

MESTRADO EM ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

**Da Virtude de Transgredir:
Leituras de Poder e
Resistência em *Pamela; or:
Virtue Rewarded* de Samuel
Richardson**

Ana Cláudia Martins Coimbra Guedes

M

2017



Ana Cláudia Martins Coimbra Guedes

**Da Virtude de Transgredir: Leituras de Poder
e Resistência em *Pamela; or: Virtue Rewarded* de
Samuel Richardson**

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos orientada
pelo Professor Doutor Jorge Miguel Pereira Bastos da Silva

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Setembro de 2017

Da Virtude de Transgredir: Leituras de Poder e Resistência em *Pamela*; or: *Virtue Rewarded* de Samuel Richardson

Ana Cláudia Martins Coimbra Guedes

Dissertação realizada no âmbito do Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, orientada pelo Professor Doutor Jorge Miguel Pereira Bastos da Silva

Membros do Júri

Professor Doutor Rui Manuel Gomes Carvalho Homem
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha
Faculdade de Letras – Universidade do Porto

Professor Doutor Jorge Miguel Pereira Bastos da Silva
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 19 valores

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO	
“Pouring cold water on a Young flame...”	4
CAPÍTULO I	
“A Force that can tear up the Heart-strings”: (Con)Textos e Desafios	7
CAPÍTULO II	
“This wicked Love...”: da Narrativa Gótica <i>ante litteram</i>	27
CAPÍTULO III	
“Born to undo, or to be undone”: (Des)Equilíbrio de Poder(es), (Re)Definição de Identidade(s)	37
CODA	
“The Girl (...) has Wit and Sense above her Years, and knows better”	70
BIBLIOGRAFIA	75
ANEXOS	82

AGRADECIMENTOS

Durante a elaboração do trabalho que nestas páginas apresento recebi um incentivo constante de familiares, amigos e colegas, aos quais (e)ternamente agradeço. Deixo aqui também um reconhecimento especial ao Professor Jorge Bastos da Silva, que me orientou sem reservas e que às minhas dúvidas, ansiedades e descobertas soube (cor)responder com generosidade, espírito crítico e bibliografia relevante.

Porto, Setembro de 2017

Resumo

Quando o editor Samuel Richardson publica o seu primeiro romance (1740) está longe de prever a fama – e infâmia – que as aventuras e desventuras de uma serviçal sob o jugo do seu amo libertino gerarão no mundo literário do longo século XVIII em Inglaterra. Se, por um lado, poderemos atribuir a sua fortuna ao modo inteligente como o autor se apropria das tradições do livro de conduta e do romance epistolar tão em voga, por outro, é também verdade que Richardson é pioneiro na visão que as dinâmicas da ficção amatória que o precede lhe suscitam. Sem perder de vista o carácter híbrido próprio do novo género e a tendência moralizante da sua produção romanesca, Richardson propõe um quadro de domesticidade transgressiva e de proto-feminismo, evadido de uma retórica de resistência e de auto-determinação propícia a transformar o objecto que se deseja em sujeito que (se) cria. Tendo a pluma da sua heroína como única arma política e a sua correspondência íntima como derradeiro símbolo de uma virtude inabalável, *Pamela* narra a forma como o poder do texto prevalece sobre o poder do sexo e como a complexidade psicológica dos protagonistas dá lugar a metamorfoses de identidade e à questionação da mundividência augustana.

Palavras-chave: domesticidade; transgressão; poder; resistência; subjectividade.

Abstract

When the renowned master-printer Samuel Richardson published his first novel in 1740 little could he foresee the rage that the trials and titillations of a servant girl under the yoke of a lustful master would cause in the press-thriving, burgeoning literary world of the long eighteenth century. If, on the one hand, one can ascribe its fortune to the way the author appropriates the conduct book and epistolary novel traditions, so *à la mode*, it is nevertheless true that he indulges in a pioneering vision of the dynamics of earlier seduction/amatory fiction. Without losing sight of both the hybridity proper to the new genre and the moralizing effect which will become the staple of his literary work, Richardson sets his aim on a framework of transgressive domesticity and proto-feminism, pervaded with the rhetoric of resistance and self-determination that turns the object desired into created/creative subject. With its heroine's pen being the only political weapon at her disposal, and her intimate papers the ultimate stamp of virtue unscathed, *Pamela* narrates the ways in which the power of the text prevails upon that of sex and how the psychological depth of characters fosters ontological change and questions the augustan worldview.

Keywords: domesticity; transgression; power; resistance; subjectivity.

Introdução

“Pouring cold water on a Young flame...”¹

Resulta daqui que toda a convenção feita entre dois indivíduos desiguais em força só produz, só pode produzir, um tirano e um escravo, e resulta também que, na união social dos dois sexos, as mulheres, normalmente mais fracas, tiveram de ser, em geral, oprimidas. (...) Se, por vezes, ela tem a habilidade de atar as mãos do seu senhor e tomar o comando, este caso é extremamente raro. (Laclos 2002: 99-100)

And yet, every time I attend her, I find that she is less in my power; I more in hers. (Richardson 2001: 147)

A presente dissertação constitui um estudo do romance *Pamela; or, Virtue Rewarded*, da autoria de Samuel Richardson (1689-1761), publicado em 1740, adoptando uma perspectiva que assenta em três aspectos: o histórico-literário, com particular incidência no contexto da emergência e evolução do romance em Inglaterra no século XVIII tal como abordado na obra de académicos como Terry Eagleton e Michael McKeon (tradição epistolar, ficção amadora, esfera doméstica); o ético-político, colhendo na crítica feminista de autoras como Héléne Cixous, Nancy Armstrong e E. J. Clery as ferramentas de análise essenciais para a problematização da figura da mulher no período em questão (corpo, poder, subjectividade, resistência); o filosófico-sociológico, com o recurso a conceitos emergentes da obra do filósofo Michel Foucault e do sociólogo Pierre Bourdieu (transgressão, heterotopia, patriarcado).

*

No auge da sua popularidade em meados de Setecentos um romance como *Pamela* impunha-se pela circunstância rara de apresentar uma heroína absolutamente insuspeita que pudesse tomar o comando de uma situação que, sendo sistemática, a teria levado à ruína. A narrativa de sedução que Samuel Richardson imagina para deleite, angústia e júbilo dos seus leitores é, em linhas gerais, um caso de assédio que corre mal mas termina bem. Expliquemo-nos recorrendo a uma pintura de William Hogarth por

¹ Richardson 2001: 270.

oposição a uma outra, a talvez mais famosa criação de Jean-Honoré Fragonard (ver Anexos).

Em *Le Verrou* (1777-78) o que temos perante o nosso olhar é uma cena de conquista na qual, parece-nos, a mulher seduzida cede a pulsões básicas consentâneas com a posição dominadora da figura masculina. Mais do que isso, a porta do quarto em desarranjo acaba de ser por ele trancada, acto que contribui quer para uma afirmação inequívoca de poder (o de sempre, o que interessa), quer para a tomada desse acto como ilegítimo, clandestino e agressivo na busca de um prazer sensual de sentido único. Por outro lado, um contraponto é-nos facultado pela pintura de Hogarth intitulada *Before* (1730-31), em que ao assédio manifesto de seu amo, a criada opta pela negação do próprio corpo, pela recusa em deixar-se tomar como objecto; numa palavra, resiste, tornando-se símbolo. Claro está que, sabendo nós que esse quadro faz parte de um díptico a que pertence igualmente uma outra pintura intitulada *After*, facilmente podemos imaginar a transacção implícita a que Hogarth pretende aludir. Interessa, no entanto, que suspendamos essa crença, que sem sorrisos maliciosos nos debrucemos nesse momento, que o cristalizemos na nossa memória.

Veremos radicar então nessa atitude, nesse impulso de auto-defesa, o essencial – para lá de todos os acessórios – de um romance como *Pamela*. Em jeito de justificação desta correspondência pictórica, suponhamos que a partir desse momento, em que o elo mais fraco da cadeia de poderes é acossado, dele se esperando cedência e subordinação, a figura feminina ganha voz própria. Não apenas no discurso oral enérgico que produz ao longo da diegese mas, sobretudo, nos seus escritos,² único refúgio que conhecerá e que a fará conhecer-se. É sobre essa voz que o presente trabalho incide, buscando alternativas ou “possibilidades de acção” (Beauvoir 2015: 184) para a mulher apreendida numa redoma de dupla alteridade: ela é o Outro por condição de género e por condição de classe. Com efeito, não deixa de ser interessante que Richardson, ainda que não completamente, conceba uma curiosa versão do *dictum* de Agostinho da Silva, o de que, inevitavelmente, toda a propriedade se apropria do proprietário, como a frase de Mr. B. em epígrafe demonstra.

A existir transgressão da norma, esta estará presente não apenas na forma como Pamela bloqueia uma confirmação de identidade (através da rejeição dos intentos libidinosos de um aristocrata cujo sangue ferve a temperaturas elevadas) mas também

² Observa Terry Eagleton, em jeito de advertência, que Richardson “is not so much writing texts about a drama, as writing about a drama of texts” (Eagleton 2005: 71).

no modo como, pela linguagem, a heroína do romance chega à sua própria definição ontológica. Como mulher, bem entendido; e como autora do seu próprio destino. Veremos como essa estratégia, apesar de não inteiramente consciente (Pamela não tem outra escolha senão, perante a reclusão, escrever compulsivamente, num “stream-of-consciousness” quase sempre interrompido), fá-la ganhar tempo para ver reconhecidas as suas qualidades e para maturar as suas emoções. O seu manifesto de subjectividade, que lhe granjeia admiradores, e o efeito edificante que exerce no seu antagonista permitem suspeitar que Richardson talvez tenha pretendido com o romance, para lá do teor experimental que o anima, resolver a seguinte questão: “It is hard for the poor to be virtuous because they are too needy, and it is hard for the rich to be virtuous because they have too many opportunities for vice” (Eagleton 2005: 64).

Se Pamela surge como uma oportunidade para B. pôr o vício em prática, é pela virtude que defende a todo o custo que ela se transforma em espelho de um contrato moral improvável. O seu corpo é paisagem moralizante porque o seu corpo *diz(-se)* e não permanece silenciado. Pela língua e pela pena Pamela outorga-se o direito a dizer não, não já, não agora, não sempre, se assim o quiser. É personagem de contradições, vividas por dentro. Será bom lembrar que Richardson dá às suas personagens uma margem de progressão que não vai muito além dos limites de um quarto, o que torna a superação das dificuldades um feito tão mais admirável quanto íntimo. É essa literatura de interiores³ que queremos analisar, justificando o lugar cimeiro do autor na construção de um género que, sendo híbrido, é verdadeiramente moderno.

Na representação da esfera doméstica e nos desafios aí colhidos os primeiros romancistas traçam o perfil contraditório da figura feminina, espartilhada entre o contratualmente esperado e o moralmente aceite. O presente trabalho pretende assim avaliar de que forma Samuel Richardson antecipa conceitos muito mais tardios (como os do corpo como realidade política nas relações de poder ou o do *closet* como heterotopia) e aponta para características de subgéneros literários subsequentes, como o gótico. Nas próximas páginas, a sua obra será contextualizada, a sua ética problematizada – bem assim como a das suas personagens – e os códigos de conduta do período augustano serão revistos no microcosmos da alta sociedade rural.

Se nesta primeira obra richardsoniana a recusa ou a supressão do desejo se constitui transgressão, assumidos os seus limites e os seus abismos, e se padrões de

³ “O romance moderno desenvolve-se de acordo com linhas que assentam largamente numa publicitação ficcional do privado” e no que este contém de “atenção ao particular e ao íntimo” (Silva 2010: 111).

gênero e de classe são abalados, metamorfoseados e investidos de ambiguidade, poderemos ver nessa obra – e através dela – como o poder da escrita e da leitura (dentro e fora das suas páginas) pode validar ascensões e quedas,⁴ encontros e confrontos, e legitimar, acima de tudo, a reivindicação de direitos e a emancipação possível de personagens do calibre de Pamela (e mesmo de Mr. B, no que a sua decisão de desposá-la traz de desafio aos valores em que é educado), condenadas à partida a não dar esse passo de rebeldia. A exploração dramática que Richardson faz das quezílias e penitências dos seus protagonistas, representando na literatura, tal como na convenção pictórica, a eterna luta entre tentação e prudência, demonstra que não é improvável que um quarto seja invadido (como na pintura de Fragonard) mas será talvez de crer que a porta não esteja trancada. O que faz toda a diferença.

⁴ “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” (Kinkead-Weekes 1962: 15, itálico nosso).

CAPÍTULO I

“A Force that can tear up the Heart-strings”¹: (Con)Textos e Desafios

How great will be your Glory, if, by your Behaviour, you convert the base Design he had upon you, into an Esteem for your Virtue! Greater Advantages will accrue to you from the Friendship he will afterwards have for you, than you would ever have obtained from the Gratification of his wild Desires. (Haywood 2004: 248)

I doubt not *Pamela* will become the bright Example and Imitation of all the fashionable young ladies of Great Britain; so the truly generous Benefactor and Rewarder of her exemplary Virtue, will be no less admired and imitated among the *Beau Monde* of our own Sex. (Richardson 2001: 10)

I

Samuel Richardson publica o seu primeiro romance em Novembro de 1740 (só no ano de publicação a obra conhecerá seis edições!). *Pamela* e a sua virtude que recusa mordanças e amarras tornam-se inestimáveis, embora ocasionalmente criticáveis, objectos de culto. O *Pamela craze*² vem para ficar, dando origem, por um lado, a uma por vezes exagerada emulação literária dos seus códigos; por outro, a uma corrente que da obra se alimenta para fins de crítica verrinosa e caricatural.³ Richardson, o influente *master printer*, torna-se, ainda que inicialmente sob o véu do anonimato, o arauto das qualidades que cabem ao romancista emergente da primeira metade do século XVIII; facto que o próprio não rejeita na gestão que faz de opiniões de leitores anexadas à introdução da sua segunda edição: os encómios vão para esse “wonderful AUTHOR” que resgata, “under the modest Disguise of a Novel, all the Soul of Religion, Good-

¹ Aaron Hill em carta a Samuel Richardson, 8 de Março de 1749 (Richardson 2001: 513).

² Mark Kinkead-Weekes explora a moda gerada pelo aparecimento do romance: “Fashionable ladies displayed copies in public places, and held fans painted with pictures of its best-loved scenes. *Pamela* became a play, an opera, even a waxwork; and in a society suspicious of fiction had the distinction of a recommendation from a London pulpit” (Kinkead-Weekes, Introdução a *Pamela*, London, Everyman Editions, 1966: v). A alusão é clara: o texto literário é, num momento de viragem e voragem, tido como *res publica*, para o bem (supremo) e para o mal (menor).

³ Para se ter uma ideia do número e natureza das publicações saídas do prelo: “A keen *Pamela* hunter in the 1740s could buy the novel in large or small format, with or without Francis Hayman’s engravings and Richardson’s sequel, plus *The Life of Pamela*, *The Celebrated Pamela*, *Pamela in High Life*, *Pamela, or Virtue Triumphant*, *Shamela Andrews*, *Pamela Censured*, *Joseph Andrews*, *Pamela, or the fair Impostor*, *The True Anti-Pamela* and *Anti-Pamela, or Feign’d Innocence Detected*” (Hunter 1990: 71).

breeding, Discretion, Good-nature, Wit, Fancy, Fine Thought, and Morality” (Richardson 2001: 506).

Falar de romance britânico ou, pelo menos, do surgimento do conceito de romance em Inglaterra é, primeiro que tudo, admitir que qualquer explicação será sempre insuficiente, não definitiva. Em contexto de mudanças de paradigma – a principal sendo, segundo Ian Watt, a do surgimento da classe média⁴ e, com ela, o aumento da literacia – há que fazer corresponder uma nova forma de escrita a um tecido social em mutação, num sistema cultural reificado, com uma orientação de mercado bem definida⁵ que vinha destronando o sistema de mecenato aristocrático. Porém, antes que Richardson e Henry Fielding se reconhecessem como pais do “novel”, preconizando respectivamente “a new species of writing” (Warner 1998: 202) e “a new Province of writing”⁶ nos prefácios das suas obras primeiras, já outros autores (Aphra Behn, Daniel Defoe, Eliza Haywood, Delariviere Manley, para citar apenas alguns) pisavam território virgem numa corajosa demanda por uma literatura que, de um só golpe, se afastasse do cânone encimado pelos *romans*, os contos de cavalaria e as histórias fantásticas e proclamasse uma abordagem verosímil aos problemas reais do quotidiano.

Será bom não esquecer que neste quadro de secularização da sociedade, de recrudescimento do impulso capitalista e de ambiente urbano pré-industrialização, há uma preocupação cada vez maior em abordar o que é da ordem do individual, transitar do etéreo para o palpável e responder a uma realidade empírica que já não se coaduna com alegorias e com o sobrenatural ou metafísico. Isto não significa, contudo, que das características formais atribuídas às narrativas anteriores ao estabelecimento do romance, algumas não subsistam nas suas páginas, como, aliás, conclui Michael McKeon em *The Origins of the English Novel 1600-1740* (1987) quando salienta a inadequação de uma distinção teórica entre *roman* e romance (McKeon 1987: 3). É precisamente esta a tese defendida por Terry Eagleton, e com a qual concordamos, quando refere o romance

⁴ Watt baseará toda a sua teoria em pressupostos económicos inequivocamente ligados à ascensão de uma nova classe social, que dissecará em *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*: “Ultimately (...) the supersession of patronage by the booksellers, and the consequent independence of Defoe and Richardson from the literary past, are merely reflections of a larger and even more important feature of the life of their time – the great power and self-confidence of the middle class as a whole” (Watt 1957: 65).

⁵ Orientação essa espelhada em vícios atribuídos ao romance: “both [novel and market] breed imitation, incite desire, are oblivious to their moral effects, and reach into every corner of the kingdom” (Warner 1998: 7).

⁶ Prefácio de *Tom Jones* (1749), não privo de uma componente de ironia: “I am, in reality, the founder of a new Province of Writing... and am at liberty to make what laws I please therein” (Hunter 1990: 21).

como “a genre which resists exact definition. It not only eludes definitions, it actively undermines them. It quotes, parodies and transforms other genres” (Eagleton 2005: 1).⁷

Por outras palavras, um género assumidamente anti-normativo e flexível, que faz da não-regra uma regra. Num mundo crivado de modernidade e movimento(s) – “London remained the prime mover in a nation much taken by its own energies” (Porter 2001: 42) – é sobre esse presente que urge escrever e não apenas sobre o passado, mesmo que o moderno seja “a variation on the past, *not* a rupture with it” (Eagleton 2005: 54, *itálico nosso*). Note-se a análise que J. Paul Hunter faz da inegável capacidade de inclusão inerente ao romance, ou do seu imperialismo assumido:

(...) *to absorb* other things whole, to take over strategies and teaching *devices perfected in other forms*, to move easily among *different modes and styles* in the process of telling a story and at the same time doing some thinking out loud, some propagandizing, and some wandering.⁸ (Hunter 1990: 54, *itálico nosso*)

O acto de contar uma história transita de uma mera exposição de factos para um “thinking out loud” ancorado na experiência do sujeito, na psicologia da personagem, em suma: na exploração desses “inmost Recesses of the Mind” de que Richardson nos fala no prefácio de *Clarissa* (Richardson 1962: 8). É, portanto, sobre estas zonas recônditas e obscuras que recairá muita da produção de autor. A sua tão aclamada técnica de “writing to the moment” (Eagleton 2005: 16) vem responder assim à necessidade de uma maior subjetividade no tratamento dado a personagens que objetivam o mundo à medida que este lhes acontece, um mundo que se constrói como “a developing but unplanned aggregate of particular individuals having particular experiences at particular times and at particular places” (Watt 1957: 34). Será esta imediatez, parte integrante de uma busca de carácter, uma das pedras de toque de e em *Pamela*; só assim percebemos que certos momentos nos sejam apresentados como falhos ontologicamente para mais tarde vermos os protagonistas recuperarem a pose,

⁷ Em outra obra, *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality and Class Struggle in Richardson* (1982), Terry Eagleton aplica esta análise não compartimentada a *Pamela* declarando: “it will not do to read it as ‘formal realism’; it is not only too morally discursive for that, but also too fantastic. On the other hand it is clearly too realist to be read simply as symbolic wish-fulfillment or moral fable” (Eagleton 1982: 30).

⁸ Mais à frente, a assunção de um paradoxo: “The novel as a species, indeed, draws on that confusion of loyalty, for while it points forward in style, form, subjectivity, and its validation of the ordinary and everyday, it also longs for what is gone: its consciousness is borne back into a past where it searches for its origins and identity” (Hunter 1990: 140). Daniel Defoe, de forma bem mais explícita, havia justificado essa estratégia integradora e experimental, misturando na sua prosa elementos do panfleto polémico, da biografia, da história e mesmo do livro de viagens.

deixando crises de identidade para trás. Uma espécie de improvisação, “some wandering”, ao sabor dos dias – e de seus trabalhos – na qual o romance epistolar à maneira de Madame de La Fayette seria pródigo.

II

Richardson, epítome do denominado *self-made man*, gosta de correr riscos. O seu empreendedorismo leva-o a ver numa das cartas que à época colige para o volume *Letters Written to and for Particular Friends, on the Most Important Occasions* (1741) o pretexto para a existência de uma narrativa que renegue a tradição ficcional amadora *à la mode* revestindo-a simultaneamente do verniz da moralidade típico dos livros de conduta que proliferavam desde meados do século XVII e cuja qualidade prescritiva não era manifestamente suficiente para atingir os objectivos a que se propunham. Dito de outro modo, Richardson busca a harmonia horaciana do *docere et delectare* que os géneros que precedem o romance não apresentam senão em separado. Ele próprio o afirma no frontispício de *Pamela*:

In order to cultivate the Principles of Virtue and Religion in the Minds of the YOUTH of BOTH SEXES. (...) A Narrative which has its foundation in TRUTH and NATURE; and at the same time that it agreeably entertains, by a Variety of curious and affecting Incidents, is intirely divested of all those Images, which, in too many Pieces calculated for Amusement only, tend to inflame the Minds they should instruct. (Richardson 2001: 1)

As tais “pieces calculated for amusement only” referem-se aqui às obras de autoras que a crítica vem defendendo como as rainhas do romance popular: Aphra Behn, Delariviere Manley e Eliza Haywood.

Deste triunvirato, é Haywood quem mais produz durante mais tempo e em várias frentes: peças, periódicos femininos (*The Female Spectator*, publicado entre 1742 e 1744), panfletos, sátiras políticas, romances e livros de conduta. No seu *corpus* literário está sempre implícita a (tentativa de) reivindicação de um lugar outro atribuído à mulher na nova conjuntura política, social e económica. Tarefa de não pouca monta num tempo em que ser-se autora, nos termos em que Haywood e outras se afirmam, ainda era, segundo preconceitos correntes, condição próxima da indigência e da corrupção moral.

Veremos como, ainda que Richardson não o admita, muita da assertividade e da agência femininas (proto-feministas?) presentes em *Love in Excess, or The Fatal Inquiry* (1719) – certamente o título apela ao mais despidorado desregramento, embora avise que o desenlace possa ser infeliz – ou *Fantomina, or Love in a Maze* (1725) contaminam a ética que o autor pretende inculcar, contribuindo para um paradoxo: o de tornar (ainda que vagamente) erótico o que se quer representar casto. Neste processo (in)consciente de *overwriting*, “the earlier novel becomes an intertextual support and that which is to be superseded, that which is repeated as well as revised, invoked as it is effaced” (Warner 1992: 584).⁹

Em *Fantomina*, o tema da corte amorosa é levado a extremos quando sabemos que o sedutor não é o habitual *rake* (figura à qual daremos realce no próximo capítulo) mas sim a donzela que, longe de se purificar na distância segura de um amor platónico, se entrega mais de corpo do que de alma à fisicidade de uma relação sensual e de futuro hipotecado.¹⁰ Se é certo que não estamos perante uma obra pornográfica – disso se encarregará, com a devida vénia, John Cleland, ao publicar em 1748 o infame *Fanny Hill, Memoirs of a Woman of Pleasure* – também não devemos ignorar que a Haywood o questionamento de tabus sociais é caro o suficiente para abalar os alicerces do crítico mais puritano e conservador com descrições mais ou menos lúbricas de actos de conquista. Descrições que, apesar do transporte sensorial do momento, não pretendem de forma alguma divinizar o acto amoroso, alertando ainda que subtilmente para perdas irreversíveis, como neste fragmento bastante sugestivo de *Love in Excess*:

The heat of the weather, and her confinement having hindered her from dressing that day, she had only a thick silk night gown on, which flying open as he caught her in his arms, he found her panting heart beat measures of consent, her heaving breast swell to be pressed by his, and every pulse confess a wish to yield; her spirits all dissolved sunk in a lethargy of love, her snowy arms unknowing grasped his neck, her lips met his half way, and trembled at the touch; in fine, *there was a moment betwixt her and ruine.* (Haywood 2000: 58, itálico nosso)

⁹ Ideia que o autor reforça no seu já citado estudo *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750* (1998): “In their novels of the 1740s, Richardson and Fielding promote this ‘forgetting’, first by defacing the novel of amorous intrigue, and then by providing their own novels as replacements for novels they characterize as degraded and immoral. (...) These new novels overwrite – by disavowing but appropriating, tossing out but recycling – the novels they spurn” (Warner 1998: 42).

¹⁰ Para um esclarecimento sobre mulheres autoras como veículos de resistência política a constructos masculinos do feminino ver Richetti, *The English Novel in History 1700-1780* (1999), capítulo 2.

Haywood é bem menos arrojada nos anos 40,¹¹ sendo disso exemplo a sua *Epistles for the Ladies* (1748), mas que esse *dénouement* não se sobreponha a uma visão à frente do seu tempo e em relação à qual a crítica contemporânea foi nociva. Bastante reveladora dessa notoriedade parece ser, para além da declaração de intenções de Richardson no seu prefácio, a opinião do amigo Samuel Johnson no número 4 do periódico *The Rambler* (1750), segundo a qual o perigo do romance estaria na emulação que leitores menos avisados pudessem fazer de personagens com as quais se identificassem. Pior ainda, se as personagens – sobretudo as femininas – fugissem às fronteiras do convencional e do socialmente correcto e não se revelassem pilares inabaláveis de virtude: “If the power of example is so great, as to take possession of the memory by a kind of violence, and produce effects almost without the intervention of the will, care ought to be taken that ... *the best examples only should be exhibited* (Samuel Johnson *apud* Warner 1998: 5, itálico nosso).

Se atentarmos bem, o tropo da donzela perseguida funcionaria em Haywood se esta não virasse a mesa do jogo em *Fantomina* e não tivesse a audácia de argumentar a favor de uma outra *auctoritas*: a da mulher que, vendo a paixão libertina de Beauplaisir esmorecer, o seduz vezes sem conta, recorrendo a disfarces vários. Esta seria a forma de liberdade que conviria aos propósitos reivindicativos de uma jovem autora, colocando as emoções acima do decoro e do pendor didático geralmente advogados, como bem aponta David Oakleaf na sua introdução à obra: “The novelist commits the fallen maiden’s crime: she breaches the discursive decorum that forbids women to express their desire” (Haywood 2000: 15).

Seria também para ela um modo de convocar um maior/melhor entendimento das razões que a razão desconhece, de um certo abandono *naïf* ao desejo, sem um medir de consequências obrigatório, e que durante tanto tempo – se não ainda hoje – manteve as mulheres reféns de um julgamento sem tribunal, demasiado moralista e muitas vezes

¹¹ Situação que agrada a Clara Reeve no seu *The Progress of Romance, through Times, Countries, Manners; with Remarks on the Good and Bad Effects of It, on Them Respectively; in a Course of Evening Conversations* (1785). Tomando a forma de diálogo, tão em voga no século XVIII, o seu estudo do desenvolvimento da ficção coloca na boca de Euphrasia e de Sophronia, no segmento “Evening VII”, a ideia generalizada – e tão acicatada por Alexander Pope em *The Dunciad Variorum* (1729) – de que Haywood se perdera para o vício, regressando a uma virtude que lhe permite garantir um (pequeno) lugar no cânone:

“*Euphrasia*. (...) Mrs. Heywood had the singular good fortune to recover *a lost reputation*, and the yet greater honour to atone for her errors.

Sophronia. May her first writings be forgotten, and the last survive to do her honour!” (Haywood 2004: 285-6, itálico nosso).

hipócrita.¹² Reiterando que Haywood estava à frente do seu tempo, de corpete ligeiramente desapertado quando mantê-lo bem apertado era lei, concluímos, com Warner: “Haywood shows that women as well as men may ensnare and seduce, and that modest femininity can be a canny performance” (Warner 1998: 218-19).

No entanto, assim como uma réstia de transgressividade emigra destas histórias para o código genético da escrita de Richardson, é inversamente de Haywood que vem o delicioso e muito decoroso conselho que aqui se traz em epígrafe e que atesta a sua volatilidade relativamente à conduta feminina. *A Present for a Servant-Maid* é publicado anonimamente em 1743 e vem dar legitimidade ao programa que Richardson segue de forma tácita: o de na sua obra primeira gizar o percurso imaculado de uma serviçal que faz o contrário do que lhe é proposto quer pelo seu amo, Squire B., quer pelas suas próprias inclinações amorosas, mais tarde reveladas. Uma espécie de via-sacra que Richardson explorará à saciedade em *Clarissa or, The History of a Young Lady* (1748), romance manchado pelo trágico fim da heroína¹³ e onde o propósito de “to investigate the highest and most important Doctrines not only of Morality, but of Christianity” (Richardson 1962: xx) é bem mais flagrante.

Neste âmbito, o da instrumentalização da personagem feminina como veículo de instrução/edificação moral e *exemplum*, a que subjaz a ideia de que o romancista é autor *manqué* sem o recurso a uma verdade moral que justifique os mecanismos ficcionais de que faz uso (Eagleton 2005: 12),¹⁴ não deixa de estar presente o discurso patriarcal típico dos livros de conduta que ensinavam às jovens as boas maneiras, os bons costumes e o que delas se esperava até ao casamento e/ou depois dele. Vejam-se os seguintes títulos: Lord Halifax, *Advice to a Daughter* (1688); *The Whole Duty of Women* (1695), Timothy Rogers, *The Character of a Good Woman, both in a Single and Married State* (1697); Daniel Defoe, *Good Advice to the Ladies* (1702); Mary Astell, *Reflections on Marriage* (1700); William Fleetwood, *The Relative Duties of Parents and Children, Husbands and Wives, Masters and Servants* (1705); *The Compleat*

¹² Ainda Oakleaf: “Haywood’s narrative challenge, therefore, is to situate her reader where she or he will forget such social judgment and instead accept the *authority of desire*” (Haywood 2000: 16, itálico nosso).

¹³ “*Pamela* is a Cinderella-like wish-fulfillment in which abduction and imprisonment turns out miraculously well” (Eagleton 2005: 76). Talvez porque o que o salve seja o facto de não terminar, qual tragédia (neo)clássica, em violação e morte, como *Clarissa*. Richetti afina pelo mesmo diapasão na conclusão do seu capítulo sobre Richardson: “romance turns into a folk-tale in which, thanks to the maiden’s instructive shrewdness and her skill as a self-fashioner of sentimental fiction, wedded bliss replaces rape” (Richetti 1999: 99).

¹⁴ Ideia partilhada por J. Paul Hunter: “To read Sterne or Richardson without the didacticism is to read a deformed novelist, one missing crucial parts” (Hunter 1990: 56).

Housewife or, Accomplished Gentle-woman's Companion (1734); *The Young Ladies Companion or, Beauty's Looking-Glass* (1740). Samuel Richardson, no encaixo de Penelope Aubin,¹⁵ não escapa nem quer escapar à veia didática que rege as suas obras, fazendo disso bandeira em prefácios, adendas, notas de rodapé e cartas e propondo-se “to set forth the most exemplary Lights, the Parental, the Filial, and the Social Duties, and that from low to high Life” (Richardson 2001: 3).¹⁶

III

Seguindo a tradição da narrativa em formato epistolar iniciada em França – tradição de prosa feminocêntrica em que pontificam figuras como Madeleine de Scudéry, Marie d'Aulnoy, Marie Desjardins ou Bussy-Rabutin – e na esteira do enorme sucesso das *Lettres Portugaises* (1669) atribuídas à desditosa freira de Beja Mariana Alcoforado,¹⁷ da publicação anónima de *La Princesse de Clèves* (1678) de Madame de La Fayette e de *Love-Letters between a Nobleman and his Sister* (1684-87) de Aphra Behn, Richardson abraça o romance psicológico. Através do objecto-carta o leitor é investido desse poder (co-criativo, se quisermos) de viver na mente do/da protagonista, que articula as vicissitudes do quotidiano de dentro para fora, de forma espontânea e imediata. A par da escrita diarística, a carta é ao longo de várias décadas o veículo por excelência de transmissão dos pensamentos do dia-a-dia. Basta lembrar a fortuna que conhece a publicação dos escritos de Lady Mary Wortley Montagu (1763), num período em que o privado começa a transbordar para a esfera pública com grande facilidade e aceitação.

¹⁵ Richardson escreverá em 1739 um prefácio anónimo para o póstumo *A Collection of Entertaining Histories and Novels*.

¹⁶ Michel de Certeau, em *Practice of Everyday Life*, tem sobre esta questão das ‘luzes exemplares’ uma palavra a dizer: “The ideology of the Enlightenment claimed that the book was capable of *reforming society*, that educational popularization could *transform manners and customs*, that an elite’s products could, if they were sufficiently widespread, *remodel a whole nation*. This myth of Education inscribed a theory of consumption in the structures of cultural politics” (Warner 1998: 143, itálico nosso).

¹⁷ Traduzidas para inglês como *Five Love-Letters from a Nun to a Cavalier* por Roger l’Estrange em 1678. Mariana Alcoforado, mais até do que a figura da princesa virtuosa, representa um ponto de viragem no caminho que levará a uma escrita centrípeta, de rasgo psicológico/psicanalítico. Ros Ballaster declara-a “the very opposite of the traditional romance heroine” (Ballaster 1992: 63) na medida em que se entrega totalmente aos jogos de sedução do cavaleiro de Chamilly e às suas próprias inclinações. Sucede que para além de criar uma nova linguagem para a ficção amatoria, *Lettres Portugaises* fá-lo através da apropriação de vocabulário típico da experiência religiosa, numa estratégia de subversão ao serviço dos prazeres sensuais. Já nas convenções do *roman* vemos a apologia da negação heróica e do desprendimento quase ascético no que toca à coisa/causa amorosa.

A primeira obra de Richardson, *The Apprentice's Vade Mecum or, Young Man's Pocket Companion* (1733) é, assim reza a história, uma extensão de uma carta a um sobrinho elevada a manual de comportamento, o que demonstra uma certa familiaridade com as tendências sociais coevas. Em que medida, portanto, se apropria este homem, parco em estudos clássicos, de mecanismos e temas já existentes e de que forma os torna *the next big thing* na cena literária inglesa é o que se pretende discutir.

Em primeiro lugar, ao dar primazia à escrita epistolar Richardson contribui para um acordo tácito entre personagem e leitor que ele, enquanto editor, supervisiona: uma comunicação fluida e aberta, é certo, a várias interpretações porquanto dependente de pontos de vista e estados de espírito ambíguos, problematizadores do *status quo* e do *ethos* de cada personagem. A carta familiar ou doméstica¹⁸ torna-se o *locus* ideal e democratizante,¹⁹ alimentando propósitos de uma reforma social que o romance irá exponenciar. A escrita constitui-se método de auto-reflexão, garantindo uma convergência verosímil entre o que acontece e o que é dito/transcrito. Melhor dito: simbiose experiência – linguagem. Essa experiência é tão ou mais intensa quanto maior for a precisão do detalhe na descrição dela decorrente; no romance, a carta privada – que pode bem funcionar como uma página de um diário – ou a página de um diário – que pode bem funcionar como carta privada – estão pejudadas de pormenores explorados até à exaustão e de pequenos acontecimentos que, amplificados pelo olhar dos protagonistas e pela missão intrínseca de os transmitir, deles retirando algum sentido, relevam de uma dinâmica estabelecida assente em três momentos axiais: observação – registro – descoberta (Hunter 1990: 309).²⁰

À mudança de paradigma que subjaz tal dinâmica podemos acrescentar a intervenção formal ao nível do próprio título do romance. O género deixa de apresentar longas frases explicativas de contexto e/ou da circunstância da personagem e passa a

¹⁸ “Richardson displays a variety of letter types, including monitory, petitory, commendatory, jocular and consolatory; but in keeping with his avowed intentions, he devotes considerably more space to the advisory kinds and often assimilates the others to the purposes of modeling exemplary behaviour” (Myers 2003: 384). Dada a natureza da relação entre Mr. B e Pamela, poderíamos acrescentar a este inventário “premonitory” e “predatory letters”, na medida em que grande parte das missivas é instigada por um certo jogo de suspeita e adivinhação dos passos que o outro dará.

¹⁹ Democratizante porque, de certa forma, “Richardson’s tactics recall Defoe’s leveling tendency in *The Complete English Tradesman*, inasmuch as Richardson’s recommended manner contributes to lowering rather than erecting barriers between correspondents” (Myers 2003: 391).

²⁰ “This art is still basically first-person narrative and it depends upon the sense that a human observer is the best source of detail on him – or herself as the observed” (Hunter 1990: 312).

confiar em títulos breves, mormente apenas com o nome do/a protagonista²¹ como chamariz para uma fácil identificação do leitor com uma pessoa e não com um retrato meramente tipológico.²² Uma tomada de posição autoral que traduz, sem dúvida, uma política de elevação do introspectivo, do pessoal e do subjectivo dentro do que se convencionou denominar, *ab ovo*, de romance psicológico ou de carácter e de que *Pamela*, *Clarissa* e *Sir Charles Grandison* são excelentes exemplos.

Por outro lado, se é certo que há encorajamento da parte do autor de uma aproximação do leitor às atribuições quotidianas de determinada personagem, não deixa de haver manipulação. Não uma manipulação apenas comercial, estratégia minada pela quantidade de Pamelas e anti-Pamelas que foram surgindo após a publicação da obra; mas uma manipulação que obedece a um específico código moral a inculcar no (jovem) receptor do texto,²³ código cuja mera existência distingue desde logo o romance richardsoniano não só da ficção precedente – que, lembramos, segundo o próprio e Johnson, poucas lições parece querer dar com os seus relatos de virtude perdida – mas também do escopo menos didático dos romances sobre mulheres do seu contemporâneo Daniel Defoe.²⁴

Em segundo lugar, há que louvar em Richardson a importância atribuída à figura da mulher na construção de uma narrativa de identidade, mais do que de virtude (ou queda). Uma mulher-agente, mulher-autora de imagem e linguagem próprias, com todos

²¹ Gillian Beer, no ensaio “*Pamela: Rethinking Arcadia*”, sobre a aparente semelhança entre a Pamela da obra de Philip Sidney e Pamela Andrews, defende uma dupla função nesta estratégia: “In calling his heroine Pamela, Richardson draws attention to a romance dimension of his tale. With the same stroke, he resists the romance tradition in which the scions of noble houses are inevitably the heroes and heroines of the work, and servants have at best comic roles” (Beer 1989: 30).

²² Acerca da crescente publicitação ficcional do privado, pergunta Jorge Bastos da Silva em *A Instituição da Literatura: Horizonte Teórico e Filosófico da Cultura Literária no Limiar da Modernidade* (2010): “Quantos romances da época são lembrados por outros títulos que não os nomes das personagens principais?” (Silva 2010: 111). São inúmeros os exemplos: *Clarissa*, *Roxana*, *Robinson Crusoe*, *Moll Flanders*, *Joseph Andrews*, *Amelia*, *Tristram Shandy*.

²³ “People (especially young people) in new circumstances (...) needed desperately to feel grounded, to gain basic information about how their new world worked and what was expected of them. What were the codes and rules? What behavior was appropriate? Who could one trust? What were the implications of deviation and ignorance?” (Hunter 1990: 245-6). Hunter analisa no capítulo 9 como a imprensa popular aconselha um público cioso de ser guiado e acompanhado no seu percurso de vida.

²⁴ Sobre a importância do objecto-carta e do que este implica na complexa construção da personagem: “One reason why we can know *Pamela* better than *Moll Flanders* or *Roxana* arises from the epistolary mode of narration” (Wilson 1973: 80, itálico nosso). De acordo também com Ira Konigsberg, as heroínas de Defoe não beneficiam de “consistent psychologically realistic characterizations and the variety of their internal states is limited.” O autor de *Samuel Richardson & the Dramatic Novel* (1968) faz assim a apologia de uma análise mais profunda das personagens mediante um vasto espectro de estados mentais e emocionais – “his or her inward being” – de que a carta é veículo privilegiado (Konigsberg 1968: 96). Do mesmo modo, nos parágrafos que B. Ifor Evans dedica a Richardson em *A Short History of English Literature* (1940) é-nos revelado que a força do autor “lay in the knowledge of the human heart, in the delineation of the shades of sentiment, as they shift and change, and the cross-purposes which trouble the mind moved by emotion” (Evans 1940: 138, itálico nosso).

os equívocos que daí resultem. Que seja um homem a fazê-lo, no contexto em que o faz e no tempo em que o faz, com consciência total do tipo de público para o qual as obras são escritas e ao qual se dirige este tipo de retórica de desenvolvimento e educação, transforma Richardson em autor de visão arrojada, visão essa, cremos, ainda pouco estudada pela crítica. Damos razão a Nancy Armstrong quando identifica nesta forma de narrativa um discurso do feminino apoiado numa cartografia empírica distinta: “Pedagogical literature for women mapped out a field of knowledge that would produce a *specifically female* form of subjectivity” (Armstrong 1987: 14, itálico nosso).

Poderemos falar de *Bildungsroman avant la lettre*? Muito possivelmente, se tivermos em conta que, por querer suplantar os ditames das escolas de conduta, o romance apela a um público-alvo jovem cujo percurso formativo se faz desta colagem a ansiedades e impulsos para os quais, muitas vezes, não tem resposta. O próprio Richardson confirma tal objectivo: “I am endeavouring to write a story, which shall catch *young and airy minds*, and *when passions run high* in them” (Warner 1998: 222, itálico nosso). O romancista terá também consciência de que grande parte desse público-alvo é constituída por mulheres familiarizadas já com o romance popular que precede a sua produção e que estarão, pela leitura compulsiva de que são capazes, receptivas a este novo e apelativo objecto de consumo, “a literary form unsanctified by established critical canons” (Watt 1957: 57).

Neste ponto, a feminização do discurso que possamos detectar em Richardson prende-se, não tanto com um arreigado feminismo da parte do autor, antes com uma visão prática de valores que emergem com outra roupagem no novo contexto burguês; valores esses que tendem a tornar mais dócil a hegemonia patriarcal e a elevar/exaltar a mulher – embora ainda não a emancipá-la. Falemos, por assim dizer, de um *Bildungsroman* agridoce. Porque se por um lado há um final feliz, ou antes: o final do Primeiro Volume é já um arrastar da felicidade encontrada a meio do romance – casamento de Pamela com Mr. B – a conclusão da intriga não deixa de traduzir uma certa aporia da protagonista perante a estreita viela – ou o beco sem saída? – em que se meteu. Resignação ou triunfo? Discussão para o terceiro capítulo.²⁵

Finalmente, original em Richardson é a opção por uma eficaz exploração instantânea dos casos/acasos da história que pretende contar, no sentido em que, para

²⁵ Não nos devemos esquecer também aqui de Mr. B. enquanto sujeito que abarca no seu percurso possibilidades de um aperfeiçoamento moral que está no horizonte de um romance como *Pamela* e que se concretiza, como nos é dado ver no final da obra.

além de a narrativa existir *porque* Pamela a escreve (factualidade), esta também o faz a um ritmo de urgência (imediatez) nunca antes visto, ritmo esse justificado no preceito defendido pelo autor no seu prefácio a *Clarissa*:

All the Letters are written while the hearts of the writers must be supposed to be wholly engaged in their subjects (...) So that they abound not only with critical Situations, but with what may be called *instantaneous* Descriptions and Reflections (...); as also with affecting Conversations; many of them written in the dialogue or dramatic way. *Much more* lively and affecting (...) must be the Style of those who write in the height of a *present* distress; the mind tortured by the pangs of uncertainty (...); *than* the dry, narrative, unanimated Style of a person relating difficulties and dangers surmounted, can be; the relater perfectly at ease; and if himself unmoved by his own Story, not likely greatly to affect the Reader.²⁶ (Richardson 1962: xiv)

Alinha-se esta urgência com a imagem assumida pela forma epistolar enquanto atalho emocional: “a short-cut, as it were, to the heart” (Watt 1957: 222). O acto de ‘writing to the moment’ a que já aludimos – aquilo que John Richetti define como “improvisatory or *ad hoc* nature of self-construction” (Richetti 1999: 90) e que Michael McKeon considera “the fullest extension of naïve empiricism” (McKeon 1987: 421) – torna-se quase patológico em Pamela, uma necessidade da qual ela não pode nem, no fundo, quer fugir. Uma escrita do instante presente,²⁷ bebendo das águas do passado mas construindo, de forma relativamente autónoma, um caminho, um futuro: poderia ser este também o plano de Richardson na escolha do seu estilo enquanto romancista. Pamela sofre mil provações – algumas ingenuamente auto-infligidas, é certo – sem nunca deixar de agir/reagir perante aquilo que Johnson define como “sensibility” em *A Dictionary of the English Language* (1755): “quickness of sensation” (Samuel Johnson *apud* Tierney-Hynes 2005: 610). Característica que se move formalmente no âmbito do que o próprio Johnson classifica como obras de ficção, isto é, “such as exhibit life in its *true state*, diversified only by *accidents that daily happen* in the world” (Samuel Johnson *apud* Hunter 1990: 22, *itálico* nosso) e que se inscreve no conceito acabado – não sem alguma tirania (da) crítica – que Hunter apresenta para o género:

²⁶ Terry Eagleton aponta nesta técnica uma vantagem: “tracing the very ebb and recoil of experience as it happens, and thus admitting the privileged reader to the very sanctum of the spontaneously ‘real’” (Eagleton 2005: 25). E William Warner vai mais longe: “Within Watt’s literary history, Richardson’s ‘writing to the moment’ can be revalued as the early modern precursor of the stream-of-consciousness writing attributed to some late modern novelists” (Warner 1998: 39).

²⁷ Instante esse que se mede em suspensão/sublimação estética: “the sense that the moment (...) was in itself a kind of art object – to be adored, meditated upon, savored, and contemplated again and again” (Hunter 1990: 168).

an account of *contemporary life* peopled with *ordinary characters* in *everyday situations* using the *informal language* of everyday life to describe, for ordinary readers, the directions and values that inform a series of particular, connected actions and events.²⁸ (Hunter 1990: 30, itálico nosso)

Nem sempre, todavia, a dissecação imediata das emoções – “the quick flash of the present moment”²⁹ (Hunter 1990: 109) – será entendida da mesma forma por todos.

Haverá seguramente um desencontro entre a expectativa criada para um romance de tese e a realidade de uma obra que, segundo os críticos mais acérrimos, vem desvirtuar a pintura moral a que supostamente se proporia o artista, oferecendo à heroína epónima – e consequentemente aos leitores – não a recompensa tão publicitada (virtude) mas a imagem de um opróbrio facilmente evitado.³⁰ Pensar-se-ia portanto que Richardson estaria a brincar com fogo, transgredindo os limites de uma conduta austera, sob o manto de um decoro bafiento. Do rol de inúmeros comentários contemporâneos atente-se, por exemplo, neste passo do anónimo *Pamela Censured* (1741):

Interspersed throughout the Whole, there are such *Scenes of Love*, and such *Lewd Ideas*, as must fill the Youth that read them with *Sentiments* and *Desires* worse than Rochester can... It is impossible to read it without endeavouring to *gratify the Passion* he hath *raised*; let us view Pamela then, *divested* of the *Drapery* in which she is enclosed, tho' not hid, and then her Charms will appear thus: The wise Father will never think it proper for his Son's *Closet*, and the careful Mother banish that with other Novels and Romances from her daughter's *Cabinet*.³¹ (Turner 1994: 70, itálico nosso)

²⁸ Sobre empatia de linguagem, carácter e geografia urbana: por um lado, a linguagem de Pamela, reveladora da sua origem social; por outro, o retrato realista dos lugares da cidade e dos desafios de uma Londres em ebulição, pejada de referências: “Readers of novels often found fictional events occurring in streets they themselves actually walked every day, confronted conflicts or choices they might (or did) themselves face, met character with backgrounds exactly like their own (...) or read words they might themselves have said or written if they were to describe their own existence or tell their own story” (Hunter 1990: 91). Veja-se a este propósito o estudo de Edward Copeland sobre a cartografia de Clarissa e Lovelace em “Remapping London: *Clarissa* and the woman in the window” inserido em *Samuel Richardson: Tercentenary Essays*, publicado em 1989 por Anne Margaret Doody e Peter Sabor, 51-69.

²⁹ Ou “the modern moment-centered consciousness” (Hunter 1990: 168), tão cara às incursões jornalísticas do tempo que promovem uma nova atitude baseada no circunstancial e no factual imediato.

³⁰ Imagem negativa que, para os mais cépticos, nem mesmo o casamento conseguiria apagar. Que seja intencional, e com algum mérito, a decisão de Richardson em inserir o momento do enlace a meio do romance, com centenas de páginas ainda por vir, é por demais evidente. Como veremos, a essa intenção subjaz não apenas uma subversão dos passos canónicos das narrativas anteriores mas sobretudo a reflexão de que o autor está a dar alguma razão a quem o acusa de fomentar um motim de classes e levar todas as criadas domésticas a verem nos seus amos – e não já o contrário – uma presa apetecível. Exemplos dessa tomada de consciência são, por um lado, o facto de Richardson, precisamente na segunda parte do volume, inserir uma nova intriga de sedução, desta feita social, em que Pamela terá que passar pelo crivo e olhar perscrutador da sociedade aristocrata rural da qual B faz parte e na qual está a ser admitida; por outro lado, a reiteração no prefácio de que a heroína constituirá uma excepção à regra, desmistificando exacerbadas interpretações de um certo *empowerment* feminino. Sobre esta questão, de resto, falaremos no terceiro capítulo do presente trabalho.

³¹ Outro passo de censura alerta as jovens para o perigo que certos actos descritos possam provocar: “the Passage where the Gentleman is said to span the Waist of Pamela with his Hands, is enough to ruin a

O vocabulário utilizado é aqui bem mais explícito do que muito do que se lê no próprio romance e a comparação hiperbólica entre *Pamela* e qualquer feito literário de John Wilmot, Earl of Rochester³² durante o período da Restauração parece-nos algo exagerada: pretende assustar o incauto leitor, apelando claramente a uma retirada total deste tipo de literatura dos espaços isolados reservados aos jovens adultos na nova concepção da casa setecentista.

Curiosamente, ao mesmo tempo que clama por contenção, o autor do libelo está invariavelmente a apelar, ainda que não queira, à fértil imaginação de cada um, pois como ficar indiferente a uma imagem que despe o romance dos seus ornamentos pecaminosos sem a transformar em desejo subconsciente de despir a própria Pamela? Deste modo, ainda que se queira fazer passar a mensagem de que “under the specious pretence of cultivating the Principles of Virtue in the Minds of the Youth of both Sexes, the MOST ARTFUL & ALLURING AMOROUS IDEAS are conveyed...” (McKeon 1987: 411), o que a crítica consegue é, mais do que cobrir de perversão o intento pedagógico de Richardson, incentivar o *direito* à perversão em cada *closet* e *cabinet*. Veja-se igualmente o apogeu crítico do reverendo Vicesimus Knox no seu ensaio “On Novel Reading” (1778), invectivando de forma radical contra a licenciosidade da produção livresca disponível:

In vain is youth secluded from the corruptions of the living world. Books are commonly allowed them with little restriction, as innocent amusements: yet these often pollute the heart in the recesses of the closet, inflame the passions at a distance from temptation, and teach all the malignity of vice in solitude. (Warner 1998: 11)

Movimento duplo, portanto, este em que simultaneamente se tira e dá liberdade ao leitor para interpretar – e interpretar mesmo no sentido teatral, de simulação de certas cenas, de *re-enactment*³³ – a obra como bem lhe aprouver.

Nation of Women by Tight-lacing” (Richardson 2001: 509). Uma outra acusação coloca Richardson entre o mais inflamatório dos autores: “Good God! Can amorous embraces delineated in these images, tend to inculcate religion in the minds of youth, when the blood is hot, and runs quick in every vein?”, insurge-se Charles Povey em *The Virgin in Eden* (1742) (Eagleton 2005: 23).

³² Opinião partilhada por Lady Mary Wortley Montagu em carta: “I look upon *Clarissa* and *Pamela* to be two books that will do *more* general *mischief* than the works of Lord Rochester” (McKeon 1987: 411, itálico nosso). Lady Mary havia já notado, não sem ironia, que o feito literário de Richardson, por via do triunfo (?) matrimonial de Pamela, seria “the joy of chambermaids of all nations” (Sanders 1996: 307).

³³ Remetemos aqui para o que Ira Konigsberg designa por “dramatic dimension”, qualidade consistente no romance richardsoniano (Konigsberg 1968: 1). Konigsberg apresenta, aliás, em *Samuel Richardson &*

Richardson, de resto, fá-lo também, de forma talvez mais consciente, no prefácio quando alerta para a clara distinção entre o que *Pamela* é enquanto produto e o que *não* pretende ser. Sendo que o que *não* pretende ser, verbalizado que está, acciona no leitor um mecanismo cénico de “prazer da imaginação”, conceito crítico desenvolvido por Joseph Addison em *The Spectator*.³⁴ Ao (propor) suprimir a descrição de situações mais fogosas, Richardson está já a dar ao leitor o mote para preencher esse futuro vazio com aquilo que aquele sabe estar em falta.³⁵ E a tratar, no fundo – se quisermos ir mais longe, até onde a imaginação o levar – o próprio livro enquanto instrumento que potencia a sensualidade/sexualidade por ele (leitor) vivida.³⁶ Nas palavras de Addison, interessa ver os objectos, fruindo de um exercício estético a um tempo sagrado e profano, naquela que é uma experiência simultaneamente psicológica e fisiológica: “Objects as are apt to raise *a secret Ferment* in the Mind of the Reader, and to work, with *Violence*, upon his *Passions*. For, in this case, we are at once *warmed and enlightened*” (Lubey 2006: 311, itálico nosso).

The Dramatic Novel (1968) um estudo extremamente pertinente da influência que a produção dramática exerce sobre temas e técnicas caros a Richardson. No caso de *Pamela*, argumenta que a intriga central muito deve à peça *The Country Girl* de Thomas Brewer (1647). Uma versão tardia, de John Leaner, *The Country Innocence; or, The Chamber-Maid Turn'd Quaker* (1677), coloca na boca de um dos protagonistas o dilema da sexualidade frustrada vivido por Mr. B.:

“*Sir Rob.* What she imagines Water to my

Flame, is Oyl t’increase it. The more she puts it off,
the more she pulls me to her” (Konigsberg 1968: 20).

Uma derradeira variação sobre o mesmo tema é ainda a peça de Charles Johnson *The Country Lasses; or, The Custom of the Manor* (1715), na qual a exploração da natureza libertina do nobre em questão (Heartwell) e a insistência da heroína (Flora) em cingir-se a imperativos de moral e virtude antecipam as preocupações do nosso autor.

³⁴ De acordo com Addison (*Spectator* n.º. 411): “We cannot indeed have a single Image in the Fancy that did not make its first Entrance through the Sight; but we have the Power of retaining, altering and compounding those Images, which we have once received, into all the varieties of Picture and Vision that are most agreeable to the Imagination; for by this Faculty, a Man in a Dungeon is capable of entertaining himself with Scenes and Landskips more beautiful than any that can be found in the whole Compass of Nature” (Mackie 1998: 387). Auto-consciência e transporte da imaginação no sujeito jogam a favor de um acto (per)formativo inscrito nos desígnios empíricos – ainda que ambíguos – do próprio romance. “Joseph Addison provides perhaps the most well known template for explaining *aesthetic transport* as an *edifying experience* that (...) is generated and sustained by the *imagination of self-conscious subjects*” (Lubey 2006: 310, itálico nosso).

³⁵ Recuperamos de um ensaio de Miguel Ramalheite Gomes, “Without a Figure: figuralidade e representação em *Fanny Hill* de John Cleland” (2011), o conceito de pornografia como discurso performativo, aplicando-o aqui, com a devida distância, ao pendor menos gráfico mas igualmente estimulante de certas descrições em Richardson e aceitando a linguagem como *agent provocateur* que – mesmo quando/enquanto o nega – “cria, potencia, *provoca* a experiência no leitor” (Gomes 2014: s.p., itálico nosso).

³⁶ Não estará longe do programa pedagógico de Haywood, vendo esta o acto de leitura como acto que estimule o corpo enquanto edifica a mente. O tratamento erotizado dos seus temas presta-se ao objectivo último de fixar o entendimento do leitor acerca dos perigos da sedução. “Far from being a degraded form of sensationalist writing, amatory fiction contains the most instructive potential for eliciting reader’s affect *and* calling their attention to the implications of that affect” (Lubey 2006: 312).

IV

Aqui chegados, que sentido fará falar de uma campanha de *marketing* bem orquestrada por parte de Richardson? Poderemos defender, como Hunter, que os romancistas, “though not always consciously, covet the territory didacticists have claimed and (...) adapt their interests and desires to the apparent needs of an audience which the print world had developed and continued to *define* as well as *manipulate*” (Hunter 1990: 298, itálico nosso)? Neste ponto não interessam apenas as condicionantes do mercado, o que está na moda, o que vende bem, mas também o ter em conta aquilo que o putativo leitor sabe da vida (passado), quer da vida (presente) e espera da vida (futuro) depois de um exercício de leitura que o leva a uma auto-reflexão inequívoca. Se exceptuarmos as inseguranças trazidas pelo *efeito Pamela* e que o levam mais tarde a rever e corrigir certos passos da obra, poder-se-á até dizer que o autor logra com mestria aquilo que mais tarde o cinema faz à literatura: ao invés de conferir imagens às palavras, é como se partisse dos quadros de degeneração imortalizados por William Hogarth, *The Rake's Progress* (1732) e *The Harlot's Progress* (1735)³⁷ e cumprisse em livro o verbo que a imagem esconde.³⁸ Por seu turno, afirma William Warner que Hogarth partilha

many of the goals and practices of the early novelists such as Defoe, Aubin, Richardson, and Fielding: a shrewd analysis of his potential audience, the invention of new hybrid forms (like the *Progress Pieces*), and a sustained commitment to elevating the ethical and aesthetic register of the print-media culture. (Warner 1998: 183)

O que Richardson faz é não mais do que conferir subversão aos temas tratados pelo famoso pintor, reformando pelo amor um potencial Rakewell (Mr. B) e ao recompensar a *country girl* pela sua astuta gestão das paixões.

O carácter inovador de Richardson, que o torna explorador exímio de um território de fronteira, vai, assim julgamos, ao encontro dessa evidência mais do que provada pela crítica de que, de facto, a intriga raia outros domínios que não apenas os que à superfície nos são visíveis. Entre o que nos é dado como garantido em *Pamela* e

³⁷ Não será despropositado lembrar, por exemplo, a analogia entre o título desta obra e o apelido da protagonista de *Clarissa*: Harlowe.

³⁸ Sobre esta questão dois apontamentos. “In *Pamela* we witness the imperfect efforts of the heroine to create ‘speaking pictures’ of the shifting sights around her” (Aikins 1989: 165); e “but what is expected of the modern novel is *picture-making*; that is, the ability through words to create in the reader’s imagination pictures in depth of people, scenes, and action” (Konigsberg 1968: 2, itálico nosso).

um pequeno abismo existencial dista um passo, e Richardson tira partido de uma série de mecanismos auto-conscientes para que essa linha ténue e volátil nos persiga e persista. Nesse aspecto, muito do seu jogo narrativo/descritivo remete para (re)formulações do intangível ou do inefável presentes na imaginação: “There has always been a taunting, teasing quality about the way novels promise to tell *secrets* and open up *hidden rooms*” (Hunter 1990: 35, itálico nosso). À medida que Richardson explora a actividade humana inerente a um *modus vivendi* particular – a vivência de interiores/do interior – vai explorando igualmente os limites de quem foge à norma e desafia as regras sociais, num acto que pretende, por um lado, desnudar as falhas de uma comunidade num dado tempo; por outro, criar, não obstante a condenação que a ousadia inerente a esse desafio acarreta, espaços para uma (re)interpretação de identidades.

Com Richardson, o romance adquire não só um *ethos* mas também uma função ou funções³⁹ que permitem problematizar narrativa, intenção autoral, estratégias e personagens. Concomitantemente, ao isolar o indivíduo numa redoma estrutural de onde partirá a sua (posterior) valência no mundo, esse mundo de que faz invariavelmente parte, Richardson estará a dar ferramentas ao leitor para que este protagonize um exercício de possibilidade ontológica que lhe molde acções presentes e futuras,⁴⁰ baseado nas suas próprias inseguranças, lutas e desejos. Não apenas a escrita, então, mas também a leitura poderá/deverá promover um raciocínio analítico que, à escala de cada um, não fique aquém de algumas das questões filosóficas levantadas por pensadores que precedem o advento do romance (Hunter 1990: 88).⁴¹ Nesse sentido, concordamos com Richetti quando estabelece a sua definição última de romance enquanto realização narrativa das revoluções anunciadas por homens como Locke segundo as quais a realidade é moldada pela percepção sensorial e pela experiência quotidiana (Richetti 1999: 3). O romance torna-se campo fértil de variações

³⁹ Sem perder de vista o objectivo didáctico omnipresente, Hunter conclui: “In insisting that they were redeeming leisure, transforming idleness into practical guidance, both recommending and illustrating self-examination and (especially) materializing examples within a rhetoric of attraction, novels set themselves to answer directly the charges made most often against ‘idle fictions’ and ‘wanton tales’” (Hunter 1990: 288).

⁴⁰ “The novel gets down to cases in a fashion that extends the sense of subjectivity into a dimension of futurity by taking novelty seriously enough to consider *what might be* as well as *what is*” (Hunter 1990: 293, itálico nosso).

⁴¹ E a este propósito não será certamente um acaso que a capa da edição do portentoso estudo de Roy Porter sobre o ‘longo’ século XVIII, *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World* (2001), retrate um jovem sentado a ler, em posição e disposição para consumir as vidas dos outros, reflectindo sobre a sua.

comportamentais, ora representando imperativos absolutos enraizados na sociedade ora expondo a sua fragilidade perante a força de um indivíduo, que a exprime tenazmente. Ou que, como Clarissa Harlowe, morrerá tentando fazê-lo.

O momento de Samuel Richardson é, pois, o momento em que o social e o individual colidem e se fundem, deixando áreas cinzentas onde outrora existia o preto e o branco de realidades como classe e género. Neste processo, a auto-determinação de uma personagem sobrepõe-se à representação de um mundo no qual esta só se pode mover segundo as regras. Se em *Clarissa* esse trajecto se faz do centro para as margens da sociedade, por via de uma auto-exclusão ligada aos tropos do sacrifício e da ascese espiritual,⁴² em *Pamela* prova-se o oposto: Pamela ascende, sobretudo na segunda parte do romance, a um papel central a partir da margem (também das páginas das suas cartas e do seu diário), papel esse (também o das folhas de seus escritos) que a torna senhora de um poder que talvez nunca tenha imaginado reivindicar mas que descobre ser aquele que porá em jogo/fora de jogo a sua virtude e a sua sobrevivência.⁴³ A este nível Pamela será, para lá de ex-cêntrica, extra-ordinária: ainda que, como já vimos, seja exemplo a seguir, o seu percurso incomum apela à prudência. Daí que, note-se, em *Pamela II* se tentem limitar/atenuar consideravelmente as implicações sociais da sua elevação, em detrimento da assertividade inicial da personagem. Pamela é, de qualquer forma, *one of a kind*.

*

Quando Ian Watt descreve os traços a que faz corresponder o realismo formal que tanto advoga, menciona tudo o que se pode encontrar neste primeiro romance de Richardson. Para além das preocupações editoriais, do modo epistolar e da escrita imediata, encontramos nele a variedade linguística que dá cor ao discurso das personagens (a própria Pamela, Mrs. Jewkes e outras), a descrição pormenorizada dos espaços da casa (dentro e fora) e o tema da vigilância física e psicológica, características que merecerão maior destaque no próximo capítulo.

⁴² Numa leitura tradicional do martírio a que é sujeita, Clarissa torna-se “the first great bourgeois heroine and the first female Protestant saint of fiction” (Sanders 1996: 309).

⁴³ Segundo John Richetti, “The innocent heroine claims a disinterested moral essence and integrity that her instinctively pragmatic behaviour repositions as a means towards social advancement” (Richetti 1999: 98).

Samuel Richardson propõe-se hábil e cirúrgico gestor de sensibilidades, antecipando a ideia em Ortega y Gasset de que o imperativo do romance é a autópsia (Gasset 1966: 391) Um entrar no corpo do outro/no próprio corpo, explorar a consciência e resolver questões prementes, imediatas, do aqui e do agora. O romance não pode nem deve demitir-se desse percurso interior mas também, como sabemos, não será, mesmo em Richardson – que tanto investe no estudo psicanalítico das personagens – um texto fechado em si mesmo, um mero produto mecânico. É um objecto interdisciplinar que dialoga com o mundo que o faz nascer e crescer; e com ele o estatuto do seu autor. É essa ambivalência, esse conflito entre o que é centrípeto e centrífugo,⁴⁴ que se reflectirá no tratamento das personagens, na relação entre elas e delas com a sociedade, com os seus medos e desejos – e na forma como Richardson lhes dá voz (e que voz?) – e que será problematizada ainda no presente trabalho. Para que *Pamela* não se esgote na famosa dicotomia “sermon/striptease” (Watt 1957: 196), refém de um legado crítico de exegese bipolar, e se institua como obra, à sua maneira, revolucionária.

⁴⁴ Na linha de uma tipologia repressão/libertação, segundo J.M. Sousa Nunes (Nunes 2010: 142).

CAPÍTULO II

“This wicked Love...”¹: da Narrativa Gótica *ante litteram*

Detached from herself, silenced, subdued, this woman artist tried in the beginning... to write like an angel in the house of fiction (...) But as the time passed and her caveprison became more constricted, claustrophobic, she fell into the gothic/satanic mode (...) and she planned mad or monstrous escapes, then dizzily withdrew (...) from those open spaces where the scorching presence of the patriarchal sun... emphasized her vulnerability. (Gilbert & Gubar 1979: 101-102)

I

Centrar-nos-emos neste parágrafo da pioneira obra *The Madwoman in the Attic* (1979) para procedermos a uma análise de parte do percurso da nossa heroína, validando-o como viagem de descoberta e de construção de identidade. Neste aspecto, a já referida originalidade de Richardson opera magistralmente na criação de atmosferas ameaçadoras e situações-limite que conduzem Pamela a um ponto de ruptura/epifania (tentativa de suicídio) do qual consegue escapar para, por fim, impor o seu triunfo. Poderemos falar de duas fases de aproximação a uma tendência proto-gótica na representação de objectos, personagens e ambientes. Convém nunca esquecer, porém, que tal tendência decorre do facto de estarmos perante uma narração de primeira pessoa e, por isso, estarmos expostos a constructos de imaginação menos fiéis à factualidade do que certamente à intensidade com que a personagem os lê e transmite.

Numa primeira fase então, a fase de Bedfordshire, Pamela vê-se a braços com a presença intimidante de B., o jovem que se torna senhor da casa após a morte de sua mãe, Lady B. Numa das primeiras cartas que escreve aos pais, Pamela relata como este se mostra preocupado e atencioso, enquanto lhe comunica “for you, Pamela, (...) for my dear Mother’s sake, I will be a Friend to you, and you shall take care of my Linen” (Richardson 2001: 11) Não fosse Pamela, nesse momento de susceptibilidade emocional, ainda imatura e teria já aí entendido essa alusão a roupa de cama como preliminar de uma intriga de sedução que muito a fará penar. Mas, por enquanto, ainda

¹ Richardson 2001: 53.

que deslocada e perdida sem o apoio da sua mentora, adaptando-se à convivência diária com B., Pamela assegura aos pais que este é cavalheiro honesto sem segundas intenções; ao que o casal Andrews responderá, em mais do que uma ocasião, com proverbial desconfiança: “But our chief Trouble is, and indeed a very great one, for fear you should be brought to any thing dishonest or wicked, by being set so above yourself” (Richardson 2001: 13). E um pouco mais à frente, na mesma missiva: “We fear – yes, my dear Child, we fear – you should be too grateful – and reward him with that Jewel, your Virtue, which no Riches, nor Favour, nor any thing in this Life, can make up to you” (Richardson 2001: 14). Esta insistência na preservação da castidade é de tal forma recorrente que quando Pamela relata os constantes avanços do fidalgo, recebe a seguinte invectiva: “Arm yourself, my dear Child, for the worst, and resolve to lose your Life sooner than your Virtue” (Richardson 2001: 20). Neste ponto, torna-se fácil concordar com Stuart Wilson quando este afirma

With parents to whom she is dutiful and obedient pointing the way, it is little wonder that Pamela should become hypersensitive to every action of Mr. B.: her conscious thought makes him an object to be loathed and feared because, if for no other reason, he is simply a man. (Wilson 1973: 82)

Simplesmente um homem mas não um homem qualquer. Mr. B. é um fidalgo que, no contexto histórico-social no qual se movem as personagens de Richardson, exerce o privilégio licencioso de desejar e obter os favores de quem o serve. Sem perguntas. Sem remorso. Como veremos, esta leitura de Mr. B. não poderá ser tão simplificada. Por ora, no entanto, ela basta-nos para atentarmos na forma como Richardson edifica instâncias do gótico, partindo de uma característica típica de um espírito pouco maduro, inexperiente (Pamela terá cerca de 15, 16 anos): a de pensar e julgar situações em termos de dicotomias.

Perante a sistematicidade das investidas sexuais de que é vítima (B. não tarda a tornar-se sobejamente explícito), Pamela lamenta: “O this Angel of a Master! this fine Gentleman! this gracious Benefactor to your poor Pamela (...) has degraded himself to offer Freedoms to his poor Servant! He has now shew’d himself in his true Colours, and to me, *nothing appears so black and so frightful*” (Richardson 2001: 21-22, *itálico nosso*). E na carta seguinte: “He looked so, as filled me with Affrightment, I don’t know how; wildly I thought” (Richardson 2001: 23). A ausência de cor(es) na descrição de B. e a frequente menção a um estado constante de alerta, de palpitação, de perigo, fazem

dos relatos de Pamela ensaios de uma literatura negra e ominosa, uma literatura que pede uma possível redenção às mãos de forças obscuras e monstruosas. Atente-se nos seguintes exemplos (sublinhados nossos):

O how can wicked Men look so stedly and untouch'd with such black Hearts (...) (Richardson 2001: 34)

Why, dear Father and Mother, to be sure he grows quite a Rake! Well, you see, how easy it is to go from bad to worse, when once People give way to Vice! (Richardson 2001: 70)

O black, perfidious Creature, thought I! what an implement art thou in the Hands of Lucifer, to ruin the innocent Heart! (Richardson 2001: 87)

His very Breath was now Poison to me! (Richardson 2001: 87)

Black-hearted Wretch! How I hate him! (Richardson 2001: 88)

It is now, I see, in vain for me to contend against my evil Destiny, and the superior Arts of my barbarous Master. (Richardson 2001: 165)

But she kissed me with frightful Vehemence; and then his Voice broke upon me like a Clap of Thunder. (Richardson 2001: 203)

Descrições deste tipo confirmam Pamela como presa auto-condenada, alvo vulnerável de um predador profissional. Ou talvez nem tanto, se colocarmos B. lado a lado com o mais perverso libertino da literatura do século e produto richardsoniano *par excellence*: Richard Lovelace.² Certo é que, enquanto predispõe o leitor – ou a leitora – para uma identificação com a heroína perseguida para fins maléficos, no que virá a ser mais tarde tropo tradicional do sub-gênero gótico, Richardson brinca aqui com a psicologia inerente à escrita de Pamela e põe a nu o seu dilema fundamental, que não é nem moral nem social mas emocional. A ambivalência de sentimentos de que dá mostras, o não saber se há-de obedecer a B. enquanto amo ou se o há-de rejeitar enquanto homem, é razão suficiente para que, por exemplo, a criada se demore na tarefa de lhe bordar o cinto de um casaco, antes de rumar a casa dos pais. Ainda que não o reconheça inteiramente, Pamela sente-se inconscientemente atraída pelo que mais teme e desconhece. A linguagem com que se auto-justifica vai denunciando essa mesma atracção: “Pray for me, my dear father and mother; and don’t be angry I have not yet run away from this house, so late my Comfort and Delight, but now my Anguish and Terror” (Richardson 2001: 24).

² O facto de B. não ser exactamente um Lovelace é, também, a sua força, na medida em que a vulnerabilidade que o caracteriza é prova de certos escrúpulos que o vilão de *Clarissa* não possui.

Em todos os momentos subsequentes às primeiras tentativas de B. de assenhorear-se do corpo de Pamela esta revela a inconstância de emoções própria de quem lida pela primeira vez com sobressaltos do foro sentimental, mas igualmente uma assertividade perante o que julga ser moralmente incorrecto: “Every minute (...) my Terrors increased; and sometimes I had great Courage, and sometimes none at all” (Richardson 2001: 33); e quando B. a convoca para uma reunião na biblioteca ela regista: “I dreaded it, and yet I wished it to come” (Richardson 2001: 34). Já no quarto de Mrs Jervis, quando o assédio é culminante Pamela reage em anti-clímax de histeria: “I found his Hand in my Bosom, and when my fright let me know it, I was ready to die; and I sighed, and screamed, and fainted away” (Richardson 2001: 63).

Em suma, como bem analisa Fred Botting no seu estudo sobre o gótico, nesse (des)equilíbrio entre fascínio e repulsa, “threats are spiced with thrills, terrors with delights, horrors with pleasures” (Botting 1996: 10). Dir-se-ia mesmo que Pamela dá réplica ao que a atormenta sustentando reacções próximas de um sublime burkeano e tecendo considerações de cariz filosófico sobre a natureza das paixões e a tendência para o *chiaroscuro*: “Is it not strange, that Love borders so much upon Hate? But this wicked Love is not like the true virtuous Love, to be sure: That and Hatred must be as far off, as Light and Darkness” (Richardson 2001: 53, sublinhado nosso).

Contudo, é apenas quando Pamela segue viagem para o reduto paterno e é raptada a mando de B. que a atmosfera gótica se intensifica, arrastando consigo aquilo a que Michael McKeon chama “paranoid fancy” (McKeon 1987: 364) da personagem e levando essa dinâmica de provocação/provação ao limite.

II

Pamela vê-se subitamente transferida para Lincolnshire, *locus horrendus* de onde colherá vivências traumáticas que serão, afinal, a sua salvação. Esta mudança de cenário é essencial pois, de acordo com Botting, “psychological rather than supernatural forces became the prime movers in worlds where individuals could be sure neither of others nor of themselves” (Botting 1996: 12). Só assim Richardson, recorrendo a um ambiente gradualmente asfixiante, poderá dotar Pamela de estratégias de fuga que lhe permitam instituir-se como indivíduo e não como arquétipo, quer da heroína do romance de intriga amorosa quer da vítima do perseguidor devasso que habitará as obras de Horace

Walpole, Matthew Lewis e Ann Radcliffe. Se é certo que Pamela tem um pouco das duas figuras femininas aludidas, é verdade também que se libertará desse colete-de-forças tipológico.

A propriedade de Lincolnshire revelar-se-á a “caveprison” a que alude a epígrafe que escolhemos para o presente capítulo, onde Pamela estará mais confinada e subjugada do que nunca. Em primeiro lugar, porque a paisagem é, toda ela, um negativo da mansão de Bedfordshire: torreões e recantos sombrios, um antro de maldade feita promessa, como na descrição inicial, aquando da sua chegada:

About Eight at Night we entered 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 (...). (Richardson 2001: 108-9)

Donde se infere que neste quadro tenebroso – apesar de belo, uma vez que a casa é “handsome” – se vislumbra já a fonte de perigos iminentes, abismos vários, tão cruciais, de resto, na narrativa gótica, que pré-anunciem o caminho tortuoso que Pamela trilhará. Este será o seu espaço de superação, um lugar onde “Everything looks dark around me” (Richardson 2001: 158) e onde se sente “indeed strangely surrounded with dangers” (Richardson 2001: 130).

Em segundo lugar, muito do efeito contrastante entre Bedfordshire – onde Pamela gozava, ainda assim, de uma certa liberdade – e Lincolnshire assenta na forma como as personagens da casa nos são descritas, verdadeiras versões grotescas de Mrs. Jervis e John. Mrs. Jewkes e Colbrand serão, ao serviço de B., instrumentos de apertada vigilância que testarão tanto a resistência física quanto a sanidade mental de Pamela. Os seus traços são distorcidos pelo terror sentido pela protagonista, colocando-os sempre, pelas funções que exercem, do outro lado da barricada e em constante risco de caricatura, do promíscuo ao bestial, do perverso ao libidinoso.

Mrs. Jewkes surge como “a wicked Procuress”, “a Woman who seems to delight in Filthiness” (Richardson 2001: 108) e que usa – e abusa – de uma linguagem mais própria de uma comum prostituta londrina do que de uma governanta respeitável. Eis como Pamela a descreve numa das primeiras entradas do diário que retoma, a partir de Lincolnshire, o fio das cartas a seus pais:

Now I will give you a Picture of this wretch! 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, as 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. (Richardson 2001: 114)

Note-se o vocabulário utilizado, aproximando Mrs. Jewkes de um retrato diabólico: fealdade e largura de membros, tez escura e voz masculina são elementos que sugerem oposição feroz à figuração estética, sensibilidade e inocência de uma jovem afoita a divagações. Mas, questionemos, até que ponto podem estas descrições ser fiáveis quando nos deparamos com uma tendência para a fabulação que percorre os seus parágrafos? Famoso é o passo no qual, durante uma tentativa de fuga, para a qual o solícito Pastor Williams providenciara ajuda, Pamela vislumbra na pastagem contígua à casa, um touro, convencida de que “To be sure, there is Witchcraft in this house; and I believe *Lucifer* is bribed, as well as all about me, and is got into the Shape of that nasty grim Bull, to watch me” (Richardson 2001: 152). São duas as vacas na linha de horizonte de Pamela mas a sua febril imaginação metamorfoseia-as:

Well, here I am, come back again! frightened like a Fool, out of all my Purposes! O how terrible every thing appears to me! I had got as far again as I was before, out of the Back-door; and I looked, and saw the Bull, as I thought, between me and the Door; and another Bull coming towards me the other way: Well, thought I, here is double Witchcraft, to be sure! Here is the Spirit of my Master in one Bull; and Mrs. Jewkes’s in the other; and now I am gone, to be sure! O help! Cry’d I, like a Fool, and run back to the Door, as swift as if I flew. When I had got the Door in my Hand, I ventur’d to look back, to see if these supposed Bulls were coming; and I saw they were only two poor Cows, a grazing in distant Places, that my Fears had made all this Rout about. But as every thing is so frightful to me, I find I am not fit to think of my Escape (Richardson 2001: 153)

Não deixa de ser curioso que durante a narração do episódio Pamela faça corresponder a cada animal o seu equivalente humano, subversivamente colocando quer B. quer Mrs. Jewkes no mesmo patamar simbólico, o de uma representação de virilidade a que a sua inocência está constantemente sujeita e que manietta o seu discernimento. Mrs. Jewkes terá tanto de ameaça fálica quanto o próprio senhor da casa, uma espécie de besta que na sua hibridez antropomórfica lhe nega solidariedade e atesta, simultaneamente, o

primado de um eterno masculino intrinsecamente ligado a questões de propriedade, posse, e mesmo penetração.³

Mr. Colbrand, por seu turno, emerge como “the most hideous Monster I ever saw in my Life” (Richardson 2001: 166):

He is a Giant of a Man, for Stature; (...) 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 frighten'd 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 (...) and a Foot – near as long as my Arm, I verily think.⁴ (Richardson 2001: 167)

O medo de Pamela é tal que, de uma assentada, a sua mente iludida imagina que Colbrand, substituto masculino de B. durante a ausência deste, é passível de também desejar possuí-la sexualmente: “For when I went to-bed, I could think of nothing but his hideous Person, and my Master's more hideous actions; and thought them too well-paired; and when I dropt asleep, I dream'd they were both coming to my Bed-side, with the worst Designs” (Richardson 2001: 167).

Se nos fosse conveniente alimentar uma leitura psicanalítica dir-se-ia que, em boa verdade, tal sonho seria expressão velada de um desejo reprimido.⁵ Não iremos por aí. Antes nos interessa equacionar tais ansiedades com, por um lado, uma aproximação ao /antecipação do modo gótico, em que o sonho reflecte ambivalências, conflitos e perplexidades da personagem; e por outro, com um despertar para a sexualidade que Pamela vai mantendo ao largo, não sabendo a certa altura se a negação de B. se vincula mais a uma retórica paterna puritana ou a uma genuína vontade de se desviar desse caminho mais fácil de cedência às energias sensuais que dela partem e que dela se acercam.

Pamela, que diz que o seu coração é como “a new-caught bird in a cage” (Richardson 2001: 34), tentará libertar-se de um jugo opressor através da única maneira possível: a que lhe permita manter incólumes a sua honra e a sua virtude, vulgo

³ “Pamela's fear of physical penetration manifests itself anew in her fear of Mrs. Jewkes's homosexuality, in her certainty that she will be gored by the bull, and in the phallic threat presented by Mr. B's Swiss messenger, Mr. Colbrand” (Conboy 1987: 87).

⁴ Colbrand é, aliás, tido como “an interesting example of Richardson's 'ekphrasis' or his attempt to prompt a visual image in the reader's mind” (Aikins 1989: 157).

⁵ Como bem nos diz Andrew Sanders, “Richardson's skill also lies in his tense, essentially pre-Freudian, perception that attraction and repulsion are *not* polar opposites in the emotions” (Sanders 1996: 309, *italico* nosso).

castidade. É também este um momento de redefinição, causado pelo reconhecimento de que, efectivamente, é ela, mais do que os outros, o inimigo a combater. Não será porventura redundante recordar que um dos elementos (des)estruturantes do romance, tal como Terry Eagleton, Michael Mckee e outros postulam, é a volatilidade de que dá provas e a inegável coexistência de características que, ou porque lembram um género que define ou porque preconizam um outro em ascensão, tendem a elidir conceitos-estaque. Pois Pamela, sendo igualmente uma furtiva criatura, há-de convocar no seu percurso diegético não só os desmandos e as demandas da heroína de intriga amorosa – seduzida e sedutora – mas também estremecimentos românticos típicos de produções tardias que afloram a questão da morte como imposição moral perante um abismo sem saída.

Pamela, porém, é desviante neste detalhe: não apenas não se deixa seduzir como recusa, *in extremis*, que a loucura do estar presa, encarcerada numa mansão que não a acolhe como mulher mas antes como coisa a ser tomada, lhe tolda a vontade de viver e de superar esse derradeiro obstáculo, o desistismo. Continuamente provocada pelo estratagema quasi-panóptico⁶ de B., desgastada física e emocionalmente em derradeira tentativa de libertação – “I broke my Shins and my Ankle besides (...) I had bruised my left Hip and Shoulder, and was full of Pain with it; and besides my Head bled, and ak’d with the Blow I had with the Brick” (Richardson 2001: 171) – Pamela confronta-se com tão tentador epílogo a um quotidiano de assédio. Exploremos esse abismo que, à hora fatal – “The Clock struck Twelve, just as I got out” – e no único cenário possível – “and it was a dark misty Night, and coldish” (Richardson 2001: 170) – a jovem contempla, junto ao lago do jardim.

Num primeiro momento, a sua determinação parece não ter retrocesso:

God forgive me! But a sad Thought came just then into my Head! (...) Oh my dear, dear Parents, forgive your poor Child; but being then quite desperate, I crept along till I could get up on my Feet, tho’ I could hardly stand; and away limp’d I! - What to do but to throw myself into the Pond, and so put a Period to all my Grievs in this World! (Richardson 2001: 171)

Em seguida, uma hesitação sobrepõe-se a essa fragilidade perante as adversidades: “but my Weakness of Body made me move so slowly, that it gave Time for a little Reflection, a Ray of Grace, to dart in upon my benighted Mind” (Richardson 2001:

⁶ Sobre a ubiquidade dos olhares que atormentam a heroína ver próxima secção.

172). Considerando as inúmeras peripécias da sua clausura forçada, evoca a imagem lúcida de uma cosmovisão apreendida no seu avesso, a de uma trindade não santíssima mas pecaminosíssima, que os seus três carcereiros formam:

A wicked Woman devoid of all Compassion! a horrid Helper just arriv'd in this dreadful *Colbrand!* an angry and resenting Master, who now hated me, and threaten'd the most afflicting Evils! (Richardson 2001: 172)

These wicked Wretches, who now have no Remorse, no Pity on me, will then be moved to lament their Misdoings; and when the dead Corpse of the unhappy *Pamela* dragged out of these slopy Banks, and lying breathless at their Feet, they will find that Remorse to wring their obdurate Hearts, which now has no Place there!⁷ (Richardson 2001: 172)

As singularidades de Pamela, todavia, proporcionam-lhe um instante de epifania potenciado pela sombra de um pecado informado pela herança cristã que sobre ela pesa caso se suicide:

God Almighty would not lay me under these sore Afflictions, if he had not given me Strength to grapple with them (...) Who gave thee, presumptuous as thou art, a Power over thy Life? Who authoriz'd thee to put an End to it (...)? Art *thou* to put a Bound to God's Will, and to say, Thus much will I bear, and no more? (Richardson 2001: 173)

This Act of Despondency, thought I, is a Sin, that, if I pursue it, admits of no Repentance, and can therefore claim no Forgiveness. (...) What then, presumptuous *Pamela*, dost thou here, thought I? Quit with Speed these guilty Banks, and flee from these dashing Waters, that even in their sounding Murmurs, this still Night, reproach thy Rashness! (Richardson 2001: 174)

Contra a decisão intempestiva de tomar a sua própria vida estão, portanto, religião e natureza. Ambas desaconselham o desenlace trágico e disso a nossa heroína terá noção, tanto mais se se lembrar que seus pais a advertem, bem cedo, na Carta XIII, para a utilidade das provações – e provocações – que a vida lhe reserva: “Temptations are sore things; but without them, we know not our selves, nor what we are able to do” (Richardson 2001: 27). A anagnórise ficará completa com a assunção de que ela, Pamela, mais e melhor do que os outros, terá de se (re)definir, e que essa construção

⁷ Importa aqui estabelecer analogia com Ofélia em *Hamlet*, que se suicida nas margens de um riacho. A esta ressonância shakespeariana subjaz uma apropriação da ideia da água que gera vida espiritual, pelo baptismo, e que pressupõe purificação também na morte. A morte por afogamento sustenta muita da tradição literária romântica e associa-se a um exercício poético de preservação de uma certa integridade do corpo, mormente o feminino: praticamente indolor, sem sangue à vista, um fim silencioso e abnegado confere ao corpo pelo menos algum grau de inviolabilidade, de inocência e de virtude. Para Pamela, a sua vida permanece “spotless and unguilty” (Richardson 2001: 173), condição que, parece-nos, vai ao encontro da conclusão de John Richetti, segundo a qual “her virtuous resistance to enormous temptation marks her as a romantic heroine” (Richetti 1999: 98).

ontológica passará pela configuração de uma subjectividade ímpar que, como constataremos na próxima secção, não deixa de ser política.

Tal subjectividade, no contexto em que a vemos emergir, releva de sentimentos ambivalentes, de contradições e contrastes aos quais associamos, em Richardson, a tendência proto-gótica para explorar uma *via di mezzo*: Pamela é acoçada mas não nega a atracção que sente por B.; é, aliás, nos seus lamentos escritos, reféns do magnetismo inexplicável que forças obscuras e parca moral sobre ela exercem, que a jovem demonstra um delicioso síndrome de Estocolmo: “What is the Matter, with all his ill Usage of me, that I cannot hate him?” (Richardson 2001: 179). Diz-nos Michael McKeon: “Mr. B. accuses Pamela of ‘romancing’, of inventing absurdly distorted and fantastic fictions about the absolute moral gulf between her persecuted innocence and his own black intentions” (McKeon 1987: 359). Não se dignando qualquer leitor atento a negar que, de facto, a jovem criada é sistematicamente posta à prova, cabe aqui reconhecer que esse recurso é necessário ao romancista.

Richardson, “that most virtuous of puritans, one who has a lively appreciation of vice” (Eagleton 2005: 73), precisa dos assomos de paixão desenfreada protagonizados por B., dos desabafos e agonias de Pamela, das suas ânsias e antecipações (“Lie still, my throbbing Heart, divided, as thou art, between thy Hopes and thy Fears!”, Richardson 2001: 147), em suma: desses postais de terror psicológico que na esfera doméstica oscilam entre *pathos* e *bathos*, para que a emancipação maior da heroína se concretize. Sustentamos assim que os elementos proto-góticos da ficção richardsoniana, tal como nos são apresentados em *Pamela*, são instrumentalizados em prol de um posterior abatimento das estruturas (social, económica, política) que representam, abrindo caminho a um processo de reacção/superação. Veremos, na terceira parte desta exposição, como a personagem transcende o seu papel de mulher-objecto para vincar – fazendo vingar – a sua condição de sujeito num espaço onde, por tradição, as leis lhe são contrárias. Pequena, mas significativa, revolução em curso.

CAPÍTULO III

“Born to undo, or to be undone”: (Des)Equilíbrio de Poder(es), (Re)Definição de Identidade(s)

Wit in women is apt to have bad consequences. Like a sword without a scabbard, it wounds the wearer and provokes assailants. I am sorry to say the generality of women who have excelled in wit have failed in chastity. (Lady Mary Montagu *apud* Porter 1991: 23)

Texto de fruição: aquele que coloca em situação de perda, aquele que desconforta (...), faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas, do leitor, a consistência dos seus gostos, dos seus valores e das suas recordações, faz entrar em crise a sua relação com a linguagem. (Barthes 1973: 49)

I

O jogo/jugo a que sujeita a sua vítima, assente no domínio, interpretação e manipulação de signos, nunca deixará de acarretar perigo para o próprio libertino. Na luta ávida pela posse dos corpos, na ânsia de triunfar pelo prazer físico, este corre o risco de cair na armadilha que subverte propósitos de líbido. Como bem nos diz Michel Delon no seu prefácio a *Les Liaisons Dangereuses* (1782), “les libertins mettent en jeu des forces qui les dépassent rapidement, ce sont les femmes qui paraissent les porter jusqu’à leurs limites, dans l’intelligence critique, dans le don de soi” (Laclos 2002: 29).

Pamela, antes de *Clarissa* e antes mesmo da célebre obra de Choderlos de Laclos, é romance de transgressões múltiplas. Nenhuma, porém, será tão irónica quanto a de tornar o texto que recusa a entrega e o abandono carnal em corpo a ser explorado e tomado. Se, por um lado, o assédio à jovem Pamela tem como função assinalar as ameaças que, historicamente, as mulheres da sua condição enfrentam numa esfera doméstica entediante e repressiva; por outro lado, esse mesmo assédio, que começa por ser voluntariamente táctil e assertivo, vai assumindo contornos metafóricos, mais consistentes com o acto de violação visual/ocular do que com o acto físico de desfloração. Veremos como Pamela, através do corpo textual que cria, desequilibra o mundo em que B. se move, provocando simultaneamente, com a réplica que dá às investidas verbais do fidalgo, uma transferência de poder a que não podemos ser

alheios. Dona de um espírito crítico assinalável, Pamela prova que “l’esprit n’a pas de sexe”, como Poulain de la Barre já defendia em 1673 em *De L’Egalité des Deux Sexes, Discours Physique et Moral, où l’on voit l’importance de se défaire des préjugés* (Barre 1985: 21). Demonstrado ficará também que, tal como Richardson faz saber no paratexto pameliano, a heroína é excepção a todas as regras, incluindo a de que Lady Montagu faz alarde na epígrafe aqui apresentada; natureza rara, essa, que o autor coloca na voz de uma condessa em visita a Bedfordshire: “we are come to see a Rarity besides” (Richardson 2001: 52).

Sem ter disso total consciência Pamela vai tecendo a rede que apanhará B. desprevenido: “A weaver of words”, assim a descreve acertadamente Sheila Conboy (Conboy 1987: 82). Da mesma forma que se demora no trabalho de costura do casaco do patrão, revestindo-o com a sua arte, também operará com a sua voz uma mudança de perspectiva e de atitude. Toda a narrativa é, pois, viagem de auto-descoberta; viagem em que os papéis desempenhados, a dada altura, se invertem. Pamela troca involuntariamente a agulha pela pena (“You mind your Pen more than your Needle”, Richardson 2001: 48) e com isso abrirá uma brecha por onde escapar.¹ A fuga é simbólica, entenda-se. Mas Pamela, rejeitando a obediência às vontades de outros (um dos seus gritos de guerra é “I cannot be patient! I cannot be passive when my Virtue is at Stake!”, Richardson 2001: 211) transformar-se-á em autora de seus próprios desejos. Que alguns desses desejos se articulem com o arrebatamento que a presença de B. instiga são evidência de que a sublimação pelo texto é simulacro do acto sexual.² Afinal, pena é objecto fálico, tão ou mais do que a agulha que penetra as roupas de B.

¹ Para uma análise dos dois objectos como indutores tanto de tédio doméstico como de aventura veja-se o ensaio de Kathryn R. King, “Of Needles and Pens and Women’s Work”: “The needle was a sign of all that was comfortingly and traditionally womanly; the pen of the folly, danger (or both) of defection” (King 1995: 77). Mais à frente: “When set against the activities of the pen, needlework (...) always assumes negative values, signifying a restrictive female role and often projecting a disturbed, even claustrophobic experience of femininity and the domestic role (...) against the possibilities for intellect and learning, expansion and movement”(King 1995: 84). Richardson defende, em resposta a um comentário pouco feminista de Lady Bradshaig: “The pen is almost as pretty an implement in a woman’s fingers, as a needle” (Samuel Richardson *apud* Clery 2004: 153), contribuindo assim para uma estetização da mulher escritora de meados de Setecentos. Se atentarmos igualmente no quadro de William Hogarth *David Garrick with his Wife Eva-Maria Veigel “La Violette”*, de 1757, vemos bem como essa nova imagem da mulher que se apropria de instrumentos de produção de conhecimento, até aí substancialmente inerente à esfera masculina, está em voga. O retrato conjunto cristaliza o momento em que o famoso actor e escritor – também ele, tal como Richardson, íntimo do famoso círculo de Bluestockings – deixa que a mulher lhe roube a pena, validando com cumplicidade um desvio de autoria/autoridade.

² No estudo já mencionado King parece conferir qualidade orgásmica a um “female coming to language” de Pamela (King 1995: 88, itálico nosso).

Richardson dá-nos uma pista importantíssima desde o início para a reviravolta que se segue. E essa pista passa quase despercebida.

Também Lady Towers, ao ver Pamela pela primeira vez anunciará que a jovem nasceu para cair em desgraça ou desgraçar: “O you little Rogue, said she, and tapt me on the Cheek, you seem born to undo, or to be undone!” (Richardson 2001: 53). A desgraça que imporá a B. é a de frustrar os seus intentos e de o dotar de uma visão outra, visão essa que anule a sua autoridade e – por que não? – a sua virilidade. Pois se é ele que, progressivamente, se deixa penetrar pela pena de Pamela, sucumbindo a uma linguagem nova e a uma voz que até ali permanecera sufocada! Será a isso que Pamela alude na seguinte prece: “Good God of heaven, said I to myself, give me Courage to *stand* before this naughty Master! O *soften him!* Or *harden me!*” (Richardson 2001: 34, itálico nosso), vontade que pela utilização dos verbos “to stand”, “to soften” e “to harden” parece reiterar uma apropriação da reacção masculina a estímulos sexuais, transgredindo a esfera do erótico transversal à obra sem nunca dela abrir mão. O que Pamela faz é tomar armas num campo de batalha completamente minado. Não será empresa de pouca monta.

Mais do que na oralidade, apesar dos seus “speaking Eyes” (Richardson 2001: 53), é na escrita que Pamela se descobre e supera:

Pamela can be seen as a model for something other than feminine propriety, which Mr. B. and the male “editor” clearly see her as; she is also a model for the subversive woman writer, who, though she cannot escape male authority, finds way to use it to her advantage. (Conboy 1987: 96)

Como alcança ela esse patamar de liberdade onde possa existir subversão e triunfo? E de que forma suplanta a estratégia de sedução de B., anulando a prerrogativa universal de proprietário e senhor? Colhamos na obra de Michel Foucault alguns conceitos que beneficiarão o nosso estudo.

À partida, as atribuições de Pamela parecem resultar de uma constante recusa: a de ser objecto exposto ao escrutínio ocular do amo. Richardson convoca esse privilégio masculino³ que confirma a mulher enquanto coisa a ser vista, observada, analisada,

³ Joseph Addison e Richard Steele haviam já criado para o diário *The Spectator* a figura ubíqua do silencioso “Looker-on” (Mackie 1998: 81), o diligente observador da Humanidade concentrada nas *coffee-houses* de Londres, sem, contudo, a carga erótica que o método acarreta em *Pamela*. Lembremos que, anos mais tarde, Eliza Haywood cria a versão feminina do sujeito prescrutador (*The Female Spectator*), feito que corrobora uma leitura de viragem segundo a qual a mulher do século XVIII negocia um outro entendimento do seu lugar na hierarquia. Tal mudança de paradigma virá confirmar, segundo J.

minuciosa e deliberadamente. No campo da prática voyeurista é possível verificar que o sujeito visado possa por vezes retirar (algum) prazer do facto de estar sob observação. Encontramos esta hipótese numa primeira tentativa de sedução explícita:

He then put his Hand in my Bosom, and the Indignation gave me double Strength, and I got loose from him, by a sudden Spring, and ran out of the Room; and the next Chamber being open, I made shift to get into it, and threw-to the Door, and the Key being on the Inside, it locked; but he followed me so close, he got hold of my Gown, and tore a Piece off, which hung without the Door. (...) I just remember I got into the Room; for I knew nothing further of the Matter till afterwards; for I fell into a Fit with my Fright and Terror, and there I lay, till he, as I suppose, looking through the Key-hole, spy'd me lying all along upon the Floor, stretch'd out at my Length. (Richardson 2001: 32)

Mas ainda que essa nuance se possa detectar, com boa vontade, em Pamela a sua reacção perante os constantes ataques de que é alvo – no fundo, a regulamentação da sua conduta – releva de um olhar patriarcal interiorizado, que potencia na jovem um acto de inevitável auto-censura.

Em *Discipline and Punish* (1975) Michel Foucault fala-nos do corpo sob vigilância como elemento enredado num sistema de restrições, privações, obrigações e proibições. Um passo em falso e a punição adivinha-se requintada e sádica: “He intended to fright me, and punish me, (...) for not complying with his Wickedness” (Richardson 2001: 43). À falta de consumação de um desejo primário, o que se seguirá para Pamela passa por um outro tipo de castigo: “Punishment of a less immediately physical kind, a certain discretion in the art of inflicting pain, a combination of more subtle, more subdued sufferings, deprived of their visible display” (Foucault 1995: 8).

Já vimos em capítulo precedente como a atmosfera gótica confere à intriga um substrato bélico em que forças arquetípicas se defrontam. É preciso nunca esquecer que estamos perante uma batalha de corpos inscritos politicamente, uma vez que relações de poder – no caso: amo/criada – têm precedência sobre os mesmos. Mas é durante a luta que Pamela dá a B. que, precisamente, o poder do seu corpo é legitimado: “the body becomes a useful force only if it is both a productive body and a subjected body” (Foucault 1995: 26). Argumentamos assim que Richardson fomenta uma leitura de inversão temporária (sendo que o adjetivo “temporária” não será inocente, mais para o fim da história) dessa dinâmica. É essa inversão de forças de que Pamela é autora que

Merritt, “the possibility of transcending the subject/object structure once a woman exchanges the desire to be seen for the desire to see” (Merritt 2004: 11).

lhe conferirá, no conflito que a opõe a B., um estatuto singular. Pamela ousa transgredir os códigos porque subjugada mas também porque produtora de (auto)conhecimento.

À questão que Foucault coloca em “Preface to Transgression” (1977), “Toward what is transgression unleashed in its movement of pure violence, if not that which imprisons it, toward the limit and those elements it contains?” (Foucault 1977: 34) poderemos responder que “violência pura” nunca terá sido tão bem aplicada como nas mãos inquietas de Pamela, no seu puro acto de escrita.⁴ A zona de guerra onde os peões do romance se movem não os levará à morte, como em *Clarissa*, mas à concretização amorosa por vias secundárias e menos ortodoxas. Recorde-se que B. rotula constantemente Pamela de criatura indisciplinada. Atente-se, por exemplo, neste comentário: “The Girl is a good sort of Body, take her all together; tho’ I must needs say, a little pert, since my Mother’s Death, in her Answers, and gives me two Words for one; which I can’t bear” (Richardson 2001: 73). Daí o recurso ao enclausuramento, que se revelará crucial para a construção de identidade da heroína: “Discipline sometimes requires enclosure, the specification of a place heterogeneous to all others and closed in upon itself”, sendo que o seu princípio é o de, entre outras coisas, “being able at each moment to supervise the conduct of each individual, to assess it, to judge it, to calculate its qualities or merits (...) A procedure aimed at knowing, mastering, and using” (Foucault 1995: 143).

Ora, Pamela transgredirá esse mecanismo de domínio e manipulação engendrado por B., subvertendo qualquer tentativa de apropriação e posse. Levada ao limite extremo das forças que aplica nesse combate – desigual em qualquer outra circunstância, acrescente-se – a jovem coloca o seu amo numa situação desconfortável de descentramento. Manifestamente, a parte da casa ou o quarto a que Pamela se vê confinada, tanto em Bedfordshire como em Lincolnshire, reproduzem, em pequena escala, o que Foucault denomina “the carceral texture of society”, assegurando “both the real capture of the body and its perpetual observation” (Foucault 1995: 304).

Contudo, esse estado de perpétuo encarceramento, essa esfera privada que faz fronteira com o que Terry Eagleton designa como regime público de poder, propriedade e patriarcado (Eagleton 2005: 72) terá a consequência de uma metamorfose,⁵ processo

⁴ Hélène Cixous, cujo ensaio “The Laugh of the Medusa” exploraremos nos próximos parágrafos, diz mesmo que um texto feminista “cannot fail to be more than subversive” (Cixous 1976: 888).

⁵ Pamela como “subject to change, and a changing subject” (McKee 1985: 622). A que podemos acrescentar a seguinte conclusão de Foucault: “Disciplinary power has as its correlative an individuality that is not only analytical and ‘cellular’, but also natural and ‘organic’” (Foucault 1995: 156).

gradual a que podemos associar o conceito de prisão para o filósofo francês. De objecto de informação Pamela nomeia-se sujeito de comunicação. E o que o seu amo não domina, isto é, o seu “corpo dócil”,⁶ por falta de uso, ser-lhe-á revelado através da palavra escrita. Não podendo escapar a ser o centro de todos os olhares, Pamela forja de alguma forma um ponto de fuga, contrariando o primado de que “in discipline, it is the subjects who have to be seen. Their visibility assures the hold of the power that is exercised over them. It is the fact of being constantly seen, of being able always to be seen, that maintains the disciplined individual in its subjection” (Foucault 1995: 187).

Esse poder disciplinar é questionado por Pamela na sua clausura, explorando segredos que escapam aos seus vigilantes. Melhor dito: sendo ela própria segredo a desvendar. É assim que, de forma paradoxal, o poder de um sujeito sobre outro(s) produzirá um poder superior destinado a ser exercido em sentido inverso.⁷

II

Enquanto o corpo de Pamela recusa ser domado, a sua mente constitui-se parcialmente legível. No início do romance a adolescente revela um estado de orfandade compreensível: longe dos pais e sem Lady B., tem perante si um dilema identitário que se intensifica. Sem pertencer verdadeiramente ao grupo de criados de Bedfordshire mas também sem granjear estatuto de familiar, a relação tempestuosa com B. provará o seu descentramento, a sua não pertença categórica a ambas as esferas domésticas: *upstairs/downstairs*. Que no decorrer da intriga o próprio amo espelhe a indefinição que a caracteriza só fomenta a ideia de que Richardson terá, também aqui, sentido necessidade de confundir o leitor para que, mais tarde, este se veja na contingência de eliminar traços que não sejam, de todo, pamelescos. Como exemplo do estado de confusão em que se encontra B. relevemos os muitos nomes que atribui a Pamela: “girl”, “maid”, “little fool”, “hussy”, “artful young baggage”, “subtle artful gipsy”, “equivocator”, “pretty innocent and artless”, “boldface”, “insolent”, “sawcebox”, “woman”, “hypocrite”, “angel of light”, “creature”, “witch”, “statue”, “fool”, “slut”, “preacher”, “wench”, “pretty daughter”, “servant”, “little villain”, “child”. O excesso de

⁶ “A body is docile that may be subjected, used, transformed and improved” (Foucault 1995: 136).

⁷ Porque a escrita “está sempre enraizada num além da linguagem (...), manifesta uma essência e uma ameaça de um segredo, é uma contracomunicação, intimida” (Barthes 1964: 24).

rotulação assinala a dificuldade maior, a de definir a mulher que tem à sua frente (“thou strange Medley of Inconsistence!” Richardson 2001: 75) e perante a qual reage de forma paradoxal – e risível, acrescenta-se: “He then took me in his arms, and presently push’d me from him. 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” (Richardson 2001: 57).

Não raro, as incidências contraditórias⁸ de B. ajudam a antecipar o entendimento do seu dilema emocional⁹ e, por essa mesma razão, fazem com que falhe em momentos-chave da intriga que o *rake* mais empedernido não desperdiçaria, como prova este passo de Gwendolyn Needham no seu estudo sobre a caracterização da personagem:

Poor Mr.B. is experiencing mixed emotions and sensations, which he feels rather than consciously realizes. Pride and male ego have been wounded in ways new to his experience: his handsome virility proved not all-powerful, his reputation damaged by insufficient cause, his master’s *authority defied*, his *will crossed*, his *desire thwarted*. (...) Caught by the obvious lure of her body, he does not comprehend his gradual capture by the lure of her mind and spirit. (Needham 1970: 455, itálico nosso)

Um desses momentos é a primeira tentativa de violação, ainda em Bedfordshire, cena em que Richardson dota o leitor-*voyeur*, através da narração de Pamela, de nova visão dupla: este testemunha como B., escondido no *closet*, escuta a conversa entre Pamela e Mrs. Jervis e, simultaneamente, segue os movimentos da jovem enquanto esta se despe: “I pulled off my Stays, and my Stockens, and my Gown, all to an Under-petticoat” (Richardson 2001: 63). Assim que a presença de B. é denunciada Pamela refugia-se no leito mas, perseguida, parece estar à mercê das (o)ciosas mãos do fidalgo, que insta a governanta a deixar o quarto.

Let me but expostulate a Word or two with you, *Pamela*. Pray, *Pamela*, said Mrs. *Jervis*, don’t hear a Word, except he leaves the Bed, and goes to the other End of the

⁸ Deste conflito interior – “Mr. B’s contradictory behaviour, speeches, and actions, his changing moods, ambivalent feelings, and vacillations of purpose” – nascem as necessárias “responses and reflections” de Pamela, que muito devem à psique dividida do seu antagonista (Needham 1970: 447). Ainda a propósito da cena em questão, Roy Roussel define B. como homem entre “the need for involvement with Pamela and the necessity for some kind of protective separation which this need makes even more acute” (Roussel 1974: 383), encontrando-se assim no epicentro de um duelo entre amor e distância.

⁹ Outro dilema prende-se com o estatuto doméstico de Pamela. Argumenta, com rigor, Christopher Flint: “One of the things that characterize Pamela, and triggered the desire and fear of many eighteenth-century readers, is her ability to transcend categories. In the novel’s complex syntax of gender and class she becomes a *transcendental signifier*. Indeed, much of Pamela’s power over Mr. B. (and other members of his class) derives from the ease with which she adapts to various family roles; his fear of her is in part generated by his concern that she will supplant him in the esteem of his own domestic relations” (Flint 1989: 493, itálico nosso).

Room. Aye, out of the Room! Said I; expostulate To-morrow, if you must expostulate! I found his Hand in my Bosom, and when my Fright let me know it, I was ready to die; and I sighed, and scream'd, and fainted away. And still he had his Arms around my Neck. (Richardson 2001: 63)

Quando Pamela desmaia, ou finge desmaiar,¹⁰ nada nos impede de antecipar que B. prossiga com a intenção de dar livre curso a seus impulsos. Afinal, “fainting is not usually a safeguard to bodily chastity unless the aggressor is so far in love that he is more concerned with the lady than his own gratification” (Needham 1970: 457). Mas este retira-se, temendo ter ido longe demais. O episódio não deixa de ser revelador do desencontro entre estes futuros amantes: quando descontrolado no seu ardor, B. tenta a via do diálogo; quando perdida na sua cruzada defensiva, Pamela assume o único acto que a coloca fora de perigo: o desfalecimento.¹¹ Pamela, assim o descobrimos, é uma arma carregada, apontada ao *ethos* de uma aristocracia rural em declínio. Mas é também ameaça a um constructo de género enraizado na sociedade. Ao desafiar o parco sentido de decoro de B., iludindo o seu olhar predatório, ao discernir entre o que se pode e o que não se deve, Pamela representa constantemente aquele que é, dos dois, o indivíduo moralmente superior, reiterando o postulado de John Locke em *Some Thoughts Concerning Education* (1693) segundo o qual “the great principle and foundation of all virtue and worth is placed in this, that a man is able to deny himself his own desires, cross his own inclinations, and purely follow what reason directs as best, though the appetite lean the other way” (Locke 1922: 28). Vejamos três exemplos.

Quando B. tenta seduzir Pamela no jardim¹² a reacção inicial é de abandono: “I struggled and trembled, and was so benumb'd with Terror, that I sunk down, not in a Fit, and yet not myself; and I found myself in his Arms, quite void of Strength, and he kissed me two or three times, as if he would have eaten me” (Richardson 2001: 23).

Segundos depois:

¹⁰ “Since she is so apt to fall into fits, or at least pretend to do so” (Richardson 2001: 33).

¹¹ O verbo “to die”, com o significado metafórico que se lhe conhece desde o Renascimento, permite-nos ousar uma leitura de substituição: na ausência de liberdades nesse comércio antigo entre homem e mulher Pamela oferece a B., e por osmose ao leitor, uma outra espécie de êxtase. E.J. Clery, por seu turno, distancia o comportamento de Pamela do das heroínas de Haywood, “betrayed by bodies that soften and yield, making them complicit in their own undoing. Although apparently high-minded, they are involuntarily lustful. Pamela by contrast goes into unalluring fits; the body freezes in spasms; there can be no question of her feeling or delivering pleasure. A pre-emptive Lucretia, she successfully drives off the male predator” (Clery 2004: 133).

¹² “In the domestic interior, modes of conduct were constantly monitored, and regulated (...). Such modes of supervision did not exist in an ornamental garden building, such as the summer-house. Usually situated away from the dwelling house in a remote part of the garden, young women were not always supervised when entertaining there. Consequently, it was an ideal secret meeting place. For the lone woman, it was also a very risky choice” (Lipsedge 2006: 193).

At last I burst from him, and was getting out of the Summer-house; but he held me back, and shut the Door. (...) I said, I won't stay! You won't, Hussy, said he! Do you know who you speak to! I lost all Fear, and all Respect, and said, Yes, I do, Sir, too well! – Well may I forget that I am your Servant, when you forget what belongs to a Master (...) You have taught me to forget myself, and what belongs to me, and have lessen'd the Distance that Fortune has made between us, by demeaning yourself, to be so free to a poor Servant.¹³ (Richardson 2001: 23)

Em mais duas ocasiões, pelo menos, Pamela é tão ou mais assertiva na defesa do que de mais precioso tem, a sua honra:

O good Sir! I too much apprehend that *your* Notions of Honour and *mine* are very different from one another. (...) What Proposals can one in your high Station have to make to one in my low one! I know what belongs to your Degree too well, to imagine, that any thing can be expected but sad Temptations, and utter Distress, if you come down. (Richardson 2001: 138-9)

“If you come down.” O que equivale a reiterar o que Mrs. Jervis lhe revela quando afiança que B. lhe tem um amor difícil de (di)gerir:

My master is a fine Gentleman; he has a great deal of Wit and Sense, and is admir'd, as I know, by half a dozen Ladies, who would think themselves happy in his Addresses. He has a noble Estate; and yet I believe he loves my good maiden, tho' his Servant, better than all the Ladies in the Land; and he has try'd to overcome it, because he knows you are so much his Inferior; and 'tis my opinion he finds he can't; and that vexes his proud Heart.” (Richardson 2001: 41)

Pamela não desarma, validando a cada passo, em cada encontro – acidental ou não – o seu código de rectidão, esticando a corda da relação entre classes e entre géneros. Respondendo quer a Mrs Jervis, quer, mais tarde, a B., a jovem vinca de forma peremptória a sua superioridade moral:

He may condescend, may-hap, to think I may be good enough for his Harlot, and those Things don't disgrace Men, that ruin poor Women, as the World goes. (And so) if I was wicked enough, he would keep me till I was undone, and 'till his Mind changed. (Richardson 2001: 41)

¹³ Em relação a “he held me back, and shut the Door”: o momento-ferrolho do romance, com envios para a famosa pintura de Fragonard (*Le Verrou*), obra de 1777: a paixão incontida da figura masculina, revelada pelo movimento duplo de obstrução de passagem da figura feminina – entre a parede de um quarto em desarranjo e a porta irremediavelmente fechada – faz com que esta abandone qualquer ideia de resistência. Em relação a abusos de poder contra os quais se insurge Pamela, note-se que é necessário que estes existam para que a revolta tenha lugar: “Pamela depends on the opposition of master and slave and on how, in Hegelian terms, the master becomes ontologically relevant only in the presence of the slave. Like so many other forms of literature, the early novel is largely constituted by figures of domination and submission” (Flint 1989: 512).

When you forget what belongs to Decency in your Actions, and when *Words are all that are left me*, to show my Resentment of such Actions, I will not promise to forbear the strongest Expressions that my distressed Mind shall suggest to me; nor shall your angriest Frowns deter me, *when my Honesty is in question*. (Richardson 2001: 211, itálico nosso)

Registe-se que as liberdades que se permitem amo e criada não serão menos do que tentativas de ultrapassarem a sua própria circunferência, isto é, as respectivas posições sociais. B. enceta um movimento descendente, Pamela um movimento ascendente.¹⁴ Em ambos movimentos, liberdade parece-nos acarretar uma momentânea (voluntária?) deslocação de identidade. Mas também, como observa Patricia McKee, uma relação que se constrói sem perder de vista a colagem persistente a uma linguagem económica arvorada em dinâmicas de troca comercial: “That B. ‘offers’ freedoms or Pamela ‘takes’ freedoms makes freedom itself an object that can be exchanged and possessed” (McKee 1985: 627) Da existência dessa dinâmica oferece-nos Richardson evidência logo no início da história, quando B. tenta comprar o afecto da criada oferecendo-lhe peças de vestuário que pertenceram a sua mãe:

He call’d me up to my old Lady’s Closet, and pulling out her Drawers, he gave me Two Suits of fine *Flanders* lac’d Headcloths, Three Pairs of fine Silk Shoes, two hardly the worse, and *just fit for me* (...); and several Ribbands and Topknots of all Colours, and Four Pair of fine white Cotton Stockens, and Three Pair of fine Silk ones, and two pair of rich Stays, and a Pair of rich Silver Buckles in one Pair of the Shoes.¹⁵ (Richardson 2001: 19, itálico nosso)

e quando Pamela envia a seus pais “Four golden Guineas” (Richardson 2001: 12), acto que pode ser visto como ameaça à propriedade sexual da própria filha, caso esta seja levada a fazer circular a sua “moeda”. Forçoso se torna, pois, que a família Andrews deixe o dinheiro intacto, na esperança de que a filha conserve a sua castidade igualmente incólume.

Por outro lado, alienar B. pelo seu comportamento, mais inoportuno e desastrado do que verdadeiramente perigoso, parece-nos um erro. Richardson tem na figura masculina uma das *pièces de résistance* do romance, ainda que este publicite a metade

¹⁴ Dessa fluidez parece dar-se conta o próprio B. quando, em resposta a mais uma invectiva moralizante de Pamela (“and let me tell you, Sir, if you knew what belong’d to your own reputation or honour...”) lança as bases para a sua própria rebelião, apequenando o seu estatuto e a sua herança: “No more, no more, said he, of these antiquated topicks” (Richardson 2001: 66).

¹⁵ Note-se como o autor valida aqui e ali a ascensão social de Pamela, dando a entender que o seu *habitat* natural é esse onde os finos tecidos e ricos acessórios de sua protectora lhe assentam como uma luva.

feminina que sempre colhe os louros da fama. B. é talvez mais complexo do que Pamela e, também ele, uma criação híbrida de um autor que mais tarde quererá separar as águas: em *Clarissa*, Lovelace representa o jovem sem escrúpulos que B. tem dificuldade em ser; e Belford representa o seu negativo idealizado, aquele em que B. mais tarde se transforma. Eis, pois, um dos grandes dilemas da personagem: “When B represents Pamela as a cheap slut he also represents himself as someone who wants but is unwanted by a cheap slut” (McKee 1985: 644). Como convém referir, nem Pamela é “slut” nem B. é indesejado por ela. Mas tal observação vai ao encontro da desarmonia gerada entre dois protagonistas que se medem com base em suposições e interrogações cuja resposta tarda em chegar.

É pela linguagem que Pamela desafia e conquista B., já aqui o dissemos. O seu discurso nasce de uma tática de diferenciação/aproximação, deixando o interlocutor numa posição de fragilidade e incerteza. Essa desconstrução, ou “undoing”, releva de uma situação inicial de cerco: a disputa sobre o corpo e o seu controlo é, claramente, uma disputa de propriedade. B, muito naturalmente (biológica e socialmente), almeja a posse (enquanto propriedade de B. Pamela não pertence a si própria); Pamela contrapõe o seu auto-controlo¹⁶ como testemunho de uma independência contra a corrente, granjeando pequenas vitórias enquanto vinca o seu estatuto ambíguo de subordinada/insubordinada,¹⁷ tanto quanto B. será porventura agressor e vítima. Como bem sistematiza Patricia McKee,

Once one character seems to be subordinated either the subordinate or the master switches positions. B. grabs Pamela, and she runs away, refusing him control. But she comes back, and he then rejects her, refusing to allow her subordination. She both denies his mastery and does what he tells her to do; he both insists on her subordination and insists that she makes him do what he does. It is again impossible to distinguish a victim or an aggressor here. (McKee 1985: 641)

Deste modo, podemos afirmar que se esboça um abalo de hierarquias em consonância com a fluidez e reversibilidade das posições que cada um ocupa na sociedade e na

¹⁶ Temos vindo a alertar para o desenlace contraditório do romance, que beliscará o carácter reivindicativo da personagem, transformando a sua retórica de liberdade em retórica de sujeição. Ann Louise Kibbie faz uma leitura problematizadora da questão: “While the self-possession that Pamela insists upon in her trials (her claims to the proprietorship of her own person) provides her character with its interest and the novel with its drama, such self-possession would be finally incompatible with the notion of female character expressed in the very marriage that enacts her reward”(Kibbie 1991: 562).

¹⁷ “The power of her representation lies in its ability to increase the variable potential of meaning: both because she conflates meanings, by interpreting apparent differences as similar, and because she breaks meaning apart, by interpreting apparent similarities as different. (...) For her language is both overdetermined and indeterminate” (McKee 1985: 635).

relação com o outro. Parece-nos certa a seguinte conclusão: “Each self’s desire to be admitted by the other is indistinguishable from the fear of being ‘taken in’ by the other” (McKee 1985: 638). É neste jogo perigoso que Richardson mantém o leitor, entre equívocos e (des)construções de carácter. E porque ambas as personagens deixam que o medo se apodere de seus desejos, nenhuma consegue finalizar um objectivo de superação desse mesmo medo: nem B. consegue impor-se fisicamente a Pamela, nem ela consegue fugir-lhe, quer quando ele lhe concede essa oportunidade, quer quando equaciona o seu suicídio.

III

Recuperando a ideia, defendida por Vivasvan Soni em “The Trial Narrative in Richardson’s Pamela: Suspending the Hermeneutic of Happiness” (2007), de que o romance de Richardson é uma narrativa de provação, cabe-nos assinalar que a heroína supera todas as dificuldades pelo discurso, mais do que pelos seus actos. E que é precisamente porque Pamela se assume como autora dessa narrativa que a provação pode ser acolhida e superada, resultando na recompensa devida, o casamento. A sua habilidade com as palavras, que são tudo o que lhe resta (“What is left me but Words?”, Richardson 2001: 210), é a ferramenta inequívoca de uma liberdade que poderá ser lida à luz quer de uma homenagem ao feminocentrismo de alguma prosa ficcional de Setecentos (assim o tenha pensado Richardson) quer, sobretudo – *et pour cause* –, de uma validação da mulher escritora enquanto agente político, dentro e fora dos limites da ficção.

Consideramos essa liberdade o resultado de uma suspensão de identidade (para ambos protagonistas) mas igualmente de uma supressão da autoridade patriarcal. Na sua ética de emancipação, Pamela conseguirá, porque a tanto é permitida, *épater le libertin*, reagindo bem melhor à sua reclusão do que B. aos efeitos que desse isolamento derivam. Não será despidendo dizer-se que o desejo que o jovem mal consegue conter tem mais de vontade de aceder ao que Pamela é enquanto sujeito (vontade epistemológica, portanto) do que de expressão (sexual) de uma necessidade física e primitiva. Essa necessidade está lá, é certo. Será todavia suplantada pela demanda maior do conhecimento do outro, esse mistério infinito. Mas repare-se como Richardson, de

tal forma enredado numa estratégia de erotização¹⁸ da narrativa, não escapa a mascarar de impetuosidade licenciosa o que verdadeiramente o leitor deve compreender sobre a dinâmica entre os dois antagonistas, a saber: que o que sentem um pelo outro vai para além de palavras, textos e signos.

Em Bedfordshire, são as cartas as protagonistas da acção. Perseguidas, ocultadas, beijadas, desviadas, enterradas em canteiros de jardim – durante o período de correspondência entre Pamela e o Pastor Williams –, protegidas, manchadas de lágrimas, encharcadas em emoção. São elas objectos de desejo que substituem o corpo de Pamela, assumindo assim ao longo da história uma fisicidade que não podemos escamotear. São elas a metáfora essencial de que Richardson depende para manter a contenda amo-criada num limite, ainda que vacilante, de decoro. Pamela, antecipando o rapto dos seus escritos, esconde-os à volta do seu corpo, por baixo dos vestidos, ou mesmo no decote, alvo de muitos dos avanços de B. e que, de resto, tal como a carta, não deixa de ser um atalho para o coração¹⁹ (Watt 1957: 222). Temendo que se note essa fertilização criativa²⁰ debita no seu diário: “But I begin to be afraid my Writings may be discovered; for they grow large!” (Richardson 2001: 131).

Também de uma perspectiva biológica o comportamento de Pamela perante o texto que cria parece caber, admitidas algumas reservas, numa lógica de auto-suficiência incompatível com a necessidade do órgão masculino para fins de procriação. No inconsciente de B., essa independência atrapalha os seus planos. Compreende-se assim que também ele, leitor ilícito²¹ de uma escrita ilícita, transfira para o domínio da prática sexual as respostas que Pamela lhe provoca. Quando, a certa altura, esta se vê encurralada perante a determinação do amo em ver revelados os seus textos, ouve-o dizer:

¹⁸ Estratégia essa que influenciará igualmente Aaron Hill em carta endereçada a Richardson: “If I lay the book down, it comes after me. – When it has dwelt all day long upon the ear, it takes possession, all night of the fancy” (Kibbie 1991: 576).

¹⁹ Mas também, decerto, e mantendo o jogo do paradoxo tão recorrente ao longo da acção, um atalho para o corpo: “In a kind of physical conceit, she has sewn her letters into her garments and must undress to reach them” (Beer 1989: 35).

²⁰ Ou pulsão gestativa, como lhe chama Ann Rosalind Jones no ensaio “Escrever o Corpo: Para uma Compreensão de *L'Écriture Féminine*”, isto é, um desejo de viver o eu a partir do interior (Jones 2002: 83). Michael McKeon, no seu estudo sobre domesticidade, fala de dois meios de criatividade e de auto-expressão normativa tradicionalmente associados ao feminino: a gestação/o parto (“childbirth”) e o vestuário (“dress”), introduzindo uma terceira alternativa emergente: a arte feminina de auto-representação através da escrita (McKeon 2007: 649).

²¹ Outro exemplo da curiosidade infinita de B., desta vez apontando baterias ao diário de Lincolnshire: “Now tell me where it is you hide your written-papers, your saucy Journal? (...) for I *will* know, and I *will* see them!” (Richardson 2001: 233). A réplica de Pamela ao controlo que B. quer forçosamente manter é já proverbial: “This is very hard, Sir, said I; but I must say, *you shall not*, if I can help it” (Richardson 2001: 233, *italico nosso*).

But where are the Papers? - I dare say you had them about you yesterday; for you say in those I have, that you will bury your Writings in the Garden, for fear you should be *search'd*, if you did not escape. This, added he, gave me a glorious Pretence *to search you*; and I have been vexing myself all Night, that I did not *strip you, Garment by Garment*, till I had found them. (Richardson 2001: 238, itálico nosso)

Imediatamente a jovem resgata os seus papéis e diz: “Here, Sir, they are. But, if you please to return them, without breaking the Seal, it will be very generous: and I will take it for a great Favour, and a good Omen” (Richardson 2001: 239). O ambiente de tensão sexual culmina numa violação encenada por via do *corpus* textual de que Pamela não quer prescindir: “He broke the Seal instantly, and open’d them. So much for your Omen, said he” (Richardson 2001: 239). Tornam-se, pois, significativas, quer a urgência do acto – como se de facto B. estivesse a desnudar e tomar Pamela em seus braços – quer a frase que profere em tom desafiador de *bad boy*: “broken seal” estará para perda de virtude/virgindade como “omen” estará para hímen.

Enfatize-se igualmente a cena posterior junto ao lago, na qual, após a leitura de algumas dessas cartas, B. confessa: “Oh my dear Girl! You have *touch'd* me sensibly with your mournful Relation, and your sweet Reflections upon it” (Richardson 2001: 241, itálico nosso), denunciando assim o desejo de ser tocado por Pamela e adjectivando de “sweet” considerações que podem muito bem tomar o lugar de beijos. Simultaneamente, B. confirma o poder da linguagem como elemento de sedução, relegando, por agora, para segundo plano (ainda que o volte a sitiar) a tentação do corpo feminino. Importa realçar que é também neste momento da intriga que B. revela, mercê de um entendimento mais profundo das vicissitudes – e virtudes – de Pamela, uma invulgar determinação em contradizer as convenções e normas de que é igualmente vítima:

Come, kiss me, said he, and tell me you forgive me for rushing you into so much Danger and Distress. (...) *I will endeavour to defy the World, and the World's Censures, and make my Pamela Amends, if it be in the Power of my whole Life, for all the Hardships I have inflicted upon her.* (Richardson 2001: 241, itálico nosso)

Será, no entanto, preciso que os dois se desentendam mais uma vez para que a distância os faça compreender um amor que vai transbordando os muros que ambos construíram. Depois de ser autorizada a regressar a casa dos pais, Pamela tem, na carruagem que a transporta, mais uma epifania, desencadeada pela chegada de uma carta de seu amo.

I would not that you should tarry with me an Hour more than needed, after the ungenerous Preference you gave against me, at a Time when I was inclined to pass over all Considerations, for an Honourable address to you; for well *I found the Tables intirely turn'd upon me*, and that I was in far more Danger from *you* than you was from *me*; for I was just upon resolving to defy all the Censures of the World, and to make you my Wife. (...) I will try now to recollect my scatter'd Thoughts, and resume my Reason, and shall find Trouble enough to replace my Affairs, and my own Family; and to supply the Chasms you have made in it. (Richardson 2001: 247, itálico nosso)

Decorre desta peripécia a assunção derradeira do afecto que sente por B., sinal flagrante do poder que o discurso epistolar exerce também sobre a heroína:

This Letter, when I expected some new Plot, has affected me more than any thing of that Sort could have done. For here is plainly his great Value for me confess'd, and his rigorous Behaviour accounted for in such a Manner, as tortures me much. (...) I found to my Grief before, that *my Heart was too partial in his Favour*; but *now*, with so much Openness, so much Affection, nay, so much *Honour* too (...) I am quite overcome. (Richardson 2001: 248, itálico nosso)

Na mesma missiva aos pais, Pamela tece considerações politico-filosóficas sobre o poder do amor e do desejo como arma desembainhada contra si mesma:

But *Love is not a voluntier Thing*. (...) I know not *how* it came, nor when it begun; but creep, creep it has, *like a Thief* upon me; and before I knew what was the Matter, it look'd like Love. (...) My poor Mind is all topsy-turvy'd, and I have made an Escape, to be more a *Prisoner!* (...) All the Weakness of my weak Sex, and tender Years (...) is rais'd against me, and *too mighty* to be withstood by me.²² (Richardson 2001: 248, itálico nosso)

E termina o seu lamento fazendo do coração, órgão frágil, monarca de uma nação ingovernável que se deixa tom(b)ar pela ambição territorial de um qualquer inimigo: “O *my treacherous, treacherous Heart!* (...) to give thyself up to the proud *Invader* (...) O perfidious *Traitor*, for giving up so weakly, thy *whole Self*” (Richardson 2001: 249, itálico nosso).

A culminar esta fase da correspondência, uma segunda carta de B. urge Pamela a regressar a Lincolnshire. Tomada pelo receio de novo abandono a emoções tão díspares (“a Man that could, in so little a Space, first love me, then hate me, then banish me his House, and send me away disgracefully; and now send for me again, in such

²² Se às mulheres é dito que produzem, com a sua beleza e com o desejo que inspiram, a prisão que as contém, então Pamela transformará esse espaço em liberdade, aprisionando com a narrativa de seus dramas o seu próprio carcereiro: “Women’s language is itself, Pamela argues, the counter product of containment,” (Beer 1989: 34) forçando assim B. “to undo himself” (Richardson 2001: 185).

affectionate Terms; may still waver, may still deceive thee”, Richardson 2001: 251). Pamela poderá não ter pesado com a devida solenidade as últimas linhas do fidalgo, atestando quer a sua vulnerabilidade sentimental, quer a declaração maior: “Let me see you can forgive *the Man who loves you more than himself (...)* For *I must be, Yours, and only Yours*” (Richardson 2001: 251, itálico nosso).

Eis aqui uma amostra da prodigiosa transformação de B., que resiste à tentação de tentar Pamela *ad nauseam* e conclui que sentenças como “You see, now you are in my Power!” (Richardson 2001: 203) ou “I will have her!” (Richardson 2001: 59) são menos um reflexo de perversão lúbrica do que de ânsia de ser apaixonada e voluntariamente desejado.

IV

Voltando ao papel que a conduta da nossa heroína tem na sua elevação social. É certo que Pamela confere ao coração atributos de aliado-traidor. Porém, a ressonância política que os seus argumentos apresentam quando confrontada com ordens e súplicas de B. não pode ser separada da uma emancipação enquanto indivíduo e enquanto mulher. Ainda que a acção se desenrole exclusivamente em espaços domésticos, concêntricos e privados, a tomada de consciência da jovem – que se traduz em tomada de palavra – traz consigo uma ruptura, ora oral, ora escrita, com imposições do discurso masculino, público e legislador.

Essa colagem a um quadro de ordem política é evidenciada nos momentos em que B., soberano do seu pequeno reino, lhe diz que ela é “a Artful Creature... enough to corrupt a Nation” (Richardson 2001: 162) e “a Rebel” (Richardson 2001: 63). Epíteto corroborado pela afirmação de Mrs Jewkes – “This is downright Rebellion, I protest!” (Richardson 2001: 126) – quando Pamela recusa as investidas de seu senhor, ratificando o direito à preservação do seu corpo, longe dos perigos da apropriação alheia: “And pray, said I, walking on, *how came I to be his Property?* What Right has he in me, but such as a Thief may plead to stolen Goods?” (Richardson 2001: 126, itálico nosso). De resto, Michael McKeon problematiza esta questão ao afirmar:

Political type is the key to ethical instance in *Pamela* because the abstract and absolute opposition between tyrant and rebel in seventeenth and eighteenth centuries English culture helped generate what I have elsewhere called the conflict between ‘aristocratic’

and 'progressive' ideologies, whose opposition is respectively typified by antithetical commitments to 'birth' and 'worth' as the foundation of socio-ethical value. (McKeon 2005: 643)

O progressismo de Pamela é de tal forma acentuado que invoca mesmo um parlamento de mulheres que muito dificilmente sancionaria a noção de que os maridos não se devem contrariar, mesmo sem razão: “This would bear a smart Debate, I fancy, in a Parliament of Women” (Richardson 2001: 450). Richardson talvez não desconhecesse a sátira anónima, publicada em 1646, “The Parliament of Women. With the merrie lawes by them newly enacted. To live in more ease, pomp, pride, and wantonnesse: but especially that they might have superiority and domineere over their husbands: with a new way found out by them to cure an old or new cuckolds, and how both parties may recover their credit and honesty again”, onde uma das intervenientes, Mistress Tattlewell, busca legitimidade para as reivindicações de uma assembleia feminina ironicamente confinada a um “parlour”. Citamos:

For said shee, was not every woman born with two legges, two hands, two eyes two eares: and every deep well ought to have two buckets, while one is comming up, the other going down? (...) for wee have nothing to offend and defend our selves but our tongues (...) Though woman was taken out of the side of man, yet let men know, that they cannot, nor shall not always keepe us under. (Monnickendam 1999: 115)

O excerto calará fundo no brilhantismo retórico de Pamela, que, sendo parlamento de si mesma, não se coíbe de fazer B. saber, com o devido *wit*,²³ que os seus desígnios não terão a última palavra. Analisemos, como exemplo, o contrato por ele lavrado quando pretende manter Pamela debaixo da sua alçada.

As supostas intenções honradas de que dá conta destinam-se, segundo Pamela, a cristalizá-la como amante (“to make me a vile kept Mistress”, Richardson 2001: 187) e não como mulher aos olhos do mundo.²⁴ Para cada proposta do amo a criada apresenta uma recusa elaborada e em consonância com o seu código de conduta. No artigo I, B. alude ao relacionamento de Pamela com o Pastor Williams, alegando que manteriam uma ligação amorosa. Pamela defende-se: “Mr. *Williams* never had the least Encouragement from me; (...) and I believe his principal Motive was the apprehended

²³ Um excelente exemplo de *wit* na jovem é-nos oferecido neste delicioso passo em que B. lamenta ser alvo de crítica – “O, said he, the Liberties you have taken with my Character (...)”: “Sir, reply’d I, I could not have taken these Liberties, if you had not given me the Cause: And the *Cause*, Sir, you know, is before the *Effect*” (Richardson 2001: 232).

²⁴ Já vimos como B. confessa ser no fundo essa a sua intenção, gorada apenas pelo peso que sobre ele exerce o *status quo*.

duty of his Function. (...) I know not the Man breathing I would wish to marry” (Richardson 2001: 188-189). No artigo II, B. estipula a oferta de 500 guinéus, ao que Pamela replica: “I reject it with all my Soul. Money, sir, is not my chief Good (...) Millions of Gold will not purchase one happy Moment of Reflection on a past mis-spent Life!” (Richardson 2001: 189). Relativamente ao artigo III, dedicado à cedência de um terreno em Kent, com rendimento anual de 250 libras, para usufruto dos seus pais, Pamela responde:

Your third Proposal, Sir, I reject, for the same Reason; and am sorry you could think my poor honest Parents would enter into their Part of it, and be concerned for the Management of an Estate, which would be owing to the Prostitution of their poor Daughter.²⁵ (Richardson 2001: 189)

E recorrendo quer à militante honestidade cristã dos progenitores quer ao enquadramento político da relação com B., conclui que “they would not much rather chuse to starve in a Ditch, or rot in a noisome Dunghill, than accept of the Fortune of a Monarch, upon such wicked Terms” (Richardson 2001: 189). No artigo V, B. compromete-se a presentear a jovem com ricos tecidos, dois anéis e dois pares de brincos, bem como um colar de diamantes, para além de “still other Gratuities, as I shall find myself obliged, by your good Behaviour and Affection” (Richardson 2001: 190). Mais uma vez, Pamela recusa vender a sua castidade:

Fine Cloaths, Sir, become not me; nor have I any Ambition to wear them. I have greater Pride in my Poverty and Meanness, than I should have in Dress and Finery. (...) And to lose *the best Jewel, my Virtue*, would be poorly recompensed by those you propose to give me. What should I think, when I looked upon my Finger, or saw, in the Glass, those Diamonds on my Neck, and in my Ears, but that they were the Price of my Honesty; and that I wore those Jewels outwardly, because I had none inwardly?” (Richardson 2001: 190, itálico nosso)

Quando no artigo subsequente B. convida Pamela a considerar “what a Value I set upon the Free-will of a person already in my Power” (Richardson 2001: 190) Pamela é taxativa e reitera a vontade indómita de superar o peso de uma sufocante hierarquia:

I know, sir, by woful Experience, that I am in your Power: I know all the Resistance I can make will be poor and weak (...) Yet, Sir, will I dare to tell you, that I will *make no Free-will Offering of my Virtue*. (...) I shall have nothing to reproach myself, for not doing all in my Power to *avoid my Disgrace*. (Richardson 2001: 190-1, itálico nosso)

²⁵ Segundo Michael McKeon, “there was a contemporary apprehension that female domestic service and prostitution were largely overlapping professions” (McKeon 2007: 658).

Equacionando rendição às propostas de B. com violação efectiva Pamela deixa claro, em reposta ao último artigo (VII), que apenas deseja regressar ao seu estado de humildade (“meanness”) “unviolated”, isenta de subornos: “I am also above making an Exchange of my Honesty for all the Riches of the *Indies*” (Richardson 2001: 191) Já leramos, aliás, em carta endereçada a B., Pamela dissertar sobre a sua condição de mulher livre: “Whatever you have to propose, whatever you intend by me, let my assent be that of a *Free Person*, mean as I am, and *not of a Sordid Slave*”,²⁶ assinando “Your greatly *oppressed* unhappy Servant” (Richardson 2001: 139, itálico nosso). Estamos, assim, perante uma posição de não negociação²⁷ com quem, pertencente ao sistema vigente, baseia os seus esforços de sedução no confronto entre instituição pública (casamento) e gratificação privada (amor sensual).

No final do primeiro volume da obra, a ascensão de Pamela é tal que a sua assertividade em relação a quem lhe é superior, assim como a prontidão com que denuncia as suas injustiças, influenciarão a ideia a que dá voz: “But, o Sir! My Soul is of equal importance with the Soul of a *Princess*” (Richardson 2001: 158). Nesta perspectiva igualitária, a reforma moral de B. vem responder positivamente a uma visão empoderadora da figura feminina, com recorrência a vocábulos de natureza política e económica como “Sovereign”, “Monarch”, “Treasure”, e o já mencionado “Jewel”, que conferem a Pamela uma certa aura de dama aristocrata comparável a qualquer outra.²⁸ Ou, perdão, superior, como confessa B.: “You bring me what is infinitely more valuable, an experienced Truth, a well-tried Virtue, and a Wit and Behaviour more than equal to the station you will be placed in” (Richardson 2001: 337) Pamela revela-se “superior to all the Women I ever saw” (Richardson 2001: 337) e por isso é (a) única a transgredir, fazendo de B. – o homem que não aceitara até ali um não como resposta –

²⁶ Que leitor atento não se lembrará da famosa frase de Jane Eyre: “I am no bird; and no net ensnares me: I am a free human being with an independent will”? (Brontë 1999: 338). Richardson antecipa também aqui as preocupações e os desabafos existenciais da heroína que Charlotte Brontë imortalizará em 1847, mais de um século depois; e isso não é de somenos importância. Veja-se como já Roxana, heroína de Defoe em *Roxana: The Fortunate Mistress* (1724) recusa a mão do mercador holandês que com ela pretende casar: “that I thought a woman was a free agent, as well as a man, and was born free, and cou’d she manage herself suitably, might enjoy that liberty to as much purpose as the men do” (Clery 2004: 68).

²⁷ “The real point in Pamela has less to do with chastity ‘per se’ than with the right a woman has over her own body” (Stuber 1989: 18) Nesse sentido a textualização de Pamela implica um “bodying forth” (Beer 1989: 27) como expressão última de um poder, até então, oculto.

²⁸ Mantendo, contudo, os marcadores lexicais típicos da sua proveniência social (ex: “chuse”; “says I to myself”; “a Mort of good things” (Richardson 2001: 18); “I curcheed to him” (Richardson 2001: 18); “I mayn’t” (Richardson 2001: 18), sendo o seu discurso rústico preservado para promoção da ideia de uma ascensão de excepção.

sua conquista pessoal e dessa conquista o seu tr(i)unfo universal, para gáudio e fantasia de leitoras de romances.²⁹ “For now the sweet girl has taken me Prisoner; and, in a few days, I shall put on the pleasantest Fetters that ever men wore” (Richardson 2001: 292). Qualquer feminista sádica guardaria esta frase no coração. Eis, pois, Pamela *dominatrix*. Ou B. cativo de sua cativa, se fizermos um pequeno e lírico desvio camoniano.

Como chega Pamela a este estado de absoluto domínio sobre quem não lhe dá descanso, que a persegue, atormenta e assedia? Que quer possuí-la “upon my own Terms” (Richardson 2001: 213)? Como governa ela o seu pequeno reino sitiado? E como chega enfim a redenção, pela boca de seu opressor: “She must be left at Liberty, and asked no questions” (Richardson 2001: 256); “You shall be the Directress of your own Pleasures, and your own Time” (Richardson 2001: 265); “In every Thing she is to be her own Mistress” (Richardson 2001: 273)?

O veículo de emancipação é a palavra, e a sua linguagem, revolucionária. A própria personagem constituir-se-á, no decorrer da acção, livro, texto, diário, que por sua vez circulará pelas mãos dos demais intervenientes da história. Pamela, no seu cativeiro em Lincolnshire, progride na arte tão dickinsoniana de fazer das palavras armas.³⁰ O seu diário (pouco) privado é o veículo para a demanda ontológica de que carece. E o lugar central, exacto, de onde a sua voz desafiará amiúde um mundo hostil é o *closet*. Interessa-nos, pois, avaliar a sua dupla função.

Por um lado, é o espaço hermético, claustrofóbico, que oculta o indivíduo da sociedade; por outro, é onde, paradoxalmente, este se revela. No caso particular da obra richardsoniana é onde a independência das heroínas (Pamela e Clarissa) dos seus demónios exteriores (não dos interiores, note-se) é estabelecida. O próprio Richardson, mesmo fora das fronteiras da ficção, nomeadamente em carta a Sarah Wescombe datada de 1746, vinca a utilidade da escrita solitária no percurso formativo das jovens mulheres do seu tempo, conferindo a esse lugar traços de um idílio próximo de uma ascese cristã: “Retired, the modest lady, happy in herself (...); uninterrupted; her closet her Paradise;

²⁹ A tese de que o romance não será tanto “an allegorical reflection of the great by the little but a metonymic model of how the little may become the great” é defendida por Michael McKeon (McKeon 2005: 648) embora, assim nos adverte o próprio Richardson, não se possam tomar as circunstâncias da ascensão de Pamela como receita universal a ser copiada e seguida à letra. Parece mais cautelosa a leitura de Gwendolynn Needham, segundo a qual “neither Richardson nor his hero, neither his heroine nor her father argues for the abolition of a class-structured society or for disregard of social convention. What Mr. B. presents is a practical case for *enough social flexibility* to allow, where no public harm is done, individual freedom of choice and justifiable exceptions to the general guide-rules for approved marriages”(Needham 1970: 470, itálico nosso).

³⁰ Do poema 479 da voluntariamente enclausurada Emily Dickinson: “She dealt her pretty words like blades –/How glittering they shone –” (Dickinson 1960: 231).

her company herself (...) There she can distinguish her self: by this means she can vindicate her claim to sense and meaning” (Samuel Richardson *apud* Clery 2004: 137).

Último refúgio do pensamento íntimo, porto seguro depois do mar agitado em que se transforma a relação com B., o *closet*, elemento indissociável do doméstico feminino,³¹ constitui-se ilha transgressiva e transgressora, um “contre-espace” ou “utopie localisée”, isto é, um desses lugares “qui s’opposent à tous les autres, qui sont destinés en quelque sorte à les effacer, à les neutraliser ou à les purifier” (Foucault 2009: 24) para onde o centro de poder é deslocado e onde a expressão solipsista das emoções impera. Constitui-se, verdadeiramente, laboratório da alma e oficina da mente, como tão bem o caracteriza E.J. Clery, querendo com isto reforçar a ideia de que esse espaço não é apenas, como Ian Watt pretendeu, “a forcing-house of the feminine sensibility” (Clery 2004: 136). Pelo contrário, e recuperando a imagem do panóptico explorada por Michel Foucault, o *closet* será também um laboratório de poder (Foucault 1995: 204).

Em regime de *huis clos*, Pamela sente o efeito transformativo³² da sua reclusão, uma vez que “the self-evidence of the prison is also based on its role, supposed or demanded, as an apparatus for transforming individuals” (Foucault 1995: 233). O que a vai salvando do tédio e de outros dramas é o seu material de escrita – “For good Mr. Longman gave me above forty sheets of Paper, and a dozen Pens, and a little phial of Ink; which last I wrapt in Paper, and put in my Pocket; and some Wax and Wafers” (Richardson 2001: 100) – e o recurso a esse território de liberdade prometida, de onde emanam os seus pensamentos e o seu “free speech” (Richardson 2001: 126): “So I came up hither, and *lock’d myself in my Closet*, and open’d the Letter” (Richardson 2001: 116, *itálico nosso*); “So *I refuged myself in my Closet*, and had recourse to Pen and Ink, for my amusement, and to divert my Anxiety of Mind” ou “Let me *lock myself up in the Closet* (...) And I will employ myself about my Journal” (Richardson 2001: 415). Ou ainda esta afirmação por demais reveladora de uma jovem que reconhece o que a (a)traímas que se agarra ao que a mantém casta e intacta: “For my Pen and Ink (in my now *doubly secured Closet*) is all that I have, besides my own Weakness of Body, to employ myself with” (Richardson 2001: 170, *itálico nosso*).

³¹ Note-se: “The reconceptualization of the closet as a physical space and a site of moral values in *Pamela* is a central part of its conscious distance from the amatory fiction of 1720s” (Clery 2004: 133).

³² “It is within the confines of the closet that Richardson’s heroines write their letters, keeping up a running commentary on their persecutions (...) They sustain this personal account, this projection of self as subject into a plot in which they are intended by others to play the part of object” (Clery 2004: 134).

A compulsividade da escrita em Pamela (“I have got such a knack of writing, that, when I am by myself, I cannot sit without a Pen in my hand”, Richardson 2001: 342), mesmo quando está em perigo iminente (“Yet I cannot hold my Pen! – How crooked and trembling the Lines!”), Richardson 2001: 182) pode e deve ser comparada à de um Lovelace constantemente alerta para o poder performativo da linguagem, poder esse que torna inviável ignorar segundos sentidos em certas descrições (Lovelace “has always a pen in his fingers when he retires”, Richardson 1962: 313) ou desabafos a desoras (“I must write on”, Richardson 1962: 313). A grande diferença talvez resida no facto de Lovelace, “glorying in his talents for Stratagem and Invention” (Richardson 1962: xix) ter plena consciência de que a sua obsessão pela escrita o levará a algum lado enquanto Pamela olha para a sua produção literária como fim em si mesmo.³³ Se a escrita serve ao libertino para incendiar ainda mais o seu desejo por Clarissa há-de servir a Pamela para aplacar, *malgré elle*, o desejo (“weakness of body”) que sente por um patrão que ignora subtilezas e paciência.

V

É precisamente o tipo de *jouissance* imediata, gratuita, que Pamela recusa – a si e a B. – que se concretiza em outro corpo, o das suas páginas. É dessa fruição, que Roland Barthes explora em *O Prazer do Texto* (1973), indutora de equívocos, reveladora de segredos, que resultará o triunfo apoteótico da nossa heroína. E porque temos vindo a propor Richardson como precursor de um novo entendimento da mulher na sociedade por que não convocar os ensinamentos de um certo feminismo contemporâneo? Que a mulher deva escrever-se (“write her self”) e colocar-se em texto “by her own movement” (Cixous 1976: 875) parece-nos hoje mandamento indisputável. Resta questionarmo-nos quanto deste movimento, voluntário e transformativo, pode ser vislumbrado em *Pamela*.

Em “The Laugh of the Medusa” (1976) Hélène Cixous fala-nos da possibilidade de mudança como “space that can serve as a springboard for *subversive thought*, the

³³ Diz-nos Terry Eagleton, com alguma graça, que Lovelace é uma espécie de “eighteenth century post-structuralist, a Roland Barthes in knee-breeches who is obsessed with the act of writing, and who uses language strategically rather than truthfully” (Eagleton 1982: 73). Acrescente-se o que Michael McKeon conclui sobre as motivações de Pamela: “The only sign that Pamela is pursuing her own self-interest comes not in the motives that lead her to write but in the effect her writing has on other people” (McKeon 2007: 650).

precursory movement of a *transformation*” (Cixous 1976: 879, itálico nosso). Porque urge que a mulher se escreva e se inscreva, por vontade própria, na História, (re)inventando “the impregnable language that will wreck partitions, classes, and rhetorics, regulations and codes, they must (...) cut through” (Cixous 1976: 886).

Essa possibilidade de mudança incorpora a tessitura das meditações de Pamela e fomenta o vício do papel, da pena e da tinta³⁴ enquanto instrumentos de concretização. Assim sendo, a jovem, cronista de suas crónicas desventuras, vai fazendo da sua obra uma espécie de “antilogos weapon” batendo-se contra um falocentrismo descrito como “self-admiring, self-stimulating, self-congratulatory”³⁵ (Cixous 1976: 880). Só recorrendo a uma actividade transgressora – “taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus” (Cixous 1976: 881) – que, pese embora as tentativas frustradas de a manter secreta, releva da verdade que rege corpo e mente e que só a ela diz respeito, poderá Pamela lograr a confirmação de si mesma “in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in *a place other than silence*” (Cixous 1976: 881, itálico nosso). Donde a necessidade de se fazer centrípeta, ou seja, concentrando pressões exteriores, para se tornar centrífuga, libertando energias interiores que farão dela uma voz autoral³⁶ a ser legitimada.

Essas energias são naturalmente devedoras de uma certa qualidade vulcânica do discurso, como se Pamela pretendesse dizer isto: “Now I-woman am going to *blow up the Law*: an explosion henceforth possible and ineluctable; let it be done, right now, *in language*” (Cixous 1976: 881, itálico nosso). A força criadora da personagem desnuda ansiedades masculinas e a respectiva obsessão com o funcionamento das instituições, o seu controlo, a sua previsibilidade. Por conseguinte, faz ruir a confiança na relação entre “a fantasized obligatory virility meant to invade, to colonize, and the consequential phantasm of woman as a ‘dark continent’ to penetrate and to ‘pacify’” (Cixous 1976: 877). O texto feminino/feminista, de “upheaval of the old property crust, carrier of masculine investments” (Cixous 1976: 888), existe, claramente, no romance, embora não se possa dizer que Pamela seja totalmente radical – como Richardson não pretende

³⁴ Sem descurar uma análise psicanalítica, poderemos estabelecer as seguintes analogias: papel/leito, pena/falo e tinta/fluidos corporais associados ao acto sexual. Como se Pamela, desafiante, se deitasse na sua própria cama, aí se dedicasse ao jogo da masturbação e encontrasse, findo o mesmo, a fruição esperada.

³⁵ Numa alusão clara a renegociação de poderes podemos encontrar a seguinte conclusão em *Tercentenary Essays*: “Richardson’s characters overcome the limitations of their sex by intelligence and wit. Tongues and pens empower them in a world that belongs to men” (Harris 1989: 196).

³⁶ Ainda que, como problematiza Terry Eagleton em *The Rape of Clarissa*, “the feminization of discourse prolongs the fetishizing of women” (Eagleton 1982: 13).

sê-lo, optando antes por uma nota de equilíbrio em harmonia com o espírito de conveniência do século XVIII.

Tal radicalismo afigura-se pertinente porquanto essa explosão da lei condena, ironicamente, um legislador e magistrado, um “Justice of Peace”: o próprio Mr. B. O homem investido do poder de administrar justiça é também o opressor confesso de Pamela, “a wicked violator of all the laws of God and man!” (Richardson 2001: 98) E esta, oprimida e marginal(izada) trilhará o seu caminho até que nova lei contemple a sua liberdade. De resto, sabemos bem que quando uma personagem se rebela mais interessante e complexa se torna. Neste caso, enquanto Pamela se complexifica, B. parece desconstruir-se, pois “one can understand how man, confusing himself with his penis and rushing in for the attack, might feel resentment and fear of being ‘taken’ by the woman, of being lost in her, absorbed, or alone” (Cixous 1976: 877).

O *closet*, enclave de práticas simultaneamente devocionais, epistolares e íntimas, encerra, literal e figurativamente, um propósito de sujeição mas sobretudo de subjectividade.³⁷ É essa subjectividade que atrai, ilude e escapa a B., ele que é “the structure thrown off balance” (Cixous 1976: 879) e para quem existe um espaço selvagem que é estranho a modelos androcêtricos. Esse espaço austero e dado a mistérios é o pomo não da discórdia mas do fascínio exercido.

“Espaço selvagem” é expressão utilizada por Elaine Showalter para convocar a teoria do grupo silenciado (“muted group theory”), segundo a qual um grupo na estrutura dominante, i.e. sociedade, exerce poder sobre outro grupo, que permanece, em vários aspectos, sem voz e ignorado. Esta teoria, estabelecida pelo antropólogo inglês Edwin Ardener, incide numa perspectiva de género em que – até aqui nada de novo – o masculino encarna a classe dominante e o feminino a classe dominada.³⁸ Destarte, a própria linguagem estaria à partida historicamente inquinada, influenciada pelas vivências do homem, sendo que as mulheres se encontrariam arredadas da construção de significados e da expressão empírica do que lhes é próprio. Mas eis que no círculo habitualmente desenhado para representar a relação assimétrica entre as duas partes há

³⁷ Defende Gerda Lerner que as mulheres “sempre que são confinadas pela restrição ou segregação patriarcais ao separatismo (o qual tem sempre como objectivo a subordinação) transformam esta restrição em complementaridade (...) e redefinem-na” (Showalter 2002: 65).

³⁸ “Tradição que exclui a mulher da produção de cultura, ao mesmo tempo que a reifica como artefacto cultural” (Gubar 2002: 119).

um crescente feminino³⁹ que se encontra fora da fronteira do círculo dominante. A esse crescente chama então Showalter espaço selvagem, uma vez que está longe do alcance da consciência masculina. Defendemos que é nesse espaço-conceito que Pamela não só se reinventa enquanto mulher como redefine uma linguagem que absorverá a curiosidade⁴⁰ de um elemento subordinante: B. Projecta-se assim um avesso de *status quo*, avesso em que o sujeito masculino do romance revela fraquezas várias resultantes do poder que, sem se dar conta, a consciência feminina da nossa heroína sobre ele exerce. Pamela mais não faz – e já é muito – do que tornar transparente essa consciência individual, ainda que para que tal aconteça B. tenha muito que sofrer.

Especular sobre as intenções de Richardson a este propósito seria no mínimo fantasioso. Não obstante, parece-nos que o autor ensaia na sua obra epistolar um exercício de emancipação inequívoco, para o qual o tropo da página em branco é essencial. Se a mulher foi ao longo dos tempos remetida para um dado espaço, a esfera do privado, e definida simbolicamente como *tabula rasa*, então o que a heroína richardsoniana faz é desafiar a alvura da página, o vazio, a negação, a ausência.⁴¹

Do mesmo modo, se a página em branco pode ser associada ao espaço interior feminino – silenciado, lembre-se, mas não silencioso – então o acto de fazer linguagem/instituir um discurso/escrever é acto de transgressão. Pamela é tão ciosa de identidade e criatividade que não consegue largar o seu material de produção escrita. A obsessão é, como já vimos, intensa e compulsiva. A tal ponto que página e corpo se contaminam mutuamente, num jogo de materialidade e imanência que faz do seu interlocutor vítima: é pela reivindicação da sua subjectividade, sob a forma de uma embriaguez discursiva, que Pamela poderá aceder a formas de poder praticáveis num espaço mais amplo como é o do microcosmos da aristocracia rural em que está inserida. O que levanta a questão formulada por Nancy Armstrong em *Desire and Domestic Fiction*:

³⁹ A propósito de *Clarissa*, diz-nos E. J. Clery que “femininity can no longer be classified as a colony of the masculine. Richardson saw the necessity of establishing the *radical otherness of women*, freed of invidious analogy” (Clery 2004: 100, itálico nosso).

⁴⁰ “A essência da linguagem das mulheres é o seu secretismo; o que está realmente em causa é a fantasia masculina da natureza enigmática do feminino” (Showalter 2002: 55). Do mesmo modo, Cixous reitera que é impossível impor definições a uma prática da escrita feminina/no feminino, que não há teoria que a confirme, rotule ou codifique. Mas que ela exista, isso não pode ser negado. Como se pode confirmar em *Pamela*, tal prática “will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination. It will be conceived of only by *subjects who are breakers of automatisms*, by *peripheral figures that no authority can ever subjugate*” (Cixous 1976: 883, itálico nosso).

⁴¹ “The acknowledgement of a lack produced in the self by an overpowering other, a lack that consequently justifies excess on the part of the victim in the form of speech”(Armstrong 1987: 114).

But what happens when a female has certain features in excess of her social position? That excess, whatever form it may take - an inclination for adventure, intellectual precocity, forthright speech, all manner of noncompliance - automatically puts her in violation of the principle that women are naturally subordinate to men, thereby jeopardizing her appeal for men, the very appeal on which a woman's hopes for upward mobility rested. (Armstrong 2006: 102)

Ora, Pamela assume o risco de cair em desgraça ousando não se desgraçar. Não só, subordinada, não se deixa subordinar como consegue com isso fomentar admiração sincera por parte de B. ao mesmo tempo que define uma identidade muito sua: “*I am Pamela, her own self!*” (Richardson 2001: 56, itálico nosso). Note-se a dúplici referência identitária “I”/“her” a fazer lembrar o jogo ambíguo da famosa fórmula de Rimbaud (“Car je est un autre”). Pamela não assume aqui uma ambivalência passível de *spleen* mas antes uma completude subjectiva entre o que era antes do seu *tour de force* e no que se transformou ao longo da narrativa, mercê da sua segregação produtiva. Dito de outro modo, *Pamela* encerra um despertar de consciência consentâneo com aquele que define o *Bildungsroman*: “An “I”, a “self”, (...) strives for social intelligibility while experiencing and accepting disintegration as part of the development of the self, a disintegration that produces paradox, alienation, discovery and ultimately awareness” (Capdevila 2000: 247).

Concomitantemente, não se poderá conceber uma emancipação da personagem através da escrita sem ter em conta o interesse que a produção literária feminina exercerá, grosso modo, na sociedade augustana. Mérito parcial de Richardson, amigo pessoal de eminentes Bluestockings,⁴² pois em *Pamela* antecipa esse movimento vanguardista de *outing* do génio feminino: “The inhibitions of literary women in their closets, hoarding up their manuscripts for private consumption, are to be conquered at

⁴² O círculo das Bluestockings era composto por mulheres intelectuais emancipadas que, tomando como exemplo as *salonières* francesas, fomentavam – contra todos os preconceitos – o debate cultural e político na Inglaterra a partir de meados de Setecentos. Estabelecia-se assim uma rede importante de sociabilidade, amizade e mecenato que permitisse mesmo o investimento na educação, produção e publicação de obras tão díspares na sua natureza como tratados de conduta, periódicos, traduções dos Antigos, drama ou crítica literária. É por esta altura que a aristocrata Elizabeth Montagu, a tradutora Elizabeth Carter e a historiadora Catherine Macaulay, entre outras, se tornam nomes incontornáveis nesse movimento de redefinição do papel da mulher nas esferas privada e (cada vez mais) pública. Para um aprofundar desta questão, ver o fascinante volume *Brilliant Women: Eighteenth-Century Bluestockings*, de Elizabeth Eger e Lucy Peltz, publicado pela National Portrait Gallery (2008) e o estudo de Eger intitulado *Bluestockings: Women of Reason from Enlightenment to Romanticism*, London, Palgrave Macmillan (2010).

the insistence of a newly alerted reading public” (Clery 2004: 167). O que representarão os amigos de B. e a sua irmã, Lady Davers, senão esse novo público?⁴³

No que ao círculo íntimo de B. diz respeito, a aceitação de Pamela como elemento integrante é absoluta. Quando este anuncia a sua chegada no jardim, naquela que é a um tempo entrada triunfal digna de uma rainha e provação maior desta “pretty Rustick” (Richardson 2001: 284) todos lhe caem aos pés, subjugados pelas suas qualidades.

My Master told me, that Lady *Jones* said, She is a charming Creature, I see that, at this Distance. And Sir *Simon*, it seems, who has been a sad Rake in his younger Days, swore he never saw so easy an Air, so fine a Shape, and so graceful a Presence. – The Lady *Darnford* said, I was a sweet Girl. And Mrs. *Peters* said very handsome Things. Even the Parson said, I should be the Pride of the County. (Richardson 2001: 285)

É por unanimidade que as senhoras, já de posse dos factos que fizeram com que Mr. B. se rendesse aos seus encantos, declaram “we have heard what will always make you valued as an Honour to our Sex, and as a worthy Pattern for all the young Ladies in the County” (Richardson 2001: 285). Ou ainda: “It will be the Interest of all the Gentlemen, to bring their Ladies into an Intimacy with one that can give them such a good Example” (Richardson 2001: 285-6). Quanto ao contingente masculino do grupo todos professam amor incondicional, admitindo-o mesmo ao próprio Sr. Andrews quando este chega a Lincolnshire para indagar do estado de perdição da filha: “Ay, you have a sweet Daughter, Honesty; we are all in love with her” (Richardson 2001: 293).

Mas é com Lady Davers, a irmã de Mr. B., que Pamela terá de travar a dura batalha da aceitação social. Neste ponto, e à luz do que nos parecem ser conceitos mais do que ultrapassados nos nossos dias, facilmente julgamos Lady Davers e tomamos as dores de Pamela. Mas analisemos o contexto. Em ocasião prévia Richardson tem o cuidado de unir na personagem da “much grieved Sister” (Richardson 2001: 257) os pilares aparentemente inamovíveis da tradição aristocrata, da manutenção da linhagem, da intransigência e do preconceito. Em carta endereçada a seu irmão, a que Pamela tem acesso, Lady Davers apela ao bom senso e à razão:

Consider, Brother, that ours is no up-start Family; but is as ancient as the best known that the Heirs of it have disgraced themselves by unequal Matches: And you know you have been sought to by some of the first Families in the Nation, for your Alliance. (...)

⁴³ “Confirmation comes in the form of the generalized aesthetic pleasure experienced by all those who see her as though spectators at a dramatic performance or who read her as though her autobiographical journal were a novel” (McKeon 2007: 653).

A handsome Gentleman as you are in your Person; so happy in the Gifts of your Mind, that everybody courts your Company; and possess'd of such a noble and clear Estate; and very rich in Money besides, left you by the best of Fathers and Mothers, with such ancient Blood in your Veins, untainted! For *you* to throw away yourself thus, is intolerable. (Richardson 2001: 257)

A enumeração de adjetivos que o qualificam como jovem possuidor de beleza, felicidade, nobre carácter e riqueza material atesta o ponto a que Lady Davers pretende chegar: o de que o acto de “descend so meanly” (Richardson 2001: 257), tomando como mulher uma simples criada, o desgraçará aos olhos da família e da sociedade. Como se, ao contrário do que acontecia às serviçais que se deixavam comprar por presentes e promessas vãs de conjugalidade, o fidalgo se vendesse por inteiro a uma ideia de amor⁴⁴ plenamente absurda e inviável. A grande tragédia é essa. Enquanto Mr. B rumina as ameaças da irmã, Pamela tem neste passo um dos seus grandes momentos de manifestação de superioridade moral, ao comentar:

Many of these Gentlefolks, that brag of their ancient Blood, would be glad to have it as wholesome, and as really untainted, as ours! – Surely these proud People never think what a short Stage Life is; and that, with all their Vanity, a Time is coming, when they shall be obliged to submit to be on a Level with us; and true said the Philosopher, when he looked upon the Skull of a King, and that of a poor Man, that he saw no Difference between them. (Richardson 2001: 258)

O keep me, gracious God! from their high Condition, if my Mind shall ever be tainted with their Vice! Or polluted with so cruel and inconsiderate a Contempt of the humble Estate which they behold with so much Scorn! (Richardson 2001: 258)

Pamela transfere, assim, a imagem da mácula individual para uma mácula colectiva, contaminando toda a classe social que, em teoria, a não aceita como membro e que tem como principais defeitos a vaidade e o orgulho; ao fazê-lo está já, sem o saber, a validar a noção de que, no que concerne ao carácter supostamente impoluto de B., muito há a dizer ainda. Pois assim que Lady Davers chega a Lincolnshire a primeira coisa que faz, julgando-a desonrada, é colocá-la no mesmo patamar de outras seduzidas que possam ter sucumbido aos encantos do irmão:

Why, Pamela, I did indeed pity you while I thought you innocent. (...) And I was still more concern'd for you, and lov'd you, when I heard of your Virtue and Resistance, and

⁴⁴ “The decisive conflict in Richardson’s novel is rather between the freedom of marriage for love and the constraints of marriages of alliance, convenience and interest”, revela Michael McKeon, alertando que o verdadeiro desafio do autor consiste em reconciliar a mobilidade do dinamismo de classes com a tradição de hierarquia social (McKeon 2007: 658).

your virtuous Efforts to get away from him. But when, as I fear, you have suffer'd yourself to be prevail'd upon, and have lost your Innocence, and added another to the Number of the Fools he has ruin'd, (*This shock'd me a little!*) I cannot help shewing my Displeasure to you. (Richardson 2001: 383)

O episódio da visita de Lady Davers, que se faz acompanhar por um sobrinho devoto, tem como objectivo demover Pamela da ligação com B. mas a jovem, apesar da violência – verbal e não só – da conduta dos que a cercam, arrisca um derradeiro esforço de resistência e insubordinação, ao recusar ser tratada como criada, já para não dizer “creature”, “slut” e “wench”. Quando confrontada com a afirmação “thou art not the first in the List of his credulous Harlots” (Richardson 2001: 391) Pamela não vacila, ainda que, mais tarde, a revelação do comportamento desregrado de B. a surpreenda.

A discussão entre irmãos é de tal forma violenta (“Is it possible we could be born of one Mother?”, Richardson 2001: 418), entre acusações de deboche e hipocrisia, insolências várias e gritos de independência, que é inevitável a chegada a um ponto de ruptura. Essa ruptura traz consigo um drama do passado e um nome. O acontecimento prende-se com o facto de B., em defesa de um amigo, ter desafiado para um duelo um italiano que viria a morrer mais tarde. O nome é o da jovem Sally Godfrey, seduzida por B., que dele engravida e que parte para a Jamaica, deixando a criança ao cuidado de amigos. Quer a questão da luta pela honra do cavalheiro, quer a delicada situação amorosa imprimem em B. as marcas basilares da libertinagem (que de resto sempre sobre ele pairaram), no primeiro caso porque a espada é o instrumento que inflige ferimentos mortais; no segundo porque há outra espada – o órgão sexual masculino – que fere, num misto de dor e prazer, a mulher desejada. Porque um duelo é uma forma de sedução para a morte. Porque a sedução é um duelo, se se quiser. E é morte, se não se puder evitar. A própria Pamela quase parece perdoar-lhe tais feitos, lembrando histórias que ouvia do seu jovem amo, “a great Master of his Sword” (Richardson 2001: 437), tornando assim incontornável a queda nos dois vícios de que B. – descrito como “a Gentleman of Pleasure and Intrigue” no início do romance (Richardson 2001: 92) – é acusado e dos quais se redime: “I can truly abhor my past Liberties, and pity poor Sally Godfrey, from the same Motives that I admire my Pamela’s Virtues; and resolve, by the Grace of God, to make myself as worthy of them as possible” (Richardson 2001: 487).

Que pretende Richardson com este desvio pelo passado de folia(s) de B.? Duas coisas: a primeira, tornar claro que só pela profunda revisão das suas acções pode um jovem que não mede as consequências dos seus actos reformar-se; a segunda, que esse

mesmo acto de reforma não está isento, muito pelo contrário, da influência de um indivíduo tão puro quanto possível, condição a que os que foram expostos à roda da Fortuna podem apenas aspirar. Esse indivíduo é, como sabemos, Pamela. A insistência na personagem feminina como padrão para medida de todas as coisas, para lá da desmesura das paixões, é aqui evidente, tanto mais que o final em publicitada apoteose é disso consequência. O pendor triunfalista das últimas dezenas de páginas vai ao encontro, pois, do objectivo moralizante de toda a obra richardsoniana, repetidamente evocado ao longo do romance. Se sobre a honra de Pamela não restam dúvidas depois dos perigos a que foi exposta e que superou, é sobre a verdade dos afectos de B. que urge inquirir. A mudança que o destrona da altivez do seu posto na ordem social e o faz descer até um estado intermédio e habitar um espaço cinzento – nem *chiaro*, nem *scuro*⁴⁵ – é, sem dúvida, um triunfo tanto da heroína como do autor.

É preciso entrar também na complexidade desta personagem, tal como ela o faz quando conclui que o melhor é dar ouvidos ao coração, órgão bem mais fidedigno do que outros, durante a batalha interna travada “between my Pride and my Inclinations” (Richardson 2001: 268). É a prevalência dessas inclinações que dita a raiva com que recebe as reprimendas de Lady Davers – “Am I not independent? Am I not of Age? Am I not at Liberty to please myself?” (Richardson 2001: 419) – e a honestidade com que suprime todas as dúvidas (mesmo as que ele próprio ainda pudesse ter) relativamente ao amor que sente por Pamela:

Have I not an Estate, free and independent? Am I likely to be beholden to you, or any of my Relations? And why, when I have a Sufficiency in my own single Hands, should I scruple to make a Woman equally happy, who has all I want? For Beauty, Virtue, Prudence, and Generosity too, I will tell you, she has more than any Lady I ever saw. Yes, Lady *Davers*, she has all these *naturally*; they are born with her; and a few Years Education, with her Genius, has done more for her, than a whole Life has done for others. (Richardson 2001: 423)

Que escrúpulos teria ele, de facto, em fazer qualquer mulher igualmente feliz, e feliz na igualdade? Tal percepção de equilíbrio entre sexos movera-o já a declarar o quanto renunciava à sua vida passada de boémia:

O how heartily I despise all my former Pursuits and headstrong Appetites! What Joys, what true Joys, flow from virtuous Love! Joys which the narrow Soul of the Libertine

⁴⁵ A frase de B. “Had not your white Angel got the better of my Black one” (Richardson 2001: 269) releva desse esbatimento cromático, em que o anjo negro se deixa vencer pela luminosidade do anjo-Pamela, numa fusão de espíritos própria da condição amorosa.

cannot take in, nor his Thought conceive! – And which I myself, whilst a Libertine, had not the least Notion of! (Richardson 2001: 359)

Da estreiteza de alma típica do libertino à abertura de espírito que o faz derrubar os muros das conveniência e convivência sociais a distância é, como vemos, curta. Os momentos contemplativos em que B. acusa, recebendo de braços abertos, a vitória do sentimento são exponenciados pela opinião de Pamela de que o amado é agora uma espécie de santo, agente outorgante de letícias supremas:

He pities my Weakness of Mind, allows for all my little Foibles, endeavours to dissipate my Fears; his Words are so *pure*, his Ideas so *chaste*, and his whole Behaviour so sweetly *decent*, that never, surely, was so happy a Creature as your Pamela! (Richardson 2001: 353, itálico nosso)

Imagem nova esta do amado, que não escapa ao olhar clínico – e cínico – de Lady Davers: “What, my Brother already turn’d Puritan! (...) Thou hast not only made a Rake a Husband; but thou hast made a Rake a Preacher!” (Richardson 2001: 424).

B. é figura transicional e fluida tanto quanto Pamela. Se numa primeira fase do romance este tem como lacuna a ausência de uma linguagem que racionalize a união conjugal com alguém abaixo da sua condição, num segundo momento, estando essa linguagem já facultada pelo *corpus* literário de Pamela e pela forma como esta relata a sua história, B. supera a sua (in)consciência, revê o contrato social de que é produto e aprende a conceber o matrimónio no contexto da aristocracia como instituição cujo entendimento deve ser alargado e, seguramente, menos restrictivo. De certa forma, essa concepção do casamento *inter pares* é actualizada com alguma ironia a partir do momento em que B. “is transformed by female example and virtuous resistance from an aggressive patriarch bent on his pleasure and power into a nurturing lover, still strong and powerful but now devoted to the needs of his beloved, sensitive, caring, partly feminized in crucial ways”⁴⁶ (Richetti 1999: 99).

Transformação que no seu estudo sobre dominação masculina o sociólogo francês Pierre Bourdieu explica do seguinte modo:

Se as mulheres, submetidas a um trabalho de socialização que tende a diminuí-las e a negá-las, fazem a aprendizagem das virtudes negativas da abnegação, da resignação e

⁴⁶ “Feminization, the promise of reform through the example of female virtue, is violently detached from worldly expectations, including the promise of sexual pleasure” (Clery 2004: 96).

do silêncio, os homens também estão prisioneiros, e são vítimas, sem disso se aperceberem, da representação dominante. (Bourdieu 2013: 66)

E mais adiante: “O privilégio masculino é também uma armadilha que tem a sua contrapartida na tensão e na contenção permanentes, por vezes levadas ao absurdo, que impõem a cada homem o dever de afirmar, em todas as circunstâncias, a sua virilidade” (Bourdieu 2013: 67).

Não é de admirar, portanto, que o excuro dramático de que Richardson se serve para aumentar a tensão sobre o desenlace – o aparecimento de uma Lady Davers em fúria – tenha como resultado uma inversão de papéis. Sendo verdade que o desafio está em converter esta irmã demasiado zelosa de uma tradição que reiterava a importância do berço, da conveniência e da fortuna pessoal⁴⁷ em detrimento dos afectos e da ligação sentimental/sensual; não deixa de ser significativo que seja ela a agir como um verdadeiro patriarca tirano contra uma ideologia nova em colisão com os interesses e os preconceitos da classe dominante. O *ethos* aristocrata é posto em causa, provocando o grau de instabilidade necessário para que a esfera do privado belisque o verniz da imagem pública assente no poder, na propriedade e no patriarcado. Deste modo, abala Pamela com a sua resiliência e a sua articulação retórica as instituições que tendem a perpetuar a sua subordinação, quebrando assim o laço de “cumplicidade subterrânea que um corpo que se esquia às directrizes da consciência e à vontade mantém com as censuras inerentes às estruturas sociais” (Bourdieu 2013: 55).

No desequilíbrio desencadeado pelo elemento que mais tem a perder com um passo em falso, dois polos (B. e Pamela) convergem num ponto intermédio, finda que está a batalha dos sexos e das posições sociais e fundidos que estão os princípios de *libido dominantis* e *libido dominandi*.⁴⁸ Há em tudo isto um fascínio anti-essencialista, propício a negar a secular construção social dos corpos, que Richardson soube adensar com conta, peso e medida. Não sendo, como já observado, um radical, não deixou ele de estabelecer nas páginas deste romance aquilo que E. J. Clery define como a “radical otherness” da mulher (Clery 2004: 100).

⁴⁷ “Matrimony was not narrowly about love and bliss, but involved wider matters of family policy, securing honour, lineage and fortune – and families were patrilineal” (Porter 1991: 26).

⁴⁸ O que E. J. Clery nos diz sobre a relação Clarissa/Lovelace pode dizer-se sobre Pamela/B. (basta substituir os nomes): “The trial of woman unexpectedly and inadvertently turns out to be a trial of man. The clash between the rival hermeneutics of Clarissa and Lovelace is dialectical. Both are self-divided by inner debate, but Clarissa gathers strength and consistency in the course of the trial and Lovelace, the would-be detached experimentalist, is irrevocably torn by contradiction” (Clery 2004: 117).

CODA

“The Girl (...) has Wit and Sense above her Years, and knows better”¹

Naquele que já foi descrito como “the least erotic bedroom encounter between male and female in literature” (Armstrong 1987: 5) Mr. B invade o leito de Pamela e tenta dominá-la contra a sua vontade.² Porém, é este também um momento crucial na encruzilhada identitária da protagonista. O protesto a que dá voz – como ficou demonstrado neste trabalho – transforma uma tentativa de apropriação do corpo numa oportunidade para transcender o físico e tornar esse corpo num objecto da ordem do metafísico, cuja disposição depende apenas do seu consentimento. O prazer que B. antecipa ao querer possuí-la esvai-se num ápice e aparecerá sublimado num outro corpo, o do texto que ela vai urdindo como autora. A virtude feminina confunde assim não apenas o *eros* masculino, mas também o seu *ethos*.

Como observa Terry Eagleton, “adhering to principles in a culture where most people violate them makes you as disruptive as a motorist who maintains the lowest possible speed on the motorway for hours on end” (Eagleton 2005: 67). Em desespero, como se nesse percurso Pamela estivesse a empatar a circulação na via que lhe interessa, B. vê-se na contingência de recorrer aos seus escritos (diarísticos, epistolares) para alimentar o fogo que ela vai sistematicamente apagando em presença. Neste ponto Richardson antecipa e valida a ideia que iremos encontrar em Foucault, de que o desejo moderno é “something that depends on *language* and particularly on *writing*” (Armstrong 1987: 11, *italico nosso*). O desejo já não da superfície mas do âmago, mediado por uma crónica do eu que se institui discurso que vinga e que floresce em ambiente hostil e repressivo. A preocupação de Richardson com a psicologia feminina concede-lhe estatuto singular no cânone literário como o homem que soube actualizar paradigmas e questionar sistemas de valores.

Ros Ballaster avisa que “a discourse on ‘woman’ or valorization of the ‘feminine’ in a particular culture may not signify either feminist protest or a retrenchment of patriarchal power” (Ballaster 1992: 16). Parece-nos, no entanto, que neste caso, e no contexto social em que Richardson se faz autor e se monumentaliza, essa valorização do

¹ Richardson 2001: 73.

² Note-se que em *Clarissa* um momento semelhante resulta naquele que é talvez o primeiro acto de violação presente no cânone literário inglês.

feminino pretende, independentemente dos seus efeitos, legitimizar uma crítica que não deixa de ser política, uma vez que é proferida pelo género que ao poder político não tem acesso (tal como os motivos de B. não são estritamente sexuais mas também políticos).

A imagem da narradora que se auto-representa/redefine pela escrita, que lança um pequeno caos na ordem social vigente, é um produto da insularidade a que é votada. É nessa insularidade, nesse fechamento do ser, nesse solipsismo tantas vezes dissecado na intimidade do *closet*, que nasce o discurso empoderador³ sobre o qual este trabalho pretende reflectir. Não se podendo afirmar claramente que Richardson seja autor feminista consciente, não devemos igualmente ignorar que o que nos traz um romance como *Pamela* – e o que lhe perpetua a influência sobre outras ficções – é uma feminização do discurso que não pactua com subordinação e que apresenta uma economia moral alternativa. Tal como nos diálogos entre Pamela e B. as respostas de um não ficam aquém das exigências do outro, também as diferenças de estatuto vão sendo suprimidas em prol de uma equidade visível quer nos comentários laudatórios de B. (“You make me hope that I shall be confirmed and improved by you”, Richardson 2001: 351) quer no poder reformista de uma linguagem das emoções de que Pamela é veículo.

A conversão quase religiosa de B., libertando-se da gaiola da licenciosidade e dos grilhões da velha ordem aristocrata, é fruto de uma evidente redefinição de desejo: B. já não quer ter Pamela, B. quer ser de/como Pamela, o negativo acabado da perfeição moral. E se é certo que Pamela não deixa de lhe jurar obediência⁴ (“I ought to resign myself implicitly to your Will”, Richardson 2001: 299) o que importa reter, em nossa opinião, é a ideia de que o seu progressismo influencia a autoridade relativamente liberal de B., como se constata por esta declaração:

For I have often told, and that long ago, I could not live without you. And my Pride of Condition made me both tempt and terrify you to other Terms; but your Virtue was proof against all Temptation, and was not to be aw'd by Terrors: wherefore, as I could not conquer my Passion for you, I corrected myself, and resolved, *since you would not be mine upon my Terms, you should upon your own.* (Richardson 2001: 299, itálico nosso)

³ Daí que à frase de J. Paul Hunter de que “women in the middle of the eighteenth century both *find* and *lose* themselves in cramped spaces of oppression” (Hunter 1990: 272, itálico nosso) possamos responder com segurança que Pamela sobrevive e conquista a sua liberdade, encontrando em si um nexó epistemológico.

⁴ “When raised through marriage, her social rank becomes superordinate, yet she remains subordinate because she remains a woman” (McKeon 1987: 379).

Um problema, apesar de tudo: por que motivo tem a virtude de ser recompensada?⁵ Será que Pamela adquire poder de sua livre iniciativa ou recebe o poder de exercer poder como oferenda no altar matrimonial? Se o seu é um caso, excepcional, de mobilidade social por que razão tem o acto de se casar acima da sua condição de ser minimizado por momentos como o da redacção do testamento de B., conferindo-lhe por sua vontade, independência (“I have studied to make you quite easy, free, and independent”, Richardson 2001: 493)? Será porque a insubordinação de Pamela é demasiado perigosa ou porque o nosso autor não quereria correr o risco de ignorar totalmente o facto de a existência legal da mulher ficar suspendida durante o casamento (*sub potestate viri*)?

Respeitando a tradição – já dissemos que B. é progressista, *ma non troppo* – o jovem, que tem uma certa tendência compulsiva para redigir listas, elabora um conjunto de quarenta regras para conduta futura de uma fiel companheira. Eis alguns exemplos: 1. “That I must not, when he is in great Wrath with any body, break in upon him, without his Leave” (Richardson 2001: 448); 2. “That I must think his Displeasure the heaviest thing that can befall me” (Richardson 2001: 448); 6. “That I must bear with him, even when I find him in the Wrong” (Richardson 2001: 448); 30. “That if the Husband be set upon a wrong Thing, she must not dispute with him, but do it, and expostulate afterwards” (Richardson 2001: 450); 37. “That a Wife should therefore draw a kind Veil over her Husband’s Faults” (Richardson 2001: 451).

A ambiguidade que caracteriza as reacções de Pamela leva-a a tecer comentários no fim de cada nota, ora concordando, ora questionando o argumento apresentado, por vezes de forma irónica, concluindo, finalmente, para nossa desilusão que todas as regras são “very tolerable” (Richardson 2001: 451). A aceitação de tal compêndio de socialização doméstica não diminui, contudo, o ardor com que B. lhe confere autoridade (de novo, parte da entidade masculina a atribuição de um poder uxório), como no passo em que, de regresso à casa de Lincolnshire, ele lhe delega “full Power” (Richardson 2001: 462) para fazer o que bem entender com os criados que foram cúmplices das suas estratégias de sedução e repressão.

Podem os benefícios que Pamela colhe com a sua ascensão social compensar a diminuição de poder argumentativo, o abrandamento da sua consciência crítica, a acomodação a regras estipuladas pelo novo estatuto de senhora da casa? Parece-nos

⁵ “The difficulty with Pamela as legislator is that her moral authority is undermined by her earthly ‘reward’” (Clery 2004: 98).

evidente que para Richardson tal solução é suficiente, ainda que esteja longe da subserviência alegada por Terry Eagleton, segundo o qual “the novel ends up as a sickly celebration of male power, as its heroine is married off and brought to heel” (Eagleton 2005: 76). Os truísmos moralizantes que profere fazem parte dessa estratégia de amortecimento do salto (não da queda) social e da sua metamorfose em “corpo dócil”, embora nunca se perca o fio delicado de uma qualquer forma de poder, algo que a coloque acima dos outros, diferente dos outros, algo que reduza a disforia trazida pelo casamento e que Michael McKeon explora no seguinte parágrafo:

Richardson’s novel also labors to show, first through Pamela’s highly productive segregation from the other servants at Lincolnshire and then through her management of the household after marriage, that if a wife continues to be in some sense a servant, her work may also be clearly distinguished from domestic service by the fact of its comparatively ‘public’ status as both an actual and a virtual mode of ‘government’.
(McKeon 2007: 658)

Haverá então esperança para Pamela, segregada que parece estar no papel de gestora da economia doméstica da sua propriedade? Que nova gaiola habitará na zona morta do romance, depois de ter suplantado as limitações de género pela inteligência e pelo espírito?

Importará enfatizar, chegados às páginas conclusivas deste trabalho, que a essência da obra reside na cristalização, entre o público, de uma personagem feminina que se mune de poder e autoridade através da palavra e que se salva do opróbrio e do esquecimento porque conta uma história,⁶ a sua “little history of myself” (Richardson 2001: 200). Não apenas porque nela é interveniente, como outras o haviam sido, mas porque narra no ritmo frenético, impulsivo, imediato a que Richardson nos habitua, as suas demandas. Tal como Pamela (se) habita no papel e nele se constitui sujeito de uma intensidade moral irrepreensível – mesmo que erotizada –, Richardson habita a personagem que cria, fundindo o seu programa de tendência didáctica e a simpatia por formas, ainda que veladas, de transgressão do *status quo*, de questionamento das normas sociais⁷, de desafio do centro pelas margens. Na introdução à segunda edição da obra, uma outra carta ao editor assinala e espelha a preocupação fulcral do autor:

⁶ “Richardson draws on these two elements of the cultural moment at the end of Queen Anne’s reign – the ideal of female moral influence and the prominence of respectable female authors – and revives the spirit and the progress of civility regarding the enhanced status of women in society and the progress of civility and refinement” (Clery 2004: 96).

⁷ Robert Shoemaker, num sub-capítulo dedicado a feminismos na obra *Gender in English Society 1650-1850* assinala precisamente esta realidade: “Thus, despite the fact that Richardson’s heroines remained

What is it then (they may say) that the Lowness, and Distance of Pamela's Condition from the Gentleman's who married her, proposes to teach the Gay World, and the Fortunate? – It is this – By Comparison with that infinite Remoteness of her Condition from the Reward which her Virtue procur'd her, one great Proof is derived, (which is Part of the Moral of Pamela) that *Advantages from Birth, and Distinction of Fortune, have no Power at all, when consider'd against those from Behaviour, and Temper of Mind*: because where the Last are not added, all the First will be boasted in vain. (Richardson 2001: 517, itálico nosso)

Ao reiterar que o exemplo virtuoso de Pamela deve ser seguido pelas damas da aristocracia à qual esta se eleva, Richardson rejeita solenemente a sentença de Samuel Johnson segundo a qual “Mankind are happier in a state of inequality and subordination” (Samuel Johnson *apud* Porter 1991: 15). Contudo, apesar do apelo à universalidade do carácter da sua protagonista, este antecipa a falência desse projecto utópico nas páginas do romance, provando assim a excepção que confirma a regra de que “indeed, every Lady is not a Pamela” (Richardson 2001: 233).

within conventional definitions of femininity which emphasized the dominant role played by emotions and limited their social influence to a moral influence, Richardson's obvious empathy for women elevated their status and raised questions about their treatment by men” (Shoemaker 1998: 49-50).

BIBLIOGRAFIA

Aikins, Janet E. “Richardson’s ‘speaking pictures’”. In *Samuel Richardson: Tercentenary Essays*, ed. Margaret Anne Doody e Peter Sabor. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

_____. “What Feminism did to Novel Studies”. In *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, ed. Ellen Rooney. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Ballaster, Ros. *Seductive Forms: Women’s Amatory Fiction from 1684 to 1740*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

Barres, Poulain de la. “De L’Egalité des Deux Sexes, Discours Physique et Moral, où l’on voit l’importance de se défaire des préjugés”. In *Corpus des Oeuvres de Philosophie en Langue Française*, Paris, Fayard, 1984.

Barthes, Roland. *O Grau Zero da Escrita*, trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.

_____. *O Prazer do Texto*, trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1974.

Beauvoir, Simone de. *O Segundo Sexo, Vol. 1*. Lisboa, Quetzal Editores, 2015.

Beer, Gillian. “*Pamela: Rethinking Arcadia*”. In *Samuel Richardson: Tercentenary Essays*, eds. Margaret Anne Doody e Peter Sabor. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Botting, Fred. *The Gothic. The New Critical Idiom*. London: Routledge, 1996.

Bourdieu, Pierre. *A Dominação Masculina*, trad. Júlia Ferreira, Lisboa: Relógio d'Água, 2013.

Brontë, Charlotte. *Jane Eyre*, ed. Richard Nemesvari. Peterborough: Broadview, 1999.

Capdevila, Nuria. "Abjection and Gender in a Female Bildungsroman: the Hypothetical Union", *Revista Anglo-Saxónica*, Série II, nº 12/13 (2000): 245-254.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa", trad. Keith Cohen e Paula Cohen. *Signs*, Vol. 1, No. 4 (Summer, 1976): 875-893.

Clery, E. J. *The Feminization Debate in Eighteenth-Century England: Literature, Commerce and Luxury*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2004.

Conboy, Sheila C. "Fabric and Fabrication in Richardson's *Pamela*", *ELH*, Vol. 54, No. 1 (Spring, 1987): 81-96.

Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson. Boston: Little Brown and Company, 1960.

Eagleton, Terry. *The English Novel: An Introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

_____. *The Rape of Clarissa: Writing, Sexuality, and Class Struggle in Samuel Richardson*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

Evans, B. Ifor. *A Short History of English Literature*, Harmondsworth: Penguin, 1940.

Flint, Christopher. "The Anxiety of Affluence: Family and Class (Dis)Order in *Pamela: or, Virtue Rewarded*". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 29, No. 3, Restoration and the Eighteenth-Century (Summer, 1989): 489-514.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan. New York, Vintage Books, 1995.

_____. “A Preface to Transgression”, in *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, ed. e trad. Donald F. Bouchard. New York : Cornell University Press, 1977.

_____. *Le Corps Utopique, suivi de Les Hétérotopies*, [Fécamp]: Nouvelles éd. Lignes, 2009.

Gasset, José Ortega y. “Ideas sobre la novela”. In *Obras Completas, Tomo III (1917-1928)*, Madrid: Revista de Occidente, 1966.

Gomes, Miguel Ramalhe. “‘Without a Figure’: Figuralidade e Representação em *Fanny Hill* de John Cleland”. In *ESC:ALA: Revista Eletrónica de Estudos e Práticas Interartes* 3, 2014.

Gubar, Susan. “A ‘página em branco’ e questões acerca da criatividade feminina”, trad. Francesca Rayner. In *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, org. Ana Gabriela Macedo, Lisboa, Edições Cotovia, 2002.

Gwilliam, Tassie. “*Pamela* and the Duplicitous Body of Femininity”. *Representations*, No. 34 (Spring, 1991): 104-133.

Haywood, Eliza. *Fantomina and Other Works*, eds. Alexander Pettit, Margaret Case Croskery e Anna C. Patchias. Peterborough: Broadview, 2004.

_____. *Love in Excess*, ed. David Oakleaf. Peterborough: Broadview, 2000.

Hunter, J. Paul. *Before Novels: The Cultural Contexts of Eighteenth-Century English Fiction*. New York: W.W. Norton & Company, 1990.

Jones, Ann Rosalind. “Escrever o corpo: para uma compreensão de *L’Écriture Féminine*”, trad. Maria Filomena Louro. In *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, org. Ana Gabriela Macedo, Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

Kibbie, Ann Louise. "Sentimental Properties: *Pamela* and *Memoirs of a Woman of Pleasure*". *ELH*, Vol. 58, No. 3 (Autumn, 1991): 561-577.

King, Kathryn R.. "Of Needles and Pens and Women's Work", *Studies in Women's Literature*. Vol. 14, No. 1 (Spring, 1995): 77-93.

Kinkead-Weekes, Mark. Introdução, *Pamela*, de Samuel Richardson, London: Everyman's Library, 1962.

Konigsberg, Ira. *Samuel Richardson and the Dramatic Novel*. Lexington: University of Kentucky Press, 1968.

Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons Dangereuses*, Paris: Le Livre de Poche Classiques, 2002.

_____. *Da Educação das Mulheres*, trad. Luis Leitão. Lisboa: Edições Antígona, 2002.

Lipsedge, Karen. "A Place of Refuge, Seduction or Danger?: The Representation of the Ivy Summer-House in Samuel Richardson's *Clarissa*". *Journal of Design History*. Vol. 19, No. 3 (Autumn, 2006): 185-196.

Locke, John. "Some Thoughts Concerning Education", (1693). In *John Locke's Educational Writings*, ed. John William Adamson, Cambridge: Cambridge University Press, 1922.

Lubey, Kathleen. "Eliza Haywood's Amatory Aesthetic". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 39, No. 3, Feminist Work in Epistemology and Aesthetics (Spring, 2006): 309-322.

Mackie, Erin, ed. *The Commerce of Everyday Life: Selections from The Tatler and The Spectator*. Boston: Bedford/St. Martin's, 1998.

McKee, Patricia. "Corresponding Freedoms: Language and the Self in *Pamela*". *ELH*, Vol. 52, No. 3 (Autumn, 1985): 621-648.

McKeon, Michael. *The Origins of the English Novel 1600-1740*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1987.

_____. *The Secret History of Domesticity: Public, Private and the Division of Knowledge*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2007.

Merritt, J. *Beyond Spectacle: Eliza Haywood's Female Spectators*: Toronto: University of Toronto Press, 2004.

Monnickendam, Andrew. "The Merrie Lawes of 1646: The Parliament of Women as Lampoon and Subversion", *Sederi X* (1999): 111-119.

Myers, Victoria. "Model Letters, Moral Living: Letter-Writing Manuals by Daniel Defoe and Samuel Richardson". *Huntington Library Quarterly*, Vol. 66, No. ¾, Studies in the Cultural History of Letter Writing (2003): 373-391.

Needham, Gwendolyn B. "Richardson's Characterization of Mr. B. and Double Purpose in *Pamela*". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 3, No. 4 (Summer, 1970): 433-474.

Nunes, J. M. Sousa. *Estudos de Literatura e Cultura Inglesas*, rev. J. Carlos Viana Ferreira. Lisboa: CEAUL/FCT, 2010.

Porter, Roy. *English Society in the Eighteenth-Century*, ed. rev. Harmondsworth: Penguin, 1991.

_____. *Enlightenment: Britain and the Creation of the Modern World*. Harmondsworth: Penguin, 2001.

Richardson, Samuel. *Pamela; or, Virtue Rewarded*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

_____. *Clarissa; or, The History of a Young Lady*: Boston: Riverside Editions, 1962.

Richetti, John. *The English Novel in History 1700-1780*. London: Routledge, 1999.

Roussel, Roy. "Reflections on the Letter: The Reconciliation of Distance and Presence in *Pamela*". *ELH*, Vol. 41. No. 3 (Autumn, 1974): 375-399.

Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*, ed. rev. Oxford: Clarendon Press, 1996.

Shoemaker, Robert B. *Gender in English Society, 1650-1850: The Emergence of Separate Spheres?*. Harlow: Longman, 1998.

Showalter, Elaine. "A crítica feminista no deserto", trad. Margarida Esteves Pereira. In *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, org. Ana Gabriela Macedo. Lisboa: Edições Cotovia, 2002.

Silva, Jorge Bastos da. *A Instituição da Literatura: Horizonte Teórico e Filosófico da Cultura Literária no Limiar da Modernidade*. Série do Saber, 13. Porto: Universidade do Porto, 2010.

Soni, Vivasvan. "The Trial Narrative in Richardson's *Pamela*: Suspending the Hermeneutic of Happiness". *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol. 41, No. 1, Fortieth Anniversary Issue (Fall, 2007): 5-28.

Stuber, Florian. "Teaching *Pamela*", in *Samuel Richardson: Tercentenary Essays*. ed. Margaret Anne Doody e Peter Sabor, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

Tierney-Hynes, Rebecca. "Shaftesbury 'Soliloquy': Authorship and the Psychology of Romance". *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 38, No. 4 (Summer, 2005): 605-621.

Turner, James Grantham. "Novel Panic: Picture and Performance in the Reception of Richardson's *Pamela*". *Representations*, No. 48 (Autumn, 1994): 70-96.

Warner, William B. "The Elevation of the Novel in England: Hegemony and Literary History". *ELH*, Vol. 59, No. 3 (Autumn, 1992): 577-596.

_____. *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1684-1750*. Berkeley: University of California Press, 1998.

Watt, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin in association with Chatto & Windus, 1972 [1957].

Wilson, Stuart. "Richardson's *Pamela*: An Interpretation". *PMLA*, Vol. 88, No. 1 (January 1973): 79-91.

ANEXOS

Anexo 1



Le Verrou, Jean-Honoré Fragonard (1777-78)

Óleo sobre tela, 74 x 94 cm.

Museu do Louvre, Paris.

Anexo 2



Before, William Hogarth (1730-31)

Óleo sobre tela, 40 x 33.7 cm.

The J. Paul Getty Museum, Los Angeles.