

# Tensões da trajetória progressista em *Grandes esperanças*

## *Tensions of the Progressive Trajectory in Great Expectations*

**Maria Eulália Ramicelli**

Universidade Federal de São Paulo  
(UNIFESP/EFLCH) | Guarulhos | SP | BR  
meramicelli@unifesp.br  
<http://orcid.org/0000-0002-5751-3785>

**Resumo:** *Grandes esperanças*, publicado em formato de livro em 1861, é um dos últimos romances do famoso escritor inglês Charles Dickens. Nesse romance, Dickens problematiza a categoria do *gentleman*, a qual era central no contexto vitoriano. Este artigo enfatiza a função do elemento conservador, representado pela Casa Satis e a sra. Havisham, na trajetória progressista de Pip, o narrador-personagem, rumo a tornar-se um *gentleman*. Também considera o tom narrativo que expressa uma atitude não efusiva quanto ao sucesso dessa trajetória e contribui, assim, para a ambiguidade estrutural da narrativa. A análise desses elementos narrativos permite discutir a representação por Dickens de paradoxos importantes da sociedade vitoriana.

**Palavras-chave:** romance vitoriano; Charles Dickens; *Grandes esperanças*; *gentleman*; movimento progressista; movimento conservador.

**Abstract:** *Great Expectations*, published in book form in 1861, is one of the last novels by the famous English writer Charles Dickens. In this novel, Dickens problematizes the category of the gentleman, which was central to the Victorian context. This article focuses on the role of the conservative element, represented by Satis House and Miss Havisham, in Pip's – the narrator – progressive trajectory towards becoming a gentleman. It also considers the narrative tone, which expresses a non-effusive attitude towards the success of this trajectory and, thus, contributes to the structural ambiguity of the narrative. The analysis of these narrative elements allows the dis-



cussion of Dickens's representation of important paradoxes of the Victorian society.

**Keywords:** Victorian novel; Charles Dickens; *Great Expectations*; gentleman; progressive movement; conservative movement.

Certas ideias consistentes acerca da obra de Charles Dickens – escritor inglês de grande renome e popularidade no século XIX – tornaram-se consenso da crítica a partir de meados do século XX. Como Andrew Sanders (2000, p. 406, tradução própria) sintetiza,

Os romances de Dickens são multifacetados, digressivos e generosos. De forma significativa, refletem a natureza da sociedade urbana vitoriana com todos seus conflitos e discórdias, suas excentricidades e suas constrições, sua energia e sua extraordinária fertilidade, tanto física quanto intelectual.<sup>1</sup>

De fato, Dickens elaborou uma forma de narrar peculiar e atrativa aos leitores contemporâneos (e de tempos posteriores), pertencentes às diversas camadas socioeconômicas e culturais, dentro e fora da Inglaterra. Uma forma narrativa capaz de tornar visíveis e perceptíveis conflitos, desafios e paradoxos que geravam uma difusa, mas expressiva, ansiedade para os vitorianos. Como escritor e também fundador, diretor e colaborador de periódicos, Dickens alcançou posição de destaque e influência nos debates públicos num contexto de mudanças importantes que estavam em curso na Inglaterra.

É significativo que o termo “vitoriano” (derivado do nome da rainha Vitória, cujo reinado durou de 1837 a 1901) tenha começado a ser empregado pelos ingleses por volta dos anos 1850 para registrar uma “nova autoconsciência”<sup>2</sup> desenvolvida naquela particular fase histórica (Young, 1989, p. 76). “Vitoriano” expressa a vivência, a memória e as consequências importantes de um período caracterizado por profundas mudanças em todas as esferas da vida em sociedade, quando a Inglaterra se tornou o primeiro país urbano-industrial e consolidou seu poderio imperial ao redor do mundo. Imerso em e sensível a esse estado de coisas, e tendo tido a experiência direta de incertezas, instabilidades e possibilidades socioeconômicas que podiam marcar e (re)definir a vida de um indivíduo nascido no único país “essencialmente industrial e capitalista” à época (Hobsbawm, 2005, p. 121), Charles Dickens escreveu romances que formulam – em diversos níveis narrativos – tanto a fricção entre o espírito reformista em prol do bem-estar social e a salvaguarda do lugar e do modo de vida burguês, como também a subjetividade e o modo de vida urbanos que se configuravam de maneira inédita na Inglaterra.

A análise aguda de Raymond Williams (1974) sobre a configuração estética da ficção de Dickens destaca o alto grau de expressividade da forma narrativa dickensiana; forma nar-

<sup>1</sup> “Dickens's novels are multifarious, digressive and generous. In an important way, they reflect the nature of Victorian urban society with all its conflicts and disharmonies, its eccentricities and its constrictions, its energy and its extraordinary fertility, both physical and intellectual”.

<sup>2</sup> “It is about this time [the fifties] that the word Victorian was coined to register a new self-consciousness.” Observe-se que os historiadores não são unânimes quanto aos limites temporais do período vitoriano. Os anos que balizam esse período são definidos segundo os temas privilegiados e os parâmetros críticos adotados nas análises históricas (Steinbach, 2017, p. 3).

rativa que representa novas condições de vivência e de percepção inter e intrassubjetivas no contexto urbano moderno. Assim, é comum que personagens sejam percebidas umas pelas outras, pelo narrador, e conseqüentemente pelos leitores, principalmente por traços físicos e/ou modos de falar distintivos, num processo representativo do caráter efêmero da convivência social tipicamente urbana. Atrélado a esse aspecto, Dickens trabalha a conexão entre edifícios e pessoas, visto que os edifícios caracterizam a cidade moderna ao tornarem visível a ocupação do espaço pelas diversas instituições constituídas pela sociedade e pelos diversos padrões de moradia, os quais, ao distinguirem a posição socioeconômica de seus habitantes, promovem crescente fricção social, dado o rápido adensamento do espaço urbano. Como aspecto constitutivo da representação literária por Dickens desse complexo sistema perceptivo da moderna sociedade urbana, temos o emprego de técnicas narrativas que constroem a “dramatização de valores”, isto é, fazem com que valores morais adquiram expressão física (Williams, 1974, p. 35, 48, 49). Daí personagens que beiram o caricatural ou que se moldam por sentimentalismo e gestos melodramáticos – características narrativas alicerçadas na cultura letrada popular e, portanto, comumente desaprovadas (por longo tempo) por críticos e leitores defensores de personagens elaborados em profundidade e de padrões narrativos de desenvolvimento compassado. Williams entende a particular construção de personagens por Dickens como altamente expressiva de novas sensibilidades e de novos modos de construir identidades, num processo que, por ser inaudito, permitia o afloramento de idiossincrasias. Na síntese esclarecedora de Williams (1974, p. 45, tradução própria) sobre a formulação dickensiana da questão do indivíduo moderno nesse inédito contexto urbano-industrial-capitalista em plena evolução, “[a]s pessoas tinham que definir a si mesmas e a sua posição no mundo”.<sup>3</sup>

Essa questão existencial é representada de modo interessante pela personagem Wemmick em *Grandes esperanças* (*Great Expectations*). Nesse romance, Pip narra as fases e os desafios pessoais de sua ascensão de menino pobre, do interior do sul inglês, a *gentleman* em Londres. Um dos primeiros eventos marcantes dessa trajetória é o anúncio pelo sr. Jaggers (advogado londrino e doravante tutor de Pip) de que o menino fora anonimamente agraciado com uma fortuna a fim de manter-se e educar-se como *gentleman* na capital inglesa. Braço direito do advogado, Wemmick torna-se amigo e conselheiro de Pip, especialmente quanto ao modo de (sobre)viver na caótica e perigosa Londres. O capítulo nove no terceiro volume do romance narra, em tom caricatural, a dificuldade de Pip para compreender a habilidade social de Wemmick em elaborar uma identidade particular e outra pública que lhe permitem tanto salvaguardar sua privacidade como administrar sua posição no contexto de trabalho. Na ocasião de um jantar na casa do sr. Jaggers, a “maneira seca e distante” – e, portanto, incompreensível para Pip – com que Wemmick se dirige a ele dá-lhe a impressão de que “houvesse dois Wemmicks gêmeos, e aquele fosse o irmão errado”. Pip observa que “Wemmick recebia o vinho que lhe era oferecido de modo mecânico – tal como receberia o salário a ser pago – e, com os olhos em seu patrão, permanecia num estado de prontidão perpétua, aguardando o interrogatório” (Dickens, 2012, p. 531, 535). É somente quando partem da casa do advogado que Pip nota certa mudança no comportamento de Wemmick, o que lhe indica que “o irmão certo estava voltando”. Wemmick retoma seus modos naturais e Pip se dá “conta de que estava

---

<sup>3</sup> “People had to define themselves and their position in the world”

caminhando de braço dado com o outro irmão, o certo, e que o errado se havia desvanecido na noite” (Dickens, 2012, p. 535). É então que Wemmick desabafa:

“Bem”, disse Wemmick, “acabou! Ele é um homem maravilhoso, que não tem igual no mundo; mas sinto que tenho de ficar todo amarrado quando janto com ele – e é mais confortável jantar desamarrado.”

Achei que aquela definição era correta e transmiti-lhe esse pensamento (Dickens, 2012, p. 535).

Não surpreende que a ficção dickensiana seja paradigmática do grande interesse dos vitorianos por seus conterrâneos considerados excêntricos. Como James Gregory explica em artigo sobre biografias de vitorianos excêntricos, esse tipo de narrativa data do século XVII na Inglaterra, sendo que os vitorianos eram especialmente fascinados pela excentricidade tanto verídica como ficcional. No campo da literatura, Charles Dickens ocupa lugar ímpar por ter sido “possivelmente o mais famoso expoente de personagem excêntrica na ficção vitoriana”<sup>4</sup> (Gregory, 2007, p. 343, tradução própria) ao explorar com habilidade esse elemento oriundo da cultura popular. A excentricidade é historicamente associada ao grotesco e à anormalidade tanto física como comportamental. Estudiosos que se ocuparam desse aspecto na ficção britânica destacam que Walter Scott e Charles Dickens tinham “uma sensibilidade peculiar para maneiras de ser e hábitos incomuns”<sup>5</sup> (Gregory, 2007, p. 356, tradução própria). Gregory argumenta que “certamente essas personagens excêntricas e grotescas tornaram-se centrais para o desenvolvimento da ideia de ‘Dickensiano’”<sup>6</sup> (Gregory, 2007, p. 357, tradução própria) e concorda com estudiosos que interpretam a presença constante (e variada quanto à função narrativa) de personagens excêntricas na ficção de Dickens como um recurso narrativo que expressaria a resistência do autor ao processo de crescente normatização e conformidade social e, portanto, sua crítica ao avanço da racionalidade utilitarista em direção a ações descompromissadas com a organização do bem-estar social.

A partir das colocações de Raymond Williams e James Gregory podemos entender que, em diferentes níveis, a excentricidade, o grotesco e a esquisitice física e comportamental de uma série de personagens dickensianas são basicamente representativos de novas formas de sociabilidade ainda não consolidadas e/ou de inadaptação ou reação pessoal à nova dinâmica socioeconômica e cultural que, em ritmo acelerado, se impunha como norma do modo de vida capitalista urbano-industrial. Modo de vida que, como sabemos, era exportado pela Inglaterra com o *status* de modernidade. Essa importante característica da ficção de Charles Dickens fez com que críticos vitorianos julgassem sua obra como sendo “fantástica ou romântica” em contraste com o valorizado Realismo de William Makepeace Thackeray (Gregory, 2007, p. 356). Mas como Williams analisa, o Realismo elaborado por Dickens tem características formais específicas, uma vez que o arcabouço artístico e cognitivo da obra dickensiana é deliberada e conscientemente fundado na cultura popular, isto é, em formas culturais intelectualmente acessíveis a todos e típicas do contexto urbano caracterizado por maior mobilidade e variedade social. Nessa linha de criação literária, a valorização da expressão física da

<sup>4</sup> “arguably the most famous exponent of the eccentric character in Victorian fiction”.

<sup>5</sup> “he [Dickens] shared with him [Scott] a peculiar sensitivity to singular manners and habits”.

<sup>6</sup> “Certainly these eccentric and grotesque characters became central to the developing notion of the ‘Dickensian.’”

dimensão psicoemocional das personagens permitiria um acesso mais intenso, por diversos segmentos de leitores, às camadas de significação da narrativa literária, visto que a estrutura subjetiva da ficção dickensiana é plasmada pelo ritmo acelerado da vida urbana moderna e pela crescente efemeridade e impessoalidade dos contatos intersubjetivos nesse contexto.

Como sinalizei acima ao tratar da personagem Wemmick, essas questões temático-formais da obra dickensiana encontram-se elaboradas de maneira especialmente intrigante e, a meu ver, problematizadora de paradigmas da sociedade vitoriana, em *Grandes esperanças*, penúltimo romance completo de Charles Dickens e considerado pela crítica como pertencente à fase madura do escritor. *Grandes esperanças* foi serializado de 1860 a 1861 em *All the Year Around* (revista fundada e dirigida pelo próprio Dickens) e publicado em livro já em 1861. A ação narrativa é localizada nas primeiras três décadas do século XIX, quando Londres era centro comercial de importância internacional e a Inglaterra – como um todo – caminhava (a passos bem rápidos) rumo a se tornar a “oficina do mundo”<sup>7</sup> (Hobsbawm, 2005, p. 67).

Os romances de Charles Dickens pautam-se por enredos intrincados que exploram causas e efeitos dos fatos perpetrados por personagens ou atuantes sobre elas. Esse tipo de enredo é um dos aspectos mais notórios do romance realista oitocentista e Dickens – um de seus principais formuladores – desenvolveu-o, via de regra, por meio do melodrama. No que diz respeito ao enredo de *Grandes esperanças*, uma das questões mais discutidas é o fato de Dickens ter reelaborado o desfecho. Quando da preparação da edição em livro, além de fazer mudanças na organização dos capítulos finais, Dickens aceitou os argumentos do amigo e famoso autor de romances populares Edward Bulwer-Lytton em favor da alteração do teor da relação entre Pip e sua amada Estella. Assim, o final original que narrava o encontro fortuito – no centro agitado de Londres – entre Pip e Estella, já desiludidos por tudo o que viveram e estando emocionalmente afastados um do outro, foi substituído pela reaproximação sugestiva de sua união quando eles se reveem no terreno onde havia existido a Casa Satis da sra. Havisham.<sup>8</sup>

São a Casa Satis e sua proprietária, simbioticamente ligadas pela degradação, uma vez que estão paralisadas no tempo e fechadas para o mundo, que coloco em evidência a fim de discutir sua função narrativa enquanto expressão de força conservadora. Penso ser possível inferir que, ao escrever *Grandes esperanças* no início dos anos 1860, mas localizando a história nas primeiras décadas do século XIX (quando a Inglaterra aprofundava sua reformulação de costumes e práticas sociais visando tornar-se uma nação civilizada), Dickens elaborou uma visada crítico-comparativa entre a fase que estabelecia as bases de uma transformação socioeconômica e cultural significativa e aquela que evidenciava o convívio conflitante entre maior mobilidade social acompanhada de avanços rápidos em condições materiais – para certos segmentos sociais – e a persistência influente de uma mentalidade conservadora, e até mesmo retrógrada, que, na fatura narrativa de *Grandes esperanças*, se configura como estagnação psicoemocional e material. Assim, interessa discutir o que a Casa Satis e a sra. Havisham representam na trajetória de Pip, uma vez que é nesse lugar onde o menino toma consciência

---

<sup>7</sup> Robin Gilmour (2016, p. 126) remete ao estudo de Mary Edminson, o qual afirma que a história se localiza entre 1807 e 1823 (ou, no máximo, dois a três anos depois). Por seu turno, Charlotte Mitchell evoca estudo de Jerome Meckier que localiza a ação narrativa entre dezembro de 1812 e 1840 (Dickens, 2012, p. 658).

<sup>8</sup> O dramaturgo irlandês George Bernard Shaw, inconformado com a mudança – para ele incoerente – do desfecho, custeou uma edição que retomou o final original. A partir de então, têm sido publicadas edições em que figura apenas o final reelaborado por Dickens ou edições em que o final original é incluído como apêndice. Este é o caso da edição brasileira aqui referida.

de sua ansiedade de classe ao sofrer o desprezo e a rejeição vocalizados por Estella, o que permite a ele articular o desejo de não ser “um trabalhadorzinho vulgar”, mas sim tornar-se alguém “invulgar”, condição socioeconômica e cultural que Pip entende ser a de um *gentleman* (Dickens, 2012, p. 105, 122-123, 179). Como a narrativa nos mostra, essa compreensão de Pip revela-se um percalço para ele porque o menino parte de uma concepção de *gentlemanliness* que a narrativa qualifica como insuficiente.<sup>9</sup>

A categoria do *gentleman* era tão central quanto antiga no contexto inglês. Ao historicizá-la e analisar sua representação ficcional em romances vitorianos (dentre eles, *Grandes esperanças*), Robin Gilmour (2016) explica a reformulação dessa categoria tradicional – marcadora de *status* socioeconômico e cultural, e típica de uma sociedade rigidamente hierárquica – no período de consolidação da sociedade burguesa. Historicamente, o *gentleman* era membro da baixa nobreza e sua riqueza adivinha da propriedade de terras não atreladas a títulos aristocráticos. Gilmour destaca como a peculiar posição do *gentleman* na sociedade aristocrática inglesa e o fato de que essa posição constituía uma possibilidade de integração à baixa nobreza faziam com que essa categoria tivesse razoável elasticidade de modo a permitir a relação entre seus membros e aqueles pertencentes a setores emergentes. Com a gradual formação da sociedade burguesa (baseada em novas formas de produzir riqueza, novos valores morais, novos parâmetros e práticas de sociabilidade), uma elite sem *pedigree* se constitui, ciente de que precisa construir uma marca de *status* sólida a fim de não só demarcar como também justificar sua posição socioeconômica. A flexibilidade e a elasticidade da respeitável categoria do *gentleman* permitem que as novas elites a reformulem segundo seus paradigmas socioeconômicos e culturais. A antiga primazia da posição socioeconômica atrelada ao nascimento dá lugar à valorização do trabalho pessoal em novas áreas de produção de riqueza de modo que, teoricamente, a categoria do *gentleman* torna-se mais aberta à possibilidade ainda mais abrangente de ascensão social. Antigos valores morais caracterizadores da respeitabilidade do *gentleman* baseados na honra e na elegância da aparência e do trato social são atrelados a novos valores burgueses tais como sobriedade, seriedade, responsabilidade e parcimônia. A categoria do *gentleman* sintetiza, portanto, um processo de acomodação entre antigas e novas posições sociais, e seus valores, poderosamente influente na sociedade vitoriana. *Grandes esperanças* elabora uma avaliação de aspectos conflitivos desse processo por meio da trajetória do protagonista.

Com efeito, se desde o início da narrativa Pip apresenta atitudes cavalheirescas que o diferenciam da maioria das pessoas de seu convívio (uma vez que Pip-narrador – que se encontra na fase adulta – sempre destaca, na sua persona infantil, seu bom coração, suas boas maneiras e sua busca espontânea por auto melhoramento via educação formal, em contraste com a rudez, a ignorância e/ou a violência que reinam no seu entorno) é somente quando ele passa a frequentar a Casa Satis, e devido especialmente à arrogância de classe de Estella, que Pip identifica em si mesmo o conflito entre sua origem socioeconômica e a condição elevada que ele deseja alcançar. Em Pip, o desejo de ascensão social atrela-se ao desejo sexual. No entanto, como Pip-personagem parte de uma compreensão equivocada de *gentlemanliness*,

---

<sup>9</sup> A tradução brasileira do romance emprega o termo “cavalheiro” como correspondente a *gentleman*. Dada a particularidade histórica dessa categoria no contexto inglês (Gilmour, 2016), usarei o termo em inglês. Para uma discussão de *Grandes esperanças* enquanto romance de formação, contemplando uma síntese da questão de *gentlemanliness* na Inglaterra, remeto a Sandra Guardini Vasconcelos (2018). Esse romance de Dickens também integra a discussão mais ampla sobre romance de formação europeu desenvolvida por Franco Moretti (2020).

vai ser preciso que ele passe por um aprendizado amplo e profundo – que implica ganhos e perdas emocionais e materiais – até que ele atinja, por esforço próprio, a condição de *gentleman* segundo a formulação burguesa dominante. Assim, *Grandes esperanças* narra o processo de formação de Pip como *gentleman*; processo configurado como progressista e, portanto, qualificado positivamente na narrativa. Contudo, essa trajetória é marcada por paradoxos e ambivalências importantes, as quais entendo serem especialmente representadas pela Casa Satis e pela sra. Havisham em si mesmas e na sua relação – ainda que indireta – com outros espaços e outras personagens.

## Forças sombrias

Ao analisar as linhas centrais do enredo de *Grandes esperanças*, o que significa tanto destacar as personagens que influem decididamente sobre a trajetória de Pip – Magwitch e sra. Havisham – como o modo com que o protagonista as entende ao longo da narrativa, Peter Brooks (1980, p. 506-507, tradução própria) visualiza quatro linhas de força que se organizam em pares: “(1) Comunhão com o forçado/desvio criminoso. // (2) Naturalmente vicioso/criado com a mão. /// (3) O sonho da Casa Satis/o conto de fadas. // (4) O pesadelo da Casa Satis/a história de bruxa”. As linhas de força (2) e (3) constituem o enredo “‘oficial’ e censurável” para o próprio Pip, e compreendem uma boa dose de censura introjetada por ele. Já as linhas de força (1) e (4) são analisadas por Brooks como formando o “enredo ‘reprimido’” pelo protagonista: repressão psicoemocional que não se sustenta até o desfecho.<sup>10</sup> É a partir do segundo volume do romance que Pip gradualmente descobre como as histórias da sra. Havisham e de Estella estão entrelaçadas à de Magwitch. Ao longo desse processo de descobertas, que têm consequências decisivas para sua própria vida, Pip é forçado tanto a admitir e enfrentar o conteúdo psicoemocional por ele reprimido por longo tempo como a agir segundo sua nova consciência sobre si mesmo e sobre sua relação principalmente com Magwitch, Joe, sra. Havisham e Estella. Esse percurso constitui o cerne da formação de sua subjetividade enquanto *gentleman*.

Peter Brooks discute como a lembrança continuamente repetida de fatos passados e a repressão de sentimentos são constitutivas do contexto enclausurado da sra. Havisham. Contexto sobre o qual Pip tem inicialmente apenas as informações vagas que circulam no vilarejo:

Eu ouvira falar da sra. Havisham, da cidade – todo mundo em toda a região ouvira falar da sra. Havisham, da cidade – como uma mulher muitíssimo rica e severa que morava numa casa grande e lúgubre, fortificada para proteger-se de ladrões, e vivia isolada do mundo (Dickens, 2012, p. 94).

Ao ser levado para a casa dessa mulher rica pelo sr. Pumblechook (a quem a sra. Havisham havia encomendado um menino para brincar com sua protegida), Pip toma conhe-

---

<sup>10</sup> “(1) Communion with the convict/criminal deviance. // (2) Naterally wicious [sic]/bringing up by hand. /// (3) The dream of Satis house/the fairy tale. // (4) The nightmare of Satis House/the witch tale. [...] there is in each case an ‘official’ and censoring plot standing over a ‘repressed’ plot.”

cimento detalhado do lugar e das moradoras à medida que se move da rua para o interior da propriedade:

[...] chegamos à casa da sra. Havisham, que era uma estrutura velha, de tijolo, de aparência lúgubre, cercada de grades de ferro. Algumas das janelas haviam sido fechadas com tijolos; das que restavam, todas as do andar de baixo eram protegidas por grades enferrujadas. Havia um pátio na frente, cercado por grades [...] A fábrica [de cerveja] não estava funcionando no momento, e parecia não funcionar há muito, muito tempo.

Minha jovem guia trancou o portão, e atravessamos o pátio. Era pavimentado e estava limpo, porém crescia mato em cada rachadura. [...]

Entramos na casa por uma porta lateral – a grande porta da frente era atravessada por duas correntes do lado de fora – e a primeira coisa de que me dei conta foi que todos os corredores estavam às escuras, e que a moça deixara uma vela acesa ali. [...] subimos uma escada, e tudo ainda estava escuro, e só a vela nos iluminava o caminho.

[...] Entrei, pois, e me vi num quarto bem grande, muito bem iluminado com velas de cera. Nenhum raio de luz solar entrava ali. Era um toucador, a julgar pelos móveis, se bem que boa parte deles tinha formas e funções que eu desconhecia por completo. [...] Numa cadeira de braços, [...] estava a senhora mais estranha que eu jamais vira ou hei de ver. Trajava roupas de materiais nobres [...] tudo branco. Os sapatos eram brancos. E um longo véu branco caía-lhe pelos cabelos, e nos cabelos havia flores, como se ela fosse uma noiva, mas os cabelos eram brancos. [...] Não foi nos primeiros momentos que vi todas essas coisas [...] Porém vi que tudo no meu campo de visão que era para ser branco fora branco há muito tempo, e perdera o brilho, e estava desbotado e amarelado (Dickens, 2012, p. 99-102).

Como podemos perceber, no trajeto para dentro da Casa Satis, Pip tem a sensação da passagem do tempo justamente pelo duplo movimento de caminhar e tomar ciência do quê e de quem está ao seu redor. Assim, nesse trecho o tempo é construído por meio da ação físico-psíquica de Pip, a qual gera conhecimento de um lugar e de pessoas absolutamente distantes do que o menino considerava normal. Pip logo se depara com um detalhe especialmente importante desse contexto; detalhe, na verdade, já sugerido pelo que ele viu até esse momento:

Foi quando me plantei diante dela [da sra. Havisham], evitando seus olhos, que pude observar os objetos que a cercavam em detalhe, e vi que seu relógio havia parado às oito e quarenta, e que o relógio do quarto havia parado às oito e quarenta. [...]

Foi então que me dei conta de que tudo naquele quarto havia parado, tal como os dois relógios, muitos anos antes. [...] Se não fosse essa interrupção de todo movimento, essa imobilidade de todos os objetos pálidos e gastos, nem mesmo o vestido de noiva fenecido que recobria aquele corpo destroçado poderia assemelhar-se tanto ao traje de um defunto, nem o véu tanto a uma mortalha (Dickens, 2012, p. 103, 105-106).

A casa e sua proprietária – estagnadas no tempo e fechadas para o mundo exterior – são um assombro para Pip. Para o leitor, a Casa Satis e a sra. Havisham talvez constituam o elemento humano mais fortemente exótico de *Grandes esperanças* devido a sua configuração gótica, haja vista a decadência material e a distância dessa existência em relação ao momento presente. Uma casa fechada em si mesma. Compreensível, então, o nome oficial dado a essa propriedade pelos antepassados da sra. Havisham, como Estella explica a Pip: “Satis; o que em grego, ou latim, ou hebraico, ou nas três línguas [...] quer dizer ‘bastante’. [...] Queria dizer, quando foi dado à casa, que quem dela era dono não podia querer mais nada. Naquele tempo as pessoas se satisfaziam com pouca coisa, eu diria” (Dickens, 2012, p. 101). A compreensão de Estella sobre “satisfaz[er-se] com pouca coisa” é evidentemente ingênua. A Casa Satis havia sido uma casa-emprego com força econômica local que, desde sua fundação, foi entendida como sendo suficiente em si mesma. No entanto, para Pip, esse contexto tem aspectos assustadores e ameaçadores.

A reação do protagonista é significativa em mais de um nível narrativo. No sentido mais estrito, temos o espanto compreensível de uma criança, acostumada a andar sozinha pelo vilarejo e proximidades, frente à peculiar decadência, ao enclausuramento e à estagnação desse lugar e de sua proprietária. No sentido mais amplo e profundo desse romance realista, a Casa Satis e a sra. Havisham têm caráter exótico para o próprio protagonista justamente por representarem uma força contrária ao movimento dominante no contexto oitocentista. Ao sintetizar o realismo enquanto atitude autoral e método de construção narrativa, Antonio Candido (2004, p. 136-137) ressalta que

a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao pormenor pelo tempo, que pode ir de algumas horas até um século – e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade. As coisas, os seres, as relações existem na medida em que duram; por isso, muito da sua especificação realista consiste em mostrar o efeito do tempo sobre os detalhes, mesmo porque a suprema especificação pode ser essa marca temporal. [...] O Realismo se liga, portanto, à presença do pormenor, sua especificação e mudança. Quando os três formam uma combinação adequada, não importa que o registro seja do interior ou do exterior do homem; que o autor seja idealista ou materialista. O resultado é uma visão construída que pode não ser realista no sentido das correntes literárias, mas é real no sentido mais alto [...].

Os detalhes da Casa Satis e da sra. Havisham, acuradamente percebidos por Pip, fornecem ao protagonista – e ao leitor – a dimensão da ação corrosiva do tempo já transcorrido. O estágio de permanente decadência e o desgaste material das coisas e da pessoa da sra. Havisham expressam a paralisia psicoemocional dessa personagem que remói as dores do passado – especificamente, seu abandono pelo noivo no dia do casamento – e devota sua existência à vingança contra os homens ao educar Estella para brilhar na frieza, no orgulho e no desprezo por eles. Ao mesmo tempo, no momento presente da narrativa, a degradação física e moral da Casa Satis e de sua proprietária expressa um estado de imobilidade no tempo e no espaço que destoa profundamente do movimento e da mudança progressistas que, em maior ou menor grau, marcam a existência da maioria das outras personagens.<sup>11</sup> A

<sup>11</sup> O movimento e a mudança característicos do romance realista nem sempre implicam resultado positivo – material e/ou psicoemocional – para as personagens. Grandes esperanças valoriza as personagens que, em

síntese dessa situação consiste no fato de que a passagem do tempo provoca mudanças que constroem um contexto de estagnação. Trata-se de um movimento retrógrado.

No intrincado enredo de *Grandes esperanças*, marcado por ilusões e equívocos de ação e julgamento da parte de Pip, a influência da Casa Satis sobre o protagonista é considerável e duradoura. Como Peter Brooks (1980, p. 511, tradução própria) observa,

as tramas progressistas, formativas, as tramas de evolução, são ameaçadas por um processo repetitivo que obscuramente se desenvolve por debaixo e para além delas. Percebemos que o progresso para diante terá que recuperar manifestações presentes no início.<sup>12</sup>

Pip demora a compreender seus equívocos de julgamento (porque eles se misturam às suas ambições socioeconômicas e ao seu desejo por Estella) tanto sobre as pessoas que promovem e/ou apoiam seu movimento pessoal para adiante – Joe é o caso paradigmático – como sobre aquelas que o prendem a sua condição atual – sobretudo Estella via sra. Havisham. Num raro momento de confronto entre ambas, testemunhado por Pip, Estella expõe sua consciência sobre as consequências advindas do tipo de criação que recebera da sra. Havisham:

“Ou então”, disse Estella, “para dar um exemplo mais apropriado, se a senhora Ihe [sua filha adotiva] houvesse ensinado, desde que ela começou a entender as coisas, com toda a energia e vigor, que existia, sim, a luz do dia, mas que era uma coisa inimiga e destrutiva, e que ela devia sempre se voltar contra essa luz, pois essa luz causara a sua ruína e também causaria a dela, se ela não se cuidasse; se a senhora tivesse agido assim, e então, por algum motivo, quisesse que ela aceitasse com naturalidade a luz do dia, e ela não conseguisse fazê-lo, a senhora ficaria decepcionada e zangada?” (Dickens, 2012, p. 421).

No contexto dessa discussão, luz significa amor, carinho, afeição pelo outro. Sentimentos que Estella não consegue expressar porque não os aprendeu. Não à toa, por mais de uma vez, ela tenta – sempre em vão – fazer com que Pip entenda que ela é incapaz de amar. Na passagem em questão, é a vez da sra. Havisham ser confrontada com a insensibilidade de Estella. Ao reiterar “há que me aceitar tal como fui feita. O sucesso não é meu, o fracasso não é meu, mas eu sou a combinação dos dois” (Dickens, 2012, p. 421) a moça reforça que ela é incapaz de mudar a si mesma. Assim, Estella é a expressão renovada da estagnação que constitui a Casa Satis.<sup>13</sup>

Essa sequência, que se localiza no penúltimo capítulo do volume dois do romance, é duplamente significativa. De um lado, aponta indiretamente para a mudança que Pip deverá fazer em si mesmo e em sua relação com outras personagens importantes em sua trajetória formativa como *gentleman* – mudança não propiciada pelas moradoras da Casa Satis. De outro

---

alguma medida, passam por mudanças construtivas.

<sup>12</sup> “the progressive, educative plots, the plots of advancement, are threatened by a repetitive process obscurely going on underneath and beyond them. We sense that forward progress will have to recover markings from the beginning”.

<sup>13</sup> A ironia gerada por esse diálogo é que a sra. Havisham pedirá desculpas a Pip em momento tardio para ela e sua Casa Satis. Tudo o que restará, literalmente, serão um corpo e uma casa destruídos.

lado, aprofunda a significação do contraste entre luz e escuridão construída desde o início da narrativa. Estella personifica o paradoxo da situação vivida por Pip: ela é luz em potencial (considerar a origem latina de seu nome), que vive sob o domínio da escuridão de um contexto marcado por estagnação físico-emocional. Pip – na ocasião do diálogo acima referido – encontra-se na mesma condição de Estella. No entanto, por força dos acontecimentos, Pip terá que fazer o movimento para frente; movimento que é, a um só tempo, inter e intrassubjetivo. Com efeito, a surpresa preparada por Dickens nessa narrativa densa recai sobre a função do criminoso Magwitch no destino do protagonista e, na sequência imediata, sobre o já mencionado enredamento da história do criminoso às de Estella e da sra. Havisham. Assim, dois terços da narrativa baseiam-se na combinação de ações alheias a e/ou desconhecidas por Pip com os sucessivos pré-conceitos dele (motivados por seus desejos pessoais) sobre pessoas e acontecimentos. É somente na transição para o volume três que os desenganos de Pip começam a se desfazer.

A gradual compreensão e compaixão que Pip desenvolve por Magwitch acompanha um movimento necessário na lógica da narrativa: o afastamento físico e emocional de Pip em relação à Casa Satis, à sra. Havisham e a Estella. Afastamento doloroso porque assentado em desilusões profundas: o fato de a sra. Havisham não ser a fada-madrinha que teria proporcionado os meios financeiros para Pip receber uma educação formal melhor e viver como *gentleman* em Londres; o fato de Estella nunca ter sido pretendida a ele. É neste estado de espírito que Pip se prepara para fazer o que ele tenciona ser a última visita à Casa Satis e suas moradoras: “saí em direção à velha casa memorável, na qual teria sido muito melhor para mim se eu jamais tivesse posto o pé, muito melhor se eu jamais a tivesse visto” (Dickens, 2012, p. 489).

## Luz plena?

Ao tentar renegar o contexto da Casa Satis, Pip-personagem manifesta sua nova condição psicoemocional. Nesse ponto da narrativa, ele é tanto mais informado e, portanto, menos iludido sobre pessoas e sobre o valor das atitudes e ações delas, como é mais atento às forças inevidentes que têm afetado sua vida. Esse trabalho interior, que promove revisão construtiva dos próprios sentimentos, ideais e atitudes, é a expressão vívida do processo formativo de Pip. No centro desse processo de auto melhoramento está o aprendizado de atitudes e sentimentos qualificados como positivos na fatura narrativa, uma vez que contribuem para o equilíbrio emocional, social e econômico do protagonista: compaixão, gratidão, honestidade, retidão, parcimônia. Trata-se de atributos norteados por alto senso de justiça social, expressivos da compreensão de Pip de que o valor individual independe da condição socioeconômica. Em suma e como já mencionado, o aprendizado de Pip consiste no processo de gentrificação segundo o paradigma vitoriano. Uma curta passagem ilustra o desabrochar dessa nova condição do protagonista. Nos capítulos finais, após a captura de Magwitch pela polícia, Pip admite para ele próprio sua mudança de ponto de vista sobre si e sobre duas das pessoas mais importantes em sua vida:

Pois agora a repugnância que ele [Magwitch] me inspirava havia desaparecido por completo, e naquela criatura perseguida, ferida e acorrentada que tomava minha mão na sua eu via apenas um homem que pretendia ser meu benfeitor, e que

fora afetuoso, grato e generoso para comigo com muita constância durante anos. Eu via nele apenas um homem que fora muito melhor do que eu fora para com Joe (Dickens, 2012, p. 606).

O reconhecimento da humanidade de Magwitch por Pip é narrado como um fato iluminador na trajetória do protagonista, sendo a cena do julgamento de Magwitch emblemática desse processo. A sala onde ocorre o julgamento é descrita como inundada pela luz solar que, no viés de Pip-narrador, representa uma verdade superior porque é mais justa do que a justiça humana. Assim, essa cena expressa um ponto de vista crítico do *modus operandi* do sistema jurídico vigente, o qual ignora contingências pessoais:

Toda a cena se desenrola outra vez diante de meus olhos, nas cores vívidas do momento, até mesmo as gotas das chuvas de abril nas janelas do tribunal, brilhando ao sol de abril. [...]

O sol entrava pelos janelões do tribunal, atravessando as gotas d'água reluzentes que escorriam pelas vidraças, lançando um feixe largo de luz entre os trinta e dois e o juiz, juntando aqueles a este, e talvez trazendo à lembrança de alguns dos espectadores que tanto aqueles quanto este um dia seriam submetidos, em termos de absoluta igualdade, ao Juízo mais elevado, que tudo sabe e jamais erra (Dickens, 2012, p. 620-621).

O próprio Magwitch é envolto pelo sol ao se dirigir ao juiz que acabara de proferir sua sentença de morte: “Levantando-se por um momento, o rosto um ponto a brilhar na luz, o prisioneiro disse: ‘Meritíssimo, recebi minha sentença de morte do Todo-poderoso, porém submeto-me à sua’, e voltou a sentar-se” (Dickens, 2012, p. 621). Na sequência imediata, quando Pip narra suas visitas ao moribundo Magwitch na prisão, luz e sol representam – na fala do prisioneiro – a presença positiva de Pip em sua vida.

É nítido o contraste entre a venerável luminosidade do julgamento e do estado de espírito de Magwitch e a escuridão e excentricidade de configuração gótica da Casa Satis e da sra. Havisham. A construção da atmosfera profundamente diferenciada desses espaços e a correspondente caracterização dessas personagens em determinada fase de suas vidas, com implicações importantes para a trajetória do protagonista, torna visível e potencialmente atrativo para o leitor o posicionamento de Charles Dickens sobre o que esses espaços e essas personagens representam: a clareza do espírito progressista sobrepujando o obscurantismo da mentalidade conservadora-retrógrada. A trajetória de Pip constitui o movimento conturbado, mas vitorioso, de uma condição à outra; daí o valor ideológico dessa narrativa para os leitores contemporâneos a Dickens. Com efeito, para a sociedade vitoriana de meados do século XIX, essa trajetória teria caráter realista por expressar a consolidação da mentalidade e do modo de vida burguês. Afinal, Pip torna-se um homem de classe média respeitável tanto na aparência como na essência: um *gentleman*.

No âmbito da vida pública, Pip tem carreira de sucesso na Clarriker & Cia. Inicia como funcionário (a convite do amigo Herbert Pocket, um dos sócios da empresa graças à ajuda anônima de Pip) e, após alguns anos, torna-se sócio desse empreendimento promissor. Como Pip afirma, “Que não se pense que nos tornamos uma grande empresa, nem que ganhamos dinheiro a rodo. Não negociávamos em escala grandiosa, mas tínhamos um bom nome na

praça, trabalhávamos muito para ganhar nosso dinheiro e demo-nos muito bem.” (Dickens, 2012, p. 650). No capítulo final (na segunda versão escrita por Dickens), quando Pip encontra Estella no terreno onde havia existido a Casa Satis e ela lhe pergunta sobre seu padrão de vida, ele responde: “Trabalho muito para ter o suficiente, de modo que... Sim, vivo bem” (Dickens, 2012, p. 654). É digno de nota que em apenas dois parágrafos, ao final do penúltimo capítulo do romance, Pip narre de modo sintético seu sucesso profissional e financeiro. Esse é um evidente contraste com a narração pormenorizada dos numerosos eventos e sentimentos que marcam seu percurso atribulado na ânsia de se tornar um *gentleman*. Tal descompasso narrativo pode sugerir ao leitor de hoje uma impressão equivocada de que o protagonista tem uma trajetória socioeconômica decadente. Muito pelo contrário: além de não retroceder à vida de trabalho braçal na ferraria de Joe, Pip trilha com êxito um dos caminhos profissionais mais valorizados da era vitoriana, a ponto de se tornar sócio em uma firma. Como Graham Smith (2006, p. 3, tradução própria) pontua, “o trabalho em escritório era uma profissão importante na emergente burocracia oitocentista”.<sup>14</sup> Do ponto de vista afetivo e familiar, Pip torna-se um homem circunspecto, sério e de consciência aliviada. Nos dois últimos capítulos, vemos o protagonista pedindo e obtendo o perdão de Joe e Biddy por sua conduta ingrata e injusta quando havia sido alçado ao estilo de vida de um *gentleman*. E percebemos sua atitude conformista quanto a sua condição de homem solteiro. Com efeito, nos dois desfechos escritos por Dickens, Pip expressa sentimentos e pensamentos de modo contido e compenetrado. Diante dessa sequência de fatos que constrói a etapa final da formação de Pip como *gentleman* vitoriano, é instigante a argumentação de Peter Brooks (1980, p. 521) de que “o reconhecimento e a aceitação de Magwitch por Pip” – “desfecho ético” para as questões de fundo enfrentadas pelo protagonista – e o aceite de Pip de ter uma “existência serena sem enredamento, como funcionário celibatário de Clarrikers” constituiriam o verdadeiro final de *Grandes esperanças*.<sup>15</sup>

Há, contudo, um elemento narrativo que permanece em atrito com o enredo progressista vitorioso: no terceiro volume, Pip-narrador aprofunda o tom morno, não efusivo, de sua narração e de suas ponderações sobre os acontecimentos e as pessoas. Entendo que essa fricção constrói ambiguidade estrutural na narrativa por exprimir algo mais do que a consciência de perdas sofridas pelo protagonista ao longo de sua trajetória, e do que a valorizada sobriedade burguesa. Minha hipótese interpretativa é que esse tom narrativo expressa um mal-estar em relação à posição do *gentleman* vitoriano.

No capítulo sobre *Grandes esperanças*, Robin Gilmour (2016, p. 107-148) destaca tanto o lugar de fala específico de Dickens, em comparação a outros escritores que também produziram romances centrados na figura do *gentleman*, como a fase da vida pessoal do autor na época em que ele escreveu esse romance. Dickens pertenceu à camada social que almejou e batalhou para atingir a condição e o *status* de respeitabilidade típica do *gentleman*. Contudo, segundo Gilmour, a trajetória de vida de Dickens teria tido peso importante para a atitude crítica que ele desenvolveu, por volta dos anos 1860, sobre o código moral que embasava e sustentava essa categoria central da vida vitoriana. Como sabemos, a vida de Dickens foi

<sup>14</sup> “Clerkships were important positions in the evolving world of nineteenth-century bureaucracy”.

<sup>15</sup> “The real ending may take place with Pip’s recognition and acceptance of Magwitch after his recapture – this is certainly the ethical denouement – and his acceptance of a continuing existence without plot, as celibate clerk for Clarrikers”.

marcada por inseguranças e ansiedades socioeconômicas, que ameaçaram seus anseios de ascensão social; além disso, na época da produção de *Grandes esperanças*, o escritor se encontrava em situação familiar complexa e reprovável segundo o código moral vigente. Mas – e esse é o ponto – Dickens entendia, com propriedade e argúcia a partir da própria experiência, as ligações entre circunstâncias individuais e o arcabouço da sociedade a que ele pertencia. Assim, *Grandes esperanças* seria a elaboração de uma visada crítica e inquieta sobre a gentrificação burguesa: ao mesmo tempo que defende sua existência por meio da trajetória valorizada – porque progressista – de Pip, põe em dúvida sua pretensa luminosidade moral tanto por meio do tom desencantado do narrador como pela importância da Casa Satis no enredo. Afinal, a decadência, a rudez e a desonestidade constitutivas da Casa Satis e da sra. Havisham são o oposto dos propalados atributos morais do *gentleman* vitoriano e de seu contexto: coisa que Pip só vem a entender a partir de muita desilusão e sofrimento. A atitude crítica de Dickens é, no entanto, ainda mais paradoxal (e, portanto, mais interessante) quando deixa entrever certos pontos cegos de si mesma de modo que, ao fim e ao cabo, a autoproclamada e arrogante superioridade moral da condição de *gentleman* sai reforçada. Além do já mencionado destaque, pelo narrador-personagem, de seus modos e sentimentos naturalmente refinados na infância (apesar de seu contexto bruto e rude), penso na passagem que narra a morte de Magwitch (fim do capítulo dezessete do volume 3). Em meio a sua compaixão pelo sofrimento e a sua compreensão da motivação das ações criminosas de Magwitch, Pip revela atitude condescendente em relação ao homem que jaz em seus braços: “Atento, assim, ao que havíamos lido juntos, pensei nos dois homens que foram ao Templo para rezar, e eu sabia que o melhor a dizer ao lado de sua cama era ‘Ó Deus, seja misericordioso com ele, um pecador!’”<sup>16</sup>

A força do componente retrógrado do enredo e o tom morno da narração (especialmente na parte final da trajetória do protagonista, a qual marca justamente sua ascensão completa como *gentleman*) construiriam assim um desconforto de Dickens quanto às instabilidades e aos paradoxos dessa categoria socioeconômica e cultural que se revela ao mesmo tempo progressista e conservadora. Este argumento remete à questão anteriormente discutida sobre a acomodação entre valores antigos e modernos na apropriação burguesa do *gentleman*, que agora retomo a fim de aprofundar a consideração de suas implicações para a interpretação desse romance. Como o historiador G. M. Young (1989, p. 74-75, tradução própria) ressalta, é preciso compreender a relação específica que a burguesia estabeleceu com a aristocracia a fim de formular sua mentalidade, seus valores e seu modo de vida:

[...] entender por que, numa era de se fazer dinheiro, a opinião, no geral, era mais obsequiosa quanto ao nascimento do que ao dinheiro, e por que, numa sociedade móvel e progressista, maior consideração era devotada ao elemento que representava imobilidade, tradição e o passado. Talvez a afirmação contenha a solução. A *burguesia* inglesa nunca havia estado isolada tempo suficiente para conceber, exceto nas esferas do conforto e da moralidade carnal, ideais e padrões próprios. Era imitativa.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> “Mindful, then, of what we had read together, I thought of the two men who went up into the Temple to pray, and I knew there were no better words that I could say beside his bed, than ‘O Lord, be merciful to him a sinner!’” (Dickens, 1994, p. 420). Tradução própria. Na tradução brasileira que venho referindo lê-se: “[...] entendi que não havia palavras melhores que eu pudesse dizer junto a seu leito do que estas: ‘Ó Deus, tem misericórdia de mim pecador!’” (Dickens, 2012, p. 624).

<sup>17</sup> “[...] to understand why, in a money-making age, opinion was, on the whole, more deferential to birth than to money, and why, in a mobile and progressive society, most regard was had to the element which represented

Entendo que a Casa Satis e a sra. Havisham representam o temperamento aristocrático que, embora retrógrado, mantém-se atrativo por seu *status* de grandeza e respeitabilidade desejado pela sociedade burguesa em processo de consolidação na Inglaterra. Mas se ambas não permanecem em pé até o desfecho da narrativa é porque Dickens obviamente não as respalda. Por outro lado, sua presença influente na trajetória de Pip indicaria o entendimento de Dickens de que é preciso estar ciente de que elementos conservadores integram a categoria do *gentleman* e não foram apagados no processo de sua reelaboração burguesa. Assim, a ideia expressa nesse romance seria a de que a configuração vitoriana do *gentleman* não significa plenitude individual nem social. Em síntese, os paradoxos narrativos aqui discutidos constroem uma percepção aprofundada de contradições estruturais da sociedade vitoriana. Esse, a meu ver, é o valor de *Grandes esperanças* para os leitores de hoje.

## Referências

- BROOKS, Peter. Repetition, Repression, and Return: *Great Expectations* and the Study of Plot. *New Literary History*, Baltimore, v. 11, n. 3, p. 503-526, Spring 1980. DOI: <https://doi.org/10.2307/468941>. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/468941><https://doi.org/10.2307/468941>. Acesso em: 02 abr. 2024.
- CANDIDO, Antonio. Realidade e realismo (via Marcel Proust). In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. 3. ed. rev. pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004. p. 135-142.
- DICKENS, Charles. *Grandes esperanças*. Tradução de Paulo Henriques Britto. 6. reimpressão. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- DICKENS, Charles. *Great Expectations*. London: Penguin Books, 1994.
- GILMOUR, Robin. *The Idea of the Gentleman in the Victorian Novel*. London/New York: Routledge, 2016.
- GREGORY, James. Eccentric Biography and the Victorians. *Biography, An Interdisciplinary Quarterly*, Honolulu, v. 30, n. 3, p. 342-376, Summer 2007. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/23540556>. Acesso em: 02 abril 2024.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era do capital: 1848-1875*. 11. ed. Tradução de Luciano Costa Neto. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- MORETTI, Franco. *O romance de formação*. Tradução de Natasha Belfort Palmeira. São Paulo: Todavia, 2020.
- SANDERS, Andrew. High Victorian Literature: 1830-1880. In: SANDERS, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 2000. p. 399-457.
- SMITH, Graham. The life and times of Charles Dickens. In: JORDAN, John O. (ed.) *The Cambridge Companion to Charles Dickens*. Reprinted edition. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 1-15.

---

immobility, tradition, and the past. Perhaps the statement will be found to include the solution. The English bourgeoisie had never been isolated long enough to frame, except in the spheres of comfort and carnal morality, ideals and standards of its own. It was imitative.”

STEINBACH, Susie L. *Understanding the Victorians: Politics, culture and society in nineteenth-century Britain*. 2. ed. London/New York: Routledge, 2017.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Philip Pirrip: as grandes e as perdas ilusões. *Literatura e Sociedade*, São Paulo, v. 23, n. 28, p. 83-101, 2018. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi28p83-101>. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/152434/149002>. Acesso em: 02 abr. 2024.

WILLIAMS, Raymond. Charles Dickens. In: WILLIAMS, Raymond. *The English Novel: from Dickens to Lawrence*. St Albans: Paladin, 1974. p. 25-49.

YOUNG, George Malcolm. *Victorian England: Portrait of an Age*. 2. ed. Oxford/New York: Oxford University Press, 1989.