

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS  
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE  
LITERATURA – UFSCAR

ALESSANDRO WIEDERKEHR

**A MULHER VITORIANA E O RECONHECIMENTO DE  
SI: UMA LEITURA POLÍTICA DE *WUTHERING  
HEIGHTS* (1847), DE EMILY BRONTË**

SÃO CARLOS -SP  
2025

ALESSANDRO WIEDERKEHR

**A MULHER VITORIANA E O RECONHECIMENTO DE SI: UMA LEITURA POLÍTICA DE  
*WUTHERING HEIGHTS* (1847), DE EMILY BRONTË**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, segundo a linha de pesquisa Literatura, História, Cultura e Sociedade, do Centro de Educação e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Carlos, para obtenção do título de mestre em Literatura.

Orientadora: Professora Doutora **Carla  
Alexandra Ferreira**

São Carlos-SP  
2025

Wiederkehr, Alessandro

A mulher vitoriana e o reconhecimento de si: uma leitura política de Wuthering Heights (1847), de Emily Brontë / Alessandro Wiederkehr -- 2025.  
108f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de São Carlos, campus São Carlos, São Carlos  
Orientador (a): Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira  
Banca Examinadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira, Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues, Prof. Izaquiel Mateus Macedo Gomes  
Bibliografia

1. Emily Brontë. 2. Literatura inglesa. 3. Literatura feminina. I. Wiederkehr, Alessandro. II. Título.

Ficha catalográfica desenvolvida pela Secretaria Geral de Informática (SIn)

DADOS FORNECIDOS PELO AUTOR

Bibliotecário responsável: Arildo Martins - CRB/8 7180

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

**Folha de aprovação**

Assinatura dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Mestrado do candidato Alessandro Wiederkehr, realizada em 05/12/2025:

---

Carla Alexandra Ferreira, presidente titular, UFSCar - Universidade Federal de São Carlos.

---

Raquel Terezinha Rodrigues, membro titular, UNICENTRO - Universidade Estadual Centro Oeste.

---

Izaquiel Mateus Macedo Gomes, membro titular, IFAM - Instituto Federal do Amazonas.

Dedico este trabalho à memória de minha mãe, Elvira Wiederkehr, por todo cuidado, pela dedicação e pelas lições de vida que contribuíram para a formação de meu caráter.

## AGRADECIMENTO

Agradeço, primeiramente, **a Deus** por seu infinito Amor, por permitir a realização de um sonho, concedendo-me a força necessária para enfrentar e superar todos os desafios.

Agradeço à minha orientadora **Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira** por ter aceitado orientar-me, pela paciência nas conversas sobre a fundamentação teórica e os caminhos a serem seguidos, pelo apoio, pelas excelentes aulas, pelas orientações valiosas e toda dedicação, contribuições fundamentais para a realização desta etapa acadêmica. Expresso minha profunda gratidão por toda orientação recebida.

Agradeço à **Profa. Dra. Raquel Terezinha Rodrigues**, membro da Comissão julgadora, pelas aulas maravilhosas e por todo apoio, pelas sugestões e orientações valiosas que contribuíram para a conclusão desta dissertação.

Agradeço ao **Prof. Dr. Izaquiel Mateus Macedo Gomes**, membro examinador da banca, pelos apontamentos e sugestões que nortearam a finalização deste trabalho.

Agradeço à **Universidade Federal de São Carlos (UFSCar)** e ao **(PPGLit) Programa de Pós-graduação** pelo apoio e incentivo à pesquisa, pela estrutura do curso, pelo corpo docente altamente qualificado e pelo ensino de excelência que foi fundamental para meu crescimento acadêmico e para minha formação.

Agradeço à minha esposa, **Flávia S. Wiederkehr**, às minhas filhas **Ingrid, Izabelle, Sophia** e ao meu filho **João Pedro** por todo incentivo e por toda paciência nos momentos mais desafiadores.

Agradeço ao amigo **Luís Lucas de Nardo (Luizinho)** pelas conversas, pelo conhecimento compartilhado no decorrer do curso que contribuíram muito com meu crescimento acadêmico e por toda contribuição dedicada.

## RESUMO

*Wuthering Heights* (1847), único romance de Emily Brontë, tem sido continuamente revisitado por estudiosos e críticos, permanecendo como objeto de debate em virtude de sua complexidade estética e de seu caráter enigmático. O presente trabalho tem como objetivo investigar a obra a partir de sua gênese criativa e de seu lugar na produção literária feminina vitoriana. A estrutura singular do romance destoa do ideal vitoriano de “felicidade doméstica”, expressão que sintetiza as relações de poder responsáveis por definir o papel social da mulher na Inglaterra do século XIX, frequentemente associada à figura do “anjo do lar”. Nesse contexto, o significado inscrito na forma da obra transcende a narrativa de paixão e conflito entre Catherine e Heathcliff, permitindo uma leitura crítica das tensões históricas e ideológicas que atravessavam a condição feminina naquele período. A pesquisa busca compreender como experiências pessoais, familiares e socioculturais relacionadas à trajetória de Emily Brontë ressoam na elaboração estética de *Wuthering Heights*, articulando aspectos do processo criativo da autora às contradições presentes na sociedade vitoriana. Para tanto, adota-se como referencial teórico a crítica genética, em diálogo com a proposta do inconsciente político de Fredric Jameson (1992) e com as contribuições de Carla Alexandra Ferreira (2018), de modo a interpretar a obra como um ato socialmente simbólico. A partir dessa perspectiva, propõe-se uma leitura política do romance, compreendendo como sua forma narrativa mobiliza e reorganiza contradições históricas e ideológicas que revelam tensões relacionadas à representação da mulher, à autonomia feminina e às estruturas de poder da sociedade vitoriana.

**Palavras-chave:** Emily Brontë; *Wuthering Heights*; Literatura inglesa; Literatura feminina; Fredric Jameson.

## ABSTRACT

*Wuthering Heights* (1847), Emily Brontë's only novel, has been continuously revisited by scholars and critics, remaining an object of debate due to its aesthetic complexity and enigmatic character. The present work aims to investigate the work from its creative genesis and its place in Victorian female literary production. The novel's unique structure clashes with the Victorian ideal of "domestic happiness," an expression that synthesizes the power relations responsible for defining the social role of women in nineteenth-century England, often associated with the figure of the "angel of the home." In this context, the meaning inscribed in the form of the work transcends the narrative of passion and conflict between Catherine and Heathcliff, allowing a critical reading of the historical and ideological tensions that crossed the female condition in that period. The research seeks to understand how personal, family and sociocultural experiences related to Emily Brontë's trajectory resonate in the aesthetic elaboration of *Wuthering Heights*, articulating aspects of the author's creative process to the contradictions present in Victorian society. To this end, genetic criticism is adopted as a theoretical framework, in dialogue with the proposal of the political unconscious of Fredric Jameson (1992) and with the contributions of Carla Alexandra Ferreira (2018), in order to interpret the work as a socially symbolic act. From this perspective, a political reading of the novel is proposed, understanding how its narrative form mobilizes and reorganizes historical and ideological contradictions that reveal tensions related to the representation of women, female autonomy and the power structures of Victorian society.

**Keywords:** Emily Brontë; *Wuthering Heights*; English literature; Women's literature; Fredric Jameson.

## Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
<b>CAPÍTULO 1 EMILY BRONTË: A GÊNESE DE UMA SINGULARIDADE NÃO CASUAL</b> .	12
1.1 Emily Brontë: a vida, a obra e o contexto familiar.....	16
1.2 A sociedade vitoriana e as questões de gênero .....	42
1.3 Introdução ao conceito do inconsciente político de Fredric Jameson .....	51
<b>CAPÍTULO 2: O PROCESSO CRIATIVO, A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS E OS NÍVEIS DE LEITURA</b> .....	54
2.1 Leitura das personagens femininas: Catherine Earnshaw .....	63
2.2 Leitura das personagens femininas: Cathy (filha).....	88
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	103
<b>REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA</b> .....	105

## INTRODUÇÃO

*Wuthering Heights* é uma obra que transcende os limites do tempo e alcança sucessivas gerações de leitores por meio de sua força estética e de seu caráter enigmático. Amada e odiada, a obra — assim como sua autora, Emily Brontë — continua a assombrar o imaginário literário, despertando fascínio, estranhamento e debate crítico. Essa atmosfera singular tem mobilizado estudiosos e pesquisadores que, atraídos pela complexidade do romance, buscam contribuir para se decifrar os enigmas que permeiam suas páginas.

Os mitos que envolvem a vida da autora e seu romance, contudo, acabaram por construir uma imagem romantizada e, muitas vezes, distorcida de Emily Brontë, não muito diferente das figuras femininas que povoaram o imaginário dos leitores de literatura gótica. Publicado em 1847, *Wuthering Heights* permanece como um dos ícones mais instigantes e difíceis de categorizar da literatura inglesa. Desde sua recepção inicial, o romance tem resistido às tentativas de classificação rígida, desafiando os estudos críticos que procuram definir sua filiação genérica ou “DNA” literário.

A recepção da obra, inicialmente, foi amplamente negativa. Considerado grosseiro e moralmente perturbador, o romance causou desconforto em leitores guiados por uma ótica patriarcal, produzindo leituras enviesadas e reducionistas de sua narrativa. Estudos contemporâneos, contudo, têm buscado ressignificar essas interpretações, propondo abordagens mais justas tanto da obra quanto da figura de sua autora, reconhecendo sua complexidade.

Entender *Wuthering Heights* à luz de sua gênese pressupõe olhar para além do poder criativo de Emily Brontë. Exige, sobretudo, compreender o chão histórico, familiar e social no qual sua escrita se originou. As tragédias pessoais, a vida no presbitério, o convívio familiar, os jogos literários e os estímulos criativos compartilhados com os irmãos; a educação autodidata, o contato intenso com livros e a prática da leitura coletiva; bem como a resistência de Emily Brontë às expectativas vitorianas em relação ao papel social da mulher, constituem elementos fundamentais para uma leitura mais atenta e complexa da

obra. Longe de reduzir o valor estético do romance, perceber como esses elementos atuam e contribuem para o processo criativo da autora não anula o poder da obra, mas a fortalece.

Nesse sentido, investigar de que modo essas experiências foram canalizadas no processo criativo da autora encontra na crítica genética um viés teórico produtivo. Tal abordagem permite apreender aspectos da intencionalidade estética de Emily Brontë, articulando-os às dinâmicas subjetivas e às forças sociais que condicionavam e restringiam a atuação das mulheres escritoras no século XIX. Trata-se, portanto, de um olhar necessariamente interdisciplinar capaz de abarcar tanto a dimensão individual da criação quanto os condicionamentos ideológicos do contexto histórico.

Investigar o processo criativo de Emily Brontë possibilita compreender como sua intencionalidade estética se materializa em estratégias de agenciamento por meio dos dispositivos literários. *Wuthering Heights*, em sua intensidade e fúria, não apenas rompe com as expectativas estéticas de seu tempo como também ressignifica as representações dos papéis sociais femininos. A articulação entre as experiências pessoais da autora, sua vivência como escritora e mulher de seu tempo, e as tensões ideológicas que atravessam sua produção literária, sustentam uma leitura que reconhece o romance como uma produção singular no cânone da literatura inglesa.

Diante disso, esta pesquisa propõe uma análise que integra princípios da crítica genética à leitura em três níveis postulada por Fredric Jameson (1992), em *O inconsciente político*. O objetivo é revisar *Wuthering Heights* sob a perspectiva de sua gênese criativa e de seu posicionamento ideológico, compreendendo-o como um ato socialmente simbólico. Para tanto, o trabalho organiza-se em dois capítulos. O capítulo 1, Emily Brontë: a gênese de uma singularidade não casual, apresenta um panorama conciso da vida de Emily Brontë e do ambiente sociocultural em que viveu, panorama que será fundamentado a partir das contribuições de três importantes biografias da autora cuja abordagem contemporânea ilustra o lugar de Brontë na história e nos debates sobre gênero. O capítulo 2, O processo criativo, a construção das personagens femininas e os níveis de leitura, analisa a estrutura da obra, as estratégias estéticas mobilizadas pela autora e a leitura das personagens

femininas pelo viés dos três níveis de interpretação propostos por Jameson. A partir dessas interlocuções, será possível delinear os alicerces teóricos que sustentam a interpretação proposta ao longo deste estudo.

## **CAPÍTULO 1 EMILY BRONTË: A GÊNESE DE UMA SINGULARIDADE NÃO CASUAL.**

Emily Brontë (1818 - 1848) ainda hoje desafia aqueles que se enveredam a estudar essa extraordinária e enigmática autora e seu romance *Wuthering Heights* (1847) dado todo o mistério que o envolve. De todos os estudos que já foram realizados, até mesmo os biógrafos mais atuais encontram dificuldades em estudá-lo devido às numerosas lendas e mitos que permeiam a vida da escritora e de sua criação literária. Ainda assim, em nossos dias, a obra desperta o interesse de leitores e pesquisadores que, devido à sua complexidade, buscam entender como uma mulher que viveu em uma província ao norte da Inglaterra conseguiu criar uma obra que se tornaria um dos expoentes mais significativos da literatura inglesa.

Entender esta autora à luz de suas experiências de vida – incluindo a convivência familiar, as tragédias pessoais pelas quais ela passou com a perda precoce de sua mãe e, posteriormente, das irmãs, bem como o ambiente do presbitério – oferece novos horizontes de leitura na elucidação de como essas experiências contribuíram para formar a visão de mundo, o projeto literário e a voz única dessa autora, dessa mulher que estava à frente de seu tempo. Esses horizontes de leitura permitem compreender como essas experiências, ao serem canalizadas, atuaram no processo criativo de *Wuthering Heights*, configurando-o como expressão do agenciamento de Emily Brontë.

Este olhar oferece não apenas novas perspectivas sobre a singularidade da trajetória da autora, mas também evidencia o protagonismo feminino como eixo estruturante da obra, atuando como um dispositivo de reflexão sobre a representação das mulheres, historicamente silenciadas, pela lente de

protagonistas femininas que ressignificam questões de gênero e classe. Neste sentido, a recepção inicial negativa do romance pode ser compreendida como resultado da incompreensão, pela maioria dos leitores, de uma escrita que desestabiliza os valores daquela sociedade patriarcal e conservadora da Inglaterra do séc. XIX.

Esse modo de estudo está alinhado ao que se nomeia hoje como crítica genética. Este método de estudo tem por preocupação investigar o processo de criação do escritor, os estímulos sociais e pessoais que deram a ignição inicial ao processo criativo, as escolhas e seu percurso até o objeto final da criação artística. Segundo Sousa, a crítica genética busca:

Avaliar a criação do autor, os diversos momentos da criação, o como e o porquê da criação. Por isso os críticos genéticos não falam em variações e erros, e sim em rasuras e consistências, pois as opções do autor revelam momentos diferentes da criação e iluminam a compreensão da obra como um todo, o passado e o presente dela. (Sousa, 2009, p. 289)

Os métodos dessa crítica se concentram em encontrar a gênese criativa e o percurso desse processo até a obra propriamente dita, ajudando a entender o processo criativo por meio da análise de manuscritos, rascunhos, notas, bilhetes, documentos sobre determinada obra estudada:

Os rascunhos são o testemunho do trabalho do escritor. Através da análise desses rascunhos, podem-se desvendar os mecanismos da produção. Os planos, o roteiro, as anotações táticas ou de referência fazem parte do rascunho de uma obra. Fixam o perfil da atividade de criação, revelam momentos da vida, eventos políticos e socioculturais, fontes, influências. A finalidade é apreender o que o escritor queria realmente fazer, o significado de um texto aos olhos do escritor. (Sousa, 2009. P. 291)

Contudo, é necessário pontuar que a crítica genética não se trata de um tipo de biografia, com relatos de acontecimentos pessoais do autor estudado, mas sim, de um estudo que objetiva conhecer os estímulos, as escolhas e os percursos pelos quais o processo criativo se deu e se materializou na obra.

A intenção aqui não é o aprofundamento desse arcabouço teórico, mas sim, apresentar uma visão panorâmica do que trata a crítica genética e dar os passos iniciais para o que pode ser um estudo maior em outro momento. Entendemos a importância da conceituação teórica para a elucidação e sistematização da discussão que se propõe, contudo, se faz necessário frisar que a crítica genética irá fundamentar juntamente com a leitura política proposta por Fredric Jameson (1992), o escopo teórico principal deste trabalho.

O caráter interdisciplinar da crítica genética não conta com instrumentos teóricos definidos para análise da gênese de uma obra, visto isso, escolher-se-á uma abordagem que considere o momento sociocultural, as leituras e o papel da autora no tecido social como estímulo criativo e a manifestação latente de desejos, anseios pessoais e coletivos de Emily Brontë, como mulher de seu tempo, em sua escrita e obra, figuradas como “inconsciente do texto.” Para o crítico Adalberto de Oliveira Souza citando Jean Bellemin-Noël (2009), o inconsciente do texto é o desejo do autor:

Ocorre que o escritor é uma série de desejos escalonados sobre várias gerações e o futuro de um momento cultural preciso. A língua que ele utiliza, o domina e o submete, força acomodações, obriga-o a deslocar elementos, tanto em nível do sintagma quanto do paradigma. Importante seria falar do desejo do narrador, pois assim podemos diferenciar o desejo singular dos desejos múltiplos, o que nos permite questionar o porquê da riqueza e da variedade de uma escritura. O desejo do narrador seria o inconsciente do texto somado ao desejo; envolveria a sociedade, o passado e o próprio desejo. (Souza, 2009, p. 295)

De acordo com o estudioso, por meio desta análise, o crítico encontra os sintomas das angústias e os anseios do desejo criativo do autor. Considera, também, que o autor é um leitor e não apenas autor ou sujeito do enunciado. Neste sentido, entre o “autor/leitor” há uma presença, um terceiro, um Outro. Este Outro “pode ser a tradição literária ou a história, o inconsciente do autor ou outros fatores que excedem o autor” (Souza, 2009, p. 296).

Não é difícil imaginar que Emily Brontë tivesse lido as autoras e autores antecessores e contemporâneos a ela e que a autora reconheceu os desafios postos às mulheres que se aventuravam ao papel de escritoras literárias, haja

vista, a tradição literária ser uma esfera predominantemente de domínio masculino e a sociedade inglesa do séc. XIX fundamentalmente patriarcal e misógina. Contudo, como apontam importantes críticas, entre elas – Ellen More, Elaine Showalter, Sandra Gilbert e Susan Gubar – a literatura de autoria feminina, apesar de negligenciada pela tradição masculina, exercia um papel de resistência à literatura tradicional, desconstruindo estereótipos, compartilhando temas, imagens e assuntos mesmo havendo distanciamento geográfico entre as autoras. Segundo Gilbert e Gubar, Ellen More e Elaine Showalter demonstraram que:

As mulheres literárias do século XIX tinham uma literatura e cultura próprias – que, em outras palavras, no século XIX havia uma subcultura literária feminina rica e claramente definida, uma comunidade na qual as mulheres conscientemente leem e se relacionam com as obras umas das outras. (Gilbert e Gubar, 1979. xii)<sup>1</sup>

Nesse sentido, a crítica genética oferece o aparato teórico para examinar as circunstâncias da produção de *Wuthering Heights*, evidenciando as condições sociais, políticas e culturais que aclimataram a obra, se considerarmos o panorama apresentado sobre a condição da mulher escritora e do seu papel social na Inglaterra do séc. XIX. Neste momento, entra em jogo a conceituação teórica que dará o escopo principal deste trabalho, oferecendo uma leitura mais ampla e completa da obra aqui posta em tela, o conceito de “inconsciente político”, de Fredric Jameson (1992). Jameson amplia a compreensão das produções culturais, entre elas, a literatura, pontuando a importância de se considerar as ideologias que regem as diferentes esferas sociais e determinam as relações de poder entre elas como elementos estéticos determinantes da forma da obra. Em outras palavras, ele não considera apenas como ela foi escrita, mas o porquê ela foi escrita de determinado jeito, considerando a atuação dessas forças ideológicas latentes, em constante disputa, tecidas na tessitura da narrativa como “ideologia da obra.” Para Jameson (1992), esses valores ideológicos, que atuam historicamente na luta de classes, estão contidos em um “inconsciente político” submerso na estrutura narrativa ou artefatos

---

<sup>1</sup> nineteenth-century literary women did have both a literature and a culture of their own — that, in other words, by the nineteenth century there was a rich and clearly defined female literary subculture, a community in which women consciously read and related to each other’s works.

culturais e o ato criativo desses “artefatos culturais [as obras literárias] como atos socialmente simbólicos” (Jameson, 1992. P.18). Nesta chave de leitura, a articulação e aplicação desses conceitos teóricos na leitura de *Wuthering Heights* possibilita desvendar não só como as vivências e experiências pessoais de Emily Brontë estão presentes nas intenções criativas da autora, mas também como estas intenções amplificam-se em questões coletivas importantes sobre classe, gênero e poder. Esses conceitos serão discutidos com maior amplitude posteriormente.

Para o desenvolvimento desta discussão, se faz necessário uma apresentação breve sobre a autora e o contexto social no qual ela estava inserida. Nesta etapa da pesquisa apresentaremos a vida da Emily Brontë pela lente de três importantes biógrafas da autora. A primeira é Mary Agnes Mary Frances Robinson, que escreveu *Emily Brontë* (1883), a primeira biografia que realizou um levantamento biográfico completo, com um olhar mais justo, tentando desconstruir a imagem negativa das primeiras críticas sobre a autora e sua obra, *Wuthering Heights*. Lyn Pykett (1889) e Clare O’Callaghan (2018), mais contemporâneas, oferecem novas perspectivas sobre a singularidade da vida da escritora, bem como de sua obra.

### **1.1 Emily Brontë: a vida, a obra e o contexto familiar**

Existem muitos mitos e especulações sobre a vida de Emily Brontë, o caráter mítico que cerca a autora e sua obra *Wuthering Heights* ainda hoje desafiam os leitores. Contudo, boa parte destas especulações não tem uma procedência confiável. Clare O’Callaghan em seu *Emily Brontë Reappraised* (2018) desmistifica várias dessas conjecturas sobre a autora, entre elas uma possível relação incestuosa com seu irmão Branwell, interpretada de forma equivocada por conta da proximidade entre eles, tal sugestão se fundamentou em “especulações duvidosas em torno das origens de Heathcliff e Catherine”. O’Callaghan argumenta que:

A ideia de que um irmão e uma irmã compartilhavam uma relação próxima não deveria ser surpreendente, mas no caso dos Brontës, essa proximidade foi mal interpretada e levada exageradamente mais longe para sugerir que Emily e Branwell tiveram um relacionamento incestuoso, algo que também foi dito sobre Charlotte e Branwell. Naturalmente, a ideia gera manchetes sensacionalistas: 'Insanidade. Surras e a paixão proibida de um irmão' declarou a manchete de um artigo do Daily Mail de 2011 escrito pelo renomado autor A.N. Wilson. (O'Callaghan, 2018, p. 153)<sup>2</sup>

Outra seria sobre a duvidosa consideração da autoria de *Wuthering Heights* ser atribuída ao irmão de Emily, devido a comentários ainda no final do século XIX sobre o teor da obra:

Quanto à sugestão feita quando O Morro dos Ventos Uivantes foi publicado, e repetida desde então, de que nenhuma mão feminina poderia ter escrito O Morro dos Ventos Uivantes, que sobre cada página paira um 'indiscutível ar de masculinidade'. (O'Callaghan, 2018, p. 155)<sup>3</sup>

Essas e outras especulações que cercam a vida de Emily Brontë e de suas irmãs cercearam suas obras, taxando-as como grosseiras, de mau gosto até para os leitores masculinos, estereótipos que se tornaram mais frequentes após a divulgação da verdadeira identidade das irmãs (Barker, 1994). De acordo com esta teórica, Elizabeth Gaskell, nos dois primeiros capítulos de *The Life of Charlotte Brontë*, faz uma apresentação de Haworth e de seus moradores, criando a pintura de um lugar remoto e idílico bem diferente daquela província industrial de Yorkshire, com objetivos bem específicos. O objetivo de Gaskell era justificar sua amiga Charlotte e suas irmãs quanto aos julgamentos já apresentados sobre o teor de suas obras, presumidas por muitos leitores, como sendo da mesma autoria. Barker afirma que:

---

<sup>2</sup> The idea that a brother and sister shared a close relationship shouldn't be surprising, but in the case of the Brontës the closeness has been misconstrued and wildly taken further to suggest that Emily and Branwell had an incestuous relationship, something that's been said of Charlotte and Branwell as well. Naturally, the idea makes for sensational headlines: 'Insanity. Beatings and a brother's forbidden passion' declared the headline of a Daily Mail article from 2011 written by the esteemed author A.N. Wilson.

<sup>3</sup> As to the suggestion made when *Wuthering Heights* was published, and repeated since, that no woman's hand could have penned *Wuthering Heights*, that over every page there hangs an 'unmistakable air of masculinity'

Não foi por acaso que Gaskell colocou tanta ênfase em Haworth nos capítulos iniciais de sua *The Life of Charlotte Brontë*. O que ela estava tentando provar era que não havia nada inerentemente mau, perverso ou mesmo estranho sobre Charlotte e suas irmãs. Moralmente impecáveis, elas atraíram o opróbrio do mundo apenas porque inocentemente, mas com precisão, reproduziram as duras realidades da vida em Haworth em seus romances, sem saber que ela diferia significativamente da sociedade em geral. (Barker, 1994, p. 14)<sup>4</sup>

Entender e conhecer os espaços sociais nos quais Emily Brontë e sua família viveram permite-nos contemplar as forças que operavam e definiam as relações humanas e como a autora negociava seu papel nesta dinâmica social. Olhar por uma lente não ficcional se faz necessário para desmistificar alguns equívocos e para ter-se uma perspectiva mais abrangente do período e da cultura a qual a família estava inserida e como essas experiências contribuíram na formação social e cultural de Emily Brontë e de seus irmãos, como também, contribuíram no estímulo criativo que proporcionou a criação de seus projetos literários.

Nascida em 30 de julho de 1818, Emily Jane Brontë era a quinta filha do presbítero Patrick Brontë e Mary Branwell e era, também, irmã das também consagradas escritoras Anne (1820-1849) e Charlotte (1816-1855). Emily nasceu em Thornton, pequena vila do distrito de Bradford, West Yorkshire, Inglaterra. Após dois anos, com o nascimento de sua irmã Anne, a família se muda para a vila de Haworth. Agnes Mary Frances Robinson (1883), assim como outras estudiosas, apontam que Emily Brontë e seus irmãos seriam impactados pelas circunstâncias da filiação, tanto no desenvolvimento do seu processo criativo quanto no desenvolvimento emocional e nas relações familiares devido a orfandade precoce. O que chama a atenção, no entanto, é o fato das três irmãs serem expoentes da literatura inglesa e, como sugerem Sandra Gilbert e Susan Gubar, se “é coincidência que a autora de *Wuthering Heights* fosse irmã das

---

<sup>4</sup> It was therefore no accident that Gaskell placed so much emphasis on Haworth in the opening chapters of her **Life of Charlotte Brontë**. What she was trying to prove was that there was nothing inherently evil, perverse or even odd about Charlotte and her sisters. Morally flawless themselves, they had attracted the world's opprobrium only because they had innocently, but accurately, reproduced the harsh realities of life in Haworth in their novels, unaware that it differed significantly from society at large.

autoras de *Jane Eyre* e *Agnes Grey*” nunca saberemos.<sup>5</sup> O que é evidente para essas teóricas, é o fato de que o núcleo familiar contribuiu muito à integração das jovens à cultura de sua época, por mais reclusas que fossem no presbitério, “as Brontës tinham pais literários” (Gilbert & Gubar, 1979, p. 250). Para as teóricas, o ato de ler, escrever e compartilhar as escritas uns dos outros, “abordar a realidade por meio da agência mediadora dos livros, ler os parentes e sentir-se relacionado à sua leitura”<sup>6</sup> foi um ato comunitário que contribuiu para a criação de uma identidade familiar:

Os Brontës tinham pais literários [...] o reverendo Patrick Brontë foi em sua juventude autor de vários livros de poesia, um romance e uma coleção de sermões, e Mary Branwell, a jovem com quem ele se casou, aparentemente também tinha algumas habilidades literárias. E, claro, além de ter pais literários obscuros, Emily Brontë tinha irmãos literários, embora eles também fossem, na maior parte de sua vida, quase tão desconhecidos quanto seus pais.<sup>7</sup> (Gilbert & Gubar, 1979, p. 250).

De fato, estudos recentes sobre dois volumes de *The Remains 1810*, de *Henry Kirke White* que permaneceram ocultos até 2015 e pertenceram a Mary Brontë, contendo várias anotações de suas filhas, filho e marido, contendo ainda, fragmentos de um conto e um poema inéditos de Charlotte, sobreviveu a um naufrágio e foi arrematado por um reverendo da igreja batista de Haworth, em um leilão, após a morte de Patrick Brontë, em outubro de 1861, evidenciam o quanto o compartilhar leituras e escritas em família foi significativo para estas extraordinárias autoras. Na introdução de *Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë* (2019), Judi Dench, presidente da *The Brontë Society*, argumenta sobre a importância do achado do *The Remains* para os estudos dessas autoras sob à luz das novas descobertas de anotações, registros de notas e fragmentos de

---

<sup>5</sup> Is it coincidental that the author of *Wuthering Heights* was the sister of the authors of *Jane Eyre* and *Agnes Grey*? [...] These are interesting though unanswerable questions. (GILBERT & GUBAR, 1979, p. 250).

<sup>6</sup> to approach reality through the mediating agency of books, to read one’s relatives, and to feel related to one’s reading.

<sup>7</sup> Brontes had literary parents [...] the Reverend Patrick Bronte was in his youth the author of several books of poetry, a novel, and a collection of sermons, and Maria Branwell, the girl he married, apparently also had some literary abilities. And of course, besides having obscure literary parents Emily Bronte had literary siblings, though they too were in most of her own lifetime almost as unknown as their parents.

textos, “é uma rica oportunidade para conhecer mais sobre a família e seu trabalho.”<sup>8</sup> Segundo Judi Dench, “o exemplar da Sra. Brontë foi de fato bem manuseado, e tinha grande valor sentimental para os filhos, que, ainda muito jovens, perderam a mãe.” (Dench, 2019, p.08)

A obra de Henry Kirke White, que pertenceu a Mary Branwell, foi recuperada de um naufrágio que ocorreu em 1812, na costa de Devonshire, pouco antes do casamento. Após o casamento, os dois volumes de *The Remains* acompanhariam a família Brontë até a morte de seu último integrante, Patrick Brontë, em junho de 1861. Mais que volumes literários, os livros eram para aquelas crianças e para seu pai uma lembrança materializada da memória da mãe, uma presença constante, amada e nostálgica de Mary Brontë. “Os livros não tratam *apenas* de história: eles constituem e incorporam o próprio registro histórico vivo.”<sup>9</sup> De acordo com Ann-Marie Richardson (2019), Emily Brontë herdou de sua mãe uma individualidade e força de caráter de uma raiz *Cornish* e esses atributos deram-na o impulso corajoso e criativo para escrever o feroz e selvagem *Wuthering Heights*. De fato, segundo a autora, para boa parte de suas biógrafas, a prematura morte de Mary Brontë exerceu em Emily uma influência literária muito significativa. “Assim, Maria assombra as páginas de O morro dos ventos Uivantes como Cathy faz em seu lar” (Richardson, 2019, p. 172). Para alguns críticos, *Clifton Grove*, de Henry Kirke White pode ter dado o mote para a textura de *Wuthering Heights*. (Richardson, 2019)

Barbara Heritage (2019) afirma que é justamente o caráter de “poder encapsular” o passado que os livros têm, que servem como lembranças fugazes do presente e tornam-se sobreviventes póstumos a seus antigos donos. Marcas de uso, registros nas margens, anotações, acréscimos feitos no corpo dos livros deixados por seus leitores criam um elo corpóreo com os futuros leitores. “Os Brontës eram sensíveis a essas ressonâncias históricas” (Heritage, 2019, p. 27). A autora pontua que:

---

<sup>8</sup> Judi Dench, *Os pergaminhos perdidos de Charlotte Brontë / colaboração de Ann Dinsdale... [et all]*; tradução de Thereza Christina Roque da Motta. – São Paulo: Faro Editorial, 2019. P. 08.

<sup>9</sup> Barbara Heritage, *Os pergaminhos perdidos de Charlotte Brontë / colaboração de Ann Dinsdale... [et all]*; tradução de Thereza Christina Roque da Motta. – São Paulo: Faro Editorial, 2019. P. 26.

Os muitos livros que possuíam e liam, e onde faziam anotações, eram antigos e usados, principalmente devido à modesta renda de Patrick Brontë de cento e setenta libras anuais como pároco perpétuo e ministro oficiante na Igreja de São Miguel e Todos os Anjos em Haworth, que lhe permitia muito pouco dinheiro de sobra para comprar livros novos.<sup>10</sup>

Neste sentido, estar entre livros era um meio para manter memória de Mary Branwell viva, preenchendo a ausência da mãe com suas memórias e lembranças, rascunhadas nas páginas do *The Remains*, e também ter acesso aos assuntos do mundo exterior – pela leitura dos jornais, revistas, livros, Emily e seus irmãos puderam ampliar seus conhecimentos sobre política, geografia, história, notícias locais, obras literárias – isso impactaria significativamente na formação de Emily e de suas irmãs, principalmente, considerando a época em que viviam. O pai das crianças teve um papel importante na formação dos filhos.

Juliet Baker (1994) comenta, em *The Brontës*, como a profissão de Patrick e seu envolvimento com assuntos políticos, sociais e religiosos impactaria profundamente a formação das crianças Brontë. Ao contrário daquela paisagem isolada e inóspita descrita por Elizabete Gaskell e apresentada em *Wuthering Heights*, Haworth era, no período em que os Brontës viveram, um dos polos industriais produtores de lã mais importantes do norte da Inglaterra:

Haworth está a 314 metros (1.031 pés) acima do nível do mar nos South Pennines, próximo à fronteira entre Yorkshire e Lancashire. Está cercada por colinas onduladas, que são cortadas por vales pastoris e arborizados, e coroadas por áreas de charnecas não cercadas, que se estendem até onde a vista alcança. As encostas das colinas são pontilhadas por pequenas propriedades rurais e os vales com pequenos moinhos que outrora aproveitavam o poder das abundantes fontes e ribeiros que escorriam das charnecas. Entre uma e três milhas mais ao sul ao longo do vale de Worth está Oxenhope, que no início do século dezanove foi dividida em dois assentamentos, Near e Far Oxenhope; a oeste, a uma milha de distância através das charnecas, encontra-se Stanbury. Ambas as vilas pertenciam ao antigo município de Haworth e faziam parte da extensa e mal definida capela de Haworth, que os almanaques da época descreviam como cobrindo uma área de exatamente 10.540 acres; efetivamente, abrangia todas as aldeias, vilarejos, fazendas e cottages localizadas fora dos parâmetros das cidades mais próximas. Essas cidades, nenhuma delas a mais de uma dúzia de milhas de distância, incluíam algumas das áreas manufatureiras mais importantes do norte da Inglaterra: Bradford a leste e Halifax a sudeste eram proeminentes na indústria da lã do West Riding de Yorkshire; Burnley a oeste, logo além da fronteira

---

<sup>10</sup> Heritage, 2019, p. 27

para Lancashire, era um centro do comércio de algodão.<sup>11</sup> (Barker 1994, P. 15)

Neste cenário, sugerir que os Brontës estavam isolados de todo contato social parece contraditório. De fato, segundo Juliet Barker, a profissão de Patrick Brontë colocava ele e sua família em uma determinada esfera social cujo convívio era inevitável:

Embora fosse conveniente para a Sra. Gaskell sugerir que as Brontë não tinham contatos sociais normais fora de seu círculo familiar próximo, isso claramente não era o caso. A ocupação de seu pai tornava isso impossível (Barker 1994, P. 19).<sup>12</sup>

Patrick mantinha relações muito próximas com clérigos locais, entre eles Theodore Dury, de Keighley, Thomas Crowther, de Cragg Vale e, também, com um parente por parte de sua esposa, John Fennell, de Cross Stone. Caroline Dury e as filhas de Crowther estudaram na Clergy Daughters' School em Cowan Bridge junto com Emily e suas irmãs. Não era incomum clérigos convidados a pregar para arrecadar fundos para a escola dominical e mesmo o bispo, em visitas ocasionais, serem recebidos pelos filhos do pároco local de Haworth (Barker, 1994). Segundo a teórica, Ellen Nussey, amiga de Charlotte, em seu diário de 1844 relata momentos de diversão com os Heatons de Ponden Hall, encontros sociais que aconteciam com certa frequência:

---

<sup>11</sup> Haworth stands 314 metres (1,031 feet) above sea level in the South Pennines, close to the Yorkshire–Lancashire border. It is surrounded by swelling hills which are riven with pastoral, wooded valleys and crowned with unenclosed moorland, stretching as far as the eye can see. The hillsides are dotted with small farmsteads and the valley bottoms with little mills which once harnessed the power of the abundant springs and streams pouring off the moors. Between one and three miles further south along the Worth valley is Oxenhope, which was in the early nineteenth century divided into two settlements, Near and Far Oxenhope; to the west, a mile away over the moors, lies Stanbury. Both villages belonged to the old Haworth township and formed part of the sprawling and ill-defined chapelry of Haworth, which the gazetteers of the day described as covering an area of precisely 10,540 acres; effectively it encompassed all the villages, hamlets, farms and cottages lying outside the parameters of the nearest towns.<sup>7</sup> These towns, none of them more than a dozen miles away, included some of the most important manufacturing areas of northern England: Bradford to the east and Halifax to the southeast were pre-eminent in the woollen industry of the West Riding of Yorkshire; Burnley to the west, just over the border into Lancashire, was a centre of the cotton trade.

<sup>12</sup> Whilst it suited Mrs Gaskell's purposes to suggest that the Brontës had no normal social contacts outside their own close-knit family circle, this was clearly not the case. Their father's occupation made this impossible.

Essas visitas foram recíprocas, pois há referências na correspondência dos Brontës a amigos e vizinhos sendo convidados para o chá de forma puramente social. A família de Ebenezer Rand, diretor da nova Escola Nacional que abriu em Haworth em 1844, parece ter estado em termos particularmente amigáveis com os Brontës <sup>13</sup> (Barker 1994, P. 20)

Essas evidências não indicam que Emily e suas irmãs mantinham laços profundos de amizade com seus vizinhos, contudo, “é uma prova conclusiva de que elas faziam parte de, e tinham relações familiares com, um círculo social centrado na profissão de seu pai.”<sup>14</sup> Desta forma, a família Brontë não nos parece ser tão atípica como se acredita, pelo contrário pareciam bem típicos, a não ser pelas suas aspirações intelectuais e literárias. Mesmo as poucas amizades mais íntimas como Ellen Nussey ou Mary Taylor, amigas das irmãs, não conseguiam se integrar totalmente na dinâmica da relação das irmãs em sua intensidade criativa e práticas literárias, as irmãs e irmão partilhavam:

“dos mesmos interesses e entusiasmos, e unidos pela criação conjunta de seus mundos imaginários secretos, os jovens Brontës não precisavam olhar para fora de sua própria casa em busca de simpatias emocionais ou intelectuais.”<sup>15</sup> (Ibidem)

Uma outra característica de Haworth que desmistifica a imagem desolada que se criou nas descrições da região, nos primeiros capítulos de *Life of Charlotte Brontë*, de Elizabeth Gaskell, eram suas aspirações culturais. Entre os anos de 1820 e 1861, de acordo com Barker (1994), Haworth havia desenvolvido uma tradição musical louvável, uma das companhias musicais mais antigas era a *Haworth Philharmonic Society*, criada por volta de 1780, que realizava concertos no pub Black Bull, e havia também o *Haworth Choral Society*, que fazia quatro apresentações anuais em várias localidades. Segundo Juliet Barker (1994), Patrick Brontë amava estas apresentações e frequentemente assistia-as

---

<sup>13</sup> These visits were reciprocated, for there are references in the Brontë correspondence to friends and neighbors being invited to tea on a purely social basis. The family of Ebenezer Rand, master of the new National School which opened in Haworth in 1844, seems to have been on particularly friendly terms with the Brontës.

<sup>14</sup> it is conclusive proof that they were part of, and on familiar terms with, a social circle centred on their father's profession. (Barker 1994, P. 20)

<sup>15</sup> Sharing the same interests and enthusiasms, and bound together by the joint creation of their secret imaginary worlds, the young Brontës had no need to look outside their own home for emotional or intellectual sympathies.

com sua família. Ele preocupava-se muito com a educação dos filhos, sempre que podia, o pai “não apenas os levava aos concertos e palestras locais, mas dedicava uma parte considerável de sua renda limitada para educá-los nas artes liberais.”<sup>16</sup> Emily e sua irmã Ann Brontë tiveram as aulas de piano ministradas por Sr. Sunderland, incentivadas pelo pai, e se tornaram proficientes ao nível de ensinar outras pessoas como pode-se evidenciar no registro do diário de Emily:

O diário de Emily, datado de 24 de novembro de 1834, registra que o Sr. Sunderland era esperado e que ‘Anne e eu não fizemos nosso exercício de música, que consiste em si maior.’ A miopia de Charlotte aparentemente a impediu de aprender piano, mas tanto Emily quanto Anne se tornaram proficientes o suficiente para ensinar outras pessoas. Emily, em particular, que tocava ‘com precisão e brilhantismo’, era considerada tão talentosa que, ao ir para o Pensionna Heger em Bruxelas em 1842, um dos melhores professores da Bélgica foi contratado para lhe dar aulas. Branwell, além disso, aprendeu a tocar flauta. (Barker, 1994, p. 29)<sup>17</sup>

Outra atividade presente na infância dos Brontës eram as aulas de desenho, ministradas por John Bradley, artista que incentivou Emily, suas irmãs e irmão a desenvolverem suas habilidades artísticas. O pai sempre apoiou e incentivou o desenvolvimento criativo das crianças porque ele sabia que essas “habilidades de desenho eram um pré-requisito para uma educação elegante na época e seriam essenciais para os filhos de Patrick se quisessem ganhar a vida como professores e governantas.”<sup>18</sup> As artes plásticas tinham sua expressão em Halworth, representadas por um proeminente artista local James Constantine; outro artista que caiu nas graças das irmãs Brontë era John Bradley, embora, provinciano, ele fazia exposições regulares na Royal Northern Society for the Encouragement of the Fine Arts. Um professor de Keighley, Willian Dearden, que era amigo de família Brontë, afirmou que:

---

<sup>16</sup> Not only did he take them to the local concerts and lectures, but he dedicated a considerable portion of his limited income to educate them in the liberal arts. (Barker, 1994. P. 29)

<sup>17</sup> Emily’s diary paper of 24 November 1834 records that MrSunderland was expected and ‘Anne and I have not Done our music ex cercise which consists of b major.’ Charlotte’s short-sightedness apparently prevented her learning the piano but both Emily and Anne became proficient enough to teach others.Emily, in particular, who played ‘with precision and brilliancy’ was considered so talented that when she went to the Pensionnat Heger in Brussels in 1842 one of the best professors in Belgium was engaged to give her lessons.Branwell, in addition, learnt to play the flute.

<sup>18</sup> Drawing skills were a prerequisite of a genteel education at the time, and would be essential to Patrick’s children if they were to earn their livings as teachers and governesses. (Ibidem)

lembrou-se de ter encontrado Patrick e seus filhos 'muitas vezes' no estúdio de Bradley, 'onde eles observavam em inspeção atenta e admiração silenciosa alguma nova produção do gênio do artista' (Barker, 1994. P 22).<sup>19</sup>

O próprio Bradley que ofereceu as primeiras orientações para as crianças criarem seus primeiros esboços. “Emily e Charlotte eram devotadas à arte: Charlotte fazendo cópias com minúcia e precisão exata; Emily desenhando animais e naturezas mortas com muito mais liberdade e certeza de toque” (Robinson, 1883. P 47)<sup>20</sup>. Charlotte, em 1834, que já demonstrava um talento para as artes, expos dois desenhos de sua autoria, gravuras da Abadia de Bolton e Kirkstall Abbey na *the RoyalNorthern Society*, contudo, não houve compradores (Barker, 1994).

Patrick preocupava-se muito com a educação dos filhos, ele reconhecia que uma boa formação tem um poder redentor de resgatar qualquer pessoa da mais profunda e inata degradação, tendo como exemplo sua própria vida. Filho de camponeses irlandeses, Patrick um entre dez irmãos, apesar do trabalho duro na propriedade do pai, com idade suficiente para escolher seu próprio destino, vai para St. John's, em Cambridge, para estudar; nunca mais voltaria à Irlanda. “Sua própria carreira foi uma reivindicação pessoal de sua crença apaixonada no poder da educação para transformar vidas” (Barker, 1994, p.26).<sup>21</sup>

Segundo a autora, Patrick Brontë era dotado de um ímpeto e “uma força de vontade indomável”; já Mary, a mãe, foi um modelo, em diferentes graus, a ser seguido. Uma certa influência celta, combinada pela união dos pais, daria “uma predisposição à superstição, imaginação e horror que é um fio condutor em todo o trabalho”<sup>22</sup> (Robinson, 1883, p 10) das três irmãs. Mary Branwell era de uma família de comerciantes da Cornualha estabelecida em “Pezance” e Patrick, filho de camponeses irlandeses, “Hugh Prunty”, do sul da Irlanda, estabelecidos

---

<sup>19</sup> remembered meeting Patrick and his children ‘many times’ in Bradley’s studio, ‘where they hung in close-gazing inspection and silent admiration over some fresh production of the artist’s genius.’

<sup>20</sup> Emily and Charlotte were devoted to the art: Charlotte making copies with minuteness and exact fidelity; Emily drawing animals and still-life with far greater freedom and certainty of touch.

<sup>21</sup> His own career had been a personal vindication of his passionate belief in the power of education to transform lives.

<sup>22</sup> a predisposition to superstition, imagination and horror that is a strand in all their work.

no Norte. De acordo com A. Mary F. Robinson (1883), O jovem, ambicioso, desejando melhorar de vida:

Deixou o telhado de seu pai decidido a ganhar uma posição para si mesmo. Em Drumgooland, um vilarejo vizinho, ele abriu o que é chamado na Irlanda de escola pública; uma espécie de escola de sebe para crianças da aldeia. Ele se dedicou ao ofício por cinco ou seis anos, usando seu tempo livre para aperfeiçoar-se em conhecimentos gerais, matemática e noções básicas de grego e latim. (Robinson, 1883, p.11)<sup>23</sup>

Seus esforços foram notados por Rev. Sr. Tighe, o clérigo da paróquia, que aconselha o rapaz a ingressar em alguma universidade inglesa e, em 1802, vai para Cambridge e consegue entrar em St. John's. Após um período de quatro anos, Patrick sai de St. John's, abandona seu nome irlandês "Prunty", adotando uma variação grega, "Brontë," do também irlandês "Bronterre", tornando-se pároco em Essex. Nunca mais volta à Irlanda. (Robinson, 1883)

Após a morte de sua esposa, Mary Brontë, as filhas mais velhas, Maria, com sete anos, e Elizabeth assumiriam o papel da mãe dos irmãos mais novos com a ajuda de Elizabeth Branwell, a irmã de Mary; duas jovens de Haworth foram contratadas para ajudar com as crianças e com os serviços domésticos. Clare O'Callaghan (2018) comenta que a morte de Mary Branwell foi uma experiência traumática para Emily, que tinha apenas três anos, fato que marcaria a vida da autora. Em um dos seus poemas não nomeados, escrito em 1840, os versos apresentam "o eu-lírico adulto reflete sobre o reconhecimento de que em seus anos mais jovens teve a sorte de ter um ente querido (agora falecido) pelo período que teve"<sup>24</sup> (O'Callaghan, 2018, p. 15).

Emily e suas irmãs, após alguns anos depois da morte da mãe, devido as obrigações paroquiais de Patrick, seriam enviadas para a Clergy Daughters ' School, escola localizada em Cowan Bridge. A instituição de ensino não tinha as mínimas condições de funcionamento, sendo prejudicial às crianças que a

---

<sup>23</sup> Patrick left his father's roof resolved to earn a position for himself. At Drumgooland, a neighbouring hamlet, he opened what is called in Ireland a public school; a sort of hedge-school for village children. He stuck to his trade for five or six years, using his leisure to perfect himself in general knowledge, mathematics, and a smattering of Greek and Latin.

<sup>24</sup> the adult speaker reflects on the recognition that in their earlier years they were fortunate to have a loved one (now departed) for the period that they did.

frequentavam, “o local foi declarado insalubre; as roupas insuficientes; a água fétida e salobra” (Robinson, 1883. P.38).<sup>25</sup> As péssimas condições dessa instituição foram ficcionalizadas por Charlotte na imagem “da miserável Escola Lowood em Jane Eyre” (O’Callaghan, 2018, p 16).<sup>26</sup> Devido as más condições, exposição ao frio extremo e um surto de tifo na escola, as irmãs mais velhas ficaram debilitadas e foram enviadas de volta para casa em 1825. Após três meses, Maria Brontë faleceu em 6 de maio e Elisabeth em 31 de maio. A família ficou devastada com as mortes das irmãs mais velhas, “numerosos estudiosos das Brontë descreveram como a rápida perda das irmãs impactou coletivamente as crianças sobreviventes”<sup>27</sup> (O’Callaghan, 2018, p 17).<sup>28</sup>

Extremamente devastado com a morte de suas amadas filhas mais velhas, Patrick Brontë, receoso em enviar as mais novas novamente para aquela escola, decide educar seus filhos em casa, em Haworth, onde tiveram uma educação formal, dada pelo pai, complementadas por aulas práticas, todas as manhas, quando caminhavam pelos pântanos. Aulas orais de ciências naturais, história, biografia, com registros escritos do que ouviram; a metodologia de ensino adotada pelo pai estava “muito distante do enfadonho aprendizado de papagaios e da recitação de gramática e listas de fatos geográficos e históricos que eram a dieta básica da educação do início do século XIX”<sup>29</sup> (Barker, 1994, p.30). O método empregado por Patrick, bem diferente daquele que atendia a maior parte das jovens de sua época, foi pensado pelo pai para estimular e criatividade dos filhos. Mary Robinson (1883) argumenta que o pai das crianças, para estimular a criatividade e desenvolver-lhes a retórica sem timidez, realizava uma brincadeira na qual cada um dos filhos deveria cobrir o rosto com uma máscara de gesso, ficar em pé e a falar sem medo sobre um tópico apresentado pelo pai. Em uma carta para Elizabeth Gaskell, Patrick revela:

---

<sup>25</sup> The site was declared unhealthy; the clothing insufficient; the water fetid and brackish.

<sup>26</sup> the institution Charlotte famously reconstructed as the miserable Lowood School in Jane Eyre.

<sup>27</sup> Numerous Brontë scholars have described how the rapid loss of the sisters collectively impacted on the remaining children.

<sup>28</sup> Numerous Brontë scholars have described how the rapid loss of the sisters collectively impacted on the remaining children.

<sup>29</sup> Such methods of instruction, far removed from the dull parrot-learning and recitation of grammar and lists of geographical and historical facts which were the staple diet of early nineteenth century education.

"Uma circunstância agora me ocorre, a qual eu também posso mencionar. Quando meus filhos eram muito pequenos, quando, até onde eu me lembro, o mais velho tinha cerca de dez anos de idade e o mais novo quatro, pensando que eles sabiam mais do que eu já havia descoberto, para fazê-los falar com menos timidez, eu pensei que se eles fossem colocados sob uma espécie de cobertura eu poderia atingir meu objetivo; e por acaso eu tinha uma máscara em casa, eu disse a todos eles para ficarem de pé e falarem corajosamente sob a cobertura da máscara" (Robinson, 1883, p. 25)<sup>30</sup>

Esta brincadeira pode ser observada em uma das cenas mais memoráveis do mais recente filme "Emily", de 2022, dirigido por Frances O'Connor com a atriz Emma Mackey interpretando Emily Brontë. Na cena, as irmãs brincam com a máscara, mostrando suas habilidades cênicas, quando, em dado momento, Charlotte desafia Emily a entrar na brincadeira a qual aceita e faz uma interpretação da mãe, já falecida, com tal vivacidade que convence a todos que estavam presentes.

De acordo com as teóricas até aqui apresentadas, fica evidente que Patrick Brontë teve importância fundamental na educação de Emily e seus irmãos, ele encorajou seus filhos nos debates sobre política e conversas religiosas da época. Tornou acessível a eles livros e jornais, sem censurá-los ou podá-los em seus estudos ou no seu desenvolvimento criativo, oferecendo uma educação bem diferente da ofertada tradicionalmente. Segundo, Barker (1994, p. 30):

Os jovens Brontës certamente tiveram uma infância não convencional, mas isso provou ser uma libertação para eles. A paixão de seu pai pela política, literatura e natureza e seus métodos pouco ortodoxos de educá-los foram inspiradores para crianças tão inteligentes e imaginativas.<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> A circumstance now occurs to my mind which I may as well mention. When my children were very young, when, as far as I can remember, the eldest was about ten years of age and the youngest four, thinking that they knew more than I had yet discovered, in order to make them speak with less timidity, I deemed that if they were put under a sort of cover I might gain my end; and happening to have a mask in the house I told them all to stand and speak boldly from under cover of the mask.

<sup>31</sup> The young Brontës certainly had an unconventional childhood, but this proved to be a liberation for them. Their father's passion for politics, literature and nature and his unorthodox methods of educating them were inspirational to such clever, imaginative children.

Curiosamente, as teóricas Clare O'Callegan e Juliet Barker são categóricas em afirmar que Elizabeth Gaskell criou uma imagem distorcida de Haworth e da família Brontë e que, ao contrário da imagem de pessoas atípicas, morando em total isolamento em um local inóspito e selvagem, sob a tutela de um pai repressor, o presbitério era um lugar feliz e acolhedor, um lar. Para Barker (1994, p. 30):

Em sua *The Life of Charlotte Brontë* a Sra. Gaskell retratou os Brontës como vítimas de uma infância anormal e educação, sofrendo um exílio involuntário da civilização, sociedade e amizades no isolamento bárbaro de Haworth, e a atmosfera repressiva e sem amor de um lar governado com uma barra de ferro por um pai tirânico e egocêntrico. Ela não poderia estar mais errada.<sup>32</sup>

Em sua obra *Emily Bronte Reappraised* 2018, Clare O'Callegan afirma que Patrick Brontë, apesar de suas obrigações referentes ao seu trabalho, era presente na vida de seus filhos, nas rotinas diárias, nos estudos, tendo com eles algum tempo de qualidade, “contrariando os relatos de Elizabeth Gaskell em *The Life of Charlotte Brontë*, o ambiente familiar na casa do pastor era um lugar feliz” (O'Callaghan, 2018, p. 18). Ela mostra que a família iniciava o dia:

reunindo-se no estúdio de Patrick para orações. As crianças então o acompanharam [...] para um café da manhã 'simples, mas abundante' [e] foram então entregues aos cuidados de Sarah até a hora do jantar.[.] Enquanto Patrick saiu para visitar a paróquia à tarde, as crianças saíram para os campos todos os dias, a menos que o tempo estivesse muito ruim. Essas caminhadas eram o ponto alto do dia deles [...] ao retornarem para casa, encontraram o chá esperando por eles [.] Patrick entrou mais tarde e [...] reuniu as crianças ao seu redor 'para recitação e conversa, dando-lhes aulas orais de história, biografia ou viagem (Barker, p. 127<sup>33</sup> apud O'Callaghan, 2018, p. 18).<sup>34</sup>

<sup>32</sup> In her *The Life of Charlotte Brontë* Mrs Gaskell portrayed the Brontës as victims of an abnormal childhood and upbringing, suffering an involuntary exile from civilization, society and friendships in the barbarous isolation of Haworth, and the loveless, repressive atmosphere of a home ruled with a rod of iron by a tyrannical and egocentric parent.

<sup>33</sup> BARKER, Juliet. *The Haworth Context*. In: GLEN, Heather (org). **The Cambridge companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

<sup>34</sup> assembling in Patrick's study for prayers. The children then accompanied him [...] for a 'plain but abundant' breakfast [and] were then committed to Sarah' care till dinnertime [.] While Patrick

Analisando o supracitado e os relatos sobre o suposto comportamento antissocial e a reserva de Emily Brontë, parece razoável e compreensível o seu desejo pelo ambiente familiar. Patrick estreitou laços de amor e respeito com suas filhas e filho, tornando o presbitério rústico em um lar afetuoso e seguro:

O presbitério deve realmente ter parecido sombrio e pobre para a relativamente rica Ellen. Para os jovens Brontës, no entanto, era um lar muito amado, onde a falta de conforto era mais do que compensada pela abundância de estímulos intelectuais. Para a maioria desses estímulos, as crianças estavam em dívida com o pai. (Barker, 1994. P. 29)<sup>35</sup>

O afeto do pai pelos filhos fica visível na dedicatória em uma bíblia dada por ele como presente para Emily: “Para Emily Jane Brontë, de seu pai afetuoso, 13 de fevereiro de 1827.”<sup>36</sup> Desta forma, nem Emily nem suas irmãs voltaram para Clergy Daughters' School. A possibilidade de as irmãs voltarem àquela escola desprezível estava totalmente descartada. Além das péssimas condições estruturais, a instituição foi responsável por outra grande tragédia que devastou aquela família, a morte das irmãs mais velhas.

A educação das crianças, como já comentado aqui, ficou sob a responsabilidade de Patrick Brontë. Os filhos tinham livre acesso a biblioteca do pai, o contato com periódicos, jornais e livros despertou a curiosidade dos irmãos sobre história, literatura, notícias locais, entre outros assuntos, encontrados *na Blackwood's Magazine*. Entre os autores lidos por Emily pode-se elencar Sir Walter Scott, muito apreciado, Shelley, Wordsworth e Byron cuja obra, segundo alguns teóricos, ressoa nas obras de Emily, evidenciando a familiaridade da autora com aquele autor. Robinson (1883) relata que o pai dos Brontës estava sempre atualizado sobre as questões políticas e sociais no mundo e gostava de

---

went out to do his parish visiting in the afternoon, the children walked out on the moors everyday unless the weather was too bad. These walks were the high- light of their day [...] On their return home they found tea waiting for them [...] Patrick came in later and [...] gathered the children about him ‘for recitation and talk, giving them oral lessons in history, biography or travel.’

<sup>35</sup> the parsonage must indeed have seemed bleak and poverty stricken to the relatively wealthy Ellen. To the young Brontës, however, it was a much-loved home, where the lack of creature comforts was more than compensated for by the abundance of intellectual stimuli.

<sup>36</sup> “To Emily Jane Brontë, by her affectionate Father, February 13, 1827. Clare O’Callaghan.

**Emily Brontë Reappraised:** A view from the twenty-first century. 2018, P. 18

compartilhar essas informações com seus filhos, conversando sempre com eles sobre as principais notícias dia. Segundo a teórica:

O escritório do clérigo necessariamente ostentava suas obras de divindade e referência; para as crianças, havia apenas os romances selvagens de Southey, os poemas de Sir Walter Scott, deixados por sua mãe da Cornualha, e "algumas revistas metodistas loucas cheias de milagres, aparições e avisos sobrenaturais, sonhos agourentos e fanatismo frenético; e as cartas igualmente loucas da Sra. Elizabeth Rowe, dos Mortos aos Vivos", familiares aos leitores de 'Shirley'. Para contrabalançar todo esse romance e terror, as crianças tinham seu interesse em política e na *Blackwood's Magazine*, "o periódico mais capaz que existe", diz Charlotte, de treze anos. Elas também viam John Bull, "um alto Tory, muito violento, o Leeds Mercury, Leeds Intelligencer, um jornal Tory excelente", e assim se tornaram fanáticos consumados em todas as questões candentes do dia. (Robinson, 1883. P. 44)<sup>37</sup>

O contato com estes autores e com os periódicos de notícia, dos jornais, em conjunto com os esforços do pai para dar as crianças uma educação não convencional, despertou a criatividade de seus filhos, os quais começaram a escrever histórias em pequenos livros. O hábito de escrever e ler a escrita uns dos outros criou laços afetivos muito intensos, isso "abriu caminho para talentos literários extremamente criativos" (O'Callaghan, 2018. P.22)<sup>38</sup>. Essa prática levaria as irmãs a escreverem um dos conjuntos de obras mais emblemáticos da literatura inglesa e mundial. Infelizmente, Branwell, irmão de Emily, apesar de ser talentoso, não teria a mesma sorte. As crianças Brontës escreviam sobre tudo o que liam nos jornais e nos livros. A partir de uma caixa de soldados de brinquedo de madeira, um presente Patrick a Branwell, as crianças começam a criar senários, paisagens, nomeando os soldadinhos e criando mundos como

---

<sup>37</sup> The clergyman's study necessarily boasted its works of divinity and reference; for the children there were only the wild romances of Southey, the poems of Sir Walter Scott, left by their Cornish mother, and "some mad Methodist magazines full of miracles and apparitions and preternatural warnings, ominous dreams and frenzied fanaticism; and the equally mad letters of Mrs. Elizabeth Rowe from the Dead to the Living," familiar to readers of 'Shirley.' To counterbalance all this romance and terror, the children had their interest in politics and Blackwood's Magazine, "the most able periodical there is," says thirteen-year-old Charlotte. They also saw John Bull, "a high Tory, very violent, the Leeds Mercury, Leeds Intelligencer, a most excellent Tory newspaper," and thus became accomplished fanatics in all the burning questions of the day.

<sup>38</sup> It's often said that the Brontë children's isolation made them dependent on each other and certainly this is true, but this dependence also opened up wildly creative literary talents.

Parry's Land, compondo o arquipélago de GlassTown, região fictícia da África ocidental (O'Callegan, 2018). A crítica afirma que:

Esses dramas eram tão importantes que as crianças se esforçaram para preservá-los, escrevendo-os em pequenos livros artesanais (medindo menos de treze centímetros quadrados) feitos de pedaços de papel costurados em capas feitas de diversos itens domésticos, como sacos de açúcar, embalagens de encomendas e papéis de parede, entre outras coisas. (O'Callegan,2018. P.23)<sup>39</sup>

Os Brontës evoluíram e aprimoraram sua escrita, criando os mundos ficcionais de *GlassTown* e *Angria* nos quais escreviam e brincavam coletivamente. Contudo, quando Charlotte foi para Roe Head, em 1831, Anne e Emily ficaram mais próximas e deixaram as sagas produzidas coletivamente para criarem seu próprio reino, um reino rebelde dominado por mulheres nomeado como *Gondal*.

Em julho de 1835, Emily vai para Roe Head como aluna, as aulas eram pagas por Charlotte. Porém, ela não ficou por muito tempo, Emily não gostou da estrutura da escola e voltou para casa em novembro do mesmo ano. Depois, em 1838, ela aceita lecionar na escola Law Hill em Halifax em um regime abusivo de aproximadamente quinze horas de trabalho, situação que causou a indignação de Charlotte – “trabalho duro das seis da manhã até perto das onze da noite, com apenas uma hora de exercício entre - isso é escravidão, temo que ela nunca consiga suportar isso!” (O'Callegan, 2018. P. 27).<sup>40</sup>

Além dos sublimes poemas e do seu romance, Emily escreveu a história do reino fictício de *Gondal* em parceria com sua irmã Anne, ao lado de Charlotte e Branwell que escreveram a também fictícia história de *Angria* e, como os leitores, admiradores e estudiosos sabem, os quatro jovens habitantes de uma humilde casa paroquial em uma província da Inglaterra, tiveram desde cedo uma prolixa produção de narrativas que daria origem “the authorship of a large library

---

<sup>39</sup> These dramas were so important that the children made efforts to preserve them, writing them down in tiny handmade books (measuring less than thirteen centimetres square) formed from scraps of paper sewn into covers made from various household items, such as sugar bags, parcel wrapping and wallpaper, amongst other things.

<sup>40</sup> ‘Hard labor from six in the morning until near eleven at night with only one hour of exercise between - this is slavery I fear she will never stand it!’

of miniature books which constitutes perhaps the most famous juvenilia in English.” (Gilbert, Gubar, 1979, p. 250).

A proximidade de Emily com sua irmã mais nova, Anne, renderia outro trabalho colaborativo, os diários que elas escreveram com breves comentários sobre a rotina no presbitério, com descrições das atividades na cozinha, estudos e a escrita. Esses relatos mostram como as três irmãs ficavam à vontade no ambiente familiar e como conciliavam as atividades diárias. Segundo O’Calleghan (2018), nestes momentos registrados, podemos ver traços da personalidade criativa e do senso de humor de Emily Brontë, ela afirma que os registros dos diários nos proporcionam:

Um vislumbre da mente criativa de Emily (e Anne), pois no meio de toda a agitação do cotidiano, ela menciona Gondal, descrevendo qual aspecto da saga estava trabalhando naquela época: o interior de Gaaldine. A transposição da fantasia para o mundo real proporcionou a Emily um enorme prazer e é algo que ela continuaria a fazer ao longo de toda a sua vida. No registro do Diário de Papel de 1845, por exemplo, Emily descreve a recente viagem que ela fez com Anne para York, durante a qual as irmãs 'se divertiram' fingindo ser prisioneiras 'escapando dos Palácios da Instrução para se juntar aos Royalists que estão sendo severamente perseguidos no momento pelos vitoriosos Republicanos' durante toda a jornada. (O’Calleghan, 2018. P. 26)<sup>41</sup>

Algo importante a ser notado, de acordo com a teórica, é o fato de que esses traços do senso de humor registrados no diário é uma característica pouco evidenciada pelos biógrafos e estudiosos de Emily Brontë. Esse senso de humor pode ser observado na conversa de Emily com Taby, uma jovem que ajudava as irmãs nas tarefas domésticas:

“Tabby disse sobre eu colocar uma caneta na cara dela: “Você está tagarelado aí em vez de descascar uma batata.’ Eu respondi Querida... Querida... Querida... Eu vou descascar. Nisso, eu me

---

<sup>41</sup> a glimpse into Emily’s (and Anne’s) creative mind, for amidst all the business of the domestic she references Gondal, describing what aspect of the saga she was working on at that time: the interior of Gaaldine. The spilling over of fantasy into the real world gave Emily huge pleasure and it’s something she would continue to do all her life. In the Diary Paper entry from 1845, for example, Emily describes the recent trip she made with Anne to York, during which the sisters ‘enjoyed’ pretending to be prisoners ‘escaping from the Palaces of Instruction to join the Royalists who are hard driven at present by the victorious Republicans’ for the duration of the journey.’

levanto, apanho uma faca e começo a descascar” (Pykett, 1989. P.06)<sup>42</sup>.

Como muitas críticas já comentaram, as mulheres não tinham um espaço só seu para desenvolver as atividades escritoras, a grande maioria, senão todas, tinham que dividir os espaços com os outros familiares e conciliar suas atividades de escrita com as tarefas da casa. No caso de Emily e suas irmãs, segundo Pykett (1989), elas compartilhavam os espaços, entre eles a cozinha, e teciam suas histórias, realizavam suas lições e as tarefas domésticas, ao passo que o pai e o irmão se dedicavam as atividades consideradas masculinas, debatendo questões políticas em lugares públicos, do lado de fora do ambiente familiar, trazendo notícias do mundo exterior para casa:

Cada irmã vivencia a cozinha como um lugar de companheirismo feminino e trabalho compartilhado, e também como um casulo de segurança doméstica. No entanto, se os fragmentos autobiográficos de Emily Brontë retratam a cozinha como o local da autodefinição feminina e o dever doméstico como a vocação feminina, essas visões são radicalmente desafiadas pela sua atividade como escritora e pelos escritos que produziu. (Pykett, 1989. P.07)<sup>43</sup>

O espaço doméstico era, para as mulheres vitorianas, em sua maioria, restritivo e estagnante, elas não tinham nenhum acesso aos debates públicos e nem aos direitos básicos como educação, tornando-as dependentes dos pais e maridos. Para Emily Brontë, contudo, esse ambiente se tornou um lugar de resistência, a margem se torna um espaço de luta. As obras da autora demonstram como esses lugares podem cercear e sufocar bem como nutrir e acolher. “Essa tensão entre o casulo e a prisão, particularmente em relação à vida das mulheres, está subjacente à maioria dos escritos de Emily Brontë”<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Taby said on my putting a pen in her face Ya pitter pottering there instead of pilling a potato I answered O Dear, O Dear, O Dear I will directly with that I get up, take a knife and begin pilling (finished pilling the potatoes)

<sup>43</sup> Each sister experiences the kitchen as a place of female companionship and shared employment, and also as a cocoon of domestic security. However, if Emily Brontë's autobiographical fragments portray the kitchen as the site of female self-definition, and domestic duty as the female vocation, these views are radically challenged by her activity as a writer and by the writings she produced.

<sup>44</sup> This tension between the cocoon and the prison, particularly in relation to the lives of women, underlies most of Emily Brontë's writings.

(Pykett, 1989. P.07). Como já apresentamos aqui, a educação não ortodoxa e o estímulo a criatividade que o pai deu às crianças contribuiu para formação do senso crítico e para o desenvolvimento estético do projeto literário de Emily e de suas irmãs.

Em outro registro, no diário de 1845, Emily relata sobre o período em que ela e Charlotte frequentaram na Hegers' school, Bruxelas, em 1842. Ela descreve sua insatisfação com a escola. Elas retornam para casa devido a morte da tia. Esta deixaria para as sobrinhas uma quantia que seria suficiente para acabar com as ansiedades das irmãs quanto ao futuro; a ideia de abrirem uma escola juntas seria engavetada. De acordo com Lyn Pykett (1989), outra interessante observação desmistifica outra imagem equivocada que se criou sobre Emily Brontë referente a declaração de Charlotte, nas notas biográficas da segunda edição de *Wuthering Heights*, sobre ela não ter “conhecimentos mundanos”, nem “aspectos práticos sobre a vida” e nem saber defender “os seus mais manifestos direitos” ou “lutar pelas suas mais legítimas conveniências.”<sup>45</sup> A saber, sobre a capacidade de gestão e organização das finanças da casa e da quantia deixada por sua tia, ao que parece, segundo os registros do diário, Emily era muito eficiente nos cuidados da casa e no cuidado dos interesses de seu pai e de suas irmãs:

Agora eu não desejo uma escola de forma alguma, e nenhum de nós tem uma grande saudade disso. Temos dinheiro suficiente para nossas necessidades atuais, com a perspectiva de acumulação... Estou bastante contente comigo mesma: não tão ociosa quanto antes... e aprendi a aproveitar ao máximo o presente... raramente ou nunca incomodada com nada para fazer, e apenas desejando que todos pudessem estar tão confortáveis quanto eu e tão otimistas... Eu preciso me apressar agora para torcer e passar. Nos intervalos entre seu trabalho de passar, costurar, assar e limpar, Emily cuidou das finanças das irmãs e investiu suas heranças em ações da Companhia de Ferrovias York e Midland. (Pykett, 1989. P10)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Notas biográficas em – O morro dos ventos uivantes: edição comentada / Emily Brontë; tradução Adriana Lisboa, Maria Luiza X. de A. Borges; apresentação Rodrigo Lacerda; notas Bruno Gambarotto. – 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

<sup>46</sup> In the intervals of her turning and ironing, and baking and cleaning, Emily took charge of the sisters' financial affairs and invested their legacies in shares in the York and Midland Railway Company.

O'Callaghan (2018) afirma que o ambiente doméstico estimulava a criatividade de Emily e que os criados do presbitério apresentaram, aos primeiros biógrafos, relatos de verem a jovem Emily sempre com um livro nas mãos enquanto, entre um trabalho e outro da casa, ela lia ou fazia suas anotações. Neste período de mais intimidade com o lar, em 1844, Emily começa a trabalhar em seus poemas, separando aqueles pertencentes à saga de Gondal dos outros poemas. Casualmente, Charlotte descobriu os poemas escondidos de Emily e convenceu a irmã a publicá-los juntos com os trabalhos das outras duas irmãs. Elas assumiram respectivamente os pseudônimos Acton (Anne), Currer (Charlotte) e Ellis Bell (Emily) em uma antologia que vendeu apenas duas cópias, contudo, elogiada pelos críticos. (O'Callaghan, 2018)

Logo após a publicação da antologia das irmãs, Emily começou a trabalhar em seu romance *Wuthering Heights*, consecutivamente, todas as noites, na sala de jantar do presbitério. A obra foi publicada junto com *Agnes Grey*, de sua irmã Anne, em 1847. Há especulações sobre um segundo romance que Emily Brontë estava iniciando, fundamentadas em registros de uma “carta de seu editor, na qual ele a aconselha a não se apressar demais com seu próximo romance” (O'Callaghan, 2018, P. 31).<sup>47</sup>

As teóricas que estudam Emily Brontë afirmam que nos três anos que antecederam a morte da autora, ela e suas irmãs viveram um período muito tranquilo no presbitério, mesmo com a decadência do irmão, este foi um período muito produtivo, no qual as irmãs puderam publicar seus poemas e seus romances, “A libertação de Emily da “rotina disciplinada” da escola para a rotina doméstica mais liberal de Haworth permitiu que ela voltasse a escrever para valer.” (Pykett, 1889. P. 09) <sup>48</sup>

Após a morte de Emily, contudo, as especulações sobre seu comportamento atípico e a recepção negativa, por boa parte dos leitores, de *Wuthering Heights* ganharam proporções maiores, algumas delas já foram apresentadas acima. Como foi observado até aqui, apesar do furação de

---

<sup>47</sup> a letter from her publisher, in which he tells her not to hurry too fast with ‘your next novel’ there are suggestions that Emily had begun writing a second novel.

<sup>48</sup> Emily's release from the 'disciplined routine' of school to the more liberal domestic routine of Haworth enabled her to resume writing in earnest.

intensidade interior dos seus poemas e a atmosfera perturbadora de seu romance, Emily Brontë, nas observações de Juliet Barker e das outras críticas apresentadas, não era tão estranha ao ponto de ser considerada não feminina. Claro que ela tinha sua reserva e preferia estar em casa ou nos morros, como nos mostram os trechos do diário de Emily e as memórias de Ellen Nussey – “The extracts from Emily's diary fragment and Ellen Nussey's recollections indicate an enjoyment of daily domestic life, and of the surrounding countryside, which Emily Bronte was clearly reluctant to leave” (Pykett, 1989. P. 08).<sup>49</sup> Contudo, Charlotte, na tentativa de defender e justificar o teor do *Wuthering Heights* aos leitores, acabou reforçando esses estereótipos negativos, ao justificar a linguagem usada nos poemas como impulsos da natureza criativa da irmã – “li-os e algo mais do que surpresa tomou conta de mim – a certeza de que aquelas não eram efusões comuns, nem de forma alguma semelhantes aos versos que as mulheres geralmente escrevem.”<sup>50</sup> Charlotte, segundo Lin Pykett (1989), encerra Emily no mesmo “espírito preconcebido” que elas tentaram evitar quando adotaram seus pseudônimos:

Adversas à publicidade pessoal, ocultamos os nossos nomes sob os pseudônimos de Currer, Ellis e Acton Bell, sendo a escolha ditada por uma espécie de escrúpulo que nos levava a assumir nomes positivamente masculinos, não querendo confessarmo-nos mulheres porque — embora então não suspeitássemos de que a nossa maneira de pensar e de escrever não era o que se chama “feminina” — tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido. Notáramos que os críticos por vezes usavam a arma do desprezo pelos escritos femininos ou, ao contrário, da lisonja gentil ao belo sexo.<sup>51</sup>

O público passa a conhecer Emily pelas lentes de Charlotte, que expõe a excentricidade genial e a força insuperável da irmã, como qualidades não comparáveis a qualquer mulher ou homem. Para Lyn Pykett (1989), quando Charlotte “tenta explicar que as obras literárias [de Emily] não são simplesmente extraordinárias, mas que também são ‘não femininas’ – no sentido de que

---

<sup>49</sup> Os trechos do diário de Emily e as recordações de Ellen Nussey indicam um prazer pela vida doméstica diária e pela paisagem ao redor, que Emily Brontë claramente relutava em deixar.

<sup>50</sup> Notas biográficas em – O morro dos ventos uivantes. P. 05

<sup>51</sup> Notas biográficas em – O morro dos ventos uivantes. P. 06

transgredem o código socialmente aceito do 'feminino'" (Pykett, 1889. P. 15),<sup>52</sup> Emily Brontë e suas obras são apresentadas como descumprindo os papéis vitorianos determinados às mulheres e às escritoras.

A crítica pontua sobre como os comentários de M. Heger corroboraram para perpetuar essa percepção de Emily, após ele ler *Wuthering Heights*. Pykett (1989) afirma que o professor de Bruxelas se lembrava da jovem tímida, porém, com um ímpeto marcante e um poder intelectual notável que poderia se passar por um homem cuja razão poderia trazer muitas contribuições para o conhecimento. Lyn Pykett (1989) chama a atenção ao fato de que M. Heger enfatiza sua admiração pela razão de Emily, pelo seu poder imaginativo e por sua maestria argumentativa, vistas pelo professor como qualidades exclusivamente masculinas, "The woman who possesses such 'powers' is thus almost inevitably spoken of as masculine. Hence, Emily 'should have been a man'" (Pykett, 1989. P.16).

As justificativas de Charlotte, no prefácio do editor para a nova edição de *Wuthering Heights*, sobre o teor da obra e, nas palavras dela, dos seus defeitos aos olhos dos leitores, intensifica a imagem exótica de Haworth e a excentricidade da irmã. Ela se dirige aos possíveis leitores dos centros urbanos aos quais a paisagem do livro deve ter parecido estranha e rude, a linguagem impropria e grosseira:

A respeito da rusticidade de O Morro dos Ventos Uivantes, admito a acusação pois lhe sinto a qualidade. É todo ele rústico, selvagem e espinhoso como uma raiz de urze. Nem seria natural que fosse de outra maneira, uma vez que a autora era nascida e criada nas charneças. (W.H. P. 14)<sup>53</sup>

Essa imagem de Haworth como uma região selvagem inóspita e isolada, sem os adereços da sociedade e da cultura, como já observado, não parece representar a mesma região apresentada por Juliet Barker, e nem a autora de *Wuthering Heights* parecer ser a mulher atípica e antissocial cuja lenda a

---

<sup>52</sup> she attempts to account for literary works which are not simply extraordinary, but which are also 'unwomanly' - in the sense that they transgress the socially accepted code of the 'feminine'.

<sup>53</sup> Notas biográficas em – O morro dos ventos uivantes. P. 14

precede. De fato, é evidente que Charlotte Brontë tinha boas intenções ao escrever suas notas biográficas e o prefácio da segunda edição de *Wuthering Heights* com o objetivo de orientar a opinião pública e honrar a memória das irmãs e, é evidente que ela amava Emily, que ficou devastada com a morte da irmã, fato relatado em suas cartas à Ellen Nussey. Contudo, segundo Lyn Pykett, “A incapacidade de Charlotte Brontë em entender e explicar a vida e o trabalho de sua irmã em termos de definições vitorianas do feminino e da escrita feminina, levou-a a representar Emily como um eu polarizado e dividido” (Pykett, 1989. P.12).<sup>54</sup> A forma de pensar e de escrever de Emily Brontë não estavam alinhadas aos padrões femininos, portanto, não caiu nas graças da crítica de sua época.

Analisar criticamente esta obra, de natureza idiossincrática, está longe de ser uma tarefa fácil e exige um árduo e contínuo esforço por parte do pesquisador. Considerado por boa parte da crítica como uma obra singular, com uma complexidade estrutural inigualável, “é um romance [que tem] um certo grau de força emocional e uma estrutura narrativa sofisticada nunca vista antes na história do romance inglês” (Carter & Mcrae, 1997, P. 290)<sup>55</sup>. Esta estrutura sofisticada composta por múltiplos narradores surpreendeu os leitores de seu tempo e das futuras gerações com sua forma disruptiva que transcende os paradigmas literários de sua época. Publicado em 1847, sob o pseudônimo Ellis Bell, a recepção da obra por grande parte da crítica do séc. XIX não foi positiva, sendo considerado desagradável, indelicado, grosseiro e amoral:

O Morro dos Ventos Uivantes foi escrito entre outubro de 1845 e junho de 1846 e publicado em dezembro de 1847, novamente sob o pseudônimo de Ellis Bell. O livro não foi bem recebido e intrigou a maioria de seus leitores; muitos deles o consideravam excessivamente mórbido, violento e indelicado. Desde a morte de Emily Brontë, o livro encontrou seu público leitor e uma reputação cada vez maior. Atualmente, ele é considerado uma das obras-primas da ficção do século XIX e um dos romances mais originais da literatura inglesa. (Bloom, 2008, p. 11)<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Charlotte Bronte's inability to understand and account for her sister's life and work in terms of early-Victorian definitions of the feminine, and of female writing, leads her to represent Emily as a polarised and divided self.

<sup>55</sup> It is a novel which contains a degree of emotional force and sophisticated narrative structure not seen previously in the history of the English novel.

<sup>56</sup> *Wuthering Heights* was written between October 1845 and June 1846 and published in December 1847, again under the pseudonym of Ellis Bell. It was not well received and puzzled most of its readers; many of them regarded it as excessively morbid, violent, and indelicate. In

Este desconforto sentido pelos leitores vitorianos ao ler a obra de Emily Brontë ocorre pela quebra de expectativa em relação narrativa do romance, a história narrada, do que se era esperado pela leitura de uma literatura convencional em uma sociedade patriarcal. Lyn Pykett (1989) afirma que a autora subverte os paradigmas literários e desafia as normas de gênero, demonstrando novas possibilidades nas quais as mulheres poderiam ter um leque de temas e estilos, e expressar sua criatividade e individualidade, rompendo as convenções sociais.

O que parece ser um consenso entre os críticos da obra é sua singularidade no conteúdo e na forma. Para Clara H. Whitmore (1909), *Wuthering Heights* é uma obra solitária na história da prosa ficcional inglesa, não se compara a nenhum outro trabalho de ficção. Em *Women novelist of queen victoria's reign* (1897), Mrs. Oliphant comenta sobre seu desconforto quando se refere ao romance de Emily, classificando-o como brutal, desagradável, mas reconhecendo seu poder particular:

Sou obrigada a confessar que nunca compartilhei o sentimento comum de entusiasmo por aquele livro, para mim, desagradável. A ausência de quase todos os elementos de simpatia nele, a brutalidade e a miséria, temperadas apenas por um brilho ocasional da urze, o frescor de uma explosão ocasional sobre os pântanos, me impediram de apreciar uma força que não nego, mas não posso admirar.<sup>57</sup> (Oliphant, 1897. P. 09)

Em sua biografia sobre Emily Brontë, A. Mary F. Robinson (1883) destaca *Wuthering Heights* como uma obra extravagante, pontuando sua força e singularidade nas palavras de Charlotte Brontë publicadas nas notas biográficas sobre Ellis e Acton Bell na segunda edição do romance. Nossa intenção não é,

---

the years since Emily Brontë's death, the book has found its readership and a steadily growing reputation. It is now considered one of the masterpieces of nineteenth-century fiction and one of the most original novels in English literature.

<sup>57</sup> I am obliged to confess that I have never shared the common sentiment of enthusiasm for that, to me, unlovely book. The absence of almost every element of sympathy in it, the brutality and misery, tempered only by an occasional gleam of the heather, the freshness of an occasional blast over the moors, have prevented me from appreciating a force which I do not deny but cannot admire.

pelo menos neste momento, fazer um levantamento completo de tudo o já foi falado sobre o romance estudado neste trabalho, mas trazer um panorama da recepção da obra e, a partir daí, dialogar com bibliografia que dará embasamento a discussão proposta aqui.

O percurso que se seguiu até aqui apresentou um panorama sobre a vida da família Brontë em seu contexto local, em Haworth, e em seu contexto familiar, revelando detalhes sobre a convivência doméstica, sobre a escrita, os jogos literários e a produção imagética coletiva de Emily, de suas irmãs e de seu irmão, bem como, a importância de Patrick Brontë no desenvolvimento criativo e intelectual de seus filhos. Esse panorama permite olhar um novo horizonte de possibilidades além daqueles estereotipados sobre Emily Brontë e sua obra *Wuthering Heights*. O diálogo com as críticas e biógrafas, posto em tela, evidencia que as lendas, mitos e estereótipos que acompanham os Brontë até nossos dias estão em dissonância com os registros apresentados sobre a convivência social e familiar. Mesmo com poucos registros sobre Emily, como afirmam Lyn Pykett e Clare O'Callaghan, a apresentação de Juliet Barker sobre Haworth e sobre os Brontës ilumina as lacunas escuras entre o isolamento, o comportamento antissocial ficcionalizados e vinculados à vida de Emily Brontë e o convívio familiar e social propriamente dito no presbitério de uma vila industrial e movimentada.

Neste momento, parece aceitável considerar que a relação familiar, o acesso aos livros e à biblioteca, a educação criativa proporcionada por Patrick Brontë, teve um impacto importante na formação intelectual e criativa de Emily e de suas irmãs. Suas vivências e experiências na criação de um mundo ficcional colaborativo, a escrita de seus poemas, os diários escritos junto com a irmã Anne, e o trabalho compartilhado na cozinha do presbitério, certamente contribuíram com as intenções criativas de Emily Brontë. Neste momento, contudo, para entender como essas experiências pessoais da autora amplificam-se em questões coletivas importantes sobre as disputas entre os diferentes papéis sociais no período vitoriano, propor-se-á uma “historicização” como postulado por Fredric Jameson (1992) para, por meio de uma leitura dialética, ampliar-se a compreensão da obra e entender como as forças ideológicas que

regem as diferentes esferas sociais tencionam as relações de poder e estabelecem os papéis social de classe e gênero.

## 1.2 A sociedade vitoriana e as questões de gênero

É notável a singularidade da obra assim como a genialidade de sua autora, mas por que *Wuthering Heights* causou tanto desconforto e admiração nos leitores e críticos? Quais são os elementos estruturais e como eles estão organizados de modo que o romance seja considerado único na literatura inglesa? Para encontrar as respostas será necessário olhar para trás e realizar uma periodização do momento ao qual a obra e sua autora pertencem. O período em que Emily viveu e escreveu seu romance era estruturado por normas sociais rígidas quanto ao papel das mulheres.

O séc. XIX ficou marcado como um período de crescimento exponencial econômico e social. A Inglaterra Vitoriana, período também conhecido como Era Vitoriana, marca a ascensão da Rainha Vitória (1837-1901) ao trono e à hegemonia britânica, se transformou em uma grande potência pelos avanços pioneiros no desenvolvimento e produção industrial, estabelecendo mercados, capitalizando lucros para a criação de novas tecnologias industriais.

O expansionismo britânico e a Revolução Industrial consolidariam a Inglaterra “como país imperialista e centro econômico do mundo”<sup>58</sup>. O período foi frisado por um sentimento de otimismo e ufanismo que contagiava boa parte da população, os centros urbanos aumentaram como Londres. Segundo (Carter & Mcrae, 1997), no período, a energia à vapor foi explorada e aplicada na navegação, nas ferrovias, nas indústrias e na agricultura, tornando a Inglaterra “o centro da nova filosofia de livre comércio”, “a oficina do mundo” e “o banqueiro mundial.” (Carter & Mcrae, 1997. P. 271)<sup>59</sup>

---

<sup>58</sup> CEVASCO, Maria Helisa; SIQUEIRA, Walter Lellis. *Rumos da literatura inglesa*. 2 Ed. Ática - SP. 1995

<sup>59</sup> Britain became the centre of the new philosophy of Free Trade [...] The country became the workshop of the world [...] onwards had become the world's banker.

Em *o longo século XX* (Arrighi, 1994) nos mostra como os britânicos consolidaram sua hegemonia, superando sua desvantagem geopolítica pela expansão marítima:

A Grã-Bretanha “tornou-se” uma ilha poderosa através de um árduo processo bissecular de “aprendizagem” sobre como transformar uma desvantagem geopolítica fundamental, pelo poder diante da França e da Espanha, numa vantagem competitiva decisiva na luta pela supremacia comercial no mundo. Em meados do século XVII, esse processo, para todos os fins práticos, estava concluído. A partir dali a canalização das energias e recursos britânicos para expansão marítima – enquanto as energias e recursos de seus concorrentes europeus eram retidos em lutas perto de casa – gerou um processo de causação circular e cumulativa. Os sucessos britânicos na expansão marítima aumentaram a pressão sobre as nações da Europa continental para se manterem à altura do crescente poder mundial da Grã-Bretanha. Mas esses sucessos também forneceram à Grã-Bretanha os meios necessários para administrar o equilíbrio de poder na Europa continental, a fim de manter seus rivais ocupados perto de casa. Como tempo, tornaram-se a senhora incontestável do equilíbrio de poder na Europa (Arrighi, 1994. P. 51)

Segundo (Arrighi, 1994), após vencer a França pela supremacia econômica europeia, a Inglaterra passou por um processo de expansão industrial sem precedentes. Essa “hiper expansão” proporcionou às siderúrgicas atuarem na expansão das linhas férreas que, combinadas a “mecanização das indústrias têxteis, transformam a indústria de bens de capital numa máquina poderosa e autônoma de expansão capitalista.” (Arrighi, 1994. P. 165)

Contudo, o período também foi marcado por “incertezas e paradoxos”. O exagerado moralismo e puritanismo estruturados em um sistema patriarcal, que consolidaram os “valores vitorianos”, contrastavam com a exploração das colônias e das classes trabalhadoras, que caracterizavam o trabalho em condições desumanas, gerando um descontentamento generalizado deste proletariado, que “começa a se organizar em movimentos reivindicatório que, de quando em quando, ameaçavam a paz social.” (Cevasco, 1995. P. 54)

Este avanço trouxe rápidas e intensas mudanças às estruturas sociais. Os avanços culturais também marcaram o período, houve um aumento na leitura e na produção de livros de todos os tipos, grande parte desta leitura, de acordo com Raymond Williams (1970, P. 10), foram de romances. Contudo, o período

foi cenário também de crises políticas e sociais, a insatisfação da nova classe trabalhadora, intensificando as manifestações e reivindicações (crise do cartismo), que causaram incertezas sobre o futuro.

O conjunto desses acontecimentos proporcionou uma consciência de si e de classe, uma consciência das intensas transformações “sociais e históricas”, essa consciência se tornaria a força motriz de um pensamento, uma motivação que consolidaria uma nova norma social, o “getting on”, seguir em frente, ter sucesso, “expressou uma aspiração imaginativa, bem como uma oportunidade econômica” (Rylance, 2002, P. 149).<sup>60</sup> Atrelado a esta busca pelo sucesso social, outro fator ideológico iria compor os novos valores daquela sociedade, o “caráter”, distinguindo o significado do termo daquele conhecido como representação psíquica de personalidade, do aqui posto senso vitoriano de caráter como uma qualidade moral esperada. Estas qualidades foram atribuídas apenas à masculinidade, aos homens e estava diretamente ligada à idealização de “Gentleman”. Rick Rylance (2002), renomado pesquisador, discute como estes valores foram amplamente divulgados entre as camadas sociais por meio de “centenas de livros sobre 'caráter' que foram consumidos por leitores em massa”:

'Caráter' representa a condição moral e psicológica à qual os leitores devem aspirar; é o motor da indústria e da civilização, pois ser civilizado é ser trabalhador. Não só a 'força, a indústria, a civilização das nações' dependem do 'caráter', mas também da 'segurança civil' (Rylance, 2002, P. 150-151)<sup>61</sup>

De acordo com o teórico, este espírito havia se tornado uma razão padrão dos então nomeados “valores vitorianos” de uma nova classe emergente. Contudo, a prosperidade almejada só chegaria após 1851, quando houve uma estabilidade econômica consolidada. Nos anos anteriores, o clima era de incertezas e inquietações. Tais inquietações estão presentes nas obras das irmãs Brontës assim como nas obras de outros escritores importantes daquele

<sup>60</sup> Expressed an imaginative aspiration as well as an economic opportunity.

<sup>61</sup> 'Character' represents the moral and psychological condition to which readers should aspire; it is the motor of industry and civilisation, for to be civilised is to be industrious. Not only does the 'strength, the industry, the civilisation of nations' depend upon 'character,' but 'civil security' also.

período, entre alguns deles podemos citar Dickens e George Eliot. O desconforto causado pela ansiedade frente às possibilidades de futuro e estabilidade social tem fundamento histórico, as irmãs presenciaram os efeitos da Revolução Industrial, o impacto de um capitalismo industrial na vida de pequenos produtores. Uma crise industrial que afetou os pequenos produtores de lã de Yorkshire com desempregos e condições precárias de vida, “Era uma sociedade que teve sua origem nas fábricas e moinhos de algodão da própria região dos Brontës” (Eagleton, 1975. P. xii).<sup>62</sup> A região de West Yorkshire também foi palco das intensas mudanças geradas pela Revolução Industrial, questões que para Raymond Williams (1970), Terry Eagleton (1975) e Rick Rylance (2002) estariam presentes nas obras das três irmãs Brontës:

Diante deles, à sua porta, eles viram vividamente os efeitos da revolução industrial nas indústrias artesanais de lã de West Yorkshire, incluindo ciclos viciosos de crescimento, queda e desemprego. Haworth não era o remanso selvagem e rural da fantasia popular, mas um lugar em que as filhas do clérigo testemunharam uma angústia muito visível. Pobreza, saúde precária e militância industrial indignada eram tão evidentes aqui quanto em cidades maiores (Rylance, 2002, P. 157)<sup>63</sup>

As questões apresentadas eram tencionadas ainda por uma outra que assombrou as irmãs Brontë, a representação imagética e o papel das mulheres naquela configuração social. Como já se comentou, o ímpeto motivacional da busca pelo sucesso era um atributo inerente apenas aos homens, às mulheres cabia a submissão, o confinamento e o cuidado do lar. Rylance (2002) afirma que Samuel Smiles, em seus livros de autoajuda intitulado “Character”, definia o lugar da mulher no âmbito familiar à papéis passivos e secundários, excluindo, assim, as mulheres das narrativas de “caráter.” Às mulheres não se era dado o direito de participação social nas decisões políticas, autonomia ou direito à propriedade:

---

<sup>62</sup> It was a society which had its origin in the factories and cotton mills of the Brontës' own region.

<sup>63</sup> Before them, on their doorstep, they saw vividly the effects of the industrial revolution on the craft based wool industries of West Yorkshire, including vicious cycles of growth, slump and unemployment. Haworth was not the wild, rural backwater of popular fantasy, but a place in which the clergyman's daughters witnessed very visible distress. Poverty, poor health and outraged industrial militancy were as evident here as in larger towns.

A legislação refletia atitudes como essas. Até a Lei de Propriedade das Mulheres Casadas de 1882, as mulheres casadas eram excluídas de possuir qualquer propriedade própria, e a própria Charlotte Brontë se ressentia muito da transferência dos direitos autorais de seu trabalho para o marido em seu casamento em 1854. (Rylance, 2002. P. 158)<sup>64</sup>

Em *A Origem da Família, da Propriedade Privada e do Estado*, publicado em 1884, Friedrich Engels (1820-1895) argumenta como a mulher ficou subordinada ao homem com o surgimento da propriedade privada e a secessão do trabalho. Ele afirma que a mulher passa a ser considerada como objeto de posse ligadas às riquezas conquistadas e como uma forma de garantir a transmissão das propriedades e bens aos futuros herdeiros. Engels afirma ainda que esta dinâmica deu origem ao que se define hoje como sociedade patriarcal que promove desigualdades de gênero.

Esta condição de subordinação as quais as mulheres estavam sujeitas foi bravamente desafiada por Mary Wollstonecraft (1759-1797), filósofa, intelectual ativista, que escreveu *Reivindicação dos direitos da mulher*, publicado em 1792. Segundo a teórica (Wollstonecraft, 1792), a grande mazela das mulheres se encontra nos prejuízos causados pelo enclausuramento feminino na esfera doméstica e a negação ao acesso delas à educação e direitos básicos como cidadãs, condição que as tornavam dependentes dos homens. As teóricas feministas Gilbert e Gubar (1979) afirmam que estas condições restritivas também atuavam na literatura, que era predominantemente masculina, criando estereótipos femininos e limitando a criatividade das mulheres escritoras:

Tanto na vida quanto na arte, vimos que as artistas que estudamos estavam literalmente e figurativamente confinadas. Enclausuradas na arquitetura de uma sociedade predominantemente dominada pelos homens, essas mulheres literárias estavam também, inevitavelmente, presas nas construções literárias especificamente criadas por aquilo que Gertrude Stein chamaria de "poesia patriarcal". Pois não apenas uma escritora do século dezenove tinha que habitar mansões ancestrais (ou chalés) de propriedade e construção masculina, como

---

<sup>64</sup> Legislation reflected attitudes such as these. Until the Married Women's Property Act of 1882, married women were excluded from owning any property of their own, and Charlotte Brontë herself much resented the transfer of the copyrights in her work to her husband on their marriage in 1854.

também estava constrangida e restringida pelos Palácios da Arte e Casas da Ficção que os escritores homens criaram. (Gilbert e Gubar, 1979. P. xi)<sup>65</sup>

A história da Inglaterra é, segundo Virginia Woolf, a história das conquistas masculinas, muito se fala sobre as experiências dos homens, suas proezas, mas pouco se fala sobre as mulheres, suas aspirações e desejos (Woolf, 2019.). Segundo a autora, não houve quase nenhuma manifestação artística feminina na Inglaterra elizabetana e só no final do século XVIII e século XIX surge atividade literária feminina significativa. Essa manifestação literária feminina teria como suporte um novo gênero emergente, o romance. De acordo com a autora, as condições impostas às mulheres foi uma das variáveis que contribuíram para ascensão deste gênero, “O romance é a forma de arte menos concentrada. É mais fácil interromper ou retomar um romance do que um poema ou uma peça” (Woolf, 2019. Não paginado).

As críticas Gilbert e Gubar (1979) afirmam que em seus estudos do *Mad Woman in the Attic*, o ponto de partida é o século XIX por este ser o período em que as manifestações literárias femininas estavam em ascensão. Elas apontam como as questões de gênero eram extremamente opressivas quanto ao papel feminino, as mulheres não tinham direitos legais, sendo consideradas submissas aos pais e, depois ao marido, quem assumia sua guarda. Por outro lado, elas também afirmam que as produções imagéticas, a atividade literária feminina foi uma inspiração como resistência ao patriarcado além de compor algumas das obras mais importantes da literatura inglesa:

As this question suggests, we suspect that the centrality of nineteenth-century studies for feminist criticism has still to be explored. On the one hand, the sexual ideology of the era was in many ways particularly oppressive, confining women, as Virginia Woolf long ago noted, not just to corsets but to the “Private House,” with all its deprivations and discontents. But on the other hand, its aesthetic and political imperatives were especially inspiring, engendering not just a range of

---

<sup>65</sup> Both in life and in art, we saw, the artists we studied were literally and figuratively confined. Enclosed in the architecture of an overwhelmingly male-dominated society, these literary women were also, inevitably, trapped in the specifically literary constructs of what Gertrude Stein was to call “patriarchal poetry.” For not only did a nineteenth-century woman writer have to inhabit ancestral mansions (or cottages) owned and built by men, she was also constricted and restricted by the Palaces of Art and Houses of Fiction male writers authored.

revolutionary movements but some of the richest productions of the female imagination. (Gilbert e Gubar, 1979. P. xxxii)<sup>66</sup>

Essa ausência de direitos e a vida enclausurada no ambiente doméstico, situação apresentada até aqui, segundo Virginia Woolf (2019), não permitia que as mulheres vivenciassem a vida como os homens, elas não tinham a oportunidade de viajar ou conhecer outras pessoas, elas não tinham acesso as diferentes esferas sociais e nem podiam participar de atividades que não fossem aquelas ligadas à organização do lar e aos cuidados pueris. Para a autora, “é indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção” (Woolf, 2019. Não paginado), a falta de experiência mundana marcaria as produções literárias femininas daquele período. A mesma experiência mundana que Charlotte, em suas notas biográficas, alega que Emily não tem. Além dessa experiência mundana ausente na grande maioria dos romances femininos, Woolf destaca outra condição que, segundo ela, limitaria a produção literária feminina – o ressentimento por seu gênero. Para Woolf (2019):

os romances de mulheres não foram afetados apenas pelo âmbito necessariamente estreito da experiência da autora. Eles mostram outra característica, pelo menos no século XIX, que pode ser vinculada ao sexo de quem escreve [...] de alguém que se ressent do tratamento imposto a seu gênero e defende seus direitos. (Woolf, 2019. Não paginado)

A crítica argumenta que a autoria feminina deve se manter resistente às armadilhas dessas condições limitadoras e superar aquilo que se é esperado, de uma obra escrita por mulher, por definição dos papéis sociais. Woolf se refere ao modelo de conduta posto às mulheres como normas a serem seguidas, a essas normas exigidas, que deveriam ser aceitas com rigor para moldar o caráter

---

<sup>66</sup> Como essa pergunta sugere, suspeitamos que a centralidade dos estudos do século XIX para a crítica feminista ainda precisa ser explorada. Por um lado, a ideologia sexual da época era, em muitos aspectos, particularmente opressora, confinando mulheres, como Virginia Woolf observou há muito tempo, não apenas aos espartilhos, mas ao "ambiente privado", com todas as suas privações e descontentamentos. Mas, por outro lado, seus princípios estéticos e políticos foram especialmente inspiradores, gerando não apenas uma série de movimentos revolucionários, mas algumas das produções mais ricas da ficção feminina.

indulgente de uma “dama”, Virginia Woolf nomeou “Anjo do Lar.”<sup>67</sup> De acordo com a autora, poucas mulheres conseguiram superar esse modelo de conduta e criar uma obra livre que desafiasse esses padrões, entre essas autoras, a crítica cita Emily Brontë e sua obra *Wuthering Heights*. Essa autora e sua obra desafiam as normas de gênero e do gênero romance, demonstrando novas possibilidades nas quais as mulheres poderiam ter não só um leque de temas e estilos, mas também expressar sua criatividade e individualidade. Woolf (2013), em seu texto *Profissão para Mulheres*, apresenta uma definição desse termo:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. (Woolf, 2013. Não paginado)

A autora afirma que esse “Anjo” limitaria todas as possibilidades de realizações e aspirações que toda mulher quisesse ter, entre elas, aquelas que quisessem ter sua liberdade para escrever – nós mulheres não podemos, nunca, “dizer o que a gente pensa ser verdade nas relações humanas, na moral, no sexo. E, segundo o Anjo do Lar, as mulheres não podem tratar de nenhuma dessas questões com liberdade e franqueza” (Woolf, 2013. Não paginado).

Neste sentido, considerar que Emily Brontë tenha superado esse “Anjo do Lar”, permite entender o porquê a autora foi considerada uma mulher atípica em seu tempo e porque *Wuthering Heights* causou tanto estranhamento em seus leitores. Charlotte já havia percebido este agenciamento nos poemas de Emily, que “these were not common effusions, not at all like the poetry women generally write” (Pykett apud Brontë). Essa crítica argumenta que os homens e as mulheres atuavam em esferas criativas diferentes; a estas atribuíam-se uma linguagem modulada e limitada aos assuntos da esfera familiar; àqueles eram atribuídos originalidade, razão e poder argumentativo. Emily Brontë se apropriou

---

<sup>67</sup> Poema de Coventry Patmore (1823-1896) poema que exaltava a instituição matrimonial e o papel doméstico das mulheres.

dessas qualidades consideradas masculinas que compunham o discurso dominante masculino. Essas qualidades não passaram despercebidas ao olhar de M. Herger que expressa “sua admiração pela imaginação, razão, habilidade argumentativa, resiliência e determinação de Emily [que] só pode, ao que parece, ser expressa em termos de uma linguagem masculina de dominação” (Pykett, 1989. P. 16).<sup>68</sup>

As críticas Gilbert e Gubar argumentam que a tradição literária, predominantemente masculina, exercia sobre as mulheres escritoras o que elas nomearam de “ansiedade da autoria”, termo que se fundamenta em um certo receio ou medo da coerção dessa tradição literária masculina sobre a escrita feminina, “we have called an “anxiety of authorship,” an anxiety built from complex and often only barely conscious fears of that authority which seems to the female artist to be by definition inappropriate to her sex” (Gilbert e Gubar, 1979. P. 51).<sup>69</sup> Emily supera essa ansiedade da autoria, pois tanto sua vida como sua obra desafiam os padrões sociais determinantes do século XIX sobre papel e a escrita feminina.

Observar as dinâmicas sociais que atuavam no período em que Emily Brontë viveu permite-nos entender como as tensões ideológicas travadas entre os diferentes grupos daquela sociedade definiam os papéis sociais e o lugar da mulher na era vitoriana. Esse panorama possibilita levantar algumas hipóteses sobre a imagem que se construiu sobre a autora e entender o teor provocador de sua obra e do seu modo de vida, bem como essas energias foram canalizadas como estímulo criativo.

Para analisar como essas tensões ideológicas que se apresentam na forma narrativa e nas escolhas estéticas da obra *Wuthering Heights* utilizar-se-á o postulado crítico do inconsciente político de Fredric Jameson. A metodologia desse viés teórico permitirá apresentar como as experiências de vida de Emily Brontë sistematizam-se como ato socialmente simbólico.

---

<sup>68</sup> His admiration for Emily's imagination, reason, argumentative skill, resilience and determination can only, it seems, be expressed in terms of a masculine language of domination.

<sup>69</sup> Nós chamamos de "ansiedade de autoria", uma ansiedade construída a partir de medos e complexos, muitas vezes apenas inconscientes, daquela autoridade que parece à artista feminina ser, por definição, inadequada ao seu sexo"

### 1.3 Introdução ao conceito do inconsciente político de Fredric Jameson

O inconsciente político postulado pelo crítico estadunidense Fredric Jameson (1934-2024) se trata de um instrumento teórico de interpretação dos artefatos culturais, entre eles a literatura; uma hermenêutica interpretativa, “uma moldura interpretativa marxista” que oferece uma maior amplitude e “riqueza semântica.” É um método que prioriza a “interpretação política dos textos literários”, não como suplementar ou auxiliar opcional [...], mas como horizonte absoluto de toda leitura e de toda interpretação” (Jameson, 1992. P.15). O crítico pontua a importância da historicização como “a moral do inconsciente político.”

Para Jameson (1992), os artefatos culturais, entre eles a literatura, são portadores de forças ideológicas presentes nos discursos dos diferentes grupos sociais e que atuam na disputa de poder no tecido social. Essas disputas amplificadas à ordem da humanidade histórica, caracterizam-se como luta de classes, a luta dos oprimidos contra os opressores, “conectando-se história humana como um todo, e por suas respectivas posições no todo formado pela complexa sequência dos modos de produção” (Jameson, 1992. P.69). O crítico argumenta que essa história fundamental não está a vista na narrativa literária, está em suas profundezas indelével e ilegível até que se faça a devida arqueologia do texto. A esse espaço subjacente do texto literário, Fredric Jameson nomeou “inconsciente político”; fazendo uma analogia, essas ideologias de classe que se tencionam na disputa de poder, essa luta de classes é encapsulada na narrativa como um conteúdo latente sem sua forma original, apenas como material libidinal, que se manifesta de forma simbólica, assim como os sonhos são imagens simbólicas de uma libido reprimida, em termos freudianos. Outra analogia que pode dar conta desse complexo conceito criado por Jameson, se trata do fenômeno psicossocial de se considerar uma mercadoria em si mesma, omitindo-se e desconsiderando-se todo o processo de produção e de exploração envolvidos na fabricação dessa mercadoria, a qual assume um valor que não se pode explicar pela lógica das relações de trabalho. A mercadoria passa a integrar um valor libidinal, passa a ser um objeto de desejo,

um “fetiche.” A literatura se torna este objeto de desejo, este “fetiche”, mas como Jameson aponta não há um produto cultural que não seja social, não seja político:

É quando detectamos os traços dessa narrativa ininterrupta, quando trazemos para a superfície do texto a realidade reprimida e oculta dessa história fundamental, que a doutrina de um inconsciente político encontra sua função e sua necessidade. Dessa perspectiva, a conveniente distinção entre textos culturais que são sociais e políticos e os que não o são torna-se algo pior que um erro: ou seja, um sintoma e um reforço da reificação e da privatização da vida contemporânea. Essa distinção reconfirma aquele hiato estrutural, experimental e conceitual entre o público e o privado, o social e o psicológico, ou o político e o poético, entre a História ou a sociedade e o “individual” - a tendenciosa lei da vida social capitalista -, que mutila nossa existência enquanto sujeitos individuais e paralisa nosso pensamento com relação ao tempo e à mudança, da mesma forma que, certamente, nos aliena da própria fala. Imaginar que já existe, à salvo da onipresença da História e da implacável influência do social, um reino da liberdade - seja ele o da experiência microscópica das palavras em um texto ou os êxtases e as intensidades de várias religiões particulares - só significa o fortalecimento do controle da Necessidade sobre todas as zonas cegas em que o sujeito individual procura refúgio, na busca de um projeto de salvação puramente individual e meramente psicológico. A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que **nada existe que não seja social e histórico - na verdade, de que tudo é, “em última análise”, político.** (Jameson, 1992. P. 18)

Nesses termos, para Jameson, os valores ideológicos, que atuam historicamente na luta de classes, estão encapsulados em um “inconsciente político” submerso na estrutura narrativa ou artefatos culturais e o ato criativo desses “artefatos culturais [as obras literárias] como atos socialmente simbólicos”, como já mencionamos anteriormente. Acessar esses fragmentos históricos e reorganizá-los em uma narrativa primordial da luta de classes, nomeado por Jameson como “ideologia da forma”, é prioridade essencial. O crítico oferece uma proposta de leitura em três níveis ou horizontes para se realizar a arqueologia do texto literário cujo mecanismo dialético consiste na modulação de um nível para o outro. Assim, esse paradigma de leitura proposto por Jameson (1992) propõe a seguinte sequência:

Assim, dentro dos limites mais estreitos de nosso primeiro horizonte, estreitos em termos políticos ou históricos, o "texto", o objeto de estudo, é ainda mais ou menos construído como algo coincidente com a obra ou expressão literária individual. Contudo, a diferença entre a perspectiva imposta e possibilitada por esse horizonte, e a explicação de texto comum, ou exegese individual, é que aqui a obra individual é apreendida essencialmente como ato simbólico. (Jameson, 1992. P.69)

Neste primeiro nível, a leitura focalizara aspectos de ordem autoral, entendendo-se a obra como "expressão literária individual." Considerando as experiências pessoais como manifestações artísticas e a "obra individual como ato simbólico" Jameson (1992). O segundo nível:

Quando passamos para a segunda fase e descobrimos que o horizonte semântico, em que apreendemos um objeto cultural, ampliou-se até incluir a ordem social, vemos que o próprio objeto de nossa análise foi assim dialeticamente transformado e que não mais é construído como "texto" ou obra individual no sentido estrito, mas que foi reconstituído sob a forma dos grandes discursos coletivos de classe dos quais o texto é pouco mais que uma palavra ou expressão individual. Nesse novo horizonte, portanto, nosso objeto de estudo demonstrará ser o ideograma, ou seja, a menor unidade inteligível dos discursos coletivos essencialmente antagônicos das classes sociais. (Ibidem)

No segundo nível, há uma ampliação modulada da ordem individual, pessoal, do objeto cultural, para uma ordem social. Assim, o que era expressão individual da manifestação artística transforma-se e transcende à ordem dos discursos de classe cujas ideologias ou ideograma, nas palavras de Jameson, tencionam-se nas disputas de poder. Já no terceiro nível:

Quando, finalmente, mesmo as paixões e os valores de uma determinada formação social veem-se colocados em uma perspectiva nova e aparentemente relativizada pelo horizonte máximo da história humana como um todo, e por suas respectivas posições no todo formado pela complexa sequência dos modos de produção, tanto o texto individual, quanto seus ideogramas, conhecem uma transformação final e devem ser lidos em termos do que chamarei de ideologia da forma, ou seja, as mensagens simbólicas a nós transmitidas pela coexistência de vários sistemas simbólicos que são também traços ou antecipações dos modos de produção. (Ibidem)

No terceiro e último nível, a ordem social marcada pela luta de classes expande-se para a ordem da “história humana como um todo e para sua posição no todo formado pela complexa sequência dos modos de produção” (Jameson, 1992. P.69). A ordem individual e a ordem social transfiguram-se em “ideologia da forma.”

Apresentado o escopo teórico proposto por Fredric Jameson, podemos argumentar sobre os instrumentos metodológicos da leitura que se objetiva fazer. Propõe-se a leitura da obra *Wuthering Heights* pelo viés teórico do inconsciente político e dos níveis de leitura, considerando as experiências pessoais de Emily Brontë, o contexto social ao qual ela estava inserida como força criativa que carrega formas ideológicas herdadas da ordem cultural, visto que, todo ser humano como ser social é atravessado por essas diferentes formas ideológicas que regem as classes sociais antagônicas e que estão constantemente em disputa pelo poder. A partir dessa leitura, amplia-se o campo semântico do horizonte criativo individual para o nível social cuja forma esteticamente estruturada integra as contradições da condição das mulheres dentro do sistema ideológico patriarcal e a luta delas contra o silenciamento histórico e pelo reconhecimento da igualdade de direitos.

## **CAPÍTULO 2: O PROCESSO CRIATIVO, A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS E OS NÍVEIS DE LEITURA.**

Apreender os mecanismos pelos quais a obra *Wuthering Heights* foi forjada, pelo viés de análise que se propõe aqui, pressupõe conhecer as experiências vividas por Emily Brontë e entender como essas vivências foram esteticamente integradas a forma da obra. *Wuthering Heights* é uma obra amplamente estudada, com uma estrutura narrativa complexa e disruptiva, com múltiplos narradores, considerada por muitos teóricos como uma obra singular na literatura inglesa. A sua natureza idiossincrática foi atribuída por alguns críticos às raízes celtas hereditária de Patrick e Mary Brontë, impregnadas por histórias sobrenaturais, contadas pelo pai. Pykett (1989) cita como Edward Chinthan, em sua obra *the Brontës Irish Background*, argumenta sobre como

uma possível inspiração para a caracterização do personagem Heathcliff deriva da ascendência de Patrick Brontë:

Em particular, Edward Chitham em *The Brontes' Irish Background* (1986) argumentou que a história da vingança do órfão é derivada da história de Hugh Brunty, pai de Patrick Brontë, que foi adotado e posteriormente maltratado por um tio chamado Welsh. O próprio Welsh é uma espécie de figura de Heathcliff: um órfão, descoberto em um barco que viajava de Liverpool e adotado pelo avô de Hugh, ele mais tarde expulsou os herdeiros legítimos de sua casa e se casou com a filha da casa. (Pykett, 1989. P. 72)<sup>70</sup>

Outra possível inspiração apresentada pela autora tem fundamento nas leituras de Emily Brontë. Como já apresentamos anteriormente, as leituras de Byron tiveram um papel importante no processo criativo e na escrita dos poemas de Brontë. A revista *Blackwood's Magazine* estava entre as leituras frequentes de Emily e seus irmãos. Aquelas páginas fecundariam positivamente a imaginação daquelas crianças. A leitura de textos literários, como todo leitor sabe, apresentam diferentes estruturas estéticas, enredos complexos e temas universais que viajam pela linha temporal da literatura e ecoam em vários momentos históricos. Desta forma, parece aceitável que alguns temas sejam compartilhados em diferentes obras literárias, mesmo com distanciamento geográfico, como já comentaram Gilbert e Gubar (1979). Entre as leituras da *Blackwood's Magazine*, Pykett (1989) destaca:

O conto de 'O Noivo de Barna', publicado na *Blackwood's* em 1840, pode ter sido uma fonte para o romance de Emily Brontë. Certamente tem um enredo muito semelhante ao Morro dos Ventos Uivantes e diz respeito ao amor infeliz dos filhos de famílias rivais. Ellen Nugent e Hugh Lawlor, a heroína e o herói deste conto violento, estão, como Catherine e Heathcliff, unidos apenas na morte quando são finalmente enterrados em uma única sepultura. (Pykett, 1989. P. 73)<sup>71</sup>

---

<sup>70</sup> In particular, Edward Chitham in *The Brontes' Irish Background* (1986) has argued that the story of the orphan's vengeance is derived from the story of Hugh Brunty, Patrick Brontë's father, who was adopted and subsequently ill-treated by an uncle called Welsh. Welsh himself is a sort of Heathcliff figure: an orphan, discovered on a boat travelling from Liverpool, and adopted by Hugh's grandfather, he later ousted the legitimate heirs from their home and married the daughter of the house.

<sup>71</sup> The tale of 'The Bridegroom of Barna', published in *Blackwood's* in 1840, may also have been a source for Emily Brontë's novel. Certainly, it has a very similar plot to *Wuthering Heights*, and

Quando falamos na estrutura de *Wutheirng Heights*, uma das características marcantes desta obra e que dificulta sua categorização dentro da tradição literária inglesa, causando até hoje uma sensação de estranheza aos seus leitores está ligada à sua gênese híbrida. A obra, de fato, como já apontado por vários teóricos, mistura a forma romanesca do gótico do século XVIII com a forma emergente do realismo do século XIX. Alexandra Warwick (2007), no capítulo sobre o gótico vitoriano, em *The Routledge companion to Gothic*, comenta sobre os períodos de ascensão e declínio do gótico e a dificuldade de se periodizá-lo:

Tentar rastrear um divisor de águas cronológico entre a sobrevivência e o renascimento do gótico é como perseguir um fogo-fátuo. Pois o estilo gótico foi ressuscitado várias vezes antes de morrer, e permaneceu inescrupulosamente longo em certas áreas tradicionalistas. (Crook<sup>72</sup>, 1970, p. 29 apud Warwick, 2007, p. 29)<sup>73</sup>

Para esta crítica, entre as manifestações do gótico do final do século XVIII e início do século XIX, “a mudança significativa para o que [se] descreveria como o renascimento gótico vitoriano começa na década de 1840.”<sup>74</sup> Segundo Warwick, surgiriam expressões do gótico ambientados em dois diferentes lugares no período: no ambiente urbano e no ambiente doméstico, este último, inaugurado pelas irmãs Brontë. A teórica afirma que os trabalhos das irmãs ressoam com suas leituras de infância da *Blackwood's magazine* “and the Brontës’ novels contain a number of images and characters that can be traced to their earlier Reading.”<sup>75</sup> As personagens femininas são complexas e vivenciam psicodramas envolvendo confinamento e relações abusivas de submissão:

---

concerns the star-crossed love of the children of rival families. Ellen Nugent and Hugh Lawlor, the heroine and hero of this violent tale are, like Catherine and Heathcliff, united only in death when they are finally buried in a single grave.

<sup>72</sup> **CROOK, J. Mordaunt.** Introduction. In: EASTLAKE, Charles L. *A History of the Gothic Revival*. Leicester: Leicester University Press, 1971.

<sup>73</sup> Trying to track down a chronological watershed between the survival and revival of Gothic is like chasing a will o’ the wisp. For the Gothic style was resuscitated several times before it was dead, and it lingered unconscionably long in certain traditionalist areas.

<sup>74</sup> the significant shift to what I would describe as the Victorian Gothic revival begins in the 1840s. (Warwick, 2007. P. 30).

<sup>75</sup> (Ibidem)

Em contraste com o desenvolvimento enfático vitoriano da ideia de lar como um lugar de paz, segurança e proteção, os espaços domésticos das irmãs Brontë, e o estado do casamento ou da vida familiar que esses espaços representam, são atterradoramente ambíguos. Os romances estão repletos de imagens de portas e janelas, com mulheres dentro impedidas de sair e as mesmas mulheres fora, barradas de entrar. O desejo delas de estar dentro ou fora troca constantemente ao longo das narrativas, e as consequências são mostradas como potencialmente fatais para as mulheres. Os desejos ambivalentes estão associados a imagens góticas: o riso insano do sótão em *Jane Eyre* (1847); o fantasma desesperado em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847); a freira morta em *Villette* (1853). Os romances das Brontë abordam as questões de gênero que são evidentes no Gótico anterior, mas dentro do drama altamente elaborado das histórias, **as heroínas são mulheres modernas que buscam um lugar para si mesmas em um mundo que é hostil para elas.** (Warwick, 2007. P. 31)<sup>76</sup>

Para Carol Margaret Davison (2012), o gótico desde seu início tem sido o termômetro das ansiedades em relação aos papéis determinados pelas relações de gênero. Esse gênero literário, segundo a crítica, ascendeu e caiu nas graças do público leitor, contudo as manifestações de autoria feminina do gótico foram tratadas com certo desdém, “visto que, predominantemente, seus primeiros produtores e consumidores eram mulheres.” (Davison, 2012. P. 124)<sup>77</sup>

De acordo com a autora, o gótico na era vitoriana amplifica as questões de gênero quando entra em fusão com o realismo social para confrontar a ordem patriarcal quanto a determinação dos papéis na esfera social e doméstica:

Gothic literature into the Victorian period evidences an ongoing fixation with issues of sexuality and gender, extending that genre's range, in tandem with the Victorian novel's forays into social realism, sensation fiction, science fiction, and beyond, to an interrogation of the patriarchal

---

<sup>76</sup> In contrast to the emphatic Victorian development of the idea of the home as a place of peace, safety and protection, the Brontës' domestic spaces, and the state of marriage or family life that the spaces embody, are terrifyingly ambiguous. The novels are full of images of doors and windows, with women inside prevented from leaving and the same women outside, barred from entering. Their desire to be inside or outside switches constantly through the narratives, and the consequences are shown as potentially fatal to the women. The ambivalent desires are associated with Gothic images: the crazed laughter from the attic in *Jane Eyre* (1847); the desperate ghost in *Wuthering Heights* (1847); the dead nun in *Villette* (1853). The Brontës' novels take up the questions of gender that are apparent in earlier Gothic, but within the highly wrought drama of the stories **the heroines are modern women seeking a place for themselves in a world that is hostile to them.**

<sup>77</sup> given that the majority of its early producers and consumers were women.

social structures that shaped Britain's political and domestic life. (Davison, 2012. P. 125)<sup>78</sup>

Davison (2012) argumenta que essa forma híbrida entre o realismo social e o gótico doméstico da década de 1840 ganha notoriedade e recebe os louros da crítica. *Wuthering Heights* está entre as obras que se destacam neste período. Segundo a autora, as obras que pertencem a este gênero exploram as contradições do ambiente doméstico, denunciando o confinamento e os abusos causados às mulheres nesses espaços e revelando a domesticidade como um lugar oposto àquele idealizado pelos vitorianos como celestial (Davison, 2012).

Para a autora, os trabalhos iniciais do gótico vitoriano, buscavam trazer à luz as “condições sociopolíticas” das mulheres no tecido social:

In early Victorian Gothic works, many of which are adept reconfigurations of the Female Gothic, Victorian laws and gender ideology repeatedly come under fire. The predominant image that emerges from these texts is of women imprisoned, circumscribed sexually, intellectually and legally, a status that actually reflected women's contemporary socio-political reality. (Davison, 2012. P. 129)<sup>79</sup>

Essas condições limitadoras, confinamento na esfera doméstica, presentes nas primeiras obras do gótico feminino estão presentes em *Wuthering Heights* e nas obras das irmãs de Emily (Davison, 2012.). O casamento como instituição reificada que confina e mata personagens femininas também compõe a trama dessa obra.

Martin Willis (2012) no capítulo de *The Victorian Gothic*, argumenta sobre o caráter instrumental do gótico articulado ao Realismo do século XIX, usando como modelo as obras de George Eliot. “Eliot's use of the Gothic, then,

---

<sup>78</sup> A literatura gótica no período vitoriano evidencia uma fixação contínua com questões de sexualidade e gênero, ampliando o alcance desse gênero, em conjunto com as incursões do romance vitoriano no realismo social, na ficção de sensação, na ficção científica e além, para uma interrogação das estruturas sociais patriarcais que moldaram a vida política e doméstica da Grã-Bretanha.

<sup>79</sup> Nos primeiros trabalhos góticos vitorianos, muitos dos quais são recriações adequadas do Gótico Feminino, as leis vitorianas e a ideologia de gênero são repetidamente criticadas. A imagem predominante que emerge desses textos é a de mulheres presas, circunscritas sexualmente, intelectualmente e legalmente, um status que realmente refletia a realidade sociopolítica contemporânea das mulheres.

illuminates how that mode may be put to use as part of an interrogative realist project” (Willis, 2012. P. 16), questionando o porquê do gótico dentro da estrutura do Realismo. Ele afirma que a flexibilidade do gótico em se articular com diferentes gêneros amplia e expande o campo semântico dos gêneros hospedeiros:

Até mesmo O Capital de Marx (1867) é transformado em uma obra de economia política gótica que leva à conclusão extraordinariamente redutiva de que "o marxismo dependeu de referentes góticos para defender seu ponto de vista. (Shapiro,<sup>80</sup> 2008, p. 2 apud Willis, 2012, p. 16)<sup>81</sup>

Para este autor, investigar a manifestação do gótico no interior do realismo vitoriano deve ter como princípio considerar o porquê de sua manifestação, quais as funções do gótico são articuladas ao realismo e quais significados elas produzem. Para além de se identificar o significado original que o gótico pode trazer para dentro de algum texto, o mais importante é descobrir o significado que esta relação simbiótica entre o gótico e o texto realista pode criar. “By illuminating the Gothic mode from realism’s perspective, we may, then, come to know more about what realist writers believe the Gothic mode offers outside of its own generic boundaries and traditional meanings.” (Willis, 2012. P. 17)<sup>82</sup>

Em *Wuthering Heights*, segundo o autor, o gótico é instrumentalizado para revelar relações de poder antagônicas entre gêneros, naturalizadas no ambiente familiar, e de classe, marcada pela hegemonia centralizada em alguns personagens e a marginalidade em outros. Nas esferas da masculinidade e da feminilidade, as relações de poder entre gênero e classe são indissociáveis. Martin Willis (2012) argumenta que uma das cenas mais poderosas da obra é a do encontro de Lockwood com o fantasma de Catherine cuja violência explícita contra o espectro, que surge e pede para entrar, revela as estruturas do

---

<sup>80</sup> SHAPIRO, Stephen. Introduction: Material Gothic. **Gothic Studies**, Manchester, v. 10, n. 1, p. 1-3, maio 2008

<sup>81</sup> even Marx’s Capital (1867) is transformed into a work of Gothic political economy that leads to the extraordinarily reductive conclusion that ‘Marxism has depended on Gothic referents to make its point.’

<sup>82</sup> Ao iluminar o modo gótico da perspectiva do realismo, podemos, então, saber mais sobre o que os escritores realistas acreditam que o modo gótico oferece fora de seus próprios limites genéricos e significados tradicionais

patriarcado vitoriano com suas restrições as quais as mulheres eram submetidas, como também, a imagem construída do pecado original deflagrado e atribuído à feminilidade, emoldurando e confinando, segundo Gilbert e Gubar (1979), as mulheres em um modelo estigmatizado e ambivalente de mulher-anjo e mulher-monstro:

No doubt this complex of metaphors and etiologies simply reflects not just the fiercely patriarchal structure of Western society but also the underpinning of misogyny upon which that severe patriarchy has stood. The roots of "authority" tell us, after all, that if woman is man's property, then he must have authored her, just as surely as they tell us that if he authored her, she must be his property. As a creation "penned" by man, moreover, woman has been "penned up" or "penned in." As a sort of "sentence" man has spoken, she has herself been "sentenced": fated, jailed, for he has both "indited" her and "indicted" her. As a thought he has "framed," she has been both "framed" (enclosed) in his texts, glyphs, graphics, and "framed up" (found guilty, found wanting) in his cosmologies. (Gilbert & Gubar, 1979. P. 13)<sup>83</sup>

Emily Brontë cria uma obra de vanguarda na literatura inglesa, inaugurando o que, segundo Alexandra Warwick (2007), poderia ser definido como "gótico doméstico". A essa manifestação artística, Jameson (1992) nomeou como "ato socialmente simbólico". A obra, entendida como ato simbólico, amplificada desse primeiro horizonte de leitura para o nível da ordem social, o segundo nível, revela as contradições sociais sobre o papel das mulheres e a ausência de seus direitos. Martin Willis (2012) argumenta que vários críticos concordam que aquela cena revela para além do evento sobrenatural questões da ordem social no que diz respeito ao papel das mulheres:

---

<sup>83</sup> Não há dúvidas de que esse complexo de metáforas e etilogias não reflete, simplesmente, apenas, a estrutura ferozmente patriarcal da sociedade ocidental, mas também os fundamentos da misoginia sobre os quais esse severo patriarcado se sustentou. As raízes da "autoridade" nos dizem, afinal, que se a mulher é propriedade do homem, então ele deve tê-la criado, assim como certamente nos dizem que se ele a criou, ela deve ser sua propriedade. Como uma criação "escrita" pelo homem, além disso, a mulher foi "encerrada" ou "estabelecida." Como uma espécie de "sentença", o homem falou, ela mesma foi "sentenciada": destinada, encarcerada, pois ele a "indiciou" e a "acusou". Como um pensamento que ele "estruturou", ela foi tanto "estruturada" (enclausurada) em seus textos, glifos, gráficos, quanto "estruturada" (considerada culpada, considerada insuficiente) em suas cosmologias.

Whatever focus critical commentaries have taken, all agree that the scene symbolises Brontë's broader analysis of the position of women: Lockwood's violence against the spectre of Cathy and his subsequent piling of books against the window are active metaphors for both female oppression and women's limited access to systems of education. (Willis, 2012. P. 24)<sup>84</sup>

Nessa cena do encontro do fantasma de Catherine com Lockwood, o gótico está sendo instrumentalizado como recurso para trazer à centralidade da narrativa a história da jovem por traz do espectro, visto que, é a partir deste encontro que Lockwood se interessa em conhecer qual é o tipo de relação que havia entre Heathcliff e Catherine e entender a dinâmica daquela família tão incomum aos costumes daquela época. Emily, por meio dos mecanismos estruturais do gótico, revela aos leitores personagens femininas que estão às margens do sistema social, alienadas em seus direitos ao mesmo tempo que subverte esta mesma ordem, apresentando o personagem Lockwood nas mesmas condições. Lockwood está fora de seu ambiente social, distante da cultura e das “boas maneiras” dos centros urbanos, alocado em uma região rural ao norte da Inglaterra, hospedado em Thrushcross Grange, propriedade de Heathcliff, personagem com o qual imediatamente se identifica. Ao visitar Wuthering Heights, sem ser convidado por sinal, encontra uma estrutura familiar que desafia as normas de conduta social e a hegemonia de sua masculinidade com uma linguagem rústica e uma recepção hostil. Emily atribui ao personagem masculino Lockwood a mesma alienação posta as personagens femininas, ele está, como afirma Martin Willis, “therefore, caught in a social limbo” (Willis, 2012. P. 25). Lyn Pykett (1989) argumenta que os leitores devem ter estranhado e devem ter se sentido desconfortáveis com a ruptura das normas de conduta social nos capítulos iniciais de *Wuthering Heights*, isso justifica, segundo ela, a recepção negativa da obra. Segundo a crítica, já no início do primeiro capítulo, os leitores são surpreendidos com uma narrativa disruptiva, causando um desconforto e incompreensão decorrentes da ausência dos códigos de conduta na dinâmica familiar figurada na obra, “even in the opening chapter the codes

---

<sup>84</sup> Quaisquer que sejam os comentários críticos focados, todos concordam que a cena simboliza a análise mais ampla de Brontë sobre a posição das mulheres: a violência de Lockwood contra o espectro de Cathy e seu subsequente empilhamento de livros contra a janela são metáforas ativas tanto para a opressão feminina quanto para o acesso limitado das mulheres aos sistemas de educação.

and conventions of polite fiction do not seem adequate either to comprehend or represent life at the Heights” (Pykett, 1989. P. 74).

Emily Brontë, ao que parece, oferece em *Wuthering Heights* novas possibilidades e perspectivas da autoria feminina dentro da tradição literária. A estrutura do romance é complexa e explora o gênero no sentido de produção feminina como também a própria categorização do gênero literário tradicional combinando os elementos do gótico, fantasmas, mistério e violência ao realismo doméstico, com foco nas dinâmicas das relações de poder no centro familiar e nas questões de classe e gênero:

Emily Bronte's novel mixes these various traditions and genres in a number of interesting ways, sometimes fusing and sometimes juxtaposing them. I want to direct attention to the ways in which the novel's mixing of genres may be related to issues of gender by examining some of the ways in which specific historic genres may be related to particular historic definitions of gender. (Pykett, 1989. P. 74)<sup>85</sup>

O processo criativo da autora Emily Brontë, como observado no percurso percorrido até aqui, é atravessado por suas experiências como mulher de seu tempo, por suas experiências com as leituras e as produções literárias colaborativa com suas irmãs e irmão. As estratégias e os recursos que a autora cria e utiliza, desafiam as normas da tradição literária que eram impostas as mulheres escritoras. *Wuthering Heights* é uma obra que desafia as estruturas das convenções sociais e da literatura quanto a imagem e os direitos das mulheres. Na próxima sessão, as personagens femininas serão apresentadas e observadas dentro da dinâmica narrativa pela proposta dos níveis de leitura postulado por Jameson, analisando-se o social como elemento estético tecido na forma da obra.

---

<sup>85</sup> O romance de Emily Brontë mistura essas diversas tradições e gêneros de maneiras interessantes, às vezes fundindo-as e às vezes justapondo-as. Quero direcionar a atenção para as maneiras pelas quais a mistura de gêneros do romance pode estar relacionada a questões de gênero, examinando algumas das maneiras pelas quais gêneros históricos específicos podem estar relacionados a definições históricas específicas de gênero.

## 2.1 Leitura das personagens femininas: Catherine Earnshaw

“— Onde está Catherine? — exclamei, assustada. — Não lhe aconteceu nada, não é? — Está na Granja Thrushcross — respondeu ele —, e eu também devia estar lá, se eles tivessem tido a gentileza de me convidar para ficar. — Bem, é para você aprender! — disse eu. — Que ideia foi essa de ir até a Granja Thrushcross? — Deixe-me tirar essas roupas molhadas, Nelly — respondeu ele —, que depois eu lhe conto. — Preveni-o de que tivesse cuidado para não acordar o patrão, e ele, após ter mudado de roupa, começou: — Eu e Cathy fugimos e, vendo ao longe as luzes da granja, achamos boa ideia chegar até lá e ver se os Linton passavam as noites de domingo de castigo nos cantos, enquanto os pais comiam e bebiam, cantavam e riam e estavam no bem-bom da lareira. Você pensa que com eles é assim? Que eles ficam tremendo de frio num canto, ou lendo sermões, ou sendo catequizados por algum criado e obrigados a aprender de cor uma coluna de nomes das Escrituras quando não respondem tudo certo? — Não, acho que não — respondi. — Sem dúvida são crianças bem-comportadas e não merecem o tratamento que vocês recebem. — Ora, não aborreça, Nelly — retrucou ele. — Corremos do alto do morro para o parque, sem parar... Catherine ficou sem os sapatos. Você vai ter de ir procurá-los amanhã, no lodo. Entramos por uma abertura na cerca, encontramos o caminho e subimos num vaso, bem debaixo da janela da sala. A luz vinha de lá; não tinham fechado as gelosias e as cortinas não haviam sido corridas. Eu e Cathy nos agarramos ao peitoril e olhamos... Ah, que beleza! Vimos uma sala maravilhosa, toda atapetada de vermelho, com poltronas também vermelhas e o teto branco, orlado a ouro, com um chuveiro de gotas de cristal pendendo do centro e brilhando com pequeninas velas. O Sr. e a Sra. Linton não estavam lá; Edgar e a irmã tinham a sala só para eles. Que felicidade, você não acha? Nós nos teríamos sentido no paraíso! Pois imagine o que as suas crianças bem-comportadas estavam fazendo... Isabella... deve ter uns onze anos, ou seja, um ano menos do que Cathy... estava deitada no chão, no fundo da sala, berrando como se a estivessem espetando com agulhas em brasa. Edgar estava junto da lareira, chorando baixinho, e no meio da mesa estava um cachorrinho, sacudindo a pata e ganindo, que, pelas acusações que os dois faziam um ao outro, eles quase tinham esartejado, puxando cada um por uma extremidade. Os idiotas! Brigar por causa de uma bola de pelo e depois chorar e nenhum dos dois querer pegar no bicho! Rimos deles: crianças mimadas! Quando é que você me viu chorar por querer o que Catherine também queria? Ou quando é que você nos viu gritar, soluçar e rolar pelo chão, um de

cada lado da sala? Eu nunca trocaria a minha vida aqui pela de Edgar Linton, na Granja Thrushcross. . . nunca, se pudesse ter o privilégio de jogar Joseph do alto do telhado e de pintar a fachada da casa com o sangue de Hindley! — Chh! — interrompi. — Mas você ainda não me disse, Heathcliff... o que aconteceu com Catherine? — Bem, já lhe disse que rimos — respondeu ele. — Os Linton ouviram-nos e correram, como flechas, para a porta, gritando: "Oh, mamãe, mamãe! Papai! Mamãe, venha cá! Papai, socorro!" Gritavam como loucos. Procuramos assustá-los ainda mais, fazendo barulhos horríveis, e depois pulamos do peitoril da janela, porque ouvimos passos e achamos melhor fugir. Eu estava puxando Cathy pela mão e dizendo-lhe para correr mais depressa, quando, de repente, ela caiu. "Corra, Heathcliff, corra!", murmurou ela. "Soltaram o buldogue e ele está me segurando!" O diabo do cão tinha lhe agarrado o tornozelo, Nelly. Ouvia-o grunhir. Mas ela não gritou. Não, ela não gritaria nem se estivesse sendo atravessada pelos chifres de um touro. Mas eu gritei! Amaldiçoei o bicho como se fosse o Demônio; peguei numa pedra e meti-a entre os dentes do cão, procurando fazer com que ele a engolisse. Uma besta de criado apareceu, finalmente, com uma lanterna, gritando: "Aguenta firme, Skulker, aguenta firme!" Mas mudou de tom quando viu o cão, com a enorme língua roxa meio palmo para fora da boca e os lábios babando sangue. O homem tomou Cathy ao colo; ela estava pálida, não de medo, disse eu tenho a certeza, mas de dor. Levou-a para dentro, e eu fui atrás, murmurando pragas e prometendo vingança. "Que foi que ele pegou, hein, Robert?", perguntou Linton, da porta. "Skulker pegou uma menina, meu senhor", respondeu o criado, "e tem também um garoto", acrescentou, puxando-me pelo braço, "que parece um cigano! [...] Enquanto me examinavam, Cathy apareceu; ouviu a última frase e riu. Após olhá-la bem, Edgar Linton recuperou suficientemente o sangue-frio para reconhecê-la. Eles costumavam ver-nos na igreja, você sabe, embora raramente noutro lugar. 'Essa aí é Catherine Earnshaw!', sussurrou ele para a mãe. 'Veja como Skulker a mordeu... Como o pé está sangrando!'"<sup>i</sup> (W.H. P. 58-60)

Esta passagem de *Wuthering Heights* mostra o primeiro encontro de Catherine e Heathcliff com os Linton. As crianças, após fugirem de Hindley, irmão de Catherine, correm pelos morros até o anoitecer e, ao verem luzes no horizonte, vão em sua direção e acabam encontrando a Thrushcross Grange. A curiosidade os leva a espiarem pela janela e, em dado momento, são surpreendidos pelo cão Skulker, que morde o tornozelo de Catherine, fato

inesperado que possibilita a entrada da menina na casa dos Linton. Em muitos trabalhos realizados sobre esta obra, o consenso predominante é o de que a cena que rompe com o equilíbrio da narrativa é a emblemática conversa de Catherine com Nely Dean, quando a jovem revela a escolha do seu futuro parceiro matrimonial, Edgar Linton, conversa a qual é ouvida por Heathclif, fato que motiva sua fuga e sua vingança anos depois (capítulo IX). Contudo, uma leitura atenta em direção ao passado de Catherine pode revelar outra possibilidade de interpretação sobre a sua queda trágica e a motivação para os acontecimentos futuros. Esse olhar nos conduz exatamente a cena apresentada inicialmente na qual Catherine e Heathcliff encontram pela primeira vez os Lintons. Esse encontro marca o início do cerceamento da liberdade da jovem, inserindo-a em um contexto social limitador. Se as relações de poder que impõe os papéis sociais para homens e mulheres forem pensadas, nesta obra, simbolicamente figuradas nos espaços geográficos das casas, Thrushcross Grange pode ser entendida como espaço da cultura, dos valores sociais daquela época. Neste sentido, o encontro de Catherine e o seu confinamento na casa da Granja, por causa do ataque de Skulker, pode representar um rito de passagem que conduz a menina de *Wuthering Heights*, que corria livre pelos morros, em um futuro próximo, ao matrimônio, tornando-a a senhora Linton. As críticas Gilbert e Gubar (1979) consideram que:

A queda de Catherine, entretanto, é causada por um passado e presente patriarcal, além de estar associada a um futuro patriarcal. É significativo, então, que seus problemas começam — de forma violenta o suficiente — quando ela literalmente cai e é mordida por um bulldog macho, uma espécie de guardião/deus de Thrushcross Grange. Embora muitos leitores ignorem esse ponto, Catherine não vai para a Grange quando tem doze anos. Ao contrário, a Grange a captura e "a mantém presa", uma ação metafórica que enfatiza a natureza turbulenta e inexorável dos rituais de passagem psicosssexuais que O Morro dos Ventos Uivantes descreve, assim como o bulldog ferozmente masculino — como um representante simbólico de Thrushcross Grange — contrasta de forma impressionante com a ascensão da deusa feminina infernal, que é alternadamente referida como "Madame" e "Juno."(Gilbert & Gubar, 1979. P.271)<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Catherine's fall, however, is caused by a patriarchal past and present, besides being associated with a patriarchal future. It is significant, then, that her problems begin — violently enough — when she literally falls down and is bitten by a male bulldog, a sort of guard/God from Thrushcross Grange. Though many readers overlook this point, Catherine does not go to the Grange when she is twelve years old. On the contrary, the Grange seizes her and "holds [her] fast," a metaphoric

Catherine é uma personagem complexa e mantém uma dualidade que encapsula tensões entre as expectativas pessoais de liberdade e as convenções sociais que determinam os papéis sociais às mulheres. Ela é descrita em vários momentos como uma figura de caráter impetuoso e indomável. Muitas vezes, é apresentada com uma força que desafia as convenções e a ordem familiar, como a narradora Nely nos mostra, resgatando em suas lembranças, os últimos momentos de vida do patriarca Mr. Earnshaw:

Lembro-me de que o patrão, antes de cochilar, acariciava os belos cabelos da filha – quase nunca tinha o prazer de vê-la tão dócil – dizendo: – Por que você não pode ser sempre uma boa menina, Cathy? E ela levantou o rosto em direção a ele, riu e respondeu – E por que você não pode ser sempre um bom homem, pai? (W.H. P. 53)<sup>87</sup>

Esta e muitas outras passagens revelam o espírito contestador de Catherine Earnshaw e como ela desafia as convenções da época. Nem mesmo Hindley, irmão e proprietário legal de *Wuthering Heights*, após a morte do pai, e sua esposa Francis, podiam controlar a impetuosidade da jovem e de seu duplo Heathcliff, visto que, como as críticas Gilbert e Gubar apontam, havia entre eles um teor andrógino e, como elas afirmam, pode-se considerar o amor entre os dois não só como uma conexão emocional, mas sim, como uma força opositora às estruturas patriarcais que tentam controlar o destino dos amantes, figurada na imagem simbólica do chicote ao qual Heathcliff substitui:

Em parte, a nova totalidade de Catherine resulta de uma mudança muito prática na dinâmica familiar. Heathcliff como um substituto fantasioso do irmão mais velho morto de fato suplanta Hindley nas afeições do velho mestre e, portanto, ele funciona como uma

---

action which emphasizes the turbulent and inexorable nature of the psychosexual rites de passage *Wuthering Heights* describes, just as the ferociously masculine bull/dog — as a symbolic representative of Thrushcross Grange — contrasts strikingly with the ascendancy at the Heights of the hellish female bitch goddess alternately referred to as “Madam” and “Juno.”

<sup>87</sup> I remember the master, before he fell into a doze, stroking her bonny hair—it pleased him rarely to see her gentle—and saying, “Why canst thou not always be a good lass, Cathy?” And she turned her face up to his, and laughed, and answered, “Why cannot you always be a good man, father?”

ferramenta da irmã mais nova despossuída cujo "chicote" ele é. Especificamente, ele permite que ela pela primeira vez tome posse do reino de Wuthering Heights, que sob seu governo ameaça se tornar, como Gondal, uma rainha. Além disso, no entanto, a presença de Heathcliff dá à garota uma plenitude de ser que vai além do poder na política doméstica, porque como chicote de Catherine, ele é (e ela mesma reconhece isso) um eu alternativo ou duplo para ela, uma adição complementar ao seu ser que dá corpo a todas as faltas da mesma forma que um curativo pode estancar uma ferida. Assim, em sua união com ele, ela se torna [...] uma andrógina perfeita. (Gilbert & Gubar, 1979, P. 265)<sup>88</sup>

Neste sentido, se Heathcliff de fato pode ser interpretado como uma força pela qual Catherine agencia seu desejo de liberdade, considerar a cena inicial apresentada acima, como afirmam Gilbert e Gubar (1979), ser o mote da “queda de Catherine” parece ser aceitável. As teóricas analisam as cenas em que o feroz “cão, com a enorme língua roxa meio palmo para fora da boca e os lábios babando sangue”, ataca a jovem e a cena na qual Edgar Linton fala, assustado com o que vê – “Veja como Skulker a mordeu... Como o pé está sangrando!” – como, obviamente, “tendo conotações sexuais” de uma castração simbólica. Contudo, essa castração extrapola o sentido freudiano e ganha um significado maior, jamesoniano, se se pensar na privação da autonomia, do empoderamento e da liberdade como uma castração social. Essa condição determinava os papéis sociais, “As mulheres eram evidentemente castradas socialmente [na sociedade vitoriana], e a mutilação de sua potencialidade como criaturas humanas realizadora era bastante análoga à ferida física”<sup>89</sup> (Gilbert e Gubar, 1979. P. 273). Nós vamos além e consideramos o fato de que foi nesta visita aos Lintons que Catherine perde seu poder, seu chicote simbólico, Heathcliff. Ele é impedido de permanecer com sua amada Catherine. Ela perde o elo com seu animus:<sup>90</sup>

---

<sup>88</sup> replacement of the dead oldest brother does in fact supplant Hindley in the old master's affections, and therefore he functions as a tool of the dispossessed younger sister whose “whip” he is. Specifically, he enables her for the first time to get possession of the kingdom of Wuthering Heights, which under her rule threatens to become, like Gondal, a queendom. In addition to this, however, Heathcliff's presence gives the girl a fullness of being that goes beyond power in household politics, because as Catherine's whip he is (and she herself recognizes this) an alternative self or double for her, a complementary addition to her being who fleshes out all her lacks the way a bandage might staunch a wound. Thus in her union with him she becomes [...] a perfect androgyne.

<sup>89</sup> Women were evident social castrates, and the mutilation of their potentiality as achieving human creatures was quite analogous to the physical wound

<sup>90</sup> A anima e o animus são descritos na escola de psicologia analítica de Carl Jung como parte de sua teoria do inconsciente coletivo. Jung descreveu o animus como o lado masculino inconsciente de uma mulher. Extraordinária figuração do animus, na literatura, é Heathcliff

com certeza, a hipótese de que Catherine Earnshaw se tornou, de alguma forma, uma “castrada social”, de que ela foi “aleijada para a vida toda”, é confirmada pelo seu tratamento em Thrushcross Grange — e pelo tratamento de seu alter ego, Heathcliff. Pois, assumindo que ela é uma “senhorita”, toda a família Linton mimam a garota ferida (mas ainda saudável) como se ela fosse realmente uma inválida. De fato, alimentando-a com sua rica comida estrangeira — negus e bolos de sua própria mesa — lavando seus pés, penteando seu cabelo, vestindo-a com “pantufas enormes” e empurrando-a como uma boneca, eles parecem estar encenando algum ritual sinistro de iniciação, aquele tipo de ritual que tradicionalmente enfraqueceu heroínas míticas de Perséfone a Branca de Neve. E porque ele é “um pequeno Lascar, ou um naufrago americano ou espanhol”, os Lintons banem Heathcliff de sua sala, separando assim Catherine do amante/irmão que ela mesma define como seu “eu” mais forte e necessário. Há cinco semanas, ela estará à mercê da gentileza celestial da Grange. (Gilbert e Gubar, 1979. P. 273)<sup>91</sup>

Durante o período que Catherine fica na casa dos Linton, ela não está apenas convalescendo-se, mas também, está sendo instruída na arte da boa educação, da moral e das boas maneiras femininas, despojando-se de sua liberdade. “Ela deve aprender a reprimir seus próprios impulsos, deve cintar suas próprias energias com os aros de ferro da “razão.” Tendo caído no decoroso “céu” da feminilidade, Catherine deve tornar-se uma dama” (Gilbert e Gubar, 1979. P. 274). A jovem livre de outrora agora está sendo preparada nos moldes do papel social que é imposto às mulheres. Nelly Dean, a narradora, relata esta transformação e mostra a reação de todos na casa, quando Catherine retorna da Granja – “Meu Deus, Cathy! Você está realmente linda! Quase não a

---

personagem de O MORRO DOS VENTOS UIVANTES, romance de Emily Brontë [...]. SILVBEIRA, Nise da. *Jung: vida e obra* – 7ª ed.- Rio de Janeiro. Paz e Terra, 1981.

<sup>91</sup> certainly, the hypothesis that Catherine Earnshaw has become in some sense a “social castrate,” that she has been “lamed for life,” is borne out by her treatment at Thrushcross Grange — and by the treatment of her alter ego, Heathcliff. For, assuming that she is a “young lady,” the entire Linton household cossets the wounded (but still healthy) girl as if she were truly an invalid. Indeed, feeding her their alien rich food — negus and cakes from their own table — washing her feet, combing her hair, dressing her in “enormous slippers,” and wheeling her about like a doll, they seem to be enacting some sinister ritual of initiation, the sort of ritual that has traditionally weakened mythic heroines from Persephone to Snow White. And because he is “a little Lascar, or an American or Spanish castaway,” the Lintons banish Heathcliff from their parlor, thereby separating Catherine from the lover/brother whom she herself defines as her strongest and most necessary “self.” For five weeks now, she will be at the mercy of the Grange’s heavenly gentility.

reconheci: parece uma dama agora. Isabella Linton nem se compara a ela, não é mesmo, Frances?” (W.H. p. 63).<sup>92</sup>

Portanto, se de fato, a estadia de Catherine em Thrushcross Grange não foi só um período de recuperação do acidente com Skulker, mas também, um período de instrução e doutrinação ao papel social aos quais as mulheres eram submetidas na era vitoriana, a cena em que a jovem declara ter escolhido Edgar Linton como parceiro matrimonial é um desvio de olhar das reais razões dessa escolha. Acreditar que Catherine Earnshaw por uma falha em seu caráter ou escolha própria provocou sua “queda trágica” ao escolher Edgar ao invés de Heathcliff é se deixar levar pela ilusão das “as armadilhas” manifestas na estrutura da obra (Schwarz, 1997) que ofuscam as estruturas de uma ordem social, restritiva e limitante às mulheres, figuradas na cena narrativa da jovem Catherine na casa dos Linton. Jameson nomeia este desvio de olhar como estratégias de contenção; estruturas narrativas que desviam o olhar do leitor, impedindo-o de chegar aos níveis latentes de leitura. Desta forma, Catherine não escolhe Edgar Linton, ela é obrigada a se casar com ele para cumprir o papel a ela determinado, a jovem foi encapsulada na lógica patriarcal da cultura:

Como vimos, Catherine não tem escolhas significativas. Expulsa de Wuthering Heights para Thrushcross Grange devido ao casamento de seu irmão, tomada pela casa dos Linton e presa nas mandíbulas da razão, da educação, da etiqueta, ela não pode fazer senão o que faz, deve se casar com Edgar porque não há mais ninguém para ela se casar, e uma dama deve se casar. De fato, sua descrição auto justificada de seu amor por Edgar — “Eu amo o chão sob seus pés, e o ar acima de sua cabeça, e tudo que ele toca, e cada palavra que ele diz” (cap. 9) — é uma amarga paródia de uma declaração romântica gentil que mostra quão eficaz foi sua educação em doutriná-la com o romantismo literário considerado adequado para jovens senhoras, a “feminilidade” desmaiada que identifica todas as energias com o carisma dos pais/amantes/maridos. (Gilbert & Gubar, 1979. P. 277)<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> “Why, Cathy, you are quite a beauty! I should scarcely have known you: you look like a lady now. Isabella Linton is not to be compared with her, is she, Frances?”

<sup>93</sup> As we have seen, Catherine has no meaningful choices. Driven from Wuthering Heights to Thrushcross Grange by her brother’s marriage, seized by Thrushcross Grange and held fast in the jaws of reason, education, decorum, she cannot do otherwise than as she does, must marry Edgar because there is no one else for her to marry and a lady must marry. Indeed, her self-justifying description of her love for Edgar — “I love the ground under his feet, and the air over his head, and everything he touches, and every word he says” (chap. 9) — is a bitter parody of a genteel romantic declaration which shows how effective her education has been in indoctrinating her with the literary romanticism deemed suitable for young ladies, the swooning “femininity” that identifies all energies with the charisma of fathers/lovers/husbands.

Para Emily Brontë, essas normas sociais, esse papel estabelecido socialmente como um modelo a ser seguido deve ter sido quase insuportável, considerando as experiências desagradáveis e traumáticas na escola Clergy Daughters's School ou “se lembrando dos comentários provocadores feitos a ela pelas irmãs Wheelwright, na Bélgica, que a atormentaram para se conformar com as últimas modas femininas quando ela não queria.” (O'Callegan, 2018. P. 126).<sup>94</sup> Brontë, pela lente de sua personagem Catherine, revela, em uma leitura atenta, livre dos desvios de olhar, as contradições e as limitações impostas às mulheres. Neste nível de leitura as experiências da protagonista, ampliam-se às experiências sociais das mulheres daquela época. O agenciamento de Emily fica evidente em sua satisfação em não se dobrar aos padrões sociais vigentes. A vida em contato com a natureza e a liberdade traziam plenitude ao seu espírito e lhe davam a força necessária para desafiar as estruturas de poder do patriarcado. Mesmo as críticas e as especulações de que *Wuthering Heights* teria as digitais da mesma mão que escreveu *Jane Eyre* causou risos nas irmãs.<sup>95</sup>

A cena apresentada acima desencadeou uma série de eventos em uma sequência trágica que impactou as duas gerações de personagens. Após a estadia em Thrushcross Grange, Catherine ficaria cada vez mais distante da sua verdadeira essência e mais próxima do modelo que a confinaria ao status de Sra. Linton. A cena de abstinência de Catherine e seu confinamento no quarto, anos depois e já casada com Edgar Linton, prenunciam seu final inevitavelmente trágico; ela está fora, simbolicamente, da ordem social da cultura, visto que, o seu surto a isola em seu quarto e a encerra na condição de descontrole emocional vista como imanente a natureza feminina, enquanto Edgar centraliza em si a ordem cultural, sentado em sua biblioteca, curiosamente não por capacidade ou mérito, mas por aptidão masculina. Pode-se observar o que se argumentou aqui na fala de Nely sobre a briga de Edgar e Catherine após a visita de Heathcliff:

---

<sup>94</sup> recalled the teasing comments made to her by the Wheelwright sisters in Belgium, who tormented her to conform to the latest feminine fashions when she didn't want to.

<sup>95</sup> Notas biográficas de Ellis e Acton Bell, 1850.

While Miss Linton moped about the park and garden, always silent, and almost always in tears; and her brother shut himself up among books that he never opened—wearying, I guessed, with a continual vague expectation that Catherine, repenting her conduct, would come of her own accord to ask pardon, and seek a reconciliation. (W.H. P. 142)<sup>96</sup>

Enquanto Isabela Linton vagava pelo jardim e Catherine estava trancada em seu quarto sem se alimentar, Edgar estava na biblioteca entre os livros que – nunca abria – uma sentença aparentemente simples, contudo, se se considerar os livros como imagens simbólicas do conhecimento e da cultura, acessamos algo que está enraizado nas estruturas do social no que diz respeito aos papéis estabelecidos aos homens e às mulheres. Simone de Beauvoir, em seu livro *O segundo sexo* (2016), discute como esses papéis foram estabelecidos e determinaram, em uma relação binária hierarquizada, o homem como Ser “positivo, privilegiado”, dominante e a mulher como “negativo, subalterno,” o Outro (Bonnici, 2007). Para Beauvoir, essas relações estão estruturadas na ordem do patriarcado cuja ideologia determinada pelo “biologismo”, atribui às mulheres a condição de criatura imanente à natureza por gerar vida e aos homens a transcendência dessa natureza, atribuindo-lhe o status de Ser social e o domínio da cultura.

Simone de Beauvoir (2016) no volume 1 de sua obra, capítulo história, argumenta como, em sua trajetória, a mulher serviu a vários propósitos sendo obrigada a assumir o papel de subalternidade em relação ao homem. Segundo a autora, a mulher desde sempre é entendida com o *Outro*, não sendo vista pelo homem como uma igual, mas, assim como o mundo natural, uma força a ser superada e controlada. Essa condição, de acordo com a autora, se intensifica exponencialmente com a instituição do casamento e da propriedade privada, “desde o feudalismo até nossos dias, a mulher casada é deliberadamente sacrificada à propriedade privada” (Beauvoir, 2016. P. 141). Ao que parece, Emily tinha um senso apurado sobre as condições e o papel das mulheres, de

---

<sup>96</sup> Enquanto a senhorita Linton andava deprimida pelo parque e pelo jardim, sempre em silêncio e quase sempre em lágrimas; e seu irmão se trancou entre livros que nunca abriu - cansado, imaginei, com uma vaga expectativa contínua de que Catarina, arrependida de sua conduta, viria por conta própria pedir perdão e buscar uma reconciliação

Si e das mazelas impostas a elas pela instituição do casamento, haja vista, os três casamentos apresentados em *Wuthering Heights* finalizam tragicamente com a morte das personagens femininas. Quando a autora apresenta aos leitores a dinâmica da relação de Catherine, grávida, confinada em seu quarto e Edgar Linton, em sua biblioteca, entre os livros que nunca lê, espaço da cultura e da razão, ela expõe e denuncia as estruturas da sociedade vitoriana e as relações de poder que subalternizam as mulheres. Beauvoir analisa e historiciza essa estrutura social e conclui: “A razão profunda que, na origem da história, vota a mulher ao trabalho doméstico, [a confina] e a impede de participar da construção do mundo é sua escravização à função geradora” (Beauvoir, 2016. P. 171).

Ainda na cena de seu confinamento, conversando com Nelly, Catherine, em um momento de lucidez, após o surto causado pela briga por causa das visitas de Heathcliff e pela indiferença de Edgar, relata algo constante em seus pensamentos ao ponto de fazê-la temer por sua razão, a sensação de estar no Morro, em sua cama, fechada entre os painéis de carvalho, sentindo uma angustia que dilacerava o coração, mas sem se lembrar a causa; não se lembrava o que havia vivido nos últimos sete anos e sentia um vazio devastador em sua alma; lembrava-se apenas de sua infância no momento em que seu pai morreu e quando foi separada de Heathcliff; lembrava-se da primeira vez que dormiu sozinha, sem seu duplo, seu eu mais forte, sem aquele garoto órfão que se tornara ela mesma. E, em dado momento, a memória lhe é restituída, acompanhada por um fluxo de intenso desespero; lembra-se como se fosse, aos doze anos, arrancada de *Wuthering Heights*, do lugar que representava tudo de mais importante e da pessoa que mais amava, Heathcliff, para se tornar a senhora Linton, senhora de Thrucross Grange, casada com um estranho, condenada, exilada, rejeitada e destituída de seu mundo de liberdade. Esse relato de Catherine sobre sua atual condição pode ser observado no trecho a seguir:

Before I recovered sufficiently to see and hear, it began to be dawn, and, Nelly, I'll tell you what I thought, and what has kept recurring and recurring till I feared for my reason. I thought as I lay there, with my head against that table leg, and my eyes dimly discerning the grey

square of the window, that I was enclosed in the oak-panelled bed at home; and my heart ached with some great grief which, just waking, I could not recollect. I pondered, and worried myself to discover what it could be, and, most strangely, the whole last seven years of my life grew a blank! I did not recall that they had been at all. I was a child; my father was just buried, and my misery arose from the separation that Hindley had ordered between me and Heathcliff. I was laid alone, for the first time; and, rousing from a dismal doze after a night of weeping, I lifted my hand to push the panels aside: it struck the table-top! I swept it along the carpet, and then memory burst in: my late anguish was swallowed in a paroxysm of despair. I cannot say why I felt so wildly wretched: it must have been temporary derangement; for there is scarcely cause. But, supposing at twelve years old I had been wrenched from the Heights, and every early association, and my all in all, as Heathcliff was at that time, and been converted at a stroke into Mrs. Linton, the lady of Thrushcross Grange, and the wife of a stranger: an exile, and outcast, thenceforth, from what had been my world. (W.H. p. 148)<sup>97</sup>

Na passagem acima, Catherine se dá conta de sua condição, ela entende que perdeu a liberdade, sua autonomia. Ela entende que a instituição do casamento anula e restringe a mulher, ela se tornou uma “exile, and outcast”, paradoxalmente, ela foi integrada e excluída culturalmente. Emily Brontë, corajosamente, desafia a sacralidade da instituição que é a base da sociedade vitoriana, o casamento, denunciando as contradições e o cerceamento de direitos impostos às mulheres pelos contratos matrimoniais. De forma muito perspicaz, Brontë antecipa, pelo viés de sua criação literária, a discussão que Simone de Beauvoir propõe quando expõe a visão reacionária da maioria dos

---

<sup>97</sup> Antes que eu me recuperasse o suficiente para ver e ouvir, começou a amanhecer. Nelly, vou lhe contar o que pensei e o que continuou em minha mente até que fiquei com medo de perder minha razão. Enquanto estava deitada ali, com a cabeça encostada naquela perna de mesa, e os olhos mal discernindo o quadrado cinza da janela, pensei que estava trancada na minha cama com painéis de carvalho em casa; e meu coração doía com alguma grande angústia que, ao acordar, eu não conseguia recordar. Refleti e me preocupei tentando descobrir o que poderia ser, e, o mais estranho, os últimos sete anos da minha vida se tornaram um vazio! Não me lembrava de que realmente tivessem existido. Eu era uma criança; meu pai havia acabado de ser enterrado, e minha infelicidade era causada pela minha separação entre mim e Heathcliff ordenada por Hindley. Eu estava deitada sozinha, pela primeira vez; despertando de um sono melancólico após uma noite de lágrimas, levantei a mão para afastar os painéis: ele bateu na mesa! Deslizei a mão pelo tapete, e então a memória irrompeu: minha recente angústia foi engolida por um paroxismo de desespero. Não posso dizer por que me senti tão miseravelmente desesperada: deve ter sido um surto temporário; pois quase não havia motivo. Mas, supondo que, aos doze anos, eu tivesse sido arrancada das Heights, e de todas as primeiras relações, e de tudo que era valioso para mim, como Heathcliff era naquela época, e fosse transformada de repente na Sra. Linton, a senhora de Thrushcross Grange, e esposa de um estranho: uma exilada e rejeitada, daquele momento em diante, de tudo que havia sido meu mundo.

pensadores do século XIX no que se refere ao papel feminino no casamento. Beauvoir afirma que:

A feminilidade é uma espécie de “infância contínua” que afasta a mulher do “tipo ideal da raça.” Essa infantilidade biológica traduz-se por uma fraqueza intelectual; o papel desse ser puramente afetivo é o de esposa e dona de casa; ela não poderia entrar em concorrência com o homem: “Nem a direção nem a educação lhe convêm.” [...] a mulher é confinada à família e nessa sociedade em miniatura o pai [o marido] governa porque a mulher é “incapaz de qualquer mando;” ela administra tão somente e aconselha. Sua instrução deve ser limitada.” (Beauvoir, 2016. P. 161)

As críticas Sandra Gilbert e Susan Gubar, segundo Harold Bloom (2007), “leram o romance como uma crítica profeminista de Emily Brontë ao *Paradise Lost*, de John Milton” (Bloom, 2007. P. vii).<sup>98</sup> Em *madwoman in the attic* as autoras afirmam que Emily Brontë criou uma narrativa metafísica visionária e revisionista para corrigir a narrativa mítica misógina ocidental da queda da mulher, e uma busca pelas origens, aproximando a autora ao consagrado William Blake; “*Wuthering Heights* costuma ser visto como um romance visionário subversivo. De fato, Brontë é frequentemente associada a Blake como praticante da política mística” (Gilbert & Gubar, 1979 P. 254)<sup>99</sup>. As autoras afirmam que Emily Brontë utiliza a forma romanesca para substanciar seu projeto literário como uma resposta às questões de gênero do século XIX, e à origem das relações de poder e dos papéis atribuídos aos homens e às mulheres. Elas afirmam que:

Emily Bronte uses the novel form to give substance — plausibility, really — to her myth. It is urgent that she do so because, as we shall see, the feminist cogency of this myth derives not only from its daring corrections of Milton but also from the fact that it is a distinctively nineteenth-century answer to the question of origins : it is the myth of how culture came about, and specifically of how nineteenth-century society occurred, the

---

<sup>98</sup> Sandra Gilbert and Susan Gubar, read the novel as Emily Brontë’s proto-feminist critique of John Milton’s *Paradise Lost*.

<sup>99</sup> *Wuthering Heights* has often, also, been seen as a subversively visionary novel. Indeed, Bronte is frequently coupled with Blake as a practitioner of mystical politics.

tale of where tea-tables, sofas, crinolines, and parsonages like the one at Haworth came from. (Gilbert e Gubar, 1979. P. 257)<sup>100</sup>

Emily Brontë, de acordo com as críticas, pela lente de sua protagonista e das outras personagens femininas, tenta rever, denunciar e ressignificar as expectativas sociais quanto ao papel e a autonomia feminina. Catherine, na infância, personifica o poder do feminino em sua aliança com Heathcliff que, como já se apresentou aqui, encarna o objeto de poder dela, o chicote da jovem. Contudo, com a visita à Thrushcross Grange e a separação entre os amantes / irmãos, o poder de Catherine será neutralizado pelas normas sociais e será a causa de seu conflito, levando-a conseqüentemente à morte. A trajetória da protagonista é marcada pela pressão em aceitar o ideal de feminilidade da época. Tornar-se uma dama, a sra. Linton, anula sua natureza selvagem, livre e autêntica, transformando-a, em suas próprias palavras, em uma “pária e rejeitada”, “the most obvious being the fact that her femaleness dooms her to a function as well as a role” (Gilbert e Gubar, 1979. P. 287).<sup>101</sup> O casamento entre Catherine e Edgar é socialmente aceitável, porém, a restringe a um papel estagnante e servil, ela foi educada e “presa nas mandíbulas da razão, da educação, da etiqueta, ela não pode fazer senão o que faz, deve se casar com Edgar porque não há mais ninguém para ela se casar, e uma dama deve se casar.” Sua morte no parto encerra as possibilidades de vivenciar a plenitude da maternidade. Mary Wollstonecraft (2016) nos apresenta sua crítica ao ideal de feminilidade que imperava no século XIX:

Desde a infância diz-se às mulheres, e elas aprendem pelo exemplo das mães, que um pouco de conhecimento da fraqueza humana, uma espécie de astúcia, um temperamento suave, uma obediência exterior e uma atenção escrupulosa a um conceito pueril de decoro farão com que elas obtenham a proteção do homem; e, se forem belas, todo o resto é desnecessário por, pelo menos, vinte anos de sua vida. É assim que Milton descreve nossa primeira e frágil mãe; contudo, quando ele

<sup>100</sup> Emily Brontë usa a forma do romance para dar substância - plausibilidade, na verdade - ao seu mito. É urgente que ela o faça porque, como veremos, a coerência feminista desse mito deriva não apenas de suas ousadas correções de Milton, mas também do fato de ser uma resposta distintamente do século XIX à questão das origens: é o mito de como a cultura surgiu e, especificamente, de como a sociedade do século XIX ocorreu, a história de onde vieram as mesas de chá, sofás, crinolinas e casas paroquiais como a de Haworth.

<sup>101</sup> O mais óbvio é o fato de que sua feminilidade a condena a uma função bem como a um papel.

diz que as mulheres são feitas para a suavidade e a graça doce e atraente, não consigo entender a que se refere a menos que, no verdadeiro sentido maometano, ele pretenda privar-nos de alma e insinuar que somos seres concebidos apenas para a graça doce e atraente e a obediência dócil e cega destinadas a satisfazer os sentidos do homem. (Wollstonecraft, 2016. Não paginado)

Em *Wuthering Heights*, o domínio do patriarcado é, simbolicamente, figurado por Thrushcross Grange, apresentado na narrativa com atributos de ordem do celestial. Por outro lado, a casa que nomeia a obra carrega um simbolismo e significado oposto, feminino, infernal. “To say that Thrushcross Grange is genteel or cultured and that it therefore seems “heavenly” is to say, of course, that it is the opposite of Wuthering Heights.”<sup>102</sup> Emily Brontë entendia como o matrimônio restringia e cerceava a liberdade e a autonomia das mulheres, encerrando qualquer possibilidade de desenvolvimento e crescimento como ser social ativo. A autora expõe essa polarização entre o universo masculino e feminino, personificados nas duas casas, uma, representando as convenções normativas do patriarcado e a outra representando liberdade e autonomia; “certainly at every point the two houses are opposed to each other, as if each in its self-assertion must absolutely deny the other’s being.”<sup>103</sup> Quando Heathcliff e Catherine olham pela janela para dentro da casa dos Linton, os dois descrevem o que veem; tudo era lindo! Móveis forrados de carmesim, o teto branco com detalhes dourados um lustre com cristais reluzentes; eles acharam que o paraíso deveria ser assim:

we saw—ah! it was beautiful—a splendid place carpeted with crimson, and crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers. [...] Edgar and his sisters had it entirely to themselves. Shouldn’t they have been happy? We should have thought ourselves in heaven! (W.H. p. 58)<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Dizer que Thrushcross Grange é gentil ou culta e que, portanto, parece “celestial” é dizer, é claro, que é o oposto de O Morro dos Ventos Uivantes. (Gilbert & Gubar, 1979. P. 273)

<sup>103</sup> certamente, em todos os aspectos, as duas casas se opõem entre si, como se cada uma, em sua autoafirmação, devesse absolutamente negar a existência da outra. (Ibidem)

<sup>104</sup> Vimos—ah! Era lindo—um lugar esplêndido forrado de carmesim, com cadeiras e mesas cobertas de carmesim, e um teto branco puro bordado de ouro, uma chuva de gotas de vidro pendendo em correntes de prata do centro, e cintilando com pequenas velas suaves. [...] Edgar e suas irmãs tinham o lugar inteiramente para si. Não deveriam estar felizes? Nós teríamos nos sentido no paraíso!

O ideal de feminilidade que se consolidou com o surgimento da família e o casamento monogâmico sofreu grande influência religiosa e passou a ser considerado como uma instituição sagrada, uma extensão do paraíso na Terra e a mulher, estigmatizada como causadora do pecado original, devendo ser redimida, dedicando-se inteiramente a manutenção do núcleo familiar. No século XIX, com o advento da Revolução Industrial e o surgimento de uma nova classe de pessoas, os trabalhadores, o lar se tornou um lugar de descanso, centro dos valores morais que fariam a manutenção do patriarcado. Muitos pensadores e poetas como Coventry Patmore (1823-1896) contribuíram para perpetuar a ideia do lar como um paraíso e a mulher, a esposa, encarnava os atributos de um anjo no lar. Em seu poema *The Angel in the House* (1854), Patmore personifica o ideal vitoriano da mulher perfeita como submissa, pura, amorosa e plenamente devota ao marido e à família. Virginia Woolf criticou incisivamente esse ideal como limitador das aspirações das mulheres, colocando-as em uma condição de submissão e silenciamento, sugerindo para a emancipação feminina “a morte do anjo do lar”. Emily também fez sua crítica a esse ideal pela *figuratividade*, na narrativa, no decorrer das páginas de *Wuthering Heights*, da opressão feminina cujas passagens, apresentadas até aqui, evidenciam o confinamento e a restrição da liberdade de Catherine em Thrushcross Grange. Bertrand (2003) conceitua o termo destacado como uma propriedade que produz e restitui significados correspondentes às experiências propriamente reais. “A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível: uma de suas formas é a *mimésis*” (Bertrand, 2003. P 154). Quando Emily cria a estrutura discursiva da narrativa de sua obra, se delineia uma imagem da sociedade vitoriana, instaurando-se comportamentos e valores. São esses valores ideológicos que estabelecem as relações de poder e a luta de classes, encapsulado e submerso no tecido narrativo que a proposta de uma leitura em três níveis postulada por Jameson propõe resgatar.

As casas figurativamente representam as dicotomias do universo masculino e do feminino, do bem e do mal (céu – inferno), do cultural e do natural, do racional e do emocional. Pode-se notar que os significados atribuídos à

Grange e à Heights são os valores ideológicos encarnados nos papéis desempenhados por homens e mulheres; de acordo com as várias teóricas apresentadas até aqui, ao homem é inerente a razão, o domínio da cultura, o equilíbrio emocional e o domínio sobre a criação por ser a imagem e semelhança do divino. Já à mulher é atribuída a necedade, a submissão, o desequilíbrio emocional, haja vista, durante milênios até o final do século XIX, acreditava-se, baseando-se em fundamentos especulativos pseudocientíficos, ser a histeria uma doença predominantemente feminina cuja própria etimologia da palavra, de origem grega, significa útero; a mulher ainda carrega em seus ombros, o estigma do pecado original. Para as críticas Gilbert e Gubar, a natureza que aclimata os morros de *Wuthering Heights* carregam atributos da feminilidade e se manifestam quando Lockwood vai visitar Heathcliff e é surpreendido por uma nevasca que o obriga a pernoitar na casa de seu senhorio, preso, como já comentamos, em um limbo social. A natureza se manifesta contra aquele intruso com uma tempestade “associada à feminilidade, como uma deusa raivosa sacudindo blocos de gelo e apresentando Lockwood (e seus leitores) à fúria feminina que será um tema central em *O Morro dos Ventos Uivantes*” (Gilbert & Gubar, 1979. P. 262).<sup>105</sup>

Catherine, em um sonho premonitório relatado a Nelly, tem um presságio perturbador desse céu patriarcal e o ônus àqueles que ousam desobedecer e desafiar a ordem e os valores que o regem e o governam. Catherine relata que não sentia ser o céu o seu lar, não se sente a altura do céu e, em seu sonho, quando ela vai para lá, não se sente feliz e quase morre de tanto chorar. Os anjos com raiva, a expulsam e a jogam de volta ao Morro dos Ventos Uivantes, onde ela acorda soluçando de alegria:

Catherine tinha um pesar incomum em seu aspecto, que me fez temer algo do qual eu poderia formar uma profecia e prever uma catástrofe terrível. Ela estava aborrecida, mas não continuou. Aparentemente mudando de assunto, ela recomeçou em pouco tempo. ‘Se eu fosse para o céu, Nelly, eu seria extremamente infeliz.’ ‘Porque você não merece ir para lá’, respondi. ‘Todos os pecadores seriam infelizes no céu.’ ‘Mas não é por isso. Sonhei uma vez que estava lá.’ ‘Digo que

---

<sup>105</sup> this hellish nature is somehow female or associated with femaleness, like an angry goddess shaking locks of ice and introducing Lockwood (and his readers) to the female rage that will be a central theme in *Wuthering Heights*.

não ouvirei seus sonhos, senhorita Catherine! Vou para a cama,' interrompi novamente. Ela riu e me segurou; pois eu fiz um gesto para sair da minha cadeira. 'Isso não é nada,' gritou ela: 'Eu só ia dizer que o céu não parecia ser meu lar; e quebrei meu coração chorando para voltar à Terra; e os anjos ficaram tão zangados que me jogaram no meio das charnecas no topo do Morro dos Ventos Uivantes; onde acordei soluçando de alegria. Isso basta para explicar meu segredo, assim como o outro. Não tenho mais direito de me casar com Edgar Linton do que tenho de estar no céu; e se o homem perverso lá não tivesse humilhado Heathcliff, eu não teria pensado nisso. Seria degradante para mim casar-me com Heathcliff agora; então ele nunca saberá como eu o amo: e isso, não porque ele seja bonito, Nelly, mas porque ele é mais eu do que eu mesma. Qualquer que seja a matéria de que nossas almas são feitas, a dele e a minha são iguais; e a de Linton é tão diferente quanto um raio de lua de um relâmpago, ou o gelo do fogo. (W.H. p. 97)<sup>106</sup>

Depois de relatar o sonho, Catherine explica a Nelly que não há motivos para se casar com Edgar como não há motivos para estar no céu e que, se Hindley não tivesse degradado tanto Heathcliff, ela não precisaria se casar com Edgar. Se se observar a sutileza das palavras de Catherine, notar-se-á que, o que ela está verdadeiramente dizendo, não se refere somente ao fato de se casar com um ou outro pretendente, mas sim, sobre Si mesma. Quando ela diz "ser Heathcliff" mais do que ela mesma e que suas almas são iguais, que "ela é Heathcliff", ela está dizendo aos leitores que ele é ela mesma ou que ele é a sua própria essência feminina, sua vontade, sua liberdade, lembrando o que já se comentou sobre o valor simbólico do jovem como o objeto de poder da protagonista. Nesta chave de leitura, a degradação e a privação de Heathcliff é a sua própria degradação, em outras palavras, Catherine é destituída de sua liberdade e autonomia (Heathcliff) como mulher, sendo submetida ao papel

---

<sup>106</sup> Catherine had an unusual gloom in her aspect, that made me dread something from which I might shape a prophecy, and foresee a fearful catastrophe. She was vexed, but she did proceed. Apparently taking up another subject, she recommenced in a short time. 'It I were in heaven, Nelly, I should be extremely miserable.' 'Because you are not fit to go there,' I answered. 'All sinners would be miserable in heaven.' 'But it is not for that. I dreamt once that I was there.' 'I tell you I won't hearken to your dreams, Miss Catherine! I'll go to bed,' I interrupted again. She laughed, and held me down; for I made a motion to leave my chair. 'This is nothing,' cried she: 'I was only going to say that heaven did not seem to be my home; and I broke my heart with weeping to come back to earth; and the angels were so angry that they flung me out into the middle of the heath on the top of Wuthering Heights; where I woke sobbing for joy. That will do to explain my secret, as well as the other. I've no more business to marry Edgar Linton than I have to be in heaven; and if the wicked man in there had not brought Heathcliff so low, I shouldn't have thought of it. It would degrade me to marry Heathcliff now; so he shall never know how I love him: and that, not because he's handsome, Nelly, but because he's more myself than I am. Whatever our souls are made of, his and mine are the same; and Linton's is as different as a moonbeam from lightning, or frost from fire.'

exigido e postulado de uma dama, como tem-se argumentado até aqui. Desta forma, nas palavras de Catherine, ela não tem outra escolha a não ser casar-se com Edgar. Essas reflexões confirmam a hipótese apresentada sobre a queda trágica de Catherine não ser sua escolha, ela foi obrigada a se casar para cumprir e atender a expectativa social posta às mulheres.

Em outra experiência premonitória, Catherine, trancada em seu quarto, tem um surto e, em um momento de alucinação, se olha no espelho e não se reconhece, ela pergunta por que mudei tanto e afirma que se estivesse em Wuthering Heights, estaria melhor. Nesse momento, ela pede a Nelly para que abra a janela, a governanta atende ao pedido com uma certa ressalva.

Why am I so changed? Why does my blood rush into a hell of tumult at a few words? I'm sure I should be myself were I once among the heather on those hills. Open the window again wide: fasten it open! Quick, why don't you move?' (W.H. p. 148)<sup>107</sup>

Ao olhar pela janela dentro da escuridão, Catherine tem a sensação de ver Wuthering Heights, de ver luzes em seu quarto, mesmo Nelly afirmando que estava tão escuro que nada se via do lado de fora. Observando a cena, resgatando à lembrança do segundo capítulo da obra, parece que Catherine está antecipando ou prevendo o seu triste final, ela parece ver seu quarto em um momento futuro no qual Lockwood está em sua cama e invoca sua presença ao ler seu nome entalhado no parapeito da janela. Essa impressão ganha forma e se torna mais nítida quando comparadas as duas cenas. A descrição que a jovem dá de seu quarto com uma vela acesa e as árvores balançando à sua frente, a passagem por Gimmerton, enfrentando as manifestações espectrais não parecem ser ao acaso, mas sim uma antecipação do triste fim de Catherine e sua sentença, aprisionada no limbo até que lhe seja restituída sua força perdida, Heathcliff:

---

<sup>107</sup> Por que eu estou tão mudada? Por que meu sangue se agita em um inferno de confusão com algumas palavras? Tenho certeza de que deveria ser eu mesma se já estivesse entre as charnecas daquelas colinas. Abra a janela de novo, Nelly, deixe-a aberta! Rápido, por que você não se mexe?

Look!’ she cried eagerly, that’s my room with the candle in it, and the trees swaying before it; and the other candle is in Joseph’s garret. Joseph sits up late, doesn’t he? He’s waiting till I come home that he may lock the gate. Well, he’ll wait a while yet. It’s a rough journey, and a sad heart to travel it; and we must pass by Gimmerton Kirk to go that journey! We’ve braved its ghosts often together, and dared each other to stand among the graves and ask them to come. (W.H. p. 148-149)<sup>108</sup>

Já se apresentou aqui que Martin Willis (2012) argumenta ser um consenso entre vários críticos que o encontro entre Lockwood e Catherine e a violência com a qual aquele ataca esta trata-se de uma análise contundente que Emily Brontë faz sobre “a opressão feminina quanto ao acesso limitado das mulheres aos sistemas de educação”, condição das mulheres de seu tempo.

Lucie Armitt (2016) no capítulo *The Gothic Girl Child*, na obra *Women and the Gothic* afirma que a imagem da criança tem um emblemático poder simbólico na literatura gótica, despertando os sentidos de forma perturbadora. Ela argumenta, principalmente quando se trata das meninas, que há uma imprecisão de se traçar uma linha tênue entre a infância e a vida adulta. Ela argumenta como a imagem da criança gótica remete a imaturidade e instabilidade emocional. Em termos literários, no encontro entre Lockwood e Catherine, ela argumenta sobre a violência da cena e como o espectro, aparentemente inofensivo da jovem, se transforma em horror, transformação recorrente na literatura – para Lockwood, aquela figura com feição infantil se torna uma alma malvada, um demônio. Segundo a autora, ela “[a menina gótica] está fora de lugar ou de época e, aqui, Cathy está em ambos. Perdida nos pântanos e retornando para casa morta, seu apelo na janela encapsula figurativamente seu status limítrofe de criança-mulher.”<sup>109</sup> Catherine se materializa para Lockwood como uma criança porque, segundo Armitt (2016), nas narrativas góticas, as meninas são apanhadas nas armadilhas do patriarcado e são proibidas de amadurecer. “Catherine morre

<sup>108</sup> —Olhe! —ela exclamou ansiosamente—, aquele é o meu quarto com a vela acesa, e as árvores balançando à sua frente; e a outra vela está no sótão de Joseph. Joseph fica acordado até tarde, não é? Ele está esperando que eu chegue em casa para poder trancar o portão. Bem, ele ainda vai esperar um pouco. É uma jornada difícil, ainda mais para um coração triste percorrê-la; e devemos passar por Gimmerton Kirk para fazer essa viagem! Nós enfrentamos seus fantasmas juntos muitas vezes, e desafiamos um ao outro a ficar entre os túmulos e convidá-los a vir.

<sup>109</sup> She is typically out of place or time and, here, Cathy is both. Lost on the moors and returning home dead, her pleading at the window figuratively encapsulates her borderline status as a child-woman. (Armitt, 2016. 62)

sendo uma mulher casada, mas retorna nos sonhos de Lockwood como uma criança-fantasma.”<sup>110</sup> Como já se argumentou anteriormente, Emily Brontë, por meio do agenciamento da literatura, desafia e denuncia as contradições sociais postas as mulheres pela estrutura social patriarcal, criando uma estética discursiva cuja ideologia é concernente às discussões sobre a luta pelos direitos das mulheres. Pelas lentes de sua protagonista a autora amplifica as problemáticas questões de gênero que alienam as mulheres aos homens e denuncia como essa sociedade misógina se perpetua e traduz a feminilidade como uma eterna infância não oferecendo alternativas satisfatórias ao seu crescimento. Catherine é invocada por Lockwood na forma de um espectro infantil:

Em apatia vazia, apoiei minha cabeça contra a janela e continuei soletrando Catherine Earnshaw—Heathcliff—Linton, até que meus olhos se fecharam; mas eles não haviam descansado cinco minutos quando um brilho de letras brancas surgiu da escuridão, tão vívido quanto espectros — o ar se enchia de Catherines. (W.H. p. 26)<sup>111</sup>

Lockwood profanou o universo de Catherine acessando suas memórias registradas nos livros mofados da seleta e bem usada biblioteca da jovem, as anotações da antiga dona dos livros encapsulam o passado e criam uma conexão com futuro leitor, o locatário de Thrushcros Grange. Após examinar cada um dos livros, o intruso de *Wuthering Heights* adormece e passa a ter sonhos perturbadores com um famoso orador Jabez Branderham e com Joseph, empregado da casa; em outro momento, em outro sonho, se vê deitado na cama com os painéis de carvalho, ouvindo as rajadas de vento e a neve caindo... ouvia também o som de um ramo em batidas irritantes no vidro da janela... Lockwood pega sua vela, levanta-se e bate com o nó dos dedos no vidro, atravessa sua mão tentando agarrar o galho quando, em horror, percebe que sua mão envolveu uma pequena mão gelada. Estarrecido, puxa sua mão, mas não consegue, pois, a pequena criatura segura-o e com uma voz triste e lamuriosa diz:

---

<sup>110</sup> Catherine dies a married woman, but returns in Lockwood's dreams as a ghost-child. (Ibidem)

<sup>111</sup> In vapid listlessness I leant my head against the window, and continued spelling over Catherine Earnshaw—Heathcliff—Linton, till my eyes closed; but they had not rested five minutes when a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres — the air swarmed with Catherines

Deixe-me entrar—deixe-me entrar!’ ‘Quem é você?’ perguntei, lutando, enquanto tentava me libertar. ‘Catherine Linton,’ respondeu, tremendo (por que pensei em Linton? Eu tinha lido Earnshaw vinte vezes mais do que Linton) — Eu voltei para casa: me perdi na charneca! (W.H. p. 32)<sup>112</sup>

Olhando novamente para a cena em que Catherine olha pela janela e vê seu quarto em *Wuthering Heights*, “aquele é o meu quarto com a vela acesa, e as árvores balançando à sua frente” e para a descrição de Lockwood, deitado, ouvindo “o vento impetuoso e a neve caindo; também ouvi o galho de abeto repetir seu som provocador” (W.H. p. 32), pode parecer ao leitor ser as descrições de cada cena momentos distintos sem conexão alguma, contudo, há, na estrutura discursiva da fala de Lockwood, a escolha de um tópico frasal sutil que sugere uma ligação, um fio condutor que une os dois eventos, o tópico frasal representando o fluxo de pensamento do narrador – por que pensei em Linton? Eu tinha lido Earnshaw vinte vezes mais do que Linton. Acreditamos que Emily não tenha escolhido esta estrutura ao acaso, mas sim, que sua intenção era, como já comentamos, criar uma imagem sensorial da condição e do lugar da mulher na sociedade em que vivia, proscrita socialmente, uma outcast. A conjectura dessa conexão entre as duas cenas fica mais nítida ao comparar as falas de Catherine: “É uma jornada difícil, ainda mais para um coração triste percorrê-la; e devemos passar por Gimmerton Kirk para fazer essa viagem! Nós enfrentamos seus fantasmas juntos muitas vezes” — quando ela olha pela janela do quarto de Thrushcross Grange e vê *Wuthering Heights*; o fantasma de Catherine: “Eu voltei para casa: me perdi na charneca! – quando encontra Lockwood na janela de seu quarto. Emily Brontë criou a estrutura narrativa dessas duas cenas de forma deliberada para fazer o leitor sentir, quase que fisicamente, o isolamento e a exclusão das mulheres em sua época.

Catherine entende, após as revelações premonitórias, que está fadada a cair daquele “céu” de privações e cerceamento, mas com a esperança de retornar ao seu verdadeiro céu de liberdade em *Wuthering Heights*, fazendo

---

<sup>112</sup> Let me in—let me in!’ ‘Who are you?’ I asked, struggling, meanwhile, to disengage myself. ‘Catherine Linton,’ it replied, shiveringly (why did I think of Linton? I had read Earnshaw twenty times for Linton) — ‘I’m come home: I’d lost my way on the moor!’

menção ao sonho que a jovem contou a Nelly, apresentado anteriormente. A protagonista revela essa intenção quando Edgar Linton resolve ir vê-la após uma semana de isolamento e depois do episódio do surto que agravou seu estado de saúde. Catherine, com uma resiliência provocadora e contestadora, recupera parte de seu ímpeto e rebela-se, informando que antes da primavera irá voltar à sua casa no alto da colina:

Ah! Então você apareceu, não é, Edgar Linton? – ela disse, irada. “Você é uma daquelas coisas que aparecem justamente quando menos se espera, e quando são desejadas, nunca aparecem! Suponho que agora teremos muitas lamentações — vejo que teremos — **mas elas não podem me separar do meu estreito lar lá em cima: meu lugar de descanso, para onde estou destinada antes que a primavera acabe!** Ouça bem: não me coloque entre os Linton, debaixo da capela, mas ao ar livre, com uma lápide; e você pode decidir se vai até eles ou vem até mim!” (W.H. p. 150)<sup>113</sup>

Catherine manifesta sua indignação a sua atual condição, prevendo seu triste e inevitável fim com uma força e coragem que restituem sua essência, a morte é vista e entendida como evento libertador das forças que a oprimem. Ela rejeita aquela sociedade de aparências, controladora, e busca reconciliar-se com sua natureza original. Em termos figurativos pode-se argumentar que essa força que a protagonista resgata, considerando o que as críticas Gilbert & Gubar afirmam sobre a prerrogativa de *Wuthering Heights* e a natureza que a cerca terem atributos da feminilidade, simboliza um retorno às origens, o reconhecimento das forças opressoras, de *Si* e de seu empoderamento. Às reclamações de Edgar, questionando o discurso de Catherine e exigindo explicações, acusando-a de reconciliar-se com Heathcliff, ou ainda, com sua força feminina, a jovem o interrompe e continua revelando seu futuro fatídico:

Silêncio! gritou a Sra. Linton. Silêncio, neste instante! Se você mencionar esse nome de novo, eu acabo com tudo imediatamente,

---

<sup>113</sup> Ah! you are come, are you, Edgar Linton?’ she said, with angry animation. ‘You are one of those things that are ever found when least wanted, and when you are wanted, never! I suppose we shall have plenty of lamentations now — I see we shall — **but they can’t keep me from my narrow home out yonder: my resting-place, where I’m bound before spring is over!** There it is: not among the Lintons, mind, under the chapel-roof, but in the open air, with a headstone; and you may please yourself whether you go to them or come to me!’

saltando pela janela! O que você toca agora pode ser seu; **mas minha alma estará no topo daquela colina antes que você coloque as mãos em mim de novo.** Eu não quero você, Edgar: já passou o tempo de eu querer você. Volte para seus livros. Fico feliz que você tenha um consolo, pois tudo o que você tinha em mim se foi. (W.H. p. 151)<sup>114</sup>

Aqui, nessa passagem, para além da fala indignada da personagem Catherine, temos na estrutura discursiva algumas imagens simbólicas que amplificadas acessam a ordem social. Analisando a imagem da janela como um símbolo emblemático, como uma passagem para outra dimensão ou tempo, uma passagem de um estado a outro, a cena pode ser vista como a transição do social, restrito e limitador (Grange) ao natural, livre e autêntico (Heights). Novamente aqui, a morte é posta como uma alternativa de liberdade e não como uma condenação. Essa ideia se intensifica quando Catherine se refere ao seu corpo e sua alma; ela afirma que Edgar pode ficar com o que ele tem nos braços, seu corpo, mas que sua alma voltará ao Morro dos Ventos Uivantes; aqui, Catherine simbolicamente se liberta do espartilho institucional da educação doutrinadora das damas vitorianas, do domínio do patriarcado. Há a separação de corpo (posse, casamento) e alma (estado de liberdade e autonomia), a protagonista diz ao parceiro, Edgar, que ele tem a posse de seu corpo, mas o essencial, seu espírito, seu ímpeto e liberdade, o essencial de si mesma ele já não domina mais. Argumentamos que Catherine, aqui, alcança um estado de consciência que a liberta do papel posto a ela pelas convenções sociais e culturais; quando ela diz a Edgar que ele pode voltar para seus livros, ela está dizendo ao seu esposo, ao seu mestre, ao seu proprietário, que pode ficar com seus valores culturais, pode ficar na esfera da masculinidade, pois isso não a seduz mais, ela encontrou em si os atributos necessários de superação e autonomia.

Catherine termina sua trajetória com capítulo XV ao dar à luz a Cathy, a filha que carregará seu nome e sua sina pois, na segunda geração da obra, ela

---

<sup>114</sup> 'Hush!' cried Mrs. Linton. 'Hush, this moment! You mention that name and I end the matter instantly by a spring from the window! What you touch at present you may have; but my soul will be on that hill-top before you lay hands on me again. I don't want you, Edgar: I'm past wanting you. Return to your books. I'm glad you possess a consolation, for all you had in me is gone.'

também protagonizará uma relação emocional triangular. Seu nascimento será marcado pela orfandade assim como a vida de sua mãe.

A morte de Catherine finaliza a primeira parte do romance, organizado em um enredo duplo. Em um impulso transgressor, a protagonista corria livremente pelos morros com seu duplo, Heathcliff, transgredindo e desafiando as convenções sociais, realizando seus desejos e vontades, mantendo assim sua autonomia e empoderamento. Contudo, ao entrar em contato com Thrushcross Grange, ela é seduzida e encarcerada pelas normativas do patriarcado, perdendo sua autonomia e sua liberdade, seu objeto de poder, seu chicote — “agora significando Heathcliff, seu “amor” por Heathcliff, e, mais profundamente, seu desejo pela autonomia que sua união com Heathcliff representava” (Gilbert & Gubar, 1979. P. 285).<sup>115</sup> Lyn Pykett (1989) argumenta como Catherine parcialmente cumpre a normativa da feminilidade – nos termos patriarcais – e excede este papel no que tange ao “genre” e ao “gender” expondo as fissuras desses conceitos. A crítica argumenta que:

Catherine Earnshaw quase pode ser lida como um exemplo arquetípico do gênero. Depois de uma infância que alterna entre o confinamento doméstico e a perambulação livre pelos espaços não confinados dos pântanos, a puberdade de Catarina é marcada por seu confinamento ao sofá de Thrushcross Grange. A feminilidade e o casamento com Edgar a confinam ainda mais dentro da casa gentil, e o desfecho de sua trama gótica particular envolve sua prisão em espaços cada vez mais confinados: a casa, seu quarto e, finalmente, "esta prisão despedaçada" (WH, 196), seu corpo, do qual ela anseia por escapar da própria feminilidade. (Pykett, 1989. P. 77)<sup>116</sup>

A primeira metade de *Wuthering Heights* finaliza com a queda de Catherine. Contudo, os efeitos de sua queda reverberarão na segunda geração, esses efeitos atuam em ciclos que se repetem e envolvem as personagens,

---

<sup>115</sup> Catherine's whip — -now meaning Heathcliff, her “love” for Heathcliff, and also, more deeply, her desire for the autonomy her union with Heathcliff represented.

<sup>116</sup> Catherine Earnshaw's story might almost be read as an archetypal example of the genre. After a childhood which alternates between domestic confinement and freely roaming the unconfined spaces of the moors, Catherine's puberty is marked by her confinement to the couch of Thrushcross Grange. Womanhood and marriage to Edgar further confine her within the genteel household, and the denouement of her particular Gothic plot involves her imprisonment in increasingly confined spaces: the house, her room, and finally 'this shattered prison' (WH, 196), her body, from which she longs to escape as she does from womanhood itself.

criando um vínculo com os acontecimentos vividos pela primeira Catherine. As teóricas Gilbert e Gubar (1979) argumentam como as vidas das personagens, de certa forma, se conectam, em um paralelismo, com a vida da protagonista da primeira geração. Elas argumentam que:

A queda de Catherine e seu conseqüente declínio, fragmentação e morte são os temas óbvios da primeira metade do *O Morro dos Ventos Uivantes*. Não tão obviamente, a segunda metade do romance se preocupa com as conseqüências sociais mais amplas da queda de Catherine, que se espalham em círculos concêntricos como anéis provocados por uma pedra lançada em um rio, e que são examinadas em uma série de histórias paralelas, incluindo algumas que já haviam sido desencadeadas na época da morte de Catherine. Isabella, Nelly, Heathcliff e Catherine II — de uma forma ou de outra, todas essas vidas de personagens são paralelas (ou até, de certo modo, contêm) a de Catherine, como se Brontë estivesse desenvolvendo uma série de versões alternativas da mesma trama. (Gilbert & Gubar, 1979. p. 287)<sup>117</sup>

A estrutura narrativa de *Wuthering Heights* é complexa e, com uma “cronologia deslocada”, integra de forma híbrida dois gêneros, o romance gótico e o realismo doméstico que, segundo Lyn Pykett (1989), é um projeto integrado que produz uma “continuidade estrutural” que funde estes dois gêneros, tornando a obra, como alguns estudiosos já afirmaram, em uma obra singular na literatura inglesa. Pykett afirma que:

Certainly, in *Wuthering Heights* Gothic and Domestic are continuous, not simply because of this shared project, but also because the genres are mixed so as to produce a structural continuity. For example, although the Gothic is usually associated with the first-generation plot and the Domestic with the second (or even with the last phase of the second-generation plot), the novel's narrative structure, and particularly its dislocated chronology, tends to blur the boundaries between generations and genres. (Pykett, 1989. P. 78)<sup>118</sup>

---

<sup>117</sup> Catherine's fall and her resulting decline, fragmentation, and death are the obvious subjects of the first half of *Wuthering Heights*. Not quite so obviously, the second half of the novel is concerned with the larger, social consequences of Catherine's fall, which spread out in concentric circles like rings from a stone flung into a river, and which are examined in a number of parallel stories, including some that have already been set in motion at the time of Catherine's death. Isabella, Nelly, Heathcliff, and Catherine II — in one way or another all these characters' lives parallel (or even in a sense contain) Catherine's, as if Brontë were working out a series of alternative versions of the same plot.

<sup>118</sup> Certamente, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, o Gótico e o Doméstico são contínuos, não apenas por causa deste projeto compartilhado, mas também porque os gêneros se misturam de

Segundo a estudiosa, consensualmente, o gótico ocorre predominante na primeira parte do romance. O gótico, em *Wuthering Heights*, se manifesta pelas figuras fantasmagóricas, pela atmosfera mística e pelas forças incontroláveis da natureza. A autora afirma que no final do século XVIII e início do XIX, o gótico era um gênero ao qual as escritoras se identificavam cujas manifestações nomeou-se gótico feminino, sendo esse, considerado por críticas feministas contemporâneas, complexo, representando as ansiedades e os medos femininos, Pykett, (1989). “O gótico feminino encena fantasias de poder feminino na coragem e empreendimento da heroína, enquanto simultaneamente, ou por turnos, representando a condição feminina como confinamento e refúgio” (Pykett, 1989. P. 76).<sup>119</sup> Na próxima sessão, observaremos os desdobramentos dos acontecimentos da primeira geração de personagens na segunda geração e como esses fatos se conectam com a vida das personagens seguintes e quais consequências causam na trama.

## 2.2 Leitura das personagens femininas: Cathy (filha)

A necessidade de se discutir e argumentar sobre os acontecimentos que se relacionam com os eventos passados, bem como, entender o teor das consequências sociais às quais as autoras se referem, nos dão o préstimo de cunhar um termo que seja capaz de conceituar as relações que se estabelecem entre a primeira e a segunda geração de *Wuthering Heights*. Objetivando entender a estrutura narrativa da obra e entender a relação que se estabelece entre as personagens em períodos temporais distintos, haja vista, ser notório que o tempo, na narrativa da obra, não se apresenta de forma linear, mas por meio de eventos que se repetem e se entrelaçam, sugerindo uma percepção cíclica da história que transcende a linearidade convencional; nomear-se-á estas

---

forma a produzir uma continuidade estrutural. Por exemplo, embora o Gótico geralmente esteja associado à trama da primeira geração e o Doméstico à segunda (ou mesmo à última fase da trama da segunda geração), a estrutura narrativa do romance, e particularmente sua cronologia deslocada, tende a borrar as fronteiras entre gerações e gêneros.

<sup>119</sup> Female Gothic enacts fantasies of female power in the heroine's courage and enterprise, while simultaneously, or by turns, representing the female condition as both confinement and refuge.

manifestações pelo termo “linearidade transcendente” como uma forma de explicar as relações mais profundas entre os eventos na narrativa.

Partindo do significado dos dois conceitos, ponderou-se uma relação para além da simples sequência linear, abrangendo dimensões mais amplas de significação. Para exemplificar, ao pensarmos em “linearidade transcendente”, como sugeriram as críticas Gilbert & Gubar (1979), quando afirmam que as histórias da segunda geração funcionam como narrativas paralelas à de Catherine Earnshaw — histórias alternativas de uma mesma trama —, estamos olhando para além da simples sucessão de gerações. Trata-se de como a vida, as paixões, os erros e os legados de uma, podem de alguma forma transcender a própria vida e se manifestar, de maneira transformada, nas outras.

O conceito de “linearidade transcendente”, tal como aqui definido, mostra-se particularmente útil para a análise da relação triangular que se estabelece entre as personagens das duas gerações e das conexões que se formam entre elas, visto que, “todos [em *O Morro dos Ventos Uivantes*] estão finalmente relacionados uns com os outros e, de certa forma, se repetem em todos os outros” (Gilbert & Gubar, 1979. P. 252).<sup>120</sup> Dessa forma, Catherine, Heathcliff e Edgar Linton compõem uma triangulação na primeira parte do romance, que se articula à triangulação formada por Cathy (a filha de Catherine), Hareton e Linton Heathcliff na segunda parte da narrativa. Essa conexão é sugerida pelas iniciais iguais dos nomes das personagens, no caso da protagonista, mãe e filha compartilham o mesmo nome. Se se considerar, como sugerem Gilbert & Gubar (1979), ser *Wuthering Heights* “sobre forças e seres, e não sobre pessoas”<sup>121</sup>, pode-se sugerir que essas forças ultrapassam os limites do tempo e se manifestam na segunda parte do romance. Essa relação fica mais evidente quando comparadas as descrições insistentes de Nelly Dean. A narradora relata que a pequena filha de Catherine:

---

<sup>120</sup> so “everyone [in *Wuthering Heights*] is finally related to everyone else and, in a sense, repeated in everyone else.

<sup>121</sup> *Wuthering Heights* seems at times to be about forces or beings rather than people, which is no doubt one reason why some critics have thought it generically problematical, maybe not a novel at all but instead an extended exemplum, or a “prosified” verse drama.

Foi chamada Catherine; mas ele nunca usou o nome completo, assim como nunca chamara a primeira Catherine de forma abreviada: provavelmente porque Heathcliff tinha o hábito de fazer isso. A pequena era sempre chamada de Cathy: isso lhe proporcionava uma distinção da mãe e, ao mesmo tempo, uma conexão com ela; e o afeto do pai vinha mais da relação com a mãe do que por ser sua própria filha. (W.H. p. 214)<sup>122</sup>

Nelly deixa evidente a relação entre mãe e filha. Essa conexão será discutida à frente; importante considerar a ênfase que Nelly dá a descrição sobre o elo que une as duas Catherine, afirmando que o afeto de Edgar pela filha era mais pelo fato de ela se parecer com a mãe do que por ser sua filha.

Com a mesma ênfase, Nelly descreve a semelhança entre Edgar Linton e seu sobrinho, filho de sua irmã Isabela, Linton Heathcliff. Ela descreve o garoto como:

Um rapaz pálido, delicado, efeminado, que poderia ter sido confundido com o irmão mais novo do meu mestre, tamanha era a semelhança: mas havia uma impaciência doentia em seu semblante que Edgar Linton nunca tinha. Este último me viu observando; e, depois de apertarmos as mãos, aconselhou-me a fechar a porta e deixá-lo em paz; pois a viagem o havia fatigado. (W.H. p.232)<sup>123</sup>

É notória a insistência da narradora em aproximar tio e sobrinho, tamanha a semelhança entre eles, porém, Linton Heathcliff, de acordo com Nelly, tinha uma irritabilidade doentia que Edgar não tinha.

Já com Heathcliff e Hareton a comparação é mais sutil e não parte da narradora, mas do próprio senhor de Wuthering Heights que compara seu filho, sobrinho de Edgar, Linton Heathcliff com Hareton, manifestando o todo seu desprezo por aquele e seu amor por este. Em outra passagem Heathcliff olha

---

<sup>122</sup> It was named Catherine; but he never called it the name in full, as he had never called the first Catherine short: probably because Heathcliff had a habit of doing so. The little one was always Cathy: it formed to him a distinction from the mother, and yet a connection with her; and his attachment sprang from its relation to her, far more than from its being his own.

<sup>123</sup> A pale, delicate, effeminate boy, who might have been taken for my master's younger brother, so strong was the resemblance: but there was a sickly peevishness in his aspect that Edgar Linton never had. The latter saw me looking; and having shaken hands, advised me to close the door, and leave him undisturbed; for the journey had fatigued him.

para Hareton pela janela quando ele orienta o rapaz a levar Cathy para andar pela propriedade:

O pai lançou ao filho um olhar de amargo desprezo. Receio, Nelly, que vou perder meu tempo, murmurou para mim. Miss Catherine, como o idiota a chama, descobrirá o valor dele e o mandará para o diabo. Agora, se fosse Hareton! —Você sabe que, vinte vezes por dia, invejo Hareton, com toda a sua degradação? Eu teria amado o rapaz se ele não fosse quem é [...] Ele [Heathcliff] observava o casal passando pela janela. Earnshaw mantinha o semblante completamente desviado de sua companhia. Parecia estudar a paisagem familiar com o interesse de um estranho e de um artista. Catherine o olhou lançou-lhe um olhar de relance, demonstrando pequena admiração. Em seguida, voltou sua atenção para procurar objetos de diversão para si mesma e continuou seu caminho alegremente, cantarolando uma melodia para suprir a falta de conversa. 'Prendi a língua dele', observou Heathcliff. 'Ele não arriscará uma única sílaba o tempo todo! Nelly, você se lembra de mim na idade dele — ou melhor, alguns anos mais jovem ainda [...] eu sinto prazer nele, continuou refletindo em voz alta. Ele satisfaz minhas expectativas. Se ele fosse um bobo por natureza, eu não aproveitaria nem metade. Mas ele não é bobo; e posso simpatizar com todos os seus sentimentos, tendo-os sentido eu mesmo. Sei exatamente o que ele sofre agora. (W.H. p. 252 - 254)<sup>124</sup>

Na passagem observada acima Heathcliff deixa claro seu amor por Hareton, mesmo submetendo o jovem a todo tipo de provação e privando-o de qualquer acesso à educação. O jovem torna-se tão ignorante quanto seu senhor era nas mãos de Hindley, seu pai. Heathcliff, ainda, compara o rapaz a si mesmo, lembrando-se da época que era jovem, perguntando a Nelly se ela se lembra. Ele deixa evidente sua admiração e sua satisfação pelo rapaz e, desta forma, cria um vínculo que os une como semelhantes.

Obviamente, essa aproximação entre as personagens não ocorre ao acaso, mas criam perspectivas interessantes que atendem aos objetivos criativos da autora, apresentando padrões, sentimentos e, de certa forma,

---

<sup>124</sup> I am afraid, Nelly, I shall lose my labour,' he muttered to me. 'Miss Catherine, as the ninny calls her, will discover his value, and send him to the devil. Now, if it had been Hareton! —Do you know that twenty times a day, I covet Hareton, with all his degradation? I'd have loved the lad had he been someone else [...] He watched the couple walking past the window. Earnshaw had his countenance completely averted from his companion. He seemed studying the familiar landscape with a stranger's and an artist's interest. Catherine took a sly look at him, expressing small admiration. She then turned her attention to seeking out objects of amusement for herself, and tripped merrily on, lilting a tune to supply the lack of conversation. 'I've tied his tongue,' observed Heathcliff. 'He'll not venture a single syllable all the time! Nelly, you recollect me at his age—nay, some years younger. [...] 'I've a pleasure in him,' he continued, reflecting aloud. 'He has satisfied my expectations. If he were a born fool, I should not enjoy it half so much. But he's no fool; and I can sympathise with all his feelings, having felt them myself. I know what he suffers now.

destinos que ecoam de uma geração à outra, conectando-as, com um fio condutor invisível, que excede o tempo como forças que atuam no tecido social e extrapolam a própria narrativa.

Quando pensamos na trajetória de Catherine, posta em tela até o momento, dividida e confinada em suas contradições em seu amor pela liberdade, autonomia e plenitude, figurativamente representadas por Heathcliff, “o chicote de Catherine — agora significando Heathcliff, seu “amor” por Heathcliff, e também, mais profundamente, seu desejo pela autonomia que sua união com Heathcliff representava” (Gilbert & Gubar, 1979. P. 285)<sup>125</sup>, e atender as expectativas sociais exigidas e impostas a ela (as mulheres), a jovem não tem alternativas a não ser se casar com Edgar Linton, visto que, as forças que operam aqui são as que estabelecem os papéis sociais entre homens e mulheres. Como já comentamos e justificamos, Catherine não escolhe se casar com Edgar, um estranho, e não escolhe se tornar a senhora Linton. Sua prisão no cárcere do matrimônio a leva a morte. Antes, contudo, ela recupera parte de sua força logo após seu surto e sua visão premonitória; as consequências devastadoras de sua vida reverberarão na próxima geração.

A jovem Cathy (filha), por outro lado, mesmo trazendo em si o legado de sua mãe, é filha Thrushcross Grange, educada e gentil, ela foi ensinada nos moldes sociais, “Catarina II promete se tornar uma mulher vitoriana ideal, todas cujas virtudes estão, de algum modo, associadas à filha, esposa e mãe.” (Gilbert & Gubar, 1979. P. 299)<sup>126</sup>. Contudo, a aparente condição de “anjo do lar” é um desvio de olhar do seu verdadeiro ímpeto, a jovem, após ser forçada a se casar com o filho de Heathcliff e a permanecer, contra a sua vontade, em Wuthering Heights, revela uma determinação e força inteligente que se assemelha a de sua mãe, “Whether in her role as a child of nature, or in her uneasy guise of 'proper lady', Catherine Earnshaw is presented as a powerful Woman” (Pykett, 1989. P. 90)<sup>127</sup>. Assim, Cathy não herda apenas o nome da mãe, mas também, sua força e coragem. Embora, seja dócil e gentil, ela traz em seu âmago a resiliência e a

---

<sup>125</sup> Catherine's whip — -now meaning Heathcliff, her “love” for Heathcliff, and also, more deeply, her desire for the autonomy her union with Heathcliff represented.

<sup>126</sup> Catherine II promises to become an ideal Victorian woman, all of whose virtues are in some sense associated with daughterhood, wifehood, motherhood.

<sup>127</sup> Seja em seu papel como filha da natureza, seja em sua aparência desconfortável de senhora decente, Catherine Earnshaw é apresentada como uma mulher poderosa.

motivação para desafiar as imposições sociais como se o espírito da mãe atravessasse a existência da filha.

No primeiro encontro de Cathy com Lockwood, este demonstra sua satisfação em supostamente conhecer a patroa daquela casa tão incomum aos seus refinados modos. Esse narrador, em todos os momentos, tenta passar aos leitores a impressão de equilíbrio e domínio de suas emoções, a imagem de alguém em que se pode confiar. Educado, ele arrisca uma conversa com sua anfitriã perguntando sobre o tempo. Sua resposta é a indiferença! Ele tenta mais uma vez uma conversa, elogiando a cachorra Juno e seus filhotes, perguntando se a jovem iria doar algum. Sua resposta foi pior que a indiferença, ela respondeu tão repulsivamente, segundo o narrador, quanto Heathcliff poderia ter respondido. Em uma terceira tentativa, o narrador pergunta, então, se os favoritos de Cathy são o amontoado de pelos, em cima de uma almofada, parecendo gatos. Infeliz tentativa! A jovem responde – estranha escolha – com desdém. Tratava-se de um monte de coelhos mortos. Desconfortável, ele ainda tenta falar sobre o tempo e recebe uma resposta aguda e incisiva – o senhor não deveria ter saído de casa. Nessa dinâmica, o narrador Lockwood, todo tempo, tenta parecer confiável aos leitores, mostrando que sua conduta está alinhada com os atributos exigidos de um “senhor respeitável”, um gentleman. Contudo, a recepção que encontra da anfitriã de *Wuthering Heights* não é aquela esperada e exigida pelas convenções sociais da época, como pode-se observar:

A neve começou a cair intensamente. Agarrei o ferrolho para fazer outra tentativa; quando um jovem sem casaco, carregando um forcado de feno, apareceu no quintal atrás. Ele me chamou para segui-lo e, depois de atravessar uma lavanderia e uma área pavimentada contendo um depósito de carvão, uma bomba e um viveiro de pombos, finalmente chegamos ao enorme, aquecido e acolhedor apartamento onde eu fora recebido anteriormente. Ele brilhava deliciosamente à luz de um imenso fogo, composto de carvão, turfa e madeira; e perto da mesa, preparada para uma farta refeição noturna, fiquei satisfeito em observar a “senhora da casa”, uma pessoa cuja existência eu nunca suspeitara antes. Inclinei-me e esperei, pensando que ela me convidaria a sentar. Ela olhou para mim, recostada em sua cadeira, e permaneceu imóvel e silenciosa.

– Que tempo horrível! – comentei – Receio, Sra. Heathcliff, que a porta sofra as consequências da atenção demorada de seus servos: tive muito trabalho para fazê-los me ouvir.

Ela nunca abriu a boca. Eu fiquei olhando... ela também me olhou: de qualquer forma, manteve os olhos fixos em mim de maneira fria e indiferente, extremamente constrangedora e desagradável.

– Sente-se, disse o jovem, grosseiramente. – Ele chegará em breve.

Obedeci; e pigarreei, e chamei o vilão Juno, que se dignou, neste segundo encontro, a mover a ponta da cauda, em sinal de reconhecer minha presença.

– Um animal lindo! – eu recomecei. – A senhora pretende se separar dos filhotes, senhora? – Eles não são meus, disse a amável anfitriã, de forma ainda mais repulsiva do que Heathcliff teria respondido.

– Ah! Seus favoritos estão entre estes? – continuei, virando-me para uma almofada indistinta cheia de algo parecido com gatos. – Uma escolha estranha de favoritos! – ela observou, com escárnio. Infelizmente, era um monte de coelhos mortos. Pigarreei novamente e me aproximei da lareira, repetindo meu comentário sobre a selvageria da noite.

– O senhor não deveria ter saído – disse ela, levantando-se e pegando da lareira dois dos potes pintados. (W.H. p. 14)<sup>128</sup>

Lockwood, ao narrar a conversa com Cathy pelas lentes de um homem gentil e confiável, tenta insistentemente evidenciar a inadequação da jovem quanto a conduta de uma “dama”. A ironia em sua fala quando se refere à resposta que recebeu quando perguntou sobre os filhotes de Juno – Eles não são meus, disse a amável anfitriã, de forma ainda mais repulsiva do que Heathcliff teria respondido – evidencia as estruturas ideológicas que o regem. Quando o narrador aproxima Cathy e Heathcliff, ele está sugerindo que ela é tão

---

<sup>128</sup> The snow began to drive thickly. I seized the handle to essay another trial; when a young man without coat, and shouldering a pitchfork, appeared in the yard behind. He hailed me to follow him, and, after marching through a wash house, and a paved area containing a coal-shed, pump, and pigeon-cot, we at length arrived in the huge, warm, cheerful apartment where I was formerly received. It glowed delightfully in the radiance of an immense fire, compounded of coal, peat, and wood; and near the table, laid for a plentiful evening meal, I was pleased to observe the ‘missis,’ an individual whose existence I had never previously suspected. I bowed and waited, thinking she would bid me take a seat. She looked at me, leaning back in her chair, and remained motionless and mute. ‘Rough weather!’ I remarked. ‘I’m afraid, Mrs. Heathcliff, the door must bear the consequence of your servants’ leisure attendance: I had hard work to make them hear me.’ She never opened her mouth. I stared—she stared also: at any rate, she kept her eyes on me in a cool, regardless manner, exceedingly embarrassing and disagreeable. ‘Sit down,’ said the young man, gruffly. ‘He’ll be in soon.’ I obeyed; and hemmed, and called the villain Juno, who deigned, at this second interview, to move the extreme tip of her tail, in token of owning my acquaintance. ‘A beautiful animal!’ I commenced again. ‘Do you intend parting with the little ones, madam?’ ‘They are not mine,’ said the amiable hostess, more repellingly than Heathcliff himself could have replied. ‘Ah, your favourites are among these?’ I continued, turning to an obscure cushion full of something like cats. ‘A strange choice of favourites!’ she observed scornfully. Unluckily, it was a heap of dead rabbits. I hemmed once more, and drew closer to the hearth, repeating my comment on the wildness of the evening. ‘You should not have come out,’ she said, rising and reaching from the chimneypiece two of the painted canisters.

brutal e monstruosa quanto ele. O que está em jogo aqui são os instrumentos ideológicos que operam nas relações de poder, determinando o papel das mulheres. A mulher dócil, gentil, submissa e resignada é idealizada como um anjo; já as mulheres rebeldes, autônomas, empoderadas, as que rompem as convenções são idealizadas como uma ameaça, como monstruosas ou bruxas.

Emily Brontë, de acordo com Lyn Pykett (1989), faz uma adaptação brilhante da estrutura do gênero gótico em *Wuthering Heights*; diferente de seus antecessores cuja narrativa central era mediada e introduzida por diários, cartas ou documentos que levam ao conhecimento do narrador a história que será contada, aqui a narrativa central é apresentada aos leitores por Lockwood, que fará a mediação do relato de Nelly. Segundo a autora, o narrador faz uma mediação entre a vida pública e privada, entre as esferas do masculino e do feminino. Interessante notar que as escolhas de Brontë quanto a estrutura narrativa de seu único romance lhe dá o suporte necessário para o agenciamento das questões que perturbaram sua existência assim como as de muitas mulheres de seu tempo. Quando ela dá voz a seu narrador masculino, senhor respeitável, Lockwood, Emily faz o opressor denunciar as próprias estruturas opressivas da cultura que ele perpetua e representa, em outras palavras, "Lockwood's framing narrative is particularly important here, since many of the Gothic horrors displayed to and by Lockwood are in fact supported by the ideology of the culture he represents."<sup>129</sup>

Nessa chave de leitura, a intenção de Lockwood aqui, apesar de seu aparente estranhamento em relação as convenções atípicas vivenciadas em *Wuthering Heights*, sua verdadeira intenção, manifestada em seu discurso, é fazer a manutenção daquela idealização de felicidade doméstica, do lar como uma extensão do céu e da mulher como anjo do lar, "a própria ideologia gentil de Lockwood, de fato, sanciona a tirania doméstica cujos detalhes cotidianos ele parece achar tão estranhos e extraordinários ao relatá-los,"<sup>130</sup> a qual Catherine (mãe) se rebela e Cathy (filha) resiste, enfrenta e ressignifica.

---

<sup>129</sup> A narrativa enquadradora de Lockwood é particularmente importante aqui, já que muitos dos horrores góticos exibidos a Lockwood e por ele são, na verdade, apoiados pela ideologia da cultura que ele representa. (Pykett, 1989. P. 79)

<sup>130</sup> Lockwood's own genteel ideology in fact sanctions the domestic tyranny whose everyday details he appears to find so foreign and extraordinary as he reports them. (Ibidem)

Por outro lado, como a teórica pontua, a realidade doméstica vivenciada pelas personagens femininas e apresentada em *Wuthering Heights* é bem diferente da idealização que Lockwood defende, apresentando o lado sombrio do ideal de lar celestial, iluminando as desigualdades nas relações e a opressão do ambiente doméstico. “Um dos principais efeitos da adaptação de Brontë do conto gótico neste romance é localizar o doméstico como a fonte do gótico” (Pykett, 1989. P. 80)<sup>131</sup>

Quando olhamos para a estrutura da obra, já comentamos aqui que, segundo algumas críticas, há uma continuidade e um entrelaçamento entre o gótico e o doméstico, que pode ser observado na repetição dos acontecimentos no enredo da segunda geração. Contudo, o que se pretende discutir aqui, fundamentando nossa argumentação nos estudos de Gilbert & Gubar e Lyn Pykett, é que a segunda geração não apenas repete o enredo da primeira, mas o ressignifica e o revisa. Neste sentido, pensando como já se sugeriu aqui, serem as personagens figurativamente forças que atuam e se manifestam nas duas gerações, ligadas por um elo que supera o tempo linear e cronológico como uma linearidade transcendente, temos Edgar Linton e Linton Heathcliff, relacionados, ponto que já explicamos, pela insistente comparação de Nelly Dean, como as forças que representam a forças ideológicas da convenções sociais, o patriarcado, que exercem um poder coercitivo na primeira geração, mas perde gradativamente sua influência frente a resistência e resiliência de Cathy; Heathcliff e Hareton, por sua vez, embora apresentem atributos da masculinidade, em um nível mais profundo, representam a força feminina, o ideal de liberdade e a autonomia, mantendo tanto um quanto o outro uma relação dual com mãe e filha:

Embora tenhamos visto que Edgar é realmente patriarcal apesar de sua aparente efeminidade, não há uma razão real para que Heathcliff não possa simplesmente representar uma versão alternativa de masculinidade, a masculinidade do filho mais novo, aquele outsider paradigmático no patriarcado. Até certo ponto, claro, isso é verdade: Heathcliff é claramente tão masculino à sua maneira satânica e marginalizada quanto Edgar de sua maneira angelicalmente estabelecida. Mas, ao mesmo tempo, em um nível associativo mais

---

<sup>131</sup> One major effect of Bronte's adaptation of the Gothic frame tale in this novel is to locate the domestic as the source of the Gothic.

profundo, Heathcliff é “feminino” — no nível em que filhos mais novos, bastardos e demônios se unem às mulheres em rebelião contra a tirania do céu, o nível em que órfãos são femininos e herdeiros são masculinos, onde a carne é feminina e o espírito é masculino, a terra é feminina, o céu é masculino, monstros são femininos, anjos são masculinos. (Gilbert & Gubar, 1979. P. 294)

Já Catherine e Cathy, mantem uma relação mais complexa, além de compartilharem algumas semelhanças físicas que, mencionadas pelos personagens que conheceram as duas, são marcantes. Elas compartilham o mesmo nome e, pensando as duas não de forma separadas pelo tempo e pela morte, mas unidas em uma constante, teremos: (mãe) Catherine Earnshaw – Catherine Heathcliff – Catherine Linton – (filha) Cathy Linton – Cathy Heathcliff – Cathy Earnshaw. Vistas por essa perspectiva, percebe-se um movimento que parte da origem – primeira Catherine – e finaliza na mesma origem – Cathy casada com Hareton Earnshaw. Aqui, se considerarmos Catherine, mãe e filha, serem um arquétipo do gênero feminino como sugere Lyn Pykett (1989), pode-se argumentar ser esse percurso da personagem por essas forças de ordem social, em constante disputa, Catherine Earnshaw (origem) – Catherine Heathcliff (autonomia e liberdade) Catherine Linton (convenções sociais, patriarcado, privação e silenciamento) – Cathy Linton (convenções sociais, patriarcado, educação e cultura) – Cathy Heathcliff (privação e silenciamento) – Cathy Earnshaw (retorno às origens, autonomia e liberdade ressignificada e restaurada), um processo de individuação, uma restauração da energia psíquica, um encontro com o Self, em termos arquetípicos o Ser mulher. As autoras Gilbert & Gubar argumentam na mesma direção em termos míticos:

O famoso cuidado com que Brontë trabalhou nos detalhes relacionados tanto às datas do romance quanto à linhagem Earnshaw-Linton sugere que ela própria estava bastante consciente de que estava construindo uma história de origens e renovações. Tendo chegado à conclusão do romance, agora podemos voltar ao seu início e tentar resumir a história básica que O Morro dos Ventos Uivantes conta. Embora esta possa não ser a única história do livro, certamente é uma das mais importantes. Como os nomes no parapeito da janela indicam, O Morro dos Ventos Uivantes começa e termina com Catherine e seus vários avatares. Mais especificamente, ele estuda a evolução de Catherine Earnshaw em Catherine Heathcliff e Catherine Linton, e depois seu retorno através de Catherine Linton II e Catherine Heathcliff II ao seu papel “apropriado” como Catherine Earnshaw II. De maneira mais geral, o que essa evolução e regressão transmite é o seguinte mito

paródico e anti-Miltoniano: Havia uma Mãe Original (Catherine), uma filha da natureza cujo lema poderia ser “Tu, Natureza, és minha deusa; às tuas leis / Meus serviços estão ligados.” Mas essa garota entrou em declínio, pelo menos em parte por comer o alimento coagulado e venenoso da cultura. Ela se fragmentou em eus loucos ou mortos, por um lado (Catherine, Heathcliff), e em eus menores, mais gentis/ mais amáveis por outro lado (Catherine II, Hareton). Os eu primordiais ferozes desapareceram na natureza, o céu perversamente infernal que era seu lar. (Gilbert & Gubar, 1979. P. 302 – 303)<sup>132</sup>

Pykett citando Carol Senf afirma ser essa revisão um mecanismo de agenciamento de Emily Brontë, apresentando uma alternativa mais evoluída da história, mais igualitária, na qual as mulheres não são mais subjugadas pela autoridade patriarcal Pykett (1989).

Acompanhando a trajetória de Cathy na segunda parte do romance, vemos que ela passou sua infância dentro dos muros de Thrushcross Grange, sendo educada por Edgar Linton e Nelly Dean. A jovem só conhecia os arredores da propriedade e a igreja quando acompanhada de seu pai ou Nelly. Sua educação foi a mesma de sua Tia Isabela Linton, alinhada ao modelo de conduta imposta socialmente as meninas e as jovens mulheres. Ela tinha acesso a biblioteca do pai, podia ler qualquer livro que quisesse. Era mantida na total ignorância quanto a história de sua mãe em *Wuthering Heights*, quanto a Heathcliff e quanto Hareton, seu primo. Isso mudaria quando ela resolve sair, sem avisar seu pai ou Nelly, em uma aventura, caminhando para “Penistone Crag” a procura da gruta das fadas. No caminho, ela descobre a existência de *Wuthering Heights*. A partir deste encontro, a vida da jovem se transformaria por conta da vingança de Heathcliff contra Edgar Linton, que intencionava se

---

<sup>132</sup> More, the famous care with which Bronte worked out the details surrounding both the novel's dates and the Earnshaw-Linton lineage suggests she herself was quite conscious that she was constructing a story of origins and renewals. Having arrived at the novel's conclusion, we can now go back to its beginning, and try to summarize the basic story *Wuthering Heights* tells. Though this may not be the book's only story, it is surely a crucial one. As the names on the windowsill indicate, *Wuthering Heights* begins and ends with Catherine and her various Looking Oppositely: Emily Bronte's Bible of Hell 303 avatars. More specifically, it studies the evolution of Catherine Earnshaw into Catherine Heathcliff and Catherine Linton, and then her return through Catherine Linton II and Catherine Heathcliff II to her “proper” role as Catherine Earnshaw II. More generally, what this evolution and de-evolution conveys is the following parodic, anti-Miltonic myth: There was an Original Mother (Catherine), a daughter of nature whose motto might be “Thou, Nature, art my goddess; to thy law / My services are bound.” But this girl fell into a decline, at least in part through eating the poisonous cooked food of culture. She fragmented herself into mad or dead selves on the one hand (Catherine, Heathcliff) and into lesser, gentler/genteeler selves on the other (Catherine II, Hareton). The fierce primordial selves disappeared into nature, the perversely hellish heaven which was their home.

apropriar de Thrushcross Grange. Cathy se torna alvo dessa vingança. Ela é enganada e convencida a se casar com Linton Heathcliff, filho de Heathcliff e forçada a morar em Wuthering Heights contra sua vontade. Desse momento até a visita de Lockwood, Cathy fica submetida e subjugada, como afirma Pykett (1989), pelas leis de sua época cujo rigor alienava a mulher ao pai, ao marido e na ausência desses, ao sogro. A crítica afirma que Cathy era:

Efetivamente, uma prisioneira doméstica, limitada não apenas pelo seu próprio terror e pela força bruta de Heathcliff, mas também pelas leis matrimoniais da época e pelo poder financeiro de seu sogro. Ao mudar seu papel de filha dependente para esposa, ela deixou de ser propriedade legal de seu pai e passou a ser, em vez disso, propriedade de seu marido. Quando ela fica viúva e órfã, passa sob o controle legal de seu sogro, Heathcliff. (Pykett, 1989. P. 77)<sup>133</sup>

Obrigada a se casar com Linton Heathcliff e confinada em Wuthering Heights, Cathy vivencia todo horror e violência do confinamento doméstico. Contudo, ela resiste aos grilhões da convencionalidade e manifesta a veia rebelde herdada de sua mãe para resistir a escravidão mental (Pykett, 1989). A força para resistir e se rebelar contra as amarras do papel feminino, Cathy, ao contrário de sua mãe, encontra na cultura que a oprime, nos livros. Eles são os meios pelos quais a jovem manifesta uma “liberdade imaginativa” que lhe permite questionar aquele modelo socialmente posto as mulheres:

In her imprisonment at the Heights Cathy divests herself of the outward signs and mental attitudes of feminine gentility, and salvages an element of imaginative freedom by refusing to conform to certain of the available definitions of the feminine role - housewife, obedient daughter (daughter-in-law), or genteel ornament - opting instead for the role of unsociable slattern with her nose in a book. (Pykett, 1989. P. 95)<sup>134</sup>

---

<sup>133</sup> The Cathy whom Lockwood observes in the early stages of his narrative is, effectively, a household prisoner, constrained not simply by her own terror and Heathcliff's brute force, but also by contemporary matrimonial laws and her father-in-law's financial power. In changing her role from that of dependent daughter to wife she has ceased to be the legal property of her father and has become instead the property of her husband. When she is both widowed and orphaned, she comes under the legal control of her father-in-law, Heathcliff.

<sup>134</sup> Em seu aprisionamento nos Heights, Cathy se despoja dos sinais exteriores e das atitudes mentais da gentileza feminina, e preserva um elemento de liberdade imaginativa ao se recusar a se conformar a certas definições disponíveis do papel feminino - dona de casa, filha obediente (nora) ou enfeite elegante - optando, em vez disso, pelo papel de uma desleixada antissocial com o nariz enfiado num livro.

Essa postura de resistência de Cathy pode ser observada ainda nos primeiros capítulos quando a Jovem sugere ser uma bruxa, imagem emblemática de resistência feminina. Na passagem, Cathy ameaça Joseph após esse insultar a memória de sua mãe:

Ah, me pergunto como você consegue ficar aí ocioso sem fazer nada, quando todos eles estão fora! Mas você é um inútil, e não adianta falar—você nunca vai mudar seus maus caminhos, então vá direto para o diabo, como sua mãe antes de você! [...] Seu velho hipócrita escandaloso! ela respondeu. 'Você não tem medo de ser levado à força, sempre que menciona o nome do diabo? Aviso para que se abstenha de me provocar, ou pedirei seu sequestro como um favor especial! Pare! olhe aqui, Joseph, continuou pegando um livro grande e escuro de uma prateleira; 'Vou te mostrar até onde cheguei na Arte Negra: em breve estarei capacitada para deixar tudo às claras. A vaca vermelha não morreu por acaso; e seu reumatismo dificilmente pode ser contado uma providência divina! (W.H. p. 20)<sup>135</sup>

O tom ameaçador de Cathy evidencia sua rebeldia e poder transgressor e sua capacidade de resiliência. A resiliência de Cathy também pode ser observada em seu casamento com Linton Heathcliff, apesar de não amá-lo, ela se compromete a cuidar dele até sua morte. “O casamento entre Cathy e Linton torna explícitos os aspectos do casamento gentil que estão implícitos no casamento de Catherine e Edgar e que contribuem para a morte de Catherine.” (Pykett, 1989. P.95)<sup>136</sup>

Após a morte de Linton, Cathy e Hareton se tornam mais próximos. No início, ainda enfrentam alguns desafios com Heathcliff e Joseph, contudo, a resiliência da jovem cativa seu primo, ele passa a ser instruído por ela. A aproximação entre os dois jovens ocorre ao mesmo tempo do declínio de Heathcliff, que morre no antigo quarto de Catherine, de olhos abertos, com a

<sup>135</sup> Aw wonder how yah can fashion to stand thear i' idleness un war, when all on 'ems goan out! Bud yah're a nowt, and it's no use talking—yah'll niver mend o'yer ill ways, but goa raight to t' divil, like yer mother afore ye! [...] You scandalous old hypocrite!' she replied. 'Are you not afraid of being carried away bodily, whenever you mention the devil's name? I warn you to refrain from provoking me, or I'll ask your abduction as a special favour! Stop! look here, Joseph,' she continued, taking a long, dark book from a shelf; 'I'll show you how far I've progressed in the Black Art: I shall soon be competent to make a clear house of it. The red cow didn't die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!'

<sup>136</sup> The marriage between Cathy and Linton thus makes explicit those aspects of genteel marriage which are implicit in the marriage of Catherine and Edgar, and which contribute to Catherine's demise.

chuva entrando pela janela aberta. Como já se argumentou, se as personagens apresentadas podem representar forças que atuam na trama e que se manifestam nos dois momentos do romance, pode-se pensar na relação de Cathy e Hareton como uma harmonização da força impetuosa e descontrolada representada por Catherine e Heathcliff. Podemos argumentar ser essa força equilibrada e contida, que Hareton e Cathy representam, a harmonização da ordem do masculino e do feminino, da cultura e da natureza (feminilidade). Essa harmonização também é sugerida pela forma criada por Emily Brontë quando ela funde o gótico e do romance doméstico realista. (Pykett, 1989). Segundo a teórica:

A civilização de Hareton por Catherine é uma variação interessante de uma cena comum na ficção dos séculos XVIII e XIX, na qual um personagem masculino oferece leitura educativa a uma mulher 'ignorante' (mas passível de ser aprimorada). Também é interessante notar que o cultivo ou 'feminização' de seu primo por Catherine coincide com o declínio final de Heathcliff para uma outra dimensão, que o desvia de completar seus planos de obter controle total dos Heights e do Grange. Ao final do romance, Catherine está prestes a recuperar o controle de sua herança, e embora, nesse período, ela fosse legalmente obrigada a devolver toda sua propriedade a Hareton quando ele se tornasse seu marido, ainda assim é, no mínimo, de importância simbólica que a herança de Hareton seja devolvida a ele através da linha feminina. Como o legado em *Jane Eyre*, a restauração da propriedade de Catherine equaliza o equilíbrio de poder entre os parceiros do casamento. Um grau de independência financeira para a parceira feminina parece ser um pré-requisito para os casamentos de companheirismo com os quais ambos os romances terminam. (Pykett, 1989. P. 83-84)<sup>137</sup>

As casas Wuthering Heights e Thrushcros Grange que, como já se argumentou, são representações das forças polarizadas do masculino e do feminino também apresentam uma harmonização que, segundo Gilbert & Gubar

---

<sup>137</sup> Catherine's civilizing of Hareton is an interesting variant of a common scene in eighteenth- and nineteenth-century fiction in which a male character offers improving reading to an 'ignorant' (but improvable) female. It is also interesting to note that Catherine's cultivation or 'feminisation' of her cousin coincides with Heathcliff's final decline into an otherworldliness which diverts him from completing his plans to gain total control of the Heights and the Grange. As the novel ends Catherine is about to regain control of her inheritance, and although at this period she would have been legally required to hand all her property back to Hareton when he became her husband, it is nevertheless at least of symbolic importance. Like *Jane Eyre's* legacy, the restoration of Catherine's property equalises the balance of power between marriage partners. A degree of financial independence for the female partner seems to be a prerequisite for the companionate marriages with which both these novels end.

(1979), revisam e ressignificam a ordem patriarcal como uma solução no plano da ficção às contradições sociais. “Agora é 1802; os Heights — inferno — foi convertido em Grange — céu; e com a história patriarcal redefinida, renovada, restaurada, o século XIX pode realmente começar” (Gilbert & Gubar, 1979. P 302).

A obra, na chave de leitura que se desenvolveu até aqui, parece ser uma resposta de Emily Brontë, no campo da ficção, às contradições de ordem histórico-sociais no que se refere as questões de gênero no século XIX. A estrutura singular da obra, harmonizando dois gêneros distintos – o gótico e o romance doméstico realista – é entendido, segundo a proposta do inconsciente coletivo de Fredric Jameson como um ato socialmente simbólico pelo qual a autora amplifica, no campo semântico, por meio das escolhas linguísticas e estrutura organizacional de *Wuthering Heights*, suas experiências como mulher de seu tempo, à ordem social, problematizando as ideologias que regem as diferentes esferas sociais e determinam as relações de poder, pondo em xeque questões coletivas importantes sobre classe, gênero e poder. Emily, pelas lentes das personagens Catherine e Cathy, põe em evidência a brutalidade, o controle e o cerceamento do patriarcado em relação as mulheres. A obra teve uma recepção negativa no século XIX por, em termos jamesonianos, desnaturalizar a forma ideológica dominante, revelando o funcionamento dessas ideologias como dispositivos sócio-históricos, articulando as relações de poder e determinando os papéis social.

Emily Brontë viveu em um contexto de grandes transformações, o século XIX é marcado por mudanças intensas e neste contexto de lutas e reivindicações. “A Inglaterra vitoriana restringia imperiosamente a mulher ao lar; [...] Era preciso muita coragem e um destino excepcional para tornar-se George Eliot ou Emily Brontë” (Beauvoir, 2016. P. 179). Nesse cenário, as mulheres começaram a se apropriar do papel de escritoras, tornando-se produtoras de capital simbólico, elas tinham uma literatura e cultura próprias, uma cultura literária alternativa, rica e consolidada na qual as mulheres compartilhavam suas obras umas com as outras, simultaneamente com as reivindicações de direitos e reconhecimento das mulheres propostas por várias pensadoras e pensadores. Neste sentido, *Wuthering Heights* transcende a narrativa manifesta da paixão

entre os dois jovens, ressignificando o imaginário vitoriano, desconstruindo estereótipos em um discurso do ponto de vista feminino abrindo precedente para as futuras escritoras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As experiências de vida de Emily Brontë obviamente contribuíram e foram canalizadas como princípio criativo para a criação de *Wuthering Heights*, para seu projeto literário e para sua visão de mundo. A morte prematura de sua mãe e, posteriormente, de suas irmãs tiveram um impacto devastador na vida das crianças Brontës. Por outro lado, a ausência da mãe abriu precedentes para que o pai, Patrick Brontë, assumisse a responsabilidade da educação dos filhos. As crianças tiveram uma educação não ortodoxa, tendo acesso a livros, revistas e jornais. O pai das crianças ensinava sobre assuntos acadêmicos, sociais e políticos, estimulando a criatividade dos quatro irmãos. Não é coincidência que três das mais consagradas escritoras do século XIX fossem irmãs. Os irmãos escreviam e liam a escrita uns dos outros e criaram os mundos fictícios de Gondal e Angria.

A trajetória literária de Emily Brontë foi muito influenciada pela convivência familiar, a parceria com a irmã Anne Brontë frutificaria na criação do mundo de Gondal e nos dois diários que elas escreveram juntas. A convivência com as irmãs no presbitério contribuiu para a formação de seu caráter e sua visão sobre os papéis socialmente impostos as mulheres. A busca pela carreira de escritoras das três irmãs nasceu dessas interações em família, portanto, o núcleo familiar, mesmo diante de alguns desafios, foi fundamental para a formação das jovens escritoras. O pai, ao contrário da imagem que se criou sobre ele, foi dedicado e amoroso.

Os mitos que cercam Emily Brontë e sua obra *Wuthering Heights* se fundamentam no teor de sua obra e na imagem que se criou da autora como uma mulher atípica e não feminina. Contudo, como se discutiu nesse trabalho, essa percepção que se criou da autora parte da incompreensão de muitos de

seus leitores e de algumas pessoas que tiveram acesso a ela, ou melhor, acesso ao que se dizia sobre ela, com relação a sua resistência e enfrentamento das normas sociais. A escolha pela natureza e a não convencionalidade de seu comportamento são traços de seu agenciamento. Emily tinha total compreensão de Si e da condição das mulheres de seu tempo.

Esse agenciamento, a visão de mundo, a convivência familiar e a escrita compartilhada com as irmãs contribuíram e foram canalizadas no processo criativo e criação de *Wuthering Heights*. À luz da proposta de leitura em três níveis de Fredric Jameson, as experiências de Emily Brontë, seu agenciamento na criação de sua obra atuam como um ato socialmente simbólico cuja estrutura interna, a forma, é uma expressão simbólica das contradições histórico-sociais sobre as questões de gênero.

Pykett citando Carol Senf descreve *Wuthering Heights* como “a versão feminista de Emily Brontë”. As autoras afirmam a importância de se rever as obras literárias à luz das experiências e perspectivas femininas, buscando entender como as mulheres foram representadas e como suas vozes foram silenciadas ao longo da história. Pykett (1989) afirma que teóricas como Carol Senf interpretam *Wuthering Heights* como uma “versão feminista da história”, destacando a resistência das personagens femininas e a subversão das normas patriarcais.

A autora afirma ainda que obra, ao longo do tempo, tem sido reavaliada e reinterpretada. *Wuthering Heights* que foi considerada pelas primeiras leituras críticas como uma obra grosseira, masculina e de mau gosto, passou com o tempo, a ser considerada como um marco na literatura inglesa, reconhecida por sua estrutura original, por sua complexidade e por sua força.

Existem inúmeras possibilidades de leitura de uma obra com o poder e a complexidade de *Wuthering Heights*. Acreditamos que o viés de leitura que se propôs nesse trabalho contribuiu com o arcabouço de estudos realizados sobre essa autora e seu romance, proporcionando novas possibilidades de interpretação dessa obra atemporal.

## REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

ALLINGHAM, Philip V. **Emily Jane Brontë: Poet and Novelist (1818-48)**. The Victorian Web, 12 ago. 2004. Disponível em <https://victorianweb.org/victorian/authors/bronte/ebronte/index.html>. Acesso em 26 julho 2021

ALÓS, Anselmo Peres; ANDRADE, Bárbara Loureiro. Crítica literária feminista: revisitando as origens. **Revista Diálogos**, [S. l.], v. 23, n. 2, p. 11-30 Disponível em: <https://doi.org/10.5902/2179219426594> Acesso em 20/05/2022

ANDRADE, Raquel de Matos. “**Let me in!**”: narrativa, identidade e olhar em *Wuthering Heights*. 2018. 147 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Universidade Federal de Ouro Preto, Mariana, 2018. Disponível em: [<Repositório UFOP.>](#) Acesso em: 20/05/2022

ARRIGHI, Giovanni, (1937). **O longo século XX: dinheiro, poder e as origens de nosso tempo**. [The long twentieth century]. Vera Ribeiro (Trad.). Sao Paulo: UNESP, 1997.

BARKER, Juliet. The Haworth Context. *In*. GLEN, Heather (org). **The Cambridge companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 13 – 33. (*E-book*).

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. Trad. Sérgio Milliet. 3ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BERTRAND, Denis. **Caminhos da semiótica literária**. Bauru, SP: Edusc, 2003

BLOOM, Harold (Ed.). **Emily Brontë's Wuthering Heights (Bloom's Guides)**. New York: Chelsea House Publishers, 2008.

BLOOM, Harold (org.). **Emily Brontë's Wuthering Heights: Bloom's Modern Critical Interpretations**. Updated ed. New York: Chelsea House Publishers, 2007.

BONNICE, Thomas. **Teoria e crítica literária feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes = Wuthering Heights**. Tradução e notas Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2012

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes: edição comentada**. Tradução Adriana Lisboa, Maria Luiza X. de A. Borges; apresentação Rodrigo Lacerda; notas Bruno Gambarotto. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. [S.l.]: Project Gutenberg, 2022. Disponível em: <[https://www.gutenberg.org/ebooks/768?msg=welcome\\_stranger](https://www.gutenberg.org/ebooks/768?msg=welcome_stranger)> 'Acesso em: 10 jul. 2022

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 13. Ed. Rio de Janeiro: 2014.

CARTER, Ronald and MCRAE, John. **The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland**. 2. ed. London: Routledge, 2001. (*E-book*).

CEVASCO, Maria Elisa; SIQUIERA, Valter Lellis. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Editora Ática, 1985.

DAVISON, Carol Margaret. The Victorian Gothic and Gender. *In*. SMITH, Andrew; HUGHES, William (org). **The Victorian Gothic: An Edinburgh Companion**. Edinburgh University Press Ltd 22 George Square, Edinburgh, 2012. P. 124 - 141. (*E-book*).

DINSDALE, Ann. *et. al.* **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Roque da Mota. 1ª ed. São Paulo: Faro Editora, 2019.

EAGLETON, Terry. **Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës**. London: Palgrave Macmillian, 2005.

FERREIRA, Carla Alexandra. **Leituras Norte-Sul: percepções de si e do outro na obra de John Updike**. Guarapuava, Editora Unicentro, 2019.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the 19th century literary imagination**. 2nd. Ed. Yale University Press, 2000

JAMESON, Fredric. **Marxismo e Forma: teorias dialéticas da Literatura no século XX**. São Paulo: Editora Hucitec, 1985

JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político: A narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo, São Paulo: Editora Ática S.A., 1981.

Mulvey-Roberts, M. 'The Female Gothic Body', *in*. HORNER, Avril; ZLOSNIK, Sue (org.). **Women and the Gothic: An Edinburgh Companion**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2016. P. 106–119. (*E-book*).

O CALLAGHAN, Clare. **Emily Brontë Reappraised: A view from the twenty-first century**. Glasgow: Saraband, 2018. (*E-book*).

OLIPHANT, Mrs. *et. al.* **Women Novelists of Queen Victoria's Reign: A Book of Appreciations**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2011. Disponível em: < [Women](#)

[Novelists of Queen Victoria's Reign: A Book of Appreciations by Mrs. Oliphant et al. | Project Gutenberg](#) > Acesso: 20/07/2023.

PYKETT, Lyn. **Emily Bronte**. Basingstoke, Hampshire: Macmillan, 1989. (Women writers). (*E-book*).

PYKETT, Lyn. Sensation and the fantastic in the Victorian novel. *In*. DAVID, Deirdre (org). **The Cambridge companion to the Victorian novel**. Cambridge University Press. Fourth printing 2005. P. 192 - 211. (*E-book*).

ROBERTS, Adam. **Fredric Jameson**. Londres, Routledge, 2000.

ROBINSON, A. Mary Frances. **Emily Brontë**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2008. Disponível em: < [Emily Brontë by A. Mary F. Robinson | Project Gutenberg](#) > Acesso em 20/07/2023

RYLANCE, Rick. "Getting on": *In*. GLEN, Heather (org). **The Cambridge companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 13 - 33. (*E-book*.)

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997

SHOWALTER, Elaine. **A literature of their own**: British women novelists from Brontë to Lessing. Princeton: Princeton University Press, 1977. (*E-book*)

SINCLAIR, May. **The Three Brontës**. [S. l.]: Project Gutenberg, 2024. Disponível em: < [The Three Brontës by May Sinclair | Project Gutenberg](#) > Acesso: 20/07/2023.

SOUZA, Alberto de Oliveira. Crítica genética. *In*: BONNICE, Thomas; OSANA, Lúcia Zoli (org.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3ª ed. rev. e ampl. Maringá: Eduem, 2009. P. 287 - 297.

WARWICK, Alexandra. Victorian Gothic. *In*: SPOONER, Catherine; MCEVOY, Emma (org). **Routledge companion to Gothic**. London Routledge, 2007. P. 29 - 37. (*E-book*).

WHITEMORE, Clara. **Woman's Work in English Fiction**: from the Restoration to the Mid-Victorian Period. [S. l.]: Project Gutenberg, 2010. Disponível em: < [Woman's Work in English Fiction, from the Restoration to the Mid-Victorian... | Project Gutenberg](#) > Acesso: 20/07/2023.

WILLIAMS, Raymond. **The english novel**: from Dickens to Lawrence. New York Oxford University Press, 1970. (*E-book*).

WILLIS, Martin. Victorian Realism and Gothic: Objects of Terror Transformed. *In*: SMITH, Andrew; HUGHES, William (org). **The Victorian Gothic**: An Edinburgh Companion. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012. P. 15-28. *E-book*

WOLLSTONECRAFT, Mary. **Reivindicação do direito das mulheres**. Tradução Ivania Pocinho Motta. - 1. ed. - São Paulo: Boitempo, 2016. (*E-book*).

WOOLF, Virginia. **Mulheres e ficção**. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Companhia das Letras, 2019. (*E-book*).

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2013. (*E-book*).

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. 1.ed. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Licença editorial para Círculo do livro por cortesia da Editora Nova Fronteira S.A. Copyright 1928.

---

<sup>i</sup> Where is Miss Catherine?" I cried hurriedly. "No accident, I hope?" "At Thrushcross Grange," he answered, "and I would have been there too, but they had not the manners to ask me to stay." "Well, you will catch it!" I said: "you'll never be content till you're sent about your business. What in the world led you wandering to Thrushcross Grange?" "Let me get off my wet clothes, and I'll tell you all about it, Nelly," he replied. I bid him beware of rousing the master, and while he undressed and I waited to put out the candle, he continued—"Cathy and I escaped from the washhouse to have a ramble at liberty, and getting a glimpse of the Grange lights, we thought we would just go and see whether the Lintons passed their Sunday evenings standing shivering in corners, while their father and mother sat eating and drinking, and singing and laughing, and burning their eyes out before the fire. Do you think they do? Or reading sermons, and being catechized by their manservant, and set to learn a column of Scripture names, if they don't answer properly?" "Probably not," I responded. "They are good children, no doubt, and don't deserve the treatment you receive, for your bad conduct." "Don't say that, Nelly," he said: "nonsense! We ran from the top of the Heights to the park, without stopping—Catherine completely beaten in the race, because she was barefoot. You'll have to seek for her shoes in the bog tomorrow. We crept through a broken hedge, groped our way up the path, and planted ourselves on a flower-plot under the drawing-room window. The light came from thence; they had not put up the shutters, and the curtains were only half closed. Both of us were able to look in by standing on the basement, and clinging to the ledge, and we saw—ah! it was beautiful—a splendid place carpeted with crimson, and crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers. Old Mr. and Mrs. Linton were not there; Edgar and his sisters had it entirely to themselves. Shouldn't they have been happy? We should have thought ourselves in heaven! And now, guess what your good children were doing? Isabella—I believe she is eleven, a year younger than Cathy—lay screaming at the farther end of the room, shrieking as if witches were running red-hot needles into her. Edgar stood on the hearth weeping silently, and in the middle of the table sat a little dog, shaking its paw and yelping; which, from their mutual accusations, we understood they had nearly pulled in two between them. The idiots! That was their pleasure! to quarrel who should hold a

---

heap of warm hair, and each begin to cry because both, after struggling to get it, refused to take it. We laughed outright at the petted things; we did despise them! When would you catch me wishing to have what Catherine wanted? or find us by ourselves, seeking entertainment in yelling, and sobbing, and rolling on the ground, divided by the whole room? I'd not exchange, for a thousand lives, my condition here, for Edgar Linton's at Thrushcross Grange—not if I might have the privilege of flinging Joseph off the highest gable, and painting the house-front with Hindley's blood!"

"Hush, hush!" I interrupted. "Still you have not told me, Heathcliff, how Catherine is left behind?"

"I told you we laughed," he answered. "The Lintons heard us, and with one accord they shot like arrows to the door; there was silence, and then a cry, 'Oh, mamma, mamma! Oh, papa! Oh, mamma, come here. Oh, papa, oh!' They really did howl out something in that way. We made frightful noises to terrify them still more, and then we dropped off the ledge, because somebody was drawing the bars, and we felt we had better flee. I had Cathy by the hand, and was urging her on, when all at once she fell down. 'Run, Heathcliff, run!' she whispered. 'They have let the bulldog loose, and he holds me!' The devil had seized her ankle, Nelly: I heard his abominable snorting. She did not yell out—no! she would have scorned to do it, if she had been spitted on the horns of a mad cow. I did, though: I vociferated curses enough to annihilate any fiend in Christendom; and I got a stone and thrust it between his jaws and tried with all my might to cram it down his throat. A beast of a servant came up with a lantern, at last, shouting — 'Keep fast, Skulker, keep fast!' He changed his note, however, when he saw Skulker's game. The dog was throttled off; his huge, purple tongue hanging half a foot out of his mouth, and his pendent lips streaming with bloody slaver. The man took Cathy up; she was sick: not from fear, I'm certain, but from pain. He carried her in; I followed, grumbling execrations and vengeance. 'What prey, Robert?' hallooed Linton from the entrance. 'Skulker has caught a little girl, sir,' he replied, 'and there's a lad here,' he added, making a clutch at me, 'who looks an out-and-outer! While they examined me, Cathy came round; she heard the last speech and laughed. Edgar Linton, after an inquisitive stare, collected sufficient wit to recognize her. They see us at church, you know, though we seldom meet them elsewhere. 'That's Miss Earnshaw?' he whispered to his mother, 'and look how Skulker has bitten her—how her foot bleeds!'