gerais.

O Barão, como bom dominador masculino, considera Júlia uma de suas posses. Ele, portanto, está livre para dá-la a Wolmar como pagamento de uma dívida, tornando-a um objeto de alto valor na economia masculina (Kukla op. cit., p. 366)

Milorde Eduardo, o amigo inglês, além de se tornar o agente “salvador” de Saint-Preux quando este perde todas as esperanças de ficar com Júlia, introduz na trama a argumentação romântica ao oferecer aos amantes a possibilidade de fugir para um lugar idílico e viver seu amor longe de constrangimentos sociais e morais. Sua oferta, no entanto, é recusada e no final ele se submete ao modelo de Júlia e Wolmar, ou seja, ele se submete também a viver em Clarens, integrando a sociedade ideal criada ali. Ele até mesmo se dispõe a ser instrumento de Wolmar para testar Saint-Preux ao se colocar numa situação semelhante à do professor. Saint-Preux interfere no romance de Milorde Eduardo, fazendo-o escolher a opção racional e não a emocional.

A mãe de Júlia que, no início do livro parece ter iniciativa própria, promovendo a educação da filha durante a ausência de seu marido, regride, progressivamente, tornando-se cada vez mais fraca em participação na história à medida que sua saúde se deteriora, até a sua morte. Por um momento, ela tenta defender o casamento de Júlia com Saint-Preux, mas não consegue se fazer ouvir pelo seu marido.

### **3.6 O TEMPO INSERIDO NUM ESPAÇO IDEAL**

No romance estudado, o tempo está dividido em dois: antes e depois do longo período em que Saint-Preux passa viajando ao redor do mundo. Na primeira parte, estão as fases de despertamento e desabrochar do amor e a perseguição do casal com o retorno do Barão, o que obriga Saint-Preux a fugir e Júlia a se casar. O tempo nessa

parte parece correr célere, com os acontecimentos se precipitando: a declaração de amor do professor, a confissão de amor de Júlia, a partida de Saint-Preux devido à volta do pai de Júlia, a chegada do Barão, o retorno do professor e sua permanência em Meillerie, os encontros dos amantes às escondidas, a chegada de Milorde Eduardo, a partida de Saint-Preux para Paris, o casamento de Clara, a descoberta do romance pela mãe de Júlia, a morte da Baronesa, a ida de Saint-Preux para a Inglaterra, o casamento de Júlia e a partida de Saint-Preux para sua viagem.

Esse ritmo é quebrado quando entre a carta XXVI da terceira parte e a carta I da quarta parte, ocorre um salto de vários anos. A partir daí, o tempo assume um ritmo muito lento no seu desenrolar. Com a volta de Saint-Preux, é ele quem descreve a vida em Clarens, o projeto educacional de Júlia e Wolmar para seus filhos e o projeto social e econômico estabelecido na propriedade. Em termos cronológicos, é muito pouco o que se passa nas partes quatro, cinco e seis do livro.

Muito mais poderia ser acrescentado com relação ao tempo, mas optamos por considerar esse aspecto, seguindo a proposta de Bakhtin, (1981, p. 425), que introduz a noção de *cronotopo*, um procedimento de análise que considera o tempo tão intrinsecamente vinculado ao espaço que a análise daquele se entrelaça à deste.

Mesmo conscientes de que não abordamos todos os aspectos presentes na obra de Rousseau, no que se refere ao tempo, vemos que não há uma ênfase tão grande nessa questão como mais tarde ocorria no romance moderno. Por exemplo, o tempo foi tão focalizado em obras que se destacaram entre as consideradas grandes marcas do gênero, tais como *O deserto dos tártaros*, de Dino Buzzati e *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Podemos imaginar que Rousseau, um dos autores que integrou o grupo de precursores do romance, não dá tanta ênfase ao tempo porque, de acordo com seu projeto, o foco é o indivíduo como membro da sociedade. Assim, a nosso ver, é por isso que o espaço acaba tomando maiores proporções nesse seu trabalho.

Ao construir a obra *Júlia, ou A nova Heloísa*, com o foco na personagem como indivíduo e não mais como tipológico, Rousseau ressaltou o contexto temporal e espacial em que se davam os fatos narrados. De acordo com Mainguenu (1995, p.123) o cenário literário é formado pela associação entre autor e público, variando conforme a época e a sociedade. O romantismo, ao retratar acontecimentos cotidianos com os quais os leitores se identificariam, reforçou o individualismo, ajudando a formar o perfil do

homem do século XIX. Como afirma Previde (2005, p. 23), nesse caso o espaço no texto literário assume um caráter mais relevante do que o ser de apenas um adorno.

Bakhtin (2003, p. 86) clarifica a importância do espaço na obra literária, especialmente no romance. Segundo ele, ao lidar com a existência do mundo e do homem, o artista lida também com a concretude espacial e a transferência dessa existência para o plano estético e transfere também a imagem externa dela.

De acordo com o glossário apresentado por Bakhtin no final da obra *The dialogic imagination* (1981, p. 425), o *cronotopo* é literalmente “tempo-espaço”, sem privilegiar nenhuma das duas categorias e, nesse conceito, podemos tomá-las como totalmente interdependentes.

Um exemplo que encontramos logo no início da obra em análise é o que apresentamos a seguir, retirado de uma carta de Júlia ao seu professor:

Chegamos ao campo somente ontem à noite, ainda não é a hora em que vos veria na cidade e contudo minha viagem já me tornou vossa ausência mais insuportável. Se não me tivésseis proibido a geometria dir-vos-ia que minha inquietude está na razão composta dos intervalos de tempo e de lugar. (p. 69)

Nesse trecho está explícita a interdependência entre o tempo e o espaço. Júlia chama de *razão composta* e de *intervalos de tempo e lugar* o efeito da ausência do seu amado, devido ao fato de eles estarem em locais diferentes.

Bakhtin (op.cit., p. 84) afirma também que a conexão intrínseca das relações temporais e espaciais artisticamente expressas na literatura resulta na fusão de ambos para produzir um todo concreto no qual o tempo se incha e assume “carne”, tornando-se artisticamente visível e o espaço torna-se carregado, respondendo aos movimentos do tempo, enredo e história. Percebemos aqui como Bakhtin parece querer mostrar que a fusão do tempo e do espaço na obra literária toma corpo e adquire movimento, fazendo mesmo com que a história flua no curso determinado pelo autor.

Vejamos mais um exemplo dessa concretude visível a que Bakhtin se refere na obra que estamos considerando. O professor vai para a região do Valais nos Alpes a pedido de Júlia para evitar um confronto com seu pai. Ali ele percorre a região e relata a ela suas impressões ao descrever o local através do seu olhar que, ao mudar de ângulo, muda de estação: ao leste ele vê a primavera, ao sul, outono e ao norte, gelos do

inverno. Essa diversidade era, a seu ver, totalmente harmônica e exclusiva da região dos Alpes.

[...] a natureza parecia também ter prazer em colocar-se em oposição a si mesma, de tal forma a víamos diferente num mesmo lugar sob diferentes aspectos. A leste, as flores da primavera, ao sul os frutos do outono, ao norte os gelos do inverno: ela reunia todas as estações no mesmo instante, todos os climas no mesmo lugar, terrenos contrários no mesmo solo e formava a harmonia, desconhecida em qualquer outra parte, das produções das planícies e dos Alpes. (p. 82)

Encontramos, nessa descrição, os pontos cardeais e as estações do ano incluídas na varredura de um olhar. Ao considerarmos a amplitude da visão possível, mesmo de uma altura na região dos Alpes, podemos imaginar por que Rousseau explicitou a descrição dada pela personagem como o máximo das medidas de espaço através dos pontos cardeais e a referência às quatro estações que demarcam o correr do tempo na sua sucessão constante. Ao incluir no campo de visão toda a abrangência mensurável do espaço e do tempo, Rousseau engloba, nas alturas da montanha, o encontro que totaliza o tempo e o espaço. Fazendo isso ele valoriza o lugar que, para ele, continha tudo de belo e bom encontrado na natureza.

Segundo Bakhtin (1981, p. 243, 250), os cronotopos são os centros que organizam os eventos narrativos fundamentais e a obra tem sua unidade definida em relação à realidade através de seu cronotopo. Um outro exemplo de cronotopo que esclarece esse ponto proposto por Bakhtin encontrado em *Júlia, ou A nova Heloísa* é o que ocorre quando o professor retorna a Meillerie que fora seu exílio no inverno durante um período de intenso sofrimento devido à separação. Para lá, ele volta com Júlia na primavera e descreve para ela seu estado de espírito à época, mostrando-lhe as marcas da sua presença.

[...] o solo em que nos encontrávamos expunha os encantos de uma região alegre e campestre; alguns regatos filtravam através das rochas e corriam sobre a verdura em filetes de cristal. Algumas árvores frutíferas e selvagens debruçavam suas cabeças sobre as nossas, a terra úmida e fresca estava coberta de erva e de flores.

[...]

Como! Disse a Júlia, olhando-a com olhos úmidos, vosso coração nada vos diz aqui e não sentis nenhuma emoção secreta diante do aspecto de um lugar tão cheio de vós?

[...]

Eis os lugares em que outrora suspirou por ti o mais fiel amante do mundo [...] Não se viam então nem essas frutas nem essas folhagens: a verdura e as flores não atapetavam esses canteiros, o curso desses riachos não os dividiam, estes pássaros não faziam ouvir seus chilreios, somente o voraz gavião, o corvo fúnebre e a águia terrível dos Alpes faziam ressoar estas cavernas com seus gritos; imensos gelos pendiam de todos esses rochedos, festões de neve eram o único ornamento destas árvores, tudo aqui respirava os rigores do inverno e o horror das geadas, somente as chamas do meu coração tornavam-me este lugar suportável e eu passava os dias inteiros pensando em ti. (p. 448-9)

Esse trecho mostra como o narrador, pela visita a um mesmo lugar dez anos depois e numa estação do ano tão diferente uma da outra como pode ser o inverno da primavera no hemisfério norte, criou uma unidade na obra, organizando os eventos narrativos. É interessante que Saint-Preux retorna ao mesmo lugar, mas tanto as condições climáticas quanto sua relação com Júlia são totalmente diferentes. A natureza vibra com flores e frutos no lugar outrora inóspito em que ele chorava a ausência da amada, sendo plenamente correspondido. No entanto, agora em companhia dela, não tem mais seu amor e ela está mais inacessível do que nunca.

Um último aspecto a que Bakhtin (p. 253) se refere é seu entendimento de que os cronotopos reais do mundo servem de fonte de representação e é deles que emergem os cronotopos refletidos e *criados* do mundo representado no texto.

Ao colocar suas personagens em locais e sujeitos a aspectos climáticos conhecidos e que realmente existem, tais como Valais, Paris, o Dent-de-Jamant e Sion, Rousseau aproximou sua obra da vida dos leitores, aumentando o efeito de verossimilhança do romance.

O cronotopo em *Júlia, ou A nova Heloísa* revela tanto a paixão de Rousseau pelo local onde nasceu e passou sua infância quanto sua visão negativa da sociedade urbana, refletida na descrição que faz da vida em Paris e Londres para onde a personagem Saint-Preux é obrigado a fugir.

Borges Filho (2004) propõe um roteiro com a finalidade de oferecer a estudiosos da narrativa um caminho para a análise de obras literárias. Primeiramente ele sugere a definição dos espaços em *macro* e *microespaços*. A partir daí, os microespaços serão analisados baseados em sete categorias principais propostas por ele considerando suas relações com o macroespaço: as *coordenadas espaciais* nos microespaços, a

*espacialização* ou como o espaço é instaurado na narrativa, os *gradientes sensoriais* considerando os órgãos do sentido do homem, a *fronteira* ou barreiras físicas ou psicológicas que podem ser ou não obstáculos para as personagens, o *espaço lingüístico* – as classes de palavras utilizadas para se referir ao espaço, a *topopatia* que considera as relações afetivas estabelecidas com e pelo espaço e, finalmente, a *toponímia*, ou seja, a escolha de denominações dos espaços feita pelo autor e que pode ter ou não relação com aspectos psicológicos das personagens ou podem ou não se referir a lugares que existem na realidade, reforçando a verossimilhança na obra.

Esse roteiro nos auxiliará a compreender como Rousseau representa, nessa sua obra, o contexto em que situa as personagens e os acontecimentos no que concerne à espacialidade no romance, possibilitando, assim, uma caracterização mais detalhada do espaço no romance *Júlia, ou A nova Heloísa*. A primeira categoria proposta refere-se aos **microespaços**. Borges Filho sugere que seja feita uma subdivisão em *cenário*, *natureza e ambiente*. O **cenário** seria o espaço criado pelo homem. Nessa obra, o cenário mais importante é a casa de Júlia, situada na propriedade rural denominada Clarens, próximo ao lago de Genebra. Outros espaços que são citados são os de Vevai, Meillerie, Paris, Lausanne, Genebra. Nesses locais, no entanto, não é dada ênfase ao espaço, exceto Paris que é descrita como um lugar onde as pessoas perdem em caráter por viver no meio urbano. Percebe-se que Rosseau concentrou o foco da espacialização em Clarens, o *locus* de seu projeto de reforma – um lugar em que uma sociedade ideal pudesse se estabelecer, longe o suficiente da urbe corrupta e estruturada o suficiente para ilustrar sua proposta de relacionamentos sociais devidamente hierarquizados: familiares e de gênero. A **natureza**, os espaços não construídos pelo homem, surge com traços fortes na descrição das montanhas e da região de Clarens, sempre com ênfase na influência positiva destes sobre as pessoas que ali residem. Trata-se de um aspecto pré-romântico de relacionamento das personagens com a natureza e que está plenamente assumido neste romance. Por exemplo, Saint-Preux descreve sua impressão dos habitantes das montanhas como sendo de um doce encantamento no trato. Ele escreve a Júlia:

Encontrareis em minha descrição um rápido creiom de seus costumes, de sua simplicidade, do equilíbrio de suas almas e desta mansa tranqüilidade que os torna felizes, antes pela isenção dos pesares do que pelo gosto dos prazeres. (p. 84)

Ou informa a Milorde Eduardo, sobre Clarens:

Tudo é agradável e aprazível, tudo respira abundância e elegância, nada faz sentir a riqueza e o luxo. Não existe nem um quarto em que não nos sintamos no campo e onde não encontremos todas as comodidades da cidade. (p. 385)

A relação desse grupo social com os empregados é também descrita detalhadamente nas páginas que vão de 386 a 393. Nela são utilizadas expressões como “afeição”, “beneficência”, “interessados no trabalho”, “conquistar a afeição dessa boa gente concebendo-lhe a sua”. Falando de Júlia, Saint-Preux escreve:

Operários empregados, todos os que a serviram, mesmo por um único dia, tornam-se seus filhos; toma parte em seus prazeres, em seus pesares, em sua sorte; informa-se sobre seus negócios, seus interesses são os seus, encarrega-se de mil cuidados para com eles, dá-lhes conselhos, concilia suas desavenças e não lhes mostra a afabilidade de seu caráter por palavras adocicadas e sem efeito mas por serviços verdadeiros e contínuos atos de bondade. Eles, por seu lado, deixam tudo ao menor sinal dela, voam quando lhes fala, apenas com o olhar ela anima seu zelo, sentem-se contentes em sua presença, em sua ausência falam dela e animam-se para servi-la. Seu encanto e suas palavras falam muito, sua doçura, suas virtudes fazem mais. (p. 387-8)

O *ambiente*, definido como o cenário e a natureza impregnados de um clima psicológico, pode ser encontrado bem nitidamente tanto em cenários quanto na natureza: a encosta solitária e escarpada de Meillerie no inverno, e locais construídos como o quarto de pensão onde o professor se hospeda numa de suas fugas e onde, ao retornar anos depois, revive todo seu sofrimento, sonhando com a morte de Júlia como se fosse uma profecia, constituindo também um bom exemplo de cronotopo:

Ao entrar no quarto [...] reconheci-o como sendo o mesmo que ocupara outrora ao ir a Sion. Ao vê-lo, senti uma impressão que teria dificuldade em explicar-vos. Fui tão fortemente impressionado que pensei tornar-me de novo, no mesmo momento, tudo o que era então: dez anos apagaram-se de minha vida. (p. 529)

Outros exemplos que podem ser destacados são o bosque ao lado da casa de Clarens, onde os amantes se beijaram pela primeira vez e que ficou como consagrado para Júlia até que seu esposo os levou, a ela e a Saint-Preux, até lá, fazendo com que o

local fosse *profanado* e, portanto, alterado. O jardim denominado *Eliseu*, um espaço construído para parecer natural e onde se encontravam a paz e as forças para superar os desafios e, finalmente, a sala de Apolo, outro ambiente bem destacado por Rousseau. O local era uma sala de jantar que ficava no andar superior da casa, usado somente em ocasiões especiais, sendo seu acesso restrito apenas a determinadas pessoas da família ou da criadagem.

Há, no romance, outras tantas citações que deixam explícito como esses locais influenciam psicologicamente as personagens, demonstrando com eficácia a interrelação entre espaço, personagens e seus estados de espírito. Outros ambientes poderiam ser citados, no entanto, os mencionados já demonstram bem a maneira como Rousseau envolveu as experiências vividas pelos protagonistas com o espaço em que os fatos ocorreram.

A primeira categoria proposta por Ozires Filho na classificação dos microespaços é a das *coordenadas espaciais* constituída pela espacialidade que se organiza em torno dos eixos horizontal e vertical. A que mais se sobressai no romance estudado é a *verticalidade*, uma vez que as personagens que moram em regiões mais altas são mais simples e melhores, como vimos na descrição do povo do Valais. O professor afirma:

[...] a perspectiva das montanhas sendo vertical, impressiona os olhos ao mesmo tempo e bem mais poderosamente do que a das planícies que só se vê obliquamente de escapada e onde cada objeto nos oculta um outro.

[...]

Após ter passado nas nuvens, atingia um lugar mais severo de onde se vêem, nesta época, o raio e a tempestade formarem-se abaixo de nós, imagem por demais vã da alma do sábio, cujo exemplo nunca existiu ou somente existe nos mesmos lugares de onde se extraiu o símbolo. (p.82)

E mais:

Parece que, elevando-nos acima da morada dos homens, lá deixamos todos os sentimentos baixos e terrestres e que, à medida que nos aproximamos das regiões etéreas, a alma adquire alguma coisa de sua inalterável pureza. (p. 83)

A coordenada *interioridade* está sempre privilegiando o exterior, como pudemos perceber até aqui, devido à postura de Rousseau em enaltecer a natureza em oposição ao meio urbano. Novamente encontramos essa coordenada na descrição da região montanhosa:

Lá somos graves sem melancolia, calmos sem indolência, contentes por existir e pensar: todos os desejos por demais vivos atenuam-se, perdem esse aguilhão agudo que os torna dolorosos, deixam no fundo do coração apenas uma emoção leve e doce e é assim que um clima feliz utiliza, para a felicidade do homem, as paixões que, alhures, fazem seu tormento. (p. 83)

Ao descrever o Eliseu, o refúgio da família, Saint-Preux delonga-se por quatro páginas inteiras e, ao comentar sua impressão desse lugar, Júlia afirma:

... a natureza parece querer ocultar aos olhos dos homens seus verdadeiros atrativos, aos quais são por demais pouco sensíveis e que desfiguram quando estão ao seu alcance: ela foge dos lugares freqüentados, é no cume das montanhas, no fundo das florestas, nas ilhas desertas que ela ostenta seus mais emocionantes encantos. Os que a amam e que não podem ir procurá-la tão longe estão reduzidos a violentá-la, a forçá-la, de algum modo, a vir morar com eles, e tudo isso não pode ser feito sem um pouco de ilusão. (p. 416-7)

Referindo-se aos jardins cultivados que, como sabemos, estavam em voga no século XVIII francês, Wolmar diz:

Nessas terras tão vastas e tão ricamente ornadas vejo apenas a vaidade do proprietário e do artista que, sempre apressados em ostentar, um sua riqueza e outro seu talento, preparam, com grandes despesas, tédio para quem quer que deseje gozar de sua obra. (p. 417)

Saint-Preux diz ainda de Clarens: “...é que aqui me sinto realmente no campo [...] As pessoas da cidade não sabem amar o Campo, nem mesmo sabem viver nele. [...] Desprezam seus trabalhos, seus prazeres... (p. 519)

Em termos de *amplitude*, Rousseau recheia a obra de elogios às regiões amplas como a vastidão das montanhas, as vinhas cultivadas nos terrenos da propriedade em Clarens, o lago que separa o casal quando o professor fica exilado em Meillerie. Com relação às montanhas, já citamos várias descrições presentes no romance, mas há uma

especial que ilustra a idéia de amplitude reivindicada por Borges Filho. Saint-Preux escreve:

Ora imensas rochas pendiam em ruínas acima da minha cabeça. Ora altas e ruidosas cascatas inundavam-me com sua espessa névoa. Ora uma torrente eterna abria ao meu redor um abismo cuja profundidade os olhos ousavam sondar. Algumas vezes, perdia-me na obscuridade de um bosque espesso. Algumas vezes, ao sair de um abismo, um agradável prado alegrava de repente o olhar. (p. 81-2)

Ao se referir à vindima, Saint Preux escreve a Milorde Eduardo falando-lhe da paisagem estival:

Que se olhem os prados cobertos de pessoas que secam o feno e cantam e os rebanhos espalhados ao longe...

[...]

[...] o véu de neblina que o sol levanta pela manhã, como um pano de teatro para descobrir ao olhar um tão encantador espetáculo, tudo conspira para dar-lhe um ar de festa.

[...]

Depois de oito dias que este trabalho nos ocupa, estamos apenas na metade do serviço. (p. 519-22)

Durante o passeio de barco que Saint-Preux e Júlia fazem no lago, descrevendo-lhe a paisagem:

[...] em breve nos encontramos a mais de uma légua da margem. Lá, expliquei a Júlia todas as partes do soberbo horizonte que nos rodeava. Mostrava-lhe de longe as embocaduras do Ródano, cujo curso impetuoso se detém de repente após um quarto de légua e parece temer sujar com suas águas lamacentas o cristal azulado do lago. Fazia com que observasse as saliências das montanhas, cujos ângulos correspondentes e paralelos formam no espaço que os separa um leito digno do rio que o preenche. Afastando-a de nossas margens, gostava de fazer com que admirasse as ricas e encantadoras margens da região de Vaud [...] Depois, mostrando-lhe o Chablais, na costa oposta, região não menos favorecida pela natureza... (p. 445)

É interessante ressaltar uma coordenada de *prospectividade* que é colocada à página 367 do romance, quando Saint-Preux, referindo-se ao espaço do mundo todo, usa Júlia como referência. Ele diz:

O mundo sempre está dividido, para mim, em apenas duas regiões, aquela em que ela está e aquela em que não está. A primeira estende-se quando me afasto e restringe-se à medida que me aproximo, como um lugar ao qual nunca devo chegar.

Como já evidenciamos, a *espacialização* ou a maneira pela qual o espaço é instalado na narrativa, segunda categoria no nosso roteiro, é *reflexa*, pois o espaço é instaurado na narrativa principalmente através dos olhos das personagens. Numa obra epistolar, essa forma é a mais lógica. Nesse romance, essa categoria aparece mais ainda, uma vez que em momento algum o narrador se apresenta, pois ele aparece apenas em algumas notas de rodapé.

Quanto aos *gradientes sensoriais*, ou seja, a maneira como os sentidos atuam na relação da personagem com seu espaço, como as citações já postas evidenciam, a *visão* é bastante privilegiada. Dentre os demais, podemos citar duas ocorrências que se destacam: o *tato* na descrição do reduto rochoso de Meillerie, de onde o professor ficava olhando a casa de Júlia do outro lado do lago de Genebra durante o inverno. Nessa ocasião, o frio é ressaltado como formando um conjunto em correlação com o estado interior do amante sofredor. Como vimos, esse mesmo local é visitado na primavera, na companhia de Júlia e, dessa vez, a descrição privilegia novamente uma *visão* que mostra a diferença da paisagem nas duas estações. A segunda ocorrência é de *audição*, quando o professor descreve as mudanças feitas por Júlia e seu esposo na propriedade de Clarens. Ele menciona o barulho provocado pela criação (galos, gado), carros de tração animal e operários:

Quanto a mim, pelo menos, acho que o barulho do pátio de criação, o canto dos galos, o mugido do gado, a estalagem dos carros, as refeições dos campos, a volta dos operários e todo o conjunto da economia rústica dá a esta casa um ar mais campestre, mais vivo, mais animado, mais alegre, um não sei quê que sabe à alegria e ao bem-estar. (p.386).

Em nossa análise, a questão de *fronteira*, ou a separação existente ou não entre espaços por barreira ou obstáculo, não parece ser um aspecto que esteja enfatizado na obra. O amante de Júlia estabelece claramente na citação que apresentamos ao considerar a *prospectividade* que a fronteira existe entre duas partes do mundo: onde ela está e onde não está. Durante a maior parte da sua vida, ele fica banido da presença da

sua amada. As divisões entre os demais subespaços não estão postos com ênfase: o professor viaja para o Valais, Paris, Inglaterra, China, e até mesmo para o Brasil, além de outras personagens iram e virem sem maiores marcações de delimitação ou de hierarquização de seus espaços.

A quinta categoria, *o espaço lingüístico*, que é o uso de mecanismos lingüísticos na representação do espaço, apresenta-nos a conhecida habilidade de Rousseau e dos românticos de levar a extremos todos os sentimentos. Assim, a descrição dos lugares é repleta de adjetivos e superlativos, como já pudemos perceber nas citações apresentadas e constatar, por exemplo, na reação que Saint-Preux teve ao entrar no bosque denominado Eliseu:

Ao entrar nesse pretense pomar, senti-me atingido por uma agradável sensação de frescor que obscuras sombras, uma verdura animada e viva, flores esparsas por todos os lados, um murmúrio de água corrente e o canto de mil pássaros trouxeram à minha imaginação pelo menos tanto quanto aos meus sentidos; mas, ao mesmo tempo, julguei ver o lugar mais selvagem, mais solitário da natureza e parecia-me ser o primeiro mortal a ter alguma vez penetrado nesse deserto. Surpreso, impressionado, arrebatado por um espetáculo tão pouco previsto, permaneci um momento imóvel e exclamei num entusiasmo involuntário: Ó Tinia, ó Juan Fernandes! Júlia, o limite do mundo está ao vosso alcance! ... (p. 410)

Percebemos como o vocabulário utilizado por Rousseau reflete um arrebatamento extremado num nível que não seria esperado encontrar como reação a um bosque, por mais agradável que ele se mostrasse. É o valor dado ao sentimento levado a extremos em relação à natureza que, para Rousseau, merecia esse destaque e que, parece-nos caracteriza perfeitamente um espaço lingüístico.

A sexta categoria, *topopatia* considera a relação sentimental entre personagens e espaço. Essa relação pode ser positiva, *topofilia*, ou negativa, *topofobia*. O romance que estamos analisando tem muitas ocorrências de ambos os casos. Já citamos os exemplos do quarto de pensão, o do Eliseu e o do espaço rural. Novamente voltaremos a Meillerie para observarmos uma clara ocorrência de *topofobia*:

Talvez o local em que me encontro, contribua para esta melancolia, ele é triste e horrível, está mais em conformidade com o estado de minha alma e eu não habitaria tão pacientemente um mais

agradável.[...] Ah! Sinto-o, minha Júlia, se fosse preciso renunciar a vós, não haveria mais para mim outro lugar nem outra estação. (p.93)

Ao afirmar que não suportaria viver num lugar agradável devido ao estado de tristeza em que se encontrava, Saint-Preux relaciona seus sentimentos negativos com o lugar onde escolheu passar seu exílio.

Um bom exemplo de *topofilia* é quando o professor, ao retornar de sua longa viagem ao redor do mundo, exclama:

Mais me aproximava da Suíça, mais sentia-me emocionado. O momento em que, das alturas do Jura, descobri o lago de Genebra, foi um instante de êxtase e de arrebatamento. A vista de meu país, deste país tão caro em que torrentes de prazeres haviam inundado meu coração, o ar dos Alpes tão salutar e tão puro.[...], tudo isso lançava-me a arrebatamentos que não posso descrever e pareciam devolver-me ao mesmo tempo o gozo de minha vida inteira. (p. 367)

A descrição de seu prazer ao voltar à Suíça chega a ser, como ele afirma, a devolução do prazer de toda a sua vida.

A última categoria na relação proposta por Borges Filho é a de *toponímia*, o estudo das denominações dadas aos lugares. Além da utilização de lugares que realmente existiam e que Rousseau conhecia pessoalmente, há a denominação de espaços com nomes retirados da mitologia grega. Dois desses nomes se destacam: o *Eliseu*, jardim cultivado de maneira a parecer intocado pelo homem e a sala de *Apolo*, iluminado pelo sol *por dois lados* [...] *ornada por tudo o que pode torná-la agradável e alegre* (p.471). Essas denominações são significativas quando nos lembramos que Apolo era o deus do sol, da profecia e da música e que o Eliseu era o lugar de delícias e de bem-aventuranças no Olimpo grego.

De acordo com Wagner (1970, p. 202-8), Clarens é uma utopia humanista-liberal na qual são visíveis vários aspectos da técnica humana combinada com a natureza. Ele considera que essa mentalidade técnica explica a mudança de tom no estilo epistolar caracterizando a transformação moral de Júlia e Saint-Preux. O autor ressalta ainda como alguns aspectos de Clarens ilustram essa idéia de utopia, tais como a agricultura (relações entre o homem e a totalidade do mundo), o gosto (decoração, utilidade, música, organização – tudo em convênio com a ordem das coisas), e a estética

– o belo é subordinado a uma moral. Ele conclui que Clarens reflete o universo e o universo reflete Clarens.

Dois outros pontos são interessantes ao se tratar de Clarens como uma utopia humanista-liberal: os erros e abusos são excluídos e o dinheiro, inimigo da utopia, é raro em Clarens. Ali se produz o que se consome e se consome o que se produz. Clarens é uma ilha e essa insularidade é também psicológica e moral. Não podemos deixar de ressaltar que o próprio nome *Clarens* já traz em si a idéia de luz, claridade, luminosidade, o que, em oposição a escuridão, significa algo bom, positivo, portador de felicidade.

O espaço é uma das categorias da narrativa que têm crescido em importância na concepção dos críticos literários, em oposição à do tempo. Nos gêneros existentes até o surgimento do romance, as personagens eram colocadas em espaços neutros, que poderiam representar qualquer lugar. No romance moderno, além de se referir, como o fez Rousseau, a lugares que existiam na realidade, o espaço passou a ser retratado com um nível de detalhe que não poderia ser confundido com outro local e passou a desempenhar um papel importante na estruturação do romance. *Júlia, ou A nova Heloísa* pode ser considerado um bom exemplo desse aspecto.

Além disso, no caso do romance que estamos considerando, por ser um texto epistolar, o espaço é, de certa maneira, vencido e ultrapassado pelas personagens pois, uma vez que não podendo estar juntos no mesmo espaço, escreve-se ao outro, anulando, dessa maneira, a distância espacial. É como se a carta se apresentasse no romance como um anulador de espaços.

Podemos afirmar com segurança que o ambiente na obra foi muito bem planejado e executado a fim de se obter os melhores efeitos estéticos. De início, o leitor é levado a prever que haverá uma contestação dos valores e relações familiares da época. No entanto, à medida em que Júlia é confrontada com a necessidade de tomar decisões que mudariam a situação, ela repetidamente se conforma, recusando-se a romper com as normas vigentes. Devido a isso, podemos afirmar que é em Clarens que Rousseau apresenta seu projeto social revolucionário e ele o faz servindo-se de um espaço imaginário no interior de um romance. Kukla (2002, p. 372) analisa esse ambiente, afirmando que cada personagem ali tem um papel definido que se ajusta ao todo – inclusive as crianças e os empregados. Para esta autora, Clarens consiste num

despotismo controlado e nada acontece ali que não seja rigidamente governado, controlado e restringido. Apesar de não haver coação, todos agem como devem e todos devem querer agir de tal forma e não de outra. Assim, *Clarens* é um sucesso no que concerne a manifestação do pensamento rousseauiano porque sempre se reconhece a mão do mestre, mas esta nunca é sentida diretamente.

Essa crítica literária pondera, no entanto (p. 373 a 375), que *Clarens* tem também as sementes da sua própria destruição. Um relacionamento cuidadosamente harmonizado é instável e insatisfatório por ser necessário preservar as vidas dos envolvidos num arranjo estático. Porém, a história humana é dinâmica e instável. Dessa forma, *Clarens* tem em si o potencial de ser destruída e é a presença de Saint-Preux que destrói os planos cuidadosos de Wolmar por ser ele o único que não consegue desempenhar seu papel (ele nunca deixa de estar apaixonado por Júlia) e sua presença leva Júlia a assumir, mesmo que à beira da morte, que sua vida doméstica harmoniosa não apagou seu amor por ele. Saint-Preux é, portanto, uma figura romântica tanto pela sua relação com Júlia quanto por sua desestruturação de qualquer tentativa de acomodação numa ordem humana estática pré-organizada, inclusive nos seus aspectos espaciais.

### **3.7 O INDIVIDUALISMO E O CULTO AO SENTIMENTO**

Como vimos em capítulos anteriores, o individualismo é característica marcante do romantismo. Nessa obra de Rousseau, é claramente encontrado, o que a caracteriza como pré-romântica. É evidente a presença do individualismo crescente na época da publicação e da recepção da obra de Rousseau. Basta observar como os seus leitores relacionaram o que leram com o ‘EU’ e refletiram sobre tudo do ponto de vista pessoal, como a recepção do romance tornou evidente.

Conforme analisamos, para Rousseau a diferença entre o homem e os animais é que o homem tem a liberdade de escolha – o livre arbítrio e a capacidade de adaptação (DOUDET, 2004, p. 57,58). Essa estudiosa explica (p. 112) que a nova ordem social proposta é instituída através da revolução do indivíduo gerando uma organização econômica e social fortemente estruturada, visando a restaurar o estado natural.

É interessante considerar também o que Hauser (1982, p. 711) afirma em relação ao individualismo: ele trouxe consigo a propensão para a melancolia como resultado de deslocamentos e reestratificações sociais e que virá a constituir a base para o movimento romântico. Essa melancolia está evidente no que Doudet (op.cit, p. 118) chama de “uma espécie de investigação introspectiva que descobre o que causa os sofrimentos”.

Lange (2002, p. 35) pondera que, embora a virtude dos cidadãos consista em uma conformidade da vontade individual para com a vontade geral, o que pode em princípio ser justificado pela razão, Rousseau enfatiza a necessidade de sentimentos para tornar possível tal estado de fato. Meros princípios abstratos, segundo ele, mesmo sustentados pela força, nunca serão suficientes para evitar que o interesse próprio individual subverta o Estado.

Ainda segundo essa autora (p. 25, 26), todos os males da sociedade civil moderna, de acordo com Rousseau, são derivados do fato de que o interesse pessoal ou particular é o parâmetro dominante para a ação. Para ele, o pior é que a sociedade está estruturada de tal forma que esse tipo de comportamento se torna racional. Isso gera o desenvolvimento gradual de interdependência e desigualdade de poder e riqueza entrincheirada que transforma a expressão do impulso por auto-preservação em egoísmo racional ou amor próprio. Em consequência, os interesses de todos estão necessariamente em constante oposição, pois todos desenvolvem as mesmas preocupações.

Contudo, para Prado (2003, p. 59), a renúncia à liberdade natural e a absorção do indivíduo no corpo social são sistematicamente exaltados de modo a serem considerados como única forma de superar a divisão dolorosa, tanto do indivíduo quanto da sociedade.

Prado (2001, p. 19) exemplifica apontando que em *Júlia, ou A nova Heloísa* o sacrifício individual da heroína é necessário ao restabelecimento da ordem, ditada pela sua própria consciência moral. “O sacrifício, pois, da paixão amorosa, ao mesmo tempo individualizante e alienante, conduz Júlia ao casamento virtuoso e leva seu amante a afastar-se, trocando o idílio campestre da Suíça natal por um longa volta ao mundo.”

Ela afirma ainda que:

Existe, pois, afirmação individualista de fato em *A nova Heloisa*, desde as primeiras páginas, onde o amor dos jovens heróis se confronta com as convenções do regime aristocrático, e a consciência moral se eleva acima dos dogmas da religião oficial. Trata-se, porém, de um individualismo que, logo que avança, recua, trocando as convenções vigentes da atualidade histórica por um modelo de ideal cívico, de inspiração vagamente platônica. (p. 21)

A ênfase romântica na emoção e no sentimento já presente no romance estudado é um dos aspectos mais marcantes nessa obra de Rousseau. Fermon (1997, p. 2, 3) acredita que a natureza nos oferece os sentimentos para melhorar nossa compreensão e eles têm um papel específico na nossa capacidade de adaptar e relacionar com uma vontade geral. Segundo ela, Rousseau valoriza em seu pensamento político o papel do sentimento no seu aspecto moral interno e no de emoções e paixões maduras que podem estabelecer as relações dos corpos no espaço. Para Rousseau, deveria haver uma síntese ou conexão entre o natural e o convencional, sem o qual não poderia haver nenhum tipo de felicidade.

A autora conclui (p. 49) que Rousseau acreditava ser o sentimento um princípio encontrado tanto na esfera pública quanto na privada e era a base para se organizar harmoniosamente as vidas dos homens e das mulheres, levando ao estado perfeito. Além disso, Rousseau acreditava que o cultivo dos sentimentos fornecia a base para a existência social e política porque educariam o homem para tornar-se um ser moral (p. 38).

Tal como Doudet (2004, p. 118) afirma, as cantilenas e cantos emocionais, que são derramados pelos amantes, vêm acompanhadas de uma análise consciente, exata e minuciosa. Ela vê um controle lúcido acompanhando os arrebatamentos mais instrutivos, mais passionais e mais desordenados. Na obra, os tumultos da emoção e a obscuridade dos problemas são esclarecidos, decompostos ao sofrerem uma espécie de investigação introspectiva que revela suas causas. Dessa forma, as personagens mudam, evoluem sob seus próprios olhos.

Segundo Okin (2002, p. 94), Júlia é a mulher ideal de Rousseau, a quem ele amaria: é sensível, emocional, modesta, romântica e atraente sexualmente. Uma mulher

que vive um conflito entre seus sentimentos e seu dever. Para Rousseau, toda mulher sensível deveria passar por esse confronto.

Quando o amor de Júlia por Saint-Preux supera sua devoção e seu dever de preservar sua virgindade, como alguém de caráter tão passional, ela sente que está totalmente destruída: “Esqueci tudo e não me lembrei senão do amor. Foi assim que um instante de desvario perdeu-me para sempre. Caí no abismo da ignomínia do qual uma moça não volta; e se vivo, é para ser mais infeliz.” (p. 98)

Perry (2004, p. 93), no entanto, reporta-se a um estudo de Tony Tanner, no qual ele demonstra convincentemente um aspecto dessa obra de Rousseau: o erotismo da relação entre pai e filha. Para o autor, todos os episódios românticos no romance têm um viés incestuoso. Para comprovar esse ponto, ele examina de perto a cena em que o pai de Júlia, irritado pela sua recusa em se casar como ele quer, a empurra e esbofeteia e depois a puxa para seu colo, a beija e é profusamente beijado e abraçado por ela.

Júlia relata o episódio a sua prima Clara:

[...] meu pai [...] lançou-se sobre tua pobre amiga: pela primeira vez em minha vida recebi uma bofetada que não foi a única e, entregando-se a seu arrebatamento com uma violência igual àquela que ela lhe custara, maltratou-me sem consideração [...] Eu ia pegar uma cadeira para colocar-me entre os dois quando, segurando meu vestido e puxando-me para ele sem nada dizer, sentou-me sobre seus joelhos. Tudo foi tão rápido e por uma espécie de movimento tão involuntário que ele teve no momento seguinte uma espécie de arrependimento. Contudo, eu estava sobre seus joelhos, ele não poderia mais voltar atrás e, o que era pior na situação, era preciso manter-me abraçada nessa incômoda posição. Tudo isso acontecia em silêncio mas eu sentia de tempos em tempos seus braços apertarem meus flancos com um suspiro bastante mal disfarçado. Não sei que falso pudor impedia esses braços paternos de se entregarem a esses doces abraços; uma certa gravidade que não se ousava romper, uma certa confusão que não se ousava vencer punham entre o pai e sua filha, este encantador acanhamento que o pudor e o amor dão aos amantes, [...] não pude resistir por mais tempo ao enternecimento que me atingia. Fingi escorregar, para segurar-me lancei um braço ao pescoço de meu pai, inclinei meu rosto sobre seu rosto venerável e num instante ele foi coberto por meus beijos e inundado por minhas lágrimas. Senti, por aquelas que lhe corriam dos olhos, que ele mesmo estava aliviado de um grande pesar. (ROUSSEAU, 1994. p. 162,163)

Tanner observa que nada remotamente comparável em termos de contato físico é evocado entre Saint-Preux e Júlia. Para ele, o significado dessa confusão de desejo e

autoridade marca uma espécie de crise iminente na estrutura familiar, na qual a sociedade ocidental se baseava, carregando uma sensação de desastre com relação às próprias emoções e instituições que o livro procura celebrar. A relação entre pai e filha é sintomática dessa crise, precisamente porque não fica claro a quem a filha pertence.

### **3.8 UM ROMANCE ENGAJADO QUE DEFENDE A VIRTUDE, A MORAL E A SOCIEDADE IDEAL**

Assim como vimos na obra de Richardson, Rousseau também escreve seu romance com um objetivo. Segundo Fermon (1997, p. 19) ele pregava uma reforma moral que, começando por uma família, se estenderia para a esfera pública sendo experimentada em todas as formas de interação social. Ele buscava a harmonia e a paz pública. Essa reforma vindo de dentro para fora, ou seja, da família para a sociedade, provocaria a mudança moral da aristocracia e da monarquia corrupta (p. 27). Para chegar a essa proposta, Rousseau primeiramente diagnosticou a corrupção como a doença do homem social e, em seguida, identificou as artes e letras como a fonte dessa corrupção. Em terceiro lugar, ele identificou as mulheres como sendo as disseminadoras dessa corrupção, para finalmente propor uma cura seguindo o modelo homeopático, ou seja, usando as artes e as letras (especialmente o gênero romance) como remédio. Ao alistar as mulheres para seu lado, ele acreditava poder usar os elementos corruptores na cultura para impedir a corrupção.

A autora considera que Rousseau estava consciente da profunda contradição de adotar a forma romance como meio de apresentação do seu projeto de reforma da moral social. Segundo ela (p. 57), foi por essa razão que ele não conseguiu assinar esse livro como assinara suas outras obras: Jean-Jacques Rousseau, cidadão de Genebra. Ele assumiu, literariamente, ser apenas o editor das cartas e nos dois prefácios da obra reconheceu a circunstância, que considerava lamentável, que o levou a ceder. Ele argumentava que o romance como gênero literário poderia ser politicamente útil se fosse do tipo que mostra um mundo de deveres familiares ao leitor, fazendo com que ele se alegre em ser o que é e se torne sábio, e não do tipo que espelha as glórias de um

estado que não é o seu e seduz fazendo com que o leitor queira ser o que não é. Trata-se de uma preocupação importante tomada como justificativa para o seu ato de escrever.

Como em *Pâmela*, a exaltação da virtude da mulher é um aspecto dominante em *Júlia, ou A nova Heloísa*. Van Thiegem (s/d), afirma que Rousseau aliou a paixão e a virtude, ao invés de fazer a primeira inimiga da segunda. Ele pintou os sentimentos num estilo ardente que buscava muito mais analisar do que se render diretamente à paixão.

Darnton (1986, p. 315) define *Júlia, ou A nova Heloísa* como “uma história de amor, mas foi o amor da virtude que os leitores de Rousseau confessaram ao tentarem explicar a emoção que ele lhes despertara”. Doudet (2004, p. 114) considera que, em Rousseau, a bondade e a virtude são legítimos e que através da reflexão e da busca consciente, o homem entende a voz sobrenatural da consciência, a presença de Deus e a probabilidade de uma vida futura como recompensa da virtude terrestre. A cena da morte de Júlia é exatamente a ilustração dessa afirmação. Ela deixa este mundo virtuosa, mas ganhará o amor na morada eterna.

Fermon (1997, p. 3), já na introdução da sua obra, revela que, no seu entendimento, Rousseau vê uma luta da pessoa consigo mesma e com suas criações que não são aceitas como tótems, símbolos e realidade de submissão, covardia ou medo. Rousseau faz uma comparação entre a virtude e Proteus. Na fábula, Proteus assume formas amedrontadoras quando alguém procura abraçá-la, no entanto, quando ela é mantida segura no abraço, traz o bem-estar a quem a enlaça e esse bem-estar é estendido a toda a humanidade. Essa visão de Rousseau sobre a virtude não veio apenas da história antiga, mas da história política e social de Genebra (p. 33).

Segundo essa estudiosa, para Rousseau, a virtude não é uma capacidade de simplesmente agir politicamente para a auto-promoção e glória, mas deve estar enraizada na identidade individual da pessoa (p. 9). Dessa maneira, a mensagem mais profunda contida em *Júlia, ou A nova Heloísa* se refere às armadilhas das paixões físicas e às conseqüências de viver essas paixões no âmbito pessoal, social e político (p. 8).

Wiestad (2002, p. 172) vê na obra de Rousseau a definição de virtude como a conquista dos desejos e domínio dos impulsos pessoais no momento em que o dever nos ordena fazer algo.

Há, ainda, um aspecto específico que deve ser considerado ao nos referirmos à virtude. Não se pode perder de vista que no contexto em que Rousseau vivia, de acordo com a opinião pública, a virtude feminina consistia em defender sua virgindade contra o homem. Assim como explica Fermon (1997, p. 59), a palavra *virtude* adquiriu propriedades encantadas que fizeram com que seu uso por parte de autores masculinos, que escreviam para um público feminino, fosse suspeito – ela era insistentemente ligada a seu oposto. A expressão usada por Richardson “os prazeres da virtude” revela a idéia de que, enquanto a virtude consistia em negar-se a certos prazeres, esse próprio esforço se tornaria prazeroso. A virtude feminina tornava-se a habilidade de recusar a sexualidade antes do casamento, apesar do impulso poderoso do desejo. Para o homem, no entanto, a virtude estava na habilidade de induzir a mulher a superar sua hesitação e atender aos seus desejos. O prazer para o homem estava, justamente, em tirar da mulher o que ela mais valorizava.

Ao considerar a virtude de Júlia, Prado (2003, p. 63) diz que ela encerrou sua vida como a tinha começado – com o despertamento de sua inclinação natural. Isso ocorreu quando seu esforço prolongado da vontade que conseguira mantê-la submetida ao imperativo da Consciência cedeu. A morte é, pois, para ela, providencial, poupa-lhe a possibilidade da derrota da Virtude e a eleva a uma dimensão superior, espiritual. Mas se a Redenção final é certa para Júlia, enquanto indivíduo tocado pela Graça, a comunidade da qual ela fora a alma se desfez na sua ausência: apenas outro concurso de circunstâncias fortuitas poderia reunir novamente as condições da reconstituição do ideal comunitário de Clarens<sup>61</sup>.

Fermon (op. cit., p. 59) comenta que a virtude era percebida como a única verdadeira propriedade da mulher. Ela afirma que a perda da sua virtude custou a Júlia sua própria identidade, pois, de acordo com Rousseau, uma mulher que não é virtuosa é claramente uma alma perdida (p. 65).

No entanto, Okin (2002, p. 95) argumenta que, como Júlia não era casada quando cometeu seu crime terrível, e o filho que ela concebeu foi abortado, ainda havia esperança para sua redenção moral. Mas, qualquer que fosse o curso escolhido por ela, Júlia não poderia ser feliz e as opções nunca foram colocadas em termos do que ela queria fazer, pois sempre estivera dividida entre as vontades dos três homens que a

---

<sup>61</sup> Neste trecho mantivemos as maiúsculas utilizadas pela autora no seu texto.

rodeavam – seu pai, seu amante e depois seu marido. Para Rousseau, quando Júlia colocou seu dever para com seus pais acima do seu amor por Saint-Preux, casando-se com o homem que seu pai impõe sobre ela, redimiou-se.

Para Fermon (1997, p. 61), o relato de Rousseau sobre a virtude perdida é diferente dos de seus contemporâneos em dois aspectos importantes. Em primeiro lugar, o potencial redentor da desgraça da sua heroína – a maneira como ela se regenerou, tornou-se valiosa como modelo. Em segundo, o papel desempenhado pelo contexto social e político para a perda da virtude. Antes de Rousseau, o conflito se dava em duas frentes: entre os sexos e entre a hegemonia cultural de duas classes, a aristocracia e a classe média. Os burgueses buscavam uma compensação justa para seus bens e os aristocratas demandavam o espólio a que tinham direito por nascimento. Ao mostrar um burguês destituindo a filha de um nobre de sua virtude aristocrática, Rousseau apresentou uma mudança de papéis como pretexto para uma política de reforma que Rousseau advogava. Fermon (op. cit., p. 59) faz referência a *Pâmela*, romance em que a protagonista se referiu a si mesma como sem valor se perdesse sua virgindade. Para a autora, essa reificação do conceito de mulher estabeleceu um paradoxo para ela: a virgem deve dispor de sua propriedade a um preço justo e buscar o preço mais alto possível para algo. Vemos que essa era uma atitude burguesa.

De acordo com Kofman (2002, p. 243), essa proposta estava vinculada fundamentalmente à questão de gênero. Ela interpreta que Rousseau via os homens como dependentes das mulheres e, sendo assim, a educação delas deveria ser vinculada aos homens. Ela cita o que Rousseau disse em *Emílio*: as mães é que determinariam a formação das crianças. Conseqüentemente, o comportamento, as paixões, os gostos, os prazeres e até a felicidade dos homens dependem das mulheres. Elas, portanto, têm o dever constante de agradar e ser úteis aos homens, ser amadas e honradas por eles, criá-los quando jovens e cuidar deles quando crescerem, consolá-los e finalmente, tornar suas vidas agradáveis e suaves. Para serem capazes de fazer isso, as mulheres deveriam ser preparadas desde a infância. Rousseau acreditava que se não fosse assim, as mulheres não serviriam para sua própria felicidade nem para a dos homens. Percebemos aqui como Rousseau, ao aparentemente colocar a mulher numa situação superior em comparação com o homem, está afirmando que ela só existe para torná-lo feliz.

Essa é também a leitura de Fermon (1997, p. 6, 7) ao considerar o que Rousseau diz sobre o fato de que são as mulheres que criam as crianças e que podem, então, formar a moral dos membros da família. Nessa visão, o romance epistolar de Rousseau não é um romance romântico de amor e decepção, mas um trabalho eminentemente político cuja forma literária é deliberadamente escolhida para convencer um público que o autor considera corrompido, mas ainda não corrupto num nível que precise de reforma. Assim, os temas centrais que a autora vê no pensamento político de Rousseau são os perigos das paixões e a necessidade de cultivar e educar os sentimentos. Fermon afirma também que essa função crítica que Rousseau atribui à opinião pública na formação de princípios morais apropriados e virtuosos, bem como a transformação da esfera pública que estava ocorrendo na França do século XVIII, dão crédito à visão de que *Júlia, ou A nova Heloísa* foi um instrumento importante para veicular a compreensão do modelo de Rousseau para a sociedade (p. 11).

A escolha feita por Rousseau de apresentar uma família aristocrática como a ideal para a apresentação de sua proposta de educação dos sentimentos não foi casual. Fermon (p. 28, 29) considera que isso se deu devido ao contexto específico da França que tinha uma divisão característica de classes. Para o filósofo, a nobreza tinha no seu bojo tanto uma família inclusiva quanto um *ethos* de responsabilidade para com uma entidade mais significativa que o indivíduo. Em contraste com a família aristocrática, a burguesia se sentia responsável apenas pela família imediata. *Júlia, ou A nova Heloísa* apresenta, portanto, uma proposta educativa que acentua valores e objetivos comunitários numa sociedade hierárquica. Essa estrutura tem seus custos assumidos por todos: mulheres, homens, crianças, empregados e patrões. Esses custos são especificados abertamente como também o são os subterfúgios tomados para manter o desempenho em bom equilíbrio.

A estudiosa comenta (p. 85) a situação à época quando começaram a ocorrer casamentos entre a nobreza e mercadores ricos. Essa foi uma forma de os aristocratas, cujo patrimônio estava em decadência, se salvar sem precisar entrar para o comércio. A nobreza francesa, no entanto, não aderiu a isso com o mesmo entusiasmo com que o faziam os nobres ingleses. Rousseau mostrou que o casamento por dinheiro era uma tendência desprezível. Assim, Júlia, ao aceitar se casar com um nobre recém-empobrecido, honrou sua posição superior e mostrou não ser gananciosa.

Na verdade, para Rousseau, no clima da época, nem o casamento aristocrático nem o burguês seriam capazes de restringir a moralidade de uma degeneração gradual. Ele então concebeu um modelo familiar que faria a restauração tanto da moral individual quanto social (Fermon, p. 87) onde a família seria a pedra angular porque ela é a mais antiga de todas as sociedades e a única natural (p. 93).

Ainda com relação ao objetivo moralizador da obra de Rousseau, Fermon (p. 91, 92) considera que *Júlia, ou A nova Heloísa* foi uma tentativa de subverter os interesses pessoais representados pela família, uma antiga rival do Estado e da comunidade maior, da fidelidade e afeição de homens e mulheres. Assim, a pré-condição para o sucesso da reforma familiar sobre as esferas social e política é a total abnegação de certas paixões e a aceitação de um lar onde essas paixões sejam restringidas e sublimadas. Rousseau, portanto, não era entusiasta da família tradicional aristocrata, que sacrificava os filhos às exigências da linhagem, nem da nova família sentimental baseada na escolha livre do cônjuge com o isolamento do casal numa esfera privada.

Weiss e Harper (2002, p. 58) reiteram que a oposição de Rousseau às relações conjugais aristocráticas está enraizada na incapacidade de essas relações levarem pessoas além de si, enquanto que as ligações realmente responsáveis e seguras na família contribuem para o estabelecimento de hábitos e motivos para a verdadeira comunidade política. Nos casamentos aristocratas em que não há uma base afetiva entre os cônjuges não se estabelece um elo moral, o que propicia o adultério. O princípio de Rousseau é de que, quando não há afeição por quem está perto, será difícil se sentir vinculado através de um sentimento positivo à comunidade maior. Numa relação afetiva, além disso, existirá comprometimento e cooperação, motivando a oferta dos cuidados e proteção de quem assume responsabilidades que vão além de si.

Um aspecto relevante na proposta de Rousseau veiculada em *Júlia, ou A nova Heloísa* é o princípio da transparência. Segundo Makus (2002, p. 199), Rousseau oferece esse princípio como uma panacéia para as corrupções da vida social na sociedade civil. Wolmar diz a Saint-Preux que não se deve fazer ou dizer nada que não se queira que o mundo veja e ouça. Em outras palavras, deve-se viver sempre como se não tivesse nada para esconder. Ao descrever a vida em Clarens, Saint-Preux escreve a Milorde Eduardo: “Todas as vãs sutilizas são ignoradas nesta casa, a grande arte dos

patrões para tornar seus criados como querem que sejam é mostrar-se a eles como são. Sua conduta é sempre franca e aberta, porque não têm medo de que suas ações desmintam suas palavras.” (ROUSSEAU, 1994, p. 407)

Segundo Doudet (2004, p. 71), Saint-Preux e Wolmar chegam a formar uma sociedade em que cada um é, acima de tudo, sincero com o outro. Um gesto, um olhar, um silêncio permite verificar esta comunhão. Ela conclui, no entanto, que o mundo não aceitou a transparência do pensamento de Rousseau. Para Marso (2002, p. 265-6), essa transparência presumida é a característica mais marcante de Clarens.

Dois outros aspectos sociais que Rousseau apresenta nessa obra são as desigualdades entre classes sociais e entre gêneros. No caso da primeira, encontramos uma explicação de Saint-Preux, num contexto em que há uma extensa discussão sobre a busca da felicidade no meio urbano:

A grande máxima da Senhora de Wolmar é pois a de não favorecer as mudanças de condição social mas a de contribuir para tornar feliz cada um na sua, sobretudo a de impedir que a mais feliz de todas, que é a do camponês num Estado livre, se despovoe em favor das outras. (p. 464)

Como podemos perceber, Rousseau não advoga a igualdade social. Na Clarens dos seus sonhos, os patrões continuam acima dos empregados e são agentes de melhorias na sua vida, sem que para isso seja necessário elevar seu *status*. Mesmo entre os empregados, há diferenças. Wolmar aumenta o salário dos empregados a cada ano, de modo que os mais antigos recebem mais do que os mais novos, mesmo que estejam desempenhando as mesmas tarefas. Dessa forma, é garantida a permanência dos servos, motivando-os economicamente.

Quanto à relação entre homens e mulheres, Marso (2002, p. 256-6) comenta a situação em Clarens como repleta de regras contra o contato entre os sexos. Os empregados, homens e mulheres, reúnem-se apenas em momentos especiais. Como Saint-Preux relata a Milorde Eduardo:

Embora todos os empregados comam à mesma mesa há, de outro lado, pouca comunicação entre os dois sexos: este ponto é considerado aqui como muito importante. [...] As ligações por demais íntimas entre os dois sexos nunca produzem senão o mal. [...] Não se lhes proíbem de se verem, mas age-se de maneira que não tenham

nem ocasião nem vontade de fazê-lo. [...] Para evitar ligações suspeitas entre eles, seu grande segredo é o de ocupar continuamente uns e outros. (p. 391-3)

Kofman (2002, p. 238) entende que Rousseau quer deixar claro que, se as mulheres são deixadas livres, a moralidade cai. No entanto, onde a moral é regulada isso é resultado do fato de as mulheres serem confinadas e separadas dos homens, sendo essa separação necessária para resguardar sua união e prazer, pois não há união sem separação. Rousseau vê em cada comunicação entre os sexos uma indiscrição, cada familiaridade é tida como suspeita e cada ligação como perigosa. A ordem de Clarens, apresentada como admirável é baseada na separação dos sexos. Para o filósofo, essa separação é natural, até os mais selvagens povos mantêm costumes que demonstram que no dia-a-dia os homens e as mulheres se atêm a atividades em que não ocorre o contato entre eles. A crítica feminista tem visto nessa posição de Rousseau certa estrutura paranóica e uma contradição. Como ele sempre esteve muito próximo de mulheres durante toda a sua vida, pergunta-se se ele sentia medo e, ao mesmo tempo, desejo com relação a essa proximidade. Kofman (op. cit, p. 239) sugere que o que Rousseau denomina de “voz da natureza” seja o mero eco da natureza *dele*.

Okin (2002, p. 104) comenta também que Rousseau mostra em pequena escala um exemplo da prática da segregação sexual na propriedade de Clarens. Os senhores preocupados em ser bem servidos pelos seus servos alegam que relações íntimas entre os sexos só trazem o mal. A ruína viria com as intrigas e relacionamentos sexuais entre homens e mulheres, mas a segregação, por sua vez, preservaria a castidade das mulheres, garantindo que o serviço fosse feito sem distração e, portanto, com mais eficácia. Ela cita como exemplo no nível republicano os clubes de Genebra que tinham essa função.

Fermon (1997, p. 110) considera que, ao reordenar o lar, Wolmar não tem a intenção de eliminar as diferenças sociais, mas apenas atenuar seus aspectos mais extremos. Do mesmo modo como propõe controlar as paixões ao segregar os sexos, Wolmar propõe-se a organizar sua casa, preservando a desigualdade e a hierarquização entre senhores e servos. Ele faz isso considerando todos como membros da família. Como Saint-Preux relata a Milorde Eduardo numa carta, os servos são comparados a filhos. Para Fermon, isso é a infantilização, ou seja, a não participação da comunidade numa situação de responsabilidades proporcionais a cada um.

Percebemos que, com essa estratégia de agregar a todos sob as asas estendidas da *família*, Rousseau disfarça o domínio, as injeções do poder sob a terminologia paternal. Na verdade, ele propõe no romance um sistema extremamente autoritário que não admite questionamentos ou divergências. Os que não se submetem a essa proposta são banidos do grupo. Obviamente, em acordo com a proposta paternalista, esse banimento pode não ser uma expulsão, mas um isolamento que torne inviável a permanência e reafirme, dessa maneira, a autoridade descricionária.

### 3.9 A NATUREZA VALORIZADA, A URBE DEGRADADA E A FUNÇÃO DO ROMANCE

Outra questão presente na obra de Rousseau é a natureza tomada como fonte do bem. Em *Júlia, ou A nova Heloísa*, o veículo de reforma moral de Rousseau, Fermon (1997, p. 20) afirma que o autor endossou uma aristocracia bucólica com um zelo evangélico por renovação. Ele louvou a vida no campo pela sua pureza e simplicidade. Seu objetivo era fazer com que a nobreza urbana desejasse uma existência bucólica, de modo que a corrupção da vida na corte fosse contrastada com as simples alegrias domésticas da vida no campo.

Bakhtin (1981, p. 231) afirma que os protagonistas de Rousseau se curam através do contato com a natureza e a vida de pessoas simples, saindo dos limites da cultura e mergulhando no coletivo primitivo.

Hauser (1982, p. 712-713) considera que, como integrante da geração dos pré-românticos, Rousseau via e sentia a natureza como a revelação de potências morais, que a regulam de acordo com os conceitos morais humanos. “Os diferentes momentos do dia e as estações do ano, a noite enluarada e serena, a tempestade furiosa, a misteriosa paisagem da montanha e o mar sem fundo” são vistos como um drama ou um espetáculo em que o destino humano é transportado para a moldura mais ampla da natureza. No nosso entendimento, todos os elementos citados por Hauser estão presentes em *Júlia, ou A nova Heloísa*. Na pressa que Júlia tem ao encaminhar Saint-Preux ao Valais antes da chegada do inverno, quando seu pai regressa e ela teme sua reação, ela escreve: “Embora o outono seja ainda agradável aqui, já vedes embranquecer

o cume do Dent-de-Jamant e em seis semanas eu não vos deixaria fazer essa viagem tão rude” (p. 72). A descrição das montanhas vistas pelos olhos de Saint-Preux é outro exemplo:

Tudo isso produz para os olhos uma mistura inexprimível cujo encanto aumenta ainda pela sutileza do ar que torna as cores mais vivas, os traços mais marcados, aproxima todos os pontos de vista; as distâncias parecem menores do que nas planícies, onde a espessura do ar cobre a terra com um véu, o horizonte apresenta aos olhos mais objetos do que parecem poder conter, enfim, o espetáculo tem um não sei quê de mágico, de sobrenatural, que arrebatava o espírito e os sentidos [...] (p. 83,4)

O inverno que o amante de Júlia passa no exílio de Meilleries na margem escarpada do lago de Genebra é descrito da seguinte maneira:

Não se percebe mais verdura, a erva está amarela e murcha, as árvores perderam as folhas, o *sécharde* e o vento norte acumulam a neve e os gelos e toda a natureza está morta a meus olhos como a esperança no fundo do meu coração (p. 93).

A longa viagem de navio que Saint-Preux empreende ao ser definitivamente banido da vida de Júlia é relatada por ele ao voltar com as seguintes palavras: “Atravessei calmamente os mares tempestuosos que se encontram sob o círculo antártico, encontrei no mar pacífico as mais assustadoras tempestades [...] (p. 362); já a tempestade no lago durante o passeio que Júlia e Saint-Preux fazem depois do seu reencontro, tem no relato do professor a seguinte descrição ao se referir aos acontecimentos da ida:

Mas o vento, tendo mudado, fazia-se mais forte, tornava inúteis os esforços de nossos barqueiros e nos fazia derivar para mais baixo, ao longo de uma fila de rochedos escarpados, onde não se encontra mais asilo (p. 446).

Ao voltarem, ele relata que “um céu sereno, os suaves raios da lua, o tremor prateado da água brilhante ao nosso redor [...]” (p. 449) combinavam com o silêncio que reinou entre eles após a visita ao lugar onde Saint-Preux tanto sofrera.

Mas um ponto revela que Rousseau via a natureza como via as pessoas – era necessário um controle rígido e total para que mesmo as tendências naturais fossem

guiadas e manipuladas para não saírem do que ele considerava como sendo o rumo definido. É o que encontramos na visita que Saint-Preux faz ao Eliseu, um bosque com aparência totalmente natural, onde não se percebia a mão do homem. Ele relata sua surpresa: “[...] julguei ver o lugar mais selvagem, mais solitário da natureza e parecia-me ser o primeiro mortal a ter alguma vez penetrado nesse deserto.” Júlia explica a ele o que fez para obter esse efeito: “[...] a natureza fez tudo, mas sob a minha direção e nada há aqui que eu não tenha organizado.” (p. 410) Prado (2003, p.57) diz que “*O controle da natureza* [...] é firmemente exercido por Júlia e Wolmar. A própria natureza humana é manipulada e ‘reificada’, seja por meio da educação das crianças, seja por meio dos costumes sociais que, como já vimos, têm como princípio o ascetismo e a simplicidade.”

Miller (1983, p. 137) aborda um outro aspecto sobre o lugar denominado Eliseu. Ela afirma que a tentativa de excluir o social em nome do natural (ou melhor o natural supervisionado pela virtude) está presente no intertexto do século XVIII. Ela se reporta aos campos Elíseos que derivavam sua beleza tranqüila de sua relação íntima com a morte e considera que isso não é menos verdade na construção de Rousseau pois Júlia explica a Saint-Preux: “Na verdade, meu amigo, [...] dias vividos dessa maneira parecem felicidade da outra vida e não é sem razão que, pensando nisso, dei de antemão a este lugar o nome de Eliseu.” (ROUSSEAU, 1994, p. 422) Daí a referência a essas paragens do Olimpo.

Em oposição à natureza, Rousseau apresenta a vida urbana como fonte do mal e da corrupção. Saint-Preux, recém chegado a Paris, escreve a Júlia:

Um ponto de moral não seria mais bem discutido num círculo de filósofos do que no de uma bonita mulher de Paris; as conclusões seriam mesmo frequentemente menos severas, pois o filósofo que quer agir como fala pensa duas vezes, mas aqui, onde toda a moral é um puro palavório [...] De resto, homens e mulheres, todos, instruídos pela experiência da sociedade e sobretudo de suas consciências, reúnem-se para pensar o pior possível de sua espécie, sempre filosofando tristemente, sempre degradando por vaidade a natureza humana, sempre procurando em algum vício a causa de tudo o que se faz de bem, sempre denegrindo, segundo seu próprio coração, o coração do homem (p. 225).

Ele ainda escreve uma outra carta falando detalhadamente sobre as mulheres parisienses e outra descrevendo o teatro. Ao se referir à aparência exterior das mulheres,

ele diz: “Elas são, no máximo, passáveis de rosto e, geralmente, antes feias do que bonitas [...] antes miúdas do que bem feitas, não têm cintura fina, assim aderem de boa vontade às modas que a disfarçam [...]” (p. 239). Em seguida, detalha a maneira como elas andam, se vestem, se maquiam e se adornam com jóias (p. 239-41). Ao comentar sobre o comportamento das parisienses, o professor se delonga da página 241 até a 246. Em certa altura ele observa impiedosamente que elas são:

[...] mulheres que extraem dos olhares alheios a única existência com que se preocupam. Ao abordar uma senhora numa reunião, em lugar de uma parisiense, que pensais estar vendo, vedes apenas um simulacro da moda. Sua altivez, a roda de seu vestido, seu modo de andar, sua silhueta, seu colo, suas cores, sua aparência, seu olhar, suas palavras, suas maneiras, nada de tudo isso lhe pertence e se a virdes em seu estado natural não podereis reconhecê-la. (p. 245).

No entanto, ele encontra algo de positivo nelas, como o conhecimento, a sensatez e a bondade (p. 247-8). Mas ele conclui suas observações dizendo: “Quanto a mim, acho seu trato chocante, sua coqueteria detestável, suas maneiras sem modéstia” (p. 249). E mais: “[...] eu nunca teria escolhido em Paris a minha mulher, menos ainda minha amante, mas teria escolhido de boa vontade uma amiga [...]” (p. 250).

Ao se referir ao teatro, ele descreve minuciosamente o local, os atores, a música e a dança num texto que se estende da página 242 até a 258. falando da ópera ele escreve: “[...] o maior defeito que nela julgo observar é um falso gosto pela magnificência através da qual desejou-se representar o maravilhoso que, sendo feito apenas para ser imaginado, está tão bem colocado num poema épico quanto é ridículo num teatro” (p. 258).

Ulmer (1972, p. 295) comenta que o conflito cidade *versus* natureza aparece na descrição que Saint-Preux faz da sociedade parisiense corrupta. Nela, os valores de Júlia não são honrados. Podemos aqui nos reportar ao exposto anteriormente acerca de o jardim ser o *locus amenus*, em oposição ao *locus horrendus*, espaço da salvação, ou seja, o campo, e espaço da perdição, a cidade, céu e inferno (PREVIDE, 2005 p. 10).

Fermon (1997, p. 28) diz que Rousseau tinha consciência de que o homem nunca poderia voltar a seu estado natural, nem reconquistar sua inocência primitiva. Ele estava destinado pela sua própria natureza a se tornar sociável e era inevitável a corrupção. O que ele propôs como antídoto foi, conforme vê a autora, um modelo

homeopático de reforma, no qual a fonte da corrupção, em doses controladas, pudesse ser administrada. Para ele, essa fonte eram as artes e ele advogou a tolerância a elas com base na sua utilidade em preservar certas formas de comportamento, na manutenção da aparência de virtude quando sua essência já estava perdida. Para essa autora (p. 31-2), Rousseau propôs uma teoria de acomodação, na qual a fonte de um problema seria utilizada na prevenção de maiores degenerações. Assim, a forma de romance, que ele desprezava, poderia provar ser uma ferramenta útil na luta pela preservação da moral dos não-corrompidos e também para ensinar os corrompidos a valorizar, pelo menos, a aparência de virtude. Para Fermon, foi por essa razão que ele escreveu *Júlia, ou A nova Heloísa*. Ele via na estrutura familiar da aristocracia francesa não só o emblema da decadência do regime, mas também a chave para a reforma (p. 35).

Ao observar a ineficácia das leis em tratar com a moral corrupta, Rousseau propôs que as paixões e o interesse individual fossem reeducados por boas instituições sociais e pela realização de bons casamentos (p. 101), baseados em bons sentimentos.

Prado (1997, p. 39) denomina de duplamente paradoxal o projeto de Rousseau em *A nova Heloísa*. Ele o é na matéria – o elogio da virtude pela descrição da paixão, e na forma – o uso da ficção romanesca para estabelecer a transparência. O prefácio dialogado tenta reconciliar as contradições internas da teoria rousseuniana do romance. A autora cita o próprio Rousseau, mostrando o quanto os romances são perturbadores para ele na medida em que

ao mostrar aos que lêem os pretensos encantos de uma condição que não é a sua, eles os seduzem, fazendo-lhes desprezar sua condição e trocá-la imaginariamente por aquela que lhes fazem amar. Querendo ser o que não somos, chegamos a imaginar-nos outra coisa do que somos e eis como ficamos loucos, mas, se os romances oferecessem a seus leitores apenas descrições de coisas que os rodeiam, apenas deveres que podem cumprir, apenas prazeres de sua condição, os romances não os tornariam loucos, torna-los-iam sábios.

Para esta autora, Rousseau propõe

Uma nova definição das relações entre a virtude e a natureza [...] Assim como o vício, a virtude decorre da civilização [...] Da “boa natureza” do homem não resta mais nada. Ele possui uma natureza nova, obra da sociedade e sobre a qual só se pode agir do interior desta sociedade, pelos meios que são o privilégio do homem social: a consciência, a razão e a virtude (p. 96).

Por meio dessa obra de Rousseau vemos o quanto esse pensador era dedicado a sua proposta de reforma da sociedade. Ele se angustiava com a diferença entre a situação em que via a sociedade e a forma como visualizava a possibilidade de realização de sua proposta e tomava as artes, a literatura e o gênero romance como meios de alterar, para melhor, essa sociedade. A natureza desempenha aí um papel preponderante, tal como é possível constatar mesmo numa obra ficcional como *Júlia, ou A nova Heloisa*.

### 3.10 O LUGAR DA RELIGIÃO

Outro aspecto que Rousseau ressalta em *Júlia, ou A nova Heloisa* é a religião. Como Rousseau oscilou entre o protestantismo e o catolicismo durante sua vida, a abordagem desse aspecto na sua proposta de reforma social através do funcionamento social de Clarens é apresentada principalmente por meio da personagem central, Júlia.

Doudet (2004, p. 115) considera que toda a obra de Rousseau é uma profissão de fé religiosa. Num período em que os enciclopedistas e os cristãos do século XVIII se entrincheiravam numa verdadeira guerra civil religiosa, Rousseau apresentou uma oposição entre Júlia e Wolmar. Enquanto Júlia vivia uma fé pessoal, resultante, principalmente, de sua experiência espiritual no seu casamento, Wolmar era um ateu honesto e tolerante. Essa descrença era motivo de sofrimento para Júlia que considerava não apenas a vida terrena, mas sua consciência de um porvir a levava a se angustiar pelo seu marido.

Saint Preux relata que

O senhor de Wolmar, educado no rito grego, não era feito para suportar o absurdo de um culto tão ridículo. Sua razão, por demais superior ao jugo imbecil que lhe queriam impor. Sacudiu-o cedo com desprezo e, rejeitando ao mesmo tempo tudo o que lhe vinha de uma autoridade tão suspeita, forçado a ser ímpio, tornou-se ateu.

Depois, tendo sempre vivido em países católicos, não aprendeu a conceber uma melhor opinião da fé Cristã através daquela que neles se professa. [...] quando enfim chegou entre os Cristãos chegou tarde demais, sua fé já se fechara à verdade [...] só deixou de ser ateu para tornar-se cético.

Eis o marido que o Céu destinava a esta Júlia na qual conheceis uma fé tão simples e uma piedade tão doce [...] Que horror para uma terna esposa imaginar o Ser supremo vingando sua divindade não reconhecida, pensar que a felicidade daquele que faz a sua deve acabar com a vida, e ver apenas um condenado no pai de seus filhos! (p. 509-10)

No seu leito de morte, Júlia faz uma profissão de fé tal que o pastor convocado na ocasião declara inútil a confissão. Ela diz: “[...] eu procurei viver de forma a não precisar pensar na morte e agora que ela se aproxima, vejo-a chegar sem terror. Quem adormece no seio de um pai não está preocupado com o despertar”. E o pastor declara: “[...] julgava instruir-vos e sois vós que me instruis. Nada mais tenho a dizer-vos. Tendes a verdadeira fé, a que faz amar a Deus.” (p. 614)

A morte de Júlia, mais que seu discurso durante a sua vida, tocou Wolmar e Rousseau deu presságios da sua conversão. Ao saber da proximidade do fim de sua esposa, o ateu declara: “Mas se, talvez, ela tivesse razão, que diferença! Bens e males eternos... Talvez!... esta palavra é terrível... infeliz arrisca tua alma e não a dela. Eis a primeira dúvida que me tornou suspeita a incerteza que com tanta freqüência atacastes.” (p. 607)

Prado (2003, p. 47-51), ao analisar a conversão de Júlia, relaciona o aspecto religioso com a proposta social de Rousseau. Ela escreve que

Júlia é alcançada pela graça no exato momento do matrimônio imposto pelo pai, e o caráter sagrado da instituição do casamento é então longamente tematizado, como uma resposta direta ao modelo agostiniano: ao invés da alienação do mundo pelo amor de Deus, Júlia louva a integração à ordem imanente das relações sociais e familiares, no amor de Deus. Mas sobretudo, à figura da Mãe, símbolo da *instituição* eclesiástica, Rousseau opõe a figura de um Pai, que representaria nessa passagem a própria *consciência* individual de Júlia. (p. 46)

No que se refere à passagem do religioso para o político, para ela, Rousseau faz uma construção vagarosa, mas absolutamente original, apoiando-se nos momentos cruciais de articulação da narrativa, em modelos literários que ainda constituíam os paradigmas da representação do indivíduo na sua relação com o mundo, a saber, Abelardo, Petrarca e Santo Agostinho. No entanto, a conversão de Júlia institui um novo paradigma, que reorienta a experiência mística num sentido de maior coesão social. Sem

abrir mão do primado da política sobre a religião, Rousseau reintegra a experiência íntima religiosa na sua reflexão sobre a sociedade ideal. Assim, a conversão de Júlia permite a fundação de Clarens, efetuando a passagem do teológico para o político e para o social.

### 3.11 A MORTE NO PLURAL

Um outro acontecimento da narrativa de Rousseau que levanta discussão é a morte de Júlia. Uma mulher ideal, num mundo ideal, uma utopia realizada, não deveria morrer. Podemos perguntar: se o mundo que Rousseau criou era perfeito, por que ele matou Júlia?

Para Prado (2003, p. 63) a explicação é que “assim como a morte é o destino certo do indivíduo, assim também a sociedade mais perfeita está condenada a dissolver-se”. Okin (2002, p. 96), no entanto, considera que a morte de Júlia está relacionada à sua percepção de que ainda ama Saint-Preux. Ela afirma na sua última carta para ele: “Vós me julgaste curada e pensei está-lo” (p. 634). Júlia, que se comportou como deveria desde seu primeiro grande pecado, preservou sua virtude intacta durante todo seu casamento, embora estivesse iludida de estar curada de seu amor. Ao perceber que não e ao se ver em perigo de sucumbir de novo à tentação, morrer é a única saída que se apresenta. Ela afirma: “Em me retirando [a vida], o Céu não me retira mais nada que eu possa lamentar e põe minha honra ao abrigo” (p. 634). Okin entende que a união de Júlia a Saint-Preux daquele ponto em diante seria tão perigosa que Deus tira o problema de suas mãos. Assim, se a paixão não destruiu a família ideal de Wolmar, provocando a queda de Júlia e a perda da sua virtude, destruiu a própria Júlia. A autora cita Judith Shklar que considera Júlia uma figura de Cristo, um sacrifício humano. Júlia morreu para salvar a comunidade idealizada por Rousseau.

A autora considera ainda a conversão de Júlia como uma morte e um renascimento que marca a divisão e o paralelismo entre as duas partes do romance.

Lange (2002, p. 12) comenta que a morte de Júlia é considerada uma expressão do pessimismo de Rousseau e a assunção do fato de que sua visão política nunca

poderia ser realizada e cita Okin quando afirma ser Rousseau mais do que pessimista, pois ele decompôs sua própria visão política.

Fermon (1997, p. 52), no entanto, vê de forma diferente a morte de Júlia. Para ela o fato de Júlia morrer não significa diretamente que a estratégia educacional de Rousseau tenha falhado. Ao invés disso, sua morte marcaria a completude do projeto de Wolmar e dramaticamente revela o custo real e trágico desse projeto para Júlia, bem como para aqueles que precisavam dela. A estudiosa discorda de Marshal Berman (p. 39) que considera a morte de Júlia resultante da sua recusa em aceitar as terríveis cargas que a autenticidade trariam. Ele afirma que Júlia morre porque é impedida de viver a vida que escolheria. Ele supõe, portanto, que ela escolheria a paixão e o amor romântico com seu tutor burguês. Berman conclui, então, que o projeto de Júlia é o suicídio. Ao optar por não fugir com Saint-Preux para a Inglaterra e ao casar-se com Wolmar, ela espera manter-se viva matando-se por dentro. Ela passa, então, a viver uma vida falsa e morre uma morte ignóbil. Sua vida, desde o momento em que aceita a escolha de seu pai, é um experimento em forma de pesadelo.

Fermon cita também Judith Shklar (p. 39) de quem também discorda. Shklar defende que Júlia morre de um conflito interior que reproduz o conflito social irreconciliável entre a civilização e o estado. A vida de Júlia está condenada desde o começo e sua tentativa de criar uma família harmoniosa é auto-engano.

O ponto de vista de Fermon (p. 7) é o de que a morte de Júlia talvez seja não apenas uma estratégia convencional do gênero, em que as ligações sociais são estabelecidas sobre o corpo morto da heroína, mas sim que o próprio gênero seja indicativo de um conflito profundo não resolvido entre as paixões e as exigências da ordem social.

Ulmer (1972, p. 305-307) apresenta uma outra leitura da morte de Júlia. Ela a considera uma boa vilã, pois com sua morte impede Saint-Preux de viver uma existência “normal”. No entanto, para Saint-Preux a morte de Júlia é também sua vingança, pois ao não se apaixonar por outra pessoa levando uma vida comum longe dela, ele a retém. Esse é o paradoxo central da visão de culpa de Rousseau – tanto mal feito com tão boas intenções. O autor faz uma ponte entre a obra de Rousseau e a de Richardson, *Clarissa*, em que a protagonista também morre em consequência da perda de sua virtude, mesmo que essa perda tenha sido resultado de um estupro. Ele explica que a morte no nível

didático, seguindo a lógica dos dois autores, reforça a doutrina cristã de recompensa futura – ao menos em nível superficial. O sucesso de Júlia foi tão longe quanto era possível na terra. O objetivo não sendo esta vida, mas a eternidade. Rousseau se esforçou para complementar a tragédia de Richardson ao escrever uma história de casamento feliz. Mas ele falhou no final porque nenhuma maneira aceitável foi encontrada para acomodar o homem natural na sociedade.

As explicações apresentadas pelos vários estudiosos de Rousseau, somadas, contribuem para que seja percebida a complexidade da trama que ele criou e que reflete a complexidade da vida à época, e do próprio ser humano. O conflito entre o sentimento perfeito – o amor entre Júlia e Saint-Preux – e a sociedade perfeita – Clarens – forçou Rousseau a optar pela segunda. No entanto, essa opção gera a questão: se Júlia era a figura central da comunidade, sua morte trouxe o fim de Clarens? A nosso ver, o que fica evidente é que, no período pré-romântico, Rousseau, mais do que Richardson com *Pâmela*, foi um dos autores que inaugurou o romance moderno com sua característica de colocar o indivíduo em conflito com a sociedade, apresentando um processo evolutivo em que, por meio de várias experiências, geralmente dolorosas, ele consegue se conformar à sociedade ou, caso isso não ocorra, morre. A obra de Richardson que apresentamos nessa tese, apresenta o conformismo: Pâmela se ajusta ao meio social. Rousseau, no entanto, opta pela morte, retirando Júlia do seu meio por ser impossível que ela continuasse viva após conscientizar-se de que ainda amava Saint-Preux.

### 3.12 NOVA EDUCAÇÃO E NOVO CIDADÃO

Como vimos, é indisfarçada a intenção de Rousseau de que sua obra seja vista também como uma proposta educacional. Conforme Fermon (1997, p. 5) afirma, a noção de felicidade como a maximização da satisfação de desejos é desmascarada em Rousseau como tanto moralmente recusável quanto não “natural” para o homem. Ela é produzida historicamente e, conseqüentemente, o problema da política é visto como um processo de reforma e reeducação, no qual o homem e seus desejos são simplificados e as instituições políticas ajustadas a estes desejos simplificados. Para a autora (p. 45), no século XVIII era evidente o pouco caso que havia em relação às crianças na sociedade e

nas práticas educacionais. Elas eram consideradas pequenas máquinas sem significado moral. Wagner (1970, p. 211) afirma que o projeto de Rousseau através dessa obra concluiu o que ele começou a apresentar em *Emílio*. De acordo com Fermon, Rousseau enfatiza que se aprende a fazer fazendo e que a liberdade talvez seja saber o que nos restringe e achar o equilíbrio entre nossos desejos e nossas habilidades para satisfazer esses desejos.

Rousseau apresenta suas propostas, principalmente, por meio de uma conversa entre Saint-Preux, Júlia e Wolmar. Saint- Preux alerta:

[...] o céu recompensa a virtude da mãe pela boa índole dos filhos, mas esta boa índole quer ser cultivada. É desde o nascimento que deve começar sua educação. Existirá uma época mais propícia para formá-los do que aquela em que ainda não possuem nenhuma forma para destruir? (p. 485)

Júlia, no entanto, considera que “[...] a primeira e a mais importante educação [...] é a de preparar a criança para ser educada.” (p. 486). Wolmar afirma que

... não se trata de transformar o caráter e de modificar o natural, mas, pelo contrário, de lançá-lo tão longe quanto pode ir, de cultivá-lo e de impedir que degenera, pois é assim que um homem se torna tudo o que pode ser e que a obra da natureza nele se completa pela educação (p. 489).

E, ao criticar o excesso de cuidados, ele faz uma analogia com a saúde física da criança:

[...] à força de delicadeza e de cuidados, enfraquece a criança, retira-lhe a energia [...] e, para evitar-lhe alguns resfriados em sua infância, prepara-lhe de longe pneumonias, pleurisias, insolações e a morte logo que se torna homem (p. 492).

Júlia continua sua explanação:

[...] o único meio de torná-las [as crianças] dóceis à razão não é o de raciocinar com elas mas o de bem convencê-las de que a razão está acima de sua idade, pois nesse caso a supõem no lado em que deve estar, a menos que não se lhes dê justo motivo para pensar de outra maneira (p. 495).

[...]

O bom uso da sociedade, aquele que faz com que nela sejamos procurados e amados não é tanto o de brilhar mas o de fazer

com que os outros brilhem e de, à força de modéstia, dar a seu orgulho maior liberdade [...] as pessoas silenciosas impõem respeito, que diante delas está-se atento e que se lhe presta muita atenção quando falam [...] (p. 489).

[...]

Sou mulher e mãe, sei manter-me em meu lugar [...] a função de que estou encarregada não é a de educar meus filhos mas de prepará-los para serem educados (p. 499).

E Saint-Preux conclui:

À força de me explicar (o plano de educação das crianças) fizeram enfim que eu o admirasse e senti que, para guiar o homem, a marcha da natureza é sempre melhor (p. 500).

[...]

Uma mãe um pouco vigilante controla as paixões de seu filho (p. 502).

[...]

Certos de nunca serem repreendidos nem punidos, não sabem mentir nem esconder-se e, em tudo o que dizem, seja entre si seja a nós, deixam ver sem embaraço tudo o que têm no fundo da alma (p. 504).

Rousseau se delonga na explicação de sua proposta educacional das páginas 485 a 505 e Fermon resume assim as noções apresentadas: Júlia critica a tendência na criação da criança de valorizar a razão como meio e fim. Ela prefere uma educação de acordo com a natureza, apropriada ao desenvolvimento da criança. Acredita que a ordem natural é modelo para a ordem social e que perverter a ordem natural das coisas produz homens sem mérito. Saint-Preux, por sua vez, imagina um modelo perfeito de homem racional e honesto e então busca levar a criança o mais próximo possível do modelo. Para ele, a proposta de Júlia desenvolveria os talentos especiais de indivíduos específicos, o que acarretaria grandes repercussões na sociedade. Wolmar chama atenção para uma realidade mais primal. Demonstra sua teoria ao comparar dois cachorros nascidos na mesma ninhada e com comportamentos diferentes. Ele insinua que tanto homens quanto animais nascem com um caráter não sujeito a mudanças. Seu argumento é que pode-se ter influência sobre a personalidade, mas não sobre o caráter.

Olhai [...] esses dois cães que estão no pátio. São da mesma ninhada, foram alimentados e tratados da mesma maneira, nunca se separaram: contudo, um deles é vivo, alegre, afetuoso, inteligente; o outro vagaroso, pesado, rabugento, e nunca se pôde ensinar-lhe coisa

alguma. Só a diferença entre os temperamentos produziu neles a dos caracteres, como apenas a diferença de organização interior produz em nós a dos espíritos [...] (p. 488).

Okin (2002, p. 98) resume a educação proposta por Rousseau em *Júlia* como aquela que envolveria a destruição da maioria das tendências naturais do homem e a transformação de sua personalidade, apesar de Rousseau dizer que sua proposta estava de acordo com a natureza.

### 3.13 PAIXÃO E CASAMENTO: UMA COEXISTÊNCIA IMPOSSÍVEL

A obra de Rousseau é clara em relação à opção entre o amor e a paixão e o relacionamento no casamento. Kukla (2002, p. 371) comenta que Júlia se vê diante de duas situações sedutoras, incompatíveis e inadequadas: seu pai e Saint-Preux. Para Júlia não há uma escolha correta. Ela se livra da situação através do casamento sem paixão no qual ela busca um relacionamento equilibrado. Ali, nenhum dos dois domina o outro e Júlia e Wolmar funcionam econômica e pessoalmente de modo sadio e produtivo – a união os completa, mas, como indivíduos, são incompletos.

Mas Marso (2002, p. 266) vê como falsa essa situação, pois tanto a supressão do amor romântico em favor do casamento arranjado quanto o reforço de um modelo de diálogo racional e julgamento político moral que diz tratar a todos igualmente são destruídos ao revelar que torna traidores os que não compartilham a mesma experiência. Assim, como vimos acima, Marso (p. 269) vê como inevitável a morte de Júlia ao se dar conta de que ainda ama Saint-Preux. Para a autora, o convite de Wolmar a Saint-Preux para viver em Clarens e ser tutor de seus filhos é uma punição a Júlia, que não suporta esse castigo e morre.

Okin (2002, p. 100-2), ao analisar o destino das heroínas de Rousseau, pondera que para ele o amor romântico era mera ilusão, apesar de admirar e ansiar por tal amor. Ele considerava que esse amor criava seus próprios objetos, colocando sobre o mundo real um véu de fantasia. Ele tinha o amor como exclusivo, pessoal e o casamento como uma instituição social essencial e funcional e, por isso, não sabia se a continuidade da paixão intensa era ou não compatível com o casamento. A autora sugere que a paixão

entre Júlia e Saint-Preux foi mantida viva por ter sido atacada não ocorrendo, assim, o risco de super saciedade, ou seja, com a convivência do dia-a-dia, o amor desaparecer. Essa opinião é também expressa por Ulmer (1972, p. 294) que ilustra esse ponto com o exemplo de Fanchon Regard, empregada de Júlia, que não podia se casar com Claude Anet por motivos financeiros. Júlia resolve esse problema e os dois se casam. No entanto, Claude Anet abandona Fanchon, demonstrando que o amor e a felicidade raramente sobrevivem ao casamento ou à retirada dos obstáculos e, dessa forma, reflete o que poderia ter acontecido se Júlia tivesse se casado por amor.

Okin (op cit, p. 103) argumenta ainda que o casamento dos Wolmar, apresentado como admirável e ordenado, foi fundamentado sobre a superação do amor passional e envolveu o sacrifício dos sentimentos de Júlia e, eventualmente, de sua vida. Ela fez o que deveria fazer, pois Wolmar era sem dúvida o melhor homem para ser seu marido e o pai dos seus filhos.

Apesar de sua defesa do casamento sem paixão, Weiss e Harper (2002, p. 57-8) alertam que Rousseau enfatizou a idéia de que a mulher deve ter voz na definição de quem será seu marido, pois o casamento é uma instituição social que exige respeito e fidelidade de ambos os parceiros. Para ele, os casamentos arranjados tradicionalmente feitos pelas famílias aristocratas francesas, baseados na economia, não conseguiam prover uma arena de amor e afeição entre os cônjuges, o que dava lugar à infidelidade e trazia efeitos indesejáveis, tanto pessoais quanto sociais e políticos. A suspeita de infidelidade num casal tornava a família um grupo de inimigos secretos com duas conseqüências imediatas. Primeiro, ao não ter certeza de que os filhos fossem seus, o homem perdia o interesse afetivo pela família e segundo, ao saber que o(a) parceiro(a) era infiel, o cônjuge passava a desconfiar de todos ao seu redor, pois eles eram seus competidores em potencial. Essa situação tornava todas as relações sociais tensas.

Fermon (1997, p. 148) refere-se também a esse aspecto ao comentar que a sexualidade moral da mulher casada é uma ameaça ao bem-estar cívico e não apenas familiar. O homem precisa ter certeza de que os filhos são dele. Essa era uma angustiante questão para ele.

A autora vê *Júlia, ou A nova Heloísa* como uma história da luta muito real entre a paixão e a responsabilidade. Essa história demonstra o quanto homens e mulheres pagam pela ordem e pelos benefícios sociais de educar suas paixões (p. 35).

Nessa obra, Rousseau explorou o tipo de casamento que ele acreditava poder restaurar a aristocracia e dar a base material e emocional para as escolhas apropriadas dos indivíduos das gerações seguintes, escolhas que estariam reestruturadas da mesma forma em que a própria casa estava sob a administração de Júlia (p. 42).

Por outro lado, Fermon não considera que Rousseau estivesse dando voz à mulher no que se refere à escolha do cônjuge (p.62). Ela vê em *Júlia, ou A nova Heloísa* a oposição clara de Rousseau a isso. Ele demonstrou que para escolher sabiamente não se pode seguir o coração, pois esse é vítima de sentimentos do amor físico mais adequado ao homem primitivo. Ele distinguiu as juras de amor dos votos do casamento, que têm comprometimentos diferentes em termos de poder e de duração, bem como em termos de ligações estabelecidas entre o indivíduo e a sociedade. Rousseau advogou, assim, pela fidelidade nos votos do casamento como sendo essenciais para a ordem sobre os homens. Ele considerava o amor um sentimento frívolo e transitório e contrastava a paixão do amor com os prazeres mais duráveis e os benefícios trazidos pelo casamento (p.93). Ele concluiu que o amor deve transcender seu aspecto físico e natural, ancorando-se em qualidades mais duráveis de virtude social. O ideal é que o amor se baseie em convenções, como as próprias leis do Estado.

Apesar dessa oposição de Rousseau apresentada por Fermon, ela considera (p.98) que o escritor não virou as costas às paixões, mas viu a transformação dessas paixões como tarefa central da política. Essa tarefa estaria acima até mesmo da distinção fundamental entre a esfera pública e a privada. Por temer os efeitos das paixões, Rousseau acreditava que sua contenção seria melhor que a tentativa de extirpar essas emoções poderosas. Ele considerava que, por serem os principais instrumentos de preservação do homem, seria vão e ridículo querer destruí-las (p. 115). Por medo das paixões que poderiam derrubar as estruturas mais racionalmente construídas, Rousseau defendia que a sociedade deveria ser fundada no bem comum e em sentimentos nos quais são baseadas a identidade própria e coletiva. Assim, a reforma da família passaria a ser um projeto público e a distinção entre negócios públicos e privados desapareceria.

Rousseau entendia que o Estado não é igual à família, mas a família pode organizar a educação do sentimento e, no processo, educar os cidadãos para que sejam capazes de desejar e de alterar a vontade geral. Fermon vê um paradoxo na visão de Rousseau: as paixões deveriam ser despertadas no curso de ser disciplinadas (p. 50-51).

Três outros autores comentam esse aspecto. Besse (1970, p. 291) entende que Rousseau demonstrou que purificar um amor não é destruí-lo. O objetivo dele não era destruir a paixão, mas dominá-la, pois, para ele, como para Descartes, regular as paixões é um princípio humanamente possível. Wagner (1970, p. 211) constata que Wolmar, o porta voz da proposta de Rousseau, é o modelo da ordem e como no amor não tem ordem, para manter a ordem não se pode ter paixão. Finalmente Prado, (1997, p. 96), ao analisar a proposta de Rousseau, diz que a virtude é dolorosa, consistindo na renúncia dos desejos, sonhos e paixões, bem como na construção de uma ordem “concebida pela razão, segundo os imperativos da sociedade”.

Um último enfoque deve ser discutido em relação ao romance de Rousseau. É sua relação com Heloísa, heroína de uma história que aconteceu no século XII e a quem Rousseau se refere no título da sua obra.

### **3.14 A CORRESPONDÊNCIA ENTRE ABELARDO E HELOÍSA EM DIÁLOGO COM JÚLIA OU A NOVA HELOÍSA**

Ao acrescentar a denominação *A nova Heloísa* ao seu romance, Rousseau leva seu leitor a buscar na trajetória das duas mulheres, a dama do século XII e a personagem do século XVIII, aspectos que o levaram a propor essa comparação. Apesar de Rousseau ter intitulado sua obra com o nome da protagonista, Júlia, ela se firmou mais como *A nova Heloísa*. Praticamente todas as referências ao famoso romance de Rousseau são feitas sem a menção de *Júlia*.

As cartas trocadas entre Abelardo e Heloísa relatam que Abelardo é um jovem e brilhante professor que, à medida que se torna famoso, começa a ser perseguido por outros mestres e seus seguidores, invejosos de seu sucesso. Ele também tem inimigos devido a alguns dos seus ensinamentos.

O próprio Abelardo se considera de boa aparência e Heloísa relata que ele é talentoso na composição de versos e que canta bem. Ele tem o raro talento de transmitir aos seus alunos entusiasmo e de inspirar devoção. A controvérsia o estimula e a falta de um rival para desafiá-lo o deixa entediado. Numa época em que os mestres eram vinculados à Igreja, o celibato era praticamente uma determinação.

Heloísa, sobrinha do cônego Fulbert, foi educada num convento e é excepcionalmente inteligente e bela. Quando Abelardo vai morar na casa de Fulbert, o professor se dispõe a dar aulas para Heloísa e esse relacionamento entre eles se desenvolve numa ardente paixão. Eles vivem essa paixão durante um período, mas, ao serem descobertos, Abelardo tem que fugir com Heloísa para a Bretanha onde vive sua família. Ali ela se descobre grávida e tem seu filho, Astrolábio. Abelardo volta a Paris e promete a Fulbert que se casará com Heloísa desde que esse casamento se mantenha em sigilo. Fulbert concorda, mas Heloísa se mantém terminantemente contra esse arranjo, sabendo das conseqüências para a carreira do professor. Apesar disso, o casamento é concretizado, mas, por não estar sendo bem tratada na casa de seu tio, Heloísa é levada por Abelardo para o convento de Argenteuil, onde foi educada. Fulbert, pensando que Abelardo estava se desfazendo de Heloísa, levando-a a ser freira, manda castrar Abelardo, como vingança.

Resta ao professor tornar-se padre e ele faz com que Heloísa também assuma o hábito, tornando-se freira. Ela chega a assumir o posto de abadessa, mas nunca deixou de admitir a Abelardo que fez isso por amor e em obediência a ele e não por vocação ou por amor a Deus.

Abelardo volta a ensinar e continua a sofrer perseguições de seus inimigos, tendo uma vida de muitos pesares.

Todas as informações estão registradas nas cartas trocadas entre os dois depois de estarem separados. As cartas de Abelardo respondem aos questionamentos de Heloísa, apaziguam sua revolta e oferecem instruções e orientações sobre o bom andamento do convento que ela dirige. Heloísa sobrevive a Abelardo por cerca de vinte e um anos e consegue que o corpo dele seja enterrado no convento onde ela vive. Ela é enterrada a seu lado e lendas surgem dizendo que ele a recebeu com um abraço.

As semelhanças entre as vidas de Heloísa e de Júlia são imediatamente evidenciadas pelo relato contido nas cartas trocadas entre Heloísa e Abelardo e o enredo geral do romance de Rousseau: duas jovens de origem nobre recebem instrução formal, o que, nas duas sociedades, era usual apenas para os jovens do sexo masculino. Em ambas as situações, essa instrução é recebida de um preceptor por quem elas se apaixonam e de quem se tornam amantes. Em ambos os casos a união definitiva do casal é impedida por questões sociais e a separação dos amantes é provocada pela

família da moça. No entanto, a separação não indica o fim do amor e, para as duas Heloíças, a expectativa é de que eles voltem a se unir após a morte.

Vemos, assim, que a obra de Rousseau é uma revisitação à triste história acontecida e relatada seiscentos anos antes, na França, envolvendo personagens que também foram engalfinhados em questões de paixão e virtude.

Vários aspectos interessantes podem ser considerados ao olharmos mais de perto a história de Heloísa e a de Júlia, a nova Heloísa de um outro tempo. Primeiro, podemos considerar a forma como ambas chegam às mãos dos leitores: através de cartas. A forma epistolar na literatura e na vida tem como característica o envolvimento do leitor nas questões mais íntimas de quem escreve. Essa forma, sem dúvida, foi um dos motivos da impressionante recepção que o romance *Júlia* teve na época de sua publicação. Não podemos deixar de mencionar que, na época em que foi publicada a obra de Rousseau havia uma invasão de traduções das cartas de Abelardo e Heloísa em toda a Europa, além de muitas paráfrases românticas dessas cartas (RADICE, 2003, p. 1, li). No entanto, enquanto a história de Abelardo e Heloísa tornou-se conhecida através da correspondência trocada apenas entre os dois, Rousseau usou a polifonia, registrando as cartas de um grupo de pessoas que vivia em volta do casal de protagonistas e que estavam diretamente envolvidos nos acontecimentos. Dessa forma, ele ampliou o leque de personagens e tornou o enredo mais intrincado e multifacetado. Como resultado, temos, inclusive, as histórias paralelas de outras personagens, além de suas impressões e interferências diretas nos acontecimentos que envolveram Júlia e Saint-Preux. As poucas cartas de Heloísa e Abelardo deixam entrever os conflitos entre Abelardo e o mundo filosófico e teológico da época, mas é preciso ler nessas entrelinhas e buscar na história da época os dados que esclarecem e tornam o relato dos fatos mais claros. A polifonia a que Rousseau recorreu, por sua vez, trouxe muito do contexto da época ao próprio texto da obra.

Dentre as paráfrases mencionadas por Radice (2003, p. li) na introdução de *The letters of Abelard and Heloise*, está um trecho do poema escrito por Alexander Pope que lembra a descrição que Rousseau faz de *Meillerie*, lugarejo na região do lago de Genebra, onde Saint-Preux ficou, quando foi obrigado a se afastar da casa de Júlia para não ser agredido por seu pai. O poema de Pope foi traduzido para o francês, e na época em que *Júlia, ou A nova Heloísa* foi escrito, era muito popular na França. Pope fala de

rochas escarpadas e pinheiros escuros, de ventos que ecoam na montanha e que encapulam as águas dos lagos, fala de cavernas, do silêncio e da melancolia. Ao lermos a descrição que Rousseau faz de Meillerie, encontramos também referência a cavernas, rochas, abismos, torrentes, tudo tornado mais melancólico e mais descampado pelo rigor do inverno (ROUSSSEAU, 1994, p. 448 - 449). É provável, pois, que tenha sido de Pope que Rousseau retirou a sua descrição.

Um segundo aspecto que ocorre nos dois casos é o fato de que o casal deve se separar por motivos impostos a eles por suas famílias. No entanto, a Heloísa do século XII nunca aceita a separação e passa o resto dos seus dias lutando contra o sentimento que ainda permanece vivo dentro de si. Júlia, no entanto, vive o que Heloísa não experimenta – uma experiência espiritual que faz com que ela se sujeite ao seu destino e aceite a vida longe do seu amado e ao lado de outro homem, em obediência a seu pai.

Um outro ponto em comum nas duas obras é a gravidez das duas mulheres. Tanto Heloísa como Júlia ficam grávidas durante o período em que suas histórias de amor ainda estão ocultas aos olhos do mundo. Mas aqui também Rousseau altera os acontecimentos. Enquanto Heloísa dá à luz seu filho, Rousseau poupa sua Júlia desse processo pela ocorrência do aborto. Ela perde seu filho logo no início da gravidez, ao ser agredida por seu pai. No lugar de se revoltar, ela interpreta essa perda como sendo uma resposta de Deus, indicando que a união dos dois amantes não deverá se efetivar. Vejamos como Rousseau coloca essa conclusão na voz de Júlia:

Ai de mim, fui ainda enganada por uma tão doce esperança!  
O Céu rejeitou projetos concebidos no crime, eu não merecia a honra  
de ser mãe, minha expectativa permaneceu sempre vã e foi-me  
recusado expiar minha falta a expensas de minha reputação (p. 305).

Há ainda a forma como as duas personagens acabam separadas dos seus amados. Ambas ingressam em instituições que lhes impedem a continuidade do relacionamento com eles: uma o convento como exílio e outra, o casamento imposto pela família. Delas só poderão ser libertadas pela morte, e é com a morte de Abelardo e a de Júlia que surge a esperança de uma reunião definitiva na “morada eterna”.

Na última carta de Abelardo a Heloísa ele redige uma oração que ela deverá recitar em intenção dele. Ao final dessa oração, notamos perfeitamente a submissão dele e a esperança de união “na eternidade”:

Tu nos uniste, depois separaste, ó Senhor, quando te aprouve e da maneira que te aprouve. O que tua misericórdia, Senhor, assim começou, termina-o agora com mais misericórdia ainda; e aqueles que tu, por pouco tempo, separaste sobre a Terra, **uni-os em ti na eternidade do céu**, tu, nossa esperança, nosso consolo, Senhor bendito em todos os séculos. Amém. (ZUMTHOR, 2002, p. 151) (grifo nosso).

E Júlia, no seu leito de morte, escreve sua confissão de amor a Saint-Preux declarando:

Não, eu não te deixo, vou esperar-te. A virtude, que nos separou na terra, **unir-nos-á na morada eterna**. Morro nesta doce espera. Sou por demais feliz por comprar, ao preço de minha vida, o direito de amar-te sempre sem crime e de to dizer ainda uma vez. (ROUSSEAU, 1994, p. 636) (grifo nosso).

Um quinto ponto a ser considerado é a ênfase dada nos dois contextos em questões de educação. Abelardo dá a Heloísa uma série de instruções sobre como conduzir a comunidade religiosa de mulheres que ela preside. Além de falar sobre a educação relacionada à leitura e à escritura, ele enumera regras a respeito de detalhes práticos quanto a roupas, higiene e conduta.

Black clothes are most fitting of all for the mournful garb of penitence, and lambs' wool the most suitable for the brides of Christ... [...] They should wear clean undergarments next to the skin, and always sleep in them (RADICE, 2003, p. 192).<sup>62</sup>

Percebemos que a manutenção das roupas de baixo em todas as ocasiões atestam para o forte moralismo, mas a higiene é também recomendada, apesar de não ser uma preocupação muito presente naquela época.

Outro detalhe que destacamos é o seguinte: “It should be sufficient, we think, for them to wear an undergarment and woolen gown, with a cloak on top when the cold is very severe” (RADICE, 2003, p. 193).<sup>63</sup>

Abelardo reforça que deve-se ater ao mínimo necessário, conforme preceitua a vida ascética.

<sup>62</sup> Roupas pretas são as mais adequadas para os trajes melancólicos da penitência e a lã de ovelhas a mais apropriada para as noivas de Cristo... [...] Elas devem vestir roupas de baixo limpas sobre a pele, e sempre dormir com elas.

<sup>63</sup> Achamos ser suficiente que elas vistam roupas de baixo e vestido de lã, com um manto por cima quando ofrio for muito intenso.

Quanto à educação, ele escreve: “But if to gain better understanding of some things the abbess thinks she should have recourse to the Scriptures, she should not be ashamed to ask and learn from the lettered” (RADICE, 2003, p. 147).<sup>64</sup>

A busca do conhecimento por parte da comunidade feminina reflete um grau de valorização da mulher na sociedade da época. Aliás, a própria Heloísa recebeu educação formal e foi aluna de Abelardo. Ele acrescenta ainda que “All the officials (except the Chantress) should be chosen from the sisters who do not study letters, if there are others better fitted to make use of greater freedom for their studies” (RADICE, 2003, p. 163).<sup>65</sup>

Percebemos que ele orienta que as freiras “mais adequadas” para os estudos deveriam ser desobrigadas de outras tarefas para se dedicar mais às letras. Abelardo fundamenta sua orientação nas normas ditadas por São Benedito que, segundo ele, “[...] gives many instructions about reading, and expressly assigns times for this as he does for manual work [...]” (RADICE, 2003, p. 204).<sup>66</sup>

Essa ordenança sugere que as atividades das freiras obedeçam a uma ordem e método, além de enfatizar a importância do estudo juntamente com as demais tarefas do cotidiano.

Duby (1995, p. 71) confirma a intenção educativa da correspondência entre Heloísa e Abelardo ao afirmar que

Este texto é portanto sobretudo um tratado de moral, edificante como o são, na época, as vidas de santos e os romances de cavalaria. **Ele ensina**, contando uma aventura, a se comportar convenientemente. A **intenção pedagógica** é afirmada de saída, na primeira frase da carta I. “**Para excitar ou moderar as paixões humanas**, os exemplos (*exempla*) têm em geral mais efeito que as palavras.” Na verdade, o conjunto das cartas foi elaborado como um vasto *exemplum* que procura essencialmente mostrar **como a mulher é capaz de salvar sua alma**, expondo para essa finalidade, em primeiro lugar, **que o casamento é bom**, a seguir que ele pode servir de modelo a quem se preocupa em instituir **um relacionamento hierárquico conveniente entre homens e mulheres** no interior de um mosteiro, e por fim o que é a feminidade, seus defeitos e suas virtudes específicos. (grifos nossos)

<sup>64</sup> Mas, se para obter melhor compreensão de algumas coisas, a abadessa achar que deve ter recurso para compreender as Escrituras, ela não deve se envergonhar de perguntar e aprender dos letrados.

<sup>65</sup> Todas as oficiais, (exceto a cantora) devem ser escolhidas dentre as irmãs que não estudam as letras, se há outras mais adequadas, para usar de maior liberdade para seus estudos.

<sup>66</sup> [...] dá muitas instruções sobre leitura, e expressamente designa horários para isto assim como faz para o trabalho manual [...]

Percebemos nesse excerto que Abelardo demonstrou uma intenção didática da mesma forma que encontramos nas obras de Rousseau e Richardson. Também como os dois autores, ele se propôs a promover a moderação para que o indivíduo se integrasse à sociedade. No entanto, a recepção das obras publicadas no século XVIII demonstrou que, para muitos leitores, houve mais excitação que moderação. Enquanto a *Heloísa* do século XII declarou que servia a Deus apenas por amor e em obediência a Abelardo, Júlia e Pâmela não só foram exemplos de vida em acordo com Deus, como também levaram seus maridos a seguir seu exemplo. Ao afirmar que o casamento é bom, Abelardo está em acordo com Rousseau e Richardson que advogam a instituição como o modelo de relacionamento hierárquico entre os gêneros na sociedade.

É importante ressaltar aqui que Duby, apesar de declarar que não entra na controvérsia sobre a autenticidade da correspondência entre Abelardo e *Heloísa*, diz que retém “o argumento mais forte dos partidários de uma falsificação.” Esse argumento é o de que o conjunto das cartas é diferente das da época e que pode ser comparado à disposição encontrada, por exemplo, em *Júlia, ou A nova Heloísa* de Rousseau ou nas *Ligações Perigosas* de Laclos. Por diversos argumentos, ele afirma ainda que as cartas são “uma minuciosa construção literária que se lê como um romance.” (DUBY, op.cit., p. 68-69).

Rousseau, no seu romance, debruçou-se sobre a educação dos filhos de Júlia e detalha como as crianças deveriam ser conduzidas. Ele também dedicou um espaço considerável da obra a aspectos relativos ao relacionamento entre patrões e empregados. Na carta III da quinta parte, Saint-Preux relata a Milorde Eduardo suas impressões sobre a educação que Júlia e seu marido dão a seus filhos. É ali que Rousseau discorre sobre como as crianças deveriam ser tratadas e educadas. Segundo ele, em primeiro lugar, as crianças devem ter a oportunidade de ser crianças e não pequenos adultos. A educação deve buscar “alimentar suas inclinações com tudo o que pode torná-las úteis” (p. 490). Ao se referir à educação dos seus filhos, Júlia introduz a noção que tem sobre a relação entre empregados e patrões:

Um dos principais meios que empreguei foi como já vo-lo disse, o de convencê-lo [o filho] bem da impossibilidade em que o mantém sua idade de viver sem nossa assistência [...] mostrar-lhe que toda ajuda [...] são atos de dependência, que os empregados têm verdadeira superioridade sobre ele [...] de maneira que longe de

envaidecer-se com seus serviços [...] deseja ardentemente a época em que será bastante grande e bastante forte para ter a honra de servir-se a si mesmo.

Estas idéias, disse eu [Saint-Preux], seriam difíceis de serem estabelecidas em casas em que o pai e a mãe se fazem servir como crianças: mas nesta, onde cada um, a começar por vós, tem suas funções a preencher, e onde as relações entre criados e patrões são apenas uma perpétua troca de serviços e de cuidados, não creio que seja impossível instituí-las. (p. 492-493)

Além dessas instruções para que as crianças tornem-se mais tarde adultos sujeitos, Rousseau prossegue ainda por muitas páginas discorrendo sobre as crianças que se desesperam, choram e gritam ao lhes ser negada qualquer coisa, sobre a maneira de raciocinar com elas para convencê-las, dos limites que lhes devem ser impostos, do respeito aos mais velhos e da necessidade de ser sensato e bom mais que de ser sábio.

Na carta VII da quinta parte, a descrição da vindima é a ocasião que Rousseau aproveita para falar mais detalhadamente do modelo de relação entre patrões e empregados que ele considera ideal, principalmente em se tratando do trabalho no campo. Novamente ele enfatiza a participação dos patrões em todas as atividades, dando o exemplo e não sendo servidos.

Finalmente, um aspecto que se destaca nas duas obras é o tipo de amor descrito. Diferentemente das obras comuns nas duas épocas em que surgiram, as cartas revelam um amor que tem expressão física e não aquele cuja forma era artificial e cheio de maneirismos como no romance de cavalaria e na poesia lírica medievais, por exemplo. O amor romântico apresentado nesses gêneros mais antigos não incluía praticamente nenhum contato físico nem descrevia as reações que o sentimento despertava nas pessoas. Tudo era descrito por meio de um palavreado rebuscado que, somente utilizando rodeios e nas entrelinhas deixava entrever os resultados provocados pelos sentimentos.

Por sua vez, o amor descrito nas cartas de Heloisa e Abelardo expõe abertamente toda a carga do sentimento refletido fisicamente. Esse amor era do tipo que não acaba com a morte ou com a separação. Heloísa, separada de Abelardo, nunca aceitou o fato nem sua afeição arrefeceu, como percebermos em sua última carta:

Ao contrário, eu ardo de todas as chamas que atijam em mim os ardores da carne, as de uma juventude ainda muito sensível ao prazer, e a experiência das mais deliciosas volúpias. Suas mordidas

me são tanto mais cruéis quanto mais fraca é a natureza que lhes é entregue.

Louva-se minha castidade, porque se ignora a que ponto sou falsa. Exalta-se como uma virtude a continência do meu corpo, enquanto a verdadeira continência é fruto menos da carne que do espírito. Os homens repetem meus louvores, mas não tenho nenhum mérito aos olhos do Deus que sonda os rins e os corações e para quem nada permanece escondido. Julgam-me piedosa, certamente; mas em nossos dias, por uma grande parte, a religião não é senão hipocrisia, e faz-se uma reputação de santidade a quem não perturba os preconceitos do mundo (ZUNTHOR, 2002, p. 120).

Vemos aqui que, num linguajar repleto de erotismo, Heloísa, com toda a transparência, desvenda seus verdadeiros sentimentos, sua consciência de que não engana a Deus e sua crítica à hipocrisia no meio em que vive.

Ela continua:

Em todos os estados a que a vida me conduziu, Deus o sabe, foi a ti, mais do que a ele, que temi ofender; foi a ti, mais do que a ele, que procurei agradar. Foi por tua ordem que tomei o hábito, não por vocação divina. Vê, então, que vida infeliz eu levo, miserável entre todas, arrastando um sacrifício sem valor e sem esperança de recompensa futura! Minha dissimulação te enganou muito tempo, como a todo o mundo, e tu chamavas piedade minha hipocrisia. Tu te recomendas particularmente às minhas orações: tu reclamas de minha parte o que espero de ti. Deixa, eu o imploro, de tanto presumir de minha natureza, mas não deixes de me ajudar por tua oração. Não penses que eu esteja curada [...] (ZUNTHOR, 2002, p. 120 - 121).

*A nova Heloísa* de Rousseau, diferente da primeira, ao morrer se sente feliz por ter se mantido virtuosa. No entanto, as palavras das duas são praticamente as mesmas ao afirmar que, apesar das aparências, não estão curadas da sua paixão.

Palavras que fazem referência à *carne* em oposição ao *espírito* e expressões que revelam sentimentos físicos como *mordidas, chamas e ardores*, revelam um amor bem diferente do amor-cortês que nunca se concretizava em ações. Como afirma Vilela (1986, p. 43), “Heloísa não *significa* a fatalidade da paixão, antes a *encarna*”. (grifos do autor)

Duby (1995, p. 77) comenta que o amor de Heloísa e Abelardo tinha na sua origem algo do amor cortês. Segundo ele, Abelardo é visto pelos parisienses como um “cavaleiro” “jovem, solteiro, conquistador, devastador, como Lancelot, como os paladinos dos romances”. É também semelhante ao modelo cortês a trajetória da

sedução. Para o autor, todavia, a diferença profunda entre o amor cortês e a história de amor relatada na correspondência é que o amante não cantava o desejo insatisfeito. Pelo contrário, seu canto amplificou-se quando capturou sua presa, tornou-se um canto de vitória.

Do mesmo modo, o amor de Júlia sobrevive a todos os esforços feitos para subjugá-lo. Depois de passar anos convencendo a todos e a si mesma de que havia deixado de amar Saint-Preux, ela declara ao morrer:

Iludi-me por muito tempo. Essa ilusão foi-me salutar, ela se desfaz no momento em que mais preciso dela. Vós me julgastes curada e pensei está-lo. Demos graças àquele que fez durar esse erro enquanto era útil; quem sabe se, vendo-me tão perto do abismo, minha cabeça não se tivesse extraviado? Sim, em vão quis abafar o primeiro sentimento que me fez viver, ele se concentrou no meu coração. Desperta no momento em que não deve ser mais temido, anima-se quando minhas forças me abandonam, reanima-me quando agonizo. Meu amigo, faço esta confissão sem vergonha, este sentimento que permaneceu apesar de mim foi involuntário, ele nada custou à minha inocência, **tudo o que depende de minha vontade escolheu meu dever**. Se o coração, que dela não depende, vos escolheu, isso foi meu tormento e não meu crime. Fiz o que tive de fazer, fica-me a virtude sem mácula e ficou-me o amor sem remorsos. (p. 634) (grifo nosso)

A ênfase na ilusão que encontramos nesse trecho leva-nos a questionar se o sentimento que ela cria haver sido superado não era superável ou se Júlia usou sua habilidade de dissimulação durante todo o tempo em que esteve casada, não havendo mais necessidade de esconder isso ao morrer.

É bem concreta também a referência que Heloísa faz à hipocrisia religiosa. Ela que foi educada num convento, era sobrinha de um cônego, viveu sempre cercada por pessoas do meio eclesiástico da época e falava com conhecimento do que hoje nos chega através dos relatos históricos: a disputa ambiciosa pelo poder, o orgulho que o *status* dado pela Igreja dominadora do conhecimento e controladora de grande parte da vida social, nada disso era estranho à jovem que, de acordo com Vilela (1986, p. 63-64), se sobressaía em seu meio por sua capacidade intelectual.

Julgam-me piedosa, certamente; mas em nossos dias, por uma grande parte, a religião não é senão hipocrisia, e faz-se uma reputação de santidade a quem não perturba os preconceitos do mundo (ZUNTHOR, 2002, p. 120).

Vilela (1986, p. 137) a descreve como “amorosa e logiciana, a Heloísa mulher e a monja beneditina, pública e solenemente consagrada a Deus, sem se dar a ele.” E citando Rémusat diz ainda:

Sob o hábito de religiosa, escondeu o devotamento da mulher [...] Inconsolável e indomada, obedeceu, mas não se submeteu. Aceitou todos os deveres de seu cargo sem fazer caso deles. E sua alma jamais amou suas virtudes (VILELA, op. cit. p. 144).

Júlia, por sua vez, renuncia ao seu amor ao passar por uma experiência religiosa e se submete, tornando-se dedicada à nova vida longe do seu amor sem a revolta ou a hipocrisia professadas por Heloísa, mesmo se, no final, ela se dá conta de que, no fundo, não venceu seus verdadeiros sentimentos:

A pureza, a dignidade, a santidade do casamento, tão ardentemente expostas nas palavras da escritura, seus castos e sublimes deveres, tão importantes para a felicidade, a ordem, a paz, a conservação do gênero humano. Tão doces de cumprir por si mesmos, tudo isso causou-me uma tal impressão que julguei sentir interiormente uma revelação súbita. Um poder desconhecido pareceu corrigir de repente a desordem de minhas afeições e restabelecê-las segundo a lei do dever e da natureza. O olhar eterno que tudo vê, dizia a mim mesma, lê agora no fundo de meu coração, compara minha vontade oculta à resposta de minha boca: o Céu e a terra são testemunhas do compromisso sagrado que assumo, sê-lo-ão ainda de minha fidelidade em observá-lo (p. 312).

Todas essas considerações demonstram que Rousseau queria que Júlia representasse uma mulher idealizada, a partir da história de amor anteriormente protagonizada por Heloísa. É inegável que as duas obras foram bem sucedidas ao apresentar indivíduos que seriam excepcionais em qualquer época, muito mais nas suas. Igualmente, suas cartas revelam uma amplitude surpreendente de emoções: devoção, sofrimento, decepção, indignação, autoconfiança, ambição, impaciência, auto-reprovação e resignação – tudo disciplinado por uma inteligência crítica privilegiada.

Mas há ainda na obra de Rousseau uma maior evidência de que ele estava pensando nas cartas trocadas entre Abelardo e Heloísa ao criar sua obra. Logo no início do romance, Saint-Preux faz uma comparação entre a situação em que eles se encontram e aquela vivida pelos amantes do século XII. Ao recusar-se a receber o pagamento pelas aulas que ministra a Júlia, ele exclama:

Quando as cartas de Heloísa e de Abelardo caíram em vossas mãos, sabeis o que vos disse dessa leitura e da conduta do Teólogo. Sempre lamentei Heloísa; possuía um coração feito para amar, mas Abelardo sempre me pareceu um miserável digno de sua sorte e com tão pouco conhecimento do amor quanto da virtude. Após tê-lo julgado, devo imitá-lo? Infeliz daquele que prega uma moral que não quer praticar! Aquele cuja paixão cega até este ponto em breve é punido por ela e perde o gosto pelos sentimentos aos quais sacrificou sua honra. O amor é privado de seu maior encanto quando a honestidade o abandona; para sentir todo o seu preço é preciso que o coração nela se compraza e que nos eleve, elevando o ser amado. Retirai a idéia da perfeição, retirai o entusiasmo, retirai a estima e o amor nada mais é. Como poderia uma mulher honrar um homem que se desonra? Como poderia ele mesmo adorar aquela que não recebeu abandonar-se a um vil corruptor? Assim, em breve, desprezar-se-ão mutuamente: o amor não será mais para eles do que uma vergonhosa relação, terão perdido a honra e não terão encontrado a felicidade.

Isso não acontece, minha Júlia entre dois amantes da mesma idade, ambos tomados pela mesma paixão, unidos por uma mútua afeição, não constrangidos por nenhum laço particular, gozando ambos de sua primeira liberdade e sem que nenhum direito venha proscriver o compromisso gratuito (p. 89- 90).

Ao se comparar a Abelardo, Saint-Preux se julga superior a ele em virtude, honestidade e juventude. Ele faz também alusão à sua idade em comparação com a dele para dizer a Júlia que a tragédia que acometeu os amantes do passado não os acometerá, pois devido ao *status* já adquirido por Abelardo, ele não pôde tornar público seu casamento com Heloísa.

Ao fazer essa comparação explícita entre Abelardo e a personagem Saint-Preux, Rousseau está apontando diferenças no homem e não na mulher. Portanto, ao denominar Júlia de *nova Heloísa* ele parece querer mostrar, de fato, que é por Saint-Preux não ser como Abelardo que Júlia passa a ser uma nova Heloísa.

Diferentemente da Heloísa que nunca se conformou com a perda de seu amado, negando sua vocação de servir a Deus, Júlia se submeteu e foi virtuosa durante a maior parte do tempo. Essa virtude suplantou seu pecado, fazendo com que ela pudesse construir uma família com bases sólidas e este constitui o foco da obra de Rousseau. O autor deixa claro que, para se chegar à ordem social, é necessário que a família seja bem governada. Esse núcleo idílico é construído ao redor de Júlia, redimida do seu erro, e tão ou mais virtuosa que qualquer outra mulher.

A primeira Heloísa expiou seu erro, subtraindo-se do mundo. Não conviveu com seu filho nem teve mais contato com sua família. A nova Heloísa, na Genebra do

século XVIII, não só permaneceu com seu pai, como constituiu uma nova família e considerava-se feliz e realizada com ela. O amor de Heloísa se manteve vivo, enquanto o de Júlia foi sublimado na construção da harmonia familiar. Como explicar então o ressurgimento do sentimento no final? O filho do amor proibido foi tirado de cena. Seria isso uma punição ou um livramento?

Depois dessas considerações, fica ainda a questão: em que Júlia é *nova* ao ser considerada uma Heloísa? Para Saint-Preux, a diferença é que ele é mais virtuoso que Abelardo; para Clara, a prima que de tudo participa, Júlia pode ser bem sucedida na sua devoção, o que Heloísa não conseguiu ser (ROUSSEAU, 1984, p. 433); para Vilela (1986, p. 147), “Júlia d’Etanges passa a vida a chorar e a expiar um crime cometido contra a moral, ao passo que Heloísa apenas chora a expiar seu crime contra Abelardo”. Finalmente, poderíamos ficar com a conclusão de Fermon (1997, p. 58-59) ao afirmar que Júlia é nova porque sua queda é redimida ainda neste mundo. Segundo ela, Rousseau quebra o modelo vigente de punição pelos pecados da carne cometidos por mulheres e a virtude é mantida na criação de um contexto doméstico ordeiro, considerado indispensável para uma vida cívica moral numa nova sociedade.

Após concluirmos nossas visitas às duas obras foco do nosso trabalho, tomaremos, agora, um caminho pelo qual as visitaremos novamente observando paralelamente como Richardson e Rousseau representaram a mulher da sua época e dos seus sonhos. Nosso caminhar nos mostrará se nossos romancistas retrataram a mulher que desejavam, a que realmente existia ou ainda aquela que eles mesmos não conheciam e que acabaria servindo de modelo para as leitoras de *Pâmela* e de *Júlia, ou A nova Heloísa*.

## CAPÍTULO 4

### O PREÇO DA VIRTUDE DA MULHER

**“O viajante, se acaso se desgarra,  
Pode, sem censura, voltar ao seu caminho,  
A torrente poluída de novo fica pura,  
E as feridas profundas admitem cura;  
Mas a mulher não conhece redenção  
As feridas da honra nunca fecharão!  
A piedade pode prantear, mas não restaurar---  
E a mulher cai para não mais se levantar.”**

**Assinado I. (Carta endereçada ao Editor do *The Monthly Mirror*, vol. IV, novembro de 1797.)**

## 4 O PREÇO DA VIRTUDE DA MULHER

### 4.1 O ENTRELACE DE PÂMELA E JÚLIA

Ao analisar esses dois romances, *Pâmela*, de Samuel Richardson, e *Júlia, ou A nova Heloísa*, de Jean-Jacques Rousseau, produzidos no contexto europeu do século XVIII, buscamos observar também a representação da mulher no universo literário no período em que estava se formando o romance burguês. Como vimos, são dois romances que tiveram uma recepção considerável e repercutiram nos papéis sociais, políticos e econômicos da mulher numa época em que estavam sendo gestadas mudanças drásticas no contexto econômico, político e social europeu como um todo. Essa movimentação resultou em alterações consideráveis nas relações sociais em geral, incluindo-se aí as referentes às questões de gênero. Esses dois autores, com essas obras, participaram dessas mudanças, tornando-se agentes delas no âmbito de sua influência direta. Como afirmam Branco e Brandão (2000, p. 171):

O escritor é um ser particularmente antenado, não apenas para o fundo da chamada alma humana, mas, conscientemente, para as realidades a seu redor. [...] O escritor fala pelos outros, e nessa medida sua própria existência individual é desimportante: o que vale e o que brilha são seus personagens, seus questionamentos, suas inquietações.

Um olhar comparativo sobre as duas obras tornará evidente os aspectos semelhantes, bem como pontuará diferenças que trarão à luz as relações tanto entre elas, quanto entre estas e os contextos em que foram produzidas.

Para esse estudo, consideraremos o trabalho elaborado por Nitrini (2000) que, ao visitar detalhadamente as várias abordagens da literatura comparada, afirma que, ao se fazer pesquisas nessa área, a história literária juntamente com o estudo comparatista examinam questões da gênese da obra, bem como sua localização em um determinado contexto literário. Dessa forma, os estudos comparativistas deverão revelar várias relações que surgirão, a partir da comparação de aspectos sociais, intelectuais e culturais com o campo literário.

Nitrini reporta-se a Bakhtin, quando este postula que o texto se situa na história e na sociedade, transformando a diacronia em sincronia, fazendo a história linear

parecer-se a uma abstração. Numa classificação proposta por Durisin e apresentada por Nitrini (op. cit.), percebemos que a relação entre as duas obras que estamos considerando é integradora. Nesse tipo de relação, os itens de integração interliterária participam na construção da obra receptora, no caso o texto de Rousseau, cronologicamente, o segundo a ser escrito, e cujo autor conhecia não apenas o texto de Richardson, mas igualmente a sua crítica. No entanto, Nitrini alerta para o fato de que essa participação envolve certa transformação dos elementos estéticos, demonstrando criatividade e não uma mera repetição.

Ela conclui que nenhum estudo pode perder de vista o fato de qualquer texto ter em si outros textos presentes. Uma avaliação trará à tona as semelhanças entre as obras e revelará como o autor trabalhou o que ele encontrou no outro texto, fazendo uma apropriação que vai completar o circuito comunicativo literário. Nesse circuito, o texto produzido cria e recebe, dando origem à noção de *intertextualidade*. De acordo com Branco e Brandão (1995), a análise da intertextualidade revela que não há a repetição, mas sim a mediação. Esse processo pode até mesmo ser inconsciente.

Carvalho (2003, p. 77), por sua vez, afirma, com base em Kristeva, que a intertextualidade é uma propriedade do texto literário, que se constrói como um mosaico de citações, como absorção e transformação de outros textos e que “se as fontes são, por definição, exteriores ao texto, os traços da existência de intertextos são intratextuais, formadores e constituintes da obra”.

Considerando a leitura psicanalística, Branco e Brandão (1995) comentam que o leitor, ao ler o texto, sublinha, recorta, seleciona, pontua e reescreve aquele texto. Ele também se apropria do mesmo e preenche lacunas e vazios, agindo como quem escreve outros textos a partir de viagens iniciadas pelos primeiros. A esse respeito, Perrone-Moisés (1990, p. 94) afirma igualmente:

A literatura nasce da literatura: cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação das obras anteriores, dos gêneros e temas já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea.

Branco e Brandão (1995, p. 48) acrescentam que a literatura é um produto familiar e social em que “o discurso do autor se insere em outro lugar e dialoga sem

cessar com outros discursos, mesmo que isso se faça de forma inconsciente. A literatura é produção simbólica, pois há diálogos de textos e leituras”.

Com essas considerações em mente, voltamos nosso olhar para os dois romances que nos propusemos a examinar. Como vimos anteriormente, no contexto inglês em que surgiu *Pâmela*, o tema da maioria das obras que eram publicadas era a religião. No entanto, foi por esta porta que leitores novos, principalmente de classes sociais menos instruídas em termos escolares, haviam passado a buscar literatura laica. O quadro era, portanto, de transição, de ampliação e de alterações fosse nos hábitos de leitura, fosse no perfil dos leitores ou nos conteúdos veiculados pelos textos. Foi devido a essa demanda que Richardson, bem como outros autores seus contemporâneos, passou a representar em suas obras, ensinamentos morais e religiosos através de ficção secular, primeiramente em periódicos e, em seguida, reunindo os fascículos em um único volume, ou seja, num romance.

Outro fator que influenciou as mudanças no ambiente literário foi o desaparecimento tutelar dos mecenas e a colocação da literatura sob as leis de mercado, tal como anteriormente apontamos. (WILLIAMS, 1970, WATT, 1990 e VASCONCELOS, 2002)

Na França, como vimos, encontramos um contexto às voltas com transformações ainda mais acentuadas devido ao caráter político-revolucionário que propiciou, a partir de 1789, mudanças de maneira mais drástica do que na Inglaterra.

As duas obras têm a forma epistolar e são protagonizadas por mulheres cujos nomes são usados como título dos dois romances. Ambas têm como tema o amor entre um homem e uma mulher pertencentes a classes sociais diferentes e, diante do conflito gerado por essas diferenças, a virtude sempre vai predominar independente dos sacrifícios que sejam necessários por parte dessas duas personagens.

Os dois relatos são também situados em grandes propriedades rurais cujos donos pertenciam à classe superior na hierarquia social de seus países. Esses senhores tinham ascendência não só sobre seus empregados, mas também sobre os habitantes das vilas próximas e sobre os pequenos proprietários da região. Eles poderiam decidir sobre questões que envolvessem aspectos religiosos e jurídicos.

Como já verificamos, Rousseau foi influenciado por suas leituras e essa influência se evidencia na sua obra ficcional. Richardson também teve toda sua carga

literária agindo sobre e permeando sua obra, já que, além de escritos, seu trabalho envolvia diretamente a literatura. É o que Brandão (2006, p. 29) explica ao se referir à intertextualidade, cujo conceito é de uma

[...] relação transtextual que faz parte de um *dentro* textual, pois as vozes literárias se ecoam umas nas outras. Sendo assim, a produção romanesca ou poética não se pode pensar sem a relação que se estabelece entre-textos.

Há um diálogo de textos e leituras que nos permitem considerar a literatura como uma produção simbólica, cultural, que não existe só no registro imaginário do autor. Ela pode-se conceber como um grande corpo estruturado, dentro e fora de uma mesma sociedade ou nacionalidade. Aqui o conceito de autoria é pensado de diversa maneira, pois não se conta apenas o discurso exclusivo do autor. Este se insere em outro lugar e dialoga sem cessar com outros discursos, mesmo que isso se faça de forma inconsciente.

Perry (1980, p. 20), ao se referir à literatura no período em que foram publicados nossos romances, pondera que, levando-se em consideração que os homens ainda dominavam o mundo da literatura popular, é de se admirar quantas personagens centrais nesses romances são mulheres. Ela cita que nos antigos romances de cavalaria era sempre a honra do homem que era testada, não a da mulher. Além do mais, essa honra tinha propriedades totalmente diferentes daquelas das dos romances do século XVIII. A autora conclui que no tempo de Richardson, esses papéis tinham se alterado e o público aceitava ler, chorando, por volta de mil páginas sobre um fanfarrão inescrupuloso tentando seduzir uma pobre mulher indefesa.

Vasconcelos (2007, p. 141) também chega a essa conclusão, ao considerar que, mesmo confinadas ao espaço doméstico, escondidas sob o anonimato ou desencorajadas a participar de atividades de natureza intelectual, no século XVIII, as mulheres obtiveram uma visibilidade antes impossível como escritoras, leitoras ou personagens. Porém a representação literária da mulher era sempre um modelo de feminilidade caracterizado por estreiteza e limitação. Mesmo assim, Vasconcelos conclui que o romance foi decisivo na produção de uma nova imagem da mulher que seria considerada o “ideal feminino” vigente até o final do século XIX.

## 4.2 A MULHER REPRESENTADA: RETRATO E MODELO

Consideraremos aqui a representação da mulher como o principal elo que liga esses dois romances. Partindo da constatação de que as duas obras apresentaram como protagonistas mulheres e que no período em que foram publicadas a mulher era considerada como elemento inferior ao homem, podemos supor que Richardson e Rousseau foram agentes de mudanças nesse sentido, dando voz à mulher e contribuindo para uma mudança de seu *status* na sociedade. Pretendemos analisar aqui esse aspecto à luz dos estudos e das teorias relativos às obras e à representação da mulher na literatura.

Para tal, reportar-nos-emos, inicialmente, a Perry (1980, p. 22), que comenta a agressividade sexual contra as mulheres existente em romances epistolares. Ela alega que isso ocorria porque o sofrimento impotente da heroína combativa que produzia a consciência angustiada precisava de evasão da escritura de cartas. Assim, nessas histórias, as mulheres eram aprisionadas, seduzidas, raptadas, estupradas, abandonadas, e suas respostas enraivecidas, mas passivas a essas agressões eram cuidadosamente detalhadas. Devido ao fato de o papel dessas mulheres ser estereotipadamente reativo e não ativo é que o seu ponto de vista diante aos fatos maximiza o auto-exame emocional. Assim, após cada encontro, cada desenvolvimento da trama, à heroína não era dado nenhum recurso, a não ser se retirar para a privacidade de seu *closet* e reagir no papel, relatando, nas cartas, seu sofrimento.

Ingrassia (2004, p. 18) afirma que a heroína criada por Richardson marcou uma importante mudança nas expectativas dominantes para personagens femininas. Essa mudança solidificou uma construção idealizada da mulher como intensamente virtuosa, submissa e cumpridora de seus deveres. Vasconcelos (2002, p. 80) também afirmou que Richardson desenhou um novo perfil de mulher e participou da mudança cultural promovida pelos manuais de conduta, representada pela passagem da visão da mulher como objeto de exibição, valorizada somente por seu corpo e por seus ornamentos, para a mulher compreendida como sujeito.

Se tomarmos os papéis de Pâmela e Júlia como pontos de partida, nossa hipótese será a de que elas incentivaram as mulheres da época a alterar sua posição pela inspiração e seguindo o modelo das duas heroínas, tornando-se também protagonistas de suas histórias, apesar da posição de submissão.

A crítica literária dedicada à mulher trabalha em duas frentes. A análise de obras escritas por mulheres, denominada *ginocrítica* e a das obras escritas por homens – nas quais as mulheres são focalizadas –, chamada de crítica feminista (PIRES, 2002, p. 26-28), que é o caso das obras que estamos considerando.

Nos séculos XVII e XVIII, havia uma ansiedade latente em relação ao crescimento do poder das mulheres na esfera pública. Jensen (1995, p. 158), ao escrever acerca do surgimento do romance, chega à conclusão de que essa preocupação foi manifestada pelo homem por meio da personificação da voz epistolar feminina. O que mudou de um século para o outro na área literária, na verdade, com efeitos deletérios para as escritoras, foi o *status* do romance. Sua ilegitimidade no século XVII estava muito ligada ao fato de que tantas mulheres (e mais mulheres do que homens) escreviam servindo-se desse gênero. Havia o ceticismo acerca da validade moral e literária do romance que levou certos homens a usar a carta de amor feminina como estratégia para escrever ficção narrativa. A autora conclui lembrando que, em meados do século XVIII, já não havia necessidade de tal subterfúgio, pois o estabelecimento da crítica literária já conferia honra e valor ao gênero romance. Isso refletiu no fato de que crescente número de homens começou a praticar esse procedimento. A autora cita Lauser (p. 157) para quem a ansiedade dos homens resultou na usurpação da narrativa feminina e no desaparecimento de mulheres escritoras da história literária durante o Iluminismo, como Graffigny, Ricoboni e Isabelle de Charrière, para mencionar somente algumas francesas que escreveram romances epistolares. Ela lembra ainda Joan Landes, segundo a qual, essa ansiedade masculina era um reflexo da crescente preocupação sobre o poder das mulheres na esfera pública como árbitras literárias, como interlocutoras políticas, como promotoras e gerentes das carreiras literárias e políticas dos homens. Jensen entende que, como Landes havia demonstrado, os ideais revolucionários e o surgimento da república burguesa relacionavam-se com os interesses dos homens de reassumir a área pública exclusivamente para si e circunscrever as mulheres à esfera doméstica, área que era glorificada para não parecer degradante.

Vasconcelos (1995, p. 91-92) comenta que manuais de conduta, periódicos e revistas dedicadas ao público feminino ensinaram às mulheres como se comportar e tornar-se boas donas de casa, bem como lhes ensinavam novas atitudes e valores. Ela relata que:

O *Spectator*, um dos mais influentes e populares periódicos do início do século, teve um papel fundamental em propagar idéias que procuravam explicar as diferenças entre os sexos e definir, com clareza, qual o caráter ideal tanto de um como de outro:

"Se tivéssemos de formar uma imagem da dignidade, no homem, lhe daríamos sabedoria e valor como sendo essenciais ao caráter da masculinidade. Da mesma forma, se você descreve uma mulher correta, num sentido elogioso, ela deve ter uma gentil suavidade, um medo brando, e todas aquelas partes da vida que a distinguem do outro sexo, com alguma subordinação, mas que seja de tal inferioridade que a torne ainda mais adorável."

A autora, ao se referir ao papel de Richardson na construção e propagação da ideologia da feminilidade, fala do impacto causado por *Pâmela*. Segundo ela, infelizmente, a sagacidade e a auto-confiança de Pâmela não foram imitados nos romances sentimentais, mas, sim, suas qualidades mais "femininas", isto é, seu senso de hierarquia social, obediência e humildade. Conseqüentemente, a nova imagem da mulher constituiu-se por virtude, moderação, inocência, decoro e bom senso. A mulher deveria, portanto, ser "paciente, modesta, humilde e delicada sem almejar o conhecimento, aspirar à vida intelectual, não amar antes de ser amada e, quando casada, devia obedecer e ser submissa a seu marido" (p. 93). Era esse o perfil válido da mulher, tanto para a vida real quanto para a ficção.

Quanto à relação entre a obra literária e o contexto social, encontramos em Heilburn e Higonnet (1983, p. xix) a afirmação de que os papéis e as funções da mulher desvendam sistemas sociais e suas hierarquias avaliativas; a representação literária das mulheres deve ser interpretada sistematicamente. A figura da mulher ajuda a definir e a (des)integrar as estruturas heterogêneas múltiplas que chamamos de textos literários.

Não podemos deixar de constatar que a mulher que fala no texto, no caso de obras escritas por homens, fala o que o autor-homem deseja que ela diga. Como afirma Showalter (1985, p. 130), um dos problemas da crítica feminista é que ela é orientada pelo masculino. A autora considera que ao se estudar os estereótipos de mulheres, o sexismo de críticos homens e os papéis desempenhados por mulheres na história literária, não se aprende o que as mulheres sentiam ou experimentavam, mas apenas aquilo que os homens achavam que as mulheres deveriam sentir ou experimentar.

Kolodny (1985, p. 47) aborda o aspecto da leitura nesse processo e diz que, quando os textos são "lidos" por críticos, essa leitura está carregada de estratégias

interpretativas, aprendidas e determinadas historicamente. Elas têm, portanto, uma flexão de gênero.

Brandão (2006, p. 11), por sua vez, explica que

A personagem feminina, construída e produzida no registro masculino, não coincide com a mulher. Não é sua réplica fiel [...] É, antes, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível [...] A heroína literária, romântica, sempre pronta a ser o desejo do desejo de seu herói.

A autora define as personagens femininas como miragens responsáveis pela realização de todos os desejos masculinos. Fermon (1997, p. 192), também nessa linha de raciocínio, cita Julia Kristeva, que afirmou serem todos os romances clássicos com protagonistas mulheres, na verdade, sobre homens e sobre política. Isso é verdade na vida real, em que as mulheres eram e são locais de ocultamento ou valorização; elas são utilizadas somente como desculpa. Fermon diz ainda (p. 3) que a voz da mulher é utilizada para questionar as ferramentas do conhecimento, porque a voz do patriarcado e do sujeito masculino são inadequadas para discutir sozinha os complicados movimentos da política.

Brandão (2006, p. 99) considera também que as finas vozes femininas são apenas

Ecos de vozes masculinas, não só de personagens, mas dos narradores, dos autores. Vozes que, a uma certa hora do circuito do enunciado, se tornam duvidosamente femininas, mas eficientemente literárias, na medida em que portam a demanda do amor absoluto do Narciso que a profere. Delegadas do desejo alheio, elas se apresentam como vozes femininas que funcionam como sujeitos do verbo enunciado.

Ela cita como exemplo Silviano Santiago, que compara essa apropriação de vozes com a colonização de terras latino-americanas, onde o conquistador assimila a imagem do colonizado e perde sua condição única de identidade e de alteridade. Brandão denomina isso de *colonização feminina*, via leitura de textos produzidos nas sociedades patriarcais (p.105).

Nas sociedades patriarcais nas quais surgiram *Pâmela* e *Júlia, ou A nova Heloísa*, a mulher era invisível por si só. Ela somente existia como a filha ou esposa de um homem. Essa invisibilidade fez com que Perry (1980, p. 23) ponderasse que, talvez,

fosse devido ao seu isolamento psicológico que as mulheres se tornaram as figuras simbólicas que batalhavam por integridade nas novas formas de ficção. Segundo a autora, mesmo que uma mulher se conformasse totalmente às expectativas que sua família tinha para ela, a mulher nunca estava realmente estabelecida com segurança. Sua posição era sempre tão marginal que um passo em falso poderia sempre fazê-la perder tudo. Ela usualmente não tinha nada além de sua própria força de vontade e de caráter para ajudá-la. Ninguém na sociedade estava tão só quanto uma mulher: ela não tinha poder pessoal nem recursos materiais e, se separada de seus pais, nenhum aliado.

Marso (2002, p. 268), ao analisar a representação da mulher na obra de Rousseau, afirma que pela imagem da mulher e do seu trabalho é assegurado que a comunicação permaneça centrada no homem sem qualquer reconhecimento do desejo ou da subjetividade dela – na realidade, sem a participação autônoma da mulher. Júlia passou de seu pai para Wolmar e foi usada como sutura entre Wolmar e Saint Preux. No final, ela mostrou estar consciente de que seu desejo como mulher não estava sendo atendido em Clarens. Numa carta a sua prima Clara, ela externa certa insatisfação com a vida, apesar de ter tudo que poderia desejar (carta I da Parte IV (p. 351)). Às portas da morte ela se diz feliz por estar partindo: “Meu amigo, parto no momento favorável, satisfeita convosco e comigo. Parto com alegria e essa partida nada tem de cruel” (ROUSSEAU, 1994, p. 634).

Harris (1987, p. 14) destaca que Pâmela esperava e buscava o casamento porque somente ele daria a ela um lugar na sociedade, dando-lhe a liberdade que solteironas dependentes da época nunca teriam. Ao agradecer a Deus, depois do seu casamento, ela destacou sua chance de ser social e espiritualmente ativa através das oportunidades colocadas na sua mão “by the Divine Favour, and the best of Men!”<sup>67</sup> (RICHARDSON, 1971, p. 304). Richardson destacou a exultação dela pelo fato de não ser inútil na sua geração, pois somente uma mulher casada poderia, no século XVIII, exercer o poder divino de fazer o bem. A autora conclui que podemos ser tentados hoje a rir de Pâmela por estar tão satisfeita com seu casamento, mas o fato é que, sem ele, ela estaria arruinada ou seria invisível.

Harris afirma ainda (p. 36) que a ascensão de Pâmela não subverte a estrutura pela qual ela ascendeu, uma vez que uma coisa é o homem elevar o *status* da mulher,

---

<sup>67</sup> Pelo favor divino e pelo melhor dos homens!

outra, uma mulher fazer o mesmo com um homem. Richardson explicita isso num diálogo entre Mr B. e sua irmã, como já analisamos anteriormente. Para a autora, Richardson é revolucionário na exposição de questões de privilégio sexual e de classe ao explorar as implicações da ascensão de Pâmela, por seu mérito, para riqueza e *status*.

O episódio de Sally Godfrey – a garota que se deixou seduzir por Mr. B., avisa a Pâmela e aos leitores de Richardson sobre o que teria acontecido a Pâmela caso ele conseguisse o que pretendia com ela: uma gravidez culpada, um parto difícil, um exílio auto-imposto longe do amado, dos amigos, da família e do país, ou seja, a apropriação de toda a culpa e as mais adversas situações materiais. Miss Godfrey foi obrigada a mentir e perder a filha que teve com tanto sofrimento enquanto seu sedutor manteve sua posição na sociedade, permaneceu rico, teve livre acesso à criança e partiu em liberdade numa nova rota de sedução (HARRIS 1987, p. 14).

Essa situação da mulher na sociedade da época é também retratada por Rousseau. Esse é o foco contra o qual Wollstonecraft (1986, p. 119) debate na obra em que reivindica os direitos das mulheres. Segundo ela, todos os escritores que escreveram sobre educação e costumes femininos contribuíram para desenvolver nas mulheres um caráter artificial e fraco. O resultado disso foi o de serem as mulheres consideradas como membros inúteis da sociedade. Para essa autora (p. 122), na concepção de Rousseau, uma mulher nunca deveria se sentir independente, devendo sempre ser governada devido ao medo dos homens de que ela exercitasse sua “esperteza natural”. Wollstonecraft comenta ainda que Rousseau chegou a afirmar que a mulher deveria ser transformada numa escrava namorada, um objeto de desejo sedutor e uma doce companheira para o homem quando ele quisesse relaxar. Ele conclui que a obediência é a grande lição que deveria ser ensinada à mulher com rigor ininterrupto.

A autora considera que Rousseau tinha consciência de que sua proposta colocava a mulher numa posição inferior. Para minimizar essa questão, ela comenta que ele esclareceu na sua obra *Émile* que essa criatura a quem a mulher deveria ser educada para obedecer era imperfeita, freqüentemente corrupta e sempre estava em falta. Com a mulher ciente disso, Rousseau achava que ela deveria desde cedo estar preparada para se submeter e sofrer sem reclamar as injustiças infligidas.

Alguns dos aspectos que serão focalizados, ao olharmos Pâmela e Júlia mais de perto, são o casamento, a morte e o corpo, bem como o papel da mulher enquanto elemento da sociedade detentora do sentimento e responsável por ele.

### 4.3 O VERDADEIRO SIGNIFICADO DO CASAMENTO

Em relação ao casamento – a instituição que tirava a mulher da nulidade e da insignificância, Rowe (2002, p. 3) reflete que no romance eram tratadas questões de diminuição do poder feminino. Nele, as mulheres eram tratadas como vítimas de sedução, forçadas a aceitar casamentos infelizes, de acordo com a escolha de outros, porque elas próprias não tinham o direito de escolher. Kukla (2002, p. 371), referindo-se à obra de Rousseau, explica que no aspecto mundano o casamento com Julia tornou Wolmar rico e melhorou sua posição na economia de troca. Júlia era incompleta sem um marido, um lar e filhos para governar e cuidar e nem Saint Preux nem seu pai poderiam lhe proporcionar essas coisas. Duby e Perrot (1991, p. 389) afirmam que Rousseau acreditava que o juízo de um pai para casar sua filha é mais sábio do que o da futura esposa. Kukla (2002, p. 366) pondera que o Barão oferece Júlia a Wolmar sem considerar o interesse ou bem estar dela, pois seus direitos sobre ela estão baseados em ligações entre eles, mas não apenas os da paternidade. Isto é característica da abordagem completamente masculina que, por um lado, abstrai e, por outro, coisifica.

Já Dart (1999, p. 126) vê a questão de forma diferente. Ao comentar a obra de Rousseau que estamos focalizando, afirma que na primeira metade do romance ele tece uma crítica substancial do tratamento tirânico dado às mulheres por parte de seus pais e amantes. Mas, na segunda metade, ele analisa o papel ativo que mulheres burguesas poderiam desempenhar como líderes morais da comunidade. Dart cita Germaine de Staël, a célebre Madame Staël, para reforçar sua opinião. Ele diz que esta importante mulher e crítica literária do início do século XIX afirmou que *Júlia, ou A nova Heloísa* teve um efeito moral e inspirou o mais nobre dos sentimentos, apesar de relatar a mais inquietante das histórias. Ela entendeu que o romance exemplificou o poder do amor funcionando não como um conto de sedução, mas como um tratado sobre o poder da

educação estética e moral feminina e a transformação da sensualidade masculina em virtude social (p. 125).

Ao se referir a *Pâmela* no aspecto específico do casamento como *locus* da realização sexual do indivíduo, Harris (1987, p. 13) comenta que, da mesma forma como ocorre hoje, a prática do sexo trazia conseqüências diferentes para mulheres e homens. Os homens não precisavam ser castos, mas as mulheres sim. Isto assegurava que as linhas de sangue das famílias corressem puras. Fermon (1997, p. 105) conclui que em *Júlia, ou A nova Heloisa*, assim como na vida real, a castidade feminina tem como única justificativa a paz de espírito dos homens, pois o conceito de nação de Rousseau era o de uma incorporação dos desejos e destinos do indivíduo, uma visão em que a liberdade política teria um lugar central, e no qual seria exigido que a vontade geral fosse única, ou seja, masculina. Nessa situação, o corpo da mulher seria apropriado ou colonizado para o único propósito de gerar e criar filhos (p. 177), importantes unicamente para a transmissão da propriedade.

Duby e Perrot (1991, p. 391) afirmam em relação ao casamento que

Em *La nouvelle Héloïse*, Rousseau defende, pela voz feminina de Julie, a fidelidade conjugal, e sobretudo a da mulher. Quem acredita na existência de Deus e na imortalidade da alma não pode admitir a menor infração que ponha em perigo o nó sagrado, indestrutível do casamento. Que cada cônjuge possa ter alguma liberdade – libertinagem sexual fora desse nó sagrado -, eis uma das desastrosas conseqüências da filosofia materialista! A esta filosofia perversa opõe-se a voz na natureza: o pai não pode aceitar um filho que não seja do seu sangue. Contra os adeptos da razão, Julie toma a defesa do seu sexo: suprema e cândida sutileza de Rousseau, que atribui à mulher um discurso que, de facto, é ditado pelo interesse do homem.

Nas páginas 316 a 318 do romance de Rousseau, Júlia relata a Saint Preux sua decisão de se manter fiel ao seu marido e na análise que realiza deste fato, derruba todo o arrazoado social que justifica a traição e o adultério. Ela defende o casamento público como forma de garantir a honra da mulher e proclama que as pessoas que defendem o adultério o fazem por não reconhecer a presença de Deus, alegando que essa prática não faz mal a ninguém. E questiona:

Ainda que não reconhecessem a presença da divindade, como ousam afirmar que não fazem mal a ninguém? Como provam que é indiferente a um pai ter herdeiros que não sejam de seu sangue, ser carregado talvez de um maior número de filhos do que teria tido e forçado a partilhar seus bens a preço de sua desonra sem sentir por eles entranhas de pai? (ROUSSEAU, 1994, p. 317)

Fermon (1997, p. 46) explica que o projeto de Rousseau coloca a família no centro da reflexão para preservar o indivíduo da corrupção. Ela explica, no entanto, que como a família é o lugar de encarceramento para as mulheres, a reforma de Rousseau sai cara para elas. A autora alega ainda (p. 60) que Rousseau usou *Júlia, ou A nova Heloísa* para afirmar que cada membro da sociedade deveria assumir a responsabilidade pela conduta sexual das mulheres casadas e que ele propôs a domesticação da paixão, o que essa autora considera uma fonte de sofrimento extremo. Para Rousseau, as mulheres deveriam transcender suas capacidades perigosas e atualizar seu potencial redentor no contexto do casamento e da família (p. 93).

Kolodny (1985, p. 147) refere-se a um estudo de Jean Kennard, realizado em 1978, dedicado às vítimas das convenções. Kennard chegou à conclusão de que a natureza simbólica do casamento que propõe certos tipos de romances indica que a protagonista se ajusta aos valores sociais, o que é equacionado com maturidade. Ela alerta, no entanto, para o fato de que as demandas estruturais da forma sacrificam exatamente as virtudes de independência e de individualidade - as qualidades que são valorizadas nas heroínas. Um exemplo que evidencia isso é o de Pâmela. Como vimos, ao se casar ela deixa de ser tudo aquilo que a caracterizava anteriormente a este fato, com o que conquistou Mr. B. e os seus leitores. Kennard sugere ainda que o importante na ficção não é se a história termina em morte ou em casamento, mas o que as demandas simbólicas do final convencional dizem acerca dos valores e crenças do mundo que criou a ficção.

Assim, como Okin (2002, p. 99) enfatiza, a mulher, de acordo com Rousseau, não deveria ser educada para ser uma pessoa nem para ser cidadã e sim para ser apêndice do homem: filha, esposa e mãe submissa, obediente aos homens, de quem dependeria para a sobrevivência e para o respeito próprio. Ela avalia que seria notável o fato de a mulher conseguir utilizar seu único meio de poder - o de manipular os homens, - para aumentar a virtude e o interesse público. Uma mulher educada segundo a proposta de Rousseau, sem nenhuma socialização pública e sem tomar parte nos

deveres e direitos do cidadão, deveria colocar o bem público e o das pessoas mais próximas acima do seu próprio.

Perry (2004, p. 197) toma o casamento privatizado como o elemento que colocou a mulher ainda mais na dependência do poder de seu marido. É como se o casamento tivesse o efeito alquimista de transformá-la em propriedade, ao mesmo tempo em que tornava as propriedades que ela tinha em propriedade do marido. Ela cita Pâmela (p. 242) como exemplo de exploração da relação entre propriedade e troca sexual (que a personagem Pâmela chama de virtude). Nisso se resume a sua propriedade inviolável, a única que ela possui: sua integridade pessoal.

Morgenstern (2002, p. 132) igualmente tece algumas considerações sobre essa questão de família na proposta literária de Rousseau. Ela pondera que as mulheres são responsáveis por ensinar autenticidade pessoal e por transmitir aos filhos uma ética que faria deles bons cidadãos da *polis* quando adultos. Isso significa que as mulheres são, de fato, encarregadas de difundir as contradições filosóficas entre o Eu e o Outro e entre o público e o privado. A autora relaciona alguns dos obstáculos que se evidenciam diante dessa proposta:

- o treinamento da mulher não lhe dá o sentido do Eu;
- a educação da mulher não é dirigida a assuntos públicos e, portanto, ela não sabe muito sobre como ensinar aos filhos temas públicos;
- a tarefa de educar os filhos leva a mulher a ir contra os valores de vida familiar e relacionamentos pessoais que ela tem para si;
- a tarefa é inerente e contraditória, sendo, portanto, impossível de ser realizada, pois o estado de cidadania proposto está baseado na obtenção da autenticidade pessoal.

Rousseau coloca a mulher como o centro moral da família, porém, não lhe dá as ferramentas necessárias para ajudar as pessoas a distinguir entre o Eu e o Outro, o privado e o público, de modo autêntico.

Brandão (1995, p. 61), ao escrever sobre a mulher na literatura, afirma que

A mulher que se encena nos textos produzidos numa sociedade falocêntrica é apenas parceira não-reconhecida de Narciso, condenada a calar aquilo que na verdade nunca expressou e de que nada sabe: seu próprio desejo. Desejo só possível de emergir no discurso de um sujeito falante e desejante, cada vez menos alienado no

desejo alheio, ocupando cada vez menos a posição de falo para um outro. Aí, então, será possível operar a transgressão que a fala feminina é capaz de criar nos limites de uma sociedade patriarcal, cuja pressão dos estereótipos impede que se abram novas possibilidades discursivas. Colocando-se nessa posição aberta do feminino, no vazio da produtividade, a literatura pode fazer a mulher falar, mesmo que o sujeito da enunciação seja um homem.

A mesma autora em outra obra (2006, p. 11) compara autores e personagens ao ventríloquo e seu boneco e alerta que o texto literário exerce uma fascinação que seduz sempre e faz “passar por verdadeiro e natural o que está na ordem do fingido e do maquinado” (p. 14). Ela vai além e afirma (p. 31) que na narrativa, se por um lado a mulher é idealizada dentro de um certo modelo de feminilidade, por outro, ela é petrificada enquanto objeto de desejo do narrador.

As duas obras que focalizamos aqui são ilustrativas do que Brandão chama de “temor do homem diante da mulher desejante”, a que tem discurso próprio. Ele, então, a silencia através do recurso de “registrar a voz feminina via discurso masculino”, inscrevendo-a nesse discurso como se fosse sua própria enunciação (p. 32). É o que ela chama de “perversa fantasia”, a que a sujeita o outro a ponto de anulá-lo no ato da enunciação (p. 104).

Duby e Perrot (1991, p. 376), ao comentar a obra de Rousseau, afirmam que na realidade não se está diante de um discurso feminino, mas de palavras duplamente masculinas, uma vez que elas se fazem passar pela do outro sexo. Na verdade, Júlia é a mulher sonhada por Rousseau.

Percebemos, portanto, por que o debate entre os estudiosos tem crescido. Se se considerar Pâmela e Júlia como vozes femininas, a compreensão se dará de uma forma. Caso contrário, se ouvirmos Richardson e Rousseau falando por meio delas, a análise se mostrará bem diferente, conforme pudemos perceber. É evidente que a segunda hipótese é a mais verdadeira e ela se nos mostra reveladora de um outro texto que vai além da superfície.

#### 4.4 OS PREJUÍZOS DE SER APENAS O QUE LHE CABE

A questão do sentimento, aqui apresentada como característica do romantismo, vale ser novamente ressaltada ao nos referirmos à representação da mulher em *Pâmela* e em *Júlia, ou A nova Heloísa*.

Vasconcelos (2002, p. 83) considera que as personagens de Richardson, Pâmela e Clarissa, colocaram o sujeito feminino em primeiro plano, explorando novas dimensões do sentimento. Dart (1999, p. 126, 127) comenta que Friederich Schiller referiu-se explicitamente a *Júlia, ou A nova Heloísa* para referendar seu ponto de vista de que se é a razão que faz um homem, o sentimento é que o guia. Ele via um *ménage a trois* abstrato entre o sentido, a razão e a educação estética. Para ele, a ficção espelhou isso entre Saint Preux, Wolmar e Júlia. E Marso (2002, p. 267) comparou Júlia a uma espécie de cola que matinha Clarens unida. Ela era a figura central de Clarens, seja dentre os empregados, as crianças ou Wolmar, Saint Preux e Clara.

Consideremos a proposta de Rousseau e o papel da mulher, segundo a opinião dos autores que comentaram sobre esse aspecto. Fermon (1997, p. 66) faz a seguinte ponderação: o amor exige a realização sexual e é Júlia quem inicia todas as instâncias de intimidade física entre ela e Saint Preux. Devido ao fato de as mulheres serem presas da paixão sexual, elas não têm a dimensão moral para se controlar. Puro instinto em face de toda a lei sagrada, social e política, as mulheres são incapazes de participar totalmente como entidades morais e éticas no estado. A ameaça à paz das famílias e da sociedade civil é assim esclarecida: para Rousseau, as mulheres são perigosas à medida que mantêm certas emoções naturais, especialmente o amor físico como o manifestado no estado de natureza. Como elas continuam a experimentar as emoções naturais dos tempos primitivos, constituem uma ameaça à sociedade civil, que deve desnaturar o homem para capacitá-lo a viver em conjunto com outros.

Fermon pondera ainda que, segundo Rousseau, as mulheres vivem em ambos os mundos. Isso é, no entanto, precisamente o que Rousseau temia como mais destrutivo para o homem moderno: o desejo de manter certas liberdades de sentimento e comportamento que homens políticos devem superar para coexistir harmoniosamente. A autora considera ainda (p. 88) que Rousseau propõe que, devido ao acesso que as mulheres têm ao sentido e à sua habilidade de manipular a opinião pública, elas podem

ser instrumentos de reforma moral, nos domínios em que a lei e a religião falharam. Assim, Júlia, a heroína, demonstra em palavras e ação o poder social de tal transformação. Sua ações emanam de uma resolução interior, um pacto feito consigo mesma.

Essa proposta de Rousseau está fundamentada no fato de ele, ainda segundo Fermon (p. 50), considerar que, na França que ele conhecia, a facilidade das mulheres em manipular as emoções era o único sinal de humanidade que restava na vida de corte. Este seria, assim, o ponto de partida para qualquer reforma social da moral e do caráter. A mulher, dessa forma, seria responsável não só pela educação das crianças, mas também dos seus maridos, tanto nos assuntos do coração, como nos dos sentidos. A mulher domesticaria, ainda, as relações de poder entre patrão e empregados. Em *Júlia, ou A nova Heloísa*, é Júlia quem empreende a reforma das relações entre os que comandam e os que obedecem (p. 46)

Para reforçar esse ponto, Rousseau atribui a degeneração de toda a ordem moral da sociedade à indiferença materna que era considerada apropriada à época. Fermon relata (p. 44) que no século XVIII, tanto a burguesia quanto os pobres trabalhadores urbanos, e também a própria aristocracia tinham adotado a ama de leite como a melhor maneira de se cuidar das crianças. Rousseau defendia ferrenhamente a amamentação e a participação direta da mulher na criação dos filhos.

Richardson também havia colocado no segundo volume de *Pâmela* a intenção da protagonista de amamentar seu primeiro filho. No entanto, ela é terminantemente proibida de fazê-lo pelo seu marido. Fiel ao seu novo papel de esposa totalmente submissa, ela cede.

Lange (2002, p. 4) também discute o papel social da mulher de acordo com a proposta de Rousseau. Ela diz que o grande autor considerava que a influência e o domínio social da mulher era um mal gestado pela decadência aristocrática, na qual as mulheres eram totalmente livres de obrigações familiares, devido ao grande número de empregados, incluindo as que se referiam aos cuidados com crianças pequenas. No entanto, ela pondera que Rousseau era coletivista, recomendando, visando ao bem comum, sacrifícios por parte dos homens também, embora em menor extensão. Ela explica que ele via os gêneros como complementares mas afirmava que a mulher na

família seria mais feliz por não tentar ser o que não era para ser. O papel da mulher que Rousseau propunha era, segundo ele, “natural” e não “subordinado” (p. 7).

Kofman (2002, p. 243) também refere-se à questão de Rousseau considerar “natural” o papel que ele propôs à mulher e estar sempre falando da “natureza” como o melhor dos guias para todas as situações. Ele dizia que segui-la era garantir que os interesses e finalidades do homem seriam alcançados.

Dart (1999, p. 120), ao considerar que a mulher era, na visão de Rousseau, mais sentimento do que razão, comenta a reação de Mary Woostonecraft que defendeu a posição das mulheres na sociedade como elementos ativos e não apêndices dos homens. Na obra em que reivindica os direitos das mulheres, ela nega o fato de elas serem menos capazes do que os homens para seguir os ditames da razão e da virtude. Ela defendia uma mudança na educação feminina que, na sociedade da época, consistia apenas do desenvolvimento da habilidade de cultivar sua sensibilidade para ser mais atraente para os homens. O resultado desse comportamento social era que muitas mulheres chegavam à idade adulta inundadas de uma sensibilidade romântica altamente debilitante. Para Wollstonecraft, romances como *Júlia, ou A nova Heloísa* eram especialmente perniciosos devido a esse fator.

Wollstonecraft (1986, p. 135) declara estar totalmente persuadida de que não se ouviria falar de ares infantis se fosse permitido às meninas se exercitar ao invés de ficarem confinadas em salas fechadas até seus músculos se relaxarem e sua força digestiva ser destruída. Além disso, se o medo não fosse cultivado ou criado nas meninas ou se ele fosse tratado como o era com os meninos, rapidamente seriam vistas mulheres com aspecto mais digno. Nesse caso, elas não poderiam mais ser chamadas de doces flores sorrindo ao longo do caminho do homem, mas se tornariam membros mais respeitáveis da sociedade, desempenhando as tarefas da vida à luz de sua própria razão. Wollstonecraft rebate a afirmação de Rousseau: “eduquem as mulheres como homens e quanto mais elas se parecerem com nosso sexo, menos poder elas terão sobre nós”, ponderando que não se deseja que mulheres tenham poder sobre homens mas sim sobre si mesmas.

Com relação à afirmação de Rousseau citada acima, Duby e Perrot (1991, p. 383) comentam que, segundo Rousseau, é a violência que caracteriza a relação sexual e se o homem desempenha um papel ativo e a mulher apenas consente, na verdade é a

mulher que está sempre provocando o homem. Esse vive sob o império (encantador) de uma ameaça constante.

Retomando Wollstonecraft (1986, p. 124), encontramos mais críticas contundentes à insistência de Rousseau e de seus seguidores de dirigir a um único ponto a educação da mulher: o aspecto de que ela deveria ter como alvo tornar-se agradável para o homem. Um desses autores, Dr. Gregory, na obra que deixou como legado a suas filhas, as aconselhou a cultivar o gosto pelo vestuário, dizendo-lhes que isso era natural. Esse uso recorrente do termo *natural* para caracterizar algo que se queria impor às mulheres Wollstonecraft dizia ser o uso de uma expressão indefinida que não explicitava nada.

Duby e Perrot (1991, p. 392) citam Mme. de Montanclos, que reconhecia que Rousseau contribuiu amplamente para elevar a auto-estima feminina ao fazer com que as mulheres se sentissem socialmente úteis. Eles afirmam que

Embora ele desaprovasse as mulheres intelectuais, conferira às mulheres a responsabilidade de regeneração moral da sociedade, uma vez que as mães não só cimentavam os laços familiares como constituíam os pilares éticos da pátria. Através do lar, a esfera de acção da mãe, esta dava uma contribuição cívica sem preço.

Percebemos, mais uma vez, como Duby e Perrot, conforme era o costume, usam a fala de uma mulher para referendar a proposta de Rousseau que, segundo outros estudiosas, é eivada de preconceito.

Fermon (1997, p. 9) comenta ainda que Rousseau acreditava serem as mulheres uma ameaça à sociedade civil, por elas manterem, mais do que os homens, uma ligação direta com o amor físico, a força pré-moral de amor manifestada no estado natural. Sendo assim, o papel da mulher no processo de desnaturalização de paixões assume enorme importância. O programa de reforma das idéias apresentado em *Júlia, ou A nova Heloísa* pode ser considerado um passo na direção do conceito da vontade geral. O programa dele é baseado na solidariedade social, na difusão de paixões pessoais e na ameaça de sociedades parciais como famílias do tipo sentimental. Assim, Fermon conclui (p. 32) que as mulheres se fazem presentes nas arenas críticas das vidas dos homens tanto como a manifestação evidente da decadência, ao abandonar ou ser deslocadas de sua função maternal, quanto como antídoto para essa corrupção.

Lange (2002, p. 18) cita Ingrid Makus que afirma que os homens de Rousseau não conseguem escapar do poder das mulheres. De acordo com ela, o que eles têm a fazer é domesticar esse poder.

#### **4.5 NÃO SE MORRE APENAS AO EXPIRAR**

Dentre os aspectos referentes às mulheres que foram levantados por estudiosos como relevantes nas obras literárias, queremos enfatizar, por fim, a questão da morte das personagens.

Perry (1980, p. 95), ao se referir ao romance epistolar, afirma que neles não se apresenta o amadurecimento da personagem, mas sim um teste e a definição de seu caráter numa seqüência desagradável de situações de pressão e a morte de um ou mais personagens é um dos finais possíveis e freqüentes. As alternativas da morte ou da união sexual têm sentido no paradigma do romance epistolar, pois qualquer uma dessas opções põe fim à escritura das cartas e resolve a separação que as personagens passam suas vidas fictícias tentando superar. Esse aspecto torna-se mais claro quando consideramos o período em que os romances que estamos analisando foram escritos. Er Marth (1983 p. 10, 14) afirma que o conflito entre indivíduos e o consenso dominante é a preocupação da ficção representativa. Nesse caso, ela considera notável a alta proporção de mortes femininas importantes. Para ela, esse conflito mostrou-se fatal para um número surpreendente de heroínas, o que revela um desafio fundamental para a norma do consenso confirmada formalmente pelos romances que as destroem. Ela conclui que nesse sistema comum a heroína participa não como sobrevivente, mas como sacrifício. Ela diz que a voz ausente cresce em importância, pois, como geralmente ocorre com vítimas da violência, a voz ausente tem grande importância.

Brandão (2006, p. 24), ao se referir às personagens femininas nas obras de autores masculinos, alerta: “Se a mulher aceita ser a ilusão da completude alheia, ela aceita um lugar que a imobiliza e mumifica, lugar de morte, enquanto impossibilidade de seguir o trajeto metonímico do seu próprio desejo”. Ela reforça (p. 31) que, se no início da obra a mulher é uma personagem desejante, que tem voz própria, pode ser verificado que eventualmente ela se ajusta ao ideal feminino do sujeito-narrador.

Essa descrição cabe perfeitamente tanto em Pâmela quanto em Júlia que, de questionadoras dos comportamentos de seu patrão e pai, respectivamente, passaram a submissas. Elas se tornaram o que Brandão (p. 32) chama de “morta-viva” numa absoluta passividade que lembra o silêncio da morte.

Segundo a autora (p. 98), esse desfecho de morte é necessário para os amores idealizados por esses autores. Um prolongamento desses amores na vida quotidiana destruiria seu aspecto sedutor e idealizador. É também o que afirma Wollstonecraft (1986, p. 127, 128) acerca da imortalidade da paixão. As paixões celebradas foram as infelizes que adquiriram força pela ausência e pela melancolia. A fantasia ronda uma forma de beleza vista vagamente – mas a familiaridade transformaria a admiração em rejeição ou em indiferença. Assim, ela considera que a imortalidade da paixão não pode ser aceita pelo autor do romance.

É exatamente isso o que percebemos em *Júlia, ou A nova Heloísa*. Segundo esse raciocínio, se Júlia tivesse casado com Saint Preux, a paixão não se manteria, e muito menos a continuidade do interesse na história por parte do leitor. Assim, Rousseau faz com que Júlia morra quando percebe que sua paixão ainda existe. Ela exclama na sua última carta a Saint Preux:

Iludi-me por muito tempo. Essa ilusão foi-me salutar, ela se desfaz no momento em que mais preciso dela. Vós me julgastes curada e pensei está-lo. Demos graças àquele que fez durar esse erro enquanto era útil; quem sabe se, vendo-me tão perto do abismo, minha cabeça não se tivesse extraviado? (ROUSSEAU, 1994 p. 634)

Como afirma Morgenstern (2002, p. 133), a morte de Júlia é menos melodramática que inevitável.

Richardson, por sua vez, ao realizar o casamento de Pâmela, manteve o interesse na obra apenas pela ênfase nos conflitos que o casal superou para ser aceito na sociedade. Tanto é verdade que o segundo volume escrito relatando a vida do casal não teve a aceitação que o primeiro experimentou.

Showalter (1985, p. 130, 134) considera que a crítica literária tem uma tendência a tornar natural a vitimização da mulher. Ela comenta que a paisagem literária está juncada de corpos de mulheres mortas, antes, durante e após o romantismo.

É o que dizem também Branco e Brandão (1995) quando consideram que o recurso em geral usado para manter a mulher dentro do ideal do inconsciente social é tornar vítimas expiatórias aquelas que transgridem as leis desse inconsciente. “É como se a morte ocorresse naturalmente. A morte mata de dentro. Literalmente, a morte se escreve no corpo do texto”.(p.70)

É evidente que essa morte nem sempre coincide com a saída de cena da personagem. A submissão e a perda da voz dissonante com o contexto social em que as regras são ditadas pelo homem é uma das formas mais comuns de morte da mulher nos romances. Tanto Pâmela quanto Júlia morrem nesse sentido. Júlia morre duas vezes: ao abdicar ao seu amor e ao expirar, quando percebe que na verdade continua tão apaixonada por Saint Preux quanto antes de se casar. Vale à pena transcrever aqui alguns trechos da carta que Júlia deixa ao seu amado, ao morrer:

Sim, em vão quis abafar o primeiro sentimento que me fez viver, ele se concentrou no meu coração. Desperta no momento em que não deve mais ser temido, anima-se quando minhas forças me abandonam, reanima-se quando agonizo [...] Fiz o que tive de fazer, fica-me a virtude sem mácula e ficou-me o amor sem remorsos [...] Após tantos sacrifícios dou pouco valor àquele que me resta fazer: **apenas morrer mais uma vez.**

[...]

Não, eu não te deixo, vou esperar-te. A virtude que nos separou na terra, unir-nos-á na morada eterna. Morro nesta doce espera. **Sou por demais feliz por comprar ao preço da minha vida,** o direito de amar-te sempre sem crime e de to dizer ainda uma vez. (ROUSSEAU, 1994, p. 634-636) (grifos nossos)

Pâmela não morre, mas passa a ser a esposa submissa e dedicada inteiramente ao seu esposo, de tal maneira que corresponde também a uma morte. Como pontuamos no segundo capítulo deste estudo, após o casamento, seu ex-patrão, Mr. B., faz uma longa preleção que ocupa quatro páginas sobre como ela deve se portar e se vestir dali em diante, além de listar para ela tudo aquilo de que gosta e de que não gosta. Ela organiza essas informações numa extensa lista de quarenta e oito *generosas* regras às quais ela *agradecida*, se submete, apesar de reconhecer que esta não será a tarefa mais fácil do mundo. Em seguida, coloca-se à disposição para receber quaisquer outras orientações que ele tiver a satisfação de lhe dar sobre sua conduta futura. (RICHARDSON, 1971, p. 372).

Ao analisar o papel das cartas em romances em que mulheres são protagonistas, Perry (1980, p. 117) reporta-se também a *Júlia, ou A nova Heloísa* como um plano mestre de vida utópica, uma vez que a heroína não está mais num estado solitário em luta. Ela considera que o isolamento é essencial para a fórmula epistolar porque lança as personagens de volta para dentro de si mesmas, para investigar seus próprios sentimentos. A separação e o isolamento aumentam suas reações, tornando-as vulneráveis e suscetíveis, promovendo um constante fluxo de reações a serem registradas. O isolamento continua até que o mundo exterior intervenha com alguma força natural poderosa, como o sexo ou como a morte para neutralizá-lo.

Brandão (2006, p. 155) escreve:

A morte do feminino na literatura, tem diversas qualidades, é feita de várias metáforas: a da imobilidade, a da fixidez, a da petrificação ou a da morte literal. Enquanto delegada de voz alheia, enquanto produto da literatura das sociedades patriarcais, a personagem feminina é uma construção, uma fantasia, que só pode ser um efeito de escritura e só pode esclarecer alguma coisa a respeito daquele que a enuncia. Presa de um sistema de representações viris, a mulher se lê anunciada num discurso que se faz passar pelo discurso de seu desejo.

Novamente Brandão (2006, p. 33) alerta que a mulher representada na literatura pode, muitas vezes, vir a se tornar um estereótipo, que passa a ser divulgado como verdade feminina ao entrar num circuito e produzir efeitos de leitura. A mulher, prisioneira de representações masculinas e ajustando-se a esses estereótipos, se alienaria neles porque a ideologia das representações confunde significante e significado. No entanto, as autoras não descartam que, na escrita feminina, possa emergir alguma coisa do desejo da mulher, ainda que registrada por um homem. É aqui que vamos encontrar a influência das personagens femininas no comportamento das mulheres da época, contribuindo com mudanças e reações ao estado das coisas na sociedade, alterando seus papéis, buscando novos espaços.

Podemos finalizar com as ponderações feitas por Perry (1980, p.106, 107) que englobam a relação entre a mulher, a forma epistolar e o romance. Ela afirma que para criar a ficção epistolar um autor precisaria criar mais do que a separação de duas pessoas que se amavam e dependiam uma da outra. Providências tinham que ser tomadas para isolar o indivíduo de todos os outros. Vez após outra, esses livros

retornam à cena da personagem aprisionada sozinha num quarto com papel e pena. É uma imagem de classe média, claro, pois é preciso dinheiro para prover tais espaços nos quartos e um grau razoavelmente alto de literariedade para que as tentações da pena e do papel signifiquem algo. Provavelmente também o grau a que a solidão era retratada como não natural e causadora de sofrimento, pesando muito nas personagens perseguidas, refletia a ambivalência cultural acerca da ênfase relativamente nova na privacidade e no individualismo. Mas, enquanto essa situação epistolar básica comunicava a condição de sua audiência específica de classe média urbana, a porta trancada e os instrumentos de escrita eram apenas uma nova aparelhagem para a mesma velha e familiar formulação puritana de como um indivíduo – como Robinson Crusoe na sua ilha solitária – deve lutar em solidão e privacidade com a imaginação. Ela pondera, finalmente, que, como essas personagens são freqüentemente mulheres, estar trancadas em seus quartos também dramatiza sua alienação de uma sociedade que lhes negava seus direitos políticos e econômicos. Mas, no nível mais básico, fala a verdade mais profunda de que as pessoas estão presas nas suas próprias peles, na sua própria consciência, uma circunstância que gera curiosidade sobre outras pessoas que, em princípio, os romances se prestam a esclarecer.

Como afirma Vasconcelos (2007, p. 134), “a apologia da mulher doméstica acorberta a ideologia da domesticação”. E mais adiante (p.142) ela acrescenta que o romance que retrata o mundo doméstico, centrado na figura da mulher, ajudou a construir a hegemonia ideológica da burguesia, ao mesmo tempo em que fez circular o novo ideal de feminilidade.

Todas essas ponderações feitas pelos mais diversos estudiosos nos evidenciam o modo como o gênero romance surgiu, tomando a forma que atendia a uma sociedade que estava vivenciando alterações profundas exteriormente, nos aspectos políticos e tecnológicos, e interiormente, na valorização do indivíduo e de seus sentimentos e conhecimentos. No entanto, nesse contexto, a mulher se encontrava numa posição dramática. Ao mesmo tempo em que sentia soprar os ventos de possíveis mudanças, sua posição era reafirmada. Ela se manteria ainda durante algum tempo submissa, invisível, violentada na sua individualidade e vontade. Sua insatisfação se fez ouvir, porém, por meio do romance emergente, mesmo que isso tenha acontecido pela voz masculina que, ao final, fazia calar até mesmo aquilo que se fizera ouvir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Every exit is an entry to somewhere else”

Tom Stoppard

No decorrer da nossa trajetória de investigação pelas duas obras aqui abordadas, primeiramente buscamos conhecer a gênese do romance como gênero. Percebemos o quanto o surgimento do romance dependeu do contexto social e político para se firmar. Por meio da leitura de vários autores que se debruçaram sobre o tema constatamos o quanto esse “novo” gênero contribuiu para registrar no seu seio um momento histórico de transição, ao mesmo tempo em que influenciava muitas das mudanças que estavam ocorrendo. Observamos que o gênero em ascensão encontrou também um leitor com um novo perfil e registramos que o foco agora estava centrado no indivíduo e nos sentimentos. Consideramos a função moralizadora dos primeiros romances do século XVIII, e nos aprofundamos no estudo sobre o romance escrito na forma epistolar, como é o caso de *Pâmela* e de *Júlia, ou A nova Heloísa*. Finalmente constatamos a riqueza de citações existentes sobre o tema e concluímos que sua importância não pode ser desconsiderada pela historiografia literária.

No momento da organização e do tratamento dos autores e suas obras, nos capítulos dois e três, optamos por não nos servir do mesmo roteiro metodológico para abordar de uma mesma maneira Richardson e Rousseau, suas obras e seus contextos. É preciso esclarecer, porém, que com isso não foi nossa intenção fazer uma hierarquização entre os dois autores, mas admitir que eles e suas obras constituem duas realidades e dois gênios da literatura, apresentando cada um complexos e singulares sistemas de manifestação artística e de relacionamento com sua época. De toda maneira, os quarenta anos que separam a publicação das duas obras constituem um período de grandes alterações das sociedades inglesa e francesa do século XVIII. Além disso, eles desempenharam “missões” completamente distintas fora da literatura. Vale lembrar que um foi enciclopedista e iluminista, reformulador do pensamento ocidental, e o outro foi tipógrafo e editor, numa época e lugar em que essa função implicava ser agente de mudanças tecnológicas e também transmissor de idéias.

No caso de Richardson, ele chegou a ser tipógrafo da Câmara dos Comuns, função considerável para a época. Quanto a Rousseau, freqüentou a Corte e foi íntimo de poderosos, não só na França como também em outros países da Europa.

Da mesma forma, como demonstra a profusão de publicações sobre Richardson e seu primeiro romance, *Pâmela*, vimos que esta, apesar de sua data de publicação ser anterior ao período romântico, é considerada uma obra cujas características anunciam tudo o que esse gênero viria a ser: sua relação com o contexto histórico-geográfico, o sentimentalismo, o individualismo e o moralismo. Essas características estão presentes juntamente com o uso da linguagem e a construção do tempo, do espaço e das personagens de maneira evidente. Analisamos também as reações dos leitores e da crítica à publicação da obra, que foram da aprovação apaixonada até à crítica de sua forma. Finalmente, verificamos como *Pâmela*, a personagem título de Richardson tornou-se personagem de outro romance de outro autor, *Joseph Andrews*, o qual pretendia diminuir o romance de Richardson. Nessa obra *Pâmela* é apresentada como uma personagem egoísta que passou a desprezar as pessoas que pertenciam a sua classe social, esquecendo o grupo do qual viera e revelando que tudo que havia feito, aparentemente em defesa da sua virtude, fora calculado e com o intuito de apenas garantir sua ascensão social.

Assim, vimos Richardson, nessa obra específica, retratando através das epístolas de *Pâmela*, sua sociedade e seus valores, ao mesmo tempo em que ajudava a moldar o gênero literário que viria a predominar no século seguinte, seja na Inglaterra, seja na França ou em toda a Europa.

Continuando, vimos como Rousseau, quarenta anos depois de Richardson e num outro país, lançou mão dos recursos disponibilizados por Richardson a ele e deu sua inestimável contribuição para a consolidação do romance como gênero no mundo intelectual da época. Ao buscarmos as fontes para nosso estudo, encontramos novamente os aspectos relevantes em termos sociais e políticos que influenciaram e foram influenciados pelo gênero literário em foco. Vimos como a função moralizadora e “educativa” foi tão ou mais explorada por Rousseau quanto o havia sido por Richardson, por meio da construção cuidadosa dos aspectos lingüísticos, temporais, espaciais e das personagens que novamente se derramam em sentimento, tornando-se

ainda mais pronunciada a sua individualidade e mais confirmado seu aspecto pré-romântico.

Nessa obra de Rousseau encontramos também a defesa da natureza em detrimento do contexto urbano que, de acordo com ele, degradava moralmente as pessoas. Nessa época, na Europa, já se faziam sentir o êxodo rural e o crescimento desenfreado das cidades, com os males provenientes disso, tanto no aspecto de gerenciamento público quanto nas esferas moral e social.

Nessa parte do nosso trabalho, buscamos também entender o que motivou Rousseau a denominar sua heroína como sendo uma *nova Heloísa*. Para isso, reportâmo-nos à Heloísa do século XII, que viveu em seu tempo uma paixão semelhante à que experimentou Júlia. Pudemos encontrar nessa busca alguns aspectos que mostram como Rousseau deu uma nova chance à sua personagem Heloísa, fazendo com que sua virtude fosse possível depois de ter vivido uma paixão proibida. Ao contrário da sua homônima, ela pôde experimentar a felicidade do casamento e a concepção de filhos, não lhe sendo destinada a confinção e a solidão sofridas pela primeira Heloísa.

Após esse olhar investigativo dirigido aos dois romances, procuramos analisar os pontos em que houvesse elementos comuns entre eles, que poderiam dar-nos subsídios para considerá-los como interligados por aspectos relevantes. Obviamente, a mulher como personagem central e como o ponto de convergência de toda a trama nas duas obras foi o primeiro ponto a ser considerado. Verificamos, a partir do fato comum da forma epistolar dos dois romances, como as personagens, o espaço, o foco na virtude, entre outras questões, são também recorrentes nas duas obras. Detivemo-nos, porém, mais especificamente nos aspectos do casamento, do sentimento e da morte para considerar que tipo de mulher foi retratado nessas duas obras. Indagamos também como essa mulher foi construída pelos dois autores masculinos, a fim de satisfazer seus desejos e preencher o espaço que lhe foi determinado pelo homem, desempenhando um papel que ela, caso pudesse optar, certamente não desempenharia por moto próprio.

Nosso estudo mostrou-nos uma mulher vivendo no centro de um turbilhão de mudanças sociais que afetavam enormemente tanto a sociedade como suas funções dentro dela. Era-lhe dito que as mudanças exigiam dela tomadas de posição quanto a seu papel e quanto ao seu futuro. No entanto, na prática, nada disso lhe era verdadeiramente propiciado. Constatamos que o recurso literário para os autores que

criavam uma mulher aparentemente autônoma era, igualmente, sua morte, de uma maneira ou de outra.

Ao chegarmos ao final de *Pâmela*, deixamos a personagem “enterrada” sob a nova função de esposa, totalmente despojada de sua voz que havia sido outrora seu trunfo e sua arma no decorrer da sua história. Da mesma forma, chegamos ao final de *Júlia, ou A nova Heloísa* e nos deparamos com uma protagonista literalmente sepultada, uma vez que o enterro na forma social como esposa e mãe não foi suficiente para calar sua voz dissonante, devido, sobretudo, ao fato de a paixão não haver sucumbido à virtude.

É importante destacar, mais uma vez, como o romance, gênero que se encontrava em seus primórdios no século XVIII, surgiu na Inglaterra e na França, em momentos tensos de transformações sociais que prosseguiram com suas características específicas de cada local. O papel do romance nesse processo pode ser constatado ao observarmos como ele acompanhou a evolução do Iluminismo, da industrialização e do advento do capitalismo, nos dois exemplos. Em *Pâmela* temos o foco na *gentry* e em *Júlia, ou A nova Heloísa* é a aristocracia em queda que é retratada. Em ambos os casos, no entanto, a burguesia faz-se presente, como interlocutora das classes em ascensão.

O fato de, nessas duas obras tão importantes para a época, termos a mulher como fio condutor dos dois textos ajuda-nos a perceber que a questão feminina estava no centro das duas sociedades e seus registros no universo literário colaboraram para o nascimento do gênero romance. As duas obras são, assim, sem nenhuma dúvida, úteis tanto para o estudo da evolução do gênero quanto para a visão da condição feminina naqueles contextos. Reiteramos que nas duas obras temos presente, seja de forma incipiente ou explícita, tudo aquilo que o romance viria a ser mais tarde. O que podemos perceber é que Rousseau demonstrou ter colhido os frutos anteriores e colaborado com os avanços do gênero romance em termos de estilo, condição feminina e do destino do gênero, dando-lhe, de certa forma, continuidade.

Temos plena convicção de que nosso estudo não esgotou todos os aspectos que permeiam as duas obras, nem pretendemos alegar que apresentamos nesse breve estudo todas as considerações possíveis acerca de como o romance surgiu no século XVIII na Inglaterra e na França. Tampouco tivemos o intuito de esclarecer aqui quais são definitivamente as características desse gênero. Muitos outros pontos poderão ainda ser

focalizados ou aprofundados a partir da representação da mulher nesses romances de Richardson e de Rousseau. Por exemplo, um acompanhamento da situação da mulher no século XIX, ocasião em que o romance já estava consolidado como gênero maior, e a mulher abertamente lutava pelos seus direitos sociais, alterando a sociedade ao garantir, entre outras coisas, seu direito ao voto, ao trabalho remunerado, à escolha de seu cônjuge, nem que fosse no aspecto formal, se não em todas as situações práticas. Outra possibilidade: analisar a representação da mulher encontrada em *Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa* à luz da situação da mulher de meados do século XX, quando ela novamente se viu numa situação de transição na qual lhe foram cobradas a realização de tarefas “femininas”, ao mesmo tempo em que lhe era apregoada sua conquista de espaços anteriormente exclusivos do homem.

Nessa nossa primeira aventura pelo mundo da literatura, buscamos ouvir o coro das vozes dos estudiosos que confirmaram nossa hipótese de que *Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa* foram marcos na historiografia do gênero romance e que, como tal, têm hoje tanto ou mais valor do que na época em que surgiram.

Queremos crer que nossa reflexão sobre os dois romances pode ter trazido suas contribuições à compreensão de um momento importante da história do romance e acreditamos que ela possibilitará a abertura de perspectivas para outros pesquisadores que vierem a se interessar pelo assunto ou por essas duas fascinantes obras, seus instigantes personagens e seus autores igualmente notáveis e singulares.

Concluimos com Silviano Santiago (2002. p. 271):

Se a sociedade que se aproxima do objeto é outra diferente – caso de um trabalho lido muitos séculos depois num país diferente do originário –, e se o objeto não perde seu peso semântico e a eficácia estética, temos então a garantia de que o trabalho atingiu o que é “universalmente humano no homem”.

No nosso entendimento, *Pâmela e Júlia, ou A nova Heloísa* são certamente exemplos disso e o lugar que esses dois romances ocupam tanto nas respectivas literaturas nacionais, como na literatura universal não está desproporcional à celebridade que desfrutam nem à qualidade literária que ostentam.

**“There is no moment, ever, that does not either hold an opportunity or a lesson that God is offering.”**

**Lee Jampolsky**

**“The miracle isn’t that I finished; the miracle is that I found the courage to start.”**

**Mike Huckabee**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR e SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1969.
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- BACHMAN, Maria K. The confessions of Pamela: “a strange medley of inconsistency”. *Literature and psychology*, Spring-Summer 2001, p.12
- BAKER, Ernest A. *The history of the English novel*. Vol. V, New York: Barnes & Noble, Inc., 1929.
- BAKHTIN, M.M. *The dialogic imagination*. Edição Michael Holquist. Tradução Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec e Annablume, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Tradução Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BALLASTER, Ros. Women and the rise of the novel: sexual prescripts. In: JONES, Vivien (Ed.). *Women and literature in Britain 1700 – 1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- BARBOSA, Sidney. *A representação da natureza no romance francês do século XIX*. Araraquara: UNESP, 2005. Tese (Livre Docência).
- BARTHES, Roland. *Sistema da moda*. Tradução Lineide do Lago Salvador Mosca. São Paulo: Nacional: Universidade de São Paulo, 1979.
- BESSE, Guy. Libre Arbitre et Vertu: La nouvelle Héloïse et l’héritage cartésien. In: *Roman et lumières au XVIIIe siècle*, Paris: Editions Sociales, 1970.
- BORGES FILHO, Ozires e GAETA, Maria Aparcida Junqueira Veiga (org.) *Língua, literatura e ensino*. Franca: Ribeira Gráfica Editora, 2004.
- BORNHEIM, Gerd. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacob (Ed.) *O romantismo*. 2 Ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BOWERS, Tony. Sex, lies, and invisibility: Amatory fiction from the Restoration do Mid-Century. In: RICHETTI, John. *The Columbia History of the British Novel*. New York: Columbia University Press, 1994.
- BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. São Paulo: Annablume, 1995.
- BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. (org.) *A força da letra*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.
- BRANDÃO, Ruth Silviano. Arabescos do corpo feminino. In: BRANCO, Lucia Castello e BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras*. São Paulo: Annablume, 1995.

- BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- BROWN, Murray. Learning to read Richardson: ‘Pamela’, ‘speaking pictures’, and the visual hermeneutic. *Studies in the novel*, Summer 1993 v25 p129(23).
- BUTLER, Melissa A. Rousseau and the politics of care. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Unisinos, 2003.
- CASTAGNINO, Raúl H. *Análise Literária*. São Paulo: Mestre Jou, 1968.
- CHEVALIER, J. e GHEERBRANT, A. *Dictionnaire des symboles*. Robert Laffont/Jupiter, s/d.
- CHIAMPI, Irlemer (Coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- CIRLOT, J.E. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. Editora Moraes, 1984.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.
- DALE, Scott. The power of the quill: epistolary technique in Richardson’s *Pamela*. In: *Revista Letras*, Curitiba, p. 53 – 64, jan./jun. 2000. Ed. UFPR.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre de gatos*. Tradução Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DARNTON, Robert. História da leitura. In: BURKE, Peter (Org.). *A escrita da história*. Tradução Magda Lopes, São Paulo: Ed. UNESP, 1992.
- DART, Gregory, *Rousseau, Robespierre and English Romanticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- DOBSON, Austin. *English men of letters: Samuel Richardson*. London: McMillan 7 Co. Ltd. 1902.
- DOODY, Margaret. Introduction. In: RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. London: Penguin. 1980.
- \_\_\_\_\_. Samuel Richardson: fiction and knowledge. In: RICHETTI, John (ed.) *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- DOUDET, Estelle. *Rousseau*. Paris: Jeunes Editions-Studyrama, 2004.
- DOWNS, Brian W. Introduction. In: ISAACS, F. (Ed.) *The English library. Familiar letters on important occasions by Samuel Richardson*. London: Routledge and Sons Ltd., 1928.
- DUBY, Georges. *Heloisa, Isolda e outras damas no século XII*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

- DUBY, Georges e PERROT, Michelle (dir). *História das mulheres no ocidente*. Vol. 3. Tradução Alda Maria Durães, Egito Gonçalves, João Barrote, José S. Ribeiro, Maria Carvalho Torres e Maria Clarinda Moreira. Porto: Edições Apontamento, 1991.
- EAGLETON, Terry. *Literary theory*. Oxford: Blackwell, 1996.
- \_\_\_\_\_. A ascensão do inglês. In: EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. *The English novel*. Oxford: Blackwell, 2005
- ER MARTH, Elizabeth. Fictional consensus and female casualties. In: HEILBRUN, Carolyn e HIGONNET, Margareth R. (Eds). *The representation of women in fiction*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1983.
- FASIK, Laura. Sentiment, authority, and the female body in the novels of Samuel Richardson. In: *Essays in Literature*. Fall 1992 v19 n2 p. 193 (11).
- FERMON, Nicole. *Domesticating Passions - Rousseau, Woman, and Nation*. Hanover: Wesleyan University Press, 1997.
- FERROUL, Yves. *Héloïse et Abelard - Lettres et vies*. Paris: Flammarion, 1996.
- FIELDING, Henry. *Joseph Andrews*. London: Oxford University Press, 1957.
- FISHER, J. W. 'Closet-work': the relationship between physical and psychological spaces in *Pamela*. In: MYER, Valerie G. (Ed.). *Critical studies series: Samuel Richardson passion prudence*. Totowa, NJ: Vision and Barnes & Nobel, 1986.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. *Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes*. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- HARRIS, Jocelyn. *Samuel Richardson (British and Irish authors: introductory critical and studies)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3ª edição. Tradução Walter H. Greenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HEILBURN, Carolyn G. e HIGONNET, Margareth R. Introduction. In: HEILBURN, Carolyn G. e HIGONNET, Margareth R. (Eds.) *The representation of women in fiction*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1983)
- HERCULANO, Alexandre. *Opúsculos*. 3 ed. Lisboa: José Bastos Editora, Tomo IX dos *Opúsculos*, Tomo I da Litteratura, sem data.
- HIGONETT, Margaret R. New Cartographies, an Introduction. In: HIGONETT, Margaret and TEMPLETON, Joan (Eds). *Reconfigured spheres – Feminist explorations of literary space*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- HILL, Christopher. *O mundo de ponta cabeça*. Tradução Renato Janine Ribeiro, São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOBSBAWN, Eric. *The age of revolution 1789-1848*. London: Weidenfel and Nicolson, 1995.

- HUNTER, J. Paul. The novel and social/cultural history. In: RICHETTI, John (ed.) *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- INGRASSIA, Catherine (Ed.) *Anti-Pamela and Shamela*. Ontario: Broadview Literary Texts, 2004.
- JENSEN, Katharine Ann. *Writing love*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1995.
- KINKEAD-WEAKES, Mark. *Samuel Richardson Dramatic Novelist*. London: Methuen 7 Co. Ltd. 1973.
- KOFMAN, Sarah. Rousseau's phallogocratic ends. Tradução para o inglês Mara Dukats. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- KOLODNY, Annette. A map for rereading. In: SHOWALTER, Elaine (ed.) *The new feminist criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.
- KRAUSS, Werner et. al. *Roman et lumières au XVIIIe siècle*, Paris: Editions Sociales, 1970.
- KUKLA, Rebecca. The coupling of human souls. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- LANGE, Lynda. Introduction. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- LOVELL, Terry. *Jane Austen and Gentry Society*. Mimeo. s/d.
- LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancholia*. Tradução: Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
- LUKÁCS, Georg. O romance como epopéia burguesa. In: *Ensaio Ad Hominem* N.1, Tomo II – Música e Literatura. São Paulo: Estudos e edições Ad Hominem, 1999.
- MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- MAKUS, Ingrid. The politics of "feminine concealment" and "masculine openness" in Rousseau. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- MARSO, Lori J. Rousseau's subversive women. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- MCKEON, Michael. *The origins of the English novel (1600-1740)*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- MILLER, Nancy K. Writing (from) the feminine: George Sand and the novel of female pastoral. In: HEILBURN, Carolyn G. and HIGONNET Margaret R. (Eds) *The*

- representation of women in fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1983.
- MONTESQUIEU, Charles-Louis, Baron de la Brède et de. *Cartas Persas*. Tradução Renato Janine Ribeiro, São Paulo: Paulicéia, 1991.
- MORGENSTERN, Mira. Women, power, and the politics of everyday life. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Ed. USP, 2000.
- NOVALIS. Miscelânea de observações. In: CHIAMPI, Irlemar. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991.
- OKIN, Susan Moller. The fate of Rousseau's heroines. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1972.
- PEROTTINO, Serge. La notion d'aliénation dans le romans du XVIIIe siècle. In: Krauss, Werner et. al. *Roman et lumières au XVIIIe siècle*. Paris: Editions Sociales, 1970.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivanhinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PERRY, Ruth. *Women, letters, and the novel*. New York: MAS Press, Inc. 1980.  
\_\_\_\_\_. *Novel Relations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004
- PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. *As metamorfoses da rede: o romance de desenvolvimento feminino de Margaret Drabbe*. São José do Rio Preto: UNESP (Tese de Doutorado), 2002.
- PRADO, Raquel de Almeida. *Perversão da retórica, retórica da perversão*. São Paulo: Editora 34, 1997.  
\_\_\_\_\_. *A jornada e a clausura: figuras do indivíduo no romance filosófico*. São Paulo: USP, 2000. Tese (Doutorado)  
\_\_\_\_\_. Do "Brasil" de Rousseau ao "Brasil" de Defoe: Indivíduo e novo mundo. In: *Rapsódia*, SP, V.1, pp. 17-22, 2001.  
\_\_\_\_\_. *A jornada e a clausura: figuras do indivíduo no romance filosófico*. São Paulo: Ateliê, 2003.
- PRESTON, Claire. Arcadia. In: *The literary encyclopedia*, 14 mar. 2006.  
<<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=6542>>
- PREVIDE, Mauri Cruz. *Entre ruas e veredas: o espaço e os caminhos da cidade e do campo em Les Misérables de Vitor Hugo*. Araraquara: FCLAr/UNESP, 2005. (Dissertação de Mestrado).

- PRIESTLY, J.B. e SPEAR, Josephine. *Adventures in English Literature*. New York: Harcourt, Brace & World, Inc. 1963.
- RADICE, Betty (Trad.). *The Letters of Abelard and Heloise*. London: Penguin, 2003.
- RAWSON, Claude. Henry Fielding. In: Richetti, John (Ed.) *The Cambridge Companion to the Eighteenth Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução Ângela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jonët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RICE-OXLEY, L. Introduction. In: FIELDING, Henry. *The adventures of Joseph Andrews*. London: Oxford University Press, 1957.
- RICHARDSON, Samuel. *Pamela*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1971.
- RICHETTI, John. *The Columbia history of the British novel*. New York: Columbia University Press, 1994.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: RICHETTI, John (ed). *The Cambridge Companion to the Eighteenth-Century Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Júlia ou A nova Heloísa*. Tradução Fúlvia M.L. Moretto. São Paulo: Hucitec, 1994.
- ROWE, Madeline. Rise of the Novel. *The English Review*, April 2002 v. 12 i4 p. 10-13
- SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesias e outros fragmentos*. Tradução, prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SHOWALTER, Elaine. Toward a feminist poetics. In: SHOWALTER, Elaine (ed.) *The new feminist criticism*. New York: Pantheon Books, 1985.
- STADLER, Eva Maria. Addressing social boundaries: Dressing the female body in early realist fiction. In: HIGONETT, Margaret and TEMPLETON, Joan (Eds). *Reconfigured spheres – Feminist explorations of literary space*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1994.
- STIRNIMANN, Victor-Pierre. Introdução. In: SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. Tradução Victor-Pierre Stirnimann, São Paulo: Iluminuras, 1994.
- SWAN, Beth. *Sensibility and the Eighteenth-Century Novel*. Disponível em [www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf](http://www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf). Acesso em abril de 2006(a).
- \_\_\_\_\_. *The woman of feeling. Women and the literature of sentiment*. Disponível em [www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf](http://www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf). Acesso em abril de 2006(b)
- \_\_\_\_\_. *Romantics in Context*. 2006. Disponível em [www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf](http://www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf). Acesso em abril de 2006(c).
- \_\_\_\_\_. *Richardson, Fielding and the literature of sensibility*. Disponível em [www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf](http://www.chester.ac.uk/english/reflecture.pdf). Acesso em abril de 2006(d).

- THOMPSON, E.P. *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Tradução e Organização Sergio Silva e Antonio Luigi Negro, Campinas: Ed. Unicamp, 2001.
- TOMACHEVSKI, B. Temática. In: TOMACHEVSKI, B. *Teoria da literatura (Formalistas russos)* Porto Alegre: Globo, 1970.
- TURNER, James Grantham. Richardson and his circle. In: RICHETTI, John (Ed.) *The Columbia History of the British Novel*. New York: Columbia University Press, 1994.
- ULMER, Gregory. Clarissa and La nouvelle Héloïse. *Comparative Literature*. Vol. XXIV, nº 4, fall, 1972, p. 289 – 308.
- VALLONE, Lynne. Disciplines of Virtue: Girl's Culture in the Eighteenth and Nineteenth Centuries. In: *Criticism*, Wntr 1997, v. 39 n1 p. 132(4).
- VAN THIEGEM, Paul. *História literária de Europa desde el renacimiento*. Tradução castellana Jose Maria Quiroga Pla. Santiago de Chile: Zig-Zag, 1947.
- VAN THIEGEM, Philippe. *La nouvelle Héloïse de Jean-Jacques Rousseau*. Paris: Libraire Nizet, sem data.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini. Construção do feminino no romance inglês do século XVIII. *Polifonia*. Cuiabá: EdUFMT, Nº 02, 1995, p. 85-100.
- \_\_\_\_\_. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- \_\_\_\_\_. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Hucitec, 2007.
- VICTOR HUGO. *Do grotesco ao sublime*. Tradução, prefácio e notas Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- VILELA, Pe. Orlando. *O drama Heloisa-Abelardo*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1986.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas*. São Paulo: Ed. UNESP, 1999.
- WAGNER, Nicolas. L'utopie de La Nouvelle Héloïse. In: KRAUSS, Werner *et. al.* *Roman et lumières au XVIIIe siècle*. Paris: Editions Sociales, 1970.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WEISS, Penny & HARPER, Anne. Rousseau's political defense of the sex-rolled family. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- WIESTAD, Else. Empowerment inside patriarchy. In: LANGE, Lynda (ed.). *Feminist Interpretations of Jean-Jacques Rousseau*. University Park: The Pennsylvania University Press, 2002.
- WILLIAMS, Raymond. *The English novel from Dickens to Lawrence*. London: The Hogarth Press, 1970.

WOLLSTONECRAFT, Mary. A vindication of the rights of women. In: ABRAMS, M.H. (Ed.) *The Norton Anthology of English Literature*. Vol. 2. London: W.W. Norton & Company, 1986.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Tradução Amalio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. (Apresentador). *Correspondência de Abelardo e Heloisa*. Tradução Lúcia Santana Martins. São Paulo: Martins Fontes, 2002.