



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**PAULO VICTOR MASCARENHAS DOS SANTOS**

**HEATHCLIFF E BECKY SHARP: A RECUSA À CONFORMIDADE ASSOCIADA  
AO MAL**

**FORTALEZA**

**2023**

PAULO VICTOR MASCARENHAS DOS SANTOS

HEATHCLIFF E BECKY SHARP: A RECUSA À CONFORMIDADE ASSOCIADA  
AO MAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Márcia Alves Siqueira.

FORTALEZA

2023

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas  
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- S237h Santos, Paulo Victor Mascarenhas dos.  
Heathcliff e Becky Sharp: : a recusa à conformidade associada ao mal / Paulo Victor Mascarenhas dos Santos. – 2023.  
133 f.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2023.  
Orientação: Profa. Dra. Ana Márcia Alves Siqueira.
1. O morro dos ventos uivantes. 2. A feira das vaidades. 3. Heathcliff. 4. Becky Sharp. 5. Transgressão.  
I. Título.

CDD 400

---

PAULO VICTOR MASCARENHAS DOS SANTOS

HEATHCLIFF E BECKY SHARP: A RECUSA À CONFORMIDADE ASSOCIADA  
AO MAL

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Letras. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Márcia Alves Siqueira.

Aprovado em: 27/02/2023

BANCA EXAMINADORA

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Márcia Alves Siqueira (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof.<sup>a</sup> Dra. Sayuri Grigório Matsuoka  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

---

Prof. Dr. Carlos Augusto Viana da Silva  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

## AGRADECIMENTOS

Foram muitas as pessoas que me acompanharam nessa jornada, tornando possível a conclusão desse trabalho.

Gostaria de agradecer a minha orientadora, Ana Márcia Alves Siqueira, por ter aceitado me guiar nesse processo e por ter me orientado com tanto zelo e dedicação.

Aos queridos professores que me acompanharam nos processos de qualificação e defesa: Orlando Luiz de Araújo, Carlos Augusto Viana da Silva e Sayuri Grigório Matsuoka, por suas contribuições inestimáveis para a evolução desse trabalho, que foi analisado por eles com tanto carinho e cuidado. Também agradeço ao professor Antônio Euclides Vega de Pitombeira Nogueira de Holanda, por ter aceitado ser, junto com o professor Orlando Luiz, suplente da defesa.

Aos meus professores do curso de pós-graduação, pelas aulas que tanto contribuíram para a minha bagagem educacional e cultural: Ana Márcia Alves Siqueira, Carlos Augusto Viana da Silva, José Leite de Oliveira Júnior, Marcelo Almeida Peloggio e Orlando Luiz de Araújo.

A minha querida família, por sempre ter me apoiado incondicionalmente e por ter me oferecido um exemplo, desde a infância, de força, caráter, esforço, honestidade e, acima de tudo, amor.

Aos meus queridos amigos, que sempre me incentivaram a seguir em frente e acreditaram no meu potencial.

Aos meus colegas de pós-graduação, uma turma unida que sempre apoiou e incentivou uns aos outros.

Aos meus colegas do grupo de estudos “Vertentes do mal na literatura”, coordenado pela professora e minha orientadora Ana Márcia, pelo incentivo e também pelas discussões tão ricas durante os encontros, que alimentaram minha paixão pelo tema estudado.

À equipe de coordenação do Programa de Pós-graduação em Letras, pela disponibilidade e zelo durante todo o processo de Mestrado.

## RESUMO

O objetivo desse trabalho é analisar as personagens Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes* (autoria de Emily Brontë), e Becky Sharp, de *A feira das vaidades* (autoria de William Makepeace Thackeray), personagens de duas obras literárias de proximidade geográfica e temporal, sendo ambos romances ingleses publicados no século XIX. Utilizando o método comparativo, a ideia do estudo é observar quais aspectos dessas personagens as tornam transgressoras para os padrões da sua sociedade, e como esse aspecto transgressor faz com que as outras personagens de seus romances, e até mesmo alguns críticos e leitores, associem Heathcliff e Becky ao conceito do mal. Foi relevante para essa pesquisa estudar os efeitos da opressão racista e sexista que afetava pessoas como as personagens em questão, e como essa opressão contribuiu para que Heathcliff e Becky, em uma posição marginalizada, tivessem que lutar para conseguir uma existência digna. Para atingir o objetivo do trabalho, o próprio conceito de mal foi estudado sob a ótica da moralidade, dialogando com nomes como Nietzsche, Paul Ricoeur, Santo Agostinho e Hannah Arendt, além da forma como essa moralidade pode ser aplicada a personagens literárias, utilizando as considerações de autores como James Wood, Antonio Candido e Roland Barthes. Também foram analisados diversos aspectos do contexto histórico e social em que as personagens estavam inseridas, além de características de Heathcliff e Becky que apresentam uma dificuldade em classificá-los como apenas bons ou maus. Também foi realizada uma comparação direta entre a trajetória das duas personagens, e como suas semelhanças e diferenças demonstram como pessoas com suas características físicas e sociais eram tratadas na época de seus respectivos romances. Essa pesquisa direta sobre as personagens dialogou com as considerações de pesquisadores como Sylvia Iwami, Virginia Bledsoe, Daise Dias, Verônica Lage, entre outros.

**Palavras-chave:** literatura; o morro dos ventos uivantes; a feira das vaidades; Heathcliff; Becky Sharp; mal na literatura; personagem; transgressão.

## ABSTRACT

The goal of this work is to analyze the characters Heathcliff, from *Wuthering Heights* (written by Emily Brontë), and Becky Sharp, from *Vanity Fair* (written by William Makepeace Thackeray), characters of two literary works that show proximity in time and space, both being English novels published in the nineteenth century. Using the comparative method, the idea of the study is to observe which aspects of these characters make them transgressive to the standards of their society, and how this transgressive aspect makes other characters from their novels, and even some critics and readers, associate Heathcliff and Becky with the concept of evil. It was relevant to this research to study the effects of the racist and sexist oppression that affected people like the characters in question, and how this oppression contributed to Heathcliff and Becky, in a marginalized position, having to fight to have a dignified existence. To reach the goal of this work, the concept of evil itself was studied under the optics of morality, conversing with names such as Nietzsche, Paul Ricoeur, St. Augustine and Hannah Arendt, as well as the way this morality can be applied to literary characters, using the considerations of authors such as James Wood, Antonio Candido and Roland Barthes. There were also analysis of several aspects of the historical and social context in which the characters were inserted, as well as characteristics of Heathcliff and Becky that present a difficulty in classifying them as just good or evil. There was also a direct comparison between the trajectory of the two characters, and how their similarities and differences demonstrate how people with their physical and social characteristics were treated at the time of their respective novels. This direct research about the characters conversed with the considerations of researchers such as Sylvia Iwami, Virginia Bledsoe, Daise Dias, Verônica Lage, among others.

**Keywords:** literature; wuthering heights; vanity fair; Heathcliff; Becky Sharp; evil in literature; character; transgression.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>2 DUAS OBRAS, DIFERENTES PERSPECTIVAS</b> .....	17
2.1 A moral do homem e a da personagem literária.....	27
2.2 O universo melancólico de Emily Brontë em <i>O morro dos ventos uivantes</i> .....	33
2.3 A sociedade inglesa da mira de Thackeray.....	48
2.4 Uma leitura de Becky e Heathcliff como seres (i)morais.....	55
<b>3 OS “ANJOS CAÍDOS” DE THACKERAY E BRONTË</b> .....	68
3.1 “Quem tem medo de Becky Sharp?”: despedaçando o teto de vidro vitoriano.....	75
3.2 “Um retrato de mulher”: Becky Sharp invade o seio familiar.....	82
3.3 “Um estranho no ninho”: o ostracismo sofrido por Heathcliff no seio comunitário.....	91
3.4 “Amar foi minha ruína”: a degradação física e moral de Heathcliff.....	98
<b>4 HEATHCLIFF E BECKY SOB A ÓTICA DE SEUS CRIADORES</b> .....	105
4.1 As diferenças e semelhanças entre Heathcliff e Becky.....	110
4.2 (In)felizes para sempre? Os momentos finais de Heathcliff e Becky.....	116
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	122
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	129

## 1 INTRODUÇÃO

Este estudo surgiu por meio do interesse pela narrativa de duas personagens literárias distintas, Becky Sharp, de *A feira das vaidades* (*Vanity fair*) (THACKERAY, 2011), e Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering heights*) (BRONTË, 2012), em que ambas, a seu modo, desafiam certas convenções sociais que nos levam a classificar pessoas como boas ou más.

O entusiasmo pelo estudo dessa questão, da presença do mal na literatura, foi alimentado pela participação no grupo de estudos “Vertentes do Mal na Literatura”, coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dra. Ana Márcia Alves Siqueira. As discussões nesse grupo, que englobam textos teóricos sobre a questão do mal e do fantástico e narrativas ficcionais em que a presença dessas temáticas pode ser analisada e estudada, cultivaram um interesse em buscar esses conceitos em outras obras que já fizessem parte da bagagem literária do pesquisador. Por isso, foram escolhidos os romances *A feira das vaidades* e *O morro dos ventos uivantes*.

Algumas razões justificam a escolha dessas duas obras em particular. A principal delas é que suas personagens mais marcantes, respectivamente Becky Sharp e Heathcliff, possuem uma forte presença em seus romances, acentuada pelas jornadas que ambas enfrentam. Essas jornadas exigem que as personagens enfrentem preconceitos e rejeição social para alcançar uma vida digna que lhes é negada, e o fato de que ambos os romances apresentam uma proximidade temporal e geográfica (sendo obras da literatura inglesa publicadas em meados do século XIX) ilumina a maneira como as políticas de gênero, raça e classe afetaram a sociedade em um local e período específicos da História. Por mais que o tempo tenha provado que essas formas de discriminação social ainda estão presentes em tempos atuais, a proposta desse trabalho não é estudar a forma como essas relações evoluíram através dos tempos, pois tamanha empreitada não caberia no escopo dessa pesquisa.

Ao focar em um período e local específicos reconstruídos nos romances, a ideia é utilizar a literatura para refletir sobre como essas relações afetaram a trajetória das personagens, o que pode levar a uma ideia de como essas questões afetavam os grupos sociais que eram marginalizados pelas mesmas razões.

Dessa maneira, o foco principal da pesquisa é observar quais características de Heathcliff e Becky Sharp, relacionadas às suas personalidades e atitudes, contrastam com os ideais morais da época recriada e podem levar a uma leitura dessas personagens como más, no sentido que afrontam o bem moral. Para atingir esse objetivo, a trajetória de cada personagem é analisada através dos principais pontos em que elas afrontam as convenções da moralidade

daquele espaço e época, ao mesmo tempo em que é observada a maneira como o contexto em que essas personagens estão inseridas afetam suas relações sociais e suas chances de obter uma existência digna, com a finalidade de obter uma imagem abrangente de suas trajetórias em suas respectivas narrativas.

A ideia de comparar duas obras literárias distintas permite trazer duas perspectivas diferentes sobre as dificuldades que uma pessoa em situação marginalizada precisava enfrentar naquele contexto geográfico e social específico, sendo Becky uma mulher sem origem nobre e Heathcliff um homem negro e de origem desconhecida. As semelhanças e diferenças nas trajetórias dessas personagens trazem mais abrangência ao tema. Como nos lembra Gomes (2020, p. 21), o método comparativo “[...] considera todos os antecedentes da obra literária, sejam eles próximos ou longínquos, práticos ou ideais, filosóficos ou literários, reconstituídos, por sua vez, em matéria artística, através de formas plásticas ou figurativas”.

*O morro dos ventos uivantes* apresenta duas histórias de personagens que sofreram por causa das condições de seu tempo: Heathcliff e Catherine foram impedidos de viver seu amor por causa das pressões sociais que os separavam, e enquanto o primeiro foi maltratado, humilhado e rejeitado por ser diferente do que era considerado o padrão ideal para aquela sociedade, sua amada não dispunha de liberdade de escolha por conta das limitações impostas ao papel feminino na esfera social. Iwami (2016) aponta para a forma como as escolhas para uma mulher, diretamente ligadas à sua posição social, eram limitadas, e sempre se resumiam a encontrar um casamento adequado.

Silenciosamente, Emily Brontë trata de questões que envolvem o feminismo: submete sua protagonista a reproduzir um discurso comum de sua época, isto é, optar pelo conforto, segurança e status sociocultural de Edgar Linton, homem que representa o ideal de *keeper*, ao invés de assumir a paixão por alguém como Heathcliff que, mesmo se tornando um *self-made man*<sup>1</sup>, jamais deixaria de ser párea. (IWAMI, 2016, p. 17).

O que diferencia Catherine de Heathcliff é que ela, a contragosto, se adequou a seu papel, enquanto Heathcliff se revoltou e carregou sua raiva até as últimas consequências, pois quando retorna, rico e poderoso, age de maneira cruel com todos ao seu redor, além de buscar se vingar diretamente daqueles que mais lhe fizeram mal. O romance apresenta a personagem de uma forma complexa: ele não é apenas um homem cruel pelo prazer da crueldade, mas alguém que sofreu terríveis opressões e maus-tratos por quase toda a sua vida. Heathcliff é considerado uma personagem complexa pelo fato de que sua caracterização

---

<sup>1</sup> *Keeper* é um termo que designa alguém considerado um “bom partido”, já *self-made man* designa um homem que conquistou sua prosperidade através do próprio trabalho e esforço.

quebra os padrões do herói tradicional de um romance. Mais adiante, será explorada a maneira como o arquétipo do anti-herói Byroniano, referência às criações de Lorde Byron, traz características que aceitam uma comparação com Heathcliff.

Em *A feira das vaidades*, somos apresentados a um contraste entre os estilos de vida de uma classe socialmente privilegiada, como é o caso, inicialmente, da jovem Amelia Sedley, que é bastante rica antes de sua família ir à falência. Do outro lado do espectro temos sua companheira e amiga Becky Sharp, que nasceu e cresceu em meio à pobreza, convivendo com os arroubos de um pai alcólatra, a libertinagem de um ambiente habitado por boêmios e bêbados, inadequado para uma criança, e a pressão de ludibriar os credores que frequentemente batiam à sua porta.

Crescendo sob essas circunstâncias, Becky cultiva simultaneamente um grande rancor pelas pessoas de classe mais abastada e um desejo de penetrar esse círculo, podendo assim garantir para si uma vida mais confortável e provar que não é inferior às pessoas mais ricas. A própria narrativa do romance pede que o leitor questione o paradigma moral que equaliza uma boa posição social com uma boa constituição de caráter, e embora Rebecca tenha atitudes que denunciem uma falta de preocupação com o bem moral, é possível perceber, ao longo do romance, que essa mesma falha de caráter pode ser percebida em muitas das personagens vistas como “pessoas de bem”, ou pessoas da classe mais abastada, que por essa razão eram consideradas respeitáveis.

E quem sabe se Rebecca estava certa em suas especulações – e que era apenas uma questão de dinheiro e fortuna que fazia a diferença entre ela e uma mulher honesta? Se levamos as tentações em conta, quem pode dizer que é melhor do que o seu vizinho? Uma carreira confortável e próspera, se não torna alguém honesto, ao menos os mantém assim. Um vereador vindo de um banquete de tartarugas não sairá de sua carruagem para roubar uma perna de carneiro; mas deixe-o passar fome, e veja se não irá roubar um pão. Becky consolou a si própria comparando as chances e equalizando a distribuição de bem e mal no mundo.<sup>2</sup> (THACKERAY, 2011, p. 555, tradução nossa).

É pertinente lembrar que a literatura, sendo um texto ficcional construído por meio da bagagem de conhecimento que cada autor tem da humanidade e do mundo, mostra-se um excelente veículo para a retratação dos aspectos mais complexos da

---

<sup>2</sup> Citação original: “And who knows but Rebecca was right in her speculations – and that it was only a question of money and fortune which made the difference between her and an honest woman? If you take temptations into account, who is to say that he is better than his neighbour? A comfortable career of prosperity, if it does not make people honest, at least keeps them so. An alderman coming from a turtle feast will not step out of his carriage to steal a leg of mutton; but put him to starve, and see if he will not purloin a loaf. Becky consoled herself by so balancing the chances and equalising the distribution of good and evil in the world” (THACKERAY, 2011, p. 555).

condição humana, inclusive sua moralidade. Embora seja impossível retratar o mundo como o conhecemos de maneira totalmente fiel, a literatura é capaz de uma aproximação suficientemente fidedigna para que possamos refletir sobre esse mundo através das obras que lemos. Dessa maneira, Brontë e Thackeray criaram personagens que refletem essa complexidade da natureza humana, por possuírem os aspectos positivos e negativos que nos torna seres complexos.

A questão do bem e do mal, tão presente em nossas vidas, ganha um aspecto fascinante ao ser retratada na literatura, pois esta une a proximidade ao mundo real com a criatividade do autor, capaz de apresentar as mais diferentes questões através de uma ótica empolgante e cativante que prende a atenção do leitor.

Diante de uma dificuldade de transpor em uma linguagem simples as discussões de filósofos e teólogos sobre o Mal – Agostinho e Tomás de Aquino, por exemplo, consideram-no uma privação do bem, o que acaba por tornar o mal em si mesmo como nada, isto é, uma ausência – a literatura tem por mérito a capacidade de tornar o indizível visível por meio do uso de figuras do discurso, especialmente metáforas e alegorias, as quais podem figurar noções abstratas de modo concreto já que estas figuras levam o significado de um domínio ontológico para outro, criando uma relação de significados. (SIQUEIRA, 2012, p. 91).

Essa capacidade da literatura de “tornar o indizível visível” é possível em grande parte graças às personagens que povoam as páginas das obras literárias, e que funcionam como receptáculos para as complexidades e contradições da humanidade. Dessa forma, uma ideia tão complexa e abstrata como o mal pode ser “traduzida” de diversas maneiras, trazendo reflexões para o leitor. Através das figuras do discurso mencionadas por Siqueira (2012), a literatura apresenta essa e outras questões de maneira mais concreta, de acordo com a lógica e a realidade de cada obra. As personagens literárias serão boas ou más, ou talvez estejam localizadas em um meio-termo nesse espectro, já que este não é necessariamente um conceito binário exato. Aqui se torna interessante apontar o conceito de James Wood para “personagem de ficção”.

Wood (2017, p. 102) afirma que existem diversos tipos de pessoas, “[...] algumas redondas, outras planas, algumas profundas, outras caricatas, algumas evocadas com realismo, outras esboçadas com a mais leve pincelada”. Existem, portanto, personagens mais e menos realistas. Seu grau de realidade será diferente, dependendo de cada autor, e “[...] nossa fome de profundidade ou de grau de realidade de um personagem é dirigida por cada escritor e se adapta às convenções internas de cada livro” (WOOD, 2017, p. 112). É preciso lembrar, no entanto, a afirmação de Wood de que não é esse maior ou menor grau de realismo que necessariamente irá indicar o sucesso da personagem ou do romance.

Creio que os romances tendem a falhar não quando os personagens não são vívidos ou profundos o suficiente, e sim quando o romance em questão não nos ensina como nos adaptar às suas convenções, não desperta uma fome específica por seus personagens, por seu grau de realidade. (WOOD, 2017, p. 112).

Dessa forma, Wood (2017) nos lembra que a construção da realidade dessas personagens irá contribuir para seu sucesso ou fracasso. Ao ler um romance, o leitor precisa suspender sua descrença e acreditar na veracidade daquela história que está lendo, para que possa imergir naquele universo e, ao menos durante o momento de leitura, enxergá-lo como real. As personagens irão contribuir de maneira significativa para este objetivo, pois é através delas que o leitor irá penetrar aquele mundo. E vendo-as como reais, o leitor pode se identificar com elas, mesmo que em parte. É interessante notar que, através dessa identificação, o leitor pode confrontar algumas de suas próprias características. Por exemplo, ele pode compreender o desejo de vingança de Heathcliff ou a ambição indestrutível de Becky e até mesmo concluir que, nas mesmas circunstâncias, agiria da mesma forma.

Em *O morro dos ventos uivantes*, Brontë (2012) nos trouxe a um mundo que teme e rejeita pessoas como Heathcliff, contrastando seus modos rudes e soturnos com a soberba da burguesia, e ao mesmo tempo representando o racismo e a xenofobia que afeta pessoas como ele através do tratamento que as outras personagens lhe dispensam, seja em sua presença ou não, fazendo alusões à cor de sua pele e origem anônima para marginalizá-lo como alguém que deve ser temido.

Enquanto isso, em *A feira das vaidades*, Thackeray (2011) nos apresenta os contrastes entre a classe trabalhadora e a mais abastada, para que o leitor possa compreender o universo ao qual Becky Sharp deseja pertencer e as barreiras que existem em seu caminho. De maneira semelhante a Heathcliff, o autor não esconde a forma como a classe rica trata pessoas como Becky, lhes reservando desconfiança, desprezo e escárnio.

A construção dessas realidades também se dá através da ambientação de cada romance. Na obra de Brontë, durante a fase adulta de Heathcliff, os ambientes são sombrios e nada convidativos. O aspecto da mansão é opressor, e parece não haver espaço para a felicidade em um local em que tantas tragédias ocorreram e todas as personagens parecem sofrer. Por outro lado, em *A feira das vaidades*, Thackeray não apenas descreve os ricos ambientes que as classes abastadas habitam, mas também a forma como Becky interage com essas ambientações, primeiramente com um certo deslocamento, e progressivamente mais confortável à medida em que ela progride em sua jornada de ascensão social.

Matsuoka (2018) atenta para a forma como a construção dessas ambientações é importante, além da caracterização das personagens, para conquistar o leitor e trazê-lo para o universo da história sendo contada.

O espaço é, nesse sentido, um dos elementos que mais auxilia tanto na elaboração estética quanto na constituição dos sentidos das narrativas, favorecendo assim o processo ficcional e as interpretações que ele suscita. No romance, ele tende a se configurar pela referência à toponímia real, o que permite a aproximação imediata entre ficção e realidade. Mas sua atuação vai além da localização e da figuração de espaços geográficos, estando muitas vezes relacionado a significados simbólicos e teológicos. (MATSUOKA, 2018, p. 14).

A afirmação da autora sobre a maneira como a ambientação de um romance pode estar relacionada a “significados simbólicos e teológicos” é bastante pertinente em especial à análise de *O morro dos ventos uivantes*. Como será visto mais adiante durante a pesquisa, autores como Amaral e André (2016) realizam uma leitura religiosa da obra de Brontë, de cunho moral, comparando a ambientação do romance com um verdadeiro inferno que as personagens habitam. Essas e outras questões tornam o livro apto a ricas análises simbólicas, que se estendem à personagem Heathcliff.

A recepção pública e crítica de personagens de índole ambígua evolui através dos séculos. Se atualmente tornou-se lugar comum ver tais personagens sendo celebrados como “complexos” e “cativantes”, houve épocas em que eram percebidos meramente como atentados aos preceitos da moral cristã. No que diz respeito à literatura inglesa no século XIX, podemos ver que personagens como Heathcliff e Becky Sharp foram polêmicos, e a maneira como supostamente “afrontavam” a moral parece ser justamente aquilo que os tornou interessantes ao público leitor.

Se, por um lado, em *O morro dos ventos uivantes*, Heathcliff é um homem cruel e impiedoso, que demonstra sentir prazer em causar o sofrimento alheio, por outro somos apresentados a uma personagem que desde a infância sofreu uma série de maus tratos e rejeição, sendo discriminado pela cor de sua pele e origem misteriosa, que contrastava com a hegemonia da sociedade burguesa. Além disso, ainda passou pela dor de perder seu único e grande amor, primeiro para a sociedade que os separou, e em seguida para a morte prematura.

Já em *A feira das vaidades*, Becky Sharp é uma alpinista social que busca atingir uma boa posição financeira a qualquer custo, mesmo que isso envolva mentir, manipular, e possivelmente cometer infrações mais sérias (que são apenas aludidas no romance). Mas sua trajetória também nos mostra que, desde cedo na infância, sofreu com as privações da pobreza, e o desprezo que as classes elitistas reservavam àqueles que viam como inferiores.

Utilizando essas duas personagens como objetos de estudo, pretendemos fazer um balanço das convenções morais e sociais da sociedade inglesa no século XIX presentes nas obras, como elas afetavam especificamente mulheres, pobres e pessoas de raças não-hegemônicas, e como personagens como Heathcliff e Becky demonstravam o significado de desafiar essas convenções.

A literatura permite ao leitor refletir sobre características próprias da condição humana, mas com o distanciamento necessário para que este possa realizar essas reflexões de maneira objetiva. Embora as personagens que habitam as páginas dos livros de ficção não existam no mundo real, eles foram moldados a partir de pessoas, suas características físicas e psicológicas surgiram dos conhecimentos do autor sobre a natureza de seus semelhantes. Por essa razão, o leitor se identifica com as personagens das histórias que lê, porque consegue ver a si mesmo refletido nelas. Pode concordar ou discordar de suas atitudes, celebrar suas vitórias e lamentar seus impasses. Pode, por fim, refletir sobre o próprio comportamento humano.

A questão da moralidade nos seres humanos é problemática. Pessoas são indivíduos complexos, possuidores de idiosincrasias particulares, e nem sempre é possível julgá-los como bons ou maus, sem que sejam analisadas as circunstâncias internas e externas que moldaram seu caráter. Embora seja verdade que as circunstâncias a que uma pessoa foi submetida durante a vida não justificam as escolhas que esta faz, é preciso que a figura completa seja levada em consideração. Esse problema não poderia deixar de estar presente na literatura. Por mais que seja comum vermos exemplos de personagens que desafiam os conceitos de bondade e maldade na literatura moderna, nem sempre essas discrepâncias foram aceitas com tanta facilidade.

As duas obras literárias estudadas nesse trabalho foram publicadas no século XIX, quando a sociedade ainda exigia um certo respeito à moralidade pelas obras artísticas. Levando essa questão em consideração, personagens como Heathcliff e Becky Sharp foram revolucionárias para a história literária, desafiando as correntes da moral cristã e obrigando seus leitores a confrontarem todas as dimensões do ser humano, mesmo aquelas que escandalizavam seus valores morais.

Esse fato abre margem para estudos sobre a maneira como as obras de arte, a literatura entre elas, refletem a sociedade e as mudanças que ela vivencia ao longo da história. Heathcliff e Becky acabaram se tornando tão populares quanto muitos dos “heróis” tradicionais da literatura. Foram imortalizados além das páginas dos livros, gerando adaptações no teatro, cinema, televisão e música. Foram (e continuam sendo) objeto de estudo

para trabalhos científicos que estudam a literatura paralelamente com diversas vertentes. Por isso, o objetivo desse trabalho é compreender como essas personagens venceram as barreiras morais de sua época e se tornaram célebres, buscando observar o caráter inovador de sua construção. Entender como essas criações conseguiram conquistar tamanho espaço na cultura popular significa, entre outras coisas, compreender a rica história do conflito entre o bem e o mal na literatura, e que nem sempre a linha que separa um do outro será perfeitamente nítida.

No primeiro capítulo da pesquisa, há uma apresentação geral de nosso objeto de estudo, seguida pela análise das circunstâncias em que essas personagens se encontravam em suas respectivas obras literárias, e trazendo à tona as razões para que sua consistência moral – ao menos de acordo com os padrões sociais normativos – fosse questionada. Para que os objetivos fiquem bem explicados, foi realizada uma discussão sobre a questão do mal como um problema moral, trazendo as considerações de autores como Paul Ricoeur (1988) como nossa principal base de referência, além das ideias de Santo Agostinho como citado por Gabriela Farias da Silva (2009), partindo então para a problemática da moral na personagem literária, dialogando com nomes como Roland Barthes (1973), James Wood (2017) e Antonio Candido (2018). Realizadas essas considerações, prosseguimos com a observação mais direta das personagens em questão. Através das considerações de autores como Georges Bataille (1989) e Harold Bloom (2003), além de pesquisadores como Iwami (2016), Amaral e André (2016), entre outros nomes, é realizado um estudo sobre como as influências literárias de Emily Brontë, além de suas experiências pessoais, influenciaram o tom melancólico e sombrio de sua obra, assim como discutimos a forma como os maus tratos, humilhações e privações sofridos pela personagem Heathcliff moldaram o seu caráter, contribuindo para a sua transformação em um homem mesquinho e cruel.

Também é lembrado que o forte amor sentido por Catherine Earnshaw mexeu com as emoções da personagem desde a infância, resultando que, ao sentir tê-la perdido, sua transformação se completou. Outros aspectos da obra que receberam atenção nesse capítulo: o papel da ambientação da narrativa, realizando um diálogo com Matsuoka (2018) e certos aspectos da personagem Heathcliff que o aproximam da figura de um monstro ou um demônio, e autores como Plessner (2009), Cohen (2000) oferecem auxílio, enquanto Dias (2012), entre outros, auxiliam na contextualização da personagem para que seja possível compreendê-la, sempre lembrando que compreender não significa justificar suas atitudes.

Ainda neste capítulo, uma observação da obra *A feira das vaidades* e da personagem Becky Sharp atenta para a forma como Thackeray teceu sua narrativa com

comentários sobre a sociedade burguesa em que vivia, e como essa sociedade funcionava, dialogando com autores como Brander (1959), Peter Gay (1988) e Lage (2008), antes de partir para uma caracterização das personagens da obra.

Em primeiro lugar, é realizado um contraste entre as duas principais personagens femininas da narrativa, dialogando com Bledsoe (2006), Iwami (2016) e outros para observar como Becky se assemelha e diferencia de sua amiga Amelia, que possui características mais próximas dos paradigmas morais de sua sociedade.

Tendo realizado essa apresentação das personagens e o contexto em que estavam inseridas, o capítulo é encerrado com uma análise dessas personagens como seres inseridos em uma sociedade com valores morais, dialogando com Aristóteles (1995, 2001), e MacIntyre (1984), entre outros, à medida que esse conceito evolui quando chegamos à época em que se passam os romances. O final deste capítulo é dedicado a realizar uma primeira observação sobre que aspectos da índole dessas duas personagens contradizem os ideais de moral presentes na sociedade inglesa do século XIX.

O segundo capítulo é iniciado com uma discussão sobre algumas diferenciações entre a literatura romântica e realista, visto que esses dois movimentos não ocorrem de maneira totalmente separada e podem dialogar entre si. Em *O morro dos ventos uivantes*, é possível notar influências românticas na ambientação da obra e caracterização das personagens, especialmente no tom trágico e sombrio da narrativa, ao mesmo tempo em que a forma como a opressão e sofrimento sofridos por Heathcliff por sua raça se aproximam do contexto das relações raciais que realmente ocorriam na época do romance.

Enquanto isso, em *A feira das vaidades*, Thackeray aplica um tom diferente à sua narrativa. A escrita macabra de Brontë, com toques melancólicos e sobrenaturais, não está presente aqui, e o romance possui mais características realistas por focar as relações e acontecimentos cotidianos de suas personagens. Diálogos com as considerações de Watt (2010), Candido (2018), Sousa (1980) e Praz (1996) ajudam na construção deste tópico. Trazendo o foco diretamente para as personagens em questão, este capítulo reforça os elementos que tornam Heathcliff e Becky transgressores, descrevendo suas relações com as outras personagens de seus respectivos romances e a maneira como suas atitudes para com elas podem ser utilizadas como munição para caracterizá-los como “más” pessoas.

No decorrer do capítulo, os contextos em que essas personagens estavam inseridas são detalhados, de modo a trazer uma imagem mais complexa de suas personalidades. Em *A feira das vaidades*, é possível observar a forma como Becky Sharp enfrentou obstáculos que sua pobreza e falta de origem nobre lhe impuseram, sendo forçada a driblar uma sociedade

classicista e preconceituosa. As considerações de Bledsoe (2006), Perrot (1995, 2019), Monteiro (1998), Gay (1988), e Batinder (1985), entre outros, relembram as dificuldades que uma mulher sem posses ou prestígio precisa enfrentar na época do romance. De maneira semelhante, em *O morro dos ventos uivantes*, Heathcliff sofreu com ostracismo e rejeição por uma sociedade classicista e abertamente racista. Dias (2012), Iwami (2016), Sáber (2014), entre outros, trazem considerações sobre o contexto que torna a personagem uma pária para aquela sociedade.

Outro ponto de foco deste capítulo é a maneira como a dor causada por seu amor não resolvido com Catherine teve um impacto negativo em sua existência, e a maneira como a personagem se desenvolve leva Heathcliff a se transformar em uma criatura definida or outras personagens como “demoníaca” ou “monstruosa”.

No terceiro e último capítulo deste trabalho, são analisados alguns aspectos da vida dos autores dos romances, Emily Brontë e William Makepeace Thackeray, trazendo à tona a questão de como suas vivências influenciaram a composição de suas respectivas obras, e como o contexto em que estavam inseridos serviu de base para certos detalhes presentes em seus romances. Em seguida, as personagens Heathcliff e Becky Sharp são observadas sob uma ótica diretamente comparativa, analisando as principais diferenças e semelhanças em suas jornadas, como a relação de cada um com os conceitos de justiça e vingança e as alusões a infrações mais sérias contidas em suas respectivas narrativas. O capítulo segue adiante analisando o final que Heathcliff e Becky Sharp tiveram em suas histórias.

## 2 DUAS OBRAS, DIFERENTES PERSPECTIVAS

Certas personagens literárias ultrapassam os limites de seu confinamento nas páginas de um livro para tornarem-se tópicos de conversação, fazendo com que seus leitores e críticos reflitam sobre o que essas criaturas fictícias mostram em relação ao mundo real. Um texto pode ser lido de diversas maneiras, e as personagens literárias podem afetar diferentes leitores de diversas formas.

Quando essas personagens mexem com nossa imaginação, elas nos fazem pensar sobre nossos sentimentos e ânsias, as convenções da sociedade em que vivemos e aquilo que consideramos certo ou errado. As personagens mais interessantes são as que nos movem com mais facilidade, e em muitos casos isso significa que elas agem de maneira que desafia nossos conceitos de bondade e maldade, certo e errado, o que acende em nós, como leitores, o desejo de acompanhar essas personagens em suas jornadas.

Heathcliff é a personagem central de *O morro dos ventos uivantes* (*Wuthering heights*), obra de 1847 e único romance publicado pela autora inglesa Emily Brontë. A obra é centrada nessa personagem e em seu amor por Catherine Earnshaw, com quem ele foi criado após ser adotado pelo patriarca da família. De pele escura e origem anônima, Heathcliff é abertamente rejeitado pelo restante dos Earnshaw, mas acaba por desenvolver um laço afetivo com Catherine, a mulher que amou pelo resto de sua vida.

A história dos dois é contada a partir de lembranças por parte dos narradores (a governanta Nelly Dean e o forasteiro Lockwood), e o romance se inicia já na fase adulta de Heathcliff. Ele é apresentado aos leitores como um homem taciturno e rude, quando um forasteiro chamado Lockwood chega em sua propriedade. Inicialmente, o leitor não possui nenhum contexto para que possa compreender essa distinta personalidade, mas, ainda nos momentos iniciais do romance, somos apresentados a rachaduras na armadura de frieza e crueldade que encobre Heathcliff.

Quando Lockwood encontra o diário que um dia pertenceu a Catherine Earnshaw, e em seguida é acometido por um pesadelo em que parece ter sido assombrado pelo fantasma da jovem, Heathcliff mostra-se inicialmente irado por ter sido acordado por aquele estranho inconveniente em sua morada. Essa fúria é plausível com o que nós, leitores, sabemos da personagem até aquele ponto. No entanto, a narrativa apresenta em seguida um flagrante vulnerável da personagem, quando, ao se imaginar longe dos olhares e ouvidos dos outros habitantes, implora pela visita do fantasma de Catherine. “– Entre! Entre! – soluçava. –

Venha, Cathy! Oh, venha... *Só mais uma vez!* Oh! Amor do meu coração! Ouça-me dessa vez, ouça-me afinal, Catherine!”<sup>3</sup> (BRONTË, 2012, p. 19).

O amor que Heathcliff sente pela falecida Catherine Earnshaw imediatamente o humaniza, e, ao longo do romance, Brontë desconstrói esse homem apresentando uma visão mais ampla de sua trajetória. Passando pelos maus tratos da infância até a rejeição do amor de sua amada, o leitor é levado a *compreender* Heathcliff, um privilégio que seria negado a muitas personagens que se qualificam meramente como antagonistas. A ânsia de ser aceito por uma sociedade que abertamente o rejeitava provoca em Heathcliff um sentimento de revolta, inicialmente contra sua própria condição, mas que evolui para aplacar a sociedade que o marginaliza. Nem mesmo Catherine escapa da amargura desses sentimentos, pois ela, também, representa o ideal inglês colonizador que oprime e marginaliza Heathcliff, e demonstrou abraçar esses ideais ao preteri-lo em favor de Edgar Linton, um jovem de origem considerada respeitável pela sociedade, com quem Catherine eventualmente se casa.

Um incidente em que Heathcliff ouve Catherine confessar que jamais poderia se unir a ele o leva a fugir daquela casa, que ele nunca considerou um lar. A fuga de Heathcliff representa o ponto de virada na caracterização da personagem, pois quando ele retorna, três anos depois e já um homem feito, também seu caráter já se encontra moldado ao que somos apresentados no início do romance, antes dos *flashbacks* que recontam sua origem. O desejo de se vingar o consome, como demonstrado no momento em que Nelly, a governanta, o flagra resmungando “Não tenho piedade! Não tenho piedade! Quanto mais os vermes se contorcem, mais vontade tenho de esmagar-lhes as entranhas! É como uma dor de dentes moral: quanto mais a dor aumenta, mais aperto os dentes” (BRONTË, 2012, p. 86).

A outra personagem que analisaremos é Becky Sharp, do romance *A feira das vaidades* (*Vanity fair*<sup>4</sup>). A obra do autor inglês William Makepeace Thackeray foi inicialmente publicada de forma seriada entre 1847 e 1848, para enfim surgir em formato de livro. Um aspecto interessante do romance é que Thackeray apresenta a sua narrativa em formato de um teatro, em que as histórias de suas personagens são contadas por um narrador que as ouviu de outras fontes, sendo assim não totalmente confiável, visto que os detalhes de uma história costumam mudar à medida que são repassadas diversas vezes. Aqui podemos destacar uma diferença entre essa escolha narrativa e a empregada por Brontë em *O morro*

<sup>3</sup> A edição bilíngue é dividida em duas partes: a tradução de Doris Goettens (p. 5-183) e a versão original em inglês (p. 185-303). Optamos por citar apenas a paginação da tradução.

<sup>4</sup> Foi utilizada uma edição em inglês, de 2011, da Collins Classics. Por isso foi feita a tradução dos trechos pelo próprio autor do trabalho, embora existam outras traduções do romance.

*dos ventos uivantes*, em que a parte mais significativa da saga de Heathcliff e Catherine é narrada pela governanta Nelly ao hóspede da casa, o Sr. Lockwood. Tendo em vista que Nelly conheceu pessoalmente Heathcliff e Catherine e ajudou a criá-los, podemos depositar em sua narrativa um maior grau de confiança do que na do narrador secundário da obra de Thackeray.

*A feira das vaidades* centra sua narrativa em Becky Sharp e Amelia Sedley, que, no início do romance, são duas jovens meninas recém saídas de um internato para educar moças. As diferenças entre essas duas personagens são apresentadas logo nas primeiras páginas, com Amelia sendo descrita como uma jovem gentil e educada, de caráter dócil, enquanto Becky é mais atrevida e até mesmo hostil. Logo descobrimos que, ao contrário da privilegiada Amelia, Becky leva uma vida humilde, sendo filha de artistas pobres, já falecidos, e foi aceita no internato como um favor ao seu pai. Becky ressentia a maneira que foi tratada durante os seus anos no colégio, especialmente por Miss Pinkerton, a dona do instituto. É por isso que, para o choque de Amelia, ela não perde tempo em despejar insultos à sua antiga mestra logo que elas deixam o local.

Nossa introdução formal à personagem acontece na sua despedida e de Amelia do internato, quando Becky se recusa a devolver o cumprimento formal de Miss Pinkerton. Logo em seguida, já de partida, as duas recebem de presente o dicionário (um manual de conduta para jovens damas escrito pelo doutor Samuel Johnson, a quem Miss Pinkerton estima muito, e que só é presenteado em ocasiões especiais). É pertinente notar que o presente de Amelia vem diretamente de Miss Pinkerton, enquanto a irmã dessa, Jemima, entregou o de Becky furtivamente, já na carruagem, com pena da jovem garota. Antes mesmo que o cocheiro deixasse a propriedade, Becky atirou o dicionário pela janela da carruagem, para o horror de Amelia e da pobre mulher.

“Eu odeio a casa toda”, continuou a Srta. Sharp em fúria. “Espero nunca mais pôr os olhos nela novamente. Gostaria que estivesse no fundo do rio Tâmesa, desejo sim; e se a Srta. Pinkerton estivesse lá, eu não a resgataria, não iria mesmo. Ah como eu gostaria de vê-la flutuando na água distante, com turbante e tudo, com a cauda do vestido escorrendo por trás dela, e seu nariz como a ponta de um bote”.<sup>5</sup> (THACKERAY, 2011, p. 11, tradução nossa).

A raiva que Becky sentia do internato pode ser interpretada como uma expressão da revolta que ela carregava contra o mundo, pelo fato de que sua origem humilde a colocava em uma posição inferior. Ela ressentia o fato de que era tratada como uma criada por Miss

<sup>5</sup> Citação original: “‘I hate the whole house’, continued Miss Sharp in a fury. ‘I hope I may never set eyes on it again. I wish it were in the bottom of the Thames, I do; and if Miss Pinkerton were there, I wouldn’t pick her out, that I wouldn’t. O how I would like to see her floating in the water yonder, turban and all, with her train streaming after her, and her nose like the beak of a wherry!’” (THACKERAY, 2011, p. 11).

Pinkerton e pelas outras jovens, forçada a trabalhar para garantir sua estadia no internato, e vista como inferior pelas outras pupilas, enquanto na verdade Becky era, em sua opinião, tão boa ou melhor que elas.

Essa revolta levava Becky a praticar atitudes mesquinhas, como responder Miss Pinkerton em francês sabendo que ela não fala o idioma, para confundi-la e constrangê-la na frente dos outros, e jogar fora o dicionário que lhe fora apresentado pela irmã da administradora, recompensando a sua boa intenção com escárnio e atrevimento.

Ao lado de várias jovens altas e saltitantes no estabelecimento, Rebecca Sharp parecia uma criança. Mas ela possuía a sombria precocidade da pobreza. Com muitos cobradores ela lidara, e os afastara da porta de seu pai, muitos negociantes ela adoulu e persuadiu até que ficassem de bom-humor, e lhes garantissem mais uma refeição. Ela se sentava frequentemente com seu pai, que se orgulhava muito de sua sagacidade, e ouvia as conversas de muitos de seus companheiros bárbaros – frequentemente impróprias para os ouvidos de uma garota. Mas ela nunca fora uma garota, ela disse; ela fora uma mulher desde os oito anos de idade.<sup>6</sup> (THACKERAY, 2011, p. 14, tradução nossa).

No internato, Becky não se preocupava em ser cordial com ninguém, desde seus superiores até suas colegas e os criados. Essa atitude criou uma relação de ressentimento mútuo, em que ninguém na casa (com a exceção de Amelia) gostava dela. Durante sua estadia na residência dos Sedley, a jovem logo aprendeu que esta atitude não lhe ajudaria a atingir seus objetivos, e se dispôs a tratar todos com humilde cordialidade, até que conquistasse suas afeições, ao menos de início.

Becky, ainda muito jovem, está dando seus primeiros passos no mundo da alta sociedade, rica e poderosa, e o narrador nos lembra que ela ainda está aperfeiçoando suas técnicas de manipulação. “Mas devemos lembrar que ela tem apenas dezenove anos ainda, não acostumada à arte de enganar, pobre criatura inocente! E fazendo suas próprias experiências por sua conta”<sup>7</sup> (THACKERAY, 2011, p. 20, tradução nossa).

Essa interjeição do narrador é um dos exemplos em que devemos ter cuidado com as informações que nos são apresentadas, pois ele já deixou explícito que Becky não é, mesmo em sua juventude, alguém que se pode classificar como uma “pobre criatura

---

<sup>6</sup> Citação original: “By the side of many tall and bouncy young ladies in the establishment, Rebecca Sharp looked like a child. But she had the dismal precocity of poverty. Many a dun had she talked to, and turned away from her father’s door; many a tradesman had she coaxed and wheeled into good-humour, and into the granting of one meal more. She sate commonly with her father, who was very proud of her wit, and heard the talk of many of his wild companions – offer but ill-suited for a girl to hear. But she never had been a girl, she said; she had been a woman since she was eight years old” (THACKERAY, 2011, p. 14).

<sup>7</sup> Citação original: “But we must remember that she is but nineteen as yet, unused to the art of deceiving, poor innocent creature! And making her own experiences in her own person” (THACKERAY, 2011, p. 20).

inocente”. Talvez esse seja um dos momentos em que praticamente podemos sentir o sarcasmo de Thackeray, por meio dos comentários do narrador, saltar da página.

Heathcliff e Becky, cada um à sua maneira, representam um desencontro com os padrões morais de sua época. Ambos se encontravam em posições particulares de marginalização – Heathcliff como um homem de pele escura e origem estrangeira, e Becky como uma mulher sem recursos ou origem nobre – e veremos que, também cada um ao seu modo, eles subverteram as expectativas impostas aos corpos sociais marginalizados e ascenderam socialmente, escandalizando a sociedade em que estavam inseridos por desafiar, cada um à sua maneira, o *status quo*. Ambos passaram por sofrimentos e privações, mas é pertinente lembrar que essas dificuldades não foram o único elemento catalisador para a forma como viriam a agir em sua fase adulta.

Em pleno século vitoriano, não se esperava que um homem de pele escura e origem desconhecida e uma jovem mulher sem renome alcançassem os círculos exclusivos da chamada alta sociedade. Além disso, os subterfúgios utilizados por essas personagens para alcançar seus objetivos chocam por ir contra as regras impostas de conduta. Ninguém sabe como Heathcliff enriqueceu, mas, após voltar rico, ele age de maneira cruel com todos à sua volta. Becky, por outro lado, desafia o ideal de mulher gentil e recatada ao produzir esquemas e manipular todos ao seu redor para chegar ao topo. Essas duas personagens tiveram que vencer obstáculos distintos, e nos direcionaremos a discuti-los mais detalhadamente ao longo deste capítulo.

A tarefa de dedicar-se ao estudo da literatura requer que o pesquisador entre em campo armado do conhecimento de certas realidades, que irão facilitar e possibilitar a realização de uma análise criteriosa. Quando, utilizando a literatura como objeto de estudo, nos dedicamos a pensar sobre a questão do mal, a natureza desse mal é muito mais complexa do que pode parecer, mesmo diante de um olhar científico, e é pertinente afirmar que sua presença na literatura será igualmente colorida por nuances.

Mas o que seria esse mal? De onde surgiram os conceitos de moralidade que, em sua grande maioria, ainda vemos presentes nos dias atuais? O que significa ser *moral* ou *imoral*? É possível que jamais encontremos respostas universais para essas questões, mas talvez possamos, ao menos, compreender a forma como elas vieram a fazer parte de nosso universo e nossos ideais.

Desde os tempos mais primitivos o homem tentou definir o mal. Separar a sombra de luz, o dia de noite, como elementos que representassem o bem e o mal. Sobre a

origem do mal, houve no decorrer da história da filosofia variadas concepções e tentativas de explicação. (SILVA, G., 2009, p. 15).

As obras em questão de William M. Thackeray e Emily Brontë, ao apresentar de forma crua as circunstâncias em que seus protagonistas foram criados durante a fase de amadurecimento, possibilitam uma visão mais completa da constituição dessas personagens dentro de seus específicos contextos históricos e sociais, ao mesmo tempo apresentando uma ambiguidade surgida da constituição própria dessas personagens aliada às suas circunstâncias. Dessa forma, seus textos nos mostram como a questão da moral é complexa.

Em sua obra *Além do bem e do mal* (1992), Nietzsche traça uma narrativa histórica da moral, desde os tempos da chamada era pré-histórica – que ele denomina período *pré-moral* da humanidade – quando as consequências de uma ação determinavam seu valor, e como evoluiu, em várias regiões do planeta, para uma conceituação em que era a origem, e não as consequências das ações, que determinariam a sua valoração, e esta origem passou a ser interpretada a partir de uma intenção. “A intenção como origem e pré-história de uma ação: sob a ótica desse preconceito é que, quase até os dias de hoje, sempre se louvou, condenou, julgou e também se filosofou moralmente” (NIETZSCHE, 1992, p. 39). O filósofo acrescenta que para aqueles que, como ele, são imoralistas, estaríamos em um período que pode ser definido como *extramoral*, em que a não-intencionalidade de uma ação é o seu valor decisivo, e tudo que pode ser visto conscientemente é superficial e, como toda superfície, esconde algo.

Em suma, acreditamos que a intenção é apenas sinal e sintoma que exige primeiro a interpretação, e além disso um sinal que, por significar coisas demais, nada significa por si, – que a moral, na acepção que até agora se teve, isto é, moral das intenções, foi um preconceito, uma precipitação, algo provisório talvez, uma coisa da mesma ordem que a astrologia e a alquimia, mas, em todo caso, algo a ser superado. A superação da moral, num certo sentido até mesmo a auto-superação da moral. (NIETZSCHE, 1992, p. 39-40).

Essas considerações nos levam a questionar se o mal é algo essencial para a existência da humanidade, e questões como essa perturbaram filósofos e pensadores através dos tempos. Desde uma leitura religiosa, que busca justificar o mal em um mundo governado por Deus, até a linha de pensamento que vê o mal como inerente ao ser humano, pensar esse problema produz mais perguntas do que respostas.

Em *O mal: um desafio à filosofia e à teologia* (1988), Paul Ricoeur define a moralidade como um conjunto de valores éticos criados pelos homens e que cada comunidade deve seguir, lembrando que a moral e o mal estão associados aos conceitos de punição e sofrimento, tendo em vista que a punição é aplicada aos transgressores da dita moralidade.

No rigor do termo, o mal moral – o pecado em linguagem religiosa – designa o que torna a ação humana objeto de imputação, de acusação e de repreensão. A imputação consiste em consignar a um sujeito responsável uma ação suscetível de apreciação moral. A acusação caracteriza a própria ação como violação do código ético dominante na comunidade considerada. A repreensão designa o juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido. É aqui que o mal moral interfere no sofrimento, na medida em que a punição é um sofrimento infligido. (RICOEUR, 1988, p. 23).

Essa associação do problema de moralidade com ideias religiosas deu origem a boa parte dos conceitos de conduta moral conhecidos no Ocidente. Trazendo à tona as ideias de Santo Agostinho e sua influência no pensamento ocidental, Ricoeur comenta a maneira como o modo de pensar agostiniano se opõe à visão da gnose em que as forças do bem travam um combate eterno com as do mal. “É a réplica agostiniana a esta visão trágica – onde todas as figuras do mal são envolvidas em um princípio do mal – que constituiu um dos pilares do pensamento ocidental” (RICOEUR, 1988, p. 31).

Assim sendo, ele deixa de lado as questões de pecado e culpabilidade para tratar exclusivamente do problema da posição do sofrimento em uma interpretação global da questão do mal. “É à gnose, com efeito, que o pensamento ocidental colocou o problema do mal, como uma totalidade problemática: *Unde malum* (de onde vem o mal?)?” (RICOEUR, 1988, p. 31, grifo do autor).

Para responder a essa questão, é interessante considerar a visão de Santo Agostinho de que o mal não se classifica como uma *substância*, não sendo corpóreo. Agostinho também apresenta a ideia do *nada*, conceito negativo para designar o destino daqueles que se afastam do criador. “Em virtude dessa deficiência, torna-se compreensível que criaturas dotadas de livre escolha possam ‘declinar-se’ longe de Deus e ‘inclinarem-se’ em direção ao que tem menos ser, em direção ao nada” (RICOEUR, 1988, p. 32). É esse traço da doutrina agostiniana que está presente em uma nova espécie de discurso, classificada como ontoteologia.

O corolário mais importante desta negação da substancialidade do mal é que a confissão do mal fundamenta sua visão exclusivamente moral. Se a questão *unde malum?* perde todo o sentido ontológico, a questão que a substitui, *unde malum faciamus?* (de onde vem e por que fazemos o mal?) balança todo o problema do mal na esfera do ato, da vontade, do livre arbítrio. (RICOEUR, 1988, p. 32, grifo do autor).

De acordo com Ricoeur (1988), pensar sobre *porque* fazemos o mal nos leva a confrontar nossa própria existência como seres humanos dotados de livre-arbítrio. A ideia de que somos pessoas boas porque escolhemos fazer o bem pode nos trazer um certo grau de

conforto, mas temos que confrontar a ideia de que, a qualquer momento, podemos facilmente escolher fazer o mal. Há ainda o problema da perspectiva, pois uma ação que a nossos olhos é vista como boa pode não o ser aos olhos de terceiros, pois bem e mal não são conceitos facilmente definidos.

A questão da existência do mal na terra apresenta um problema desconfortável para a ótica da religião: como Deus pode permitir a presença do mal. Um dos pontos apresentados por Santo Agostinho é justamente o de justificar a existência da maldade em uma terra criada e governada por um Deus todo-poderoso, que representa as forças do Bem.

[...] mas de onde vem o mal se Deus é bom e fez todas as criaturas boas? [...] porventura, da matéria que ele usou? [...] o Onipotente teria sido tão impotente para convertê-la, de modo que nela não permanecesse mal algum? [...] que onipotência era a sua se não podia criar algo de bom sem o auxílio da matéria criada por ele? (AGOSTINHO, 2006, p. 175 *apud* SILVA, G., 2009, p. 18).

Essa dúvida cria um problema para discutir a ideia da existência de Deus. Se Deus é bom e todo-poderoso, e o homem foi criado à sua imagem, não deveríamos ser todos bons? Por que existem maldades, doenças, tragédias, em um mundo criado por um ser que é a própria representação do bem?

Santo Agostinho apresenta o conceito de *mal metafísico*, que seria uma perfeita representação da imperfeição do ser humano. No entendimento de Gabriela Farias da Silva (2009, p. 18, grifo da autora), “O mal enquanto criado, limitado é imprescindível a todo ser que não seja Deus. Chama-o de mal metafísico, que não é verdadeiro mal, porquanto não tira aos seres o que lhes é devido por natureza; o mal metafísico é o que atinge a perfeição natural dos seres”.

A ideia de que o mal não possui uma presença física na terra, mas consiste em um conceito subjetivo inerente à natureza humana, nos leva a compreensão de que ele é uma ideia afastada de Deus. Deus não pode ser mal, mas Ele permite a existência do Mal na terra pela seguinte razão: é a sina dos homens serem punidos pelo pecado original, o livre arbítrio que levou Adão e Eva a escolherem o pecado tornou-se sua ruína. O pecado original afastou os homens de Deus e assim surgiu a existência do mal, cuja presença incorpórea nos castiga eternamente pelo pecado contra as leis divinas.

Ao *mal moral* atribui a má vontade que livremente faz o mal; ela, porém, não é causa eficiente, mas deficiente. O não ser pode unicamente provir do homem, livre e limitado, e não de Deus, que é puro ser e produz unicamente o ser. O mal moral entrou no mundo humano pelo pecado original e atual: por isso, a humanidade foi punida com o sofrimento, físico e moral, além de ter o sido com a perda dos dons gratuitos de Deus. (SILVA, G., 2009, p. 19, grifo da autora).

Dessa forma, na perspectiva católica, a humanidade está sendo eternamente punida pelo pecado original. Os desígnios de Deus são matéria de conflito entre aqueles que acreditam ou não em Sua existência. Os céticos utilizam as mazelas do mundo para justificar a ideia de que Ele não existe, enquanto aqueles que acreditam utilizam a ideia do pecado original para justificar nosso sofrimento. Há quem diga que sem o sofrimento não existiria a compaixão, a caridade e a solidariedade, algumas das virtudes mais bem-vistas pela humanidade. Essa discussão nunca terá fim, pois não é possível provar a existência de Deus, ou mesmo a sua ausência.

Ao apresentar suas considerações sobre a teodiceia, doutrina que busca justificar a presença de um Deus todo poderoso em face da existência do mal, Ricoeur recorre à teodiceia do filósofo alemão Leibniz, que classifica como o modelo do gênero.

Por um lado, todas as formas do mal, e não somente o mal moral (como na tradição agostiniana), mas também o sofrimento e a morte, são consideradas e colocadas sob a denominação do *mal metafísico*, que é o defeito fatal de todo o ser criado, se é verdade que Deus só saberia criar um outro Deus. Por outro lado, produz na lógica clássica um enriquecimento, ao acrescentar ao princípio da não-contradição o princípio da *razão suficiente*, que se enuncia como princípio do melhor, desde que se conceba a criação como proveniente de uma competição no entendimento divino, entre uma multiplicidade de modelos do mundo, dos quais um único compõe o máximo de perfeições com o mínimo de defeitos. (RICOEUR, 1988, p. 35, grifo do autor).

Ricoeur discorre sobre os golpes sofridos pela doutrina da teodiceia, com seus entendimentos finitos e limitados em relação ao problema do bem e do mal. De acordo com o autor, seria necessário muito otimismo para permanecer afirmando um balanço positivo na batalha entre essas duas ideias.

Esta pretensão de estabelecer um balanço positivo da balança dos bens e dos males sobre uma base quase estética fracassa, desde o que se é confrontado a males, a dores, cujo excesso não parece poder ser compensado por nenhuma perfeição conhecida. É ainda mais uma vez a lamentação, a queixa do justo sofredor que arruína a noção de uma compensação do mal pelo bem, como tinha antes arruinado a ideia de retribuição. (RICOEUR, 1988, p. 36).

O autor acrescenta ainda o golpe proferido por Kant, que integra a teodiceia na categoria de ilusão transcendental ao despi-la de seu suporte ontológico em sua *Crítica da razão pura*. Kant realiza um desvio da maneira de pensar o mal, aproximando-se de Agostinho, mas com diferenças essenciais.

Não quer dizer que o problema do mal desapareça da cena filosófica. Bem ao contrário. Desliga-se unicamente da esfera *prática*, como o que não deve ser e que a ação deve combater. O pensamento encontra-se, assim, numa situação comparável àquela onde Agostinho o tinha conduzido: não se pode mais perguntar de onde vem

o mal, mas porque nós o praticamos. Como no tempo de Agostinho, o problema do sofrimento é sacrificado pelo problema do mal moral. (RICOEUR, 1988, p. 37, grifo do autor).

Mas Ricoeur (1988) aponta diferenças dessa maneira de pensar com a agostiniana. Ele nos lembra que, por um lado, o sofrimento se desliga da esfera da moralidade, que o relacionava à punição. “É em relação a esta *tarefa* moral que o sofrimento é obliquamente entendido no nível individual, mas sobretudo no pano que Kant designa cosmopolita. A origem do mal-sofrimento perdeu assim toda a pertinência filosófica” (RICOEUR, 1988, p. 37, grifo do autor). Por outro lado, Ricoeur nos lembra, a noção de mal radical<sup>8</sup> introduzida por Kant rompe com a ideia do pecado original.

Ricoeur (1988) nos lembra que se o mal sempre existiu e continua a existir, é necessário enxergá-lo de maneira objetiva e absoluta, fugindo dos clichês e analisando o fenômeno como ele é: com todos os seus horrores e fatos chocantes e impactantes. O contrário seria diminuir o peso desse fenômeno, uma atitude que traria consequências para o presente visto que o mal como fenômeno continua e possivelmente sempre continuará a existir entre os seres humanos.

A convicção de que tudo que acontece no mundo deve ser compreensível pode levar-nos a compreender a história por meio de lugares comuns. Compreender não significa negar nos fatos o chocante, eliminar deles o inaudito, ou, ao explicar fenômenos, utilizar-se de analogias e generalidades que diminuam o impacto da realidade e o choque da experiência (ARENDDT, 2012, p. 12).

---

<sup>8</sup> Kant apresenta um conceito do que seria esse *mal radical* em sua obra *A religião nos limites da simples razão*. Estamos tratando da ideia de que o mal é uma rejeição direta à lei moral, um “mal radical inato à natureza humana (que, no entanto, nós mesmos contraímos)” (KANT, 2008, p. 37). O filósofo rejeita a ideia de que as *sensibilidades* do homem, e que um pendor natural ao mal moral, sejam suficientes para explicar esse conceito. No primeiro caso, reduzir essa questão às sensibilidades humanas seria reduzir o homem a um estado animalesco incontrolável; e no segundo, o pêndulo mencionado deve ser explorado com mais afinco para que se possa compreender a forma como ele se relaciona ao nosso livre-arbítrio, pois “esse caráter, por referir-se a uma relação do livre-arbítrio (cujo conceito não tem nada de empírico) com a lei moral enquanto motivo (cujo conceito é assim mesmo puramente intelectual), deve ser reconhecido *a priori*, segundo o conceito do mal enquanto este é possível, em virtude das leis da liberdade (da obrigação e da imputabilidade)” (KANT, 2008, p. 40, grifo do autor). Esse conceito também foi tratado por Hannah Arendt em *As origens do totalitarismo*. Utilizando como campo de pesquisa as ideologias dos regimes totalitários, a autora explora as tendências (auto) destrutivas desses regimes e a eventual realização, por parte de seus perpetradores, que alguns crimes estão além do perdão, e estes são absolutamente maléficis. “Ao tornar-se possível, o impossível passou a ser o mal absoluto, impunível e imperdoável, que já não pode ser compreendido nem explicado pelos motivos malignos do egoísmo, da ganância, da cobiça, do ressentimento, do desejo do poder e da covardia” (ARENDDT, 2012, p. 608-609). Confirmando a percepção kantiana de que o mal radical rejeita as leis da moral, Arendt acrescenta que essa concepção floresce através de uma percepção de humanos como descartáveis. “Apenas uma coisa parece discernível: podemos dizer que esse mal radical surgiu em relação a um sistema no qual todos os homens se tornam igualmente supérfluos” (ARENDDT, 2012, p. 609). Posteriormente, a autora iria modificar a sua abordagem do problema e explorar o conceito de *banalidade do mal*, como visto em sua obra *Eichmann em Jerusalém*.

Hannah Arendt (2012) nos lembra que o mal está integrado à história da humanidade, e que não podemos simplesmente fingir que ele nunca existiu ou é algo que faz parte do passado. Após tantas barbaridades cometidas pelos seres humanos, incluindo extermínios em massa e outros crimes brutais, não é possível fechar os olhos para esse fenômeno: o mal não ficou no passado, ele ainda está presente na constituição da humanidade e crimes horrendos ainda estão sendo cometidos.

Já não podemos nos dar ao luxo de extrair aquilo que foi bom no passado e simplesmente chamá-lo de nossa herança, deixar de lado o mal e simplesmente considerá-lo um peso morto, que o tempo, por si mesmo, relegará ao esquecimento. A corrente subterrânea da história ocidental veio à luz e usurpou a dignidade de nossa tradição. Essa é a realidade em que vivemos. E é por isso que todos os esforços de escapar do horror do presente, refugiando-se na nostalgia por um passado ainda eventualmente intacto ou no antecipado oblívio de um futuro melhor, são vãos. (ARENDR, 2012, p. 14).

Entretanto, não foi apenas a filosofia que discutiu o problema do mal: ele também está – e sempre esteve presente – nas artes, e a literatura possui uma posição privilegiada, pois as páginas das histórias que lemos são habitadas por seres inventados – as personagens – que representam os seres humanos. Iremos compreender, mais adiante, as diferenças que separam o homem real de sua representação ficcional, mas há semelhanças o suficiente para que possamos, até certo ponto, nos ver representados neles. Daí a interessante questão de que essas personagens podem ser tão complexas quanto nós mesmos: podem ser boas, más, ou algo mais complicado que isso, um meio termo em que uma qualificação de caráter não será tão simples. E este também não é o caso em relação a nós, humanos?

## **2.1 A moral do homem e a da personagem literária**

Com as seguintes palavras, de sua obra *O prazer do texto*, o teórico Roland Barthes resume uma questão essencial da nossa relação com a literatura e a linguagem em si: “Interesso-me pela linguagem porque ela me fere ou me seduz” (BARTHES, 1973, p. 79). Lemos um texto para sentir um diversificado leque de emoções, sejam elas agradáveis (a felicidade, o prazer, o êxtase), ou não (o medo, a repulsa, o desconforto, a ira). Em outras palavras: a literatura pode ser um veículo para que possamos encarar questões delicadas como o *bem* e o *mal*, com o distanciamento provindo do fato de ser uma obra fictícia, permitindo que olhemos para questões relativas a nós mesmos de uma posição um pouco menos desconfortável.

Essas questões são analisadas enquanto nos deixamos cativar pelo universo de uma narrativa. A graça de ler um romance está justamente no fato de que, perdidos entre suas páginas, adentramos àquela nova realidade na qual investiremos nossas emoções. E são as personagens fictícias que irão conduzir o fio de nossas sensações através do romance: iremos amá-las, odiá-las, temê-las. Enfim, interagir com elas como se, durante a experiência de leitura, elas fossem pessoas como nós.

É claro que os personagens são conjuntos de palavras, pois a literatura é um conjunto de palavras: isso não nos diz coisa alguma, e é como nos informar pernosticamente que um romance não pode criar *realmente* um “mundo” imaginário por ser apenas um volume encadernado em folhas de papel. (WOOD, 2017, p. 100, grifo do autor).

Essa defesa que James Wood (2017) oferece à personagem de ficção desnuda o paradoxo que, como leitores e pesquisadores, nos dedicamos a encarar o romance. O olhar de um leitor sobre uma obra literária não será o mesmo de um pesquisador. O primeiro será seduzido pela narrativa que está lendo, e quanto maior for o grau de aceitação daquela realidade, maior será o seu impacto sobre o seu leitor.

Em todos esses romances, o autor nos pede para refletir sobre o caráter fictício dos heróis e heroínas que aparecem no título. E, num excelente paradoxo, é justamente essa reflexão que desperta no leitor o desejo de tornar esses personagens “reais”, de dizer aos autores: “Eu sei que eles são apenas fictícios – você já me disse várias vezes. Mas eu só consigo *conhecê-los* tratando-os como reais”. (WOOD, 2017, p. 103, grifo do autor).

O pesquisador, por outro lado, precisa exercer um olhar crítico sobre aquela mesma obra, que muitas vezes irá capacitá-lo a enxergar detalhes e nuances que podem passar despercebidos ao leitor comum. A questão é que todo pesquisador foi, inicialmente, um leitor, e *jamais* deixará de sê-lo. É muito provável que a seleção de uma obra ou obras literárias para análise científica tenha se dado, mesmo que parcialmente, com algum grau de identificação que o texto exerceu sobre o cientista como leitor.

Ser pesquisador não significa perder a capacidade de se perder nas delícias de adentrar os mundos fantásticos das narrativas ficcionais, mas isso não o impede de, ao mesmo tempo, tratar essa obra como um objeto de estudo, atentando-se às características que formam a personagem fictícia e como elas se relacionam com a sua própria formação. Conforme Candido (2018, p. 55), “Verifiquemos, inicialmente, que há afinidades e diferenças essenciais entre o ser vivo e os entes de ficção, e que as diferenças são tão importantes quanto as afinidades para criar o sentimento de verdade, que é a verossimilhança”.

Essa noção de verossimilhança apresentada por Antonio Candido se refere à forma como o texto permite ao leitor tomar a narrativa como algo crível, por mais incríveis que sejam as circunstâncias. Trata-se da suspensão da descrença<sup>9</sup>, que o dicionário Merriam-Webster descreve como “Permitir-se acreditar que algo é possível, mesmo que pareça impossível”<sup>10</sup> (SUSPEND..., [ca. 2021], n.p., tradução nossa). É esse conceito de suspender nossa descrença enquanto lemos um romance que nos permite uma total imersão na narrativa, e por mais inacreditável que ela seja, durante aquele momento nós a tratamos como algo perfeitamente plausível.

Todo escritor deseja alcançar o leitor através de seu texto. Roland Barthes nos lembra que “O escrever no prazer garantir-me-á – a mim, escritor – o prazer do meu leitor? De modo nenhum. Esse leitor, é necessário que eu o procure, (que eu o ‘engate’), *sem saber onde ele está*” (BARTHES, 1973, p. 37, grifo do autor). No caso de autores de romances mais realistas, aqueles que apresentam personagens e situações que poderiam ser tidas como “reais”, ou ao menos plausíveis em nosso universo, suas narrativas oferecem um universo semelhante ao nosso, aventuras e desventuras que poderiam facilmente ocorrer em nossas próprias existências mundanas, e a tarefa do escritor será conseguir transformar o mundano em algo cativante para o seu leitor.

Todo romance realista se apresenta como um “pedaço da vida”, extraído da história de “pessoas reais” que pertencem ao “nosso” universo. Para realizar este intento, ele deve dar a impressão de que é apenas um pequeno fragmento de tempo dotado de um antes e um depois que existem fora do espaço da narrativa. (REUTER, 1996, p. 151).

No centro dessas narrativas estarão as personagens, e será pertinente lembrar que, assim como nós, elas seguem uma lógica que as torna mais críveis diante de nossa análise. Ao estabelecer essa lógica da personagem literária, Candido (2018) nos lembra que ela segue uma linha mais fixa, de modo a ajudar o leitor a acompanhar a trajetória dessa criação do autor. Segundo Candido, essa coerência da personagem é fundamental para torná-la mais orgânica e crível aos olhos do leitor.

No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições da conduta. No romance, podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde

<sup>9</sup> A ideia de *suspensão da descrença* foi introduzida pelo poeta inglês Samuel Taylor Coleridge em 1817.

<sup>10</sup> Citação original: “To allow oneself to believe that something is true even though it seems impossible”. (SUSPEND..., [ca. 2021], n.p.).

logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva de sua existência e a natureza de seu modo-de-ser. (CANDIDO, 2018, p. 58-59).

Essa lógica da personagem, como apresentada por Candido, é parte fundamental da análise de nossos objetos de estudo, Heathcliff e Becky Sharp, pois a “linha do tempo” dessas duas personagens, incluindo os contextos e circunstâncias que fazem parte de sua formação, mostram-se necessárias para que possamos tentar compreender o núcleo dessas duas criações literárias. Heathcliff e Becky possuem “lógicas” distintas, mas em ambos os casos elas são coerentes o bastante para que possamos compreendê-los como personagens. Através dessa compreensão, podemos pensar na maneira como Heathcliff e Becky refletem as convenções sociais de sua época, especialmente em relação às ideias de moralidade.

Ainda de acordo com a ideia de Candido (2018) sobre verossimilhança, é pertinente pensar até que ponto ela apresenta uma *semelhança* entre personagem e homem. Ao nos dedicarmos a analisar as características referentes ao psicológico de uma personagem de ficção, realizamos essa tarefa utilizando como base nossos conhecimentos sobre os seres humanos. Mas isso significa que os personagens são como pessoas reais? O autor apresenta uma resposta negativa para esse questionamento.

Primeiro, porque é impossível, como vimos, captar a totalidade do modo de ser duma pessoa, ou sequer conhecê-la; segundo, porque neste caso se dispensaria a criação artística; terceiro, porque, mesmo se fosse possível, uma cópia dessas não permitiria aquele conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção. (CANDIDO, 2018, p. 65).

Essa separação entre ficção e realidade é útil para que possamos manter um olhar crítico ao analisarmos uma obra literária, resistindo à tentação de fazer as mesmas considerações que reservamos às pessoas e situações do nosso universo real. Por mais que o que estejamos estudando seja *semelhante* à nossa realidade, não podemos esquecer que aquilo se trata de uma representação do que reconhecemos.

O romancista é incapaz de reproduzir a vida, seja na singularidade dos indivíduos, seja coletividade dos grupos. Ele começa por isolar o indivíduo no grupo e, depois, a paixão no indivíduo. Na medida em que quiser ser igual à realidade, o romance será um fracasso; a necessidade de selecionar afasta dela e leva o romancista a criar um mundo próprio, acima e além da ilusão de fidelidade. (CANDIDO, 2018, p. 67).

Becky e Heathcliff não são pessoas reais, mas Thackeray e Brontë criaram personagens capazes de apresentar a *verossimilhança* definida por Candido. Suas trajetórias são controversas, pois a lógica dessas personagens apresenta características incômodas. Ambas cometem ações problemáticas, à medida em que prejudicam outras personagens para

garantir seu ganho pessoal, ao mesmo tempo em que cada autor apresenta uma trajetória de suas respectivas personagens para que possamos enxergar além de seus atos.

Vejamos o exemplo de Becky Sharp. Sua jornada segue a rota contrária às convenções sociais de sua época, pois a mulher vitoriana deveria representar um papel passivo em sua sociedade. Como nos lembra Monteiro (1998), as expectativas impostas à figura feminina impunham que elas deveriam permanecer confinadas ao ambiente doméstico.

Excluída do mundo público dos negócios e recolhida ao mundo privado do lar, por injunções de uma estratificação social fundada na diferença dos sexos, era de se esperar que as jovens de “boa família” recebessem uma educação ou (i)lustração destinada apenas a fazê-las reluzir nas salas de visita e a cativar com seu brilho o olhar de algum pretendente. (MONTEIRO, 1998, p. 62).

A questão é que Becky não vinha de uma “boa família”, entendendo esse termo como uma família que possuísse posses e prestígio social. Ela tinha origem pobre, e suas opções eram ainda mais limitadas. Como Monteiro (1998) salienta, essas moças não tinham acesso às mesmas oportunidades educacionais que suas companheiras mais abastadas, e eram forçadas a trabalhar por pouca remuneração e em condições precárias. É assim que Becky inicia sua vida adulta trabalhando como governanta para uma família rica, e se não fosse por sua determinação a mudar sua situação, ficaria presa neste papel social até que conseguisse um casamento com alguém de sua própria classe.

É preciso salientar que as condições de trabalho para as mulheres solteiras eram precárias e desvantajosas. As mulheres sem instrução, pertencentes às classes menos favorecidas, podiam se engajar em certos trabalhos braçais, tidos como inferiores. Já para as mulheres instruídas, a única oportunidade de trabalhar era como preceptora. (MONTEIRO, 1998, p. 63).

O primeiro ultraje cometido por Becky foi desafiar sua posição social e desejar mais, e a partir daí a personagem cometeu outras infrações, enganando as pessoas ao seu redor, criando artimanhas para conquistar benefícios próprios e exibindo outros comportamentos que não eram adequados à ideia de uma *lady*, como arrogância, crueldade e aparente indiferença pela instituição familiar.

Heathcliff também ultrajou a sociedade de sua época desde sua chegada. Além de ter origem desconhecida, ainda possuía um tom de pele escuro, e a sociedade burguesa vitoriana o relegou à margem por isso. Como nos lembra Scoz (2018), a narrativa do romance oferece uma crítica a esse paradigma, pois os maus tratos sofridos por Heathcliff são mostrados como cruéis e injustos. Dessa forma, o livro de Emily Brontë estaria mostrando que os ideais classicistas daquela sociedade não eram moralmente corretos.

Assim, percebe-se que os romances são espaços importantes para críticas a questões pertinentes da atualidade do autor ou da autora. As narrativas, alicerçando-se nos contextos próprios, lançam luz à espaços ou temáticas negligenciadas, transformando, a exemplo de Heathcliff, a superioridade branca britânica em algo não mais naturalizado em sua plenitude, mas sim em uma situação que pode – e, aos olhos de Brontë, deve – mudar. (SCOZ, 2018, p. 21).

Heathcliff conseguiu superar as adversidades e enriquecer, de forma que o romance mantém como um mistério. O fato de um homem nas condições de Heathcliff conseguir acumular capital e tornar-se rico já é, por si só, um fenômeno, mas, como nos lembra Scoz (2018), sua nova condição o torna parte do problema que é a distribuição inadequada de riquezas. De fato, Heathcliff usa seu dinheiro e status social como escudo para praticar atitudes cruéis e mesquinhas, agora protegido por sua fortuna.

Parte dessa crítica de Brontë está expressa na ascensão social de Heathcliff, pois há um movimento ambíguo nessa questão: ao mesmo tempo em que esse sucesso socioeconômico pode ser entendido como uma forma de contrapor os valores ingleses, ele também pode ser uma censura em relação ao acúmulo de capital. Desde os séculos XIII e XIV a burguesia vinha se consolidando nas cidades como classe mercantil e bancária cada vez mais importante. Entretanto a Revolução Industrial ampliou essa riqueza de forma exponencial, fazendo com que diversas correntes de pensamento do século XIX, muitas delas associadas ao Romantismo, criticassem esse cenário. (SCOZ, 2018, p. 25-26).

Os maus tratos sofridos por Heathcliff contribuíram para que ele se tornasse um homem frio, mesquinho e cruel. Sua história de superação não é comum, pois um herói tradicional conquistaria fortuna e utilizaria sua condição para melhorar sua vida e viver em paz e tranquilidade. Heathcliff, pelo contrário, utiliza o poder do capital para praticar ações cruéis contra todos ao seu redor, aqueles que ele associa ao tratamento vil que um dia recebeu.

Uma questão importante a ser considerada é que pensar o mal é muito mais complicado do que meramente considerar uma ação boa ou má, pois a maioria das pessoas não é inteiramente boa ou má. Esse problema se mostra mais complexo quando lembramos que buscar compreender a totalidade das intenções de alguém que não conhecemos é um exercício inútil.

Não há como conhecer a intenção que presidiu uma ação, pois uma boa ação, do ponto de vista de quem a pratica, pode causar mal a outrem, enquanto uma ação maligna pode estar de acordo com a legalidade externa, de acordo com os valores morais e jurídicos de uma sociedade ou comunidade. O conceito de vontade maligna é o conceito de uma sociedade regrada, e, assim sendo, a ação maligna é vista como desregramento. (SILVA, G., 2009, p. 20).

Tendo realizado todas essas considerações, é chegado o momento de iniciarmos nossa incursão à natureza de nossos objetos de pesquisa. Becky Sharp e Heathcliff não são

peessoas reais, e jamais poderão ser utilizados como modelos para compreender de forma total as complexidades da realidade humana. Entretanto, através de seu impacto na sociedade de sua época, e na maneira como são percebidos até os dias atuais, é possível que eles possam nos dizer algo de relevante sobre a sociedade, sobre a natureza da moral, e sobre nós mesmos.

## 2.2 O universo melancólico de Emily Brontë em *O morro dos ventos uivantes*

Publicado em 1847, *O morro dos ventos uivantes* é o livro mais conhecido e renomado da autora Emily Brontë, além de ser seu único romance publicado (Brontë também publicou poesias em vida). A obra continua a conquistar e assombrar leitores até os dias atuais – por causa da maneira como a escritora abordou a tristeza e a crueldade humanas, flagelando suas personagens impiedosamente e, em consequência, tornando seu sofrimento quase insuportável também para os leitores. Os habitantes do mundo sombrio de Brontë parecem viver em um círculo vicioso perpétuo, condenados a simultaneamente sofrer e infligir sofrimento àqueles próximos a si.

Georges Bataille (1989), em *A literatura e o mal*, levanta a questão das vivências de Brontë em sua breve existência (a autora faleceu aos trinta anos), e como elas a teriam influenciado a criar a obra que ele classifica como “[...] talvez a mais bela, a mais profundamente violenta das histórias de amor” (BATAILLE, 1989, p. 12). Bataille acredita que, apesar de sua pouca idade e existência pacata, Emily Brontë teria conhecido profunda e devastadoramente as angústias do amor, do ódio e do mal.

Sabemos que Brontë sofreu tragédias dolorosas, tendo perdido a mãe e duas de suas irmãs ainda na infância. Além disso, ela e suas irmãs sofreram com o sistema educacional de sua época, em que os internatos para mulheres não contavam com boas condições de higiene, e os maus tratos eram comuns. Isso levou as irmãs a receberem boa parte de sua educação em casa. Bataille possui uma visão bastante particular da artista com os sentimentos mais intensos do ser humano. O autor faz uma leitura da obra de Brontë que relaciona a profundidade desses sentimentos com o êxtase erótico da morte.

Quer se trate de erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem. O que se chama de vício decorre desta profunda implicação da morte. E o tormento do amor desencarnado é tanto mais simbólico da verdade última do amor quanto a morte daqueles que ele uniu os aproxima e os entenece. (BATAILLE, 1989, p. 13).

Essa questão é relevada de maneira explícita no caso de amor amaldiçoado de Heathcliff e Catherine Earnshaw, em *O morro dos ventos uivantes*. A maldição que caiu sobre

as jovens personagens foi o infortúnio dos paradigmas sociais de sua época, visto que um relacionamento entre um homem de origem desconhecida e uma jovem dama de família abastada seria publicamente condenado.

O conflito mais notório das histórias de amor se apresentou a Heathcliff e Cathy, que, como um Romeu e Julieta de sua época, não podiam ficar juntos em virtude das pressões sociais. O maior obstáculo, certamente, era a família de Cathy, presidida por seu irmão mais velho Hindley, após a morte do patriarca. Além de rejeitar abertamente qualquer possibilidade de uma aproximação entre os dois jovens, Hindley maltrata e humilha Heathcliff desde a infância, colaborando para a sua eventual transformação na personagem impiedosa que conhecemos em sua fase adulta.

Bataille (1989, p. 13, grifo do autor) se refere a essa aproximação entre o amor e a destruição, apontando essa relação na história de Heathcliff e Catherine: “Ninguém expôs essa verdade com mais força do que Emily Brontë. Não que ela tenha a pensado sob a forma explícita que, em minha deselegância, eu lhe dou. Mas porque ela o sentiu e o exprimiu *mortalmente*, de certa maneira *divinamente*”.

A figura de Heathcliff incorpora a maneira com que Brontë parece tratar os princípios morais de seu tempo, recusando-se a se conformar a eles. Um homem feroz, cruel e assustador, capaz de amar e odiar de maneira igualmente avassaladora e destrutiva, Heathcliff é a figura-chave do inferno de Brontë, aparentemente impiedoso, mas, devido à sua complexidade, irresistível aos leitores. Como nos lembra Harold Bloom (2003), ao fazer suas considerações sobre o romance da autora:

O gênio, com frequência adaptável, raramente é tão intransigente como em Emily Brontë. A moralidade, de qualquer espécie, pouco tem a ver com *O Morro dos Ventos Uivantes*, romance ferino que até hoje choca os leitores. Supõe-se que a própria Emily Brontë não afirmasse, como o faz Catherine Earnshaw – “Eu sou Heathcliff!” –, mas a autora não tinha por que estabelecer uma identidade interior de modo tão concreto. (BLOOM, 2003, p. 330, grifos do autor).

Bloom descreve o romance como *ferino*, um adjetivo pertinente para destacar a forma implacável como a narrativa expõe seus leitores aos aspectos mais sombrios da natureza humana. *O morro dos ventos uivantes* segue na contramão daquilo que se esperava de um romance em sua época, e Brontë arriscou-se – como poucos autores contemporâneos a ela – a ultrajar a sociedade de seu tempo com a perversidade crua de sua narrativa. Segundo a explicação de Sylvia Iwami (2016):

Com efeito, na obra de Emily Brontë prevalecem os vendavais das paixões, a dor dos amores impossíveis, a inquietação furiosa da alma e os desfechos trágicos de

suas personagens. Trata-se de uma história contrária aos romances de sua época, tecida por traumas e desejo de vingança. Brontë não demonstra incômodo por deixar de lado as concepções morais da Era Vitoriana compondo personagens polêmicos, que a crítica e os leitores oitocentistas apontavam como desprovidos dos valores defendidos naquela época. (IWAMI, 2016, p. 8).

Foi essa coragem para retratar a complexidade dos sentimentos humanos de forma tão vívida que levou *O morro dos ventos uivantes* a se tornar umas das obras mais celebradas – e polêmicas – da literatura inglesa. Iwami (2016) utiliza expressões como *vendaval das paixões* e *inquietação furiosa da alma* para descrever o romance, aludindo à forma como a história de Heathcliff e Cathy foi marcada por paixões turbulentas, uma saga de dor e sofrimento que atingiu todas as personagens ao seu redor de maneira implacável. Que tal narrativa tenha surgido da imaginação de alguém como Brontë intrigou ainda mais o público.

Dotada de uma natureza introspectiva e taciturna, a autora chocou a sociedade vitoriana ao conceber uma história onde não há limites para a crueldade, onde o bem e o mal não podem ser distinguidos entre as personagens e toda a trama foge do retrato literário de sua época. (IWAMI, 2016, p. 9).

O romance de Brontë é desafiador, e a autora, durante sua breve existência, acumulou uma bagagem literária que lhe permitiu enriquecer o texto, ao conferir-lhe características de influência romântica, gótica, e até mesmo da literatura sobrenatural.

*O morro dos ventos uivantes* apresenta diversas características que indicam uma forte inspiração no Romantismo. Embora seja difícil estimar uma data precisa para o início e o fim desse movimento, especialmente pelo fato de que essas datas variam dependendo da região, é possível afirmar que o seu apogeu ocorreu ainda no século XVIII. Na data em que Emily Brontë publicou seu romance, a Inglaterra se encontrava no período conhecido como a Era Vitoriana, que, embora ainda carregasse influências do Romantismo, especialmente em seus movimentos artísticos, ao mesmo tempo via uma mudança de valores que influenciava todos os aspectos da sociedade, incluindo a literatura.

Por conta do período em que foi escrito, o romance em questão pertence, segundo a história da literatura inglesa, à Era Vitoriana (portanto, posterior ao período em que o Romantismo é normalmente circunscrito). No entanto, desconsiderando o fator temporal, parece possível reunir um conjunto de características que fazem de *Wuthering Heights* uma obra muito mais romântica do que em consonância com a sua “própria época”, já que ela não apresenta discussões explícitas sobre os valores ou a moral vitoriana, ou mesmo certo “comedimento” no desenvolvimento de seu enredo – aspectos frequentes nas obras escritas no período. (AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 105-106).

Amaral e André (2016) atentam para os novos valores morais da Era Vitoriana, cuja ênfase na respeitabilidade dos cidadãos e na importância da família possuíam

importância relevante. O período vitoriano foi marcado por uma série de mudanças sociais, como a ascensão da burguesia, conflitos religiosos e ênfase nos valores morais, que ditavam convenções a serem seguidas pelos cidadãos, e valorizavam a família, incluindo a relegação da mulher à esfera doméstica. Entretanto, o romance de Brontë não se preocupava em refletir a sociedade que iria consumi-lo. Não é coincidência a ação da trama se passar entre a segunda metade do século XVIII e o início do XIX, pois este período é mais condizente com os temas apresentados no romance, além das inspirações de sua autora para criá-lo.

O desajuste encontra pouso no pensamento romântico, um elemento reto e sóbrio é rejeitado, pois é no “estar à margem” que o romantismo se perfaz e abriga em si todos os sentimentos profundos da natureza humana: o amor, o ódio, a vingança, a ira, o perdão. As personagens dramáticas, de certo, abrigam contradições e conflitos, mas estão libertas da opressão e das convenções sociais. (IWAMI, 2016, p. 14).

É pertinente comentar essa última declaração de Iwami (2016), pois não podemos dizer que Heathcliff e Catherine estivessem libertos da opressão e convenções sociais. Embora as personagens resistissem a essas convenções, não conseguiram escapar delas. De fato, Catherine acabou se rendendo às pressões sociais e escolheu uma vida confortável e respeitável ao se casar com Linton, renunciando Heathcliff no processo. Essa renúncia foi um ponto de reviravolta, pois impulsionou a fuga de Heathcliff, que só retornaria anos depois.

A construção de Heathcliff após o seu retorno mostra de maneira mais ampla a forma como a escrita de Brontë mexe com as convenções literárias. Se lembrarmos que o Romantismo dava uma grande ênfase aos sentimentos, inclusive os vistos como negativos, como a revolta e o egocentrismo, podemos notar que eles possuem uma presença forte na narrativa. Os sentimentos de Heathcliff e Catherine se mostram à flor da pele por todo o romance, e no caso do jovem, podemos ver como o amor que ele sente por Catherine e o ódio que sente por quase todas as outras personagens se unem para criar em seu coração sentimentos fortes de angústia e revolta.

De fato, essa foi uma das características que causaram ressalvas em alguns críticos, como aponta Iwami (2016) ao nos lembrar que a escrita de Emily Brontë foi considerada inapropriada para uma mulher.

Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), o leitor encontra um estilo literário feminino diferente daquele predominante durante a Era Vitoriana, o amor açucarado e heroínas que sofrem nas mãos de homens que querem roubar-lhes a virtude não fazem parte da ação em *O morro*. Há um evidente distanciamento da tradição literária feminina que marcou esta época e os críticos lançaram sobre a obra um olhar de desprezo e hostilidade por julgarem o romance inapropriado para uma pena

feminina, seu prestígio e elevação ao patamar de cânone ocidental só viria no século XIX. (IWAMI, 2016, p. 35, grifo da autora).

O sobrenatural também está firmemente presente no romance, embora não de maneira explícita. As aparições horripilantes nunca são totalmente confirmadas, podendo ser interpretadas como sonhos, delírios ou invenções das personagens. Essa tática utilizada por Brontë obriga o leitor a utilizar o seu senso crítico e decidir por conta própria se acredita ou não na presença de aparições sobrenaturais na narrativa.

De facto, a essência do fantástico reside na sua capacidade de expressar o sobrenatural de uma forma convincente e de manter uma constante e nunca resolvida dialética entre ele e o mundo natural em que irrompe, sem que o texto explicita alguma vez se aceita ou exclui inteiramente a existência de qualquer deles. (FURTADO, 1980, p. 36).

Ainda em sua obra *A construção do fantástico na narrativa*, Filipe Furtado (1980) acentua que o fantástico se distingue pela ambiguidade com que retrata o sobrenatural, não trazendo respostas concretas e deixando todas as possibilidades em aberto para a interpretação do leitor. Diferenciando as maneiras como a literatura lida com o insólito, o autor distancia o fantástico de subgêneros como o maravilhoso ou misterioso justamente por essa ambiguidade. Ambiguidade essa que, quando bem trabalhada, pode resultar em uma experiência ainda mais arrepiante de leitura.

Assim, enquanto o maravilhoso se decide por um mundo arbitrariamente alucinado sem aventurar os motivos de sua escolha, o estranho mantém a incerteza durante um certo tempo, acabando por negar a existência de qualquer fenômeno alheio às vigências naturais. Nenhuma narrativa integrada neles deixa, pelo menos no final, qualquer dúvida sobre o tipo de universo que encena. Só o fantástico não propõe qualquer saída para o debate, antes ampliando a indefinição ao fazer-se constantemente eco dela. (FURTADO, 1980, p. 40).

O sobrenatural se faz presente ainda no início do romance de Brontë, quando Lockwood passa sua primeira noite na casa. Após se deparar com os diários da falecida Catherine Linton, e adormecer perturbado por sonhos estranhos, Lockwood se vê em um pesadelo em que é confrontado pelo fantasma de Catherine.

Enquanto a voz falava, distingi no escuro o rosto de uma criança olhando pela janela. O terror me tornou cruel, e, acreditando ser inútil tentar livrar-me da criatura, puxei seu punho sobre o vidro quebrado e esfreguei-o de um lado para o outro, até o sangue escorrer e ensopar as roupas de cama. Mas a criatura seguia gemendo “Deixe-me entrar!” e mantinha seu tenaz aperto, quase me enlouquecendo de medo. (BRONTË, 2012, p. 17).

Este trecho do romance revela o talento de Brontë para descrever a violência e a crueldade em sua narrativa, de maneira crua e até mesmo grotesca, o que tornou *O morro dos*

*ventos uivantes* tão notório em sua época, e capaz de causar impacto no leitor ainda nos dias atuais. A situação com Lockwood no Morro não é a última sugestão do sobrenatural no romance, e incidentes estranhos permeiam a narrativa até os últimos momentos, como nesta breve cena em que Nelly conversa com Lockwood sobre a morte de Heathcliff, e relata rumores estranhos que circulam após o personagem partir para o túmulo.

No momento, está tão liso e verdejante quanto os montículos vizinhos – e espero que o seu ocupante também durma em paz. Mas o povo da região, se o senhor lhes perguntar, jura sobre a Bíblia que ele *caminha por aí*. Alguns dizem que o encontraram perto da igreja, outros na charneca, e outros dizem que o viram até dentro desta casa. Histórias tolas, dirá o senhor, e eu também digo. O velho, no entanto, lá junto ao fogo da cozinha, afirma que os vê, aos dois, olhando pela janela do seu quarto, a cada noite de chuva, desde a morte do patrão. (BRONTË, 2012, p. 182-183, grifo da tradução).

Heathcliff foi mostrado como uma presença assustadora e enervante durante sua trajetória no romance, e parece ser bastante apropriado que o terror que ele inspira nas outras personagens permaneça vivo mesmo após a sua morte, mostrando o impacto que ele causou naquela comunidade. Não se sabe se o fantasma de Heathcliff é verdadeiro ou não, mas ele continua a assombrar a sociedade com a mesma força que antes.

O leitor encerra o romance sem ter a total certeza do que acreditar, no que diz respeito aos aspectos mais fantasmagóricos da narrativa, se realmente há um elemento sobrenatural ou se tudo não passa de fragmentos da imaginação e do psicológico fragilizado das personagens. Mas definitivamente não ficará sem uma forte impressão causada pela história, pois Brontë demonstrou, com indiscutível sucesso, que o horror causado pelos vivos pode ser tanto ou ainda mais perturbador do que aquele provindo de criaturas sobrenaturais.

O horror experimentado pelos leitores em *O morro dos ventos uivantes* provém da forma como Brontë construiu sua narrativa, centrada em um ambiente sombrio e melancólico e povoado por personagens aparentemente condenadas ao sofrimento, seja este causado por si próprio ou por outros. Os aspectos mais tenebrosos do texto da autora podem até mesmo levar a uma comparação do universo criado por ela como um inferno na terra.

Logo que chega à residência de Heathcliff, o Sr. Lockwood oferece uma explicação para o nome do local: “‘Ventos Uivantes’ é um provincianismo significativo, que descreve o tumulto atmosférico ao qual este lugar fica exposto quando há tempestade” (BRONTË, 2012, p. 5). Uma forte tempestade de neve ocorre logo nesses momentos iniciais, contribuindo para atribuir ao local um tom sinistro. A essa altura da narrativa, Heathcliff já se apossou da casa e reside nela há vários anos, e a descrição dos ambientes revela que o

senhorio não parece ter priorizado os cuidados necessários para impedir que a casa ganhasse uma aparência decrépita.

As descrições dos ambientes contribuem para construir a atmosfera sombria do romance. Em sua tese de doutorado, Sayuri Matsuoka (2018) atenta para a maneira como a estética literária em meados do século XIX se diversificou, sob grande influência do romantismo, o que afetou a maneira como a realidade era representada nos romances. No entanto, ainda de acordo com a autora, uma das consequências desse fenômeno é que a ambientação passou a ter um papel forte nessas narrativas.

Uma preocupação, entretanto, perpassa essas leituras: todos os romances desse período apresentam, em maior ou em menor escala, aspectos relacionados à sociedade, de modo que o ambiente que circunda as personagens atua de forma determinante para a sua caracterização e para suas ações. São muitas as formas de abordar o emprego dessas estratégias estéticas. Uma delas direciona a observação para os aspectos que compõem o estilo de um escritor, considerando para isso a influência de elementos como sua formação cultural e mostrando como se dá a representação de objetos tomados ao mundo real no texto artístico. (MATSUOKA, 2018, p. 12).

A forma como Matsuoka (2018) define a influência da formação de um escritor em seu estilo literário nos leva a olhar com mais cuidado para Emily Brontë, a autora. Já discutimos a natureza introspectiva da autora, e é pertinente lembrar que ela estava bastante ligada ao ambiente doméstico. Como nos lembram Spark e Stanford (1966), Brontë parecia feliz em levar uma vida pacata no confinamento de sua residência:

De fato, Emily Brontë parece ter estado determinada a ter sua vida inclusa na categoria 'rotineira'; não por ser apática em relação à vida, pelo contrário, pois ela estava intensamente focada em sua própria missão em vida. A vida, como ela experienciou em seu lar, tinha significado. Ela lançou todos os seus esforços para definir esse significado, pelos métodos diretos de seu trabalho literário, e por maneiras indiretas que incluíam suas tarefas domésticas e familiares.<sup>11</sup> (SPARK; STANFORD, 1966, p. 11, tradução nossa).

Em *O morro dos ventos uivantes*, boa parte da narrativa ocorre entre quatro paredes, seja na Granja Thrushcross (antiga residência dos Linton) ou na casa apelidada de Wuthering Heights (onde Heathcliff assume residência após seu retorno). A limitação desses confinamentos reduz a possibilidade de movimento das personagens. Além disso, no caso específico do romance de Brontë, esse enclausuramento pode assumir o papel literal de uma

---

<sup>11</sup> Citação original: "Indeed, Emily Brontë seems to have been determined that her life should come under the category of "uneventful"; not because she was apathetic about life, but on the contrary, because she was intensely taken up with her own particular calling in life. Life, as she experienced it in her home, was meaningful. She bent all her efforts towards defining this meaning, by the direct methods of her literary work, and by indirect means, which included her household and family duties" (SPARK; STANFORD, 1966, p. 11).

prisão, como no momento em que Heathcliff, buscando se apossar da Granja Thrushcross, aprisiona Nelly e a jovem Cathy Linton em sua casa, impedindo-as de partir até que a menina concorde em se casar com o seu filho.

Esse é um dos momentos mais angustiantes do romance, pois Edgar Linton está à beira da morte, e Cathy sente um desejo forte de se liberar para poder estar com o pai em seus últimos momentos. Como nos lembra Matsuoka (2018), uma das consequências dessa limitação espacial é que ganhamos acesso aos conflitos internos das personagens.

Se o romantismo volta-se para a natureza e para sua força vibrante como meio de representação do ímpeto e da liberdade, o realismo traz o confinamento nos prédios e nas cidades como um elemento limitante da ação humana que possibilita a observação acurada das atitudes e das ideias. Esses espaços figuram nas narrativas também como formas de atualização dos sentimentos atribuídos às personagens: através das referências a eles pode-se perceber a importância das coisas para a vida e para o pensamento. (MATSUOKA, 2018, p. 13).

Se a ambientação possui um forte papel na atmosfera de *O morro dos ventos uivantes*, esse fenômeno ganha força total a partir do momento em que Heathcliff retorna em sua fase adulta, rico e sedento por vingança, e se apossa da casa no Morro. A partir desse acontecimento, a narrativa mostra uma degradação gradual de Heathcliff e da residência, com a personagem se tornando cada vez mais cruel e amarga, e a casa mais sombria e decrepita com o passar do tempo. Uma leitura religiosa do romance realiza um paralelo entre a mansão e o inferno, habitado por almas condenadas a sofrer. Tal leitura é de cunho moral, pois é a partir das atitudes das personagens – de seu senso de moralidade – que elas chegam a esse estado de sofrimento. Entretanto, é interessante notar que o romance termina em um tom de esperança, em que os herdeiros de Hareton e Catherine parecem quebrar a “maldição” que caiu sobre as outras personagens através da alusão a um final feliz.

Nessa leitura infernal, Heathcliff representa a figura do Demônio, considerada monstruosa por conta de sua crueldade. Em seu artigo “Looking Oppositely: Emily Brontë’s Bible of Hell”, as autoras Gilbert e Gubar (2007) discutem a natureza de Heathcliff, ao mesmo tempo em que realizam uma comparação com outros personagens monstruosos da literatura, cujos traços são percebidos no herói de Brontë.

Pois o gênio revisionário de Brontë se manifesta especialmente em sua percepção das profundas conexões entre o Edmund de Shakespeare, o Satã de Milton, o monstro de Mary Shelley, a figura do noivo demoníaco amante/animal de inúmeros contos populares – e Eva, a primeira rebelde feminina. Por unir características de todas essas figuras em um único corpo, Heathcliff, de um jeito ou de outro, age como todas elas ao longo da segunda metade de *Wuthering Heights*. (GILBERT; GUBAR, 2007, p. 74 *apud* AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 107, grifo e tradução dos autores).

É necessário ressaltar que uma comparação entre Heathcliff e verdadeiros “monstros” da literatura só pode ser realizada de maneira simbólica, visto que Heathcliff era um ser humano que, embora não fosse formado por partes de cadáveres ou apresentasse características monstruosas em um contexto sobrenatural, era visto como um ser “estranho” devido à sua constituição física.

Plessner (2009) problematiza a questão da associação do maligno à ideia da monstruosidade, pois, segundo o autor, tornar-se um verdadeiro monstro constitui uma perda de sua identidade como ser humano. Por mais maléfica que seja uma criatura, suas atitudes vis não irão apagar a sua humanidade.

Vício e fúria destroem o homem: ele não se reconhece mais, ele torna-se “um animal” – uma metáfora erradamente escolhida para a perda de si mesmo –, todavia não chamamos de monstruosa esta queda, uma vez que ele, mesmo quando talvez se queira autodestrutivo, permanece atado a si mesmo, incapaz de tornar-se algo que não é. (PLESSNER, 2009, p. 149).

Dessa forma, o homem corrompido pelo vício e a fúria não será um “animal” ou um “monstro”, de acordo com Plessner, pois este homem não conseguirá se afastar de sua humanidade. Em *O morro dos ventos uivantes*, podemos constatar que, por mais que Heathcliff seja descrito como monstruoso e demoníaco por aqueles ao seu redor, a narrativa nos lembra que ele era um homem, que possuía emoções essencialmente humanas: ressentimento, inveja, ira, e até mesmo amor, por mais que esta última tenha sido corrompida por todos os sentimentos ruins da personagem.

A monstruosidade não está ligada a nenhuma época específica, independentemente de sua grandeza ou ausência de grandeza histórica, mas sim a uma possibilidade dada ao homem: a de negar a si e ao seu semelhante. Esta possibilidade não precisa se manifestar apenas em atos de extrema violência [...]. A autonegação que destrói aos outros se manifesta até mesmo em motivos sublimes e, assim, demonstra ao homem que ele é incapaz de viver sem rupturas com o que há nele de mais elevado, aquilo com o que ele está comprometido e que ele tem de ser: humano. (PLESSNER, 2009, p. 150).

As ideias de Plessner parecem se aproximar do conceito de “banalidade do mal” proposto por Hannah Arendt. De acordo com a autora, o mal não é algo sobrenatural, ou de outro mundo. É algo que está inerente a nós. Ela chegou a essa conclusão ao acompanhar o julgamento de Adolf Eichmann, criminoso de guerra responsável pelo extermínio de milhões de judeus e outras minorias durante o governo de Hitler. A defesa de Eichmann era calcada no fato de que ele não nutria nenhum ódio pessoal pelas pessoas que, por meio de suas ações

como coordenador de transporte de pessoas para campos de concentração e extermínio, ele estava inevitavelmente enviando à morte.

Seu livro *Eichmann em Jerusalém*, em que a autora discorre sobre sua mudança na maneira de encarar a questão do mal, causou polêmica por atestar que não havia nada de “anormal” em pessoas que cometem atos vistos como malignos, no sentido de que eles não podiam ser classificados como monstros: Arendt e Plessner concordam que esses criminosos ainda eram totalmente humanos, o que os torna ainda mais assustadores.

O problema com Eichmann era exatamente que muitos eram como ele, muitos não eram nem perversos, nem sádicos, mas eram e ainda são terrível e assustadoramente normais. Do ponto de vista de nossas instituições e de nossos padrões morais de julgamento, essa normalidade era muito mais apavorante do que todas as atrocidades juntas, pois implicava que – como foi dito insistentemente em Nuremberg pelos acusados e seus advogados – esse era um novo tipo de criminoso, efetivamente *hostis generis humani*, que comete seus crimes em circunstâncias que tornam praticamente impossível para ele saber ou sentir que está agindo de modo errado. (ARENDR, 1999, p. 299, grifo da autora).

Mas essas ideias estavam distantes do pensamento inglês no século XIX. Heathcliff era temido por ser diferente do que era considerado “apropriado” para a classe alta socialmente privilegiada. Estamos inseridos em plena alta sociedade vitoriana, e as famílias consideradas respeitáveis eram homoganeamente ricas e caucasianas. Heathcliff, um homem de pele escura e origem desconhecida, era temido e ostracizado.

Esse medo que a sociedade tinha de Heathcliff provinha do fato de que ele era um ser desconhecido e, como nos lembra Bauman (2008), esse fator engatilha uma sensação de vulnerabilidade naqueles que enxergam o desconhecido como uma potencial ameaça. No caso de Heathcliff, a cor de sua pele e sua origem incerta causavam medo na elite primariamente branca, e em uma sociedade em que todas as famílias respeitáveis se conheciam, ele era visto como uma pária por sua ascendência misteriosa.

O “medo derivado” é uma estrutura mental estável que pode ser mais bem descrita como o sentimento de ser *suscetível* ao perigo; uma sensação de insegurança (o mundo está cheio de perigos que podem se abater sobre nós a qualquer momento com algum ou nenhum aviso) e vulnerabilidade (no caso de o perigo se concretizar haverá pouca ou nenhuma chance de fugir ou de se defender com sucesso, o pressuposto da vulnerabilidade aos perigos depende mais da falta de confiança nas defesas disponíveis do que do volume ou da natureza das ameaças reais). (BAUMAN, 2008, p. 9, grifo do autor).

Analisando a questão por uma outra perspectiva, Cohen (2000) analisa a monstruosidade como efeito da diferença: as características perturbadoras e perigosas que tornam um ser monstruoso no sentido em que ele não se adequa à forma como a sociedade deve ser. Nesse caso, o autor não se refere a um possível apagamento da humanidade de um

ser, mas a uma análise menos literal do termo, em que um monstro é uma criatura que não se encaixa na forma como o mundo deve funcionar.

Essa recusa em fazer parte da “ordem classificatória das coisas” vale para os monstros em geral: eles são híbridos que perturbam, híbridos cujos corpos externamente incoerentes resistem a tentativas para incluí-los em qualquer estruturação sistemática. E, assim, o monstro é perigoso, uma forma – suspensa entre formas – que ameaça explodir toda e qualquer distinção. (COHEN, 2000, p. 30).

Essas diferentes análises nos ajudam a compreender a forma como Heathcliff foi posicionado como um ser que deveria ser temido e ostracizado. Por causa do medo que incitou na alta sociedade, algo que estava além do seu controle, o jovem rapaz foi posto em uma condição de pária desde sua chegada.

O patriarca da família Earnshaw encontrou Heathcliff sozinho nas ruas de Liverpool durante uma viagem, e o trouxe para casa às escondidas. “Deve receber isso aqui como uma benção de Deus, embora ele seja quase tão escuro como se fosse enviado pelo diabo” (BRONTË, 2012, p. 22), foi a maneira como o Sr. Earnshaw introduziu o jovem Heathcliff ao seio familiar, imediatamente colocando o jovem em uma posição marginalizada, associando a cor de sua pele ao Diabo e, por consequência, ao perigo do mal.

Essa associação era típica para a época, como nos lembra Cohen (2000), ressaltando que ideais racistas e xenofóbicos alaistrados pelo continente europeu desde a Renascença criaram uma cultura de medo em que povos que divergiam do modelo padrão europeu caucasiano eram considerados temíveis.

A pele negra estava associada com o fogo do inferno, significando, assim, na mitologia cristã, uma proveniência demoníaca. O pervertido e exagerado apetite sexual dos monstros era, em geral, rapidamente atribuído ao etíope; esse vínculo era apenas reforçado por uma reação xenofóbica à medida que as pessoas de pele escura eram levadas, de forma forçada, para a Europa, no início da Renascença. (COHEN, 2000, p. 37).

Em *O morro dos ventos uivantes*, a origem de Heathcliff já o torna temido pela sociedade inglesa e seus ideais racistas e xenofóbicos, muito antes de ele se tornar um homem cruel que causa medo por suas atitudes maléficas. No entendimento de Dias (2012, p. 228), “Heathcliff é visto como algo que causa medo por representar uma cultura tão distinta quanto considerada assustadora e por representar o perigo de ser um intruso indesejável, o outro, uma raça diferente coabitando o seio de uma típica família do interior”.

A associação da figura do *outro* como um ser maléfico é explicada por Valmor da Silva (2011) ao nos lembrar que as práticas de colonização, pautadas em apagar traços

culturais tidos como indesejáveis e forçar uma adequação aos padrões vistos como aceitáveis, deturpavam conceitos culturais e religiosos vistos como benignos por seus praticantes.

Utilizando como exemplo o constante apagamento das culturas indígenas por colonizadores ocidentais, o autor nos lembra como os indígenas do planalto andino, que atualmente cobre as regiões do Peru e da Bolívia, devotavam respeito a uma entidade que guardava suas minas subterrâneas, até que os colonizadores “[...] demonizaram essa criatura e a transformaram num ser maléfico e perigoso. O mesmo processo de demonização aconteceu com os demais deuses indígenas” (SILVA, V., 2011, p. 127). Outro caso notório é o do Exu, orixá dos iorubas, igualmente respeitado e temido, mas transformado em “figura demoníaca” pelo catolicismo (SILVA, V., 2011, p. 128).

A crueldade de Heathcliff foi o propulsor dessa comparação com outros “monstros” da literatura. Analisemos o exemplo da obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, com um pouco mais de cuidado. No romance de Shelley, um cientista em busca de criar vida dá origem a um ser que, após ser rejeitado por sua figura paterna e pela sociedade, torna-se monstruoso. Embora não tenhamos conhecimento da origem de Heathcliff (no máximo, podemos presumir que não foi gerado em um laboratório), sabemos que a cor de sua pele e falta de origem nobre o levaram a ser rejeitado ao ser introduzido no seio da sociedade burguesa pelo patriarca da família Earnshaw.

Podemos realizar um paralelo entre as consequências do tratamento cruel sofrido por Heathcliff com a rejeição e hostilidade que levaram Júlio Jeha (2009) a fazer a seguinte constatação sobre o “monstro” de Shelley:

Ao tentar descobrir os segredos da natureza e produzir uma raça superior, o cientista dá vida a um monstro que ele e o resto da humanidade rejeitam. Exilada do convívio social por preconceito meramente estético, a criatura se torna um demônio impulsionado pela vingança e destrói seu criador e ela própria. (JEHA, 2009, p. 14).

A crueldade de Heathcliff era tão intensa que levou algumas das personagens a compará-lo ao próprio Diabo. Bataille (1989) nos lembra que o texto da autora apresentava um distanciamento dos conceitos religiosos presentes em sua criação, mas isso não significa, entretanto, que ela não possa ter sido influenciada por esses conceitos de Paraíso e Inferno, especialmente se levarmos em conta sua bagagem literária.

Emily Brontë se emancipa da ortodoxia; ela se distanciou da simplicidade e da ingenuidade cristãs, mas participava do espírito religioso de sua família. Sobretudo na medida em que o cristianismo é uma fidelidade muito restrita ao Bem, que funda a razão. A lei que Heathcliff viola – e que, amando-o contra a vontade, Catherine Earnshaw viola com ele – é antes de tudo a lei da razão. (BATAILLE, 1989, p. 20).

Alusões ao Céu e ao Inferno estão presentes diretamente no texto de Brontë, o que fortalece as teorias de críticos e leitores que escolhem fazer essa leitura da narrativa como uma metáfora, ou mesmo uma representação velada, desses conceitos tão difundidos pela religião cristã.

Que *Wuthering Heights* trata do céu e do inferno, por exemplo, é algo há muito tempo já notado pelos críticos, em parte porque todas as vozes narrativas, desde o começo da primeira visita de Lockwood ao Morro, insistem em empregar tanto ações quanto descrições em termos religiosos, e em parte porque uma das primeiras falas de Catherine para Nelly Dean levanta as questões “O que é o Céu? Onde é o Inferno?” talvez de maneira mais urgente do que em qualquer outra fala em um romance inglês. (GILBERT; GUBAR, 2007, p. 37 *apud* AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 111, grifo e tradução dos autores).

Gilbert e Gubar (2007) se referem a uma conversa que Catherine tem com Nelly logo após a menina confessar seu amor por Heathcliff à governanta. Catherine encontrava-se em um estado de grande tormento emocional, pois fora pedida em casamento por Edgar Linton, mas sente-se em conflito por causa de seus sentimentos por Heathcliff. Ao confiar em Nelly os sonhos que a atormentam, Catherine parece ser perturbada por um conflito mais poderoso do que a escolha entre dois pretendentes, mas sim pela escolha entre o Céu e o Inferno. Isso fica explícito no seguinte diálogo, em que Cathy narra um de seus sonhos a Nelly Dean.

– Não é nada disso! – exclamou ela – Só ia dizer que o céu não parecia minha casa, e quase morri de tanto chorar, querendo voltar para a terra. Os anjos ficaram tão bravos que me atiraram no meio da charneca, bem no alto do Morro dos Ventos Uivantes, onde acordei soluçando de alegria. Isso serve para explicar o meu segredo, assim como o outro sonho. Não me adianta casar com Edgar Linton, como não me adianta ir para o céu. (BRONTË, 2012, p. 36).

Tanto Gilbert e Gubar (2007) quanto Amaral e André (2016) observam essa interessante dualidade: o fato de que a Granja Thrushcross e *Wuthering Heights* seriam representações, respectivamente, do Céu e do Inferno. Uma comparação pertinente seria com o poema *Paraíso Perdido*, de Milton, em que os autores apresentam um paralelo entre Heathcliff e a própria figura de Satã, como mostra Mário Praz (1996), em sua obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, com a seguinte constatação:

Com Milton, o Maligno assume definitivamente um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte; ele é “majestoso embora em decadência”. O Adversário torna-se estranhamente belo. A beleza maldita é atributo permanente de Satanás; o trovão e o fedor de Mongibello, vestígio da tétrica figura do demônio medieval, desaparecem. (PRAZ, 1996, p. 73 *apud* AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 108).

Essa “beleza decaída” que une Heathcliff e a figura do Demônio indica um aspecto ao mesmo tempo sedutor e maligno, e Heathcliff se apropria de ambas as características no momento da narrativa em que se aproveita dos sentimentos de Isabella Linton e a desposa, apenas para torturá-la de maneira cruel a partir do momento em que a tem sob controle matrimonial. Indo adiante, Amaral e André (2016) percebem esse paralelo em outras figuras literárias. Os autores apresentam uma conexão com o trabalho do poeta inglês William Blake, especialmente a coleção de poemas *O Matrimônio do Céu e do Inferno*, especificamente em relação a Catherine Earnshaw, e um sonho que parece levá-la a experimentar as delícias decadentes do inferno:

O deleite experimentado por Catherine durante o sonho, no momento em que é expulsa do Céu e volta a cair no Inferno (que é o Morro dos Ventos Uivantes), portanto, conforme argumentam as próprias Gilbert e Gubar, se constrói em termos blakianos. [...] a personagem de *Wuthering Heights* explicita seu deleite em um ambiente que, a princípio, se encontra na contramão da ideia de felicidade pregada pela moral cristã. (AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 112-113, grifo dos autores).

Encontramos aqui o paralelo em sua forma mais vívida, ao ser explicitamente mostrado por Amaral e André (2016) que a Granja Thrushcross seria o céu e *Wuthering Heights*, o inferno. Catherine vai contra a moral cristã ao escolher esse último, aonde poderia se unir a Heathcliff, assim renegando a Deus e escolhendo Satã. Veremos em seguida que ela não leva esse desejo adiante, pois rejeita Heathcliff e se casa com Linton, mas seu conturbado sonho revela um conflito que, como explicado por Amaral e André (2016), é essencialmente moral. Essa leitura da obra de Brontë é uma das possíveis interpretações do universo criado pela autora, e certamente é interessante para os estudiosos de narrativas religiosas.

É tentador associar o mal à monstruosidade, pois em sua concepção moderna é bastante comum ver um ato maligno ser descrito como monstruoso ou até mesmo demoníaco. Entretanto, e aqui retomamos as ideias de Plessner (2009) e Arendt (1999), também é interessante analisar o mal sem separá-lo de nossa humanidade, embora seja desconcertante imaginar este conceito como algo que faz parte de nossa constituição, e que não é preciso se tornar um monstro para ser capaz de fazer o mal.

Retomando a leitura religiosa do romance, Gilbert e Gubar (2007) se aprofundam nos detalhes da obra de Emily Brontë, e notam que até mesmo os nomes escolhidos para as personagens seriam estratégicos para essa ambientação ambígua da narrativa em um céu e um inferno metafóricos. “Pessoas com decentes nomes cristãos (Catherine, Edgar, Nelly, Isabella) habitam uma paisagem em que também vivem pessoas com nomes estranhos de animais ou da

natureza (Hindley, Hareton, Heathcliff)” (GILBERT; GUBAR, 2007, p. 43 *apud* AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 115, tradução dos autores).

Dessa forma, os nomes das personagens estariam intrinsecamente conectados aos seus destinos durante a trama, e Brontë teria utilizado esses nomes – seja os de origem cristã ou da natureza – para caracterizar os personagens que navegariam entre o Céu e Inferno metafóricos da autora.

Podemos notar que os personagens possuidores de nomes “estranhos”, “animalescos”, todos habitaram tão somente o Morro dos Ventos Uivantes, enquanto os “decentes nomes cristãos” são daqueles que acabaram na Granja Thrushcross: Isabella e Edgar nasceram na Granja, enquanto Nelly e Catherine a habitaram posteriormente, como se tivessem sido “convertidas” do período em que habitaram o inferno (Morro). (AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 115).

Fica ao cargo do leitor decidir se o céu e o inferno são metafóricos ou apenas alusões distantes na obra de Brontë. Analisar *O morro dos ventos uivantes* sob a ótica de conceitos religiosos é apenas uma das possibilidades de leitura que o romance proporciona, e por mais que Heathcliff seja retratado como cruel e implacável, de tal forma que possa mesmo ser comparado a um ou ao próprio Demônio, essa personagem complexa exige uma observação que vá além de suas características ditas “demoníacas” para que se possa pensar o que o teria levado a construir, com suas próprias mãos, um inferno na terra. Plessner (2009), por exemplo, parece ser da opinião de que o meio não basta para criar um verdadeiro monstro.

Para que se possa falar em monstruosidade é necessária uma frieza acima da média, que raramente (pelo menos mais raro do que se imagina) é inata ou originada numa degradação de emoções produzida pelo meio, mas num desejo de eliminação de toda forma de fraqueza. O Diabo não entraria em cena se tal eliminação também não pudesse ser feita em nome do Altíssimo. (PLESSNER, 2009, p. 151).

Por fim, é necessário reiterar que o Heathcliff implacável em sua vida adulta não teria existido, em toda a sua força cruel, se não fosse pela formação psicológica da personagem em sua infância e juventude, quando o desprezo sentido pela sociedade que o ostracizava ajudou a moldar sua maneira de enxergar o mundo. É impossível dizer como ele agiria se não houvesse sido tão maltratado e humilhado, mas sabemos que uma grande parte de sua ira é motivada por vingança. Há aqui uma subversão de valores em que Heathcliff se põe contra a sociedade, que destrói sua inocência infantil e o insere em um mundo impiedoso, em que ele é constantemente maltratado e desprezado. De maneira irônica, os “bons” valores da sociedade burguesa se mostram calcados em uma implacável violência moral que subjuga o “outro” por desrespeito às diferenças.

Heathcliff julga o mundo ao qual ele se opõe: por certo ele não pode identificá-lo ao Bem, já que o combate. Mas se o combate com raiva, é lucidamente: sabe que ele representa o Bem e a razão. Ele odeia a humanidade e a bondade, que lhe provocam sarcasmos. Considerado exteriormente à narrativa – e ao encanto da narrativa – seu caráter parece até mesmo artificial, fabricado. Mas ele procede do sonho, não da lógica do autor. Não há na literatura romântica um personagem que se imponha mais realmente, e mais simplesmente, que Heathcliff; se bem que ele encarne uma verdade primeira, a da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, por sua revolta sem reservas, devotada ao partido do Mal. (BATAILLE, 1989, p. 16-17).

Temos aí o conflito apresentado por Bataille (1989) em relação à obra de Brontë. Os conceitos de *bem* e *mal* se confundem e deturpam diante da saga de Heathcliff. Se a moral cristã da sociedade inglesa deveria representar o bem, seus preceitos são moralmente problemáticos, visto que se encontram calcados em paradigmas classicistas e excludentes, em que o chamado “bem coletivo” é exercido às custas do bem-estar individual, caso este não se encaixe nos padrões. Por outro lado, as ações cruéis de Heathcliff são uma revolta contra este suposto *bem* social, e se o personagem não consegue se encaixar sob a perspectiva do bem, tampouco o pode o inimigo que ele combate, representado pela sociedade burguesa que o ostracizou.

### 2.3 A sociedade inglesa na mira de Thackeray

O romance *A feira das vaidades* (*Vanity fair*), de William Makepeace Thackeray, intriga leitores desde que foi publicado (inicialmente em seriado nos anos de 1847 e 1848, para em seguida ser lançado como livro naquele mesmo ano). O tom satírico da obra, que se utilizava de ironia e escárnio para descrever as personagens da trama, criticava a sociedade inglesa e a hipocrisia de seus valores. Com Becky Sharp, Thackeray criou uma personagem que incorporava vícios do ser humano (egoísmo, arrogância, falsidade, insensibilidade), sem, entretanto, apresentá-la como vilã. Becky era um espelho no qual os leitores deveriam reconhecer a sua própria ambiguidade. Como nos lembra Brander (1959), esses aspectos contribuíram para a popularidade do romance.

Thackeray desenhou a imagem da vida e os sofrimentos da classe média rica e poderosa. Ele preencheu seus livros com os povos de Bloomsbury e Mayfair e Kensington. Ele descreveu suas vidas e seus ideais para que eles pudessem apreciar o espelho, e para que a classe suburbana pudesse imitá-los: e ele fez isso porque todos os seus leitores preferiam isso a qualquer outra coisa que ele oferecesse.<sup>12</sup> (BRANDER, 1959, p. 8, tradução nossa).

<sup>12</sup> Citação original: “Thackeray drew a picture of the life and struggles of the rich and powerful middle class. He filled his books with the people of Bloomsbury and Mayfair and Kensington. He described their lives and their

A maneira como o narrador da trama apresentou a sociedade de sua época nos diz muito sobre os valores exaltados pela burguesia inglesa, especialmente no que diz respeito à desigualdade presente entre esta e aqueles que estavam do lado de fora do núcleo burguês. Da mesma forma que os membros da elite se agarravam ao seu status, também empregavam a mesma severidade em garantir que as classes menos abastadas, consideradas inferiores, não conseguissem penetrar em seu prestigioso círculo. É essa sociedade que o narrador condena com seu tom particular de escárnio.

A estrutura narrativa de *A feira das vaidades* é construída como um espetáculo, em que o narrador apresenta ao seu público os fatos que ouviu, de fontes secundárias ou terciárias. Duas questões interessantes se apresentam com essa escolha narrativa: a primeira é que estas circunstâncias imediatamente põem em xeque a credibilidade dos fatos narrados, lançando ao público (na verdade, o leitor) a responsabilidade de decidir até que ponto irá crer na veracidade das ações que lê. Além disso, essa estrutura permite que o narrador da trama se dirija diretamente ao leitor, criando a possibilidade de imersão na história, com o leitor fazendo parte do público que ouve a narração do espetáculo. Vejamos um exemplo:

E, enquanto introduzimos nossos personagens, eu pedirei permissão, como homem e irmão, não apenas para apresentá-los, mas ocasionalmente descer da plataforma e falar deles: se eles são bons e gentis, amá-los e apertar-lhes a mão: se são tolos, rir deles confidencialmente nos braços do leitor: se eles forem cruéis e impiedosos, maltratá-los, nos termos mais fortes que a boa-educação permite.<sup>13</sup> (THACKERAY, 2011, p. 96, tradução nossa).

Sobre esta técnica narrativa, Brander (1959) compara Thackeray a um Deus olímpiano por sua presença, citando a “impersonalidade” do autor ao narrar os fatos, com ocasionais exceções. Assim como os contadores de histórias que narram suas tramas oralmente, ele se mantém afastado do universo do romance, exceto quando, em dados momentos, tece certos comentários que ilustram a crítica de *A feira das vaidades* aos valores daquela sociedade.

É um dos poucos romances em que Thackeray é olímpiano. Em *Barry Lyndon* ele é rígido e satírico. Em *Esmond* ele se torna um grande aristocrata inglês do século dezoito. Na sequência do romance *Pendennis* ele é uma grande personalidade

---

ideals so that they could enjoy the mirror, and so that suburbia could imitate them; and he did it because all his readers preferred that to anything else he offered them” (BRANDER, 1959, p. 8).

<sup>13</sup> Citação original: “And, as we bring our characters forward, I will ask leave, as a man and a brother, not only to introduce them, but occasionally to step down from the platform, and talk about them: if they are good and kindly, to love them and shake them by the hand: if they are silly, to laugh at them confidentially in the reader’s sleeve: if they are wicked and heartless, to abuse them in the strongest terms which politeness admits of” (THACKERAY, 2011, p. 96).

contemporânea para seus primeiros leitores. Mas em *A feira das vaidades* ele possui uma impersonalidade olímpica, com apenas algumas intrusões pessoais ocasionais para aguçar o foco.<sup>14</sup> (BRANDER, 1959, p. 20, grifo do autor, tradução nossa).

Utilizemos como exemplo o momento em que a narração brevemente interrompe a história, no ponto em que Becky Sharp decide conquistar o coração do irmão de Amelia, Jos Sedley, para fazer a seguinte observação:

Se a Srta. Rebecca Sharp havia determinado em seu coração conquistar esse grande pretendente, eu não acho, senhoras, que temos algum direito de culpá-la, pois se a tarefa de caçar maridos é geralmente, e com modéstia apropriada, confiada pelas jovens às suas mães, lembrem-se que a Srta. Sharp não tinha pais respeitáveis que arransassem essas questões delicadas para ela, e que se ela não conseguisse um marido para si, não havia ninguém no mundo todo que iria tirar esse problema de suas mãos.<sup>15</sup> (THACKERAY, 2011, p. 24, tradução nossa).

Através desses comentários, o narrador alfinetava certos costumes e valores da alta sociedade de sua época, que ele via como hipócritas. A classe média burguesa recebeu, não de maneira injusta, uma reputação de hipocrisia, como nos lembra Peter Gay (1988). De onde veio essa reputação? Do fato de que a burguesia buscava forçar seus valores aos membros da sociedade, mas vivia de aparências. A “moral burguesa” resumia-se a planejar e concretizar estratégias para disfarçar seus impulsos e ações, de modo a não ultrajar publicamente os paradigmas morais criados por eles mesmos.

Essas estratégias deixaram impressas suas marcas no gosto artístico geralmente aceito, na educação das crianças, nos sermões dos moralistas, e, sobretudo, na cautela com que se tratava a sexualidade. À sua maneira oblíqua, a hipocrisia também era uma educadora dos sentidos, instruindo como disfarçar sentimentos e convicções de forma a torná-los aceitáveis pela sociedade. (GAY, 1988, p. 290-291).

Entretanto, se havia uma massa conservadora buscando impor seus valores morais, não podemos ignorar a existência daqueles que ativamente combatiam esses conceitos moralistas. Eles estavam em toda a parte, exercendo todos os tipos de funções, mas aqui podemos ver o poder da arte de quebrar paradigmas e desconstruir ideias. Pois temos registros de poetas, autores, artistas em geral que se lançaram, direta ou indiretamente, à tarefa de confrontar esse conservadorismo.

<sup>14</sup> Citação original: “It is one of the few novels in which Thackeray is Olympian. In *Barry Lyndon* he is tough and satirical. In *Esmond* he becomes a great English aristocrat of the eighteenth century. In the *Pendennis* sequence he is a great contemporary personality to his first readers. But in *Vanity Fair* he has an Olympian impersonality, with only an occasional personal intrusion to sharpen the focus” (BRANDER, 1959, p. 20).

<sup>15</sup> Citação original: “If Miss Rebecca Sharp had determined in her heart upon making the conquest of this big beau, I don’t think, ladies, we have any right to blame her, for though the task of husband-hunting is generally, and with becoming modesty, entrusted by young persons to their mammas, recollect that Miss Sharp had no kind parents to arrange these delicate matters for her, and that if she did not get a husband for herself, there was no one else in the wide world who would take the trouble off her hands” (THACKERAY, 2011, p. 24).

Não resta dúvida de que o século burguês foi uma época de caça sem trégua aos hipócritas. Os românticos se lançaram nela bem cedo, décadas antes da ascensão da rainha Vitória ao trono. A poesia e a própria vida de Lorde Byron, as sardônicas investigações sociais de Stendhal, os escarnecedores retratos do burguês cercado de segurança pintados por E. T. Hoffmann eram dardos atirados, às vezes indiretamente e outras implicitamente, contra a hipocrisia burguesa, que esses inimigos do filistinismo julgavam irritante e sufocante. (GAY, 1988, p. 293).

Thackeray foi um dos autores que criticava, de maneira sarcástica, os valores da sociedade que considerava impróprios ou ultrapassados. É pertinente lembrar que o escritor estava devidamente inserido nessa sociedade, sendo proveniente de uma família burguesa. Portanto, possuía um conhecimento direto dos costumes que retratava em seus textos. Dito isto, Peter Gay (1988) nos lembra da existência de opiniões que expressam um desejo de que Thackeray fosse além, sendo menos convencional e mais sardônico em sua sátira, especialmente no que diz respeito à sexualidade.

“Sinto-me grato”, escreve ele com sua habitual incoerência, transformando-se num verdadeiro Podsnap<sup>16</sup>, “por viver numa época em que os homens não são mais tentados a escrever de forma a fazer corar as faces das senhoras”. Conforme se queixou Charlotte Brontë, grande admiradora de Thackeray, utilizando-se de uma sutil metáfora sexual, ele tinha uma certa propensão a “manter a cauda da sereia abaixo do nível das ondas”. Boa parte da censura moral do século XIX era autocensura. (GAY, 1988, p. 295).

Aparentemente, mesmo um crítico como Thackeray tinha seus limites, e se é verdade que ele não explorou atentamente as contradições da moral sexual burguesa, podemos interpretar o trecho apresentado anteriormente por Gay (1988) como uma possível confissão de que esse tema seria vulgar demais, até mesmo para um crítico como ele. Outra possível interpretação seria a de que o autor tinha plena consciência do que aconteceria se fosse longe demais, não podendo confrontar totalmente a moral burguesa sob o risco de censura. Dito isso, não podemos negar que ele, com seu séquito de personagens caricatas, obteve sucesso em cutucar a ferida da sociedade vitoriana, ferida que consistia na hipocrisia de sua moral.

De outro, Thackeray, que também denuncia em tom irônico menos sutil, toda a artificialidade das classes sociais da vida urbana londrina, que, embora tivessem como lema os princípios ético-morais da era vitoriana – da supremacia dos verdadeiros sentimentos nobres sobre os valores materiais – não passavam de “atores” de uma comédia, mistura de bons costumes e humor, ou seja, *Comedy of Manners and Comedy of Humour*<sup>17</sup>. (LAGE, 2008, p. 27).

<sup>16</sup> Referência ao personagem Mr. Podsnap do romance *Our Mutual Friend*, de Charles Dickens. O personagem é conhecido por ser pomposo e afetado.

<sup>17</sup> Em tradução livre, “Comédia de Costumes” e “Comédia de Humor”.

Posicionando suas personagens como atores em uma peça satírica, o romance dispõe de amplo material para ridicularizar a sociedade vitoriana, visto que seus valores classicistas e hipócritas eram retratados com escárnio. Essa disposição para a zombaria, para criar caricaturas grotescas, abre as portas para as possibilidades da mente de um autor, pois uma personagem grotesca pode ser explorada de maneiras que não caberiam na caracterização de um ser tido como perfeito. Ou, como foi mais bem colocado por Victor Hugo no seu *Prefácio de Cromwell*: “O belo tem somente um tipo; o feio tem mil” (HUGO, 2014, p. 36).

Nesse sentido, Becky Sharp é a sua principal – e mais perigosa – arma. Todas as personagens de *A feira das vaidades* eram retratadas dessa forma, algumas sendo abertamente pomposas e hipócritas, outras seguindo na direção oposta e pecando pelo excesso de virtude e ingenuidade. No entanto, apenas Becky recebeu o privilégio de uma caracterização que contextualiza sua maneira de ser. É aí que mora o perigo, pois Becky é mais vívida que os outros “atores” do espetáculo, e a crítica no romance atinge o seu ápice em sua caracterização e atitudes.

Embora o narrador pareça se divertir com Becky, ela não escapou do tom de zombaria com o qual ele tratou as personagens do romance. Ele não condenava abertamente a jovem, mas, ao mesmo tempo, expunha abertamente suas características mais controversas. Através de sua descrição, Becky era esperta, engenhosa e independente, ao mesmo tempo em que se mostrava mesquinha e até mesmo cruel em seu desprezo por algumas das figuras ao seu redor.

Não é à toa que a obra recebeu o subtítulo de *A novel without a hero* (em tradução livre, “Um romance sem herói”), pois a narrativa de *A feira das vaidades* apresenta personagens tão cativantes quanto falhas, e seus defeitos – acentuados pela escrita ácida de Thackeray – as impediam de se encaixar apropriadamente no perfil do herói literário convencional, um conceito que, como veremos mais adiante, já estava sendo desafiado na época do romance.

A grande questão é que, levando-se em conta as características de ambas, nem Amelia nem Becky preencheriam os requisitos de uma heroína literária clássica, como era exigido anteriormente. Se podemos afirmar que Becky é egoísta e autocentrada, o mesmo pode ser dito de Amelia, de certa forma. Embora a personagem possua um caráter muito mais dócil, solidário e gentil do que o de sua companheira de aventuras, Amelia é egoísta a seu próprio modo, colocando a sua felicidade e a idealização de seu amor por George Osborne acima de todas as outras coisas. Ela também peca, deve ser dito, por excesso de ingenuidade.

Como nos lembra a pesquisadora Virginia Bledsoe (2006, p. 7-8, grifo da autora, tradução nossa): “Nenhuma das duas é a caracterização óbvia de uma heroína tradicional. Os leitores de *A feira das vaidades* são deixados a imaginar a mulher ideal pelo estudo de sua ausência, ao invés da presença”<sup>18</sup>. Aqui, a pesquisadora menciona o ideal de uma heroína *tradicional*, mas é preciso considerar que esse modelo foi desconstruído, um processo que se iniciou no Romantismo e levou a personagens literárias mais complexas.

Iwami (2016) atenta para esta quebra de padrões ao nos lembrar que, ao se desvincular do modelo clássico, os românticos passaram a explorar novos territórios no mundo das artes, dando ênfase às emoções, e este fenômeno está relacionado ao fato de que as classes populares consumiam estas obras artísticas.

O clássico apoiava a divisão de camadas sociais e recebia com escárnio a nova corrente literária chamada romantismo uma vez que a mesma promovia a arte para as camadas populares. Essa nova escola literária extravasava a emoção reprimida transbordando sentimentos escondidos e paixões avassaladoras. (IWAMI, 2016, p. 12).

Citando Victor Hugo, a autora aponta para a maneira como o romantismo se afastou dos ideais conservadores do classicismo, o que tornou sua arte mais complexa. A maneira como isso se refletiu na desconstrução do ideal tradicional de personagem literária se deu na quebra da obrigação de que os heróis e heroínas fossem perfeitos, abrindo espaço para a ideia de que essas personagens poderiam existir com suas características “belas” e “feias”.

Ao desejar um verso livre, Hugo fundamenta na liberdade o princípio basilar da teoria do drama, onde o feio e o belo caminham juntos e promovem uma arte ilimitada de possibilidades. Reconhecemos, nesse sentido, que a liberdade tem como uma de suas características a espontaneidade. Daí o constante interesse dos românticos por uma ausência de critérios e dogmas a serem respeitados. Ao deixar de seguir os princípios engessados do classicismo, os artistas românticos encontram prerrogativas suficientes para unir a luz e as trevas, a morte e a vida, o cômico e o trágico dentro de uma mesma manifestação artística que nega a racionalidade e promove um desequilíbrio das coisas e da natureza. (IWAMI, 2016, p. 14).

Isso nos leva a Becky Sharp e sua jornada em *A feira das vaidades*. A personagem possui características socialmente consideradas “feias”, como sua atitude rancorosa, arrogante e mesquinha, além de sua disposição para enganar e manipular. Ao mesmo tempo, vemos a forma como o tratamento que a personagem recebeu por toda a vida é refletido em sua personalidade. O romance apresenta uma crítica à soberba dos membros mais abastados da

<sup>18</sup> Citação original: “Neither is an obvious characterization of a traditional heroine. Readers of ‘Vanity Fair’ are left to imagine the ideal woman by studying her absence, rather than her presence” (BLEDSOE, 2006, p. 7-8).

sociedade, o que pode ser visto na forma como Becky, na condição de mulher sem recursos ou linhagem nobre, é tratada pelos aristocratas durante boa parte do curso da narrativa.

Desconfiança, condescendência e até mesmo hostilidade marcam essas relações, pintando um retrato revelador da forma como as classes nobres viam – seja aberta ou secretamente – aqueles que consideravam seus inferiores. Ainda que escrita em tom de ironia, essa revelação diz muito sobre a forma como Thackeray via a dita “alta” sociedade, e desdobra uma relação de desigualdade que sempre esteve presente, até mesmo atualmente.

Thackeray se beneficia, às avessas, do princípio da “*Art for morality’s sake*”, ou seja, a arte a serviço da moralidade, a fim de denunciar o que, na realidade, era uma “escravidão mascarada” nas mãos de “nobres” “senhores”. Desse modo, as comédias se caracterizavam por satirizarem os modos e os modismos de uma classe social perversa e pretensiosa, além de apresentarem a complexidade dos seres humanos e seus temperamentos, prevalências de humores, principalmente se nos remetermos ao termo latino *humor*, significando fluído. (LAGE, 2008, p. 27, grifo da autora).

Becky era vista como inferior pelos membros da alta sociedade, como atestam outros momentos do romance. George Osborne, o amado de Amelia, convence o enamorado Jos Sedley a não pedir a mão de Becky em casamento, pelo ridículo que causaria um nobre como ele desposar uma moça sem nome. Há ainda a irmã do Sr. Pitt Crawley, que imediatamente se afeiçoou a Becky ao conhecê-la e gostava de sua companhia, mas apenas quando ela estava segura em sua posição de inferioridade. Ao descobrir que Sir Pitt a havia pedido em casamento e, ainda mais grave, ela havia desposado seu estimado sobrinho Rawdon, a matriarca deserdou Becky e seu novo marido prontamente. Estes exemplos demonstram a maneira como as relações sociais de classe colocavam Becky em uma posição marginalizada.

O tratamento que Rebecca recebeu nutre sua ânsia de pertencer à alta sociedade, e a mostrar que eles não são melhores que ela apenas pela sua ancestralidade e posses. Nem mesmo Amelia, que sempre lhe quis bem, escapou de seu ressentimento. Afinal, a amiga representava tudo que Becky desejava ser, e que lhe era negado pelo simples fato de que ela não possuía origem nobre.

Bem, vejamos se minha perspicácia não pode me prover um sustento honrado, e se algum dia ou outro eu não poderei mostrar à Srta. Amelia a minha verdadeira superioridade sobre ela. Não que eu desgoste da pobre Amelia: quem poderia não gostar de uma criatura tão inofensiva e amável? – Mas será um ótimo dia quando eu puder assumir meu lugar acima dela no mundo, e por quê, afinal, eu não deveria?<sup>19</sup> (THACKERAY, 2011, p. 107, tradução nossa).

<sup>19</sup> Citação original: “Well, let us see if my wits cannot provide me with an honourable maintenance, and if some day or the other I cannot show Miss Amelia my real superiority over her. Not that I dislike poor Amelia: who

Apesar de seu tom satírico, o romance de Thackeray descreve com detalhes as dificuldades e privações da infância de Becky Sharp, apresentando ao leitor um retrato de como era a vida de uma mulher sem posses na época da passagem do romance. Esse *background* é importante para que o leitor possa compreender as motivações da personagem e, mesmo que não as aprove, ao menos concorde que não havia muitas opções para uma jovem nas condições impostas a ela.

#### 2.4 Uma leitura de Becky e Heathcliff como seres (i)morais

O conceito que o homem tem de *moralidade* foi evoluindo entre os povos ao longo dos séculos, e, através dele, podemos esboçar uma compreensão da forma como cada geração separa os vícios das virtudes. O homem moral e o seu oposto, o imoral, estão diretamente relacionados à ideia que cada época faz do que significa ser uma pessoa virtuosa ou não. Esses conceitos se aplicam tanto à moral individual quanto à coletiva, pois o que define o caráter de um homem não é apenas a sua constituição própria, mas também a forma como ele se relaciona com seus iguais. Para irmos direto ao ponto, este trabalho foca nos conceitos ocidentais de moralidade. Começemos nossas considerações pela Grécia antiga, berço da filosofia.

No pensamento platônico existe uma ideia de bem, capaz de controlar a sociedade, sendo esse conceito decorrente da justiça que existe quando cada um cumpre seu papel. A virtuosidade é o modo como o homem atinge o bem absoluto, o que só é possível de ser alcançado através do cumprimento das regras sociais. (SILVA, G., 2009, p. 16).

Em sua *Ética a Nicômaco* (2001), Aristóteles nos apresenta à ideia de que não existe o bem sem a virtude. Essa virtude define o nosso verdadeiro caráter, visto que são nossas ações para com os outros que definem nossa posição em uma sociedade, e se, inseridos nela, somos bons ou maus cidadãos.

E do mesmo modo sucede com as virtudes: pelos atos que praticamos em nossas relações com outras pessoas, tornamo-nos [15] justos ou injustos; pelo que fazemos em situações perigosas e pelo hábito de sentir medo ou de sentir confiança, tornamo-nos corajosos ou covardes. O mesmo vale para os desejos e a ira: alguns [20] homens se tornam temperantes e amáveis, outros intemperantes e irascíveis, portando-se de um ou outro modo nas mesmas circunstâncias. (ARISTÓTELES, 2001, p. 37).

---

can dislike such a harmless, good-natured creature? – Only it will be a fine day when I can take my place above her in the world, as why, indeed, should I not?" (THACKERAY, 2011, p. 107).

Dessa forma, ser virtuoso é essencial para considerar um sujeito uma pessoa *boa*. Aristóteles também atenta, em seu texto, para as sensações que nos levam praticar as ações que levam às virtudes, ou à falta delas. O pensador se refere ao prazer e ao sofrimento, e como esses conceitos controlam no homem a sua forma de se portar em sociedade.

Com efeito, a excelência moral relaciona-se com o prazer e sofrimento; é por causa do prazer que praticamos más ações, e por causa do sofrimento que deixamos de praticar ações nobres. Por isso, como diz Platão, deveríamos ser educados desde a infância de maneira a nos deleitarmos e de sofrermos com as coisas certas; assim deve ser a educação correta. (ARISTÓTELES, 2001, p. 39).

Aristóteles dialoga com as ideias de Platão, e ambos os filósofos concordam que os princípios morais corretos devem ser ensinados ao homem desde cedo, e esta deve ser a base para a sua educação. Possuindo este conhecimento, o homem irá dispor das armas necessárias para lidar com as sensações externas que possam influenciar suas ações, e assim terá uma vida mais virtuosa.

Além disso, como dissemos há pouco, todo estado da alma tem uma natureza suscetível às coisas que tendem a torná-la melhor ou pior, relacionada com o prazer e o sofrimento, e tende a ser influenciada por esses últimos; mas é em razão dos prazeres e sofrimentos que os homens se tornam maus, buscando-os ou deles se desvencilhando – isto é, buscando prazeres e sofrimentos que não devem, quando não devem, ou como não devem, ou por errarem em qualquer outro modo semelhante. (ARISTÓTELES, 2001, p. 40).

Em *Poética* (1995), Aristóteles apresenta mais considerações sobre a constituição do homem, utilizando como pano de fundo suas ideias sobre a arte do drama. Por exemplo: ao apresentar as constituições das personagens do teatro dramático, o pensador apresenta sua ideia do que significa possuir *caráter*, referente às escolhas feitas pelo homem. “Caráter é aquilo que mostra a escolha numa situação dúbia: aceitação ou recusa – por isso, carecem de caráter as palavras quando nelas não há absolutamente nada que o intérprete aceite ou recuse” (ARISTÓTELES, 1995, p. 26). De acordo com o pensador, a presença de caráter torna a personagem melhor, mais completa.

Ainda em sua *Poética*, Aristóteles afirma que a estrutura da tragédia deve ser complexa e não simples, mostrando fatos que inspirem temor e pena. Seria o herói em situação *intermediária*, que “[...] nem sobreleva pela virtude e justiça, nem cai no infortúnio em consequência do vício e maldade, senão de algum erro, figurando entre aqueles que desfrutam grande prestígio e prosperidade [...]” (ARISTÓTELES, 1995, p. 32). Seria possível aplicar essas ideias a Heathcliff, o mais próximo de uma personagem trágica segundo essa concepção? E quanto a Becky Sharp, que reside numa narrativa distante do conceito de

tragédia? Dependendo de cada interpretação das respectivas obras, seria possível dizer que ambos *caem no infortúnio* em consequência do vício, e se seus infortúnios geram temor ou pena depende da visão de cada leitor.

As ideias de Aristóteles sobre a moralidade foram disseminadas na Antiguidade, mas é pertinente considerar se elas se aplicam à época de nossas personagens. Em *After virtue* (“Pós virtude”, em tradução livre), Macintyre (1984) nos lembra que a palavra moralidade nem sempre teve a mesma concepção que a atual. Se antes o seu significado estava mais próximo da ideia de praticidade, aos poucos, com o passar dos séculos, se tornou associada à ideia de virtude, que estava diretamente relacionada ao comportamento dos cidadãos.

É no final do século dezessete que ela é usada pela primeira vez em seu sentido mais restrito de todos: aquele que é primariamente relacionado ao comportamento sexual. Como poderia ser que “ser imoral” poderia ser equiparado, mesmo como uma expressão especial, com “ser sexualmente descuidado”?<sup>20</sup> (MACINTYRE, 1984, p. 38-39, tradução nossa).

A partir do momento em que lançamos um microscópio sobre o comportamento sexual de uma comunidade, e utilizamos este comportamento para emitir julgamentos do que pode ser considerada uma atitude *moral* ou *imoral*, estamos criando um sistema de repressão e obediência por medo. Foi nesse período, como afirma o autor, em que o sentido da palavra moral foi se reconstruindo, atingindo um significado ao mesmo tempo geral e específico. Essa maneira de se enxergar o conceito de moral ainda se encontra prevalente nos tempos atuais.

Naquele período “moralidade” tornou-se o nome daquela esfera particular em que as regras de conduta que não são nem teológicas nem legais ou estéticas são concedidas um espaço cultural próprio. É apenas no fim do século dezessete e no século dezoito que essa distinção entre moral e o teológico, legal e estético se torna uma doutrina aceita de que o projeto de uma justificativa racional independente da moralidade se torna não apenas preocupação de pensadores individuais, mas central à cultura do Norte da Europa.<sup>21</sup> (MACINTYRE, 1984, p. 39, tradução nossa).

Como nos lembra MacIntyre (1984), no final do século XVII (ou seja, pouco mais de um século antes da época de nossos personagens), o conceito de moralidade modificou seu

<sup>20</sup> Citação original: “It is in the sixteenth and seventeenth centuries that it recognizably takes on its modern meaning and becomes available for use in the contexts which I have just noted. It is in the late seventeenth century that it is used for the first time in its most restricted sense of all, that in which it has to do primarily with sexual behavior. How could it come about that ‘being immoral’ could be equated even as a special idiom with ‘being sexually lax’?” (MACINTYRE, 1984, p. 38-39).

<sup>21</sup> Citação original: “In that period ‘morality’ became the name for that particular sphere in which rules of conduct which are neither theological nor legal nor aesthetic are allowed a cultural space of their own. It is only in the late seventeenth century and the eighteenth century, when this distinguishing of the moral from the theological, the legal and the aesthetic has become a received doctrine that the project of an independent rational justification of morality becomes not merely the concern of individual thinkers, but central to Northern European culture” (MACINTYRE, 1984, p. 39).

foco para a vida privada. A questão é que as ideias de classe se infiltravam nesses conceitos, criando uma separação entre aqueles que tinham privilégios por serem membros da classe tida como superior, e aqueles que estavam fora dessa esfera. No caso de Becky, em *A feira das vaidades*, sabemos que sua infância foi marcada por dificuldades e privações, e que o tratamento recebido no internato de Miss Pinkerton fora menos que cortês.

A obra deixa explícito o fato de que Becky era tratada como um ser inferior. No entanto, o narrador faz questão de nos lembrar que, de sua parte, Becky não se dava ao trabalho de ser amável ou generosa. Se, como afirma Aristóteles, nossas escolhas moldam nosso caráter, o que isso diz sobre o caráter de Becky? O rancor que ela sente pode ser justificado?

Todo o mundo a maltratara, disse essa jovem misantrópica, e podemos ter certeza de que as pessoas que o mundo maltrata merecem inteiramente o tratamento que recebem. O mundo é um espelho, e devolve a cada homem o reflexo de seu próprio rosto. Faça cara feia, e ele irá lhe devolver uma expressão amargurada; ria dele e com ele, e ele será uma companhia gentil e divertida; então deixe que todos os jovens façam sua escolha. Isso é certo, se o mundo negligenciara a Srta. Sharp, nunca houve conhecimento de que ela tenha praticado uma boa ação em benefício de ninguém.<sup>22</sup> (THACKERAY, 2011, p. 12, tradução nossa).

Ironicamente, a alta sociedade era considerada “virtuosa”, embora desprezasse e em muitos casos maltratasse os membros do proletariado, mas Becky era vista como uma mulher desvirtuada em razão de sua conduta. A personagem certamente tinha motivos para ressentir a burguesia, devido ao tratamento que recebeu desde a infância. O narrador afirma que ela não praticava boas ações, mas a jovem também não conheceu a generosidade dos outros até o surgimento de Amelia, época em que já nutria sentimentos negativos pelo mundo que a subjugara.

É interessante notar que, já próximo do fim do romance, Becky conta a uma sofrida Amelia sobre o verdadeiro caráter de seu falecido marido George, o que permite que a moça possa se entregar ao seu pretendente Dobbin sem culpa. Esse momento comprova que Becky não era incapaz de cometer uma boa ação sem segundas intenções.

Em seu artigo “Violência contra a mulher: as marcas do ressentimento”, Barros (2000) atenta para a maneira como a subjugação pode fazer nascer sentimentos de ódio e

---

<sup>22</sup> Citação original: “All the world used her ill, said this young misanthropist, and we may be pretty certain that persons whom all the world treats ill deserve entirely the treatment they get. The world is a looking-glass, and gives back to every man the reflection of his own face. Frown at it, and it will in turn look sourly upon you; laugh at it and with it, and it is a jolly, kind companion; and so let all young persons take their choice. This is certain, that if the world neglected Miss Sharp, she never was known to have done a good action in behalf of anybody” (THACKERAY, 2011, p. 12).

ressentimento no subjugado, frutos de um senso de injustiça perante a sua situação. Citando Hannah Arendt, a autora nos lembra que “[...] o ódio aparece onde há razão para supor que as condições poderiam ser mudadas, mas não são” (ARENDR, 1994, p. 47 *apud* BARROS, 2000, p. 133). Essa subjugação surge de um sentimento de superioridade em relação ao outro, presente no romance através da forma como Becky é tratada com rejeição e desprezo pela alta classe burguesa.

O ostracismo do outro nasce de um medo do que é diferente, e a ânsia da burguesia em manter seu *status quo* leva a uma subjugação da classe trabalhadora, levantando obstáculos para qualquer tentativa de mobilidade social. Becky Sharp só consegue se “infiltrar” na burguesia falsificando uma linhagem nobre, que a aproximaria da burguesia apesar de sua falta de recursos financeiros. Ela também é tratada com hostilidade, como ser estranho indigno de confiança. “Ao reconhecer o ‘outro’ como estranho e portador de sérios e graves defeitos, a sociedade autoriza os homens que a integram a pensar e praticar atos de hostilidade contra seus pares, ou melhor, contra aqueles representados como desiguais” (BARROS, 2000, p. 136).

Em sua *Genealogia da moral*, Nietzsche (1998) realiza um paralelo entre o conceito de culpa e as relações entre “credor” e “devedor”, de tal maneira que uma dívida era paga com dor física. O ressentimento do credor em relação ao devedor, levado ao mesmo conceito na relação oprimido-opressor, põe o primeiro em uma posição de quem merece ser castigado. O dano causado pela dívida/opressão seria punido com sofrimento.

A equivalência está em substituir uma vantagem diretamente relacionada ao dano (uma compensação em dinheiro, terra, bens de algum tipo) por uma espécie de *satisfação íntima*, concedida ao credor como reparação e recompensa – a satisfação de quem pode livremente descarregar seu poder sobre um impotente, a volúpia de “*fair le mal pour le plaisir de le faire*”, o prazer de ultrajar: tanto mais estimado quanto mais baixa for a posição do credor na ordem social, e que facilmente lhe parecerá um delicioso bocado, ou mesmo o antegozo de uma posição mais elevada. (NIETZSCHE, 1998, p. 54, grifo do autor).

Esta última frase é relevante, pois atenta para um fator essencial para compreender o júbilo do credor em se fazer pagar pela dor: há também um sentimento de superioridade em inferiorizar o outro através do sofrimento, como se o credor adquirisse, assim, uma espécie de nobreza por poder subjugar o outro. Nietzsche (1998) atenta para o fato de que a vida na terra era mais alegre quando o homem ainda se rejubilava pela crueldade, antes de aprender a sentir vergonha de seus instintos mais primitivos.

O conceito de ressentimento do oprimido está presente nas trajetórias de Becky Sharp e Heathcliff, mas apenas o segundo utiliza-se de violência física como forma de

punição. A narrativa de *A feira das vaidades* demonstra o desprezo que Becky sentia pela burguesia que sempre a inferiorizou, e sua vingança se enraíza na ideia de se infiltrar nessa sociedade e provar sua superioridade em relação a seus membros. Por outro lado temos Heathcliff, que retorna como um homem cruel e disposto a utilizar-se de tortura física e psicológica contra seus inimigos. Assim como no caso de Becky, o leitor é apresentado a um pano de fundo que leva a uma compreensão da forma como Heathcliff se porta em sua fase adulta. Uma ideia de sua infância se encontra no seguinte relato da governanta Nelly, explicando a Lockwood a forma como o menino era tratado na residência dos Earnshaw.

Miss Cathy e ele eram agora muito ligados, mas Hindley o odiava. Para dizer a verdade, eu também o odiava. Nós o atormentávamos e o tratávamos de modo vergonhoso, pois eu ainda não tinha juízo suficiente para perceber minha injustiça, e a patroa nunca disse uma palavra a seu favor, quando via o menino maltratado. (BRONTË, 2012, p. 23).

Em seu artigo “A crítica de Emily Brontë em *O morro dos ventos uivantes*”, Scoz (2018) nos lembra da posição precária em que Heathcliff se encontrava, devido ao seu posicionamento como uma pessoa de pele escura e sem posses em plena sociedade inglesa vitoriana. O autor aponta para o fato de que Brontë não se utilizou das grandes metrópoles como pano de fundo de sua narrativa, mantendo sua ação na região do campo que ela conhecia. Através disso, a obra demonstra que as mesmas convenções sociais, pautadas na segregação entre as classes e o preconceito em relação ao outro, são paradigmas na cidade grande e no campo.

Em um contexto de aceleradas mudanças sociais e econômicas na Europa, tendo a Inglaterra sido o berço da Revolução Industrial, com uma intensa vinda de camponeses em direção às cidades, Brontë se volta a escrever sobre uma realidade que estava aos poucos se esvaindo: o campo inglês. Ademais, os dois protagonistas da obra são sujeitos que a sociedade vitoriana marginalizava e silenciava, os imigrantes e as mulheres, principalmente devido ao pensamento de hegemonia e superioridade do homem branco britânico. (SCOZ, 2018, p. 15-16).

Dessa maneira, a narrativa do romance apresenta uma crítica a esses paradigmas, reforçando que o preconceito racial e social foram as causas do ostracismo de Heathcliff. As frequentes menções à sua pele escura e origem desconhecida demonstram a maneira como esse preconceito causava medo na sociedade vitoriana, hegemonicamente branca. Citando a pesquisadora Daise Lilian Fonseca Dias (2011), Scoz nos lembra que:

Em *O morro dos ventos uivantes*, Brontë cria uma história que, aparentemente, denuncia os desdobramentos das figuras coloniais na Inglaterra, contudo, sua técnica de narrar ironiza a postura preconceituosa dos personagens ingleses que são utilizados pela voz narrativa para denunciar a opressão imposta ao estrangeiro de uma raça escura. (DIAS, 2011, p. 127 *apud* SCOZ, 2018, p. 20).

No entanto, não era apenas a alta sociedade que desprezava Heathcliff. Nelly, a governanta, expressa seu desdém inicial pelo recém chegado, como já citado anteriormente (BRONTË, 2012, p. 23) e Joseph, criado da família, despreza o rapaz por toda a sua vida. Dessa forma, o leitor é apresentado a uma situação em que Heathcliff se encontra sem aliados, pois até mesmo Catherine o abandona, recusando seu amor para se casar com Linton.

Se realizarmos uma leitura de Heathcliff e Becky de acordo com os preceitos morais do seu século, devemos começar pelo seu posicionamento como corpos sociais. A moral vitoriana delegava regras rígidas sobre as relações de homens e mulheres como seres sexualizados, e quais interações eram consideradas apropriadas. Em *A literatura e o mal*, Bataille (1989) traça um paralelo entre o erotismo (ou a sexualidade) e a morte. Relacionando a conexão que a reprodução sexuada e assexuada tem com a morte do ser, o autor nos traz a ideia de que a ideia da morte, da destruição, faz parte do erotismo da reprodução sexuada.

Quer se trate de erotismo puro (de amor-paixão) ou de sensualidade de corpos, a intensidade é maior na medida em que a destruição, a morte do ser transparecem. O que se chama de vício decorre desta profunda implicação da morte. E o tormento do amor desencarnado é tanto mais simbólico da verdade última do amor quanto a morte daqueles que ele uniu os aproxima e os entenece. (BATAILLE, 1989, p. 13).

Utilizando a obra em questão como estudo de caso, Bataille aproxima a ideia do vício (que ele afirma ser a forma significativa do mal) dos sofrimentos do amor puro. O autor pondera que o Mal aparece na obra de Brontë em sua forma possivelmente mais perfeita. É aqui que ele faz suas primeiras considerações sobre sua maneira de ver o Mal verdadeiro, que, segundo ele, não abrange as ações realizadas com o objetivo de obter um proveito ou benefício material:

Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio Mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (BATAILLE, 1989, p. 14).

*Sádico* é um termo que pode ser utilizado para descrever Heathcliff, visto que o romance mostra abertamente a forma como ele sente prazer em causar sofrimento. É pertinente notar que esse sadismo não discrimina, e nem mesmo Catherine, a quem ele ama, é poupada, pois a jovem também é vítima de palavras duras e rancor. É como se ele a amasse e odiasse ao mesmo tempo, sendo sua amada também um símbolo do mundo que o maltratou.

O amor entre Heathcliff e Cathy é descrito por Bataille como *amaldiçoado* por causa das barreiras impostas a eles pela sociedade, em especial as de raça e classe. Esses paradigmas ditavam a maneira como os corpos sociais se relacionavam, e promoviam uma homogenia desses corpos, descartando a possibilidade de interrelação entre as diferentes classes sociais. Em relação a Becky Sharp, ela se encontrava em uma posição duplamente inferiorizada, pelo fato de ser mulher e não possuir origem nobre.

As relações entre homens e mulheres sempre foram marcadas por desigualdade, como nos lembra Pierre Bourdieu (2012) em *A dominação masculina*. O autor nos leva a pensar na divisão do poder social em relação à sexualidade como um sistema de dicotomias sociais. “Arbitrária em estado isolado, a divisão das coisas e das atividades (sexuais e outras) segundo a oposição entre o masculino e o feminino recebe sua necessidade objetiva e subjetiva de sua inserção em um sistema de oposições homólogas” (BOURDIEU, 2012, p. 16). Assim, ocorre essa separação entre o “superior” (masculino) e “inferior” (feminino), que é normalizado como parte do *status quo*.

A divisão entre os sexos parece estar “na ordem das coisas”, como se diz por vezes para falar do que é normal, natural, a ponto de ser inevitável: ela está presente, ao mesmo tempo, em estado objetivado nas coisas (na casa, por exemplo, cujas partes são todas “sexuadas”), em todo o mundo social e, em estado incorporado, nos corpos e nos *habitus* dos agentes, funcionando como sistemas de esquemas de percepção, de pensamento e de ação. (BOURDIEU, 2012, p. 17, grifo do autor).

Essa ordem social é tão facilmente normalizada pelo fato de que existe uma diferença, como apontada por Bourdieu, entre a maneira como os sexos masculino e feminino são significados na sociedade. Sendo o sexo masculino neutro, enquanto o feminino é significado de maneira mais marcante e explícita. Em outras palavras, “[...] a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (BOURDIEU, 2012, p. 18). Esse paradigma é, portanto, responsável por transformar o corpo físico em social, em que a própria noção de sexualidade é utilizada para diferenciar, categorizar o ser humano em sua sociedade.

Essa questão pode ser observada em ambos os romances escolhidos como objeto de pesquisa. Em *O morro dos ventos uivantes*, pode ser vista na maneira como Catherine Earnshaw possuía muito pouca liberdade para decidir seu futuro, sendo pressionada pela família e sociedade a realizar um casamento vantajoso. Enquanto isso, em *A feira das vaidades*, vemos como a feminilidade que Becky Sharp interpretava inicialmente era dócil, sutil e recatada, pois agir de maneira contrária a colocaria em uma posição crítica junto à

sociedade. A falta de direitos concedidos às mulheres significava que elas possuíam poucas opções em relação ao seu futuro, basicamente podendo contar com um casamento ou – caso isso não se realizasse – trabalhar em posições de subalternidade.

Se Becky interpretava um ideal de feminilidade que não possuía, isso se deve ao fato de que as mulheres eram *forçadas* a se adequarem a esse ideal, caso contrário jamais atingiriam a respeitabilidade cedida a uma mulher inserida na sociedade aristocrática. Em *Samuel Richardson's Fictions of Gender* (1993), Tassie Gwilliam apresenta um trecho de *Sermons to young women* (“Sermões para jovens mulheres”, em tradução livre), publicado inicialmente em 1766, em que Fordyce apresenta abertamente a diferença entre uma conduta apropriada ou inapropriada para as mulheres no jogo da conquista:

Para conquistar as afeições do homem, mulheres são em geral naturalmente desejosas. Elas não precisam negar, e não podem esconder isso. Os sexos foram feitos um para o outro... quando você demonstra uma doce solicitude para agradar por cada atração decente, gentil e sem afetações; nós somos tranquilizados, somos dominados, nós nos cedemos como seus cativos voluntários. Mas se a qualquer momento você parecer determinada por um avanço direto, por assim dizer, para forçar nossa admiração, nesse momento nós levantamos nossa guarda e seus ataques serão em vão.<sup>23</sup> (GWILLIAM, 1993, p. 23-24 *apud* BLEDSOE, 2006, p. 12, tradução nossa).

Na introdução de sua dissertação, Bledsoe apresenta a problemática de Becky Sharp em *A feira das vaidades*, sobre como público e crítica oferecem opiniões discordantes em relação ao caráter da personagem, a questão de suas ações serem ou não justificáveis, e qual seria o posicionamento de Thackeray em relação a Becky, visto que desde a publicação do romance os críticos não conseguem chegar a um consenso sobre se o autor busca “[...] escusar Becky como o produto de uma sociedade falha ou se busca expô-la como uma ameaça a uma aristocracia vulnerável. Esse desejo por definir e categorizar Becky é importante, pois revela que não estamos confortáveis com Becky como ela é”<sup>24</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 1, tradução nossa).

<sup>23</sup> Citação original: “To get into men’s affections, women in general are naturally desirous. They need not deny, they cannot conceal it. The sexes were made for each other... When you show a sweet solicitude to please by every decent, gentle, unaffected attraction; we are soothed, we are subdued, we yield ourselves your willing captives. But if at any time by a forward appearance you seem resolved, as it were, to force our admiration; that moment we are upon our guard and your assaults are in vain” (GWILLIAM, 1993, p. 23-24 *apud* BLEDSOE, 2006, p. 12).

<sup>24</sup> Citação original: “[...] to excuse Becky as a product of a flawed society or if he seeks to expose her as a threat to a vulnerable aristocracy. This desire to define and categorize Becky is important, because it reveals we are not comfortable with Becky as she is” (BLEDSOE, 2006, p. 1).

A opinião de Bledsoe é a de que a narrativa realmente apresenta a personagem como uma ameaça, ao mesmo tempo em que critica a sociedade que a faz agir daquela forma. Ela busca descobrir o que, afinal, torna Becky tão ameaçadora.

A resposta óbvia para essa questão é que Becky é ameaçadora porque ela interpreta o ideal de feminilidade, manipulando e penetrando a supostamente impenetrável aristocracia. A habilidade de Becky para interpretar de acordo com as expectativas de classe e gênero é certamente uma causa para ansiedade, mas Thackeray insiste ao longo do romance que as imitações de Becky não são a única razão para se alarmar. Afinal, muitas mulheres interpretam a feminilidade, e muitos críticos sugerem que o gênero é sempre uma construção ou interpretação.<sup>25</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 1, tradução nossa).

Podemos começar, então, a formular nossos primeiros conceitos sobre o que torna Becky tão perigosa para os parâmetros daquela sociedade. “Talvez a ideia de que Becky não é unicamente definida por sua posição na esfera doméstica seja o que leva críticos a defini-la como uma pessoa tão ‘ruim’”<sup>26</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 4, tradução nossa). Essa é uma questão importante a se observar, pois o fato de Becky recusar-se a se conformar com o papel esperado de uma mulher, e, ainda mais problemático, uma mulher sem posses, na sociedade inglesa do século XIX, atribui um caráter transgressor à personagem. Ela finge ser algo que não é e usa de manipulação e maquinações para atingir seus objetivos, usando as pessoas ao seu redor como um mestre de xadrez manuseia as peças do tabuleiro para atingir seu objetivo: um casamento que lhe traria ascensão social. O que diferencia Becky de um arquétipo de personagem que é codificada como vilanesca diz respeito a suas atitudes não se adequarem ao propósito de machucar os outros por prazer: ela apenas utiliza as armas que tem para alcançar uma melhor posição social. É verdade que ela guarda rancor tanto das pessoas que a maltrataram quanto das que a subjugam, mas a vingança não está diretamente em seus planos. Becky está mais preocupada em fazer parte daquela sociedade, e não em destruí-la. Nas palavras de Bledsoe (2006):

Ela é conscientemente manipuladora, enquanto a mulher ideal deveria sê-lo apenas inconscientemente. Essa consciência, inerente a qualquer interpretação operática, é o que torna divas tão ameaçadoras: ao aparecer no palco como um ideal de heroína feminina, a diva está admitindo ser capaz de interpretar esse ideal, ela o praticou

<sup>25</sup> Citação original: “The obvious response to this question is that Becky is threatening because she performs ideal femininity, manipulating and penetrating the supposedly impenetrable aristocracy. Becky’s ability to perform to expectations of class and gender is certainly a cause for anxiety, but Thackeray insists throughout the novel that Becky’s imitations are not the sole cause for alarm. After all, many females perform femininity, and many critics suggest that gender is always a construction or performance” (BLEDSOE, 2006, p. 1).

<sup>26</sup> Citação original: “Perhaps the idea that Becky is not solely defined by her position in the domestic sphere is what prompts critics to read her as such a ‘bad’ person” (BLEDSOE, 2006, p. 4).

(talvez em você), e está interpretando esse ideal para obter ganhos financeiros (talvez às suas custas).<sup>27</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 5-6, tradução nossa).

A narrativa de *A feira das vaidades* não diferencia as personagens em quesito de constituições morais. Todas possuem qualidades e defeitos, como Amelia, que é ao mesmo tempo generosa e egoísta, romântica e ingênua; ou William Dobbin, melhor amigo de George Osbourne, que possui um bom coração e convicções firmes, mas também é apresentado como abobalhado, e em muitas ocasiões é usado pelos outros personagens. Mesmo Amelia se aproveita, seja de maneira consciente ou não, da devoção de Dobbin por ela para mantê-lo por perto e útil por boa parte da narrativa. Esses são dois exemplos do que seriam consideradas boas pessoas no romance, mas a narrativa não nos deixa esquecer que também possuem falhas de caráter.

Em um mundo de pessoas falhas, Becky Sharp não é vilanizada da maneira que seria em um romance mais antigo: ela possui defeitos, como todos os outros personagens. Como já foi dito anteriormente, a quebra com as convenções formais do classicismo permitiu que as personagens literárias fossem mais complexas.

A constituição de Heathcliff também foi moldada pelos preceitos da sociedade de sua época, visto que estas influenciaram diretamente o tratamento que recebeu por toda a sua vida. Foi assim que o menino cresceu na residência da família Earnshaw, em meio desprezo e abusos, tanto físicos quanto psicológicos. Seu único consolo em meio àquele tratamento desumano era sua amizade com Catherine. Ao contrário do irmão, a menina vencera seu medo inicial e passara a nutrir um sentimento de afeto por Heathcliff, dando início a uma forte amizade. Entretanto, aquela amizade é malvista por seu irmão, e paira sobre ambos a realização de que um vínculo amoroso entre uma jovem branca europeia e um rapaz de pele escura e origem estrangeira, associada a terras colonizadas, jamais seria aceito pela sociedade. Então, durante uma brincadeira infantil que resulta em um acidente onde Catherine termina se machucando, a jovem menina se vê abrigada na residência da família Linton, palco da presente ação, e é apresentada aos dois jovens herdeiros daquele nome, Edgar e Isabella.

A recepção que a família dispensou a Heathcliff e Cathy, é pertinente ressaltar, não poderia ter sido mais diferente, com a matriarca da família chegando a demonstrar incredulidade diante da noção de que a jovem Catherine Earnshaw seria vista em público com

---

<sup>27</sup> Citação original: "She is consciously manipulative, whereas the ideal woman should be unconsciously so. This consciousness, inherent in any operatic performance, is what makes divas so threatening: by appearing on stage as some ideal feminine heroine, the diva is admitting that she is capable of performing the ideal, she has practiced it (perhaps on you), and she is performing it for financial gain (perhaps at your expense)" (BLEDSOE, 2006, p. 5-6).

um rapaz classificado por ela como um cigano. Aqui vemos mais uma instância em que a origem de Heathcliff é colocada como estrangeira, portanto misteriosa e digna de suspeita, por uma família que representava a sociedade inglesa colonizadora. O Sr. Linton imediatamente caracterizou Heathcliff como “[...] a estranha aquisição feita pelo meu falecido vizinho, na sua viagem a Liverpool... um pequeno asiático, ou um pária americano ou espanhol” (BRONTË, 2012, p. 30). Podemos entender com essa caracterização que a verdadeira origem de Heathcliff é irrelevante, a sua origem estrangeira já o posicionava em uma situação marginalizada.

A mudança ocorrida em Catherine após sua breve estadia na residência Linton foi sentida por todos, mas se seu irmão e os criados da casa receberam positivamente a mudança de seus modos, Heathcliff considerou aquela mudança de comportamento uma traição. Ficou bem claro para o rapaz que a sociedade o considerava inadequado para se relacionar com uma jovem como Catherine, e podemos ver, em um desabafo com Nelly, traços das consequências que os anos de rejeição e marginalização operaram em sua visão de si próprio. Porém, “[...] Nelly, nem que eu o derrubasse vinte vezes, isso não o tornaria menos bonito, nem me tornaria mais bonito. Queria ter o cabelo louro e a pele clara, e me vestir e me comportar tão bem como ele, e ter a sorte de ser tão rico quanto ele será um dia!” (BRONTË, 2012, p. 33).

É pertinente apontarmos que, por mais que os privilégios resultantes da origem de Edgar o posicionassem em um lugar de superioridade aos olhos da sociedade, a constituição interior do rapaz não necessariamente era superior à de Heathcliff, fato ressaltado pela própria Nelly, ao apontar a fraqueza de espírito do jovem e covarde Linton. Mas essa questão não era relevante no grande esquema das coisas, pois o único fato que a sociedade via ao olhar para Linton era um jovem inglês, de origem privilegiada e modos refinados, enquanto Heathcliff era visto como uma criatura estranha e inferior devido aos seus traços estrangeiros e modos rudimentares, muito embora estes últimos tenham sido alimentados pelo tratamento que o jovem recebera desde a infância. Assim, é colocada em jogo a complicada dinâmica entre opressor e oprimido.

Heathcliff odeia seus opressores, mas ao mesmo tempo os admira em alguns aspectos. Sua experiência é marcada pela inveja e pelo desejo de ser, de agir e de se parecer com eles, porque tais pontos o distinguem dos que tem o poder hegemônico, embora o poder seja sempre passível de mobilidade, mas na adolescência, Heathcliff não tinha essa compreensão. Na realidade, o desejo de Heathcliff parece estar, intimamente, ligado à sua vontade de ser um igual e à vontade de inclusão/aceitação por parte daquela sociedade em que vivia por causa do seu amor a Cathy, sua única fonte de amor, aceitação, inclusão, sua única família. Adotar é a palavra certa, uma vez que ele poderia ter fugido, como fez anos depois de ter a conversa acima mencionada com Nelly, mas voltou por Cathy e pelo resgate da própria honra. (DIAS, 2012, p. 233).

Podemos concluir que não é possível realizar uma leitura de Heathcliff e Becky Sharp como seres morais de maneira separada de sua constituição como seres sociais, visto que os paradigmas impostos pela sociedade em que estavam inseridos influenciaram diretamente sua trajetória ao longo de suas respectivas narrativas. Ao nos aprofundarmos nesses paradigmas, e a relação entre sua influência em caracteres ficcionais e corpos sociais reais, pretendemos adquirir uma visão mais ampla não apenas da constituição de Heathcliff e Becky e das motivações de suas ações, mas também da relação entre elas e a sociedade que subjogava corpos sociais como eles, dentro e fora do universo ficcional. Considerando as questões discutidas até então, é preciso, por fim, lembrar da problemática de querer analisar as ações de alguém numa perspectiva dicotômica de boa ou má.

No início deste capítulo, vimos como os conceitos de moralidade abraçados por uma sociedade são mutáveis, e que as circunstâncias dos conceitos histórico, social e geográfico de um corpo social influenciam essa leitura da moralidade. Nesse sentido, Becky e Heathcliff são considerados como imorais de acordo com a normas de conduta da sociedade da qual faziam parte, visto que desafiavam abertamente esses paradigmas e antagonizavam a classe burguesa, a mesma que ditava as regras de conduta moral. O olhar da sociedade sobre pessoas como Heathcliff e Becky era bastante severo naquela época, mas embora a situação tenha mudado ao longo dos séculos, aquela mentalidade não foi erradicada. Afinal, questões de gênero, raça e classe social ainda contribuem para a subjugação e marginalização de pessoas até os dias atuais. O racismo, o sexismo e o classicismo não deixaram de existir, e ainda atuam para impedir que pessoas possam atingir seu total potencial e até mesmo viver suas vidas sem medo.

### 3 OS “ANJOS CAÍDOS” DE THACKERAY E BRONTË

A literatura não é um movimento artístico estático, e suas fases indicam que, em cada época, certas convenções são regidas pelos ideais e influências de cada geração, o que não implica que cada fase da história da literatura seja um evento isolado. Em *A ascensão do romance*, Watt (2010) comenta a maneira que a evolução deste gênero literário do romantismo para o realismo não significa que este último recria uma versão totalmente crua e fidedigna da vida real, um total oposto da literatura romântica.

De acordo com Watt (2010), a questão mais interessante desse tipo de narrativa é a forma como a realidade de seus personagens é apresentada ao leitor, o que não irá necessariamente querer dizer que ela é exatamente igual ao mundo real.

Entretanto, este emprego do termo “realismo” tem o grave defeito de esconder o que é provavelmente a característica mais original do gênero romance. Se este for realista só por ver a vida pelo lado mais feio não passaria de uma espécie de romantismo às avessas; na verdade, porém, certamente procura retratar todo tipo de experiência humana e não só as que se prestam a determinada perspectiva literária: seu realismo não está na espécie de vida apresentada, e sim na maneira como a apresenta. (WATT, 2010, p. 11).

Nessa questão, Watt concorda com Candido (2018), que discute as diferenças entre a lógica do homem e a da personagem, como discutido em nosso primeiro capítulo. Ainda em *A personagem do romance*, o autor atenta para a forma como, a partir do século XIX, houve uma mudança na maneira como as personagens fictícias são desenvolvidas, em que os romancistas aparentemente buscam aprofundar psicologicamente suas criações.

É claro que a noção do mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, – bastando lembrar o mundo dos personagens de Shakespeare. Mas foi conscientemente desenvolvida por escritores do século XIX como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. (CANDIDO, 2018, p. 57).

É pertinente lembrar que, no que diz respeito à questão da passagem do romantismo para o realismo, não é correto afirmar que a literatura romântica carecia de elementos que se assemelhassem à realidade de sua época, afinal, as personagens e situações descritas na literatura romântica deviam sua existência ao conhecimento que o artista possuía de sua própria realidade, por mais que ela fosse idealizada em suas criações. A questão é que o romantismo empregava uma grande ênfase nas emoções e sentimentos do artista, com toques de melancolia e idealização de realidades, como nos lembra Sousa (1980):

O Romantismo é sobretudo um estado de espírito, que tem na base uma necessidade de afirmação pessoal do artista, cuja inspiração não cabe nos limites impostos pelos critérios de uma época e para quem a arte é uma realização de si próprio e o leva a isolar-se num mundo só seu. (SOUSA, 1980, p. 7).

Entretanto, como nos lembra Candido em *O direito à literatura* (2012), o romance romântico também mostrou a realidade das pessoas que sofreram no século XIX com a miséria, e os pobres adentraram de fato nas páginas desse romance, muitas vezes em posições de protagonismo. Não é possível generalizar e dizer que o romance romântico não abraçava causas sociais, pois isso seria uma inverdade.

A literatura romântica também empregava o uso de elementos fantásticos e sobrenaturais, por isso não seria errôneo afirmar que Emily Brontë teve inspirações românticas para a criação de *O morro dos ventos uivantes*. O romance apresenta alusões ao sobrenatural – como no momento em que Lockwood pensa ver o fantasma de Catherine – mas seus personagens são totalmente humanos, pessoas comuns que não apresentam características fantásticas ou fantasmagóricas – ao menos durante seu tempo de vida.

As alusões que o romance faz a fantasmas e assombrações nunca são totalmente confirmadas, podendo ser fruto de alucinações ou apenas produto do medo que as personagens têm do sobrenatural. No que diz respeito a Heathcliff, a primeira impressão que temos dele vem de Lockwood, ao chegar em sua propriedade. O relato do forasteiro faz alusão ao ambiente e à figura de seu proprietário, e a maneira como ele destaca o sentimento de que Heathcliff parece deslocado, e chega a usar termos como “cigano” para descrever sua aparência física, é um reflexo da maneira como Heathcliff foi visto pela sociedade durante toda a sua vida, desde a infância. Lockwood contrasta *cigano de pele escura* com *cavalheiro*, chamando atenção para as ideias que aquela sociedade possuía acerca de diferenças raciais.

O aposento e a mobília não teriam nada de extraordinário se pertencessem a um humilde fazendeiro do norte, de semblante teimoso e membros robustos ressaltados por calças até o joelho e polainas. Tal espécie de indivíduo, sentado em sua poltrona, a caneca de cerveja espumando na mesa redonda à sua frente, pode ser visto em qualquer lugar num raio de cinco ou seis milhas em meio a essas colinas, se você chegar na hora certa, após o jantar. Mas Heathcliff contrasta de forma singular com sua casa e seu estilo de vida. Ele tem o aspecto de um cigano de pele morena, e os trajes e os modos de um cavalheiro; isto é, tão cavalheiro quanto muitos senhores rurais: um tanto desalinhado, talvez, ainda que não pareça inadequado em sua negligência, pois tem uma figura ereta e bonita, mas um tanto intratável. (BRONTË, 2012, p. 6).

Se uma das características dos romances realistas é o foco em situações cotidianas na vida das pessoas, o aspecto racial de *O morro dos ventos uivantes* é realista no sentido de

que captura como as relações de classe e raça funcionavam naquela época. Emily Brontë não emprega uma idealização ou romantização da maneira como aquela sociedade empregava uma hierarquia que priorizava uma certa classe de pessoas em detrimento de outras, e nesta última estavam incluídos pobres, mulheres e pessoas que não eram brancas.

Quando Lockwood descreve Heathcliff como “[...] um cigano de pele morena, e os trajes e os modos de um cavalheiro” (BRONTË, 2012, p. 6), ele faz uma alusão ao fato do quanto era incomum ver um homem que não era branco naquela posição, visto que não era dessa forma que a sociedade em que ele vive foi programada para funcionar.

Em se tratando de *A feira das vaidades*, o romance de Thackeray apresenta em Amelia uma personagem que se aproxima das convenções de uma heroína romântica (doce, ingênua e bonita), e em Becky o oposto disso, com sua crueza se afastando desse ideal. Poderíamos dizer que o romance traz um pouco de Romantismo e Realismo, mas Thackeray desconstrói os conceitos que caracterizam as personagens dessas respectivas épocas, com seu tom de ironia.

Amelia Sedley seria retratada como uma heroína ideal em muitos outros romances, que a apresentariam como uma criatura essencialmente perfeita, mas Thackeray desconstrói esse ideal ao incluir na caracterização da personagem certas características que, quando não apresentadas sob uma ótica idealizada, são vistas como defeitos ou falhas, dando origem a uma personagem mais complexa.

Como ela não é uma heroína, não há necessidade de descrever sua pessoa; de fato eu temo que seu nariz seja mais curto do que longo, e suas bochechas um pouco vermelhas e redondas demais para uma heroína; mas seu rosto corava com um rosado saudável, e seus lábios com o mais fresco dos sorrisos, e ela possuía um par de olhos que brilhavam com o mais esfuziante e honesto bom humor, exceto quando se enchiam de lágrimas, e isso acontecia com excessiva frequência; pois a coisinha tola chorava por um canário morto, ou um rato que fora capturado por um gato; e o fim de um romance, por mais estúpido que fosse; e se lhe dissessem uma palavra cruel, se alguma pessoa fosse impiedosa o bastante para fazê-lo – ora, pior para ela.<sup>28</sup> (THACKERAY, 2011, p. 6, tradução nossa<sup>29</sup>).

<sup>28</sup> Citação original: “As she is not a heroine, there is no need to describe her person; indeed I am afraid that her nose was rather short than otherwise, and her cheeks a great deal too round and red for a heroine; but her face flushed with rosy health, and her lips with the freshest of smiles, and she had a pair of eyes which sparkled with the brightest and honestest good-humour, except indeed when they filled with tears, and that was a great deal too often; for the silly little thing would cry over a dead canary-bird, or over a mouse, that the cat had haply seized upon; or over the end of a novel, were it ever so stupid; and as for saying an unkind word to her, were any persons hard-hearted enough to do so – why, so much the worse for them” (THACKERAY, 2011, p. 6).

<sup>29</sup> Embora existam traduções para o português da obra *A feira das vaidades*, para esta pesquisa foi utilizada uma versão da obra em seu idioma original, e por isso foi feita a escolha de traduzir as passagens do romance.

A descrição que a narrativa faz de Amelia apresenta aspectos positivos e negativos, e não a mostra como uma heroína romântica perfeita, pois, afinal, ela *não* é uma heroína. Chamá-la de “coisinha tola” por seu excesso de sensibilidade pode ser visto como uma crítica maldosa, ou até mesmo um comentário tanto condescendente quanto afetuoso, mas a questão é que Amelia possui qualidades e defeitos, e o fato desses últimos serem acentuados a torna uma personagem mais completa.

De maneira semelhante, Thackeray não gasta muitas palavras descrevendo os atributos físicos de Becky Sharp, e enquanto a aparência de Amelia era descrita em conjunto com seu temperamento gentil e dócil, a beleza de Becky é apresentada através de um tom malicioso, em que a narrativa põe em xeque sua virtude ao insinuar que a aparência da jovem era utilizada para atrair e seduzir os homens.

Sua figura era pequena e delicada: pálida, com cabelos cor de areia, e olhos habitualmente virados para baixo: quando olhavam para cima eles eram bastante grandes, peculiares e atraentes: tão atraentes que o Reverendo Sr. Crisp, recém-chegado de Oxford, e administrador do Vigário de Chiswick, o Reverendo Sr. Flowerdew, se apaixonou pela Srta. Sharp, nocauteado por um olhar disparado do outro lado da igreja de Chiswick, do banco da escola até a mesa de leitura. O jovem apaixonado costumava às vezes tomar chá com a Srta. Pinkerton, a quem havia sido apresentado por sua mãe, e chegou a propor algo como casamento em um bilhete interceptado, que a vendedora de maçãs caolha havia sido incumbida de entregar. A Sra. Crisp foi chamada de Buxton, e abruptamente levou seu querido garoto embora. Mas a mera ideia de uma águia em seu pombal causou um alvoroço no peito da Srta. Pinkerton, que teria mandado a Srta. Sharp embora se não estivesse ligada a um pedido, e que nunca poderia acreditar totalmente nos protestos da jovem de que jamais havia trocado uma única palavra com o Sr. Crisp, exceto sob os próprios olhos da Srta. Pinkerton, em suas ocasiões quando ela o havia encontrado durante o chá.<sup>30</sup> (THACKERAY, 2011, p. 13-14, tradução nossa).

Em seu livro *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Mario Praz (1996) realiza um comentário sobre a figura da *mulher fatal* na literatura, atentando para o fato de que essa personagem não havia sido concretizada em um arquétipo específico até meados do século XIX. Se no romantismo o ideal de heroína consistia em uma mulher bela, virtuosa e que apresentasse requintes de mistério que a levavam a um patamar próximo ao de

<sup>30</sup> Citação original: “She was small and slight in person; pale, sandy-haired, and with eyes habitually cast down: when they looked up they were very large, odd and attractive: so attractive that the Reverend Mr. Crisp, fresh from Oxford, and curate to the Vicar of Chiswick, the Reverend Mr. Flowerdew, fell in love with Miss Sharp; being shot dead by a glance of her eyes which was fired all the way across Chiswick Church from the school-pew to the reading desk. This infatuated young man used sometimes to take tea with Miss Pinkerton, to whom he had been presented by his mamma, and actually proposed something like marriage in an intercepted note, which the one-eyed apple woman was charged to deliver. Mrs. Crisp was summoned from Buxton, and abruptly carried off her darling boy, but the idea, even, of such an eagle in the Chiswick dovecot caused a great flutter in the breast of Miss Pinkerton, who would have sent away Miss Sharp, but that she was bound to her under a forfeit, and who never could thoroughly believe the young lady’s protestations that she had never exchanged a single word with Mr. Crisp, except under her own eyes on the two occasions when she had met him at tea” (THACKERAY, 2011, p. 13-14).

uma figura mística, a desconstrução desse tipo de personagem permitiu que lhe fossem incluídas camadas, inclusive que pusessem sua virtude em questão. O que o autor nos lembra é que as características que formam este tipo de personagem demoraram mais a se solidificar do que em outros tipos.

Na primeira parte do romantismo até cerca de metade do século XIX, há muitas mulheres fatais na literatura, mas não existe o tipo de mulher fatal do mesmo modo que existe o tipo do herói byroniano. Para que se crie um tipo, que é, em resumo, um *clichê*, é necessário que uma dada figura tenha escavado nas almas um sulco profundo; um tipo é como um ponto nevrálgico. Um costume doloroso criou uma zona de resistência menor e, toda vez que se apresenta um fenômeno análogo, ele se circunscreve imediatamente àquela zona predisposta até alcançar uma mecânica monotonia. (PRAZ, 1996, p. 181, grifo do autor).

Seria Becky Sharp uma mulher fatal, como descrita pelo autor? Sabemos que ela utilizava a beleza ao seu favor, conquistando homens que ela sentia poderem ser úteis para atingir a meta de se tornar uma dama da sociedade. Embora esse tipo de comportamento não fosse visto com bons olhos, era bastante comum na época do romance, visto que era através do casamento que as moças de famílias prósperas poderiam manter sua posição social. A afronta de Becky foi querer algo que era negado a mulheres que não possuíam esse prestígio: alcançar uma mobilidade social, evoluindo de proletária para *lady*.

Notemos que, do mesmo modo que como a origem do herói byroniano era muitas vezes misteriosa e nobre, também misteriosa e nobre é a origem da mulher fatal. E, como o super-homem byroniano, a superfêmea assume um comportamento de desafio contra a sociedade. (PRAZ, 1996, p. 240).

Heathcliff e Becky Sharp apresentam uma ambiguidade que torna sua caracterização uma tarefa problemática. No primeiro capítulo deste trabalho, foi iniciada uma discussão sobre a maneira como essas personagens desafiam os conceitos de moralidade da sociedade da qual faziam parte. Além do fato de exercerem posição de protagonismo em suas respectivas obras, Heathcliff e Becky também foram construídos de maneira a apresentarem dimensões que nos levam a pensar sobre as razões que os levam a agir como agem.

Heathcliff certamente é um homem cruel. Tão cruel que a irmã de Emily, Charlotte Brontë, mostrou-se preocupada com a natureza de sua criação. Charlotte também o compara a um “demônio” (vimos no primeiro capítulo deste trabalho que ela não foi a única a fazer essa associação), embora reconheça que ele se tornou assim após um tratamento tirânico e ignorante. Em sua crítica ao romance, ela parece temer a dominância que o personagem tem sobre a narrativa, e o que isso pode dizer sobre a sua autora.

A próxima crítica de Charlotte a *Wuthering Heights* mostra que ela se sentia apreensiva em relação à significância moral da personagem Heathcliff: ela observa a sua “disposição naturalmente perversa, vingativa e inexorável”; a bondade poderia tê-lo tornado um ser humano, mas sob a tirania e ignorância ele se torna um demônio. “A pior parte disso é que”, Charlotte procede, mostrando seu receio em relação à sanidade do livro, “parte do seu espírito parece estar infuso em toda a narrativa em que ele figura...”. O que era um tributo inconsciente à sua autora, não obstante.<sup>31</sup> (SPARK; STANFORD, 1966, p. 80, grifo dos autores, tradução nossa).

Essa figura “demoníaca” criada por Emily Brontë causava o mal sem sentir remorso, e embora os alvos de suas ações mais cruéis tenham sido aqueles que, direta ou indiretamente, estejam associados ao tratamento impiedoso que recebera durante toda a vida, Heathcliff dispensava frieza e grosseria a todos com quem interagia, como pode ser atestado pela sua recepção e tratamento ao forasteiro Lockwood, hóspede em sua residência. Lockwood descreve o local como “O paraíso perfeito de um misantropo; e Mr. Heathcliff e eu somos o par perfeito para partilhar esse isolamento” (BRONTË, 2012, p. 5).

Ao descrever Heathcliff como um *misanthropo*, sujeito que busca se isolar de seus pares na sociedade, Lockwood revela que em sua primeira avaliação de seu anfitrião as características taciturnas e sombrias que marcam essa personagem já estavam bem visíveis. Logo em seguida, ao notar a maneira como Heathcliff trata os outros moradores da casa, em especial como fala com a jovem Cathy (a filha de Catherine Earnshaw e Linton), Lockwood muda de opinião, passando a enxergar uma disposição maléfica onde antes via apenas um caráter excessivamente introvertido. “O tom na qual as palavras foram ditas revelou uma natureza genuinamente má. Eu já não me sentia inclinado a considerar Heathcliff um excelente sujeito” (BRONTË, 2012, p. 10).

Dessa maneira, Heathcliff era percebido da mesma maneira por todas as personagens, até mesmo as que não foram alvo direto de suas piores maldades. Todos o consideravam um homem maldoso e cruel, sem possuir características que o redimissem. E de fato, a narrativa do romance não busca redimi-lo, mas sim apresentá-lo com todas as suas facetas, para que se possa compreender melhor a constituição desta personagem.

De maneira semelhante, Becky Sharp era percebida sob uma ótica negativa por outras personagens de *A feira das vaidades*. Apesar do fato de sua origem ser a principal razão para o desprezo de muitos, também se deve lembrar que esta personagem também fez

---

<sup>31</sup> Citação original: “Charlotte’s next criticism of *Wuthering Heights* shows that she was uneasy about the moral significance of the character Heathcliff: she observes his ‘naturally perverse, vindictive and inexorable disposition’; kindness might have made of him a human being, but under tyranny and ignorance he becomes a demon. ‘The worst of it is’ Charlotte continues, displaying her misgivings about the health of the book, ‘some of his spirit seems breathed through the whole narrative in which he figures...’. Which was an unconscious tribute to the author, none the less” (SPARK; STANFORD, 1966, p. 80, grifo dos autores).

mal a outras pessoas, com o objetivo de obter ganhos pessoais. Ela mente e manipula outras personagens sem demonstrar sentir remorso, engana aqueles que lhe ajudam de boa-fé para manter seu estilo de vida luxuoso, e a narrativa chega mesmo a insinuar que ela pode ter cometido assassinato.

Assim como Heathcliff, Becky não reservava sentimentos positivos nem ao menos para aqueles que lhe mostraram bondade. Um dos primeiros exemplos é a senhora Jemima, irmã de Miss Pinkerton, proprietária e diretora do colégio interno que Amelia e Becky estão deixando no início do romance. Já mencionamos, no primeiro capítulo, a afronta de Becky ao jogar fora o dicionário que lhe fora apresentado por Jemima, e por mais que ela lhe tratasse de maneira mais caridosa do que a irmã, Becky desprezava ambas, e caçoava delas com imitações e zombaria. Para ela, ambas eram motivo de desprezo e escárnio, apesar da diferença de tratamento que cada uma teve para consigo. “O senso de ridículo da jovem era muito mais forte do que sua gratidão, e ela sacrificava a Srta. Jemmy tão impiedosamente quanto a sua irmã”<sup>32</sup> (THACKERAY, 2011, p. 15, tradução nossa).

A personalidade de Becky é colocada em contraste com a de Amelia, sua companheira de aventuras, desde o início do romance. A. E. Dyson (1969) apresenta a seguinte defesa em *An Irony Against Heroes*<sup>33</sup>, afirmando que Becky é:

[...] ostensivamente má, mas suas qualidades heroicas brilham em comparação aos defeitos de Amelia. Ela é esfuziante, esperta e resistente; desde seus primeiros anos teve que depender de sua sagacidade, e se o mundo está contra ela, não seria porque ela não herdou status ou riqueza?<sup>34</sup> (DYSON, 1969, p. 170 *apud* BLEDSOE, 2006, p. 6-7, tradução nossa).

É pertinente lembrarmos que Becky e Amelia vieram de mundos muito diferentes, cada uma teve suas próprias vivências durante seus primeiros anos, e a realidade de Becky foi mais árdua do que a de sua amiga. Além disso, a posição de cada uma aos olhos da sociedade ditava as limitações a que cada uma devia se submeter: as perspectivas para uma mulher da época já eram poucas, e as que não tinham poder financeiro ou renome se encontravam em uma situação ainda pior.

<sup>32</sup> Citação original: “The girl’s sense of ridicule was far stronger than her gratitude, and she sacrificed Miss Jemmy quite as pitilessly as her sister” (THACKERAY, 2011, p. 15).

<sup>33</sup> Publicado em *Twentieth Century Interpretations of Vanity Fair: A Collection of Critical Essays*, editado por M. G. Sundell (1969)

<sup>34</sup> Citação original: “[...] ostensibly bad, yet her heroic qualities shine against Amelia’s faults. She is sparkling, clever and resilient; from her early years she had to live by her wits, and if the world is against her, is this not mainly because she inherited neither status nor wealth?” (DYSON, 1969, p. 170 *apud* BLEDSOE, 2006, p. 6-7).

Um dos elementos que torna Heathcliff e Becky Sharp personagens interessantes é o fato de que suas jornadas são complexas. Ambos possuem um objetivo, e precisam vencer uma série de obstáculos no caminho para atingir suas metas. Heathcliff quer, inicialmente, conquistar o amor de Catherine, e eventualmente se vingar dos que o maltrataram; e Becky deseja atingir uma posição social desejável. Ao longo de suas perspectivas narrativas, nós, como leitores, somos apresentados às circunstâncias que trazem sentido aos desejos dessas personagens, e que nos apresentam uma figura mais completa do que se tivéssemos acesso apenas às suas falhas.

### 3.1 “Quem tem medo de Becky Sharp?”: despedaçando o teto de vidro vitoriano

Se o universo criado por Thackeray é um espetáculo, isso significa que suas personagens estão constantemente sob os holofotes. Esse escrutínio torna os habitantes de *Vanity fair* plenamente cientes de suas ações, e de como elas podem ser percebidas por seus companheiros de sociedade, que cumprem o papel de público-espectador. Dessa forma, a crítica tecida na narrativa do romance é justamente a de que o senso de moralidade de suas criaturas é mais fortemente guiado por um desejo de ser bem visto por esses espectadores. “Nós lamentamos a ideia de sermos descobertos, e a ideia de vergonha e punição, mas o mero senso de errado deixa muito poucas pessoas infelizes em *Vanity fair*”<sup>35</sup> (THACKERAY, 2011, p. 556, tradução nossa).

Essa *performance* de conduta moral dita a maneira como os membros da sociedade agem, visando manter uma imagem apropriada perante seus iguais. Podemos retomar o exemplo de Jos Sedley, que desiste de pedir Becky em casamento após ser avisado por George que desposar uma jovem sem origem nobre iria expô-lo ao ridículo. A felicidade pessoal era sacrificada para manter uma boa imagem pública.

A narrativa do romance utiliza um tom irônico para comentar os valores burgueses, e a hipocrisia de pregar tais paradigmas ao mesmo tempo em que não os respeitava na privacidade do lar. Tendo nascido em uma família de posses, Thackeray (2011) conhecia bem esse mundo, e as críticas tecidas pelo narrador da história ganham força pela experiência que o autor tem em navegar naquela sociedade. A ironia da narração desnuda as pretensões desse mundo, para que todos possam enxergá-lo em sua plenitude.

---

<sup>35</sup> Citação original: “We grieve at being found out, and at the idea of shame and punishment; but the mere sense of wrong makes very few people unhappy in *Vanity Fair*” (THACKERAY, 2011, p. 556).

Parafrazeando Linda Hutcheon (1985), Gomes (2020, p. 171) retifica que a paródia “[...] não serve para a destruição do objeto parodiado, ao invés disso, reinstala-o no texto para fazê-lo circular novamente, reavaliando-o e repensando a ideologia que o sustenta, questionando aquilo que historicamente o manteve até então”.

Dessa maneira, a narrativa de *A feira das vaidades* mostra uma sociedade burguesa pomposa, arrogante e hipócrita, sem declarar abertamente essas considerações. As atitudes das personagens revelam, de maneira mais sutil, essa questão. O uso da ironia no texto literário é utilizado como um recurso humorístico mais inteligente, como nos lembra Gomes (2020) ao nos trazer as considerações de Lélia Parreira Duarte (2006, p. 19 *apud* GOMES, 2020, p. 171), que afirma ser a ironia “[...] mais intelectual e mais próxima da mente que dos sentidos, é mais reflexiva e consciente que lírica ou envolvida”. A ironia pede que o receptor reflita sobre a mensagem que está recebendo, ela nem sempre será óbvia, mas muitas vezes sutil. Embora seja muito usada para tecer críticas a um determinado sujeito ou objeto, a ironia nem sempre será explicitamente maldosa, como demonstra Thackeray em seu texto: os comentários que ele faz à sociedade através de suas personagens contêm críticas, mas o autor não demonstra má vontade em relação a suas criações. Pelo contrário, se diverte com elas e não esconde quando também possuem qualidades.

A afirmação de Duarte (2006 *apud* GOMES, 2020) posiciona o ironista no papel de um explorador dos sentidos, cujo texto pede que o leitor fique atento ao que está escrito nas entrelinhas, ao comentário sutil que passa uma mensagem sobre um determinado objeto, valor ou paradigma de forma a pensá-lo criticamente, em geral utilizando um tom bem-humorado que suaviza a acidez do que foi dito.

O ironista é aquele que percebe as dualidades ou as múltiplas possibilidades de sentido e as explora na construção de enunciados irônicos, cujo propósito só se completa na recepção da mensagem, ou seja, no leitor que percebe a duplicidade e a inversão ou a diferença existente entre o que há na mensagem e o que se pretende comunicar. (GOMES, 2020, p. 171-172).

Em nenhuma personagem essa ironia está presente com mais força do que em Becky Sharp. Através dela, essa crítica social é realizada de maneira singular, tendo em vista que não há uma vítima e um vilão perfeitos. Becky é atingida pela marginalização causada pela hipocrisia burguesa, ao mesmo tempo em que reforça a arrogância desses valores e também se aproveita de oportunidades de tirar vantagem de outras personagens em posição marginal, mostrando que há limites para a sua consciência de classe. Ela utiliza seus subterfúgios para conseguir benefício próprio, e sua habilidade de interpretação é utilizada contra todos, não apenas a sociedade burguesa.

Retomando as considerações de Bledsoe (2006), introduzidas em nosso primeiro capítulo, veremos que o aspecto de Becky Sharp que a torna mais intrigante é a forma como ela interpreta um ideal de feminilidade para conseguir o que quer. A tese da autora busca desenvolver essa questão de “interpretação da feminilidade” como uma ameaça à sociedade aristocrática realizando uma comparação entre Becky e a figura da *diva* da Ópera.

Divas femininas da ópera também interpretam vários aspectos de feminilidade em troca de estabilidade financeira, ou seja, elas cantam e dançam por dinheiro. Se a diva consegue ser convincente ao interpretar a heroína feminina ideal no palco e consegue obter lucros ao fazer isso, é lógico presumir que ela é capaz da mesma interpretação fora do palco também. Eu afirmo que este é o problema com a heroína de Thackeray: Becky Sharp é uma diva, aceitável como espetáculo, mas uma séria ameaça à sociedade educada. De fato, o próprio nome de Becky Sharp traz à mente o símbolo musical, e sua personagem também é aguda, no sentido musical do termo (música “aguda” é desafinada, estridente e desconfortável para os espectadores).<sup>36</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 2-3, tradução nossa).

A maneira com que Bledsoe compara Becky a uma diva da ópera, um espetáculo, casa perfeitamente com a estrutura do romance, em que o narrador conta os fatos apresentados para um público, uma verdadeira *performance*. E Becky se torna tão interessante justamente por estar ela própria interpretando para seu público. Assim como as personagens do livro, o público/leitor precisa ficar atento para diferenciar a verdadeira Becky e a diva, a heroína feminina que ela está representando.

A percepção da diva de seu público, e sua relação simbiótica com ele constituem uma outra característica de personagem distinta da diva. Becky está constantemente ciente de seu público; sua persona pública é tão multifacetada e detalhada que ela a ensaia e mantém constantemente. Ela aparenta retirar sua máscara pública apenas em seus momentos mais solitários, ou na privacidade de seus próprios pensamentos.<sup>37</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 44, tradução nossa).

É justamente nesses momentos de introspecção, quando Becky pode “baixar a guarda”, que podemos conhecer um pouco mais sobre a sua verdadeira pessoa, aquela que não é uma *performance*. Como exemplo, podemos citar a maneira como ela reflete sobre sua

<sup>36</sup> Citação original: “Female opera divas also perform various aspects of femininity in exchange for financial stability; that is: they sing and act for money. If the diva convincingly portrays the ideal feminine heroine on stage and can make a profit by doing so, it logically follows that she is capable of the same performance off-stage as well. I contend that this is the problem with Thackeray’s heroine: Becky Sharp is a diva, acceptable as a spectacle, but a serious threat to polite society. Indeed, Becky Sharp’s very name brings to mind the musical symbol, and her character is also sharp, in the musical sense of the term (music that is ‘sharp’ is off-key, strident, uncomfortable for audiences)” (BLEDSOE, 2006, p. 2-3).

<sup>37</sup> Citação original: “The diva’s awareness of her audience, and her symbiotic relationship with it constitute yet another distinguishing character trait of the diva. Becky is constantly aware of her audience; her public persona is so multi-faceted and nuanced that she rehearses and maintains it constantly. She only seems to lower her public mask in her most solitary moments, or in the privacy of her own thoughts” (BLEDSOE, 2006, p. 44).

situação ao visitar a casa de Sir Pitt Crawley, irmão de seu esposo Rawdon e herdeiro da fortuna da família. “‘Não é difícil ser esposa de um cavalheiro do campo’, pensou Rebecca. ‘Eu acho que poderia ser uma boa mulher se tivesse cinco mil por ano’”<sup>38</sup> (THACKERAY, 2011, p. 554, tradução nossa).

O que seria uma *boa* mulher, na visão de Becky? Podemos ver que ela associa honra a dinheiro, mas não é difícil compreender a origem dessa linha de raciocínio. Afinal, era a sociedade burguesa que ditava as regras de aceitação, e possuir origem nobre e bens financeiros era o bastante para inserir alguém em um patamar superior ao daqueles menos afortunados. Becky está perfeitamente ciente desse sistema, pois vem lutando para driblá-lo.

Ela é inicialmente aceita, e então rejeitada, com base no fato de a outra pessoa conhecer ou não a sua história pessoal. Essas inconsistências revelam tanto sobre a sociedade quanto sobre Becky. Ela pode certamente ser manipuladora e desonesta, mas está apenas tentando operar dentro de um sistema que requer esse comportamento daqueles que não são bem-nascidos, mas que não desejam permanecer pobres.<sup>39</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 50, tradução nossa).

A origem miserável de Becky coloca-se como obstáculo para a sua aceitação social. Ela aprende a mentir sobre sua ascendência, criando uma ilusão de linhagem aristocrática e tirando vantagem de seus dotes (como o dom musical e domínio da língua francesa) para tornar sua história mais crível. Uma leitura menos crítica poderia enxergar apenas arrogância nessa decisão, ignorando o fato de que ela foi motivada por uma necessidade de driblar a soberba da elite burguesa.

Os pais de Becky estavam posicionados em uma situação marginalizada pela elite. Um pintor fracassado e uma artista de palco eram vistos como socialmente inferiores, criaturas vulgares de quem as “boas famílias” deveriam manter distância. Os pobres eram vistos com condescendência e desprezo, fato que pode ser constatado ainda no início do romance, quando Miss Pinkerton, ciente dos talentos de Becky, espera tirar vantagem de sua posição e exigir que ela, que já ensina música às meninas mais novas, também sirva como professora de idiomas, sem uma remuneração extra, o que causa revolta na jovem. “Você me acolheu porque eu era útil, não há nenhuma questão de gratidão entre nós. Eu odeio esse

---

<sup>38</sup> Citação original: “‘It isn’t difficult to be a country gentleman’s wife’, Rebecca thought. ‘I think I could be a good woman if I had five thousand a year’” (THACKERAY, 2011, p. 554).

<sup>39</sup> Citação original: “She is at first accepted, and then rejected, based on whether or not the other party in question is aware of Becky’s personal history. These inconsistencies reveal as much about society as they do about Becky. She may indeed be manipulative and deceitful, but she is only trying to operate within a system that requires such behavior of those who are not well-born but who do not wish to remain poor” (BLEDSOE, 2006, p. 50).

lugar, e quero deixá-lo. Eu não farei nada aqui além do que sou obrigada a fazer”<sup>40</sup> (THACKERAY, 2011, p. 17, tradução nossa).

A recusa da pupila é vista como uma afronta por Miss Pinkerton, mas Becky não aceita ser explorada por sua condição. Em *Vanity fair and singing* (1981), Robert Bledsoe afirma que, se o leitor possa simpatizar com Becky pela “vitalidade” da personagem, esse fato confirmaria que, ao longo do romance, o narrador estaria empunhando um espelho, além de sugerir que: “O reflexo distorcido não está tanto no espelho, mas sim na sociedade burguesa, composta tanto de personagens quanto leitores, que o espelho reflete”<sup>41</sup> (BLEDSOE, 1981, p. 55 *apud* BLEDSOE, 2006, p. 4, tradução nossa).

A educação que Rebecca recebeu no internato condiz com as expectativas de sua época, em que às jovens mulheres era ensinado o básico para que pudessem exercer suas funções de *ladies* da sociedade. Como nos lembra Michelle Perrot (2019, p. 91): “O saber é contrário à feminilidade. Como é sagrado, o saber é o apanágio de Deus e do Homem, seu representante sobre a terra. É por isso que Eva cometeu o pecado supremo. Ela, mulher, queria saber; sucumbiu à tentação do diabo e foi punida por isso”. Relegada à esfera doméstica, esperava-se que a mulher possuísse os atributos necessários para cumprir esse papel como dona de casa. “A exigência de um *anjo do lar* fez nascer a mulher vitoriana” (MONTEIRO, 1998, p. 61, grifo da autora). Esse *anjo do lar*, como o próprio nome sugere, deveria ser uma figura recatada e reclusa, que preside o lar e é responsável pela educação dos filhos e a organização do ambiente doméstico, mas nesse ponto acaba sua liberdade. É um papel social limitado, com poucos ou quase nenhum direito e uma grande leva de obrigações e expectativas.

Nesse sentido, a sociedade burguesa estava devidamente atenta ao que estava sendo ensinado às suas jovens meninas. Toda a educação que recebiam era voltada para transformá-las em futuras boas donas de casa, esposas e mães. Mais do que isso seria desnecessário, pois o ambiente doméstico deveria ser o núcleo da experiência da mulher, como lhe convinha no papel de corpo social.

É preciso, pois, educar as meninas, e não exatamente instruí-las. Ou instruí-las apenas no que é necessário para torna-las agradáveis e úteis: um saber social, em suma. Formá-las para seus papéis futuros de mulher, de dona de casa, de esposa e

<sup>40</sup> Citação original: “You took me in because I was useful, there is no question of gratitude between us. I hate this place, and want to leave it. I will do nothing here but what I am obliged to do” (THACKERAY, 2011, p. 17).

<sup>41</sup> Citação original: “The warped reflection is not so much in the mirror as it is in the bourgeois society, comprised of both characters and readers, which the mirror reflects” (BLEDSOE, 1981, p. 55 *apud* BLEDSOE, 2006, p. 4).

mãe. Inculcar-lhes bons hábitos de economia e de higiene, os valores morais de pudor, obediência, polidez, renúncia, sacrifício... que tecem a coroa das virtudes femininas. Esse conteúdo, comum a todas, varia segundo as épocas e os meios, assim como os métodos utilizados para ensiná-lo. (PERROT, 2019, p. 93).

A instrução das jovens mulheres era vista com tamanho cuidado pois o acesso delas ao conhecimento que estivesse além da esfera doméstica era considerado perigoso. A sociedade burguesa temia que elas alcançassem muita autonomia, e uma das melhores maneiras de refreá-las era restringindo o seu acesso ao saber. Assim, poderia ser mantido o *status quo* em que a mulher não tinha direitos, sendo submissa ao homem da família (pai, irmão, marido).

Até o século XIX, faz-se pouca questão das mulheres no relato histórico, o qual, na verdade, ainda está pouco constituído. As que aparecem nos relatos dos cronistas são quase sempre excepcionais por sua beleza, virtude, heroísmo, ou, pelo contrário, por suas intervenções tenebrosas e nocivas, suas vidas escandalosas. A noção de excepcionalidade indica que o estatuto vigente das mulheres é o do silêncio que consente com a ordem. (PERROT, 1995, p. 13).

São essas as circunstâncias que moldam a experiência de Rebecca em *A feira das vaidades*. Embora fosse uma jovem educada e inteligente, suas opções eram limitadas. Era uma mulher sem origem nobre, e deixou o internato de Miss Pinkerton já com uma perspectiva de trabalho, tendo em vista que, mesmo que conseguisse arranjar um casamento, este seria invariavelmente com alguém de sua classe. A burguesia vitoriana não via com bons olhos a ideia de ascensão social, o que não impediu Becky de se tornar uma arrivista nata, alguém que não mediria esforços para mudar sua posição social.

Becky consegue uma posição como governanta para uma família de posses, uma das poucas opções disponíveis para alguém em sua situação. Uma mulher com um grau razoável de instrução poderia se empregar em um ambiente doméstico, geralmente cuidando da educação das jovens crianças da família, e Becky já fora preparada para essa posição, como vimos, pois Miss Pinkerton a encarregara de instruir as meninas mais novas do internato. Monteiro (1998) nos lembra da situação imposta a essas mulheres, e os paradigmas sociais que marcavam a sua existência.

A preceptora combina características da nobreza, pela educação, com as da classe operária, pela independência. Ao executar por dinheiro tarefas da mulher doméstica, ela obscurece a distinção de que depende a noção de *gender*, questionando assim a distância rígida entre dever doméstico e trabalho remunerado. Essa distinção era tão marcada na mente do público que a figura da prostituta era sempre associada à da preceptora, razão por que se tornou conveniente insistir na relação entre a preceptora e a solteirona. (MONTEIRO, 1998, p. 64, grifo da autora).

As mesmas necessidades sociais que obrigaram as mulheres a buscar trabalho fora do ambiente doméstico lhes negavam certas oportunidades, consideradas além de seu *status*. A classe social de cada mulher determinava o tipo de trabalho que ela poderia conseguir, mas sempre a serviço de um homem ou de uma família (e sendo as famílias dominadas por um patriarca, o princípio permanece o mesmo). Como nos lembra Peter Gay (1988), às mulheres ainda eram negadas posições de poder e privilégio dentro do mercado de trabalho.

Não foi o feminismo que guiou as mocinhas como um rebanho aos escalões mais baixos dos serviços de escritório e de vendas, onde tanto o pagamento quanto o prestígio eram baixos; foram a racionalidade e a complexidade da moderna economia capitalista. As filhas de artesãos e de pequenos comerciantes saíam de casa para trabalhar como datilógrafas, contínuas, secretárias. Jovens oriundas da aristocracia, empobrecidas e “inelegíveis” para um bom casamento, frequentemente se empregavam como governantas – uma ocupação tão amarga, tão marcada por perspectivas de exploração obscena, de uma crueldade sutil, e (muito remotamente) de um romance, que lá pelos meados do século os romancistas haviam se apropriado do destino das governantas como um tema promissor. (GAY, 1988, p. 135).

Esse “tema promissor” foi utilizado de forma eclética durante o século XIX. A origem pobre e sofrida dessas mulheres foi explorada em histórias como a de Jane Eyre, no romance homônimo de Charlotte Brontë, e a própria Becky Sharp de Thackeray (com a diferença em que o amor romântico se apresenta como uma característica predominante no caso de Jane, e essencialmente ausente no de Becky). O amor também se mostrava ausente na trama da heroína de *A volta do paraíso*, de Henry James, mas pelo fato de que a jovem governanta estava muito ocupada tentando desvendar o horripilante mistério sobrenatural que assombrava a mansão onde trabalhava. Exemplos não faltam, e, como atesta Peter Gay (1988), a condição particular dessas mulheres abria um leque de possibilidades para os autores de ficção.

No caso de Becky Sharp, a perspectiva de trabalhar como governanta era mais do que uma forma de sobrevivência. A jovem mulher estava dando seus primeiros passos no mundo, e a ideia de ocupar um espaço entre pessoas da sociedade lhe abriria, possivelmente, um leque de possibilidades em sua jornada de mobilidade social. Podemos ver que Becky havia internalizado as ideias elitistas que eram amplamente difundidas pelas pessoas de condição social mais elevada, e buscava se associar com aqueles que considerava de maior prestígio. Isso fica evidente no momento em que ela deixa a casa de sua amiga Amelia, em Russel Square, para assumir posição como governanta para o baronete Crawley.

Suponho que ele será terrivelmente orgulhoso, e que serei tratada com o maior desdém. Ainda assim, devo aguentar meu fardo do melhor jeito que posso – ao menos, estarei entre *pessoas respeitáveis*, e não com gente vulgar da cidade: e ela começou a pensar em seus amigos de Russel Square com aquela mesma amargura

filosófica com que, em um certo apólogo, a raposa é apresentada falando das uvas<sup>42,43</sup> (THACKERAY, 2011, p. 78, grifo do autor, tradução nossa).

Essa amargura descrita pelo narrador está enraizada em Becky por conta de sua condição social, que ela considera injusta. Não faz sentido para ela que outras jovens com menos atributos recebam melhores oportunidades apenas por sua posição elevada na hierarquia da sociedade, e isto leva Becky a sentir rancor até mesmo daqueles que lhe querem bem, como sua amiga Amelia Sedley.

A partir do momento em que se emprega como governanta para o baronete, Rebecca passa a dar continuidade a seu plano de elevar sua condição social. Em razão das restrições de sua época, ela compreende que sua melhor chance ainda era conseguir se casar com um bom partido, e, já tendo fracassado com Jos Sedley, precisa começar do zero. A melhor maneira de conseguir respeitabilidade é conseguir se infiltrar na *família*, instituição que se encontra no núcleo de todas as regras de conduta social e moral de seu tempo.

Como veremos a seguir, é a partir do momento em que Becky decide ultrapassar esta barreira e ocupar uma posição em um núcleo familiar de posses – uma zona que deveria estar fora do alcance de pessoas em sua condição social – que ela passa a ser um incômodo para os paradigmas de seu tempo, transgredindo leis de conduta considerados vitais para o funcionamento da sociedade.

### 3.2 “Um retrato de mulher”: Becky Sharp invade o seio familiar

A *performance* de Becky ao longo do romance nos mostra seu talento para manipular os fatos, e logo compreendemos que ela age dessa forma por uma questão de necessidade. Se Rebecca pretendia penetrar com sucesso a sagrada instituição da família burguesa, seria necessário reescrever certos detalhes de sua história. Ela já estava em desvantagem por ser de origem pobre, mas ainda podia contar com o valor imposto à ideia de nobreza. Fingindo possuir ancestrais de boa origem, ela poderia compensar sua atual situação e tornar-se mais aceitável para a burguesia. Bledsoe (2006, p. 43, tradução nossa) afirma que

<sup>42</sup> Referência à fábula *A raposa e as uvas*, de autoria atribuída a Esopo, em que uma raposa tenta sem sucesso alcançar um cacho de uvas em uma vinha alta, até que desiste e se resigna a afirmar que elas provavelmente estavam verdes.

<sup>43</sup> Citação original: “I suppose he will be awfully proud, and that I shall be treated most contemptuously. Still, I must bear my lot as well as I can – at least, I shall be amongst *gentlefolks*, and not with vulgar city people”: and she fell to thinking of her Russel Square friends with that very same philosophical bitterness with which, in a certain apologue, the fox is represented as speaking of the grapes” (THACKERAY, 2011, p. 78, grifo do autor).

“A carreira de Becky como *socialite* é complicada pelo fato de que ela deve constantemente interpretar. Ela não tem origem ou dinheiro para recomendá-la, e, portanto, precisa fingir possuir ambos”<sup>44</sup>.

No entanto, essa instituição familiar estava longe de refletir verdadeiramente os valores que pregava, e esta ideia está no centro da crítica que o narrador tece durante o romance. “Mas meu gentil leitor terá o prazer de lembrar que essa história possui ‘*Vanity fair*’ por título, e que *Vanity fair* é um lugar bastante vaidoso, cruel e tolo, repleto de toda sorte de trapanças, falsidades e pretensões”<sup>45</sup> (THACKERAY, 2011, p. 95, tradução nossa).

A ironia desse trecho nos mostra que a ideia central do romance é tecer um comentário crítico sobre os membros dessa sociedade, sua soberba e hipocrisia. *Vanity fair*, como palco da história, serve como representação de uma sociedade que vive de aparências, prega valores hipócritas e os desrespeita secretamente, entre quatro paredes.

Na época em que publicou seu romance, Thackeray via seu núcleo social colocar a família em um pedestal, e a ideia de respeitabilidade estava fortemente ligada ao núcleo familiar, que deveria respeitar as regras de conduta moral impostas, ou ao menos *aparentar* fazê-lo. A reputação de hipocrisia conquistada pelos burgueses vitorianos encontrava seu núcleo no seio familiar, onde a privacidade da vida íntima permitia que certos hábitos fossem escondidos do público social.

Quer a temessem ou festejassem, todos os observadores contemporâneos concordavam que a família burguesa do século XIX era o ponto mais seguro para a privacidade. Por trás de suas muralhas protetoras era possível retirar-se e fechar a porta a magistrados intrometidos, vizinhos mexeriqueiros e até mesmo prelados inoportunos. Sobretudo, tendo em vista o inescrupuloso exame a que se havia submetido o comportamento sexual apenas dois séculos antes, e que continuava em ação em vilarejos mais distantes dos grandes centros, o ambiente doméstico moderno oferecia uma proteção inigualável contra a bisbilhotice indesejada. (GAY, 1988, p. 319).

Vários dos momentos mais marcantes de *A feira das vaidades* se passam entre quatro paredes. Embora o romance de Thackeray também ilustre empolgantes passagens de conflitos sociais, em especial no que diz respeito à guerra, é nos momentos de intimidade que realmente podemos enxergar suas criações com mais clareza, pois elas são mais sinceras (mas não totalmente) longe dos olhos do público.

<sup>44</sup> Citação original: “Becky’s career as a socialite is all the more complicated because she must constantly perform. She has neither birth nor money to recommend her, and therefore must pretend to claim both.” (BLEDSOE, 2006, p. 43).

<sup>45</sup> Citação original: “But my kind reader will please to remember that this story has ‘Vanity Fair’ for a title, and that Vanity Fair is a very vain, wicked, foolish place, full of all sorts of humbugs and falseness and pretensions.” (THACKERAY, 2011, p. 95).

As intrincadas relações entre as personagens, especialmente entre homens e mulheres, cumprem um papel-chave na narrativa, e ao abrir as portas da intimidade do lar, o romance nos mostra como a tarefa de socialização deve ser realizada com cuidado. Como exemplo, tomemos o momento em que Becky, recém chegada a Russel Square, é apresentada ao irmão de Amelia, Jos. Decidida a conquistá-lo, a jovem adota um comportamento mais recatado, pincelado por flertes bastante sutis, como seria apropriado para uma jovem dama.

“Ele é muito bonito”, Rebecca sussurrou a Amelia, um pouco alto. “Você acha?” disse a última. “Eu direi a ele”. “Querida! Nem por todos os mundos”, disse a Srta. Sharp, recuando tímida como um jovem cervo. Ela havia anteriormente feito uma mesura virginal ao cavalheiro, e seus olhos modestos se fixaram com tamanha perseverança no tapete que era de se imaginar como ela encontrou a oportunidade de vê-lo.<sup>46</sup> (THACKERAY, 2011, p. 22-23, tradução nossa).

Aqui vemos um exemplo de como Rebecca já dava seus primeiros passos no jogo da conquista. Ela sussurrou elogios a Jos para sua amiga Amelia *um pouco alto*, de modo a manter o recato e, ao mesmo tempo, garantir que ele a ouvisse. Da mesma forma, ela reage de forma pueril quando a amiga sugere contar ao irmão, uma *performance* que parece exagerada quando lembramos que, até aquele ponto do romance, o comportamento de Becky não era necessariamente decoroso.

Em seu ensaio que compara os romances *Quincas Borba*, de Machado de Assis. e *A feira das vaidades*, de Thackeray, Lage (2010) nos lembra que esse cuidado com os maneirismo e a linguagem eram necessários nas relações entre homens e mulheres, e o fato de estas últimas adotarem uma diferente forma de se comunicar entre si e com os membros do sexo oposto é um lembrete de como os gêneros estavam em posições diferentes na hierarquia social, pois as mulheres não podiam ser muito diretas com seus pretendentes, sob o risco de adquirirem uma má reputação.

Fato semelhante acontece em *Vanity fair*, onde as relações entre as personagens de classes sociais diferentes são até mesmo mais acentuadamente marcadas pelo tom discriminador falseado. Os exemplos também se multiplicam, como é o caso da linguagem usada entre Amélia e Becky, por se diferenciar pelo tom intimista e confidencial próprio de uma relação de amizade. No entanto, quando as mesmas personagens estão diante de seus supostos pretendentes, o tom apresenta-se sensual, sutil, amoroso e também intimista. Porém, essa intimidade é diferenciada por se tratar de uma relação onde o jogo de sedução e de conquistas é a mola-mestra. Nesse sentido, é possível observar se a diferenciação de linguagem até mesmo entre as

<sup>46</sup> Citação original: “‘He’s very handsome’, whispered Rebecca to Amelia, rather loud. ‘Do you think so?’, said the latter. ‘I’ll tell him’. ‘Darling! Not for worlds’, said Miss Sharp, starting back as timid as a fawn. She had previously made a respectful virgin-like curtsy to the gentleman, and her modest eyes gazed so perseveringly on the carpet that it is a wonder how she should have found an opportunity to see him” (THACKERAY, 2011, p. 22-23).

personagens em uma mesma situação, já que a linguagem irá também retratar traços de suas personalidades. (LAGE, 2010, p. 125-126, grifo da autora).

Se a família burguesa precisou se adaptar às mudanças sociais pelos quais passava o século vitoriano, sua instituição ao menos garantiu que essas dores de crescimento pudessem ser sofridas em particular. O direito à privacidade garantiu que os burgueses pudessem manter sua aceitabilidade perante seus contemporâneos, ao mesmo tempo em que desfrutavam de uma vida privada que, caindo aos olhos do público, provavelmente lhes renderia censura e punição.

A reserva, o recato, a reticência e a decência burguesas, para não mencionar a pudicícia e a hipocrisia, concediam às classes médias tempo e espaço para organizar e reorganizar sua reação a um mundo em constante transformação. Em conjunto, todos esses artifícios formavam uma grandiosa armadura de táticas defensivas, dentro das quais se encontrava um amplo e privilegiado espaço para experiências excitantes, ainda que perturbadoras. Esses artifícios, a um só tempo pessoais e culturais, mantinham a sensualidade bem viva, porém oculta da vista do público. (GAY, 1988, p. 328).

Através do casamento, Becky consegue penetrar essa instituição familiar. Ao casar-se com Rawdon Crawley, ela dá seu primeiro passo definitivo em sua carreira como *lady* da sociedade. É verdade que Rawdon não possuía nenhum patrimônio propriamente seu, mas o sobrenome Crawley garantia a ele e sua esposa uma certa respeitabilidade. A relação entre Rebecca e Rawdon era conveniente para ambos, pois o casal compartilhava a ambição de viver uma vida luxuosa. “‘Eu vou lhe fazer fortuna’, ela disse; e Dalila deu um tapinha na bochecha de Sansão”<sup>47</sup> (THACKERAY, 2011, p. 204, tradução nossa).

A escolha de Thackeray por traçar um paralelo entre Rebecca e Rawdon e o casal bíblico Sansão e Dalila é curiosa. Sansão foi traído por sua companheira Dalila, que lhe cortou os cabelos – origem de sua força – sem o seu consentimento, arruinando-o. A tragédia bíblica pinta a ambição de Dalila como a causa de um grande infortúnio, a mesma ambição que leva Rebecca a constantemente tentar manipular seu marido, e até mesmo a enganá-lo, comportamento que traz consequências para ambos. O início de sua vida matrimonial é formado por pretensão, pois ambos fingem ter mais dinheiro do que de fato possuem, e vivem bem enquanto enganam credores e tiram vantagem da boa vontade de pessoas próximas a eles. Essa dinâmica torna a parceria agradável, e se Rebecca talvez não amasse de fato seu marido, isso não significa que sua vida de casada fosse infeliz.

---

<sup>47</sup> Citação original: “‘I’ll make you a fortune’, she said; and Delilah patted Samson’s cheek” (THACKERAY, 2011, p. 204).

Rebecca gostava de seu marido. Ela era sempre bem-humorada e gentil com ele. Ela nem ao menos mostrava muito seu desdém por ele; talvez ela o apreciasse mais por ser um tolo. Ele era seu servente superior e mordomo. Ele realizava seus afazeres: obedecia a suas ordens sem questionar: andava na carruagem no ringue com ela sem se lamentar; a levava até o camarote da Ópera; consolava-se no clube durante o espetáculo, e voltava pontualmente para buscá-la quando chegava a hora. Ele gostaria que ela sentisse mais afeto pelo garoto; mas até com isso ele se reconciliou.<sup>48</sup> (THACKERAY, 2011, p. 499, tradução nossa).

O garoto em questão é o pequeno Rawdon, filho do casal. Se o marido agradava a Rebecca, o mesmo não se pode dizer de seu pequeno filho. De fato, Rawdon era muito mais afetuoso com o menino, enquanto Rebecca estava mais preocupada com a ascensão de sua carreira como *socialite* inglesa. Para os padrões de hoje, essa ideia pode parecer detestável, mas não era verdadeiramente incomum na época do romance de Thackeray. Elizabeth Batinder (1985) nos lembra que a mulher burguesa sentia uma forte atração pelos divertidos luxos da vida em sociedade, prazeres que poderiam colocar a maternidade em segundo plano.

Os prazeres da mulher elegante residem essencialmente na vida mundana: receber e fazer visitas, mostrar um vestido novo, frequentar a ópera e o teatro. A mulher de vida social joga e dança a noite toda até as primeiras horas da manhã. Gosta, então, de “gozar de um sono tranquilo, ou que pelo menos só seja interrompido pelo prazer”<sup>49</sup>. E, ao meio-dia, ela ainda dorme. (BATINDER, 1985, p. 98-99).

A relação de Becky com o pequeno Rawdon também é marcada por uma interpretação de um papel social materno. Ela não se encaixava no padrão de mãe amorosa e dedicada, mas desejava projetar essa imagem, pois contribuía para sua respeitabilidade ao garantir-lhe uma boa imagem com as damas da sociedade que também eram mães, em especial Lady Jane, esposa de seu cunhado, Sir Pitt Crawley.

Essa interpretação é mostrada em seu ápice no momento em que Becky, exercendo seu papel de mãe carinhosa, beija seu filho na frente das outras mães. Esse gesto calculado termina apresentando um resultado constrangedor, pois Rawdon, para o horror de Becky, remarca que ela nunca o trata assim em casa:

Ao perceber que ternura estava na moda, Rebecca chamou Rawdon para si certa noite, e se abaixou e o beijou na presença de todas as damas. Ele a encarou após a operação, tremendo e corando bastante, como era de costume ao se sentir comovido. “Você nunca me beija em casa, mamãe”, ele disse: e então houve um silêncio e

<sup>48</sup> Citação original: “Rebecca was fond of her husband. She was always perfectly good-humored and kind to him. She did not even show her scorn much to him; perhaps she liked him the better for being a fool. He was her upper servant and maitre d’hotel. He went on her errands: obeyed her orders without question: drove in the carriage in the ring with her without repining; took her to the Opera-box; solaced himself at the club during the performance, and came punctually back to fetch her when due. He would have liked her to be a little fonder of the boy; but even to that he reconciled himself” (THACKERAY, 2011, p. 499).

<sup>49</sup> Aqui, Batinder cita François-Vincent Toussant, e sua obra *Les Moeurs* (1978) (“As maneiras”, em tradução livre).

consternação gerais, e um olhar nem um pouco agradável nos olhos de Becky.<sup>50</sup> (THACKERAY, 2011, p. 597, tradução nossa).

Rawdon filho não se sentia à vontade com sua mãe, e nem ao menos gostava de ser tocado por ela. Com outras damas, em especial Lady Jane, ele se sentia mais confortável, e até mesmo permitia que a cunhada de seu pai o abraçasse. Becky não demonstrava esse tipo de afeto com seu filho, e só decidiu fazê-lo quando percebeu que beneficiaria sua imagem, o que acabou se revelando um erro de sua parte. Tal gesto demonstra a forma como Becky vive de aparências e busca imitar o comportamento que via em suas companheiras da burguesia para assim poder aumentar seu senso de pertencimento. Embora o amor materno não seja parte de sua natureza, ela sente a necessidade de fingir para se assemelhar às suas companheiras, indo contra seus princípios internos. Essa situação embaraçosa mostra os perigos inerentes aos gestos calculados, pois, demonstrando a hipocrisia burguesa previamente assinalada por Peter Gay (1988), ser flagrado agindo de maneira insincera é uma ofensa à sociedade elegante.

A vida social de Becky, sua carreira, é abrangente, e ela sacrifica sem hesitar o privilégio feminino “natural” da maternidade de maneira a focar inteiramente no primeiro. Desse modo Becky prefere sua arte à sua família de maneira que é problemática tanto para leitores quanto para críticos. Ver Becky como uma diva torna essa anomalia plausível: Becky não é apenas uma dama do século dezanove, ela é uma artista e intérprete profissional.<sup>51</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 42, tradução nossa).

É pertinente notar a forma como Bledsoe refere-se à vida social de Becky como uma *carreira* (termo também usado por Thackeray), e o que isso nos diz sobre as perspectivas de progresso aos quais as mulheres poderiam aspirar na época do romance. Aos homens estava reservado o privilégio de construir carreiras em posições de prestígio no mundo profissional, como médicos, advogados ou outras profissões consideradas respeitáveis. Às mulheres, restariam os serviços considerados adequados à sua condição, e as perspectivas eram bastante limitadas.

<sup>50</sup> Citação original: “For Rebecca seeing that tenderness was the fashion, called Rawdon to her one evening, and stooped down and kissed him in the presence of all the ladies. He looked at her full in the face after the operation, trembling and turning very red, as his wont was when moved. “You never kiss me at home, mama”, he said: at which there was a general silence and consternation, and a by no means pleasant look in Becky’s eyes” (THACKERAY, 2011, p. 597).

<sup>51</sup> Citação original: “Becky’s social life, her career, is all-encompassing, and she unhesitatingly sacrifices a woman’s ‘natural’ privilege of motherhood in order to focus entirely on the former. Thus Becky prefers her art to her family in a way that is troubling to readers and critics alike. Reading Becky as a diva makes this anomaly plausible: Becky is not just a nineteenth-century lady; she is a professional artist and performer” (BLEDSOE, 2006, p. 42).

No caso de Becky, mesmo uma jovem com uma boa educação, como era o seu caso, poderia no máximo esperar uma carreira trabalhando nas casas de famílias ricas, o tipo de emprego reservado a mulheres sem posses. Foi justamente assim que ela começou sua vida adulta, empregando-se na residência da família Crawley.

O século XIX ainda se adequava às mudanças sociais ocorridas na geração anterior, e estas incluíram o fim da total restrição da figura feminina ao ambiente doméstico. A necessidade levou as mulheres ao mercado de trabalho, mas, como nos lembra MacIntyre (1984), permanecia uma grande distância entre forma como homens e mulheres existiam no ambiente profissional. Essas diferenças não se restringiam à questão de gênero, mas também classe social. Dessa forma, as mulheres pobres estavam na base da pirâmide, encarando as piores perspectivas de trabalho.

É enfim no século dezoito, quando a produção migrou para fora do ambiente doméstico, que as mulheres não mais, em sua maior parte, realizam trabalhos não muito diferentes em tipo e relacionamentos empregatícios do que os homens, mas são ao invés disso divididas em duas classes: um pequeno grupo de mulheres ociosas sem trabalho para preencher o dia e para as quais ocupações tem que ser inventadas – costura fina, leitura de romances ruins e oportunidades organizadas para fofocar, que eram então vistas tanto por homens quanto mulheres como “essencialmente femininas” – e um grande grupo de mulheres condenadas à labuta do serviço doméstico ou aquele nos moinhos ou fábricas ou na prostituição.<sup>52</sup> (MACINTYRE, 1984, p. 239-240, tradução nossa).

A própria condição de mulher colocava Rebecca em uma posição delicada, exposta a um escrutínio muito mais invasivo e implacável do que ela teria que se sujeitar caso fosse um membro do sexo masculino. Além disso, toda a sua calculada encenação não podia apagar totalmente suas origens, e os detalhes da vida interior de Becky – em especial sua ascendência – a assombram durante toda a sua trajetória, como obstáculos para a sua plena aceitação em sociedade. Diversos momentos do romance mostram a alta sociedade burguesa – em especial as mulheres – demonstrando sentimentos antagônicos a Becky durante sua ascensão. Esses sentimentos vão de desconfiança a hostilidade, uma recusa a aceitar essa criatura estranha, de origem duvidosa, em seu prestigioso círculo social. O fato de que ela é melhor aceita pelos homens apenas piora sua reputação, pois a maneira desprendida com a qual ela interage com o sexo oposto fere as expectativas de recato impostas ao ideal feminino.

<sup>52</sup> Citação original: “It is finally in the eighteenth century, when production has moved outside the household, that women no longer for the most part do work not very different in kind or work-relationship from that of men, but are instead divided into two classes: a small group of leisured women with no work to fill the day and for whom occupations have to be invented – fine needlework, the reading of bad novels and organized opportunities for gossip, which are then thought of by both men and women as ‘essentially feminine’ – and a huge group of women condemned to the drudgery of domestic service or to that of the mill or factory or to prostitution” (MACINTYRE, 1984, p. 239-240).

Já discutimos como Miss Pinkerton a tratara de maneira hostil no internato, e como Lady Crawley passou a detestá-la quando se casou com seu neto, mas podemos citar outros exemplos. Lady Jane, em geral amável com todos, sente-se desconfortável ao ver a facilidade com que Rebecca se relaciona com o sexo masculino, especialmente seu marido. O fato de Becky mal conseguir esconder seu desprezo por Jane não ajuda nesse quesito.

A doçura e a gentileza de Lady Jane inspiraram em Rebecca tamanho desdém pela senhora que a pequena mulher não teve pouca dificuldade em esconder. Esse tipo de bondade e simplicidade que Lady Jane possuía irritava nossa amiga Becky, e às vezes era impossível para ela não demonstrar, ou não deixar a outra perceber seu desprezo. Sua presença, também, deixava Lady Jane desconfortável. Seu marido conversava constantemente com Becky. Sinais de conhecimento pareciam passar entre eles: e Pitt conversava com ela sobre assuntos que ele nunca pensou em discutir com Lady Jane. Ela não os entendia com certeza, mas era mortificante permanecer em silêncio; e ainda mais mortificante saber que não tinha nada a dizer, e ouvir aquela pequena audaciosa Sra. Rawdon percorrendo de assunto a assunto, com uma palavra para todo homem, e uma piada sempre à mão, e sentar em sua própria casa sozinha, ao lado da lareira, e ver os homens rodeando sua rival.<sup>53</sup> (THACKERAY, 2011, p. 601, tradução nossa).

Até mesmo Amelia, sua única amiga, se rendeu à insegurança e ao ciúme, consternada pela aparente proximidade entre Rebecca e George. Em uma noite fatídica, Amelia não consegue deixar de perceber a proximidade entre eles e, similarmente a Lady Jane, ressentido o fato de que Rebecca comanda facilmente a atenção dos homens, que acabam deixando-a de lado.

Como nos lembra Angeline Goreau (1986), em um tratado sobre a sexualidade feminina no século XVII: “A castidade torna-se assim passividade e ausência de poder – ou impotência –, essência da feminilidade. Mais que tudo, a expressão da sexualidade se acha, ela própria, identificada ao exercício de um poder e de uma vontade: a uma agressão” (GOREAU, 1986, p. 125).

Esse paradigma pouco mudou em dois séculos, e a conduta das outras personagens femininas no romance de Thackeray – e a maneira como elas reagem à conduta de Becky – demonstra a forma como ainda era esperado que as mulheres se comportassem

---

<sup>53</sup> Citação original: “Lady Jane’s sweetness and kindness had inspired Rebecca with such a contempt for her Ladyship as the little woman found no small difficulty in concealing. That sort of goodness and simplicity which Lady Jane possessed, annoyed our friend Becky, and it was impossible for her at times not to show, or to let the other divine her scorn. Her presence, too, rendered Lady Jane uneasy. Her husband talked constantly with Becky. Signs of intelligence seemed to pass between them: and Pitt spoke with her on subjects on which he never thought of discoursing with Lady Jane. The latter did not understand them to be sure, but it was mortifying to remain silent; still more mortifying to know that you had nothing to say, and hear that little audacious Mrs. Rawdon dashing on from subject to subject, with a word for every man, and a joke always pat, and to sit in one’s own house alone, by the fireside, and watching all the men round your rival” (THACKERAY, 2011, p. 601).

como sujeitos passivos, de maneira a serem bem-vistas pela sociedade. A autora relembra um provérbio do século XVII, que diz: “As mulheres não tem olhos nem ouvidos” (GOREAU, 1986, p. 126).

A derrocada de Becky se dá justamente por sua recusa a manter-se dentro das linhas do que era esperado das mulheres no ambiente social e doméstico. À medida em que ela evolui na escala social, seu sucesso gradualmente passa a ser incômodo a seu marido. “Rawdon Crawley tinha medo desses triunfos. Eles pareciam separar sua esposa dele cada vez mais de alguma forma. Ele pensava, com um sentimento muito similar a dor, em como ela era imensuravelmente superior a ele”<sup>54</sup> (THACKERAY, 2011, p. 684, tradução nossa).

Quanto mais sucesso Becky obtém em sua *carreira*, mais exposta ela fica ao escrutínio da sociedade, e seu comportamento, em especial em relação aos homens, é visto como motivo de desconfiança e reprovação. Sua amizade íntima com o afluente Lorde Steyne, um de seus benfeitores, é motivo de controvérsia. A narrativa não chega a confirmar se realmente houve algo entre ambos que transgredisse as regras de fidelidade matrimonial, mas a mera suspeita – primeiro por parte de terceiros, e por fim de seu marido – é o bastante para destruir sua reputação.

Rawdon descobre que Becky recebia presentes financeiros de Lorde Steyne, uma afronta à sua honra de marido. Isso ocorre após ele flagrá-los sozinhos, uma demonstração de intimidade que já bastava para colocar uma mulher sob suspeita. Aquele incidente a faz perder, ao mesmo tempo, seu benfeitor e marido.

O que *havia* acontecido? Ela era culpada ou não? Ela disse que não; mas quem poderia dizer o que era verdade vinda desses lábios; ou se aquele coração corrompido era nesse caso puro? Todas as suas mentiras e esquemas, todo o seu egoísmo e seus ardis, toda a sua esperteza e genialidade haviam levado àquela falência.<sup>55</sup> (THACKERAY, 2011, p. 710, grifo do autor, tradução nossa).

O que, de fato, havia acontecido? A própria narrativa parece incerta, deixando no ar a dúvida para que o leitor tire suas próprias conclusões. O parágrafo destacado apresenta uma descrição da personagem que menciona suas mentiras e ardis, além de seu egoísmo, intercalando essas características com “esperteza” e “genialidade”, mas esses dois adjetivos em especial ganham aqui uma conotação negativa, pois a narrativa implica que a esperteza e

<sup>54</sup> Citação original: “Rawdon Crawley was scared at these triumphs. They seemed to separate his wife farther than ever from him somehow. He thought with a feeling very like pain how immeasurably she was his superior” (THACKERAY, 2011, p. 684).

<sup>55</sup> Citação original: “What *had* happened? Was she guilty or not? She said not; but who could tell what was truth which came from those lips; or if that corrupt heart was in this case pure? All her lies and her schemes, all her selfishness and her wiles, all her wit and genius had come to this bankruptcy” (THACKERAY, 2011, p. 710, grifo do autor).

genialidade de Becky, por terem sido utilizados de maneira imprópria, contribuíram para sua derrocada.

Abandonada por Rawdon e rechaçada pela sociedade, Becky encontra-se em uma posição ainda mais desgraçada do que a anterior, tornando-se uma verdadeira pária social. A rapidez com que ela decai em prestígio e respeitabilidade demonstra a posição precária em que se encontravam as mulheres em sua sociedade, sempre em perigo de serem expostas por suas falhas e castigadas por isso. Becky seria forçada a começar do zero, e rever suas táticas para recuperar a posição que lhe fora negada.

### **3.3 “Um estranho no ninho”: o ostracismo sofrido por Heathcliff no seio comunitário**

Heathcliff é uma personagem envolvida em mistério, visto que ninguém sabe dizer exatamente qual a sua origem, e o que teria vivenciado até o momento de sua chegada à residência dos Earnshaw. Com exceção do pai, que lhe queria bem, Heathcliff foi muito maltratado e desprezado, especialmente por Hindley, o filho mais velho, que o odiava. Seu único consolo era a amizade formada com a filha caçula, Catherine, de quem se tornou bastante próximo. A tragédia do romance deve-se à forte amizade entre os dois ter se convertido em paixão sem possibilidades de realização.

Em artigo publicado pela revista *Estudos Anglo-Americanos*, sendo este um recorte de sua tese de Doutorado, Dias (2012) argumenta a importância da literatura para levar o público leitor a compreender e refletir sobre as conquistas imperialistas em países da África e do Oriente, os seus próprios valores e as conquistas de novos territórios. Assim sendo, conclui a autora, ao produzirem literatura, os europeus “[...] alimentavam a visão de mundo dirigida a partir da metrópole colonial, consolidando-a e confirmando-a, visto que a literatura costumava servir como elemento mediador entre o real e o imaginário” (DIAS, 2012, p. 222-223).

A onipresença da perspectiva do colonizador nessa literatura leva, por consequência, a uma diferenciação entre o ser colonizador e o ser colonizado, sendo este colocado em posição inferior em relação àquele. Essa marginalização do Outro cumpre o papel de não apenas enaltecer e fortalecer a imagem do europeu colonizador, mas estabelecer a imagem do Outro colonizado como um ser inferiorizado, o que, por consequência, “[...] funciona como estratégia de manutenção da autoridade, uma vez que influencia o consciente coletivo tanto do colonizador quanto do colonizado em busca constante da superação dos próprios medos” (DIAS, 2012, p. 224). Dessa maneira, o colonizador mantinha

sua posição de superioridade na hierarquia social, enquanto o colonizado era mantido “em seu lugar”.

Dessa forma, observamos a sensação de insegurança que a chegada de Heathcliff causou não apenas na família Earnshaw, mas nas famílias europeias que viviam nas redondezas. Essa sociedade acreditava em ideais racistas e xenofóbicos que a ensinavam a temer o Outro e a vê-lo como um ser potencialmente perigoso, que ameaçava destruir a vida como eles conheciam. O fato de Heathcliff ser apenas uma criança quando foi trazido à residência Earnshaw pelo patriarca da família não impediu que sua chegada fosse vista como um ato transgressor, uma invasão a uma sociedade a qual, segundo as regras vigentes, ele não pertencia. Não importava que Heathcliff não tivesse feito uma escolha consciente de penetrar aquela sociedade, ou que fosse jovem demais para compreender totalmente as regras estabelecidas daquela dinâmica social. Sua mera presença ali já era considerada uma ofensa.

Mas é necessário apontar que, já no início do século XIX, surgiu uma literatura que questionava o *status quo* estabelecido pelo regime imperialista, e o que este significava para o tratamento dos povos colonizados. Dias (2012) nos lembra que muitos autores começaram a destacar o valor das culturas dominadas pré-colonização e sua luta contra esse processo, e aponta o único romance de Emily Brontë como o exemplo em que esses ideais anti-imperialistas se mostraram mais fortalecidos.

Diferente de autores tais como Elizabeth Gaskell e Dickens, Brontë não estava voltada para os desdobramentos da Revolução Industrial na Inglaterra, ou até mesmo sobre o imperialismo inglês nas colônias. Ela discute em seu romance uma preocupação com aspectos negativos do império no contexto interno – a exemplo do tratamento dispensado a povos de raças escuras em território inglês – que torna-se uma tendência mais fortemente sentida e debatida na literatura inglesa no final do século XIX, embora, inicialmente, sem o viés subversivo que Brontë apresenta em seu único romance. (DIAS, 2012, p. 225).

O romance de Brontë discute esses aspectos negativos do colonialismo através de Heathcliff, mostrando a forma como a personagem é tratada pelas demais por causa de sua origem desconhecida e a cor de sua pele. Ele é tratado como um ser inferior pelos outros membros da família Earnshaw, é preterido por Catherine como pretendente romântico em favor de um homem que representa a figura idealizada por aquela sociedade classicista e racista, e quando ele alcança uma posição social privilegiada, o respeito que as outras personagens lhe dispensam está enraizado no medo que sentem devido à sua disposição para a crueldade e não por lhe considerarem um igual. No entendimento de Iwami (2016, p. 17), “Dessa forma, as relações de poder no romance se constroem em três planos: a diferença

social intransponível para a época vitoriana entre Heathcliff e os Earnshaw, o casamento de conveniência e a ascensão social de Heathcliff’.

O fato de Heathcliff possuir uma origem desconhecida, aliado aos seus modos taciturnos e a aparência exótica ao padrão europeu do resto da família (sua pele e cabelos escuros levam algumas das personagens a referirem-se a ele como um cigano), faz com que as pessoas ao seu redor, motivadas pelo medo e ignorância em relação ao Outro, estrangeiro e alienado a seus valores e costumes, o vejam como um intruso e o tratem com apreensão, desconfiança e declarada repulsa. Após a morte do patriarca, seu único aliado na residência dos Earnshaw é a filha mais nova, Catherine. Atentemos para a seguinte passagem, em que a criada Nelly narra a maneira como o jovem Heathcliff passou a ser tratado por Hindley após o falecimento de seu protetor.

O tratamento que dava a Heathcliff era suficiente para transformar um santo num demônio. E, para dizer a verdade, parecia que o rapaz de fato estava *possuído* por algo diabólico, naquela época. Adorava assistir à degradação inevitável de Hindley, e a cada dia seu gênio selvagem e a sua ferocidade se tornavam mais evidentes. (BRONTË, 2012, p. 38, grifo da autora).

Essa não será a última vez em que, ao longo do romance, Heathcliff será descrito por outros personagens através de alusões à figura do Diabo, e sua conduta se tornará cada vez mais *diabólica* à medida em que o tratamento cruel ao qual é submetido ao longo dos anos contribui para a sua degradação moral (ao menos diante dos parâmetros daquela sociedade). Após a morte do patriarca, a dinâmica familiar na residência dos Earnshaw sofreu severas mudanças. Hindley, agora no posto de senhor do lar, aproveita-se de sua posição de privilégio para rebaixar Heathcliff, a quem sempre detestou.

Ao longo dos anos em que foi submetido a constantes maus-tratos e privado de uma educação adequada, Heathcliff cresceu e tornou-se um jovem rapaz de modos grosseiros, agressivos e cruéis. O tratamento que recebera não abriu oportunidade para que florescessem as suas melhores qualidades, mas por outro lado enraizou os comportamentos relacionados aos seus piores instintos, levando a consequências delineadas por Nelly, que presenciou a gradual degradação da personagem.

O seu sentimento infantil de superioridade, instilado pela benevolência do velho Mr. Earnshaw, desaparecera. Lutou por muito tempo para manter-se em pé de igualdade com Catherine nos estudos, e desistiu com pungente e silencioso pesar – mas desistiu por completo. Não teve mais nenhum desejo de dar um passo à frente, depois que percebeu que nunca mais voltaria ao nível antigo. E então sua aparência física adequou-se à deterioração intelectual: seu modo de andar era desleixado, o olhar abjeto; sua disposição naturalmente reservada foi exagerada até se transformar em melancolia, num excesso de insociabilidade quase idiota. Parecia ter um prazer

sombrio em despertar a aversão, em vez da estima, nos seus poucos conhecidos. (BRONTË, 2012, p. 39).

O rapaz passou a ser tratado como um criado, perdendo todos e quaisquer privilégios dos quais poderia ter gozado durante o reinado do pai de Hindley, que considerava o garoto como parte da família. Heathcliff perdera seu mais poderoso aliado, e com ele qualquer chance de ser considerado como igual ao restante do clã. Para Dias (2012, p. 229), “Hindley encarna o pensamento do homem inglês e senhor de terras. Consequentemente, representa as ideologias de classe, pois sua primeira medida após a morte do pai foi privar Heathcliff de todo e qualquer acesso à educação”.

A educação era um privilégio das classes vistas como superiores, e era vista como uma garantia de prosperidade. Tendo seu direito a uma educação básica negado, Heathcliff estaria condenado a uma existência marginalizada de sujeito sem instrução, geralmente relegado a trabalhos braçais e de baixa remuneração.

Essa iniciativa de aviltamento, que se consuma quando Heathcliff já não pode mais contar com a intervenção de seu benfeitor, persegue justamente o tolhimento do seu desenvolvimento intelectual. Encontra Hindley, nessa empresa, um caminho para aproximar seu rival, cada vez mais, de uma abominável condição animalesca. Portanto, sob o julgo de Hindley, Heathcliff terá mínimas chances de se ver liberto da condição brutalizada que acaba por servir de pretexto aos seus algozes para desprezá-lo e considerá-lo indigno de permanecer em meio a quaisquer círculos familiares culturalmente envernizados. (SÁBER, 2014, p. 79).

Essa mudança na situação de Heathcliff ocorreu logo após a morte do Sr. Earnshaw, quando Hindley volta para casa com a esposa para o funeral. Algumas palavras proferidas pela esposa, “[...] manifestando sua antipatia por Heathcliff, foram o bastante para despertar todo o seu velho ódio pelo rapaz. Expulsou-o para junto dos criados, privou-o das aulas do pastor e determinou que, em vez de estudar, Heathcliff trabalhasse no campo” (BRONTË, 2012, p. 27).

Heathcliff conseguiu suportar essa condição, pois ainda possuía a amizade de Catherine. Quando ela conhece Linton, o jovem pressente uma ameaça, e só então sua posição passa a ser realmente dolorosa. Por mais que odiasse Hindley, o amor que sentia por Catherine era mais forte, e por isso o golpe recebido, ao sentir que a estava perdendo, foi tão forte. Anos mais tarde, quando ele retorna já um homem rico e poderoso, seu desejo de vingança não é alimentado exclusivamente contra aqueles que o humilharam e degradaram, mas àqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para o afastamento de sua amada.

O fato de Heathcliff ter superado as adversidades de sua condição e feito fortuna é, por si só, uma subversão dos ideais colonialistas, mas Dias (2012) nos lembra ainda que,

embora a narrativa do romance mantenha o mistério sobre a maneira como a personagem conseguiu enriquecer, a trama deixa subtendido que o sucesso da personagem tornou-se possível graças a uma imitação dos métodos utilizados pelos colonizadores. O que, devido à condição de Heathcliff como Outro, é igualmente subversor, levando-se em consideração que o medo da sociedade em relação ao Outro levava-o, em muitos casos, a ser enviado para as colônias em caráter de exílio. “No caso de Emily Brontë, o temido personagem colonial, Heathcliff, supostamente vai a uma colônia, mas para fazer fortuna, voltar rico e obter vingança sobre seus inimigos ingleses, uma mímica da prática comum dos europeus” (DIAS, 2012, p. 226-227).

É pertinente comentar que a mudança na situação social de Heathcliff foi impulsionada pelo seu amor por Catherine. Foi após presenciar, furtivamente, uma conversa entre a jovem e Nelly, em que Catherine revela que irá escolher se casar com Linton, que Heathcliff decide fugir da residência dos Earnshaw, para voltar anos depois, já um adulto estabelecido financeiramente. A cena em questão se utiliza de um recurso literário bastante popular, em que uma falha de comunicação leva uma personagem a captar apenas uma parte do que foi dito, partindo antes que pudesse escutar a mensagem completa. Caso houvesse esperado mais um pouco, Heathcliff teria ouvido Catherine dizer que o amava, chegando ao ponto de exclamar a frase que se tornou uma das mais notórias do romance:

Meu amor por Heathcliff é como as rocha eternas sob os nossos pés: uma fonte de felicidade pouco visível, mas necessária. Nelly, eu *sou* Heathcliff! Ele está sempre, sempre na minha mente... Não como um prazer, pois também não sou um prazer para mim mesma, mas com meu próprio ser. (BRONTË, 2012, p. 47, grifo da autora).

Toda a trajetória de Heathcliff foi marcada pelo seu amor por Catherine. Ao ouvir a confirmação de que seria preterido por outro, decide fugir. Não se sabe exatamente o que ele fez durante os anos de sua ausência, este capítulo de sua vida é deixado propositalmente como um mistério, mas ele retorna ao seu antigo lar com um forte desejo de vingança, uma exibição de crueldade que o afasta da figura de um herói clássico, apesar de sua jornada de sofrimento.

Harold Bloom (2003) traz um questionamento sobre a forma como Heathcliff se encaixa no cânone de personagens literárias, no sentido em que parece ao mesmo tempo se aproximar e repelir as tradições criativas de sua era. Discursando sobre Edward Rochester (*Jane Eyre*) e Heathcliff, o autor afirma que eles “[...] são, flagrantemente, heróis byronianos, ou heróis-vilões e, como tal, dificilmente estariam à vontade em romances” (BLOOM, 2003, p. 331). Esses heróis-vilões, utilizando o termo empregado por Bloom, apresentam posição de protagonismo em suas histórias, mas o que lhes diferencia de um herói tradicional é

justamente a falta de características tidas como heroicas, tais como bondade, altruísmo e coragem. No caso de Heathcliff, a personagem apresenta muitas características associadas aos vilões, como o egoísmo, a crueldade e a ganância. Entretanto, a ideia de Bloom de que personagens como Heathcliff dificilmente estariam “à vontade” em romances nega o fato de que este gênero literário está em constante evolução, e já na época da concepção de personagens como ele, apresentava criações mais complexas e que desafiavam concepções como “bom” e “mau”. Outra característica que diferencia Heathcliff é a sua capacidade de amar, embora de forma violenta e doentia, o único tipo de amor que a personagem conhece. Isso já basta para tornar a personagem contraditória e complexa.

Embora já se tenha discutido que *O morro dos ventos uivantes* emprega a inspiração de sua autora na era romântica e na literatura gótica, que provém de suas experiências como leitora, Bloom nos lembra que a obra e suas personagens quebram com diversas tradições desses modelos, e essas contradições estão centradas em Heathcliff, suas complexidades tornando a obra mais complexa.

A grande originalidade do livro é conter dois tipos de realidade: a de Heathcliff e a dos demais personagens, tendo apenas Catherine Earnshaw, intensa e frágil, como mediadora. Assim como em Heathcliff, existe em Catherine algo que remota a um período anterior à Criação e à Queda, e algo que resiste a essa dimensão, e que é apenas natural, observável em qualquer um de nós. (BLOOM, 2003, p. 335).

Dessa forma, ele carrega as referências de sua criadora mas, ao mesmo tempo, não se encontra preso a elas, e a escrita de Brontë entrega um novo tipo de herói que não é clássico, e poderia ser chamado de “herói vilão”, nas palavras de Bloom (2003), ou talvez nem sequer ser chamado de herói. Independente da nomenclatura, o autor acredita que Heathcliff vai além das normas estabelecidas por seus precursores.

Heathcliff nega toda e qualquer tradição, inclusive as afiliações byroniana e shakespeariana. Até certo ponto, talvez jamais possível de ser determinado, Heathcliff encerra a crítica de Emily Brontë à tradição do Alto Romantismo, no que respeita à representação e exaltação do desejo masculino. Mas ninguém conseguiu até o presente desenvolver essa percepção: há quase tantos Heathcliffs quanto Hamlets. (BLOOM, 2003, p. 335).

Brontë (2012) leu Lorde Byron, e Amaral e André (2016) relacionaram Heathcliff ao “herói byroniano”, com a ajuda de Chris Baldick e seu *The Concise Dictionary of Literary Terms*, que define este tipo de personagem como “[...] um audacioso desafiador, mas, ao mesmo tempo, um exilado que se atormenta amargamente, orgulhosamente desdenhoso quanto às normas sociais, mas sofrendo por algum pecado inominado” (BALDICK, 2001, p. 31 *apud* AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 107, tradução dos autores).

Amaral e André chamam nossa atenção para a maneira como as autoras descrevem Heathcliff como “demoníaco”, levando este conceito para além das ideias cristãs e apontando que esse termo associaria um caráter de espírito arrebatador ao personagem Heathcliff. “Além disso, as palavras ‘amante/animal’ empregadas pelas autoras também apontam, pelo que contêm de visceral e impulsivo, para a tendência do Romantismo de sempre contrapor as emoções à flor da pele aos ditames comedidos da razão” (AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 108).

Ao longo do romance, Brontë deixa evidente que Heathcliff nunca deixou de amar Catherine, e a negação desse amor contribuiu para a sua deterioração moral tanto quanto o tratamento ao qual fora submetido. Heathcliff retorna com a missão de transformar em um verdadeiro inferno a vida de todos aqueles que o maltrataram, os personagens que contribuíram para a destruição de qualquer possibilidade de possuir sua amada. A potência desse amor carrega a narrativa do romance, como nos lembra Forster (1998, p. 116) em *Aspectos do romance*, onde introduz o conceito de autor profeta ou profetisa, ligado à voz do escritor em seu romance: “É a implicação que importa, e que vai se infiltrar nos giros da frase do romancista – e nessa conferência – que promete ser tão vaga e pomposa – poderemos nos aproximar, mais que em qualquer outra ocasião, das minúcias do estilo”.

Aplicando esse conceito a Emily Brontë, Forster (1998) descreve a maneira como devemos ler nas entrelinhas para buscar o que a autora está dizendo, para além das obviedades da escrita. Isso se aplica à narrativa de *O morro dos ventos uivantes*, com o autor afirmando que, mais importante até do que as palavras em si ou o enredo, a sua ideia principal – o amor entre Heathcliff e Catherine – reverbera como seu aspecto mais poderoso.

Para Forster (1998, p. 133), “*Wuthering Heights* é um romance repleto de som – tempestades e ventos impetuosos –, um som mais importante do que palavras e pensamentos. Grande como o romance é, não podemos lembrar nada nele, mais tarde, a não ser Heathcliffe<sup>56</sup> e a primeira Catherine”.

Esse som mencionado por Forster torna o romance impactante para o leitor, a forma como a história de Heathcliff e Catherine é desvelada pela narrativa é memorável para além das palavras. Dessa forma, o autor acredita que o amor das duas personagens, repleto de sensações avassaladoras, violência e crueldade, transcende a narrativa criada por Brontë.

Por que, então, ela deliberadamente introduz a confusão, o caos, a tempestade? Porque, no nosso sentido da palavra, ela foi uma profetisa: porque para ela o que

---

<sup>56</sup> Grafia utilizada pela tradutora.

está implícito é mais importante do que o que está dito; e só na confusão as figuras de Heathcliff e Catherine poderiam externar sua paixão até que se derramasse pela casa e sobre as charnecas. *Wuthering Heights* não possui outra mitologia além da fornecida por essas duas personagens: nenhum grande livro está mais apartado dos universais de Céu e Inferno. É local, como os espíritos que engendra e, enquanto podemos encontrar Moby Dick em qualquer reservatório de água, só poderemos encontrá-los entre os jacintos e os calcários de seu próprio condado. (FORSTER, 1998, p. 133, grifo do autor).

Nesse sentido, Forster chega a discordar da já mencionada leitura religiosa do romance, mantendo o que ele chama de *mitologia* das personagens fixadas a um único aspecto: esse poderoso amor que é a sua característica mais notável e que comanda a narrativa. A ambientação é um dos fatores contribuintes para caracterizar esse amor, e portanto seria indispensável para a sua verossimilhança. Se o amor que Heathcliff sente por Catherine é um aspecto tão importante para sua caracterização, é necessário discutir a forma como este sentimento impactou sua existência.

### **3.4 “Amar foi minha ruína”: a degradação física e moral de Heathcliff**

A angústia de perder o seu grande amor e o tratamento desumano por parte daqueles que deveriam ter acolhido e protegido Heathcliff contribuíram para transformá-lo no homem a que somos apresentados em sua fase adulta, quando este retorna de sua fuga do Morro dos Ventos Uivantes. Retomando as considerações de Dias (2012) sobre a relação entre as práticas coloniais europeias e o tratamento reservado a Heathcliff, a autora exemplifica a maneira como a personagem, já em sua fase adulta, subverteu o paradigma colonial para utilizá-lo em seu favor.

O fato de Heathcliff voltar rico, bem vestido e reconhecendo seu valor ao libertar-se da sujeição é muito significativo. Ele decide assumir comportamentos e posturas dos que o cercam, com o objetivo de atingir os padrões do homem branco inglês para poder sentir-se em condições de competir com Edgar por Cathy. As máscaras que a sociedade inglesa o levou a adotar são a roupa, os modos, a postura em relação à terra e às mulheres, entre outros. Embora utilizando tais máscaras, por baixo delas está a sua essência que transgredir o sistema dos ingleses – mesmo utilizando-se das práticas inglesas de forma reversa, no caso, em benefício próprio – e nem mesmo com elas obtém a condição que de fato desejava: a de ser plenamente aceito por Cathy. (DIAS, 2012, p. 237).

Dessa maneira, Heathcliff obtém sucesso em transgredir o paradigma social que sistematicamente oprime homens como ele para alcançar uma posição de poder e prestígio, mas isso não lhe traz o que ele mais deseja: Catherine. Essa derrota apenas contribui para atizar mais vigorosamente seu rancor, e ele reserva um tratamento impiedoso para todos os personagens a partir do momento em que retorna como um novo homem, já adulto e

poderoso. Esse “novo Heathcliff” demonstra abertamente sentir prazer em causar sofrimento às pessoas que tanto o maltrataram na juventude, e também a qualquer um associado a eles.

Um dos seus primeiros atos de vingança envolve seduzir a jovem Isabella Linton, irmã de seu odiado rival Edgar. As más intenções de Heathcliff parecem claros para todos à sua volta, com a exceção de Isabella, tendo em visto que a própria Catherine busca dissuadi-la desse potencial romance, tentando abrir os olhos da jovem para o verdadeiro caráter de seu pretendente.

[...] e ele a esmagaria como o ovo de um pardal, Isabella, se achasse que você se tornou um fardo. Sei que ele não pode amar alguém da família Linton, e mesmo assim seria bem capaz de se casar com sua fortuna e suas expectativas de herança. A avareza é um pecado que toma conta dele cada vez mais. Esse é o quadro que lhe apresento, e eu sou amiga de Heathcliff. Sou tão amiga que, se ele estivesse pensando seriamente em conquistá-la, talvez eu segurasse minha língua e a deixasse cair nessa armadilha. (BRONTË, 2012, p. 58).

Ignorando o aviso, Isabella cede aos encantos de Heathcliff e se deixa possuir por ele. O que se segue é uma demonstração da crueldade da personagem, que passa a torturar a esposa psicologicamente. Uma carta de Isabella, endereçada a Nelly, descreve o tratamento recebido por Heathcliff, que chega a enforcar seu cão. É preciso lembrar que, por mais que Heathcliff amasse Catherine, ele também a ressentia pelo fato de tê-lo rejeitado ao casar com Linton. Casar-se com Isabella foi um duplo golpe: contra Catherine, forçada a ver seu amado casar com outra; e contra seu rival, Edgar, que perdeu a irmã para as garras do inimigo.

Nesse ponto do romance, Catherine está grávida do marido, e seu estado de saúde se encontra debilitado. Física e psicologicamente enfraquecida, ela piora ao ser confrontada por Heathcliff, que não consegue se conter e exprime todo o seu ressentimento pela amada.

Agora você está mostrando o quanto foi cruel – cruel e falsa. *Por que* me desprezou? *Por que* traiu seu próprio coração, Cathy? Não tenho nenhuma palavra de consolo para lhe oferecer. Você bem merece sofrer! Você mesma se matou. Sim, pode me beijar e chorar; e também arrancar-me beijos e lágrimas. Mas eles vão destruí-la... serão a sua maldição. Você me amava, Cathy... que *direito* tinha de me deixar? Que direito – me responda! – só por uma pobre fantasia que nutriu por Linton? Porque nada teria nos separado – nem infelicidade, nem degradação, nem morte, nem praga nenhuma mandada por Deus ou Satanás – mas *você*, por sua própria vontade, nos separou. Eu não parti seu coração – *você* o fez! E partindo o seu coração, partiu também o meu. Pior para mim, se sou forte. Por acaso quero viver? Que tipo de vida terei quando você... Oh, Deus! *Você* gostaria de viver com a sua alma enterrada na sepultura? (BRONTË, 2012, p. 90, grifo da autora).

Esse é um ponto importante do romance, pois Heathcliff assume que culpa Catherine diretamente por todo o seu sofrimento. Todo o ressentimento que ele sente é expurgado nesse instante, em que admite à amada o quanto ela lhe fez sofrer. Além disso, a

crueldade e aspereza que se tornaram características marcantes da personagem se mostram com toda força na forma como Heathcliff impiedosamente culpa Cathy por sua própria derrocada, qualquer traço de compaixão afastado pelo ódio que sente.

O encontro entre os dois termina em mágoa por ambas as partes, e Catherine implora que Heathcliff fique, mas ele a abandona e decide esperar por informações sobre seu estado do lado de fora. Antes de receber a notícia de sua morte, um furioso Heathcliff a amaldiçoa por lhe causar tanto sofrimento.

– Pois desejo que desperte em tormento! – exclamou ele, com veemência assustadora, batendo o pé e gemendo, numa súbita explosão de fúria incontrolável. – Pois ela foi uma mentirosa até o fim! Onde ela está? Não está lá... no céu... nem se acabou... onde está então? Oh, Catherine! Você disse que não se importava com os meus sofrimentos! E eu rezo apenas uma oração... e repito essa prece até que minha língua se paralise: Catherine Earnshaw, que você não tenha descanso enquanto eu viver! Disse que eu a matei... venha me assombrar, então! Acredito que os mortos *devem* assombrar seus assassinos. E eu sei que os fantasmas *vagam* pela terra. Venha ficar comigo para sempre... tome a forma que quiser, mas enlouqueça-me! *Só não me deixe* nesse abismo, onde não posso encontrá-la! Oh, Deus! É inexprimível! *Não posso* viver sem a minha vida! *Não posso* viver sem a minha alma! (BRONTË, 2012, p. 93-94, grifo da autora).

Magoado e enraivecido, Heathcliff se volta com força total para Isabella, a quem humilha e maltrata constantemente. O tratamento abusivo a leva a fugir com o filho do casal, mas, após a sua morte prematura, o garoto fica à mercê do pai. Ele reivindica a guarda de seu filho, e força o casamento entre ele e a jovem Cathy (filha de Edgar com a sua Catherine), a fim de se apossar da propriedade do rival.

Em nenhum momento Heathcliff fez questão de esconder suas intenções, deixando claro que via o filho como uma posse, digno de seus cuidados apenas enquanto fosse útil aos seus planos. Logo após se apossar do filho à força, ele confessa a Nelly:

[...] meu filho é herdeiro da casa onde você mora, e não desejo que ele morra antes de ter certeza de que serei seu sucessor. Além disso, ele é *meu* filho, e quero sentir o triunfo de ver *meu* descendente como legítimo dono das suas propriedades. Meu filho, contratando os filhos deles para cultivar as terras dos seus pais, em troca de um salário. Essa é a única consideração que me faz suportar esse fedelho. Eu o desprezo pelo que é, e o odeio pelas lembranças que me traz! Mas essa consideração é suficiente: ele está a salvo comigo, e será tratado com o mesmo cuidado que o patrão dedica à filha. (BRONTË, 2012, p. 115, grifo da autora).

Tal declaração pode parecer chocante para os nossos padrões atuais, mas devemos lembrar que estamos falando de uma trama que se passa no século XIX, quando as relações entre pais e filhos não eram vinculadas exclusivamente ao amor. De fato, os filhos possuíam um propósito social, o de continuar a linhagem da família e perpetuar sua honra e riqueza em casamentos vantajosos.

Anteriormente, quando discutimos a situação de Becky Sharp em *A feira das vaidades* e a forma como o casamento seria a sua melhor opção para atingir uma boa posição social, fomos lembrados de que as filhas eram preparadas pelos pais para conseguir um bom partido, e que as mães dessas jovens se incumbiam de encontrar-lhes esses bons pretendentes. Eis aqui um problema para Becky, que só podia contar consigo para realizar tal conquista.

No caso de Heathcliff, voltamos a penetrar essa dinâmica, mas agora do ponto de vista da figura paterna. O temperamento de Heathcliff não deixava espaço em seu coração para nutrir sentimentos e afeto pelo filho, mas, como o próprio nos lembra, o garoto lhe seria útil. E, como nos lembra Batinder (1985), não era incomum que pais vissem e tratassem seus rebentos como uma comodidade.

Não será isso uma confissão de que amamos a criança em primeiro lugar pelo que nos proporciona socialmente e porque ela lisonjeia nosso narcisismo? Toda filha custará um dote a seu pai, sem nada lhe trazer, a não ser algumas alianças ou a amizade de seu vizinho. Pouca coisa, afinal de contas, se considerarmos que alianças e amizades se rompem ao sabor dos interesses. Quanto à filha que não podemos casar por falta de dinheiro necessário à sua posição, será preciso pagar-lhe um convento, conservá-la como criada ou empregá-la como tal numa casa estranha. (BATINDER, 1985, p. 91).

Heathcliff reserva o mesmo tratamento hostil para Harreton (filho de seu grande inimigo, Hindley, cuja guarda ele igualmente reivindica após a morte do seu pai). Se o primeiro é tratado como um estorvo, cujo temperamento delicado e irritadiço é rechaçado com brutalidade pelo pai (cujo único interesse pelo próprio filho é utilizá-lo para assumir a propriedade de Edgar), Harreton é tratado como um criado, privado não apenas de receber educação como também do conhecimento de sua condição de herdeiro original da propriedade, antes que Hindley a perdesse para Heathcliff no jogo, e em que é tratado como um dos empregados. Assim, reservando ao filho o mesmo tratamento que recebeu de seu pai, Heathcliff exerce sua vingança contra seu maior algoz.

Essa vingança não é apenas pessoal, mas personifica a volta por cima do oprimido contra seu opressor. Dias (2012) conclui seu estudo sobre a personagem afirmando que ele simboliza a revanche de todas as minorias raciais oprimidas pelo imperialismo britânico.

Através de um plano de vingança, ele se afirma como superior aos ingleses que o oprimiram tanto no que diz respeito à virilidade quanto à capacidade intelectual e emocional para lidar com os conflitos que surgem ao longo de sua vida, mas também para reescrever sua história de submissão e tornar-se senhor do próprio destino. (DIAS, 2012, p. 239).

O plano de Heathcliff culmina com a maneira como força a jovem Cathy a casar-se com Linton, mantendo-a sequestrada em sua residência (junto com Nelly) e longe de seu

pai, muito adoentado e já prestes a morrer. Durante o cativeiro da jovem, Heathcliff demonstra uma satisfação sádica em saber que possui total controle da filha de seu rival e do próprio filho.

Como ela me encara! É estranho o sentimento selvagem que me desperta qualquer um que tenha medo de mim! Se eu tivesse nascido num lugar onde as leis fossem menos rigorosas e os gostos menos delicados, me divertiria por uma noite fazendo uma vivissecção bem lenta desses dois. (BRONTË, 2012, p. 147).

Com a união consumada, ele torna-se proprietário também da Granja Thrushcross, que antes pertencia a Edgar. Primeiro, tirou-lhe indiretamente a esposa. Uma visita de Heathcliff abala o já fragilizado estado de saúde de Catherine, e a moça termina não resistindo. Também lhe tirou o sobrinho, ao se apossar do filho que teve com Isabella. O golpe final veio quando Heathcliff força a jovem Cathy a casar-se com seu filho, tirando assim, ao mesmo tempo, a filha e a propriedade de Edgar, que faleceu tendo sofrido tantas perdas para seu rival.

Confinada a Wuthering Heights, a jovem Cathy é tratada pelo sogro com a mesma brutalidade que este reserva para os demais. O jovem casal jamais poderia atingir a tranquilidade doméstica que se espera de recém-casados, enquanto vivessem sob os maus-tratos de Heathcliff. A essa altura da narrativa, todos os que fizeram algum mal a Heathcliff em sua juventude, com exceção dos criados, com quem ele pouco parece se importar, já se encontram a sete palmos, e apenas lhe resta satisfazer seus instintos sádicos castigando os descendentes de seus falecidos carrascos. Mas, com o passar do tempo, esse pequeno prazer não lhe traz mais conforto.

Com a morte de seus inimigos, a única coisa que resta a Heathcliff é encarar o fato de que o seu amor por Catherine – e a dor de perdê-la – guiaram sua alma com a firmeza de um punho de ferro durante todos esses anos. Aquele amor estava localizado no núcleo do seu desejo de vingança, acima de todas as humilhações, ultrajes e sabotagens a que fora submetido.

Meus velhos inimigos não me venceram; agora seria a hora certa de me vingar nos seus representantes – e poderia fazê-lo, sem que alguém tentasse me impedir. Mas de que serviria? Não me interessa bater em ninguém: não posso mais me dar ao trabalho de levantar a mão! Falando assim, parece que lutei o tempo inteiro só para exibir um belo gesto de magnanimidade. Nada está mais longe da verdade; apenas perdi o prazer de gozar com sua destruição, e sou muito preguiçoso para destruir a troco de nada. (BRONTË, 2012, p. 175).

Heathcliff deixa claro que sua inércia não é fruto de repentinos sentimentos de bondade acalorando sua alma: ele simplesmente não tem mais nada pelo que lutar, nenhum

inimigo a vencer. Catherine domina seus pensamentos. Ele tem visões de sua amada, acredita ser visitado pelo seu fantasma, e torna-se incapaz de enxergar o mundo além das lembranças de sua paixão perdida. “O mundo inteiro é uma terrível coleção de marcas da sua existência, e de que eu a perdi!” (BRONTË, 2012, p. 176).

Ele vê traços de sua amada em Harreton, o jovem que também encara como o símbolo de toda a sua luta para assegurar seus próprios direitos. Ele confessa a Nelly que, embora relute em ficar só, a companhia de Harreton e Cathy lhe causam angústia, e já não possui forças nem ao menos para sentir algo que não indiferença pelo relacionamento dos dois. Totalmente dominado por esse sentimento, ele afirma não temer a morte, mas sua mera existência, acometido por esse sofrimento, lhe exige esforços que lhe tiram as forças.

Tenho um único desejo, e todo o meu ser, todos os meus sentidos, anseiam por atingi-lo. Anseiam por isso há tanto tempo, e com tanta firmeza, que estou convencido de que será satisfeito – e em breve – porque já devorou minha existência; já fui tragado pela expectativa de sua realização. Minhas confissões não me aliviaram; mas podem justificar certas fases sombrias do meu humor, que de outra forma seriam inexplicáveis. Oh, Deus! É uma luta sem fim, como gostaria que já tivesse acabado! (BRONTË, 2012, p. 177).

A realização de seu desejo de vingança não trouxe a Heathcliff nenhuma satisfação pessoal, a longo prazo. Segundo as palavras do próprio, a única coisa que permanece fixa em sua mente são as lembranças de Catherine. Santos (2015), atenta para o fato de que Heathcliff busca reencontrar o seu “reino perdido”, que poderia ser interpretado como um mundo em que ele não havia sofrido tanta crueldade e perversidade, e que havia conquistado o que mais queria: o amor de Catherine Linton.

O romance como um todo, de certa forma, trata dessa busca pelo reino perdido de Heathcliff. Ele quer reencontrar seu mundo bucólico, estando disposto a fazer qualquer maldade para reencontrá-lo. Há uma inadequação entre Heathcliff e o mundo “normal”, ele pertence ao mundo da sua infância e quer desesperadamente voltar para ele. (SANTOS, 2015, p. 351).

Essa “inadequação” mencionada por Santos (2015) foi gerada pela rejeição a que a sociedade submeteu Heathcliff. Somente o laço de afeto que ele criou com Catherine afastava-o da sensação de ser inadequado, pois ela o amava do seu jeito. Ao se sentir abandonado por sua única amiga, Heathcliff fica sem aliados, e a sensação de inadequação se torna demais para suportar. Durante a jornada da personagem, constatamos que ocorre em Heathcliff uma constante batalha entre a sua individualização e o pensamento coletivo, em que este último tentou reprimir seu crescimento pessoal, subjugando-o em uma tentativa de mantê-lo em uma posição de subalternidade.

Como nos lembram Bataille (1989) e Santos (2015), Heathcliff é como uma criança em busca de autonomia, um direito que lhe foi negado pela sociedade, e sua jornada solitária é uma luta contra a sociedade, que exerce o papel de adulto repressor ao subjugar-lo, como faria a uma criança ou um ser considerado como inferior, e é exatamente assim que aquela sociedade enxerga Heathcliff.

Dias (2012) e Amaral e André (2016) atentam para a maneira como essa ânsia de quebrar as correntes da subjugação social contribuíram para a formação do homem cruel que o romance apresenta em sua fase adulta. A única constância nas reviravoltas da jornada de Heathcliff é Catherine, por quem sempre nutriu sentimentos fortes, fossem esses mais próximos do amor ou do ódio.

Em suma, Heathcliff poderia suportar a maldade do mundo ao seu redor, contanto que pudesse contar com Cathy, e a partir do momento em que ele sentiu tê-la perdido teve início a reviravolta da personagem, resultando no homem adulto que trata a todos com crueldade e parece ser incapaz de demonstrar sentimentos de afeto ou compaixão. Segundo o próprio Heathcliff afirma, já em sua fase adulta, o mundo ao seu redor é uma constante e dolorosa lembrança de que ele a perdeu, e essa perda o enche de angústia.

#### 4 HEATHCLIFF E BECKY SOB A ÓTICA DE SEUS CRIADORES

Um aspecto da vida de Thackeray presente em *A feira das vaidades* é seu local de nascimento, a Índia (o autor nasceu em Calcutá, pois seu pai, Richmond Thackeray, era secretário do Conselho de Receitas da Índia oriental). Esse aspecto está presente na personagem Jos Sedley, irmão de Amelia, que fez fortuna considerável trabalhando na Índia e desperta o interesse de Becky Sharp no início do romance.

A vida doméstica de Thackeray foi marcada por pesares, tendo perdido sua filha do meio, que morreu aos oito meses de idade (o autor teve mais duas outras filhas). Após o nascimento da terceira, sua esposa sucumbiu a uma forte depressão e foi levada a viver com uma assistente no interior. Brander (1959) lembra que a vida pacata do autor, no quesito doméstico, levou-o a buscar a companhia da sociedade de maneira acentuada. “Pela natureza de sua solidão doméstica, Thackeray dependia da sociedade mais do que a maioria dos homens. Ele passou sua vida nessa sociedade efervescente e descrevendo-a”<sup>57</sup> (BRANDER, 1959, p. 12, tradução nossa). É possível constatar que Thackeray possuía um conhecimento direto da sociedade abastada que descreveu em seu romance, pois estava inserido de forma ativa na mesma.

Já no caso de Emily Brontë, sua vida foi bem mais pacata, vivendo no interior e não buscando ativamente a vida em sociedade, passando muito tempo com sua família e trabalhando em seus escritos. As primeiras publicações das irmãs Brontë, suas poesias, foram lançadas sob pseudônimos masculinos: Currer, Ellis e Acton Bell. Iwami (2016) nos lembra que, longe de ser um fenômeno raro, a literatura escrita por mulheres possuía uma presença considerável já nos séculos XVIII e XIX, e dela surgiram nomes que se tornaram célebres.

Condenadas às suas prisões domiciliares e desencorajadas das atividades intelectuais, as mulheres que pertenciam ao século XVIII eram as guardiãs da família, mas algumas queriam ir além. Isto porque, segundo Showalter (1993, p. 110), já no século XVIII, e também no século XIX, a literatura escrita pelas mulheres era praticamente equivalente àquela escrita por autores do sexo masculino. Surgem no cenário literário inglês, nomes que seriam imortalizados: Jane Austen, Mary Shelley, George Eliot e as irmãs Brontë, todas, obviamente, protegendo-se sob pseudônimos masculinos. (IWAMI, 2016, p. 23).

É possível, pois, constatar que Brontë não estava sozinha em sua posição de escritora, embora a aceitação de mulheres na literatura encontrado obstáculos de início, até que se chegasse à total aceitação e celebração dessas autoras. A essas autoras não faltava

<sup>57</sup> Do original: “By the nature of his domestic loneliness, Thackeray depended more than most men on society. He spent his life in that ebullient society and in describing it” (BRANDER, 1959, p. 12).

talento e criatividade, visto que suas produções seriam celebradas nos anos seguintes, mas as barreiras do patriarcado muitas vezes impunham obstáculos à sua produção.

Embora tenha iniciado sua carreira literária escrevendo poemas, Emily desenvolveu a habilidade de criar personagens e universos ainda durante sua infância, com Charlotte descrevendo a forma como as irmãs Brontë criavam e montavam peças entre si. Essas peças foram fundamentais no desenvolvimento da criatividade das irmãs Charlotte, Emily e Anne, que elas colocariam em prática na vida adulta ao lançar seus respectivos romances e poemas.

Das “grandes peças” criadas pelas crianças Brontë aproximadamente um ano após a morte de Maria e Elizabeth, conhecemos uma quantidade considerável. Elas, como Charlotte afirmou, “não eram mantidas em segredo”. As peças “secretas” eram as melhores – aquelas exclusivas a ela e Emily, e ocultas sob um juramento tão forte que nenhum traço delas sobreviveu, além dessa referência.<sup>58</sup> (SPARK, STANFORD, 1966, p. 27, tradução nossa).

O surgimento das capacidades criativas das irmãs pode ter se iniciado de maneira conjunta, mas isso não significa que todas viriam a tratar os frutos de seu trabalho de maneira similar. Spark e Stanford (1966) nos lembram ainda que, ao contrário de suas irmãs, a ambição inicial de Emily não era ter seus escritos publicados, mas sim tornar-se a melhor escritora possível.

Emily não fez nenhum esforço para ganhar reconhecimento público. Branwell vinha submetendo seu trabalho, com cada vez maior contundência, à revista *Blackwood's*, Charlotte enviou um espécime de sua prosa para Southey, de quem recebeu uma resposta gentil lhe aconselhando a renunciar a carreira nas letras. As ansiedades de Emily não estavam direcionadas à publicação, mas ao aperfeiçoamento de seu trabalho.<sup>59</sup> (SPARK, STANFORD, 1966, p. 41, tradução nossa).

No que diz respeito à caracterização de suas personagens, Thackeray e Brontë puderam incluir aspectos de seus próprios universos. O autor de *A feira das vaidades* cresceu em meio à sociedade abastada, e ele buscou avidamente a companhia da mesma durante sua vida adulta, portanto, podia escrever confortavelmente sobre a forma como os membros dessa sociedade agiam, interagiam e se comunicavam.

---

<sup>58</sup> Do original: “Of the ‘great plays’ established by the Brontë children about a year after the deaths of Maria and Elizabeth, we know a considerable amount. These were, as Charlotte stated, “not kept secret”. The “secret” plays were the best plays – those exclusive to herself and Emily, and concealed under so firm a pledge that no trace of them survives, other than this reference” (SPARK, STANFORD, 1966, p. 27).

<sup>59</sup> Do original: “Emily made no effort to gain public recognition. Branwell had been submitting his work, with more and more forcefulness, to *Blackwood's* magazine, Charlotte sent a specimen of her prose to Southey, from whom she got a kind answer, advising her to forgo the career of letters. Emily’s anxieties were not towards the publication, but the perfecting of her work” (SPARK, STANFORD, 1966, p. 41).

Ele reúne em seu romance todas as suas habilidades especiais. Por toda sua vida ele escreveu sobre Londres para londrinos e quem mais se importasse em ouvir. Ele nunca escreveu sobre esse tema de maneira melhor do que nesse abrangente panorama. Ele era um criador de personagens, e nunca criou personagens tão vividamente reais do que aqui. Ele era um romancista histórico, e em nenhuma outra parte ele havia trazido tão pungentemente o senso de desolamento moral da guerra, que causa tamanha parte da história humana. Ele pintou retratos de famílias londrinas, e os Osbornes e Sedleys estão entre os mais finalizados retratos familiares; eles certamente os são ao ilustrar seu tema privado de que a família e o ambiente doméstico podem esconder grande crueldade, para a qual não há descoberta ou reparação.<sup>60</sup> (BRANDER, 1959, p. 19-20, tradução nossa).

De fato, as relações familiares em *A feira das vaidades* são pinceladas de maneira vívida, e a crueldade mencionada por Brander está presente, em diversas ocasiões, no tratamento que as pessoas da sociedade burguesa dispensam a Becky, ou para qualquer outra pessoa que esteja fora de seu círculo. Essa crueldade nem sempre vai ser direta, mas muitas vezes simbólica, na forma como essa sociedade procura manter essas outras pessoas do lado de fora de seu círculo. Para Bourdieu:

As relações de comunicação são, de modo inseparável, sempre, relações de poder que dependem, na forma e no conteúdo, do poder material ou simbólico acumulado pelos agentes (ou pelas instituições) envolvidas nessas relações e que, como o dom ou o *potlatch*, podem permitir acumular poder simbólico. (BOURDIEU, 1998, p. 11, grifo do autor).

Sobre a constatação acima citada, Bourdieu afirma que não é o bastante focar em como essas relações de comunicação são invariavelmente relações de poder simbólico. Mostra-se necessário observar a maneira como essas relações são estruturadas pelas classes dominantes para contribuírem para a sua dominação.

É enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que os “sistemas simbólicos” cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra (violência simbólica), dando o reforço da sua própria força às relações de força que as fundamentam e contribuindo assim, segundo a expressão de Weber, para a “domesticação dos dominados”. (BOURDIEU, 1998, p. 11).

Assim se inicia um processo de manipulação em que a classe dominada não percebe estar sendo controlada. Pois, como nos lembra Bourdieu (1998, p. 11), “as tomadas

<sup>60</sup> Do original: “He gathers into this novel all his special skills. All his life he wrote about London to Londoners and anyone else who cared to listen. He never wrote about it better than in this broad panorama. He was a maker of characters, and he never made characters more vividly real than he did here. He was an historical novelist, and nowhere else has he given so poignantly the sense of the moral desolation of war, which makes so much of human history. He painted portraits of London families, and the Osbornes and the Sedleys are amongst his most finished family portraits; they are certainly so in illustrating his private theme that the family and the household could conceal great cruelty, for which there is no discovery and no redress” (BRANDER, 1959, p. 19-20).

de posição ideológica dos dominantes são estratégias de reprodução que tendem a reforçar *dentro* da classe e *fora* da classe a crença na legitimidade da dominação da classe”. O símbolo do poder da classe que domina, e que garante a permanência no topo da hierarquização, é o capital.

O que diferenciava Heathcliff e Becky Sharp de seus companheiros da classe trabalhadora é que eles definitivamente estavam cientes de estarem sendo controlados e prejudicados pela classe dominante, e decidiram burlar esse sistema. Mas o *status quo* não é facilmente perturbado. Após crescerem socialmente, Heathcliff teve mais facilidade em adquirir respeito por ser homem, enquanto Becky, no papel de mulher, permaneceu em uma posição delicada. Há ainda de se considerar que Heathcliff exerceu sua dominância em uma sociedade pequena e rural, enquanto Becky estava inserida nas cidades grandes, o que lhe causou ainda mais dificuldades.

Em *O morro dos ventos uivantes*, a ambientação foge das grandes cidades e se instala no interior, onde toda a ação acontece. A vida pacata que Emily Brontë levou, em grande parte confinada ao ambiente doméstico, provavelmente a influenciou a trazer para esse ambiente os frutos do seu trabalho. Ao contrário de Thackeray, que descreveu de maneira vívida a vida em sociedade nas grandes cidades, o romance de Brontë se passa entre as quatro paredes das residências domésticas, ou entre os campos do interior.

A construção de suas personagens revela, de maneira semelhante a Thackeray, um contraste entre as pessoas mais ricas e mais pobres, e a autora demonstra em seu texto a forma como se dão essas relações: o preconceito e maus tratos sofridos por Heathcliff são uma demonstração de preconceito racial e social que a autora criticava.

Assim, percebe-se que os romances são espaços importantes para críticas a questões pertinentes da atualidade do autor ou da autora. As narrativas, alicerçando-se nos contextos próprios, lançam luz a espaços ou temáticas negligenciadas, transformando, a exemplo de Heathcliff, a superioridade branca britânica em algo não mais naturalizado em sua plenitude, mas sim em uma situação que pode – e, aos olhos de Brontë, deve – mudar. (SCOZ, 2018, p. 21).

O fato de Brontë ter escolhido incluir uma personagem descrita como possuidora de pele escura e traços estrangeiros abre o texto a uma possibilidade de interpretações. Estaria a autora abertamente criticando as políticas raciais que colocavam pessoas como Heathcliff em uma posição marginalizada? Ela certamente demonstra em seu texto a frieza com que essas pessoas eram tratadas, chegando à crueldade extrema no caso de certos membros da própria família Earnshaw. Embora o romance não se refira abertamente a questões raciais, podemos inferir pelo tom da narrativa que a autora desaprovava esse

tratamento, visto que em nenhum momento Hindley e outros personagens foram retratados como certos em maltratar Heathcliff.

Um outro aspecto interessante a ser notado diz respeito à forma como a autora construiu o vocabulário de suas personagens. A narrativa do romance foi dividida entre duas pessoas: a criada Nelly Dean e o forasteiro Lockwood. Houve quem reparasse na falta de uma diferenciação maior entre essas duas formas de contar a narrativa, no que diz respeito ao vocabulário das personagens. Como nos lembram Spark e Stanford (1966), a riqueza do vocabulário de Nelly Dean não deixou de ser notada por críticos como Swinburne, que sente a presença firme e distinta da narradora em ambas as personagens.

Mas pelo fato de esse estilo ser vigoroso e distinto, ele não censura seu uso ventríloquo. Por mais verdadeira que seja sua constatação, e mais verdadeiras ainda são suas conclusões, há ainda uma diferença apreciável entre as narrações de Nelly Dean e Lockwood. A primeira – com toda a sua apropriação de um vocabulário e sintaxe mais extensos do que o caso da narradora pode parecer justificar – é caseiro, não-auto consciente, e didático, com todos os clichês morais de uma natureza honesta em ação mas limitada em pensamento. A segunda é jovialmente auto consciente, um pouco afetada e jocosa, com uma veia de cinismo irreal em si.<sup>61</sup> (SPARK; STANFORD, 1966, p. 245, tradução nossa).

A própria Nelly Dean oferece uma justificativa para sua proficiência em vocabulário, ao afirmar a Lockwood que ela leu ou folheou os livros da livraria da residência desde a juventude, e com eles aprendeu muitas coisas. O outro criado da casa, Joseph, é extremamente religioso e lê vigorosamente a Bíblia, sendo essa a principal fonte de seu conhecimento de vocabulário. Hareton possui um vocabulário mais simples, devido à forma que foi criado, já Heathcliff recebeu alguma instrução antes desta ser interrompida pela tirania de Hindley, e quando retorna adulto e rico ele parece ter se instruído de alguma forma, pois sua maneira de se expressar, apesar de violenta e cruel, é rica em vocabulário e sintaxe. São diferenças sutis, mas presentes para os leitores atentos, pois o vocabulário das classes menos privilegiadas possui menos floreios e é de natureza mais simples.

Heathcliff e Becky Sharp possuem características que os diferenciam, mas também se assemelham em certos pontos. Em primeiro lugar, o fato de seus respectivos romances terem sido escritos em tons relativamente distintos – *O morro dos ventos uivantes* é

---

<sup>61</sup> Citação original: “But because that style is forceful and distinctive, he does not censure its ventriloquistic use. Largely true as his statement is, and truer still are his conclusions, there does yet exist an appreciable difference between Nelly Dean’s and Lockwood’s narrations. The first – for all its appropriation of a more extensive vocabulary and syntax than the case of the speaker would seem to justify – is homely, unself-conscious, and didactic, with all the moral clichés of a nature honest in action but limited in thought. The second is youthfully self-conscious, a little affected and facetious, and with a vein of unreal cynicism in it” (SPARK; STANFORD, 1966, p. 245).

um drama trágico e *A feira das vaidades* uma sátira – já basta para que haja diferenças, mas também há os diferentes obstáculos que cada um deles, em sua determinada posição social, teve de enfrentar. O que os assemelha é o fato de suas jornadas terem sido calcadas por obstáculos impostos pela sociedade em que viviam, suas condutas que se opuseram aos preceitos morais dessa sociedade, a alusão a infrações mais sérias, que entretanto não são confirmadas, e a ambiguidade de seus momentos finais, como veremos mais adiante.

#### 4.1 As diferenças e semelhanças entre Heathcliff e Becky

Tanto Heathcliff quanto Becky possuem aspectos em suas trajetórias que apresentam semelhanças e contrastes. Um ponto que os une é que ambas as personagens – dentro de seus respectivos universos – foram associadas ao conceito do mal por suas atitudes, ao mesmo tempo em que passaram por grandes privações e sofrimentos. Heathcliff e Becky são vítimas de um sistema que buscava impedir o progresso e a felicidade de pessoas como eles, ao mesmo tempo em que buscaram burlar esse sistema através de meios que iam contra os preceitos morais de sua sociedade.

Em seus respectivos romances, *O morro dos ventos uivantes* e *A feira das vaidades*, Heathcliff e Becky Sharp possuem relações próprias com questões de poder aquisitivo. O primeiro faz fortuna de maneira misteriosa, e a segunda, ao conseguir fazer parte da sociedade abastada, vive principalmente de aparências e crédito, sem uma real fortuna para chamar de sua. Ao sair de suas respectivas situações de pobreza, ambos tiram proveito de suas novas situações para cumprir seus respectivos desígnios.

Em sua *Teoria dos sentimentos morais*, Adam Smith discorre sobre a ambição de adquirir riqueza, e apresenta a ideia de que esta está calcada no desejo de ser notado e bem tratado pelos outros homens, tendo em vista de que, segundo o autor, uma grande fortuna não é necessária para que se viva uma vida confortável.

Ser notado, servido, tratado com simpatia, complacência e aprovação são todos os benefícios a que podemos aspirar. É a vaidade, não o bem-estar ou o prazer que nos interessa. Mas a vaidade sempre se funda sobre a crença de que somos objeto de atenção e aprovação. O homem rico jacta-se de sua riqueza, porque sente que naturalmente isso dirige sobre si a atenção do mundo, e que os homens estão dispostos a aceder a todas as emoções agradáveis com que os benefícios de sua situação o cobrem tão prontamente. Ao mero pensamento disso, seu coração parece inchar e dilatar-se, e, por esta razão, aprecia ainda mais sua riqueza do que por todos os demais benefícios que lhe proporciona. (SMITH, 1999, p. 60).

As considerações de Smith (1999) sobre o âmago da ambição podem ser aplicadas especialmente a Becky Sharp, pois a personagem se regozija em ser aceita pela sociedade abastada, e se deleita em participar de bailes e outros divertimentos burgueses em que pode ser notada e festejada. Para Heathcliff, pelo contrário, a riqueza que adquiriu serve como um meio para seus fins. Ele não busca participar ativamente da vida social com outros homens e mulheres de posses – pelo contrário, se mantém quase sempre isolado em sua residência. Seu *status* como homem rico e poderoso entra em ação para poder dominar e humilhar os outros, especialmente os que lhe fizeram mal no passado.

É, portanto, objeto apropriado de ressentimento e de punição, esta, a consequência natural do ressentimento. Na medida em que os homens aceitam e aprovam a violência empregada para vingar o mal causado pela injustiça, mas ainda devem aceitar e aprovar a que é empregada para prevenir e repelir a ofensa, coibindo o ofensor de ferir seus semelhantes. A pessoa que premedita uma injustiça sabe disso, e sente que a força pode, com a mais extrema legitimidade, ser usada tanto pela pessoa a quem está na iminência de ofender, como por outras; quer a fim de obstruir a execução de seu crime, quer para puni-lo após tê-lo executado. (SMITH, 1999, p. 99).

Smith (1999) retoma os conceitos de punição e vingança ao avaliar que o pior tipo de infração é aquela cometida contra o bem estar físico de uma pessoa, os atentados à vida do próximo. Esse tipo de crime se encontra em uma posição acima dos demais, no que diz respeito ao merecimento de castigo.

As mais sagradas leis da justiça, por conseguinte, aquelas cuja violação parece clamar mais alto por vingança e punição, são as leis que protegem a vida e a pessoa do nosso próximo; a seguir vem as que protegem sua propriedade e posses; por último, as que protegem o que se chama seus direitos pessoais, ou o que lhe é devido pelas promessas dos outros. (SMITH, 1999, p. 104).

Tanto Heathcliff quanto Becky Sharp são vítimas de alusões a atentados contra a vida alheia em seus respectivos romances, embora nenhum dos casos seja confirmado. Nos momentos finais de *A feira das vaidades*, quando Becky é essencialmente resgatada de sua vida nômade por Jos Sedley, que a reintroduz à sociedade, inicialmente as coisas parecem estar indo bem para ambos. Mas uma visita de Dobbin, preocupado com o fato de Sedley ter feito um seguro de vida, o encontra doente e assustado, parecendo sentir pavor de Becky. Embora de início ele defenda avidamente o caráter da moça para o amigo, acaba deixando escapar um lamento após aceitar a proposta de fugir: “Ela – ela me mataria se soubesse. Você não sabe que mulher terrível ela é”<sup>62</sup> (THACKERAY, 2011, p. 916, tradução nossa). Jos

<sup>62</sup> Citação original: “She’d – she’d kill me if she knew it. You don’t know what a terrible woman she is” (THACKERAY, 2011, p. 916).

acaba não fugindo e morre pouco tempo depois, e Becky herda dele uma quantia considerável de dinheiro.

Já em *O morro dos ventos uivantes*, uma morte ocorre um certo tempo após Heathcliff retornar, já como um homem rico. Após vencer Hindley num jogo de apostas em que acaba se apossando da propriedade, Hindley morre pouco depois, bêbado. Heathcliff afirma que mandou chamar um médico ao encontrá-lo desacordado, mas Joseph acaba confidenciando a Nelly: “Eu preferia que ele mesmo tivesse ido chamar o médico! Eu teria cuidado do patrão melhor que ele... e o meu patrão não estava morto quando eu saí – não estava mesmo!” (BRONTË, 2012, p. 104). Teria Heathcliff deliberadamente negligenciado Hindley? Ou feito coisa pior? A resposta não nos é dada. Sabemos que ele enforcou a cachorrinha de Isabella logo após o casamento, e frequentemente demonstrava desejos de ferir ou mesmo fazer pior com seus inimigos, durante seus furores de raiva.

Nascimento (2015) discorre sobre as diferenças em percepção quando um crime é cometido por um homem e uma mulher nas narrativas artísticas. Segundo a autora, os homens têm sua masculinidade reafirmada e reforçada pelos seus crimes. Mas, quando o crime é cometido por uma mulher, o homem se torna uma vítima de seus ardis.

Se foi por intermédio da mulher que o mal teve e tem seu lugar no mundo, o homem, do qual a mulher é gerada, seria, portanto, inúmeras vezes, construído como vítima dos ardis femininos. Nos casos das narrativas de crimes cometidos por homens, há uma certa glamorização do assassino. Na maioria das vezes, sua masculinidade é reafirmada no crime, porque a violência heroífica, transformando o delito em valor. Parece que quanto mais brutal e feroz é o crime, mais marcada é, no relato, a masculinidade. (NASCIMENTO, 2015, p. 156-157).

Essa forma de enxergar as mulheres como ardilosas viria de um medo que os homens possuem delas, ainda segundo Nascimento (2015). A figura da mulher é constantemente associada ao Mal e embora se encontre em uma posição marginalizada socialmente, ela ainda é capaz de despertar temor. Esse temor é de origem antiga, pois, se pegarmos como exemplo a tradição cristã, a figura feminina é associada ao mal desde a história de Adão e Eva, em que a última convenceu o homem a provar do fruto proibido. Tradicionalmente, o cristianismo continuou a associar a figura feminina ao mal. Se voltarmos à época da Inquisição, muitas mulheres perderam suas vidas sob acusação de bruxaria. Como nos lembra Perrot (2019, p. 88-89): “Essa enquête, encomendada pela inquisição, pretendia, ao mesmo tempo, descrever as feiticeiras e suas práticas e dizer o que convinha pensar sobre elas. E devia-se pensar o pior, o que justificava sua condenação ao fogo purificador”.

Em seu artigo “O lugar da mulher no judaísmo”, a rabina Sandra Kochmann nos lembra que, nos tempos bíblicos, as mulheres participavam ativamente da vida social, política e econômica, mas essa realidade mudou com o passar do tempo e com a chegada de novas influências. “Com o decorrer do tempo e por força de influências estrangeiras, especialmente a grega, foram excluídas de toda atividade pública e passaram a ficar relegadas ao lar. Essa situação das práticas cotidianas daquela época foi expressa nas leis judaicas então estabelecidas e permanece a mesma até hoje” (KOCHMANN, 2005, p. 35). A rabina nos lembra que esse desaparecimento da mulher da vida pública iniciou-se no período talmúdico, que vai do século III ao século VI da Era Comum.

Os sábios do *Talmud* interpretaram o versículo “*Toda a glória da filha do rei na sua casa*” (Salmo 45:14), ensinando que a honra de uma mulher exige que ela fique na sua casa, cumprindo sua função essencial de ter filhos e de facilitar ao seu marido o cumprimento dos preceitos. (KOCHMANN, 2005, p. 37, grifo da autora).

Portanto, segundo esse paradigma, a mulher passa a ser dependente do homem, e sua principal função é cuidar do lar. A escolha do que fazer com o seu tempo passa a ser um direito exclusivamente masculino. “O homem é livre para escolher dedicar seu tempo a Deus, a mulher não é livre de fazê-lo (na prática, mulheres e escravos têm as mesmas obrigações e cumprem os mesmos preceitos)” (KOCHMANN, 2005, p. 38). Embora permaneçam liberadas de cumprir os preceitos divinos, isso não significa liberdade, pois elas permanecem subordinadas ao marido. “De fato, até em hebraico a palavra ‘marido’ é *baal*, que significa ‘dono, patrão, proprietário e donos do mundo’” (KOCHMANN, 2005, p. 38, grifo da autora). Esse preceito essencialmente torna o homem dono também do tempo das mulheres, controlando assim todos os aspectos de sua vida.

Em seu artigo “Mulher, sociedade e religião”, Jaqueline Sena Durães nos leva de volta ao período pré-histórico quando, inicialmente, a mulher possuía um papel central, que foi sendo relegado à marginalização à medida em que novas crenças foram adquiridas.

Imaginava-se que a mulher possuía um poder mágico que aproximava a mulher do sagrado. Outro fator importante era o fato de que até depois do período paleolítico o homem não tinha o conhecimento de que fazia parte da fecundação. A mulher era também em si divinizada por ter em si os ciclos ou calendários de tempo instalados no próprio corpo. Ao homem cabia servir-se de orientações pela lua e estrelas – orientações externas ao corpo. Tudo fazia com que a mulher fosse vista com certa superioridade que causava inveja aos homens. (DURÃES, 2009, p. 132).

A autora nos lembra ainda que, em diferentes culturas, muitos mitos colocavam a mulher no papel de criadora da Terra. Um exemplo é o mito grego de Gaia, que é a própria Terra. Ela teria criado o Céu, o Mar, e em seguida os poderosos Titãs. Ainda segundo Durães

(2009), o homem passa a assumir uma posição de dominação a partir do momento em que entende seu papel no ato de gerar a vida. “Uma vez entendido que era o sêmen que dava origem à vida, o homem passou então a utilizar-se do seu ‘poder’” (DURÃES, 2009, p. 132). A autora constata o papel da mulher na sociedade com o advento do cristianismo, mostrando como a mulher foi perdendo poder e, aos poucos, passa a ser considerada um ser inferior.

Na Bíblia Deus criou primeiro o homem e depois a mulher. A narrativa da criação da mulher através da costela de Adão pode muito bem ser entendida como uma maneira do homem se sentir gerador da vida. Como no parto a mulher dá à luz, na criação bíblica é o homem que gera a mulher. Seria um resquício de inveja? Há todo um processo de inversão de valores em relação à primeira etapa. Na primeira etapa a mulher é divinizada e cultuada como geradora da vida e seu sangue era considerado fértil para a terra enquanto no relato bíblico, a mulher levou o homem a pecar e como “castigo” irá parir e seu sangue é visto como impuro, ou seja, parir deixa de ser um ato sagrado para significar sinal de inferioridade. Aquilo que antes lhe dava grandeza agora a faz impura e inferior. (DURÃES, 2009, p. 134).

Durães (2009) nos lembra que do século III ao século X o cristianismo começou a se sedimentar pelas tribos europeias, um período caracterizado por guerras e conflitos. A situação feminina era conflitante, pois quando os homens iam para a guerra “as mulheres eram jogadas ao domínio público quando havia escassez de homens e voltavam para o domínio privado quando os homens reassumiam o seu lugar na cultura” (KRAMER; SPRENGER, 1993, p. 13 *apud* DURÃES, 2009, p. 134). A mulher gradualmente foi conquistando espaço na sociedade até meados do século XIV; depois houve um período que se estendeu até o século XVIII em que a mulher foi bastante reprimida. Conhecido como o período de caça às bruxas, muitas mulheres foram assassinadas sob acusações de feitiçaria.

Durante muitos séculos as mulheres, nas mais diversas tradições eram curadoras, parteiras e até mesmo xamãs. Na medida em que o Cristianismo foi se deparando com outras culturas, as práticas de curas com ervas e tratamentos caseiros foram entendidas como bruxaria. Nesse período já havia as primeiras Universidades e as mulheres representavam uma ameaça aos médicos porque cultivavam ervas que reestabeleciam a saúde. (DURÃES, 2009, p. 134-135).

É nesse contexto histórico que foi criado o *Malleus maleficarum*, documento redigido por inquisidores (protegidos pela bula papal) em que a mulher passa a ser vilanizada e associada ao Demônio, dando-lhe poder através da cópula. “Assim, quando a mulher tem intimidade com o demônio, torna-se capaz de desencadear todos os males do mundo” (DURÃES, 2009, p. 135). O *Malleus maleficarum* consistia em um documento, inicialmente publicado em 1486, pelos inquisidores Jacobus Sprenger e Henricus Isitoris (versão latinizada do nome alemão Heinrich Kramer), que descrevia como identificar e punir feiticeiras.

Portanto, foi uma arma importantíssima na condenação de diversas pessoas, em sua imensa maioria mulheres, pelo crime de bruxaria.

Assim, podemos identificar um *medo* da figura feminina, medo de seus ardis e tentações. Como sua figura é constantemente associada ao Mal e a uma comunhão com o Diabo, o homem teme que ela o leve ao pecado ou à desgraça completa.

Assim, narrativas de mulheres que matam constituem uma representação, ou uma construção masculina, de um poder feminino, subalterno, que, em muitos momentos, revelaria mais sobre o medo masculino, porque não é contada a partir da vítima ou da que mata, do que da criminosa propriamente dita. (NASCIMENTO, 2015, p. 159).

Ao deixar a situação com Jos Sedley tão implícita, Thackeray não abre Becky para um julgamento direto, mas lança uma sombra sob sua possível capacidade de cometer um crime hediondo, o que alimenta esse medo que o homem possui da mulher ardilosa e fatal. Thackeray apresenta Becky como uma personagem dúbia e complexa, aparentemente fácil de compreender, mas ao mesmo tempo relativamente misteriosa, até mesmo para o leitor. “E muito ocasionalmente – mas em ocasiões particularmente importantes, como se vê – ele escancara o enigma da própria vida como parte de sua arte: quem *pode* ter certeza se Becky está dizendo a verdade?”<sup>63</sup> (DYSON, 1969, p. 165, grifo do autor *apud* BLEDSOE, 2006, p. 51, tradução nossa). Se *A feira das vaidades* realmente é um espelho em que a sociedade deve encarar de frente seus próprios defeitos, em nenhuma outra personagem isso está mais explícito do que em Becky Sharp. “Como uma diva, Becky revela o estado dúbio e precário da aristocracia, da domesticidade, e da feminilidade”<sup>64</sup> (BLEDSOE, 2006, p. 51, tradução nossa). Essa revelação acontece pela maneira como Becky deturpa esses conceitos, ou ao menos a ideia que a aristocracia tinha deles. Ela se recusa a ficar presa ao ambiente doméstico e sua ambição vai contra o que aquela sociedade considerava como o ideal de feminilidade, pois ela buscava atingir uma posição mais prestigiosa do que sua condição originalmente lhe teria permitido.

Heathcliff também é uma personagem complexa. Lembrando que a maneira como Bataille não enxerga o mal na personagem Heathcliff através das lentes da moral, Amaral e André descrevem da seguinte maneira a moral ambígua da personagem: “Dono de um senso de ‘justiça’ muito particular, fiel à sua própria moral, o personagem não aceita o senso comum

<sup>63</sup> Citação original: “And very occasionally – though on particularly important occasions, as it turns out – he throws open the enigma of life itself as part of his art: who *can* be sure when Becky is telling the truth?” (DYSON, 1969, p. 165, grifo do autor *apud* BLEDSOE, 2006, p. 51).

<sup>64</sup> Citação original: “As a diva, Becky reveals the dubious and precarious state of the aristocracy, of domesticity, and of femininity” (BLEDSOE, 2006, p. 51).

e as imposições do mundo em que vive, fazendo de sua conduta nele uma tradução constante de sua alma arrebatada/atormentada” (AMARAL; ANDRÉ, 2016, p. 111). Bataille (1989) é da opinião de que o conflito interno de Heathcliff é uma revolta contra o mundo, como uma criança revoltada contra o mundo dos adultos. Não é o caso de dizer simplesmente que um lado representa o Bem e o outro o Mal, pois se Heathcliff cometeu maldades e crueldades em sua vida adulta, ele próprio foi vítima dessas maldades e crueldades durante muitos anos. Essa revolta é o estímulo para o seu desejo de vingança, mas, por mais que este impere sobre os seus sentidos, o sentimento mais forte a afligir a personagem é o amor. Um amor que não lhe trouxe felicidade, mas, pelo contrário, muito rancor e amargura.

Isso se mostra nos momentos finais do romance, quando Heathcliff, já bastante debilitado, aparentemente esquece seus planos de vingança e se volta inteiramente para si: ou melhor, para Catherine. Pois, em seus últimos dias, só conseguia pensar em ser reunido com sua amada.

No passado, ele havia mostrado um interesse positivo em fazer mal aos filhos de seus inimigos. Agora, ele não demonstra nenhum interesse positivo em ajustar o equilíbrio lhes fazendo bem. À sua malevolência não tem êxito a boa vontade, mas plena indiferença. Seu foco se mudou do plano da vingança e – fazendo isso – ele se mudou desse mundo.<sup>65</sup> (SPARK; STANFORD, 1966, p. 239, tradução nossa).

Essa ambiguidade presente nas personagens se mantém com elas até seus últimos momentos, visto que é discutível se estes finais podem ser chamados de felizes ou infelizes. Heathcliff e Becky não tiveram um clássico final feliz de romance, mas ao mesmo tempo não terminaram necessariamente de forma trágica, dependendo da forma como se analisam esses momentos.

#### **4.2 (In)felizes para sempre? Os momentos finais de Heathcliff e Becky**

Teriam Heathcliff e Becky sido punidos de alguma forma por suas transgressões? O fato de não terem tido um final abertamente feliz justifica a ideia de que teriam sido castigados? São questões difíceis de responder, pois as narrativas dos romances fogem do lugar comum de que os bons são recompensados e os maus castigados.

---

<sup>65</sup> Citação original: “In the past, he had shown a positive interest in doing harm to the children of his enemies. Now, he shows no positive interest in adjusting the balance by doing them good. To his malevolence there succeeds, not goodwill but sheer indifference. His focus has shifted from the plan of revenge, and – in so doing – has shifted from this world” (SPARK; STANFORD, 1966, p. 239).

Após ter perdido Catherine, e ter conseguido se vingar de todos aqueles que lhe haviam feito mal, Heathcliff veio a falecer sozinho em seu quarto, tendo passado dias apresentando um comportamento que intrigou e assustou as pessoas de seu convívio, especialmente Nelly. Sem comer e dormir, ele demonstrava uma inquietude quase eufórica, seus modos sombrios permaneciam os mesmos, mas seu humor dividia-se entre uma introspecção lamuriosa e um êxtase inexplicável. Heathcliff demonstrava já ter consciência de que seu tempo no reino dos vivos seria curto, pois já fazia planos para seu próprio funeral, que incluíam a utilização de dois caixões e a total ausência de procedimentos religiosos. “Não quero a presença de nenhum ministro, nem quero que digam oração alguma sobre o caixão... já lhe disse que quase atingi o *meu* céu; e o paraíso dos outros para mim não tem valor algum, nem me desperta a cobiça” (BRONTË, 2012, p. 181, grifo da autora). Essas diretrizes abertamente antirreligiosas horrorizaram Nelly e escandalizaram a vizinhança, mas Heathcliff não demonstrava a menor preocupação com isso. Ao longo do percurso da trama, diversas personagens aludiram a Heathcliff em comparação à figura do Diabo, desde o patriarca da família Earnshaw ao ressaltar seu tom de pele no início da narrativa, até a jovem Catherine, referindo-se ao seu caráter. “O senhor é infeliz, não é? Solitário, como o diabo, e invejoso como ele! *Ninguém* o ama... *Ninguém* chorará pelo senhor quando morrer! Eu não queria estar no seu lugar!” (BRONTË, 2012, p. 157, grifos da autora). Essa aproximação entre a figura de Heathcliff e a do demônio não se encerrou após a sua morte, visto que a reação do criado Joseph, um homem devotadamente religioso, ao encontrar seu cadáver foi exclamar que sua alma fora carregada pelo Diabo. “E por mim pode carregar a carcaça também, pouco me importo! Nossa! Que olhar mau, parece estar zombando da morte!” (BRONTË, 2012, p. 182).

Heathcliff está morto, mas o impacto de suas maldades foi tão poderoso que sua essência permanece na região. Ele ascende ao *status* de lenda, um ser que a população afirma ainda conseguir ver vagando pela região, e há quem o veja acompanhado de uma mulher. O aspecto sobrenatural do romance é deixado para especulação, mas se levarmos a ideia da vida após a morte como certa no romance, Heathcliff parece enfim ter se reunido a sua amada Catherine. E se for esse o caso, ele parece, enfim, ter encontrado a paz.

No que diz respeito à presença da morte na obra, Spark e Stanford (1966) são da opinião de que Brontë possuía uma visão mais objetiva sobre o tema, e talvez essa forma de encarar a temática da morte tenha lhe permitido escrever sobre essa questão de uma forma que rejeita o melodrama e tratava o fenômeno com naturalidade.

Quaisquer que tenham sido as preocupações tardias de Emily Brontë com a questão da morte, o fenômeno em si não lhe causava perplexidade ou fascínio; ela nunca precisou exercitar um esforço consciente para aceitar a ideia da morte e estava livre para considerar suas complexas implicações com uma avançada simplicidade que distinguia sua atitude dos autores contemporâneos.<sup>66</sup> (SPARK; STANFORD, 1966, p. 22, tradução nossa).

Levando-se em conta as considerações dos autores, a questão do sobrenatural é posta em dúvida. Se Emily Brontë realmente possuía uma visão tão pragmática sobre a mortalidade, teria mesmo trazido a questão da vida após a morte para o seu texto? Não é à toa que o sobrenatural seja apenas sugerido no romance, e cabe ao leitor decidir se ele está presente ou não de acordo com sua leitura. Dessa forma, fica em aberto o final de Heathcliff: talvez tenha terminado sozinho e amargurado até perecer para sempre, ou talvez tenha encontrado, após a morte, a paz que tanto buscava e o reencontro com seu grande amor.

Iwami (2016) nos lembra que essa presença de elementos sobrenaturais no romance de Brontë vêm de sua bagagem literária. Desse modo, as referências à morte presentes no romance teriam origem na criatividade da autora e em suas influências, ao invés de suas crenças pessoais.

Nas linhas de Brontë nota-se uma forte influência do estilo de Lord Byron e Mary Shelley. A atmosfera gótica e rebuscada da primeira fase da história dos Earnshaw, dos Lintons e do sombrio Heathcliff remete a leitura do *Castelo de Otranto*, marco inaugural da literatura gótica. *O morro dos ventos uivantes* se apresenta com características ímpares, pois enquanto seus pares da mesma época tecem um enredo de heroínas bem definidas e personagens que seguem um padrão psicológico linear, tornando muito clara a fronteira entre a bondade e a crueldade, *O morro dos ventos uivantes*, adaptado mais de vinte vezes para a indústria do cinema, rádio e televisão, transborda de misticismo, sobrenatural, paixão e ódio. Suas personagens travam batalhas genuinamente humanas, onde os sentimentos são complexos e controversos. (IWAMI, 2016, p. 36).

Becky Sharp também teve um final ambíguo, se considerarmos que não foi necessariamente punida por suas transgressões, como seria em um romance que a caracterizasse como a vilã da história. Nos momentos finais de *A feira das vaidades*, o foco da narrativa passa a ser centrado em Amelia e Dobbin, que finalmente ficam juntos (ironicamente graças a um gesto de Becky), e pouco se diz sobre Miss Sharp após a morte de Jos Sedley. Sabemos que ela herdou uma boa quantidade de dinheiro deste homem, e, quando a história avança alguns anos, descobrimos que ela é sustentada pelo filho, de quem recebe uma mesada considerável, embora não tenham mais nenhum tipo de contato.

---

<sup>66</sup> Citação original: “Whatever Emily Brontë’s later preoccupations with the subject of death, the phenomenon itself caused no bewilderment or wonder; she had never needed to exercise a conscious effort to accept the idea of death and so was free to consider its complex implications with an advanced simplicity which distinguished her attitude from that of contemporary writers” (SPARK; STANFORD, 1966, p. 22).

Rebecca vive, aparentemente, uma vida simples. “Ela tem seus inimigos. Quem não tem? Sua vida é sua resposta para eles. Ela se ocupa em trabalhos de piedade. Ela vai à igreja, e nunca sem um laçao. Seu nome está em todas as listas de caridade”<sup>67</sup> (THACKERAY, 2011, p. 917, tradução nossa). Da mesma forma que não tem contato com Rawdon filho, ela não conta mais com a boa vontade de seus antigos companheiros, até mesmo Amelia prefere não ter mais contato com ela. Dessa forma, ela se vê isolada de todos aqueles com que teve mais proximidade.

Thackeray não nos dá muitas pistas sobre o que tudo isso significa para Becky, se ela é feliz ou infeliz com sua condição nos últimos momentos da narrativa. Mas podemos inferir que ela ao menos vive uma vida respeitável e confortável. É pertinente lembrar que, durante sua jornada, ela nunca havia demonstrado grande interesse em manter relações verdadeiras de afeto, a não ser que estas pudessem lhe ser vantajosas, então talvez não tenha sido uma grande tragédia ter sido abandonada por seus antigos amigos.

Segundo Nietzsche (1998), na antiguidade, o surgimento da crença nos deuses possibilitou uma capacidade de justificar o castigo cruel, e isso em todas as culturas. Um mundo de intrigas e sofrimento seria um bom entretenimento para os deuses, que nos acompanham como a um espetáculo. “Toda a humanidade antiga é plena de terna consideração pelo ‘espectador’, sendo um mundo essencialmente público, essencialmente visível, que não saiba imaginar a felicidade sem espetáculos e festas. – E, como já disse, também no grande castigo há muito de festivo!” (NIETZSCHE, 1998, p. 59).

É levando em consideração o comportamento pré-histórico (que, segundo Nietzsche, está sempre presente ou pode ainda retornar), que o filósofo nos lembra como a relação entre credor e devedor (este primeiro sendo ferido pelo segundo) deu origem ao nosso conceito de castigo.

O “castigo”, nesse nível dos costumes, é simplesmente a cópia, *mimus* [reprodução] do comportamento normal perante o inimigo odiado, desarmado, prostrado, que perdeu não só qualquer direito e proteção, mas também qualquer esperança de graça; ou seja, é o direito de guerra e a celebração do *Vae victis!* [ai dos vencidos!] em toda a sua dureza e crueldade – o que explica por que a própria guerra (incluindo o sacrifício ritual guerreiro) forneceu todas as *formas* sob as quais o castigo aparece na história. (NIETZSCHE, 1998, p. 61, grifo do autor).

Nietzsche entra então na questão da justiça e no que consiste o homem *justo*, e combate a afirmação de Duhring de que a nascente da justiça se encontra no terreno do

<sup>67</sup> Citação original: “She has her enemies. Who has not? Her life is her answer to them. She busies herself in works of piety. She goes to church, and never without a footman. Her name is in all the Charity Lists” (THACKERAY, 2011, p. 917).

sentimento reativo. Ele afirma ser justamente o contrário: o homem *ativo* (que não reage) estaria muito mais próximo da justiça que o homem *reativo*, ou homem “do ressentimento”. Apesar dessa proximidade, o homem justo, segundo o filósofo, é menos comum do que o homem ressentido, que reage, o homem injusto.

Quando realmente acontece de o homem justo ser justo até mesmo com os que o prejudicam (e não apenas frio, comedido, distante, indiferente: ser justo é sempre uma atividade *positiva*), quando a elevada, clara, branda e também profunda objetividade do olho justo, do olho *que julga*, não se turva sequer sob o assalto da injúria pessoal, da derrisão e da calúnia, isto é sinal de perfeição e suprema mestria – algo, inclusive, que prudentemente não se deve esperar, em que não se deve facilmente acreditar. (NIETZSCHE, 1998, p. 63, grifo do autor).

O autor continua essa problematização da questão ao afirmar que o homem justo tem um olhar mais livre, e uma consciência melhor, pois não há falsidade e parcialidade na sua maneira de olhar os objetos. “Inversamente, já se sabe quem carrega na consciência a invenção da “má consciência – o homem do ressentimento!” (NIETZSCHE, 1998, p. 63-64). A própria instituição do direito, afirma ele, visa atuar em favor do homem justo, ela “desvia os sentimentos dos seus subordinados do dano imediato causado por tais ofensas, e assim consegue afinal o oposto do que deseja a vingança, a qual enxerga e faz valer somente o ponto de vista do prejudicado” (NIETZSCHE, 1998, p. 64). Será assim que as noções de *justo* e *injusto* existirão apenas relacionadas ao conceito das leis. Segundo o filósofo, nem há sentido em analisar esses dois conceitos apenas em relação a si próprios, tendo em vista que “a vida atua ofendendo, violentando, explorando, destruindo, não podendo sequer ser concebida sem esse caráter” (NIETZSCHE, 1998, p. 65).

Voltando ao tema do castigo, Nietzsche nos lembra que a crença nele em geral é a de que ele despertaria em um infrator o sentimento de culpa, o remorso. A questão é que, nos lembra o filósofo, é rara a ocorrência de remorso em criminosos e infratores, e a noção de que serem castigados os levariam a uma redescoberta da consciência que resultaria em remorso é problemática, se não ilusória.

Falando de modo geral, o castigo endurece e torna frio; concentra; aguça o sentimento de distância; aumenta a força de resistência. Quando sucede de ele quebrar a energia e produzir miserável prostração e auto rebaixamento, um tal sucesso ainda é sem dúvida menos agradável que o seu efeito habitual: que se caracteriza por uma seca e sombria seriedade. (NIETZSCHE, 1998, p. 70).

Analisar o castigo sob uma perspectiva filosófica nos apresenta então esse problema. Quais serão os efeitos do castigo? Ele irá tornar o malfeitor melhor, mas em que sentido? No sentido moral, vertendo-se em uma *pessoa* melhor, ou ele apenas se tornará mais

cauteloso, para que não cometa os mesmos erros que levaram ao desmascaramento de seu crime, resultante em castigo?

O que em geral se consegue com o castigo, em homens e animais, é o acréscimo do medo, a intensificação da prudência, o controle dos desejos: assim o castigo *doma* o homem, mas não o torna “melhor” – com maior razão se afirmaria o contrário. (“O prejuízo torna prudente”, diz o povo: tornado prudente, torna também ruim. Mas felizmente torna muitas vezes tolo). (NIETZSCHE, 1998, p. 72, grifo do autor).

Tanto Heathcliff quanto Becky se encaixam no conceito de “homem do ressentimento” exposto por Nietzsche, apesar de apenas o primeiro tenha carregado esse ressentimento de maneira ativa, castigando aqueles que julga terem lhe feito mal. Embora também guardasse ressentimento para com a sociedade que a maltratara e desprezara, Becky estava mais preocupada em mudar sua posição social e adentrar essa sociedade do que punir seus membros.

É certo que os últimos momentos de Heathcliff foram bastante sofridos, culminando em sua morte ainda muito jovem. Mas, ao mesmo tempo, em seus delírios ele ansiava por ver sua amada Catherine, e isso o confortava. Existe mesmo a possibilidade de que os enamorados tenham se encontrado no Além. Por sua vez, Becky passou a viver uma vida relativamente simples, e o texto nos informa que passou a se ocupar em trabalhos de caridade. Como essa nunca havia sido uma preocupação para a personagem em tempos anteriores, e o texto não nos revela mais detalhes, não podemos ter certeza se essa nova Becky surgiu de uma mudança genuína de suas prioridades ou se ela permanece tentando manter a aparência de uma boa mulher, recatada e caridosa. O máximo que podemos inferir é que ela parece ter se contentado com sua nova realidade

Quanto à ideia de que Heathcliff e Becky possam ter sido punidos pelo mal que teriam praticado, essa não parece ter sido a ideia que Brontë e Thackeray tiveram em seus respectivos romances. Ao invés de se adequar a uma ideia moralmente linear de que os bons são recompensados e os maus castigados no fim, os autores nos apresentaram personagens que, possuindo características boas e más, fogem dos arquétipos pré-estabelecidos pelas convenções artísticas. Desse modo, o fim que Heathcliff e Becky Sharp tiveram pode ser lido como apenas o seu destino, que não envolve uma recompensa ou castigo propriamente ditos.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo da presente pesquisa é analisar as atitudes de Heathcliff e Becky e de que forma que elas batem de frente com os valores morais da sociedade da qual faziam parte. Analisando as duas obras em questão e comparando-as com textos acadêmicos sobre questões de moral e comportamento – especificamente durante o espaço geográfico e temporal das obras em estudo – a conclusão atingida é que a primeira transgressão de ambas as personagens foi desejar algo que a sociedade não pretendia lhes ofertar – no caso de Heathcliff, o amor de uma mulher branca e rica, e no de Becky, um casamento com um homem da burguesia e a conseqüente ascensão social.

Heathcliff demonstrou vários exemplos de crueldade após adquirir riqueza. Ele seduz a jovem Isabella Linton, apesar de não sentir nada por ela e desejar apenas atingir o irmão da moça e passa a maltratá-la logo após o casamento, chegando até mesmo a enforcar seu cachorrinho. Essa façanha possuía o duplo objetivo de machucar Edgar Linton e Catherine, seu grande amor.

Ele também exerceu seu poder de maneira perversa para com a geração seguinte, obtendo a guarda de seu filho com Isabella após a sua morte e o tratando com desprezo, seu único objetivo com o garoto era obter mais riqueza. Ele força o casamento dele com a jovem Cathy, filha de Edgar e Catherine, e assim se apossa da propriedade e da filha de seu maior inimigo.

O comportamento de Heathcliff demonstra que ele assimilou a maneira como os poderosos tratavam aqueles que consideravam inferiores, aplicando a mesma crueldade, desrespeito e frieza que encontrou durante quase toda a sua vida. Ele aprendeu a se comportar como um senhor de posse de capital econômico e social, incluindo todos os seus vícios.

Já Becky foi de encontro a todas as expectativas que a sociedade colocava sobre as mulheres e não teve escrúpulos em quebrá-las. Primeiro ao procurar ela mesma por um marido, embora essa atitude possa ser justificada pelo fato de que Becky já não possuía pais que pudessem fazer isso por ela. O verdadeiro problema, aos olhos da sociedade, é que Becky não se contentou em buscar um marido de sua classe social, o que era o esperado. Pelo contrário, ela inventou para si uma ancestralidade nobre que não possuía para que esta lhe proporcionasse credibilidade ao procurar um marido rico.

Tendo conseguido um marido de nome forte, mas sem uma riqueza própria, Becky e seu esposo passaram a levar uma vida desonesta, vivendo de crédito e aplicando pequenos golpes em pessoas que lhes prestaram confiança, pegando dinheiro emprestado –

sem a intenção de devolvê-lo – para sustentar seus luxos. Ela também foi contra as expectativas que aquela sociedade colocava sobre a maternidade, ignorando e desprezando abertamente seu único filho em favor de sua vida social. Entretanto, ela sabia que deveria ao menos fingir afeto pelo menino, e em um momento constrangedor, essa afeição fingida foi desmascarada em frente a outras damas da sociedade.

Outra possível transgressão de Becky, e esta é apenas aludida ao longo do romance, diz respeito à sua fidelidade matrimonial. Casada com Rawdon Crawley, ela inicialmente aceita o flerte de George Osborne, marido de sua amiga Amelia, embora rejeite seu convite para fugir com ele. Um outro incidente tem consequências mais devastadoras, quando seu marido descobre a relação de forte intimidade que Rebecca tem com Lorde Steyne, a ponto de receber presentes dele, o que leva ao fim de seu casamento.

Por fim, e esta é a transgressão mais grave de todas, existe a alusão aos momentos finais de seu relacionamento com Jos Sedley, que morre sob circunstâncias suspeitas. Não existem provas que possam incriminar Becky, mas a família deste, incluindo sua antiga amiga Amelia, decide cortar relações com ela para sempre.

Essa pesquisa de caráter bibliográfico consistiu em um diálogo com teóricos cujos livros e artigos científicos discorrem sobre os temas mais relevantes para essa pesquisa: a questão do mal vista por uma ótica moral, as diferenças nas relações de poder entre homens e mulheres, as dinâmicas sociais da sociedade do século XIX e anteriores, levando até aquele momento, além de teóricos que escreveram diretamente sobre as personagens em questão, com quem foi possível dialogar de maneira a obter uma compreensão mais abrangente dessas criações literárias.

Os resultados da investigação das obras revelam que ambas as personagens transgrediram regras de conduta social que controlavam o comportamento da sociedade, regras cujo obediência era considerado essencial para tornar uma pessoa boa diante do restante de seu círculo social. Desse modo, tanto Heathcliff quanto Becky Sharp eram vistos como maus por outras personagens de seus respectivos romances, por terem desafiado o *status quo*.

A maldade atribuída a Heathcliff provinha do fato de ele ser abertamente cruel com as outras personagens, a ponto de ser comparado repetidas vezes à figura do Diabo. No caso de Becky Sharp, a “maldade” que lhe era atribuída provinha mais aproximadamente do seu desprezo pelas regras de conduta social esperadas de uma mulher, sendo vista por outras personagens como uma aproveitadora. Entretanto, nos momentos finais do romance, Jos Sedley confessa a Dobbin que Becky é uma mulher extremamente cruel, embora a narrativa

não nos revele o que ela teria feito ao homem para receber tal alcunha. Como a personagem falece pouco depois, o leitor termina por saber pouco ou quase nada da dinâmica entre Becky e Jos nos momentos que passaram juntos ao final do romance.

Becky e Heathcliff passaram por trajetórias difíceis, marcadas por abandono, preconceito e desprezo. Mas, embora tenham cometido atitudes que vão contra os preceitos morais de seu tempo, a maior transgressão de ambos teria sido querer fazer parte de uma sociedade que buscava abertamente rejeitá-los, assim quebrando o *status quo*. As pessoas que configuravam essa sociedade “de bem” não eram isentas de transgressões, mas essas eram escondidos do círculo social e, se de conhecimento público, não afetavam a posição daquelas pessoas na sociedade, no máximo rendendo fofocas e mexericos, enquanto pessoas como Heathcliff e Becky não possuíam o mesmo privilégio. Uma diferença pertinente na situação de ambos, e isso coloca em questão as dinâmicas de tratamento de homens e mulheres, é que Heathcliff aparentemente se torna tão intocável quanto os outros membros da sociedade abastada ao enriquecer, cometendo suas crueldades sem sofrer consequências, enquanto Becky permanece em uma posição precária durante todo o romance, sabendo que o menor erro poderia arruinar todo o progresso que conquistara, o que de fato aconteceu.

Dessa forma, podemos concluir que Heathcliff e Becky Sharp tinham em comum o fato de serem marginalizados pela sociedade abastada, embora essa marginalização tomasse diferentes formas quando levadas em conta as políticas de gênero e raça. O que ambas as personagens tinham em comum é o desejo de desafiar essas convenções e alcançar uma melhor posição social, tendo que enfrentar uma série de obstáculos para atingir essa meta. A *maldade* atribuída a essas personagens provém tanto dessa quebra de paradigmas quanto de suas atitudes futuras. Entretanto, não podemos esquecer que ambos praticaram ações prejudiciais contra terceiros, o que, como nos lembra Ricoeur (1988), caracteriza o mal. “Todo o mal cometido por um ser humano, já vimos, é um mal sofrido por outro. Fazer mal é fazer sofrer alguém. A violência não para de refazer a unidade entre mal moral e sofrimento” (RICOEUR, 1988, p. 48).

A sociedade dominante buscava manter seu poder através de coerção e opressão, e em muitos casos estas não eram percebidas, por serem exercidas de maneira *simbólica*, como nos lembra Pierre Bourdieu (1998). É assim, segundo as reflexões de Bourdieu, que o poder simbólico age sobre a classe dominada: o discurso dominante possui caráter ideológico pelo fato de que “tende a impor a apreensão da ordem estabelecida como natural (ortodoxia) por meio da imposição mascarada (logo, ignorada como tal) de sistemas de classificação e de estruturas mentais *objectivamente* ajustadas às estruturas sociais” (BOURDIEU, 1998, p. 14,

grifo nosso)<sup>68</sup>. É assim que age a violência simbólica: de modo que o ato da violência não seja percebido. As classes subjugadas não verão motivo para rebelião se não sentirem estar sendo lesadas. “Os sistemas simbólicos devem a sua força ao facto de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação)” (BOURDIEU, 1998, p. 14). Isso não significa, entretanto, que as relações entre as classes dominantes e dominadas sejam ignoradas por essas últimas. Mas a força do poder simbólico está em uma relação determinada de cumplicidade, em que a classe dominada não percebe totalmente as consequências dessa relação.

O poder simbólico como poder de construir o dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for *reconhecido*, quer dizer, ignorado como arbitrário. (BOURDIEU, 1998, p. 14, grifo do autor).

A *crença* nessas relações determinadas, portanto, garantem o seu funcionamento. Ou, nas palavras de Bourdieu: “o que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras” (BOURDIEU, 1998, p. 15).

Como parte da classe dominada, Heathcliff e Becky Sharp foram vítimas tanto dessa violência simbólica quanto de uma mais direta, em que eram abertamente rechaçados por suas condições. A ideia é que ambos permanecessem no lugar que lhes fora socialmente designado, de modo a manter a ordem estabelecida pela classe dominante.

Heathcliff teve que lidar com racismo e xenofobia por parte das pessoas de famílias ricas, e até mesmo dentro do próprio lar em que morava. A forma como o rapaz era tratado ilumina a maneira como pessoas de outras raças e pobres eram tratadas pelas famílias brancas e abastadas, recebendo desprezo, temor e escárnio. Bauman (2008) afirma que o aspecto mais amedrontador no medo é a sua *ubiquidade*, o fato de que este pode vir de qualquer lugar, inclusive de outras pessoas, as quais estariam “prontas, como dificilmente antes em nossa memória, a devastar nossos lares e empregos e ameaçando destruir nossos corpos com a súbita abundância de atrocidades terroristas, crimes violentos, agressões sexuais, comidas envenenadas, água ou ar poluídos” (BAUMAN, 2008, p. 11). O temor do desconhecido foi o que inicialmente instigou aquele tratamento para com Heathcliff, mas,

---

<sup>68</sup> Reiteramos que a tradução realizada por Fernando Tomaz tem como língua de chegada o português de Portugal.

como nos lembra Dias (2012), esse medo vinha do fato de que Heathcliff pertencia a uma raça e cultura diferentes, engatilhando as ideias racistas e xenofóbicas daquela família homoganeamente branca. “Heathcliff é visto como algo que causa medo por representar uma cultura tão distinta quanto considerada assustadora e por representar o perigo de ser um intruso indesejável, o outro, uma raça diferente coabitando o seio de uma típica família do interior” (DIAS, 2012, p. 228).

A personagem consegue mudar sua situação ao enriquecer, embora ninguém saiba como essa fortuna foi adquirida. Heathcliff não é mais maltratado pelos outros, pelo contrário, agora ele usa sua fortuna e status para poder controlar e maltratar a todos ao seu redor. Essa mudança de dinâmica é uma boa representação das relações de poder presentes naquela sociedade, em que aqueles que tinham capital (seja este monetário ou social) subjugavam e humilhavam aqueles que não o possuíam.

Parte dessa crítica de Brontë está expressa na ascensão social de Heathcliff, pois há um movimento ambíguo nessa questão: ao mesmo tempo em que esse sucesso socioeconômico pode ser entendido como uma forma de contrapor os valores ingleses, ele também pode ser uma censura em relação ao acúmulo de capital. Desde os séculos XIII e XIV a burguesia vinha se consolidando nas cidades como classe mercantil e bancária cada vez mais importante. Entretanto a Revolução Industrial ampliou essa riqueza de forma exponencial, fazendo com que diversas correntes de pensamento do século XIX, muitas delas associadas ao Romantismo, criticassem esse cenário. (SCOZ, 2018, p. 25-26).

Por mais que a autora não critique abertamente esse sistema em seu texto, a forma como Heathcliff se tornou tão cruel quanto seus opressores a partir do momento em que adquiriu capital pode levar a uma leitura do romance como uma crítica a esses ideais capitalistas. Heathcliff, assim como Becky Sharp em *A feira das vaidades*, não buscava quebrar aquele paradigma, mas sim apropriar-se daqueles ideais e utilizá-los em seu benefício próprio.

A outra crítica do romance está na forma como essa iniquidade de poder afetava as relações interpessoais. Heathcliff e Catherine nunca puderam consumir seu amor pois as expectativas daquela sociedade prezavam por uma homogeneização das relações sociais, portanto, era esperado que Catherine se entregasse a um pretendente de seu próprio meio, o que ela acabou fazendo ao se casar com Linton, um homem branco e de uma família proeminente naquele círculo social. Ao trazer um personagem que não era branco e (inicialmente) sem recursos, o romance acende uma luz sobre a maneira como essas pessoas eram vistas e tratadas pela burguesia.

Apesar de ser descrito como impiedoso e cruel por quase todas as personagens do romance, inclusive sendo comparado à figura do Diabo, o escopo dessa pesquisa não busca meramente definir se Heathcliff pode ser considerado um homem mau, mas sim analisar exatamente quais as suas características e ações que vão contra as expectativas da sociedade em que estava inserido, expectativas essas que deviam ser seguidas pelas pessoas “boas”.

Becky Sharp teve que lutar contra seus próprios obstáculos em sua narrativa em *A feira das vaidades*. Como uma mulher sem posses, ela estava duplamente em uma posição marginalizada. Suas opções eram bastante limitadas, e, segundo o olhar da sociedade abastada, ela teria errado por ter desejado possuir mais do que sua posição social lhe permitiria. Não era permitido às mulheres serem muito ambiciosas, especialmente se elas não pertencessem a uma classe social mais privilegiada. Segundo o *status quo*, elas deveriam ser passivas e obedecer às regras impostas pelo patriarcado, o que, no caso de mulheres como Becky, significava manter-se em sua posição social e trabalhar para sobreviver.

Quando analisamos o pensamento da sociedade em relação à mulher durante o século XIX, precisamos levar em consideração todos os paradigmas contraditórios aos quais a figura feminina estava submetida. O pensamento ainda era de problematizar a sexualidade feminina, tratando essa questão como um tabu perigoso. A mulher ainda estava fortemente associada à esfera doméstica, e a sensualidade estaria, nesse contexto, reservada ao matrimônio. Ainda assim, se questionava com que extensão a mulher possuía autonomia sexual, e como isso se refletia em seu próprio gênero e, também no homem. Verifiquemos a seguinte constatação de Peter Gay: “O século da burguesia transformou a mulher no sexo problemático” (GAY, 1988, p. 111). Gay nos lembra que o medo que os homens sentem das mulheres não é uma exclusividade do século da burguesia, mas, pelo contrário, esteve presente em toda a história da humanidade.

O homem sentiria, de acordo com essa visão, medo do *poder* da mulher, de sua autonomia racional, pessoal e sexual. Essa independência significaria uma diminuição do poder masculino, pois o raciocínio ditava que a mulher estava subjugada ao homem na esfera doméstica, primeiro ao pai e depois ao marido. Caso a mulher fosse autônoma, o homem, perderia seu poder.

Para a maioria dos homens que se regalavam com a dominação, uma mulher que abandonasse sua própria esfera constituía não apenas uma anomalia, uma mulher-macho; mais do que isso, levantava incômodas questões quanto ao papel masculino, um papel que não se definia mais isoladamente, mas numa constrangedora confrontação com o sexo oposto. (GAY, 1988, p. 128).

Dessa forma, a transgressão de mulheres como Becky não era apenas ignorar o comportamento esperado do ser social feminino, mas desafiar abertamente o poder do masculino, criando assim um desequilíbrio no paradigma que estava em voga, aquele que ditava que cabia ao homem todo o poder social.

Dessa forma, as personagens são lidas como más pelas outras personagens de seus respectivos romances por um misto de sua ambição e de suas atitudes, e esse mesmo misto pode levar alguns críticos e leitores a fazer a mesma leitura de ambas as personagens, embora elas também tenham seus defensores. Gabriela Farias da Silva (2009, p. 23) nos lembra que “O mal aparece sobre o fundo do bem e respectivamente o bem sobre o fundo do mal, não sendo apenas uma relação de determinação mútua. O mal é a ausência do bem ou transgressão dele. O bem é unicamente positivo”. Essa *ausência* do bem pode ser lida como presente em Heathcliff e Becky, pois ambos são descritos como pessoas mais preocupadas em atingir seus próprios objetivos do que ajudar a terceiros. Becky ainda teve um único momento que pode ser lido como altruísta, ao revelar a sua amiga Amelia o verdadeiro caráter do falecido George, assim deixando-a livre para entregar-se a Dobbin, mas o mesmo não pode ser dito de Heathcliff, que só esqueceu seus planos de vingança quando estava muito exaurido para continuar a fazer maldades, e não por qualquer sentimento de altruísmo ou remorso. Assim sendo, é possível compreender a razão de alguns leitores e críticos fazerem uma leitura das personagens como más, mesmo levando em consideração o contexto social em que estavam inseridas e todo o sofrimento pelo qual passaram. A complexidade de Heathcliff e Becky permite diversas leituras, sendo possível identificar-se com eles, repudiá-los, ou ao menos compreendê-los, este último tendo sido o objetivo de nossa pesquisa.

## REFERÊNCIAS

- AMARAL, Lara Luíza Oliveira; ANDRÉ, Willian. *Wuthering Heights* e a tradição romântica: o satã byroniano e o inferno reconfigurado no romance de Emily Brontë. **e-escrita**: Revista do Curso de Letras da UNIABEU, Nilópolis, v. 7, n. 3, p. 105-118, set./dez. 2016.
- ARENDDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**: um relato sobre a banalidade do mal. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução direta do grego e do latim por Jaime Bruna. 6. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ARISTÓTELES. **Ética a Nicômaco**. Tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BARROS, Mari Nilza Ferrari de. Violência contra a mulher: as marcas do ressentimento. **PSI**: Revista de Psicologia Social e Institucional, Londrina, v. 2, n. 2, p. 129-148, dez. 2000.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução de Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1973.
- BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BATINDER, Elizabeth. **Um amor conquistado**: o mito do amor materno. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- BAUMAN, Zygmunt. **Medo Líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BLEDSOE, Virginia Boyett. **A Novel with a Diva**: Becky Sharp and the Operatic Tradition. 2006. Thesis (Master of Arts) – University of Georgia, Athens, GA, 2006.
- BLOOM, Harold. **Gênio**: os 100 autores mais criativos da literatura. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz (português de Portugal). 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BRANDER, Laurence. **Thackeray**. London: Longmans, Green & Co., 1959.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução e notas de Doris Goettems. São Paulo: Landmark, 2012.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Sales. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2018. p. 51-80.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *In*: LIMA, Aldo de *et al.* (org). **O direito à literatura**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2012.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Pedagogia dos monstros**: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 25-60.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. O morro dos ventos uivantes: um estudo pós-colonial. **Estudos Anglo-Americanos**, São José do Rio Preto, n. 37, p. 219-244, 2012.

DURÃES, Jaqueline Sena. Mulher, sociedade e religião. *In*: SANCHES, Mário Antônio (org). Congresso de Teologia da PUCPR, 9., 2009, Curitiba. **Anais [...]**. Curitiba: Champagnat, 2009. p. 132-144.

FORSTER, Edward M. **Aspectos do romance**. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. São Paulo: Globo, 1998.

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAY, Peter. **A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud**: a educação dos sentidos. Tradução de Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GOMES, Carolina de Aquino. **Humor e morte**: aspectos do insólito em *As intermitências da morte*, de José Saramago. 2020. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2020.

GOREAU, Angeline. Duas inglesas do século XVII. *In*: ARIÈS, Phillipe; BÉJIN, André (org.). **Sexualidades ocidentais**. 2. ed. Tradução de Lygia Araújo Watanabe e Thereza Cristina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1986. p. 123-134.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do prefácio de Cromwell. Tradução e notas de Celia Berrettini. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.

IWAMI, Sylvia Beatriz Ramos. **Crueldade e melancolia em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë**. 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016.

JEHA, Julio. Das origens do mal: a curiosidade em *Frankenstein*. *In*: JEHA, Julio; NASCIMENTO, Lyslei (org.). **Da fabricação de monstros**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 11-23.

KANT, Immanuel. **A religião nos limites da simples razão**. 2. ed. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2008.

KOCHMANN, Sandra. O lugar da mulher no judaísmo. **Revista de Estudos da Religião**, São Paulo, n. 2, p. 33-45, 2005.

LAGE, Verônica Lucy Coutinho. *Quincas Borba e Vanity fair*: uma narrativa na capital dos trópicos e outra no berço do Capitalismo. In: SEMINÁRIO MACHADO DE ASSIS, 2008, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Juiz de Fora: UERJ, 2008. p. 1-30.

LAGE, Verônica Lucy Coutinho. Uma proposta estética para o romance humorístico: *Quincas Borba e Vanity fair*. **Verbo de Minas**: Letras, Juiz de Fora, v. 9, n. 17, p. 123-132, jan./jun. 2010.

MACINTYRE, Alasdair. **After Virtue**: A Study in Moral Theory. 2nd. ed. Notre Dame, IN: University of Notre Dame Press, 1984.

MATSUOKA, Sayuri Grigório. **Espaço e personagem na ficção de Eça de Queirós e Machado de Assis**. 2018. Tese (Doutorado em Letras) – Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-graduação em Letras, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. **Fragmentos**, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71, jul./dez. 1998.

NASCIMENTO, Lyslei. Mulheres que matam: Judite, crime e redenção. In: JEHA, Julio; JUÁREZ, Laura; NASCIMENTO, Lyslei (org). **Crime e transgressão na literatura e nas artes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015. p. 155-172.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Genealogia da moral**: uma polêmica. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PERROT, Michelle. Escrever uma história das mulheres: relatos de uma experiência. Tradução de Ricardo Augusto Vieira. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 4, p. 9-28, 1995.

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres**. 2. ed. Tradução de Angela M. S. Corrêa. São Paulo: Contexto, 2019.

PLESSNER, Helmuth. O problema da monstruosidade. **Artefilosofia**, Ouro Preto, n. 7, p. 145-151, out. 2009.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RICOEUR, Paul. **O mal**: um desafio à filosofia e à teologia. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

SÁBER, Rogério Lobo. **Justa vingança**: uma leitura aproximativa dos romances “Crônica da casa assassinada” e “O morro dos ventos uivantes”. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SANTOS, João Pedro Rodrigues. Um diálogo entre literatura e filosofia: a representação do Mal no romance *O morro dos ventos uivantes*. In: DIALOGUE UNDER OCCUPATION, 7., 2015, Porto Alegre. **Anais [...]**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2015. p. 341-354.

SCOZ, Eduardo Gern. A crítica de Emily Brontë em *O morro dos ventos uivantes*. **Cadernos de Clio**, Curitiba, v. 9, n. 1, p. 13-29, 2018.

SILVA, Gabriela Farias da. **A representação do mal na literatura**: a laranja mecânica. 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Programa de Pós-graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SILVA, Valmor da. Os poderes do mal e as máscaras do diabo. **Revista Pistis & Praxis**: Teologia e Pastoral, Curitiba, v. 3, n. 1, p. 121-135, jan./jun. 2011.

SIQUEIRA, Ana Marcia Alves. Configuração do mal na demanda do Santo Graal. In: MONGELLI, Lênia Márcia (org.). **De cavaleiros e cavalarias**. Por terras de Europa e Américas. São Paulo: Humanitas, 2012. p. 87-100.

SMITH, Adam. **Teoria dos sentimentos morais**. Tradução de Lya Luft. Revisão de Eunice Ostrensky. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Paidéia)

SOUSA, Maria Leonor Machado de. Romantismo inglês: uma interpretação. **Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa**, Lisboa, n. 1, p. 7-23, 1980.

SPARK, Muriel; STANFORD, Derek. **Emily Brontë**: Her Life and Work. London: Peter Owen, 1966.

SUSPEND (one's) disbelief. In: MERRIAM-WEBSTER.com Dictionary. Springfield, MA: Merriam-Webster, [ca. 2021]. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/suspend%20one%27s%29%20disbelief>. Acesso em: 15 jun. 2021.

THACKERAY, William Makepeace. **Vanity Fair**. London: Collins Classics, 2011.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Sesi/SP, 2017.