



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

JÚLIA MOTA SILVA COSTA

EMILY BRONTË: PAIXÕES, NATUREZA E MORALIDADE

**CAMPINAS,
2022.**

JÚLIA MOTA SILVA COSTA

EMILY BRONTË: PAIXÕES, NATUREZA E MORALIDADE

**Dissertação de mestrado apresentada ao
Instituto de Estudos da Linguagem da
Universidade Estadual de Campinas
para obtenção do título de Mestra em
Teoria e História Literária na área de
História e Historiografia Literária.**

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Cano.

**Este exemplar corresponde à versão
final da Dissertação defendida pela
aluna Júlia Mota Silva Costa e orientada
pelo Prof. Dr. Jefferson Cano.**

**CAMPINAS,
2022.**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Tiago Pereira Nocera - CRB 8/10468

C837e Costa, Júlia Mota Silva, 1994-
Emily Brontë : paixões, natureza e moralidade / Júlia Mota Silva Costa. –
Campinas, SP : [s.n.], 2022.

Orientador: Jefferson Cano.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Brontë, Emily, 1818-1848 - Crítica e interpretação. 2. Brontë, Emily,
1818-1848. O morro dos ventos uivantes. 3. Ficção inglesa. I. Cano, Jefferson,
1970-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da
Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Emily Brontë: passions, nature and morality

Palavras-chave em inglês:

Brontë, Emily, 1818-1848 - Criticism and interpretation

Brontë, Emily, 1818-1848. Wuthering Heights

English fiction

Área de concentração: História e Historiografia Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Jefferson Cano [Orientador]

Fabio Akcelrud Durão

Maria Clara Pivato Biajoli

Data de defesa: 25-02-2022

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-4528-788>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3531565293460826>



BANCA EXAMINADORA

Jefferson Cano

Fabio Akcelrud Durão

Maria Clara Pivato Biajoli

**IEL/UNICAMP
2022**

A ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

To Imagination

[...]

So hopeless is the world without,
The world within I doubly prize –
Thy world, where guile, and hate, and doubt,
And cold suspicion never rise –
Where thou, and I, and Liberty,
Have undisputed sovereignty.¹

EMILY BRONTË

¹ [...] Tão sem esperança é o mundo lá fora, / Que o mundo interior eu valorizo em dobro – / O teu mundo, onde perfídia, e ódio, e dúvida, / E fria desconfiança nunca germinam – / Onde tu, e eu, e a Liberdade, / Temos soberania indisputada.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Jefferson Cano, agradeço o exemplo, a dedicação, a amizade e a interlocução sempre tão profícua e instigante.

À minha família – em especial minha mãe, Denise, meu padrasto, Rodrigo, e minha irmã, Virgínia –, agradeço a confiança em mim, o amparo carinhoso e a prontidão com que fui acolhida nos momentos árdusos.

Aos meus amigos, agradeço o companheirismo, a leveza que trouxeram para o meu cotidiano e a paciência que tiveram comigo.

RESUMO

Esta pesquisa investiga dois momentos da recepção crítica a *Wuthering Heights* (1847) em periódicos britânicos: a primeira recepção entre os anos de 1847 e 1848, e as resenhas da 2ª edição da obra editada por Charlotte Brontë em 1850 e publicada com uma série de paratextos de sua autoria. Nesses paratextos, ao dispensar tratamento literário à biografia de Emily, Charlotte Brontë criou uma imagem de sua irmã que impactou a recepção de sua obra, definindo atitudes de leitura cujos ecos se fariam sentir longamente na fortuna crítica de Emily Brontë. O romance *Wuthering Heights* será analisado à luz das questões levantadas pela discussão da sua recepção, particularmente a relação entre forma e configuração de um sentido moral e a representação das paixões na construção das personagens.

Palavras-chave: O Morro dos Ventos Uivantes, Emily Brontë, Romance Inglês, Ficção Inglesa

ABSTRACT

This research investigates two moments of the critical reception to *Wuthering Heights* (1847) in British periodicals: the first reception between the years of 1847 and of 1848, and reviews of the 2nd edition of the book edited by Charlotte Brontë in 1850 and published with a series of paratexts. In these paratexts, by giving literary treatment to Emily's biography, Charlotte Brontë created an image of her sister that impacted the reception of her work, defining reading attitudes whose echoes would be felt at length in Emily Brontë's critical fortune. The novel *Wuthering Heights* will be analyzed considering the questions raised by the discussion of its reception, particularly the relationship between form and the configuration of a moral sense and the representation of passions in the construction of characters.

Key words: Wuthering Heights, Emily Brontë, English Novel, English Fiction

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – A PRIMEIRA RECEPÇÃO A <i>WUTHERING HEIGHTS</i> NOS PERIÓDICOS BRITÂNICOS.....	15
1.1 Curren, Ellis e Acton Bell.....	15
1.2 <i>Wuthering Heights</i>	20
1.3 <i>Utile dulci</i> : romance e tradição.....	24
1.4 Senso moral, vício e virtude em Shaftesbury.....	34
CAPÍTULO 2 – A “NÓDOA MORAL” EM <i>WUTHERING HEIGHTS</i>	42
2.1 O enquadramento narrativo.....	42
2.2 A representação das paixões.....	67
CAPÍTULO 3 – CHARLOTTE BRONTË, AUTORA DE EMILY BRONTË.....	91
3.1 A morte de Emily Brontë.....	91
3.2 A segunda edição de <i>Wuthering Heights</i> e os paratextos.....	98
3.2.1 <i>Biographical Notice of Ellis and Acton Bell</i>	101
3.2.2 <i>Editor’s Preface to the New Edition of Wuthering Heights</i>	105
3.2.3 <i>Selections from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell</i>	112
3.3 <i>Wuthering Heights</i> da “nódoa” à “nobreza” moral.....	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	135
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	142

INTRODUÇÃO

De início, meu projeto de mestrado propunha uma análise comparativa entre os romances *Wuthering Heights* e *Jane Eyre*, sob o recorte da representação das paixões, partindo de sua primeira recepção nos periódicos britânicos em meados do século XIX. Meu interesse era investigar os fatores que explicavam a desaprovação de *Wuthering Heights* em relação ao sucesso de *Jane Eyre* entre seus primeiros críticos – tanto no que concerne aos elementos internos de cada obra, como a sua relação com o seu momento histórico –, considerando-se que, hoje, ambos os romances ocupam lugar de importância equivalente na história da literatura em língua inglesa.

Dentre os trabalhos já publicados sobre a recepção de *Wuthering Heights*, estão livros como *The Brontës: Critical Heritage*, editado por Miriam Allott (1974), e artigos como “*The Brontës and the Victorian Reading Public, 1846-1860*”, de Alexis Easley (2016), “*Emily Brontë in the Hands of Male Critics*”, de Carol Ohmann (1971) e “*Wuthering Heights and the Critics*”, de Melvin. R. Watson (1949). Em português, salvo engano, a única referência disponível é o artigo de Daise Lilian F. Dias (2012), “*A recepção crítica a O Morro dos Ventos Uivantes: questões de mulher e de literatura*”, que faz um apanhado das resenhas a partir do trabalho de Allott (1974). No entanto, com a exceção do *Critical Heritage*, que oferece um panorama da recepção crítica às três irmãs Brontë, esses trabalhos partem de uma *seleção* dos comentários críticos orientada pelas suas hipóteses de leitura, de modo que a pesquisa nas fontes primárias ainda se fazia necessária para a minha investigação. A primeira etapa do meu mestrado, portanto, consistiu na pesquisa nos arquivos dos periódicos britânicos disponibilizados em formato virtual, a fim de fazer um levantamento o mais completo possível das resenhas sobre os romances que saíram logo após sua publicação em 1847. A consulta foi realizada nos arquivos online do *British Newspaper Archive*, do *Hathi Trust* e de periódicos específicos, como no caso do *The Spectator*.

As primeiras resenhas das obras, aquelas publicadas entre 1847 e 1848, confirmam o que já era esperado: o êxito de *Jane Eyre* entre os críticos, o estranhamento provocado por *Wuthering Heights* e a apatia em relação a *Agnes Grey*. No entanto, em 1850 há uma segunda leva de resenhas, ocasionada pela publicação da 2ª edição de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey*, que evidencia uma mudança considerável na avaliação crítica do romance de Emily Brontë. O curto espaço de tempo entre as duas edições não permitia que se postulasse alguma mudança de paradigma crítico para justificar a

alteração na opinião dos resenhistas, então foi preciso olhar com atenção para a própria edição de 1850.

Essa edição acompanhava três paratextos escritos por Charlotte Brontë: uma Nota Biográfica das autoras (*Biographical Notice on Ellis and Acton Bell*), um Prefácio a *Wuthering Heights* (*Editor's Preface to Wuthering Heights*) e uma Seleção de Fragmentos Literários (*A Selection from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell*). Lembremos, aqui, que Charlotte, Emily e Anne Brontë publicaram em vida sob os respectivos pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell, o que levava a uma grande confusão em torno da autoria de suas obras. Havia quem afirmasse que, sem sombra de dúvida, os Bell eram homens; que obviamente eram mulheres; que, na verdade, eram um homem e uma mulher compondo a quatro mãos, ou, ainda, que os pseudônimos apenas indicavam modos distintos de composição, mas se referiam a um mesmo escritor. Essa confusão havia sido intensificada pela conduta de Thomas Cautly Newby, o primeiro editor de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey*, que tentara promover as obras de Emily e de Anne às custas do sucesso de *Jane Eyre*. Assim, a nota biográfica publicada por Charlotte em 1850 – quando Emily e Anne já haviam falecido – consistiu na primeira confirmação pública do gênero e da identidade de Ellis e Acton Bell. Em conjunto, os três textos ofereciam um retrato biográfico de Emily e de Anne – e, inevitavelmente, também de Charlotte – que fascinou os seus leitores.

Wuthering Heights havia provocado perplexidade quando de sua primeira aparição, e as críticas negativas suscitadas pelo livro concentravam-se em problemáticas de ordem moral. No entanto, a questão moral que fundamentara as críticas mais severas no primeiro momento da recepção foi abordada com grande condescendência em 1850. Assim, diante da influência inegável do elemento biográfico na crítica da obra, dediquei-me a uma leitura cerrada dos paratextos de Charlotte e, depois, à leitura das biografias mais recentes das Brontë, particularmente de Emily. Para minha surpresa, este foi um estudo fértil. Os paratextos de 1850 são marcados por um esforço de construção literária em torno da vida e da personalidade de Emily que, entretanto, só pôde ser verificado enquanto tal posteriormente à morte de todos os membros da família Brontë, à medida que seus documentos privados vieram a público. Apenas com a descoberta dos manuscritos de poesia de Emily em 1925, por exemplo, foi possível observar as alterações que Charlotte fizera nos poemas de sua irmã que selecionara para a edição de 1850. Muitas dessas revisões apontam para uma tentativa de controle dos seus sentidos, com vistas a corroborar a imagem de Emily que Charlotte construía na edição de 1850: a de

uma mulher de singularidade absoluta, criativa, mas inculta, em cuja composição literária teriam atuado apenas a intuição, o impulso da natureza e um gênio extraordinário, caracterizado por uma mente vigorosa, mas algo selvagem, que não se abria a influências externas e que, ademais, reunia elementos paradoxais, como a ingenuidade infantil e a força masculina. Essa imagem, que deve ser entendida como uma forma de vindicação de Emily Brontë frente às acusações de imoralidade que pesavam sobre seu romance, definiu atitudes de leitura do romance cujos ecos se fazem sentir até o presente.

Observe-se que essa questão adquiriu ainda maior interesse porque, ao que parece, a *A Selection from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell* nunca foi traduzida para o português brasileiro e raramente acompanha edições modernas de *Wuthering Heights*, mesmo aquelas em inglês. Ademais, embora Emily Brontë tenha deixado quase 200 poemas, as únicas traduções disponíveis de sua produção poética para o leitor brasileiro são a de Lúcio Cardoso – uma seleção de 33 poemas intitulada *O Vento da Noite*, publicada originalmente em 1944 pela José Olympio – e a de Renata Cordeiro, com uma seleção de seis poemas publicados em 2007 nos *Cadernos de Literatura em Tradução* da Universidade de São Paulo. Esta é uma séria lacuna, na medida em que a poesia de Emily Brontë não somente se relaciona de modo relevante ao seu único romance, como possui grande interesse por si mesma: alguns poemas atestam que Emily Brontë foi tão excelente poeta quanto romancista.

O foco da minha pesquisa foi se redirecionando conforme essas questões foram surgindo, num processo bastante orgânico em que foi primordial a abertura do meu orientador, Jefferson Cano, que me deu a liberdade de investigar questões que não haviam sido previstas em meu projeto. Desse modo, embora ainda tenha recorrido a *Jane Eyre* como um parâmetro comparativo para considerações acerca de *Wuthering Heights* – tendo em vista que essa comparação foi realizada frequentemente pelos seus primeiros críticos, e que, portanto, é seguro dizer que *Jane Eyre* figurava no horizonte dos leitores contemporâneos de *Wuthering Heights* –, o meu interesse inicial no romance de Charlotte Brontë foi perdendo espaço para outra obra de sua autoria, o retrato de Emily Brontë, que me levou a perceber os contornos mais abrangentes da questão moral em torno de *Wuthering Heights* que me instigara desde o início. Descortinou-se, para mim, uma relação complexa entre os paradigmas da atividade crítica em torno do romance em meados do século XIX inglês, os elementos formais e temáticos de *Wuthering Heights* e a representação de sua autora e das condições de sua vida, que determinou os rumos da fortuna crítica de Emily Brontë. É desta relação que o presente trabalho se ocupa.

Os pressupostos metodológicos desta dissertação apoiam-se nas ideias defendidas por Hans Robert Jauss (1994) em *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária*, em que o autor propõe um projeto *estético-recepcional* da História da Literatura, cuja premissa fundamental é a de que somente a relação dialógica entre literatura e leitor pode mediar a oposição entre os aspectos estéticos e históricos de uma obra, reatando “o fio que liga o fenômeno passado à experiência presente da poesia” (JAUSS, 1994, p. 23). Admito, assim, que o contexto histórico do surgimento de uma obra literária não pode ser descrito como uma “sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador”, uma vez que o acontecimento literário só pode seguir produzindo efeito na medida em que “haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la” (ibid., p. 26). Nesse sentido, a literatura como acontecimento cumpre-se na *experiência* da obra, “no *horizonte de expectativa* dos leitores, críticos e autores” (ibid., p. 26).

Jauss mobiliza duas categorias históricas, aplicando-as aos estudos literários, quais sejam, os conceitos de “horizonte de expectativa” e de “espaço de experiência”. Conforme Reinhart Koselleck (1979), estes são ao mesmo tempo constitutivos “da história e de seu conhecimento”, indicativos da “condição humana universal”, pois toda categoria que se reporta a uma possibilidade histórica pressupõe experiência e expectativa (KOSELLECK, 2006, pp. 307-8). Ao entrelaçarem passado e futuro, esses conceitos são especialmente adequados para se “descobrir o tempo histórico” (ibid., p. 308). Enquanto a experiência é “o passado atual, aquele no qual acontecimentos foram incorporados e podem ser lembrados”, e na qual “está contida e é conservada uma experiência alheia”, a expectativa também “é ao mesmo tempo ligada à pessoa e ao interpessoal”, pois “se realiza no hoje, é futuro presente, voltado para o ainda-não, para o não experimentado, para o que apenas pode ser previsto no presente” (ibid., p. 310). A expectativa é constituída, assim, por “Esperança e medo, desejo e vontade, a inquietude, mas também a análise racional, a visão receptiva ou a curiosidade” (ibid., p. 310).

Nesse sentido, no âmbito de uma história da literatura, o horizonte de expectativa reporta-se à premissa de que toda obra “desperta a lembrança do já lido”, consistindo em um *sistema de referências*, que pode ser reconstruído a partir “das expectativas que, no momento histórico do aparecimento de cada obra, resultam do conhecimento prévio do gênero, da forma e da temática de obras já conhecidas, bem como da oposição entre a linguagem poética e a linguagem prática” (JAUSS, 1994, pp. 27-8). Por conseguinte, há

três aspectos sob os quais a historicidade da literatura deve ser considerada: diacronicamente, sincronicamente e sob a relação do “desenvolvimento literário imanente com o processo histórico mais amplo” (ibid., p. 40). Os pontos de interseção entre a diacronia e a sincronia revelam a historicidade da literatura, mas a sua função “socialmente constitutiva” apenas há de ser compreendida quando se estabeleça, também, a relação entre a *história particular* de uma obra e a *história geral*, dado que cada nova obra “é recebida e julgada tanto em seu contraste com o pano de fundo oferecido por outras formas artísticas, quanto contra o pano de fundo da experiência cotidiana de vida” (ibid., p. 48).

Com tais pressupostos, busquei conciliar as questões de recepção de *Wuthering Heights* a uma leitura cerrada do romance, explorando as relações entre o incômodo moral provocado pela obra, a sua estrutura e temática e a imagem de sua autora. Conforme Durão (2020), esse procedimento é particularmente adequado para mostrar como forma e conteúdo se fundem na obra literária (DURÃO, 2020, p. 41).

No Capítulo 1, são apresentados os resultados da etapa inicial da pesquisa com a análise das primeiras resenhas de *Wuthering Heights*, evidenciando como as considerações a respeito do sentido moral do romance condicionaram a sua recepção negativa; é investigado, também, o que se pode designar como horizonte de expectativas dos resenhistas, procurando oferecer uma visão abrangente de questões envolvidas na atividade crítica daquele período, particularmente a ideia de que, em meados do século XIX, as considerações a respeito da moral de uma obra literária constituíam um critério estético. Tendo isso em vista, o Capítulo 2 desenvolve uma leitura de *Wuthering Heights* que se preocupa com as relações entre forma, tema e moralidade, buscando mostrar os elementos internos à obra que, frustrando as expectativas de seus primeiros críticos, explicam o seu desconforto. Por fim, o Capítulo 3 se ocupa dos paratextos publicados por Charlotte Brontë em 1850 e do segundo momento de recepção de *Wuthering Heights*, demonstrando como a imagem de Emily Brontë construída por Charlotte Brontë nesses paratextos não pode ser dissociada das críticas negativas que o romance recebera entre 1847 e 1848, de maneira que a ficcionalização da vida da autora pela sua irmã mais velha foi condicionada pela problemática de ordem moral que marcou a recepção de *Wuthering Heights*.

CAPÍTULO 1 – A PRIMEIRA RECEPÇÃO A *WUTHERING HEIGHTS* NOS PERIÓDICOS BRITÂNICOS

1. 1 Currer, Ellis e Acton Bell

E quem é Currer Bell? A pergunta é feita de novo e de novo em cada círculo literário em Londres, em cada mesa de chá no campo. Quem são os *três Bells*, que juntos publicaram o volume de poemas por meio do qual o sobrenome foi primeiramente introduzido ao público? [...] Os três romances realmente foram escritos por três Bells diferentes, ou apenas um Bell é o autor de todos? Pode esse prodígio literário ser um Cérbero moderno, ‘três *gentlemen* em apenas um’, como o quer a sra. Malaprop? Se eles são três indivíduos distintos, como puderam os três guardar seu segredo tão bem? É possível que tal família existisse em qualquer lugar na Inglaterra sem que uma tão notável constelação de gênio fosse famosa ao menos em sua localidade?¹ (ALLOTT, 1974, p. 59)

A passagem acima, transcrita de uma resenha de *Shirley* (*Critic*, 15 de novembro, 1849), o segundo romance de Charlotte Brontë, dá medida do tipo de curiosidade que, em meados do século XIX, era excitada pelo sobrenome Bell nos círculos literários ingleses. O volume de poemas intitulado *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* – pseudônimos que designavam respectivamente Charlotte, Emily e Anne Brontë – havia sido publicado três anos antes, em 1846, em edição pela Aylott and Jones. Tratava-se da primeira publicação das irmãs Brontë, que foi um fracasso comercial. De acordo com uma missiva que acompanhou as cópias do volume enviadas pelas irmãs a várias figuras literárias – dentre as quais Wordsworth, Tennyson, Lockhart e De Quincey –, apenas dois exemplares haviam sido vendidos: “[...] nosso livro foi considerado uma droga; [...] No espaço de um ano, nosso editor não dispôs senão duas cópias, e por meio de quais dolorosos esforços ele foi bem-sucedido em se livrar dessas duas, apenas ele mesmo sabe”² (BRONTË, 2007, p. 84). Apesar disso, a obra recebeu pareceres positivos dos três periódicos de que se tem notícia que a avaliaram, *Critic*, *The Athenaeum* e *Dublin University Magazine*.

¹ Salvo indicação contrária, as traduções apresentadas ao longo deste trabalho são de próprio punho. No original: “And who is Currer Bell? The question is asked again and again in every literary coterie in London, at every tea-table in the country. Who are the three Bells, who together published the volume of poems, by which the name was first introduced to the public? [...] Were the three novels really written by three different Bells, or is one Bell the author of all? Can this literary prodigy be a modern Cerberus, ‘three gentlemen in one’, as Mrs. Malaprop has it? If they be three distinct individualisms, how comes it that three have contrived to keep their secret so well? Is it possible that such a family could exist anywhere in England without so remarkable a constellation of genius being famous in their locality, at least?”

² “[...] our book is found to be a drug; no man heeds or needs it. In the space of a year our publisher has disposed of but two copies, and by what painful efforts he succeeded in getting rid of these two, himself only knows.”

Em 04 de julho de 1846, afirmou-se na *Critic* que aqueles “em cujos corações há cordas arranjadas pela natureza para simpatizar com o belo e o verdadeiro no mundo” reconheceriam, nos poemas da coletânea, “a presença de mais gênio do que se supõe que esta era utilitária teria devotado aos exercícios mais elevados do intelecto”³ (ALLOTT, 1974, p. 59); na mesma data, o *The Athenaeum* identificou no volume “o instinto da canção”, que, no caso de Ellis Bell, ascenderia à inspiração, tornando evidente “um poder de voo que pode alcançar alturas não tentadas aqui”⁴ (ibid., p. 61); na *Dublin University Magazine*, em outubro de 1846, afirmou-se que esses versos eram plenos de “sentimento discreto”, denotando um tom “desafetado e sincero”⁵ (ibid., p. 64).

No ano seguinte, em outubro de 1847, a Smith, Elder publicou *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, ainda sob o pseudônimo de Currer Bell, e o sucesso da obra foi estrondoso. Não obstante *Jane Eyre* tenha recebido algumas críticas negativas – como a acusação de os incidentes que compõem a ação serem por vezes melodramáticos e improváveis (*The Atlas*, 23 de outubro, 1847), ou de haver exageros e excentricidades ocasionais (*Morning Adviser*, 26 de outubro, 1847), ou de o estilo ser às vezes pouco cultivado (*The Examiner*, 27 de novembro, 1847) –, no geral, afirmou-se que as suas qualidades prevaleciam aos seus defeitos, que não eram senão “males menores em meio a grandes excelências conspícuas”⁶ (*Morning Adviser*, 26 de outubro, 1847). Assim, julgou-se *Jane Eyre* como uma obra “de absoluta performance”, “cheia de vigor juvenil, de frescor e originalidade, de dicção nervosa e interesse concentrado”⁷ (*The Atlas*, 23 de outubro, 1847), uma ficção “profundamente interessante e emocionante”, em que se apresentam “esboços admiráveis da natureza humana, desenhados de uma maneira inteligente e arrojada, e exibindo observação aguda e grandes poderes de descrição”⁸ (*Morning Adviser*, 26 de outubro, 1847); um livro, enfim, “de decidido poder”⁹ (*The Examiner*, 27 de novembro, 1847), “muito superior à execução costumeira de obras da mesma classe”¹⁰ (*New Castle Guardian And Tyne Mercury*, 04 de dezembro, 1847).

³ “[...] they in whose hearts are chords strung by nature to sympathize with the beautiful and the true in the world [...] will recognize in the compositions of Currer, Ellis and Acton Bell, the presence of more genius than it was supposed this utilitarian age had devoted to the loftier exercises of intellect.”

⁴ “[...] an evident power of wing that may reach heights not here attempted.”

⁵ “[...] their verses are full of unobtrusive feeling; and their tone of thought seems unaffected and sincere.”

⁶ “[...] but minor evils amid great conspicuous excellences.”

⁷ “[...] absolute performance”; “[...] full of youthful vigour, of freshness and originality, of nervous diction and concentrated interest.”

⁸ “[...] this deeply interesting and exciting fiction”; “[...] admirable sketches of human nature, drawn in a clever and dashing manner, and exhibiting keen observation and great powers of description.”

⁹ “Indeed it is a book of decided power.”

¹⁰ “[...] much superior to the ordinary run of works of the same class”.

Ao que as resenhas indicam, essa recepção favorável do romance de Charlotte Brontë se relacionava ao que os críticos identificaram, na obra, como um tom “saúdável e moral”¹¹ (*New Castle Guardian and Tyne Mercury*, 04 de dezembro, 1847). Por exemplo, elogiou-se o fato de que a história de Jane demonstra que a paciência é mais nobre que a paixão (*The Athenaeum*, 23 de outubro, 1847); que “o objeto e a moral do trabalho são excelentes”, e que, “sem ser declaradamente didático, a intenção do escritor parece ser (dentre outras coisas) mostrar como o intelecto e integridade inabalável podem conquistar seu caminho”¹² (*The Examiner*, 27 de novembro, 1847); que a matéria da narrativa pode interessar e melhorar o gosto dos jovens (*Oxford Chronicle and Reading Gazette*, 01 de janeiro, 1848) e que, na obra, “sentimento e paixão se subordinam ao dever: a luta é bem representada, mas a vitória é completa, e as armas com as quais é alcançada são finamente equilibradas e irresistíveis”¹³ (*Bradford Observer*, 02 de dezembro, 1847).

O sucesso de *Jane Eyre* levou a uma segunda edição do romance já em dezembro de 1847, quando também foram publicados os romances de Emily e Anne Brontë, *Wuthering Heights* e *Agnes Grey*, sob os pseudônimos de Ellis e Acton Bell, editados em um volume único pela Thomas Cautly Newby. A terceira edição de *Jane Eyre* saiu em abril de 1848, e em junho do mesmo ano Anne publicou *The Tenant of Wildfell Hall* pela editora de Newby; Charlotte ainda publicaria *Shirley* em outubro de 1849 e *Villette* em janeiro de 1853 com a Smith, Elder, enquanto *The Professor* seria publicado postumamente em 1857.

A adoção dos pseudônimos ambíguos, que poderiam designar tanto homens como mulheres, em conjunto a uma conduta inescrupulosa da parte de Thomas Cautly Newby viria a provocar enorme confusão em torno da autoria dessas obras. Newby tentou promover *Wuthering Heights*, *Agnes Grey* e posteriormente *The Tenant of Wildfell Hall* às custas do êxito de *Jane Eyre*, dando a entender propositalmente que Currer e Ellis Bell eram o mesmo autor e, depois, que Acton era o autor de todos os romances (ALLOTT, 1974, p. 11). É interessante observar, porém, que a possibilidade de equívoco já se havia prefigurado nas resenhas de *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* há pouco

¹¹ “[...] the tone [is] quite healthy and moral.”

¹² “The object and moral of the work is excellent”; [...] without being professedly didactic, the writer’s intention (amongst other things) seems to be, to show how intellect and unswerving integrity may win their way.”

¹³ “[...] feeling and passion are subordinated to duty: the struggle is well depicted, but the victory is complete, and the weapons with which it is achieved are finely tempered and irresistible.”

mencionadas. O *The Athenaeum*, por exemplo, havia presumido que os Bells eram três irmãos (ibid., p. 61), e, por conta do “tom uniforme” dos poemas, o resenhista da *Dublin University Magazine* considerara possível que houvesse um único autor, e não três:

Da tríade de versificadores que designam a si mesmos ‘Curren, Ellis e Acton Bell’, nada conhecemos além do pequeno volume no qual, sem prefácio ou comentário, eles assumem a grave simplicidade do título [...]. Se [...] há de fato ‘um homem por trás’ de cada um desses títulos representativos; ou se em verdade não há senão um espírito mestre [...] a quem agradou projetar-se em três poetas imaginários, somos completamente incapazes de conjecturar [...]. O tom de todos estes pequenos poemas é certamente uniforme.¹⁴ (ibid., p. 63)

A *Critic*, por sua vez, havia frisado a ausência de informações sobre os autores, colocando em evidência o interesse do “leitor curioso” pelo elemento biográfico:

Quem são Curren, Ellis, e Acton Bell, não somos informados em lugar nenhum. Se o triunvirato publicou em concerto ou se a sua associação é obra de um editor, vendo-os como espíritos afins, não está registrado. Se os poetas são de uma era passada ou da atual, se vivos ou mortos, se ingleses ou americanos, onde nasceram ou onde vivem, quais suas idades ou sua situação – nem quais seus nomes de batismo, os editores não julgaram adequado revelar ao leitor curioso.¹⁵ (ibid., p. 59)

Mas esse leitor encontraria com o que alimentar a sua curiosidade nos anos vindouros: o mistério a respeito do sexo e identidade dos membros da família Bell tornar-se-ia um tópico de fofoca literária predileto após a publicação dos três primeiros romances das irmãs em 1847 (ibid., p. 2). As conjecturas eram várias. Embora houvesse quem afirmasse que Curren Bell era evidentemente uma mulher, como os resenhistas da *Fraser’s Magazine* (dezembro, 1847), da *Christian Remembrancer* (abril, 1848) e do *The Palladium* (setembro, 1850), a maior parte dos periódicos presumia que se tratava de uma pena masculina. Em 14 de novembro de 1848, na *Era*, afirmou-se que Curren Bell era necessariamente um homem, visto que “mulher nenhuma poderia ter escrito *Jane Eyre*”¹⁶ (ALLOTT, 1974, p. 79, grifo do autor), enquanto a *North British Review* sustentava, em

¹⁴ “Of the triad of versemen, who style themselves ‘Curren, Ellis and Acton Bell’, we know nothing beyond the little volume in which, without preface or comment, they assume the grave simplicity of title [...]. Whether [...] there be indeed ‘a man behind’ each of these representative titles; or whether it be in truth but one master spirit [...] that has been pleased to project itself into three imaginary poets, - we are wholly unable to conjecture [...]. The tone of all these little poems is certainly uniform”.

¹⁵ “Who are Curren, Ellis, and Acton Bell, we are nowhere informed. Whether the triumvirate have published in concert, or if their association be the work of an editor, viewing them as kindred spirits, is not recorded. If the poets be of a past or of the present age, if living or dead, whether English or American, where born, or where dwelling, what their ages or station – nay, what their Christian names, the publishers have not thought fit to reveal to the curious reader”.

¹⁶ “[...] no woman could have penned the ‘Autobiography of Jane Eyre.’”

agosto de 1849, que se uma mulher realmente escrevera *Jane Eyre*, “ela deve ser uma mulher quase dessexuada”¹⁷ (ibid., p. 116).

Havia ainda a dúvida a se os Bells eram mesmo três escritores diferentes ou apenas um. Em dezembro de 1847, o *The Athenaeum* – em resenha de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* – aventara a hipótese de que todos os três romances poderiam ser o trabalho de uma única mão; discutindo as mesmas obras em janeiro de 1848, a *New Monthly Magazine and Humorist* afirmara que os diferentes pseudônimos pareciam antes indicar modos distintos de composição do que verdadeiras identidades; no mesmo mês, a resenha de *The Tenant of Wildfell Hall* do *The Examiner* corroborava essa ideia com as seguintes considerações:

Os autores de ‘Jane Eyre’, ‘Wuthering Heights’, ‘Agnes Gray’ [sic], e ‘The Tenant of Wildfell Hall’ são evidentemente filhos da mesma família. Eles derivam suas cenas do mesmo campo; suas associações são semelhantes; suas heroínas são na maior parte semelhantes, [...] e seus heróis também se parecem uns aos outros, em aspecto e temperamento, quase em hábitos. Uma ou duas vezes, alimentamos a suspeita de que todos os livros que enumeramos tenham sido originados da mesma fonte; concebidos em diferentes estações, em diferentes estados mentais e de humor, ou em diferentes períodos ou elevações do intelecto – ‘Jane Eyre’ tendo sido criado no ponto culminante.¹⁸ (28 de julho, 1848)

Em nota à 3ª edição de *Jane Eyre*, assinada com a data de 13 de abril de 1848, Charlotte Brontë tentara desfazer o engano, recusando a autoria de quaisquer outras obras que não *Jane Eyre*: “[...] minha reivindicação ao título de romancista repousa unicamente nesta obra. Portanto, caso a autoria de outras obras de ficção me tenha sido atribuída, faz-se aí uma honra que não é merecida e que é, por conseguinte, negada onde justamente devida”¹⁹ (BRONTË, C., 2021, p. 67). No entanto, o erro persistiu: dois anos depois, em setembro de 1850, Sydney Dobell ainda afirmava, no *The Palladium*, que *Wuthering Heights*, *The Tenant of Wildfell Hall*, *Jane Eyre* e *Shirley* definitivamente eram as obras

¹⁷ “[...] she must be a woman pretty nearly unsexed”.

¹⁸ “The authors of ‘Jane Eyre’, ‘Wuthering Heights’, ‘Agnes Gray’, and ‘The Tenant of Wildfell Hall’, are evidently children of the same family. They derive their scenes from the same country; their associations are alike; their heroines are for the most part alike, [...] and their heroes also resemble each other, in aspect and temper, almost in habits. We have, once or twice, entertained a suspicion that all the books that we have enumerated might have issued from the same source; sent forth at different seasons, in different states of mind or humour, or at different periods or elevations of the intellect, – ‘Jane Eyre’ having been achieved at the culminating point.”

¹⁹ A tradução é de Fernanda Abreu, em edição de *Jane Eyre* que saiu pela Penguin-Companhia (2021). Todas as citações subsequentes de *Jane Eyre* neste trabalho se referem a esta tradução. No original: “[...] my claim to the title of novelist rests on this work alone. If, therefore, the authorship of other works of fiction has been attributed to me, an honour is awarded where it is not merited; and consequently, denied where it is justly due.”

“de um autor sob variados disfarces”²⁰ (DOBELL, 1878, p. 169). O equívoco só seria definitivamente esclarecido após a morte de Emily e de Anne, por ocasião da publicação, no final de 1850, de uma segunda edição de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* contendo uma nota biográfica a respeito de Acton e Ellis Bell escrita por Charlotte Brontë, na qual a identidade e o gênero de Emily e Anne são revelados pela primeira vez desde a publicação de suas obras²¹.

1.2 *Wuthering Heights*

Wuthering Heights rompeu tão radicalmente com as expectativas de seus primeiros leitores que as resenhas da obra denotam uma perplexidade generalizada. O *The Examiner* (08 de janeiro, 1848), o *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper* (15 de janeiro, 1848) e o *The Atlas* (22 de janeiro, 1848), por exemplo, iniciaram as suas resenhas dizendo, respectivamente: “Este é um livro estranho”, “*Wuthering Heights* é uma espécie estranha de livro” e “*Wuthering Heights* é uma estória estranha, inartística”²². A impressão de estranheza vinha do que foi percebido como um descompasso entre a força de composição evidenciada no romance e a matéria repulsiva da representação. A violência da narrativa gerou muito incômodo: de acordo com o *Douglas Jerrold's* (15 de janeiro, 1848), por exemplo, o leitor de *Wuthering Heights* “se choca, se enoja, quase fica nauseado com detalhes de crueldade, de inumanidade e dos mais diabólicos ódio e vingança”²³, e o resenhista do *The Atlas* (22 de janeiro, 1848) afirmou não conhecer nada, em toda a gama da literatura de ficção, “que apresente imagens tão chocantes do pior da humanidade”²⁴.

Mas esse incômodo ainda admitia o elogio do que, no geral, considerou-se como o “poder” da obra. Assim, afirmou-se no *Examiner* que *Wuthering Heights* “não carece de evidências de poder considerável: mas, como um todo, é selvagem, confuso, desarticulado e improvável”, e as suas personagens “são selvagens mais rudes do que

²⁰ “[...] of one author under sundry disguises”.

²¹ A edição de 1850 e os paratextos que a acompanham serão objeto de análise do terceiro capítulo deste trabalho.

²² “This is a strange book”; “*Whutering Heights* is a strange sort of book”; “*Wuthering Heights* is a strange, inartistic story”.

²³ “[...] the reader is shocked, digusted, almost sickened by details of cruelty, inhumanity, and the most diabolical hate and vengeance”.

²⁴ “[...] which presents such shocking pictures of the worst of humanity.”

aqueles que viveram antes dos dias de Homero”²⁵ (*The Examiner*, 08 de janeiro, 1848). De modo similar, afirmou-se no *John Bull* (01 de janeiro, 1848) que o romance havia sido escrito com habilidade considerável, mas a sua temática era repulsiva, dando a impressão de que “o escritor deliberadamente desperdiçou talentos de uma espécie nada medíocre em um tema mal escolhido”²⁶. O *The Atlas* reconheceu existir, em cada capítulo, “uma espécie de poder áspero – uma força inconsciente” que, porém, “nunca parece ocorrer ao possuidor empregar em melhor proveito”²⁷ (*The Atlas*, 22 de janeiro, 1848), e na *Britannia* (15 de janeiro, 1848) afirmou-se que as personagens do romance eram “tão novas, tão descontroladamente grotescas, tão inteiramente sem arte, que a nós parecem proceder de uma mente de experiência limitada, mas de energia original, de um tipo singular e distinto”²⁸. Para o *Douglas Jerrold's*, o romance desconcertava toda crítica regular e, no entanto,

é impossível começá-lo e não o terminar; e tão impossível quanto é colocá-lo de lado depois e não dizer nada sobre ele. Em meio à perplexidade do leitor, as ideias predominantes em sua mente a respeito desse livro provavelmente serão – crueldade brutal, e amor semi-selvagem [...]. Parece-nos que há grande poder nesse livro, mas um poder despropositado, que sentimos um grande desejo de ver aplicado de melhor forma.²⁹ (*Douglas Jerrold's Weekly Newspaper*, 15 de janeiro, 1848)

A questão da representação da realidade no romance, especialmente no que concerne aos caracteres, gerou reações conflituosas. Não obstante o desagrado diante da brutalidade das personagens tenha sido geral, os resenhistas mobilizaram argumentos contraditórios para fundamentar a sua censura. Nesse sentido, pode-se dizer que *Wuthering Heights* foi colocado numa espécie de beco sem saída: suas personagens foram consideradas ou excessivamente realistas, ou improváveis. É exemplo deste último caso o *Spectator* (18 de dezembro, 1847), em que se afirmou que, a despeito das habilidades do escritor, as personagens, demasiado grosseiras e desagradáveis, eram “improváveis” e

²⁵ “It is not without evidences of considerable power: but, as a whole, it is wild, confused, disjointed and improbable”; “[...] are savages ruder than those who lived before the days of Homer.”

²⁶ “[...] the writer has wilfully wasted talents of no mean order upon an ill-chosen theme.”

²⁷ “[...] a sort of rugged power – an unconscious strength – which the possessor seems never to think of turning to the best advantage.”

²⁸ “They are so new, so wildly grotesque, so entirely without art, that they strike us as proceeding from a mind of limited experience, but of original energy, and of a singular and distinctive cast.”

²⁹ “*Wuthering Heights* is a strange sort of book – baffling all regular criticism; yet, it is impossible to begin and not finish it; and quite as impossible to lay it aside afterwards and say nothing about it. In the midst of the reader’s perplexity the ideas predominant in his mind concerning this book are likely to be – brutal cruelty, and semi-savage love [...]. There seems to us great power in this book but a purposeless power, which we feel a great desire to see turned to better account.”

carregavam uma “nódoa moral”; também Sidney Dobell, no *The Palladium* (setembro, 1850), argumentou que Heathcliff poderia ter sido “um dos retratos mais naturais e impressionantes da galeria da ficção”, mas que a sua autora provocou repulsa quando deveria ter provocado terror, tendo permitido “uma familiaridade com seu demônio que resultou em um desprezo inequívoco”³⁰ (DOBELL, 1878, p. 170). No *The Atlas*, ainda, lê-se que falta naturalidade à história de *Wuthering Heights*, sendo inconcebível o nível de degradação humana nela representado, mas que, paradoxalmente, a autora teria conseguido preservar a verossimilhança:

Uma estória antinatural mais natural³¹ não nos lembramos de havermos lido. Inconcebíveis como são as combinações de degradação humana que aqui são vistas movendo-se no círculo de algumas poucas milhas, a *vraisemblance* é admiravelmente preservada [...]. A realidade da irrealidade nunca foi tão habilmente ilustrada como nas cenas de vida quase selvagem que Ellis Bell trouxe tão vividamente diante de nós [...]. O livro carece tristemente de alívio. Alguns vislumbres da luz do sol teriam aumentado a realidade do quadro e conferido força em vez de fraqueza ao todo. Não há em todo o *dramatis personae* um único personagem que não seja totalmente odioso ou completamente desprezível.³² (*The Atlas*, 22 de janeiro, 1848)

Por outro lado, nos casos em que se considerava que os caracteres eram realistas demais, os críticos recorriam ao propósito de instrução e entretenimento da ficção para embasar a sua reprovação e sustentavam que cabia ao escritor selecionar e refinar aquilo que seria representado, com vistas à edificação e ao prazer do leitor. No *The Athenaeum*, por exemplo, censurou-se o fato de os Bells “demorarem-se naqueles atos físicos de crueldade que sabemos possuírem fundamento nos anais reais de crime e sofrimento –

³⁰ “[Heathcliff] might have been one of the most natural and most striking portraits in the gallery of fiction”; “The authoress has too often disgusted, where she should have terrified, and has allowed us a familiarity with her fiend which has ended in unequivocal contempt.”

³¹ Identificamos um erro de transcrição desta resenha no *The Critical Heritage – The Brontës* (ALLOTT, 1974) que parece ter sido propagado por inúmeros *websites* com postagens sobre a recepção de *Wuthering Heights*. Na edição original do periódico, disponível online no *website* do *The British Newspaper Archive*, lê-se “A more natural unnatural story” – isto é, uma estória antinatural mais natural –, mas essa passagem consta como “A more natural story” – “uma estória mais natural” – no *Critical Heritage* (ALLOTT, 1975, p. 231), o que foi largamente reproduzido na internet. O sentido do comentário do resenhista foi evidentemente prejudicado por esse equívoco.

³² “A more natural unnatural story we do not remember to have read. Inconceivable as are the combinations of human degradation which are here to be found moving within the circle of a few miles, the *vraisemblance* is so admirably preserved [...]. The reality of unreality has never been so aptly illustrated as in the scenes of almost savage life which Ellis Bell has brought so vividly before us. [...] The book sadly wants relief. A few glimpses of sunshine would have increased the reality of the picture and given strength rather than weakness to the whole. There is not in the entire *dramatis personae* a single character which is not utterly hateful or thoroughly contemptible.”

mas cuja contemplação o verdadeiro gosto rejeita”³³ (25 de dezembro, 1847). Na *Britannia*, reprovou-se que todas as personagens sejam “quase tão violentas e destrutivas” quanto Heathcliff, e afirmou-se que “Não é nada dizer que a realidade é fielmente copiada”, pois o “objetivo da ficção é proporcionar alguma sensação de deleite”, e a imitação da natureza por si só, quando lida com assuntos brutais, “torna-se positivamente repugnante”³⁴ (*Britannia*, 15 de janeiro, 1848). No *The Examiner*, salientou-se a questão do benefício público:

Se este livro for, como apreendemos que o é, o primeiro trabalho do autor, esperamos que ele produza um segundo [...] procurando com firmeza na vida humana, sob todos os seus humores, aquelas imagens das paixões que ele deseje esboçar para o nosso benefício público [...]. Detestamos a afetação e as besteiras afeminadas que são demasiado frequentes no romance moderno [...] mas devemos ao mesmo tempo estipular que ele [o autor] não arrastará para a luz tudo o que descobrir de grosseiro e repugnante em suas andanças, mas simplesmente tanta bondade e maldade quanto julgar necessário para elucidar a sua história – apenas tanto quanto possa ser entrelaçado inextricavelmente com as pessoas que ele professa pintar. É província do artista modificar e em alguns casos refinar o que ele observa no mundo ordinário.³⁵ (*The Examiner*, 08 de janeiro, 1848)

Nesse âmbito, havia uma dificuldade em localizar um sentido moral no romance que foi explicitamente formulada pelos resenhistas: “não estamos dispostos a atribuir nenhuma intenção particular ao autor ao desenhar o caráter de Heathcliff, nem podemos perceber nenhuma moral muito óbvia na história”³⁶ (*The Examiner*, 08 de janeiro, 1848); “não sabemos se o autor escreve com algum propósito”³⁷ (*Britannia*, 15 de janeiro, 1848), “qual pode ser a moral que o autor deseja que o leitor deduza de sua obra, é difícil dizer; e nos abstermos de nomear alguma, pois, para falar honestamente, não descobrimos nada

³³ “They do not turn away from dwelling upon those physical acts of cruelty which we know to have their warrant in the real annals of crime and suffering – but the contemplation of which true taste rejects.”

³⁴ “[...] nearly as violent and destructive as himself”; “It is nothing to say that reality is faithfully followed”; “The aim of fiction is to afford some sensation of delight”; “it becomes positively disgusting”.

³⁵ “If this book be, as we apprehend it is, the first work of the author, we hope that he will produce a second [...] looking steadily at human life, under all its moods, for those pictures of the passions that he may desire to sketch for our public benefit [...]. We detest the affectation and effeminate frippery which is but too frequent in the modern novel [...] but we must at the same time stipulate with him that he shall not drag into light all that he discovers, of coarse and loathsome, in his wanderings, but simply so much good and ill as he may find necessary to elucidate his history – so much only as may be interwoven inextricably with the persons whom he professes to paint. It is the province of an artist to modify and in some cases refine what he beholds in the ordinary world.”

³⁶ “[...] we are not disposed to ascribe any particular intention to the author in drawing the character of Heathcliff, nor can we perceive any very obvious moral in the story.”

³⁷ “[...] we do not know whether the author writes with any purpose.”

além de meros vislumbres de morais ocultas ou significados secundários”³⁸ (*Douglas Jerrold's Weekly Newspaper*, 15 de janeiro, 1848).

Independentemente da natureza dos argumentos mobilizados, o que foi percebido como um excesso de violência e crueldade em *Wuthering Heights* foi objeto de censura em todas as resenhas pesquisadas. Assim como os comentários a respeito de *Jane Eyre* resumidos na seção anterior, as críticas feitas a *Wuthering Heights* sugerem que o aspecto moral dos romances constituía um critério estético tão importante a ponto de condicionar o veredito final a respeito da obra: *Wuthering Heights* poderia ser poderoso, *mas* a sua tendência moral era excessivamente duvidosa; *Jane Eyre* poderia conter muito melodrama, *mas* oferecia, na figura da protagonista, um exemplo comovente de moral saudável; considerou-se, assim, que a performance de Currer Bell era superior àquela de Ellis Bell. Note-se, ainda, que não se tratava apenas de exigir da narrativa algum sentido moral, conquanto difuso, mas particularmente que a história constituísse “instrumento da imitação *pela força do exemplo*” (VASCONCELOS, 2007, p. 72, grifo nosso). Em outras palavras, desejava-se que um romance oferecesse modelos de conduta para seus leitores.

Pode-se dizer, portanto, que foram dois os critérios que embasaram as críticas mais duras a *Wuthering Heights* e que também fundamentaram a recepção favorável a *Jane Eyre*: (1) a ideia de que à ficção cabe deleitar e instruir os seus leitores e (2) a noção de representação fiel da realidade. Ambos os critérios eram atravessados por questões de ordem moral, como se discutirá a seguir. Por um lado, eles envolvem (1) a herança de uma tradição literária neoclássica, que determinava, dentre outras exigências, que a representação da realidade se orientasse pelas noções de decoro e verossimilhança. Por outro, reconhecendo-se “o caráter histórico e o aspecto de processo coletivo da assim chamada realidade” (ibid., p. 43), tais critérios também envolvem (2) as próprias concepções de “natureza” ou “realidade” em jogo naquele momento, as quais, em última instância, fundamentavam o exame do caráter de personagens literárias.

1.3 *Utile dulci*: romance e tradição

Um século antes de os romances das irmãs Brontë virem a público, Samuel Johnson afirmava no *The Rambler* n. 4 que o romance deveria servir aos seus leitores

³⁸ “[...] what may be the moral which the author wishes the reader to deduce from his work, it is difficult to say; and we refrain from assigning any, because to speak honestly, we have discovered none but mere glimpses of hidden morals or secondary meanings.”

jovens e inexperientes “como lições de conduta, e introduções para a vida”³⁹ (JOHNSON, 2009, p. 174). Para Johnson, o caráter realista do gênero, entendido como proximidade temática da vida cotidiana, gerava uma possibilidade sem precedentes de identificação entre leitor e personagem. Esta continha um potencial didático e moral maior “do que as solenidades da moralidade professada”⁴⁰, pois, ao mover as paixões de seus leitores, o romance poderia introduzir “o conhecimento do vício e da virtude com maior eficácia do que axiomas e definições”⁴¹ (ibid., p. 175). Mas esse tipo de narrativa também encerrava maior necessidade de cautela quanto aos objetos da representação, visto que o seu poder de edificação implicava poder corruptor equivalente: “[...] se o poder do exemplo é tão forte, de modo a tomar a memória por meio de uma espécie de violência e produzir efeitos quase sem a intervenção da vontade, é preciso cuidar que [...] apenas os melhores exemplos sejam exibidos”⁴² (ibid., p. 175). Nesse sentido, para Johnson, a representação da realidade no romance deveria se orientar por princípios que remontam aos preceitos de decoro e verossimilhança.

O posicionamento de Johnson no debate acerca do romance se inscreve no contexto do que William B. Warner (1997) designa como processo de “licenciamento do entretenimento” relacionado à leitura de romances na Inglaterra. Em *Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain, 1680-1750*, o autor propõe uma abordagem da história do romance inglês em que a ascensão ou elevação do gênero seja entendida não como um evento espontâneo, mas como um projeto direcionado à reforma de práticas de leitura, mais do que à instituição de um novo tipo de literatura (WARNER, 1997, p. xiii). Nesse sentido, Warner busca ressituar a tradição crítica consolidada por Ian Watt, de acordo com a qual Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding teriam sido os criadores do romance moderno, argumentando que esses escritores foram bem-sucedidos antes em um programa de elevação do *novel-reading* – em que se atribuiu, ao romance, o propósito de edificação dos seus leitores –, do que propriamente os criadores de um novo gênero.

Conforme Warner, o discurso *anti-novel* que permeou o debate público ao longo do século XVIII, desde as últimas décadas do século anterior, mostra que, embora ainda

³⁹ “[...] as lectures of conduct, and introductions into life”.

⁴⁰ “[...] of greater use than the solemnities of professed morality”.

⁴¹ “[...] the knowledge of vice and virtue with more efficacy than axioms and definitions”.

⁴² “[...] if the power of example is so great, as to take possession of the memory by a kind of violence, and produce effects almost without the intervention of the will, care ought to be taken that, when the choice is unrestrained, the best examples only should be exhibited.”

não houvesse uma definição categórica para o termo *novel*, os objetos que geravam inquietação eram então bem determinados: tratava-se dos romances e novelas continentais do século XVII e dos romances publicados na Grã-Bretanha por escritoras como Aphra Behn (1640-1689), Delarivier Manley (1670-1724) e Eliza Haywood (1693-1756), cujos enredos se centravam em intrigas amorosas e em torno dos quais havia uma aura de escândalo sexual (WARNER, 1997, p. 4). Esses textos eram, em sua época, designados sob o termo “*novel*”. Porém, as narrativas de Behn, Manley e Haywood possuíam uma relação explícita com obras de ficção estrangeira, especialmente da França, Espanha e Itália. Para Warner, isso é central para explicar a posterior marginalização dessas obras, que não são incluídas sob a categoria do romance moderno a partir da abordagem crítica que recebeu sua forma mais apurada no conceito de realismo formal de Ian Watt. Nas palavras de Warner, “A instituição do romance depois de 1750 o define como moral, inglês e realista; por contraste, os romances de intriga amorosa parecem sexualmente imorais, franceses e fundamentalmente não-realistas”⁴³ (ibid., p. 88). Com efeito, a consolidação desse romance “moral” e “realista” se deu de modo paralelo – e em oposição – “à condensação da categoria degradada de ficção chamada de pornografia”⁴⁴ (ibid., p. 219). Nesse sentido, o estudo de Warner aponta para o nacionalismo e o moralismo que subjazem implícitos na narrativa da ascensão do romance.

No século XVIII, críticos como Clara Reeve e Dunlop discutiam os romances de Richardson e Fielding, bem como os de Cervantes, Marivaux e Rousseau “dentro das mesmas coordenadas conceituais”⁴⁵ (ibid., p. 20); no século seguinte, porém, observou-se uma nacionalização gradual do romance, a partir da qual os autores e suas obras passaram a ser entendidos como “as mais puras expressões da nação”⁴⁶ (ibid., p. 27). Assim, críticos oitocentistas como Hazlitt, Walter Scott e Taine conceberiam o romance como um veículo que expressa a idiossincrasia de cada nação. Para Hazlitt, por exemplo, Fielding era o grande romancista britânico porque a sua obra representava o caráter e os costumes ingleses, expressando a diferença cultural da Grã-Bretanha em relação a outras nações (ibid., p. 22). Em suas *Lectures on the English Comic Writers* (1819), Hazlitt afirma:

⁴³ “The institution of the novel after 1750 defines the novel as moral, English, and realist; by contrast, the novels of amorous intrigue appear sexually immoral, French, and fundamentally unrealistic [...]”

⁴⁴ “[...] the condensation of the debased category for fiction called ‘pornography’.”

⁴⁵ “[...] within the same conceptual coordinates [...]”.

⁴⁶ “[...] the purest expressions of the nation.”

Há muito pouco para justificar a ideia comum de que Fielding foi um imitador de Cervantes, exceto sua própria declaração de tal intenção na página de rosto de *Joseph Andrews* [...]. Os romances de Fielding são, em geral, inteiramente seus; e eles são inteiramente ingleses. O que é mais notável neles é o [...] profundo conhecimento da natureza humana, pelo menos da natureza inglesa; e imagens magistrais do caráter dos homens como ele os viu existir.⁴⁷ (HAZLITT, 1819, p. 222-3)

Nesse sentido, inclusive, é possível dizer que Hazlitt já havia esboçado a tese de Ian Watt ao relacionar a ascensão do romance àquela da classe média, com sua subjetividade caracterizada por valores protestantes, domésticos e individualistas. Mas, conforme Warner, essa tese acaba por transcender a circunscrição à classe média e se interliga aos “mitos centrais da identidade nacional inglesa – mais crucialmente, à ideia do que separa o ‘despotismo’ francês da liberdade inglesa”⁴⁸ (WARNER, 1997, p. 25). Uma das resenhas de *Jane Eyre* sugere o alcance tardio dessas concepções: o romance é elogiado pelas suas sentenças em “inglês simples” e suas páginas em que o francês é escasso e o latim inexistente, enquanto o esboço de suas personagens é tão bem delineado que faz pensar em Fielding e Richardson (*The Examiner*, 27 de novembro, 1847).

Além disso, a tese de que a ascensão do romance se relaciona à ascensão da classe média parte de uma premissa que, no século XVIII, de acordo com Warner, jamais teria ocorrido a Reeve e a Dunlop: a de que o romance inglês moderno não se desenvolveu a partir das novelas e romances italianos, espanhóis e franceses dos séculos XVI e XVII, mas a partir de discursos distintamente ingleses (WARNER, 1997, p. 31). Desse modo, não somente restringe-se o campo de estudo cultural, como a questão da origem do romance é recolocada por meio uma lente nacional, “de modo que ela se torna: quais são as origens inglesas do romance inglês?”⁴⁹ (ibid., p. 31). No âmbito da consolidação do conceito de realismo formal de Watt, a subjetividade moderna é endereçada em si mesma, possibilitando que a história da literatura nacional britânica supere “o que sempre preocupou os primeiros promotores e enobrecedores do romance na Grã-Bretanha: o atraso e o endividamento da ficção inglesa”⁵⁰ (ibid., p. 32). Ao presumir a prioridade

⁴⁷ “There is very little to warrant the common idea that Fielding was an imitator of Cervantes, except his own declaration of such an intention in the title-page of *Joseph Andrews* [...]. Fielding’s novels are, in general, thoroughly his own; and they are thoroughly English. What they are most remarkable for, is [...] profoundly knowledge of human nature, at least of English nature; and masterly pictures of the characters of men as he saw them existing.”

⁴⁸ “[...] the central myths of English national identity – most crucially with the idea of what separates French “despotism” from English liberty”.

⁴⁹ “[...] so that it becomes: what are the English origins of the English novel?”

⁵⁰ “[...] what had always worried the earliest promoters and elevators of the novel in Britain: the belatedness and indebtedness of English fiction.”

britânica, a tese da ascensão do romance se torna paradigmática do anglocentrismo dos estudos literários ingleses (ibid., p. 32).

Warner, assim, constata que a atividade crítica do século XX conferiu a Richardson, Fielding e Defoe o que “poucos teriam lhes concedido no século XVIII – direitos patentes de invenção do romance”⁵¹ (ibid., p. 38). Que se atribua a esses escritores uma condição que seus contemporâneos não teriam reconhecido coloca em evidência o fato de que, para que a narrativa do progresso e ascensão do romance fosse contada, foi necessário o papel de avaliação, seleção e crítica dos historiadores literários (ibid., p. 40).

Uma das consequências dessa narrativa é que, em seu amplo panorama que culmina na experimentação modernista de romancistas como Virginia Woolf e James Joyce, a importância do caráter pedagógico que se atribuiu ao romance nos séculos XVIII e XIX é atenuada, e a sua finalidade didática passa a ser entendida como uma exigência externa ou secundária em relação à forma definidora do gênero. Se as narrativas de Behn, Manley e Haywood são relegadas às margens da história do romance, perde-se de vista que o fato de terem sido consideradas como uma ameaça à integridade moral de seus leitores estava no horizonte em que Richardson julgou necessário escrever uma obra que, “ao mesmo tempo em que entretém agradavelmente”, suprime “todas aquelas imagens que, em muitas obras destinadas apenas ao entretenimento, tendem a inflamar as mentes que elas deveriam instruir”⁵² (RICHARDSON, 2003). Isto é, perde-se de vista que, ao estabelecer uma relação de antagonismo com tais narrativas, Richardson inevitavelmente as pressupõe.

De fato, ao conceber *Pamela* como uma intervenção, “Richardson repete algumas das estratégias daqueles que o precederam em se opor à leitura absorta de romances” e, tal como Defoe, “explora o apelo da intriga amorosa que ele deseja restringir”⁵³

⁵¹ “[...] what few conceded them in the eighteenth century - patent rights to the invention of the novel [...]”.

⁵² O título completo da 1ª edição de *Pamela* (1740) era: “PAMELA, ou Virtude Recompensada. Em uma série de cartas familiares de uma bela jovem donzela para seus pais. Agora publicada pela primeira vez para cultivar os princípios de VIRTUDE e RELIGIÃO nas mentes da juventude de AMBOS OS SEXOS. Uma narrativa que tem seu fundamento na VERDADE e na NATUREZA; e ao mesmo tempo que agradavelmente entretém, por uma variedade de INCIDENTES curiosos e comoventes, é inteiramente despojada de todas aquelas Imagens que, em muitas obras calculadas apenas para diversão, tendem a inflamar as mentes que deveriam instruir”. No original: “PAMELA: or, Virtue Rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young DAMSEL, To her PARENTS. Now first Published in order to cultivate the Principles of VIRTUE and RELIGION in the Minds of the YOUTH of BOTH SEXES. A Narrative which has its Foundation in TRUTH and NATURE; and at the same time that it agreeably entertains, by a Variety of curious and affecting INCIDENTS, is entirely divested of all those Images, which, in too many Pieces calculated for Amusement only, tend to inflame the Minds they should instruct.”

⁵³ “Richardson repeats some of the strategies of those who preceded him in opposing absorptive novel reading [...]”; “Richardson exploits the allure of the amorous intrigue he would restrain.”

(WARNER, 1997, p. 182). *Pamela* incorpora em sua estrutura a tese do discurso *anti-novel* – que temia que os romances induziriam os leitores a uma imitação automática de suas personagens –, oferecendo a sua heroína como um modelo que, do ponto de vista moral, desejava-se que fosse imitado (ibid., p. 224). Tendo essa tese como premissa, Richardson pode reivindicar que a leitura de *Pamela* tornará o leitor virtuoso (ibid., p. 224). Tratava-se, com efeito, de um projeto consciente. Em carta para Aaron Hill em fevereiro de 1741, Richardson escreve:

Achei que a história, se escrita de maneira fácil e natural, adequada a sua simplicidade, talvez introduzisse uma nova espécie de escrita, que poderia redirecionar os jovens para um curso de leitura diferente da pompa do romance [*romance*], e, descartando o improvável e o maravilhoso, que geralmente abundam nos romances [*novels*], poderia tender a promover a causa da religião e da virtude. Portanto, dei lugar à ampliação: e assim Pamela tornou-se como você a vê.⁵⁴ (RICHARDSON, 1964, p. 39)

Em *A Formação do Romance Inglês* (2007), Sandra Vasconcelos observa que, dentre as preocupações dos romancistas setecentistas, estavam as “relações entre arte e moralidade, que fizeram do realismo moral uma das características centrais do romance do século XVIII” (VASCONCELOS, 2007, p. 12). Segundo a autora, os romancistas “adotaram as palavras de ordem *instruir* e *divertir* e distribuíram à farta a justiça poética aristotélica”, princípios que também fundamentaram a atividade crítica daquele século, “cuja tarefa envolveria detectar as transgressões ao bom senso e ao bom gosto, repudiar as cenas grosseiras e vulgares [...] e, muitas vezes, *ter mais presentes os valores éticos do que os artísticos das obras em discussão*” (ibid., p. 69, grifo nosso). Como vimos tentando argumentar, no entanto, a primeira recepção de *Jane Eyre* e de *Wuthering Heights* sugere que, em meados do século XIX, esses valores éticos constituíam um critério que também era estético, o que a tese de Warner ajuda a corroborar. Se no século XVIII os romancistas passaram a assumir como sua responsabilidade oferecer ao mesmo tempo instrução e deleite, esse objetivo necessariamente se imiscuiria à estrutura de suas obras, orientando ou mesmo determinando escolhas não somente de ordem temática, mas também formal. Tome-se, por exemplo, a narrativa epistolar em *Pamela*. A técnica do “*writing to the moment*” de que Richardson lança mão no romance “permite uma mimese mais poderosa

⁵⁴ “I thought the story, if written in an easy and natural manner, suitably to the simplicity of it, might possibly introduce a new species of writing, that might possibly turn young people into a course of reading different from the pomp and parade of romance-writing, and dismissing the improbable and marvelous, with which novels generally abound, might tend to promote the cause of religion and virtue. I therefore gave way to enlargement: and so Pamela became as you see her.”

da mente do sujeito que escreve” (WARNER, 1997, p. 206), potencializando, assim, os efeitos didáticos do contato com a subjetividade de uma personagem cuja retidão moral é exemplar.

Embora reconheça a importância da discussão moral para o século XVIII, Vasconcelos associa o uso da “régua da tradição clássica” para medir o desempenho dos romancistas ao momento inicial de “indefinição” do gênero, referindo-se a sua tarefa reformadora como um “fardo” que o romance carregou em sua infância, do qual “só muito lentamente ele iria libertar-se” (VASCONCELOS, 2007, pp. 147-157). Tal como Pallares-Burke (1995) observa, entretanto,

[...] por mais que isso possa causar embaraço à sensibilidade moderna, incomodada com o tom e os objetivos explicitamente didáticos de muitos textos do Século das Luzes, os educadores iluministas – aí incluindo filósofos, romancistas, jornalistas, e até mesmo cientistas e pintores – eram, de fato, moralistas que não disfarçavam seu papel moralizador, um papel que, na verdade, desempenhavam com orgulho. (PALLARES-BURKE, 1995, p. 16)

O estudo de Warner sugere uma relação mais orgânica entre essa tarefa reformadora e o gênero romance. Se, conforme o crítico, houve uma espécie de reciclagem moralizante do romance que visava a produzir novos efeitos em seus leitores, não seria possível falar em uma forma nova inaugurada com Defoe, Richardson e Fielding, mas em “uma alternativa aprimorada a entretenimentos menos éticos”⁵⁵, a qual, por meio de uma recepção favorável, foi endossada por leitores e críticos (WARNER, 1997, pp. 180-1). Nas palavras de Warner, “Depois de Richardson e Fielding, a questão em debate era muito menos ler ou não romances, mas que tipo de romance deveria ser lido, e que tipo deveria ser escrito”, e, assim, a atenção passou a se centrar nos “usos morais e pedagógicos da leitura de romances”⁵⁶ (*ibid.*, pp. 8-9). Na retórica da crítica oitocentista, o próprio realismo contém uma justificativa moral: tal como escreve um dos resenhistas de *Jane Eyre*, a ficção excessivamente fantasiosa ou fantástica é uma perversão – “um estimulante intelectual nocivo, ou um opiáceo ainda mais nocivo e enervante” que, não possuindo contraparte na realidade, tende a “excitar a decepção e o desgosto, a rebelião mental e a resistência inútil contra a ordem estabelecida das coisas

⁵⁵ “[...] an improving alternative to less ethical entertainments.”

⁵⁶ “After Richardson and Fielding, the issue for debate became much less whether to read than what kind of novel should be read, and what kind should be written”; “[...] moral and pedagogical uses of novel reading”.

que prevalece no mundo da vida cotidiana”; do romance moderno, “nós esperamos que não cometa essas faltas”⁵⁷ (*Bradford Observer*, 02 de dezembro, 1847).

Nesse processo, ainda importa observar que a reelaboração de argumentos aristotélicos e horacianos desempenhou um papel significativo. Conforme diversos estudiosos, dentre os quais Raquel de Almeida Prado, a redescoberta da poética aristotélica se deu, no século XVI, por meio de traduções latinas e sob a influência de Horácio, de modo a promover uma “apropriação da regra de verossimilhança pela função moralizadora da poesia” (PRADO, 1997, p. 24). Enquanto Aristóteles define a poesia como imitação (ARISTÓTELES, 2015), na Epístola aos Pisões, Horácio escreve que os poetas “desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo proveitosas para a vida”, e que a conciliação entre ambas as coisas é o que levará o poeta a transpor os mares e a conquistar a permanência de seu nome: “Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor”⁵⁸ (HORÁCIO, 2014, p. 65). No contexto britânico do século XVI, um exemplo dessa interpretação de Aristóteles pela lente do *utile dulci* horaciano é a *Defesa da Poesia* (aprox. 1580) de Sir Philip Sidney: “A poesia é, pois, uma arte de imitação, uma vez que Aristóteles a define pela palavra mimesis, isto é, uma representação, uma simulação, ou figuração – para falar metaforicamente, uma imagem eloquente – cuja finalidade é ensinar e dar prazer”⁵⁹ (SIDNEY; SHELLEY, 2002, p. 98). Observe-se aqui que, sob o título de poesia, figuram também textos em prosa, pois, para Sidney, a essência da poesia não é o verso, mas a “a simulação de impressionantes imagens de virtudes, vícios ou coisas semelhantes, com seu delicioso ensinamento, que constitui a marca distintiva pela qual se deve reconhecer um poeta” (ibid., p. 100).

No ensaio supracitado, Samuel Johnson retoma explicitamente essa tradição. Já de início, o crítico setecentista escolhe por epígrafe do texto a passagem de Horácio citada há pouco, transcrevendo-a em latim e apresentando em seguida a tradução de Thomas Creech – “*simul et jucunda et idonea dicere vitae/ and join both profit and delight in one*” –, além de afirmar que “a maior excelência da arte é imitar a natureza”⁶⁰ (JOHNSON, 2009, p. 175).

⁵⁷ “[...] a noxious intellectual stimulant, or a still more noxious and enervating opiate”; “[...] to excite disappointment and disgust, mental rebellion and bootless resistance, against the established order of things which prevails in the world of every day life”; “We expect of the modern novel that it be clear of these faults”.

⁵⁸ A tradução é de Jaime Bruna, em edição pela Editora Cultrix (2014).

⁵⁹ O texto foi traduzido por Enid Abreu Dobránszky em edição pela Iluminuras (2002).

⁶⁰ “[...] the greatest excellence of art [is] to imitate Nature”.

Note-se ainda que outra concepção clássica mobilizada por Johnson e pelos críticos oitocentistas é a de que a poesia – por extensão, a ficção – é superior à história e à filosofia, concepção que se fundamenta em um argumento de valor moral. Na *Poética* de Aristóteles, lê-se que, uma vez que a “tarefa do poeta não é a de dizer o que de fato ocorreu, mas o que é possível e poderia ter ocorrido segundo a verossimilhança e a necessidade”⁶¹, daí decorre que a poesia é “mais nobre e mais filosófica do que a história”, pois ela se refere ao universal, enquanto a história deve se limitar ao particular (ARISTÓTELES, 2015, pp. 95-7). Similarmente, Sidney afirma que “o historiador, à falta de preceitos, está tão preso, não ao que deveria ser, mas ao que é, à verdade particular das coisas, e não à sua razão geral, que seu exemplo não produz nenhuma consequência necessária, e sua doutrina, portanto, é ainda menos frutífera” (SIDNEY; SHELLEY, 2002, p. 103). A mesma contraposição figura em Johnson, para quem a vantagem do romancista em relação ao historiador é a de poder exhibir a virtude ideal, aquela que pode constituir um modelo para os leitores:

A vantagem principal que tais ficções têm sobre a vida real é que seus autores têm a liberdade, embora não de inventar, mas de selecionar objetos, e de apartar da massa da humanidade aqueles indivíduos sobre os quais a atenção mais deve ser empregada [...]. Em narrativas em que a veracidade histórica não tem lugar, não vejo por que não deveria ser exibida a mais perfeita ideia de virtude [...].⁶² (JOHNSON, 2009, pp. 175-6)

De acordo com Sidney, é por meio do seu caráter agradável e da possibilidade de unir uma noção universal a um exemplo particular, constituindo assim um modelo a ser emulado, que a poesia se torna mais efetiva do que a filosofia em seu sentido edificante. O filósofo profere as verdades “de forma tão árida e tão obscura que aquele que somente a ele tem por guia cismará consigo até sua velhice antes de encontrar um motivo suficiente para ser honesto”, mas o poeta, distanciando-se da “descrição prolixa” do filósofo, que “nem impressiona, nem penetra, nem arrebatava os olhos da alma”, é capaz de oferecer uma “imagem perfeita, retratando alguém que ele pressupõe ter realizado o ato virtuoso” (SIDNEY; SHELLEY, 2002, p. 103). Esta ideia – a de que a poesia impressiona e arrebatava – se relaciona à afirmação de Johnson de que a identificação entre leitor e personagem confere maior poder edificante ao romance: trata-se de assumir que, ao mover as paixões

⁶¹ A tradução é de Paulo Pinheiro, editada pela Editora 34 (2015).

⁶² “The chief advantage which these fictions have over real life is, that their authors are at liberty, though not to invent, yet to select objects, and to cull from the mass of mankind those individuals upon which the attention ought most to be employed [...]. In narratives where historical veracity has no place, I cannot discover why there should not be exhibited the most perfect idea of virtue [...].”

do leitor, comovê-lo, possibilitar que ele se coloque no lugar da personagem, o romance pode incitá-lo à emulação da ação virtuosa.

Vale mencionar, aqui, que este é o argumento com que Diderot inicia o seu *Éloge de Richardson*, publicado em 1760, logo após a morte do romancista inglês. Para o crítico francês, Richardson colocou em ação “tudo o que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld e Nicole colocaram em máximas”⁶³ (DIDEROT, 1761, np). Um homem que leia com atenção as obras de Richardson será capaz de refazer as sentenças dos filósofos moralistas, mas com todas essas sentenças ele não comporá uma página de Richardson: pois uma máxima, abstrata e genérica, não imprime “nenhuma imagem sensível em nosso espírito; mas aquele que age, nós o vemos, nos colocamos em seu lugar ou ao seu lado, nos arrebatamos por ele ou contra ele; nos unimos ao seu papel, se ele for virtuoso; nos afastamos com indignação, se ele for injusto e vicioso”⁶⁴ (ibid., np). Em meados do século XIX, essas noções ainda tinham muita força. No *Bradford Observer*, por exemplo, lê-se que a ficção “é um veículo conveniente e compreensível para transmitir e ilustrar as melhores e mais altas verdades” e que ela “possui essa vantagem peculiar sobre as formas de ensinamento mais diretas e sóbrias, que rouba a atenção e a torna cativa, e o sujeito, sentindo-se meramente entretido em primeira instância, descobre afinal que foi instruído também”⁶⁵ (*Bradford Observer*, 02 de dezembro de 1847).

Ademais, note-se que os resenhistas oitocentistas frequentemente utilizam o termo *vraisemblance* em suas resenhas. Conforme Auerbach (2007), os conceitos de *bienséance* (decoro) e *vraisemblance* (verossimilhança) eram prerrogativa, na França do século XVII, de uma “crítica estética culta” e abrangiam “uma mistura de considerações éticas e estéticas” em que “moralidade, regras de comportamento social e medida estética mal se distinguem” (AUERBACH, 2007, pp. 242-3). Esses conceitos foram enrijecidos na França setecentista, mas, no século XIX, não eram mobilizados com a mesma inflexibilidade. Por exemplo, em uma das resenhas de *Wuthering Heights*, o resenhista escreve: “nós alimentamos grandes dúvidas quanto à verdade, ou melhor, a

⁶³ “Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mis en maximes [...]”.

⁶⁴ “[...] n’imprime par elle-même aucune image sensible dans notre esprit : mais celui qui agit, on le voit, on se met à sa place ou à ses côtés, on se passionne pour ou contre lui ; on s’unit à son rôle, s’il est vertueux ; on s’en écarte avec indignation, s’il est injuste et vicieux.”

⁶⁵ “Fiction is a convenient and comprehensible vehicle for conveying and illustrating the best and highest truths. Its powers and advantages were early perceived and appreciated by the teachers and guides of mankind; [...] Whether for exhibiting the form and pressure of society, or inculcating doctrines and moral truths...it has been found equally convenient. It has this peculiar advantage over the more sober and direct forms of teaching, that it steals upon the attention and holds it captive, and the subject of it, feeling that he is merely amused in the first instance, finds at last that he is instructed also.”

vraisemblance do personagem principal [Heathcliff]” (*The Examiner*, 08 de janeiro, 1848). Percebe-se que a autocorreção do crítico – *vraisemblance* em vez de verdade – indica que se trata precisamente de uma reelaboração do conceito aristotélico. A verossimilhança é critério de probabilidade e de necessidade: lê-se na *Poética*, por exemplo, que “Deve-se escolher, de preferência, o impossível que é verossímil ao possível não persuasivo” (ARISTÓTELES, 2015, p. 195). Assim, não basta que Heathcliff seja verdadeiro, se o seu caráter e suas ações são percebidos como demasiadamente improváveis: enquanto personagem de ficção, ele deve ser verossímil, deve conter *vraisemblance*.

A preocupação de ordem moral que se relaciona aos preceitos da tradição literária neoclássica – e que pode ser condensada no dístico horaciano *utile dulci* – esclarece, em partes, as críticas feitas a *Wuthering Heights* logo após a sua publicação. Mas a ideia de que a representação de personagens abomináveis e desprezíveis deve ser contrabalanceada por imagens de beleza e virtude e redimida em um sentido moral para que não pareça improvável, ou sem correspondente na natureza, não só se reporta a uma herança de preceitos clássicos no âmbito da crítica literária, mas aponta para uma certa concepção da natureza humana que influi no julgamento crítico. Nesse sentido, ainda é preciso traçar as linhas de força das premissas filosóficas que subjazem nos comentários dos resenhistas de *Wuthering Heights*. Para tanto, analisaremos, a seguir, os princípios de Lorde Shaftesbury (1671-1713), um dos expoentes da chamada filosofia moral britânica.

1.4 Senso moral, vício e virtude em Shaftesbury

Para R. L. Brett (2020), em *Tom Jones* Fielding buscou expressar a teoria moral de Lorde Shaftesbury em forma ficcional, particularmente a premissa defendida pelo filósofo em *A Letter Concerning Enthusiasm* de que o ridículo poderia consistir num teste de verdade – e, conseqüentemente, a comédia poderia ser vista como uma forma literária séria (BRETT, 2020, p. 182). De fato, os princípios da filosofia de Shaftesbury foram importantes não somente para os poetas do período augustano, como desempenharam uma influência formativa no desenvolvimento da atividade crítica na Grã-Bretanha do século XVIII (ibid., p. 100) e, nesse sentido, podem ser tomados como representativos para introduzirmos os elementos do debate moral pelo viés da filosofia setecentista britânica. Com efeito, a popularidade dos escritos de Shaftesbury no século XVIII garantiu às suas *Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times* – primeiramente

publicadas em 1711 – mais edições que os trabalhos de Locke: em 1790, as *Characteristics* já estavam em sua décima-primeira edição, enquanto no mesmo período as *Collected Works* de Locke alcançaram nove edições (ibid., p. 186).

A importância de Shaftesbury para a crítica literária destacada por Brett, considerada lado a lado com o processo que atribuiu ao gênero romance uma finalidade edificante, permite que se entenda a influência dessa filosofia nos comentários críticos não como simples equivalência às convicções pessoais de cada resenhista, mas como concepções cuja exibição num debate público se vincula ao papel formativo do gosto de leitores de que eram incumbidos esses críticos – conforme Diane Thompson (1996), “A resenha literária e o artigo literário se tornaram mediadores importantes entre a literatura e público leitor”, e as revistas e periódicos que publicavam resenhas literárias “serviam, sob a égide da mídia impressa como um todo, enquanto instituições pedagógicas”⁶⁶ (THOMPSON, 1996, p. 3). O uso da primeira pessoa do plural, o “*editorial ‘we’*”, bem como o anonimato da maior parte das resenhas, que submergia a perspectiva individual de cada crítico pela persona do periódico, em conjunto com a valorização da ficção didática, renderam os críticos literários como “guardiões e corretores de valores artísticos, éticos e culturais”⁶⁷ (ibid., p. 4). As premissas de Shaftesbury, representativas da filosofia moral britânica, ajudam a identificar esses valores.

Brett (2020) e Nascimento (2012) observam que a filosofia de Shaftesbury constituía uma resposta ao empiricismo e à visão mecanicizada do mundo que foi consequência dele. Para Shaftesbury, as implicações dessa visão para a poesia e as artes eram desastrosas: “A ciência havia ampliado o tamanho do universo, mas o transformara numa máquina sem vida, que funcionava sob forças que poderiam ser expressas em fórmulas matemáticas, mas não em poesia”⁶⁸ (BRETT, 2020, p. 14). Nesse sentido, Shaftesbury se opôs a Descartes, a Hobbes e a Locke, defendendo as artes dos ataques do pensamento científico ao argumentar que a imaginação poética e criativa poderia ser tão verdadeira quanto uma sentença conceitual (ibid., p. 28). Ademais, se Hobbes postulava que o medo e o interesse eram os princípios que moviam a sociedade, e que a moral nada mais era que a busca de nossa própria vantagem ou vontade individual (ibid., p. 16),

⁶⁶ “*The literary review and literary article became important mediators literature and the reading public*”; “[...] served, under the aegis of the print media as a whole, as educational institutions [...]”.

⁶⁷ “[...] guardians and inculcators of artistic, ethical, and cultural standards”.

⁶⁸ “*Science had enlarged the size of the universe, but had turned it into a lifeless machine, which worked by forces that could be expressed in mathematical formulae, but not in poetry.*”

Shaftesbury apresentaria uma concepção otimista do mundo e da natureza humana, que pressupunha um princípio de harmonia e integração no funcionamento do universo.

As ideias de Shaftesbury a respeito da moral e da virtude têm uma premissa basilar: a de que existe uma “ordem universal que se manifesta em todas as coisas” (NASCIMENTO, 2012, p. 84). O universo – “*the whole of things*” – é formado por pequenos sistemas, que estabelecem entre si uma relação de necessidade, de mútua dependência e correspondência: “Veja a dependência mútua das coisas, a relação de uma com a outra, do sol com esta terra habitada e da Terra e dos outros planetas com o sol, a ordem, a união e a coerência do todo!”⁶⁹ (SHAFTESBURY, 2000, p. 275). Não há, no universo, nada isolado. Tudo é parte de um sistema, ou é em si mesmo um sistema completo (NASCIMENTO, 2012, p. 42).

Conforme Nascimento, Shaftesbury parte da concepção grega de sistema, que pressupõe “um número de elementos ou componentes que não são simplesmente colocados lado a lado [...], mas são unificados e postos em tal relação capaz de formar uma totalidade”, isto é, há uma “ordem ou desígnio que estabelece o vínculo entre as partes e as tornam uma só coisa” (ibid., p. 43). Shaftesbury, porém, não apenas compreende o todo como um sistema, mas vê nesse sistema a interação de sistemas menores, isto é, as partes que compõem o todo também são sistemas de escala menor (ibid., p. 43). A relação entre esses pequenos sistemas, do todo com as partes e das partes com o todo, é uma relação de simpatia, de “franca concordância em um fim comum”⁷⁰ (SHAFTESBURY, 2000, p. 300).

Esta premissa possibilita a elaboração da ideia de um senso moral inerente à raça humana, de uma tendência natural de todo indivíduo para o bem. Se o homem faz parte de um sistema concebido enquanto um sistema perfeito, pressupõe-se uma organicidade entre o bem do indivíduo e o bem coletivo; nesse sentido, aquilo que é bom para o indivíduo necessariamente o será, também, para a sociedade, assim como aquilo que é prejudicial para ele também o será para a coletividade:

Ora, se pela constituição natural de qualquer criatura racional as mesmas irregularidades de apetite que a tornam maléfica para outros também a fazem prejudicar a si própria, e se a mesma regularidade de sentimentos que a torna boa num sentido também a faz boa em outro, então a bondade pela qual ela é

⁶⁹ “See there the mutual dependency of things, the relation of one to another, of the sun to this inhabited earth and of the earth and other planets to the sun, the order, union and coherence of the whole!”

⁷⁰ “[...] plain concurrence in one common end” – neste caso, utilizei a tradução oferecida por Nascimento (2012, p. 44).

útil aos demais significa um bem e uma vantagem real para ela.⁷¹
(SHAFTESBURY, 2013, p. 14)

Assim, um indivíduo de inclinações sadias, que não tenham sido corrompidas, tenderá naturalmente a praticar ações morais e virtuosas, e sua mente reagirá espontaneamente com admiração ou aversão ante ações e afecções morais ou imorais: “A mente [...] não pode permitir que algo escape à sua censura. Sente o macio e o áspero, o agradável e o desagradável nas afecções, e descobre tanto o que é *sórdido* quanto o que é *belo*⁷², o *harmonioso* tanto quanto o *dissonante*” (ibid., pp. 18-9, grifos do autor). Trata-se, aqui, do que Shaftesbury designa por *afecção natural*. Conforme Nascimento, “afecção” designa “uma relação de interação e participação: o que me *afeta* é aquilo que me envolve, com o qual estou intimamente ligado e do qual dependo para ser o que sou” (NASCIMENTO, 2012, p. 45). A afecção natural pressupõe um acordo, uma conformidade com a própria natureza. Afecção natural e social são, portanto, idênticas: o “bem do indivíduo é o de sua espécie e gênero e, no limite, é também o de todo o mundo no qual ele se insere” (ibid., p. 46). Em outras palavras, trata-se de assumir que a verdadeira noção de bem pessoal ou vantagem individual não existe jamais em oposição à sociedade e ao bem comum: “Estar favoravelmente disposto em relação tanto ao *interesse público* quanto ao *interesse próprio* é não só consistente, mas inseparável”⁷³ (SHAFTESBURY, 2013, p. 24, grifos do autor).

Note-se, porém, que o homem é dotado do poder de reflexão. Enquanto “os animais têm um desenvolvimento de suas paixões que é equivalente ao seu temperamento” (NASCIMENTO, 2012, p. 58) e, portanto, sempre conforme a sua natureza e ao sistema de que fazem parte, “todas as ações humanas [...] têm uma origem mental, e, por esse motivo, podem ser consideradas como virtuosas ou viciosas; como morais ou imorais” (ibid., p. 56). Nesse sentido, o animal é sempre bom, mas o homem deve buscar e aprimorar a sua bondade. Shaftesbury entende a virtude como um processo

⁷¹ Tradução de Álvaro Cabral. Todas as citações subsequentes de Shaftesbury que se referem à edição de 2013, uma coletânea de título *Filosofia moral britânica: textos do século XVIII* editada pela Editora Unicamp, foram traduzidas por Cabral. No original: “Now if, by the natural constitution of any rational creature, the same irregularities of appetite which make him ill to others make him ill also to himself, and if the same regularity of affections which causes him to be good in one sense causes him to be good also in the other, then is that goodness by which he is thus useful to others a real good and advantage to himself.”

⁷² Como observa Álvaro Cabral, os termos utilizados por Shaftesbury são *foul* e *fair*, os quais são polissêmicos: *foul* também implica um sentido de *injust*, *against the rules* [injusto, contra as regras], enquanto *fair* um sentido do que é *just* e *impartial* [justo e imparcial]. No original: “The mind [...] can let nothing escape its censura. It feels the soft and harsh, the agreeable and disagreeable in the affections, and finds a foul and fair, a harmonious and a dissonant [...].”

⁷³ “[...] to be well affected towards the public interest and one’s own is not only consistent but inseparable.”

constante de aprimoramento, que “pressupõe esforço e várias penas” (ibid., p. 58). O filósofo reconhece o poder das paixões, dos destemperos e das variações a que o homem está sujeito, e argumenta que ao regular e controlar essas paixões o homem exerce a própria racionalidade que o define e, assim, “sintoniza-se com a harmonia do sistema mais amplo; torna-se parte do esquema das coisas em vez de se opor a ele”⁷⁴ (BRETT, 2020, p. 75). Ao ser virtuoso, o homem age em concordância com a própria natureza, torna-se um homem “no sentido mais pleno da palavra e, portanto, desempenha seu papel neste sistema abrangente do universo”⁷⁵ (ibid., p. 75).

Portanto, a virtude está relacionada à noção de vínculo entre os homens (NASCIMENTO, 2012, p. 59). A virtude não é somente aquilo para o que o homem se inclina naturalmente, mas o próprio *fim* de sua natureza, e, nesse sentido, ela é a condição mais benéfica para o homem. Ela se orienta fundamentalmente a um sentido coletivo e social e promove a harmonia entre o homem e o todo das coisas de que ele é parte, assim como garante uma harmonia interna ao próprio homem. Pode-se dizer que, na prática, ser virtuoso é buscar cultivar moderação e autocontrole. É por meio da moderação de nossas paixões que “encontramos nossa devida forma ou aquilo que devemos ser: é assim que um homem mantém a sua identidade e desenvolve o seu caráter” (ibid., p. 118).

A esse respeito, observe-se que, além das afecções naturais, que conduzem ao bem comum, Shaftesbury concebe a existência de outros dois tipos de afecção: as autoafecções, que conduzem ao bem do indivíduo, e as afecções não-naturais, que não promovem nem o bem comum nem o particular (SHAFTESBURY, 2013, p. 26). O último tipo é perverso *per se*, mas as duas primeiras só serão virtuosas a depender de sua graduação. Até as afecções naturais podem ser excessivas, “como quando a piedade é a tal ponto preponderante que acaba destruindo seu próprio fim e impede que se preste o socorro ou se dê o alívio requerido”⁷⁶ (ibid., p. 27), de maneira a impedir a ação moral: “[...] sempre que um único instinto bom é excessivo, deve ser prejudicial aos demais e diminuir em maior ou menor medida a força e a operação natural dela [da afecção]”, pois um indivíduo que demonstre “tão imoderado grau de paixão” consentirá demais a uma determinada afecção, “e muito pouco às outras do mesmo caráter e igualmente naturais e

⁷⁴ “[...] attunes himself to the harmony of the larger system; becomes part of the scheme of things instead of setting himself at odds against it.”

⁷⁵ “[...] in the fullest sense of the word and thereby plays his part in this all-embracing system of the universe.”

⁷⁶ “[...] as when pity is so overcoming as to destroy its own end and prevent the succour and relief required”.

úteis quanto a seus fins”, o que “será forçosamente a oportunidade para a parcialidade e a injustiça, enquanto apenas um dever ou uma função natural é fervorosamente obedecido e todas as outras obrigações ou funções negligenciadas”⁷⁷ (ibid., p. 27). Da mesma forma, em se tratando das autoafecções, elas podem ser excessivamente débeis: que o indivíduo seja negligente consigo mesmo “deve certamente ser considerado perverso em relação aos desígnios e fins da natureza”, pois, uma vez que é impossível que o bem comum seja preservado sem que se preserve, primeiramente, o bem-estar individual, “as afecções relativas ao bem particular tornam-se necessárias e essenciais ao sentimento de bondade”⁷⁸ (ibid., p. 28). Segue-se, assim, que “uma criatura a quem realmente faltem esses instintos carece, na realidade, de um certo grau de bondade e retidão natural e pode assim ser considerada perversa e defeituosa”⁷⁹ (ibid., p. 28). Se, por outro lado, as autoafecções forem excessivamente fortes, origina-se, nesse caso, um comportamento egoísta, que implicará na debilidade das afecções naturais.

Assim, na medida em que a virtude implica na manutenção sadia das paixões relacionadas ao bem comum e particular (que, no limite, não se diferenciam), isto é, num princípio de moderação dos diversos elementos relacionados ao exercício da virtude, o vício consiste na *imoderação*, em qualquer extremo ou excesso desses mesmos elementos. Portanto, o vício ocorre “1. quando as afecções públicas são fracas ou deficientes; 2. ou as afecções privadas ou autoafecções são demasiadamente fortes; 3. ou surgem afecções que não são nenhuma dessas nem tendem, em qualquer grau, para manter o sistema público ou privado”⁸⁰ (ibid., p. 29). A “mais desnaturada das afecções é aquela que separa a criatura (*creature*) de sua comunidade” (NASCIMENTO, 2012, p. 46), ou, em outras palavras, a pior forma de vício reside na “violência do egoísmo”⁸¹ (SHAFTESBURY, 2013, p. 37). Nesses termos, o próprio funcionamento da vida em

⁷⁷ “[...] wherever any single good affection of this sort is over-great, it must be injurious to the rest and detract in some measure from their force and natural operation”; “such an immoderate degree of passion”; “[...] too little to others of the same character and equally natural and useful as to their end”; “[...] this must necessarily be the occasion of partiality and injustice while only one duty or natural part is earnestly followed and other parts or duties neglected”.

⁷⁸ “[...] this must certainly be esteemed vicious in regard of the design and end of nature”; “[...] the affections towards private good become necessary and essential to goodness”.

⁷⁹ “[...] a creature really wanting in them is in reality wanting in some degree to goodness and natural rectitude and may thus be esteemed vicious and defective.”

⁸⁰ “1. when either the public affections are weak or deficient; or 2. the private and self affections too strong; or 3. that such affections arise as are neither of these nor in any degree tending to the support either of the public or private system.”

⁸¹ “[...] the violence of the selfish”.

sociedade está relacionado a um senso moral que se concretiza no controle das paixões, prerrogativa do exercício de uma virtude cujo caráter é sempre social.

Note-se ainda que, não obstante seja possível que o homem se comporte de modo perverso, a concepção do universo de Shaftesbury nega a existência independente ou autônoma do mal (BRETT, 2020, p. 70; MORSE, 2000, p. 11). Se o todo das coisas compõe um sistema perfeito, ordenado, harmônico, em que cada parte tem seu papel a desempenhar, então não há maldade na ordem do universo: não podemos dizer de um ser que ele é mau, “a menos que possamos mostrar e comprovar, em termos claros, que aquilo a que chamamos *mal* não é um *bem* alhures, em algum outro sistema, ou em relação a alguma outra ordem ou economia, seja ela qual for”⁸² (SHAFTESBURY, 2013, p. 17). Brett observa que não se trata de dizer que a experiência do mal em si seja ilusória, mas que, em última instância, o mal “não tem lugar na estrutura da realidade” – mesmo o “sofrimento do homem e o seu poder de agir perversamente, que é concedido pelo seu livre arbítrio, são um mal que é parte do bem mais compreensivo”, isto é, “o mal pode ser predicado de uma parte do universo, mas nunca do todo”⁸³ (BRETT, 2020, p. 71). A própria virtude não poderia ser concebida enquanto tal sem o conflito com o vício, já que ela é prerrogativa da capacidade de reflexão do homem. Tal como Pope coloca em versos (citados por Brett),

All nature is but art, unknown to thee;
All chance, direction which thou canst not see;
All discord, harmony not understood;
All partial evil, universal good.⁸⁴

Resta notar, por fim, que a teoria de que o homem dispõe de um senso moral inerente se relaciona à crença na universalidade do juízo estético. Para Shaftesbury, há uma coincidência entre o senso moral e o estético: “beleza e bondade são a mesma coisa, e o gosto diz respeito tanto à moral quanto às artes”⁸⁵ (BRETT, 2020, pp. 131-2). A beleza, tal como uma ação virtuosa, será imediatamente reconhecida pelo homem:

⁸² “[...] unless we can positively show and ascertain that what we call ‘ill’ is nowhere good besides, in any other system or with respect to any other order or economy whatsoever.”

⁸³ “[...] it has no place in the structure of reality”; “Man’s suffering and the power of acting wickedly, which is given by his freedom of will, are only evils which form part of a more comprehensive good”; “Evil can be predicated of part of the universe but not of the whole”.

⁸⁴ *Epistle I*. “Toda a natureza não é senão arte, desconhecida para ti; / Toda sorte, direção que não podes ver; / Toda discórdia, harmonia não compreendida; / Todo mal parcial, bem universal.”

⁸⁵ “[...] beauty and goodness are the same and taste is as much concerned with morals as with the arts.”

Tão logo os olhos se abrem para as figuras, e os ouvidos para os sons, o belo resulta diretamente, e graça e harmonia são conhecidas e identificadas. Tão logo ações são observadas, tão logo paixões e afecções humanas são discernidas (e elas são, em sua maior parte, tão logo discernidas quanto sentidas), e diretamente um olho interno distingue e vê o belo [“*fair*”: belo, justo] e o bem formado, o amável e o admirável, além do deformado, do sórdido [“*foul*”: sórdido, injusto], do odioso e do desprezível.⁸⁶ (SHAFTESBURY, 2000, p. 326)

É essa concepção otimista a respeito da natureza humana, que nega a ideia de um mal independente, bem como a importância da moderação no tocante a uma virtude social *naturalmente* conduzida ao bem da espécie, que pode ajudar a elucidar por que um romance como *Wuthering Heights* tenha sido declarado como “anti-natural” ou “improvável” para parte de seus leitores no século XIX. No capítulo seguinte, *Wuthering Heights* será analisado à luz dessas questões levantadas pela sua primeira recepção e expostas neste primeiro capítulo. Buscaremos identificar, na obra, quais elementos – de ordem temática e formal – provocaram a perplexidade, o estranhamento e o desgosto dos seus primeiros críticos, levando a acusações de excesso de realismo, de um lado, e de perversidade não natural, de outro.

⁸⁶ “No sooner the eye opens upon figures, the ear to sounds, than straight the beautiful results and grace and harmony are known and acknowledged. No sooner are actions viewed, no sooner the human affections and passions discerned (and they are most of them as soon discerned as felt) than straight an inward eye distinguishes and sees the fair and shapely, the amiable and admirable, apart from the deformed, the foul, the odious or the despicable.”

CAPÍTULO 2 – A “NÓDOA MORAL” EM *WUTHERING HEIGHTS*

2. 1 O enquadramento narrativo

No século XIX, a estrutura de *Wuthering Heights* foi majoritariamente considerada confusa e inartística. Essa opinião marcou a primeira recepção da obra, como mostrado no capítulo anterior, e persistiu ao longo do século: em 1898, enquanto louvava a qualidade da imaginação poética apresentada em *Wuthering Heights*, Angus Mackay ainda fazia a ressalva de que a estrutura do romance sinalizava a inexperiência da mão aprendiz (ALLOTT, 1974, p. 446). No século XX, porém, passou-se gradualmente a reconhecer que, ao contrário, a composição de *Wuthering Heights* denota um controle extraordinário: a narrativa é cuidadosamente amarrada e não há pontas soltas em sua cronologia, apesar de sua complexidade. Com o artigo “*The structure of Wuthering Heights*”, publicado em 1926, C. P. Sanger foi um dos primeiros críticos a destacar as simetrias contidas no romance – como aquelas existentes entre as duas gerações de personagens – que indicam um planejamento sistemático de sua estrutura. Neste artigo, Sanger também avalia a factibilidade impressionante dos processos legais envolvidos nas transmissões de propriedade representadas no romance. Como Raymond Williams observou na década de 1970, um dos elementos mais dignos de nota na forma de *Wuthering Heights* é “a sua fusão excepcional de intensidade e controle”¹ (WILLIAMS, 1987, np). Embora o romance de Emily Brontë seja comumente lembrado pela veemência das paixões nele representadas – o ímpeto e o ardor enfurecidos de Catherine e de Heathcliff –, o seu enquadramento narrativo, seu esquema temporal e a trama de herança entre as gerações são tão deliberados que a leitura se torna marcada por “uma tensão extraordinária e intrincada”² (ibid., np).

Pode-se dizer que o enquadramento narrativo, enquanto um dos elementos dessa estrutura, é um dos fatores que explica a dificuldade dos primeiros críticos de *Wuthering Heights* em localizarem um sentido moral para o romance, o que levava a seu desconforto. Esta dificuldade coloca em evidência que havia algo de inovador na técnica narrativa de Emily Brontë, que Terry Eagleton (2005) compara às *chinese-boxes*, uma série de caixas de tamanhos diferentes com as menores cabendo dentro das maiores – como as bonecas russas *matrioshka* –, em que “uma narrativa potencialmente não confiável é inserida em

¹ “[...] its exceptional fusion of intensity and control”.

² “[...] an extraordinary and intricate tension”.

outra não totalmente digna de confiança, e esta talvez dentro de outra”³, de modo a frustrar uma avaliação segura, por parte do leitor, de como o romance pretende que suas personagens sejam julgadas (EAGLETON, 2005, p. 135). Trata-se do tipo de avaliação que é dada ao leitor de *Jane Eyre*, por exemplo, cuja narradora orienta nossos juízos e respostas, raramente deixando dúvida a respeito de quem deve ser considerado vil ou virtuoso; enquanto, porém, Charlotte Brontë “oferece-nos acesso direto a uma única consciência controladora, a obra de Emily entremeia suas várias mini-narrativas de modo a tornar isso impossível”⁴ (ibid., pp. 135-6). Além disso, a narrativa em primeira pessoa de *Jane Eyre* permite uma proximidade subjetiva da protagonista que engaja o leitor emocionalmente e mobiliza a sua simpatia; em *Wuthering Heights*, ao contrário, há um constante distanciamento entre o leitor e os narradores. Mesmo diante da intensidade emocional de Heathcliff e Catherine, a não ser que estes declarem verbalmente as suas razões e os seus sentimentos – de modo que as suas declarações, seja em diálogo, seja em solilóquio, sejam testemunhadas e, assim, possam ser relatadas –, o leitor é deixado no escuro quanto às suas motivações (é nesse sentido, aliás, que se observa uma forte qualidade dramática no romance de Emily Brontë). A narrativa não concede acesso ao mundo interior dos protagonistas e, assim, não permite o escrutínio de suas emoções e pensamentos.

Há, em *Wuthering Heights*, quatro vozes narrativas: a de Lockwood (1), a de Ellen Dean (2), a de Catherine Earnshaw (3) e a de Isabella Linton (4). Na realidade ficcional, a obra que temos em mãos é o diário de Lockwood, um cidadão que busca se isolar numa propriedade no norte da Inglaterra e que se torna inquilino de Heathcliff ao alugar Thrushcross Grange, o que se dá quase vinte anos após a morte da primeira Catherine. O romance tem início com uma entrada no diário de Lockwood – “1801. Acabo de voltar de uma visita ao meu senhorio”⁵ (BRONTË, E., 2021, p. 49) –, mas as entradas datadas e o relato em primeira pessoa dos eventos imediatos “logo dão lugar à recontagem [...] da complexa história dos Earnshaws, dos Lintons e de Heathcliff, uma saga que se passa no

³ “[...] in which one potentially unreliable narrative is embedded within another not entirely trustworthy one, and that perhaps within another”.

⁴ “[...] give us direct access to a single, controlling consciousness; Emily’s work interweaves its various mini-narratives in a way which makes this impossible.”

⁵ A tradução é de Julia Romeu, em edição publicada pela Penguin-Companhia em 2021. Todas as citações subsequentes de *Wuthering Heights* se referem a esta tradução. No original: “1801 – I have just returned from a visit to my landlord”.

passado, embora um passado que se aproxima à medida que o romance avança”⁶ (STEINITZ, 2000, p. 407).

A maior parte da narrativa é composta pelas vozes de Lockwood e de Ellen Dean, apelidada de Nelly. Por meio do relato de Lockwood, o leitor entra em contato pela primeira vez com a propriedade que dá título ao romance e com as personagens que nela habitam: Heathcliff, a segunda Catherine, Hareton Earnshaw, Joseph e Zillah. Mas a narrativa em primeira pessoa de Lockwood é interrompida no Capítulo IV, Volume I, quando, tendo se resfriado, Lockwood pede a Nelly – atual governanta em Trushcross Grange, mas que havia acompanhado a família Earnshaw em *Wuthering Heights* desde o nascimento de Hindley e Catherine – que lhe conte a história dos residentes de *Wuthering Heights*: “Bem, sra. Dean, será um gesto de caridade a senhora me falar um pouco sobre os meus vizinhos. Sinto que não vou descansar se for para a cama. Por isso, tenha a bondade de ficar conversando uma horinha comigo”⁷ (BRONTË, E., 2021, p. 89). Nelly se prontifica a conversar por tanto tempo quanto agrade o inquilino, e, logo em seguida, o seu relato passa a ser reproduzido por Lockwood sem o uso de aspas: “Antes que eu viesse morar aqui, começou ela, sem esperar por mais convite para contar sua história, passava quase todo o meu tempo em *Wuthering Heights*”⁸ (ibid., p. 89). No Capítulo I do Volume II (numerado como Capítulo XV em edições modernas que suprimem a divisão da obra em dois volumes), Lockwood escreve que, já tendo ouvido toda a história contada por Nelly e tendo convalidado de sua enfermidade, ele condensaria o restante do relato da governanta: “Agora, já ouvi a história completa dos meus vizinhos, contada em diversas ocasiões [...]. Continuarei a relatá-la com as palavras dela, mas de forma um pouco condensada. A sra. Dean é, no geral, uma boa narradora, e não creio que eu conseguiria aprimorar seu estilo”⁹ (ibid., p. 237). No Capítulo XVI, Vol. II, a história de Nelly termina, e Lockwood volta a narrar em primeira pessoa os últimos três capítulos do romance.

As vozes de Catherine Earnshaw e de Isabella Linton correspondem a uma parte diminuta do romance, mas, não obstante, desempenham um papel importante na

⁶ “[...] soon give way to the recounting [...] of the complex story of the Earnshaws, the Lintons, and Heathcliff, a saga which takes place in the past, albeit a past which grows closer as the novel progresses”.

⁷ “Well, Mrs Dean, it will be a charitable deed to tell me something of my neighbours: I feel I shall not rest, if I go to bed; so be good enough to sit and chat an hour”.

⁸ “Before I came to live here, she commenced – waiting no further invitation to her story – I was almost always at *Wuthering Heights*”

⁹ “I have now heard all my neighbour’s history, at different sittings [...]. I’ll continue it in her own words, only a little condensed. She is, in the whole, a very fair narrator, and I don’t think I could improve her style.”

narrativa. No Capítulo III, Vol. I, durante sua segunda visita a *Wuthering Heights*, Lockwood fica preso na propriedade por conta de uma nevasca. Zillah, a governanta, desrespeitando a vontade de Heathcliff, leva Lockwood para dormir no antigo quarto de Catherine. Na grande arca de carvalho em que ficava a cama, havia livros antigos que pertenceram a Catherine e que Lockwood decide perscrutar. Nas margens dessas páginas, há diversos comentários a tinta, que Lockwood percebe serem trechos de um diário; uma caricatura de Joseph suscita o seu interesse e o leva a ler tais fragmentos:

No topo de uma página extra, que provavelmente fora considerada um tesouro ao ser encontrada, descobri, para meu grande divertimento, uma excelente caricatura do meu amigo Joseph, feita de maneira rude, porém hábil. // Um interesse imediato pela desconhecida Catherine surgiu dentro de mim, e eu logo comecei a decifrar seus hieróglifos apagados.¹⁰ (ibid., p. 70)

Lockwood reproduz as passagens do diário de Catherine em seu próprio diário. Eles constituem o único vislumbre da personagem que não passa pelo filtro de Ellen Dean. Voltaremos a isso mais adiante.

Por fim, temos acesso a uma carta escrita por Isabella Linton depois de sua fuga e seu casamento com Heathcliff. No Capítulo XIII, Vol. I, Nelly conta ter recebido uma longa carta de Isabella após a chegada desta última em *Wuthering Heights*: “Vou lê-la, pois ainda a tenho comigo. Qualquer relíquia dos mortos é preciosa quando se dava valor a eles em vida”¹¹ (ibid., p. 211). Esta carta, reproduzida na íntegra por Lockwood, lança luz na natureza da afeição de Isabella por Heathcliff, bem como na conduta deste último para com ela, que não poderia ter sido testemunhada por Nelly.

Esse tipo de enquadramento narrativo – com o recurso a múltiplos narradores participantes da história – dificulta a localização de um juízo moral dos eventos e personagens que se possa atribuir à autora ou à própria obra, mas a multiplicidade de narradores não explica, por si só, a opacidade moral existente em *Wuthering Heights*, assim como o tipo de relato autobiográfico que observamos em *Jane Eyre* também não

¹⁰ “*Catherine’s library was select, and its state of dilapidation proved it to have been well used, though not altogether for a legitimate purpose; scarcely one chapter had escaped a pen-and-ink commentary – at least, the appearance of one – covering every morsel of blank that the printer had left. // Some were detached sentences; other parts took the form of a regular diary, scrawled in an unformed, childish hand. At the top of an extra page, quite a treasure probable when first lighted on, I was greatly amused to behold an excellent caricature of my friend Joseph, rudely yet powerfully sketched. // An immediate interest kindled within me for the unknown Catherine, and I began, forthwith, to decipher her faded hieroglyphics.*”

¹¹ “*I got a long letter which I considered odd coming from the pen of a bride just out of the honeymoon. I’ll read it, for I keep it yet. Any relic of the dead is precious, if they were valued living*”.

implica necessariamente uma moral óbvia. Essas técnicas podem potencializar um efeito ou outro, mas ainda é preciso observar com atenção a caracterização das personagens narradoras e o tipo de relação que a romancista permite que estabeleçamos com elas.

Começemos por Lockwood. Percebemos logo que a personagem cujo diário temos em mãos é um tolo, embora o conhecimento da completa extensão de sua tolice esteja reservado ao leitor de segunda viagem, que se divertirá com o descabimento das primeiras impressões e comentários de Lockwood quanto ao caráter das outras personagens, especialmente o de Heathcliff, desde o primeiro parágrafo do romance. Lockwood ainda cultiva noções equivocadas a respeito de si mesmo: ele elogia a região em que decidiu se instalar como “um paraíso perfeito para um misantropo”, observando que ele e Heathcliff – a quem considera inicialmente “um grande sujeito” – eram “um par muito apropriado para dividir este deserto”¹² (ibid., p. 49). Mas o narrador se mostra extremamente sociável em relação a Heathcliff, criando uma incongruência cômica entre o que declara a respeito de si mesmo e as suas atitudes. Lembremo-nos, por exemplo, do castigo que deseja aos seus vizinhos ao perceber que as portas em Wuthering Heights estavam trancadas, na ocasião de sua segunda visita: “Desgraçados! [...] vocês merecem ser isolados dos seus semelhantes em caráter perpétuo por essa falta de hospitalidade grosseira. Eu, pelo menos, não manteria minha porta trancada durante o dia. Não quero saber — vou entrar!”¹³ (ibid. pp. 57-8.). Como Worth (1958) observa, Emily Brontë “permite que Lockwood se caracterize a si mesmo, e depois nos ajuda a perceber, ao permitir-nos testemunhar o caráter dele em ação, que ele não é realmente assim”¹⁴, isto é, como ele próprio se apresentara (WORTH, 1958, p. 319).

A cena com os cães no Capítulo I, Vol. I, é outra passagem cômica. Em sua primeira visita a Wuthering Heights, Lockwood tenta acariciar uma cadela, que lhe responde com um rugido inóspito. Heathcliff avisa que ela deve ser deixada em paz; não obstante, quando Lockwood fica a sós por um momento na sala, ele se põe “a piscar o olho e fazer caretas”¹⁵ para os cães em uma atitude bastante infantil – e o resultado é que a cadela se irrita e o ataca, provocando todos os outros cães, de modo que, sentindo-se

¹² “*A perfect misanthropist’s Heaven*”; “*A capital fellow!*”; “*such a suitable pair to divide the desolation between us*”.

¹³ “*Wretched inmates! [...] you deserve perpetual isolation from your species for your churlish inhospitality. At least, I would not keep my doors barred in the day time – I don’t care – I will get in!*”

¹⁴ “*She lets Lockwood characterize himself, and then helps us to realize, by letting us witness his character in action, that he is not really like that at all.*”

¹⁵ “*I unfortunately indulged in winking and making faces [...].*”

ameaçado, o visitante se vê “obrigado a exigir em voz alta o auxílio de alguém da casa para restabelecer a paz”¹⁶ (BRONTË, E., 2021, p. 54).

Observe-se que Lockwood e Joseph são as únicas personagens que recebem uma espécie de tratamento irônico que condensa quase toda a comicidade existente em *Wuthering Heights*. Isso está marcado já na primeira interação entre os dois, que é também a primeira aparição de Joseph na narrativa. Ainda no Capítulo I, Vol. I, Heathcliff ordena que Joseph acomode o cavalo de Lockwood, e o mau humor do criado é descrito sarcasticamente pelo narrador:

“Deus nos ajude!”, soliloquiou ele [Joseph] num murmúrio rabugento enquanto tomava as rédeas do meu cavalo, encarando-me com uma expressão tão azeda que eu, generosamente, imaginei que devia precisar de ajuda divina para digerir o almoço e que aquela interjeição piedosa não fazia referência à minha chegada inesperada.¹⁷ (ibid., p. 50)

O narrador, objeto de ironia por parte da autora, apresenta outro personagem de modo irônico, e isso nas primeiras páginas do romance. De início, portanto, ao ser convidado a rir dessas personagens, o leitor também é convidado a manter um distanciamento emocional delas. É significativo o quanto os primeiros capítulos de *Wuthering Heights* são marcados por um misto de hostilidade e comicidade, nos quais observamos um narrador tolo, que é mal recebido por um senhorio soturno e um criado mau humorado, é atacado por cães e ainda se resolve a repetir a visita, a despeito da evidente antipatia de seu vizinho. Em comparação, a estratégia de que Charlotte Brontë lança mão em *Jane Eyre*, cujos parágrafos iniciais já tematizam a solidão de Jane, então apenas uma criança, induz o leitor à simpatia e compaixão:

[...] Eliza, John e Georgiana estavam agora reunidos ao redor de sua mamã no salão. Reclinada num sofá junto ao fogo e cercada por seus queridos (que por ora não estavam nem brigando nem chorando), ela aparentava uma felicidade perfeita. Quanto a mim, ela havia me dispensado de integrar o grupo dizendo que “lamentava ser obrigada a me manter à distância, mas que até saber por Bessie e poder constatar por observação própria que eu estava me esforçando com afinco para adquirir uma disposição mais sociável e mais condizente com uma criança, um comportamento mais atraente e mais cheio de vida, algo mais leve, mais franco, mais natural, por assim dizer, ela de fato precisava me

¹⁶ “I was constrained to demand, aloud, assistance from some of the household in re-establishing peace”.

¹⁷ “‘The Lord help us!’ he soliloquised in an undertone of peevish displeasure, while relieving me of my horse: looking, meantime, in my face so sourly that I charitably conjectured he must have need of divine aid to digest his dinner, and his pious ejaculation had no reference to my unexpected advent.”

excluir de privilégios reservados apenas a criancinhas satisfeitas e felizes.”¹⁸
(BRONTË, C., 2021, pp. 69-70)

Mas, em *Wuthering Heights*, a tolice e a falta de bom senso de Lockwood, além de estabelecerem esse distanciamento, também cumprem um papel de ordem estrutural na construção da narrativa: a sua condição de forasteiro e os seus repetidos equívocos quanto às relações que pressupõe existirem entre os moradores de *Wuthering Heights* (Capítulo II, Vol. I) criam a ocasião para que seja explicado, ao leitor, quem são essas personagens; o seu falatório inconveniente “serve para expor, com mais sucesso do que uma personagem mais discreta poderia ter feito, Heathcliff e os outros membros do seu grupo, portanto fornecendo ao leitor informações valiosas sobre eles”¹⁹ (WORTH, 1958, p. 319). É assim que ficamos sabendo que a segunda Catherine, que Lockwood presume ser a esposa de Heathcliff, é na verdade a sua nora; que a esposa dele já havia falecido, assim como seu filho, e que entre ele e Hareton não havia laços de sangue:

“Muitos seriam incapazes de imaginar que a felicidade poderia existir numa vida de exílio tão completo do mundo quanto a que o senhor leva, sr. Heathcliff. No entanto, eu ousa dizer que, cercado por sua família, e tendo sua amável senhora a presidir seu lar e seu coração...” // “Minha amável senhora!”, ele [Heathcliff] interrompeu, com um sorriso de escárnio quase diabólico no rosto. “Onde está ela, a minha amável senhora?” // “Eu quis dizer a sra. Heathcliff, sua esposa.” // “Ah, bem. Sim! O senhor deseja insinuar que o espírito dela assumiu o posto de anjo da guarda da casa, e que ela toma conta dos destinos de *Wuthering Heights*, mesmo após seu corpo ter perecido. É isso?”²⁰ (BRONTË, E., 2021, p. 62)

De modo similar, o pesadelo de Lockwood com o fantasma da Catherine criança – justificado pela leitura que ele faz do diário da menina logo antes de adormecer –, de que ele desperta gritando (Capítulo III, Vol. I), possibilita que o narrador testemunhe a reação tão apaixonada de Heathcliff. Junto aos trechos do diário de Cathy, essa passagem

¹⁸ “[...] Eliza, John and Georgiana were now clustered round their mama in the drawing-room: she lay reclined on a sofa by the fireside, and with her darlings about her (for the time neither quarreling nor crying) looked perfectly happy. Me, she had dispensed from joining the group; saying, ‘She regretted to be under the necessity of keeping me at a distance; but that until she heard from Bessie, and could discover by her own observation that I was endeavouring in good earnest to acquire a more sociable and childlike disposition, a more attractive and sprightly manner, - something lighter, franker, more natural as it were - she really must exclude me from privileges intended only for contended, happy, little children.’”

¹⁹ “[...] serves to draw out, more successfully than a more discreet character could have done, Heathcliff and the other members of his menage, thus furnishing the reader with valuable information about them.”

²⁰ “[...] many could not imagine the existence of happiness in a life of such complete exile from the world as you spend, Mr. Heathcliff; yet, I’ll venture to say, that, surrounded by your family, and with your amiable lady as the presiding genius over your home and heart -” // “My amiable lady!” he interrupted, with an almost diabolical sneer on his face. “Where is she - my amiable lady?” // “Mrs. Heathcliff, your wife, I mean.” // “Well, yes - Oh! you would intimate that her spirit has taken the post of ministering angel, and guards the fortunes of *Wuthering Heights*, even when her body is gone. Is that it?”

introduz um dos temas centrais do romance, isto é, a história de Heathcliff e Catherine, de modo a provocar a curiosidade de Lockwood e a do leitor simultaneamente. Após acordar Heathcliff com seus gritos e, assim, ser grosseiramente ordenado para fora do quarto, Lockwood se demora no corredor e presencia a cena em que Heathcliff escancara a janela e, em prantos, implora que o fantasma de Catherine retorne: “‘Entre! Entre!’, soluçou. ‘Venha, Cathy, por favor. Ah, por favor... só mais *uma* vez! Ah! Amada do meu coração, me ouça *desta* vez... finalmente, Catherine!’”²¹ (ibid., p. 81, grifos da autora). Mas o “espectro demonstrou ser tão caprichoso quanto todos os espectros: não deu nenhum sinal de sua existência”²², e Lockwood se retirou incomodado:

Havia tanta angústia na explosão de tristeza que acompanhou esse delírio que minha compaixão me fez ignorar a tolice da atitude. Eu me afastei, um pouco irritado por ter ouvido e arrependido de ter relatado meu ridículo pesadelo, já que ele produziu tal agonia; embora o *porquê* estivesse além da minha compreensão.²³ (ibid., p. 81)

De volta a Trushcross Grange, Lockwood adoece e, como já mencionado, pede que Nelly lhe faça companhia e satisfaça sua curiosidade a respeito de seus vizinhos, o que ela faz de bom grado.

A figura de Ellen Dean, por sua vez, é mais complexa. O seu caráter e seu status como narradora foram objeto das mais variadas análises na fortuna crítica de *Wuthering Heights*, em que encontramos exemplos das posições mais extremas: enquanto Turnell (1940), por exemplo, afirma que, “embora Nelly Dean não desempenhe nenhum papel na ação do livro, ela é usada para indicar a atitude da própria escritora em relação aos protagonistas”²⁴ (TURNELL, 1940, p. 145), de outro lado, Hafley (1958) defende que Nelly é a grande vilã da narrativa, não obstante Heathcliff nunca apreenda o completo “horror” de seu caráter (HAFLEY, 1958, p. 136). Encarar Nelly como uma narradora desinteressada, que não está envolvida na ação do romance, é indicativo de uma leitura problemática, visto que as decisões dela influenciam momentos cruciais da narrativa. De outro lado, para designá-la como vilã da história também é preciso desconsiderar os

²¹ “‘Come in! come in!’ he sobbed. ‘Cathy, do come. Oh do – once more! Oh! my heart’s darling, hear me this time – Catherine, at last!’”

²² “The spectre showed a spectre’s ordinary capriche; it gave no sign of being”.

²³ “There were such anguish in the gush of grief that accompanied this raving, that my compassion made me overlook its folly, and I drew off, half angry to have listened at all, and vexed at having related my ridiculous nightmare, since it produced that agony; though why, was beyond my comprehension.”

²⁴ “Although Nelly Dean plays no part in the action of the book, she is used to indicate the writer’s own attitude towards the protagonists [...]”.

parâmetros oferecidos pelo próprio romance. Mas a ideia de que a atitude de Ellen Dean representa aquela da autora, ou que ela incorpore “as convenções do moralismo mais humilde”²⁵ (SCHORER, 1952, p. 71), ou, ainda, que ela ofereça “um padrão de normalidade que mostra em relevo a estranheza emocionante dos protagonistas”²⁶ (CECIL, 1934, p. 176) deve, porém, ser discutida com atenção. Uma análise judiciosa da figura de Nelly mostrará que ela é uma narradora enviesada, participante da ação e emocionalmente envolvida na história, e que a obra coloca isso em evidência ao fornecer elementos para que desconfiemos dos seus juízos. Não se trata, aqui, de classificar Nelly Dean como uma narradora não-confiável no que tange à descrição dos fatos, eventos e cronologia da história, mas de observar como a obra nos convida a uma atitude desconfiada diante das suas convicções, suposições e opiniões e, assim, desautoriza a hipótese de que possamos alinhar moralmente a figura de Nelly àquela da autora.

A moralidade de Ellen Dean está relacionada à moralidade contida na manutenção da ordem social. Isto fica evidente na parcialidade com que ela interpreta a violência de Hindley em comparação à de Heathcliff. Uma passagem que é frequentemente citada como paradigmática do comportamento bárbaro de Heathcliff é o seu comentário, no Capítulo XIII, Vol. II, a respeito da filha de Catherine e de Linton Heathcliff, seu próprio filho, que eram apenas adolescentes: “Se tivesse nascido onde as leis são menos severas, e os gostos, menos delicados, me daria o presente de uma lenta vivisseção desses dois, para me distrair uma tarde qualquer [...]. Que inferno! Eu detesto os dois!”²⁷ (BRONTË, E., 2021, p. 375). Neste mesmo capítulo, Heathcliff prende a filha de Catherine contra sua vontade em *Wuthering Heights* e a esbofeteia quando ela tenta tomar as chaves que ele segurava em sua mão fechada:

“Nós vamos embora *agora!*”, [Catherine] repetiu, fazendo o máximo esforço para vencer aqueles músculos de ferro. Ao descobrir que suas unhas não adiantavam de nada, usou os dentes, e com força. // Heathcliff me lançou um olhar que me impediu de interferir por um instante. Catherine estava prestando tanta atenção nos dedos dele que não viu a expressão do seu rosto. Ele os abriu de repente e ofereceu o objeto disputado. Mas, antes que ela conseguisse pegá-lo, agarrou-a com a mão livre e, puxando-a para o colo, deu, com a outra, uma saraivada de tapas terríveis dos dois lados da sua cabeça [...].²⁸ (ibid., p. 376)

²⁵ “[...] *the conventions of the humblest moralism*”.

²⁶ “[...] *a standard of normality which shows up in vivid relief the thrilling strangeness of the protagonists*”.

²⁷ “*Had I been born where laws are less strict, and tastes less dainty, I should treat myself to a slow vivisection of those two, as an evening’s amusement. [...] By hell! I hate them.*”

²⁸ “*‘We will go!’ she repeated, exerting her utmost efforts to cause the iron muscles to relax; and finding that her nails mane no impression, she applied her teeth pretty sharply. // Heathcliff glanced at me a glance that kept me from interfering a moment. Catherine was too intent on his fingers to notice his face. He opened them, suddenly, and resigned the object of dispute; but, ere she had well secured it, he seized her*

Hindley, entretanto, é tão violento quanto Heathcliff. No Capítulo IX, Vol. I, por exemplo, quando Hindley já se tornou proprietário de Wuthering Heights e ficou viúvo, ele chega em casa embriagado e agride Nelly e seu próprio filho, Hareton, que ainda é uma criança pequena. Ele se volta contra a criada primeiro:

Mas, com a ajuda de satanás, eu farei você engolir a faca de cortar carne, Nelly! Não ria, pois acabei de enfiar Kenneth, de cabeça para baixo, no pântano de Blackhorse, e tanto faz um como dois – e eu quero matar alguns de vocês! Não vou descansar enquanto não fizer isso!²⁹ (ibid., p. 136).

Ele tenta forçar uma faca de trincar contra os dentes cerrados de Nelly, mas ela não se abala, dizendo que não gosta desse sabor e que preferiria o uso de uma pistola. Hareton, porém, é a próxima vítima:

Vem aqui, sua aberração! Vou te ensinar a não enganar um pai iludido de bom coração. Mas você não acha que esse menino ia ficar mais bonito se tivesse as orelhas cortadas? Isso deixa os cachorros mais ferozes, e eu amo as coisas ferozes. Pegue a tesoura. Feroz e bem cortado! Além do mais, é uma afetação infernal, uma vaidade dos diabos, gostar das próprias orelhas. Nós já somos burros sem elas. Psiu, menino! Ora, mas é meu amorzinho! Psiu, pare de chorar. Que alegria. Dê-me um beijo. O quê! Não quer? Dê-me um beijo, Hareton! Dê-me um beijo, desgraçado! Meu Deus, como se eu fosse criar um monstro que nem esse! Juro que vou quebrar o pescoço desse moleque.³⁰ (ibid., p. 137)

Hindley carrega seu filho escadas acima e o dependura no corrimão; distrai-se com um barulho, a criança esperneia e cai. Heathcliff ampara a queda, e Hindley, assustado, depois de perguntar se Hareton não se machucara, ordena que Nelly o leve embora, pegando em seguida uma garrafa de conhaque. Nelly tenta furtar o copo de suas mãos, rogando-lhe que tenha piedade de sua própria alma, ao que Hindley responde: “Eu

with the liberated hand, and pulling her on his knee, administered with the other a shower of terrific slaps on both sides of the head [...]”.

²⁹ “*But, with the help of Satan, I shall make you swallow the carving knife, Nelly! You needn’t laugh; for I’ve just crammed Kenneth, head-downmost, in the Blackhorse marsh; and two is the same as one – and I want to kill some of you, I shall have no rest till I do!*”.

³⁰ “*Unnatural cub, come hither! I’ll teach thee to impose on a good-hearted, deluded father – Now, don’t you think the lad would be handsomer cropped? It makes a dog fiercer, and I love something fierce – Get me a scissors – something fierce and trim! Besides, it’s infernal affectation – devilish conceit it is – to cherish our ears – we’re asses enough without them. Hush, child, hush! well then, it is my darling! wish, dry thy eyes – there’s a joy; kiss me; what! it won’t? Kiss me, Hareton! Damn thee, kiss me! By God, as if I would rear such a monster! As sure as I’m living, I’ll break the brat’s neck.*”

não! Ao contrário, terei grande prazer em mandá-la para a perdição, pois assim punirei seu criador! [...] Saúde à perdição completa da minha alma!”³¹ (ibid., p. 139).

Avaliando-se lado a lado a crueldade de cada um, é difícil sustentar imparcialmente que Hindley seja maior merecedor de redenção que Heathcliff. Esse paralelo ainda se sustenta em outros aspectos: assim como Heathcliff tinha amizade, afeto e amor apenas por Catherine, Nelly afirma que Hindley “só tinha espaço no coração para dois ídolos: sua esposa e ele próprio”³² (ibid., p. 125). Não obstante, aos olhos de Nelly, as atitudes violentas de Hindley são meros caprichos ou extravagâncias (ibid., p. 137), enquanto as de Heathcliff são percebidas com uma grande indignação e, para ela, são indicativas uma *natureza* diabólica. No Capítulo X, Vol. I, após o retorno de Heathcliff e a sua acomodação em Wuthering Heights – a que o próprio Hindley o convidara, visto que já se endividara e desejava lucrar algum dinheiro com o aluguel de um quarto –, Nelly descreve o seu incômodo: “Eu sentia que Deus abandonara a ovelha desgarrada”³³ dali aos seus descaminhos perversos, e que uma besta malévola se interpunha entre ela e o rebanho, aguardando o momento de atacar e destruir” (ibid., p. 177). A condescendência com que Hindley é designado por ovelha desgarrada, enquanto Heathcliff é descrito como uma besta malévola, é marcadamente tendenciosa.

Com efeito, as metáforas que Nelly utiliza são muito reveladoras dos seus vieses. No Capítulo IV, Vol. I, quando Lockwood pergunta se Nelly conhece a história de Heathcliff, ela responde: “*É a história de um cuco*, senhor. Eu a sei toda – a não ser onde nasceu, quem foram seus pais e onde ele começou a ganhar dinheiro. E Hareton foi jogado que nem uma ferreirinha implume [...]!”³⁴ (ibid., p. 88, grifo nosso). O cuco, pássaro a que Nelly compara Heathcliff, é uma espécie que faz uso da estratégia de “parasitismo de ninhada”, em que a fêmea não choca seu próprio ovo, mas o deixa no ninho de outra espécie, chamada hospedeira. É a fêmea hospedeira quem cuida do filhote do cuco, alimentando-o depois de chocá-lo, geralmente sem perceber que se trata de um parasita. Mas o ovo do cuco choca mais rápido, e o filhote também se desenvolve mais rápido do

³¹ “Not I! on the contrary, I shall have great pleasure in sending it to perdition, to punish its maker [...]. Here’s to its hearty damnation!” (p. 67).

³² “[...] he had room in his heart only for two idols – his wife and himself”.

³³ Romeu traduziu “*stray sheep*” por “ovelhas desgarradas”. Entretanto, o substantivo em inglês está no singular, como o uso dos pronomes “*its*” e “*it*” em seguida confirma. A frase foi corrigida para que não haja confusão quanto ao fato de que Nelly está se referindo especificamente a Hindley ao dizer “*stray sheep*”. No original: “*I felt that God had forsaken the stray sheep there to its own wicked wanderings, and an evil beast prowled between it and the fold, waiting his time to spring and destroy.*”

³⁴ “*It’s a cuckoo’s, sir – I know all about it; except where he was born, and who were his parents, and how he got his money, at first – And Hareton has been cast out like an unfledged dunnock [...]*!”

que aqueles da hospedeira, expulsando a ninhada legítima, que não sobrevive sem o cuidado da mãe. Note-se ainda que o cuco se torna um pássaro muito maior do que a mãe hospedeira, mesmo enquanto ainda precisa ser alimentado: o *aspecto* das duas espécies é tão diverso que é impossível, aos nossos olhos, confundir o cuco com um filhote da ninhada legítima³⁵.

Essa metáfora contém a avaliação de Nelly a respeito do que ela presenciou em Wuthering Heights: para ela, Heathcliff, como um parasita e um *outsider*, cujo não-pertencimento está marcado já em sua aparência, usurpou aquilo que pertencia por um direito de linhagem a Hareton Earnshaw. Nelly diz que Hareton foi expulso como “*an unfledged dunnoek*” – “uma ferreirinha implume”: a ferreirinha é uma espécie de pássaro comum nos países europeus que serve como hospedeira para o cuco. Nelly não considera legítimo o modo como Heathcliff se tornou proprietário de Wuthering Heights, isto é, por meio da hipoteca realizada por Hindley que, afundado em dívidas de jogo, recorreu a Heathcliff como seu credor. Embora a transmissão da propriedade de Wuthering Heights de Hindley para Heathcliff aconteça de modo legal, aos olhos de Nelly, Hareton foi injustiçado, mas não por seu pai – que se abandonou ao vício no jogo e, assim, perdeu a propriedade –, e sim por Heathcliff, que usurpou sua herança. Nas palavras dela,

[...] Hareton, que agora deveria ser o homem mais rico da região, foi reduzido a um estado de completa dependência do inimigo inveterado do pai. Vive em sua própria casa como um criado privado da vantagem de um salário, e não tem a possibilidade de se acertar, pois não possui nenhum amigo e ignora por completo a injustiça cometida contra ele.³⁶ (ibid., p. 276).

Pode-se dizer, portanto, que, na perspectiva de Nelly, Heathcliff é um transgressor da ordem social, especialmente no que concerne à transmissão de propriedade por hereditariedade. Essa ordem social, como dissemos, contém em si uma moralidade – e é esta moralidade que estabelece o parâmetro pelo qual Nelly julga Heathcliff. Em outras palavras, a origem social das personagens está intrincada à avaliação moral de seus atos por Nelly.

Como a metáfora do cuco sugere, a alteridade racial de Heathcliff é um elemento importante na discriminação de que ele é objeto. Embora não seja possível determinar

³⁵ Cf. <https://www.nationalgeographic.com/magazine/article/explore-bird-cuckoo-brood-parasitism>

³⁶ “[...] Hareton, who should now be the first gentleman in the neighbourhood, was reduced to a state of complete dependence on his father’s inveterate enemy; and lives in his own house as a servant deprived of the advantage of wages, and quite unable to right himself, because of his friendlessness, and his ignorance that he has been wronged.”

com segurança a sua ascendência, a alteridade racial de Heathcliff é claramente marcada, tal como observa Sneidern (1995), e “sua linhagem é inequivocamente contaminada pela cor”³⁷ (SNEIDERN, 1995, p. 172). Lockwood o descreve como um “cigano de pele escura” (BRONTË, E., 2021, p. 52); o senhor Earnshaw, quando mostra à esposa a criança que trouxera de Liverpool, pede que ele seja recebido como um presente de Deus, “apesar de ser quase tão escuro quase como se tivesse vindo do diabo” (ibid., p. 90); nesse mesmo capítulo, Nelly se refere a ele como um “menino sujo e maltrapilho de cabelos negros” (ibid., p. 90), e a senhora Earnshaw, como um “moleque cigano”³⁸ (ibid., p. 90). No Capítulo VI, Vol. I, em que Catherine e Heathcliff são flagrados na propriedade dos Linton e Catherine é atacada por um cão, os dois recebem tratamento muito diverso. Ao ver Heathcliff, o senhor Linton exclama: “Mas o canalha tem um rosto tão horrendo! Não seria uma gentileza ao país enforcá-lo agora, antes que ele mostre sua natureza nos atos, não só nas feições?”³⁹, e a senhora Linton ergue as mãos com horror (ibid., p. 107). Quando o senhor Linton se dá conta de que a menina é Catherine Earnshaw, ele questiona: “Mas quem é esse? Onde ela arranhou essa companhia? Ah! Garanto que é aquela estranha aquisição que meu falecido vizinho fez em sua viagem a Liverpool – um pequeno marinheiro indiano ou um naufrago americano ou espanhol”⁴⁰ (ibid., p. 107), ao que sua esposa responde: “Um menino perverso, de qualquer maneira, [...] que não pode ficar de jeito nenhum numa casa decente!”⁴¹ (ibid., p. 108). Enquanto Catherine recebe todos os cuidados a que a sua condição social lhe dá direito, Heathcliff é enxotado de modo humilhante. É claro, portanto, que essa alteridade – e a sua relação com o status social – é percebida com frustração pelo próprio Heathcliff. Quando as relações entre Catherine e Edgar se estreitam, Heathcliff confessa para Nelly o seu sentimento de impotência: “Mas, Nelly, mesmo se eu o derrubasse [Linton] vinte vezes, isso não o deixaria menos bonito, nem me deixaria mais. Gostaria de ter os cabelos louros e a pele clara, e de me vestir, e de me comportar tão bem, e de ter a chance de ser tão rico quanto ele vai ser”⁴² (ibid., p. 115).

³⁷ “[...] his bloodline is unambiguously tainted by color”.

³⁸ “a dark-skinned gipsy”; “though it is as dark almost as if it came from the devil”; “a dirty, ragged, black-haired child”; “a gipsy brat”.

³⁹ “[...] yet the villain scowls so plainly in his face, would it not be a kindness to the country to hang him at once, before he shows his nature in acts, as well as features?”

⁴⁰ “But who is this? Where did she pick up this companion? Oho! I declare he is that strange acquisition my late neighbour made in his journey to Liverpool – a little Lascar, or an American or Spanish castaway”.

⁴¹ “A wicked boy, at all events, [...] and quite unfit for a decent house!”

⁴² “But, Nelly, if I knocked him down twenty times, that wouldn't make him less handsome, or me more so. I wish I had light hair and a fair skin, and was dressed and behaved as well, and had a chance of being as rich as he will be!”

Nessa chave, pode-se compreender outros comentários de Nelly. A certa altura, ela afirma: “Nós, em geral, não gostamos de forasteiros aqui, sr. Lockwood, a não ser que eles gostem de nós primeiro”⁴³ (ibid., p. 102). Com efeito, na primeira noite de Heathcliff em *Wuthering Heights*, Cathy e Hindley se recusam a tê-lo em sua cama como seu pai havia ordenado, e Nelly o coloca para dormir nos degraus da escada, “esperando que fosse desaparecer até o dia seguinte”⁴⁴ (ibid., p. 91). Em sua opinião, o sr. Earnshaw “se apegou estranhamente a Heathcliff, acreditando em tudo em que ele dizia [...] e mimando-o muito mais do que a Cathy, que era travessa e desobediente demais para ser a preferida do pai”⁴⁵ (ibid., p. 92), e ela se “perguntava por que meu patrão admirava tanto um menino taciturno que nunca, pelo que eu me lembro, retribuiu sua indulgência com qualquer sinal de gratidão. Ele não era insolente com seu benfeitor; era apenas insensível [...]”⁴⁶ (ibid., p. 93). A própria Nelly, todavia, reconhece que Heathcliff invariavelmente falava a verdade, de modo que cabe ao leitor indagar o que haveria de enigmático na boa-fé com que o senhor Earnshaw acreditava no que dizia a criança. Por que a afeição de seu patrão – que afinal adotara Heathcliff e o via como uma “dádiva de Deus” – parece tão estranha aos olhos de Nelly? E o que seria, para ela, “um sinal de gratidão” pela sua “indulgência”? Se Heathcliff não era insolente, e se o senhor Earnshaw evidentemente o amava e o tratava como a um filho, qual é o tipo de atitude que Nelly esperava de Heathcliff para deixar de se incomodar com a sua presença e com a afeição que ele recebia de seu patrão?

Façamos, aqui, uma breve incursão a *Jane Eyre*, que pode auxiliar a esclarecer essas indagações. Jane, a protagonista e narradora do romance de Charlotte Brontë, era uma criança órfã, criada como dependente na casa de seus tios, onde era maltratada pela tia e seus filhos. No Capítulo I, depois de ser objeto de uma agressão particularmente violenta de John Reed, seu primo mais velho, ela revida o golpe do menino. Toda a casa se mostra indignada com a sua conduta, e Jane é punida severamente. Uma das criadas lhe diz: “Mas que vergonha, que vergonha! [...] Que conduta chocante, srta. Eyre, bater num jovem cavalheiro, filho da sua benfeitora! Seu jovem patrão!”, ao que Jane responde: “Patrão! Em que ele é meu patrão? Por acaso sou uma empregada?” A resposta da criada é emblemática: “Não; a senhorita é menos do que uma empregada, pois não faz nada em

⁴³ “We don’t in general take to foreigners here, Mr. Lockwood, unless they take to us first.”

⁴⁴ “[...] hoping it might be gone in the morning”.

⁴⁵ “He took to Heathcliff strangely, believing all he said [...], and petting him up far above Cathy, who was too mischievous and wayward for a favourite”.

⁴⁶ “[...] I wondered often what my master saw to admire so much in the sullen boy who never, to my recollection, repaid his indulgence by any sign of gratitude. He was not insolent to his benefactor; he was simply insensible [...]”.

troca do seu sustento”⁴⁷ (BRONTË, C., 2021, p. 76). Transcrevo a seguir os conselhos que, um pouco mais adiante, no Capítulo II, Jane recebe das duas criadas, senhoritas Abbot e Bessie:

A senhorita deveria saber, mocinha, que tem obrigações para com a sra. Reed. É ela quem a sustenta; se a expulsasse daqui, você iria para o lar dos pobres.’ [...] ‘E não deveria achar que está em posição de igualdade com as senhorinhas Reed e com o patrãozinho porque a patroa gentilmente lhe permite ser criada junto com eles. Eles vão ter muito dinheiro, e você não vai ter nenhum. Seu dever é ser humilde e tentar se mostrar agradável para com eles.’⁴⁸ (ibid., p. 77)

Em suma, as senhoritas Abbot e Bessie aconselham Jane a reconhecer a própria inferioridade, determinada pelo seu lugar social, e a agir em consonância com ela, tornando-se submissa, humilde e agradável àqueles de quem ela depende financeiramente. As atitudes de John Reed e de Jane Eyre não são julgadas pelos mesmos parâmetros: de acordo com o padrão moral que subjaz nos comentários das empregadas, e que é sancionado pela atitude da senhora Reed, o primeiro tem direito a ser violento com Jane, porque é ele o herdeiro daquela casa; ela não pode revidar, porque ocupa ali o lugar de dependente. Ademais, para Abbot e Bessie, Jane não é inferior somente aos donos da casa, mas aos empregados também; ela é vista pelas criadas como uma espécie de parasita, e é nesse sentido que essa passagem de *Jane Eyre* lança luz na posição de Nelly em relação a Heathcliff. Não se trata apenas de sublinhar a importância do lugar social incerto de Heathcliff, mas a do lugar bem determinado da narradora: na atitude de Nelly em relação a Heathcliff, especialmente nos primeiros tempos após a sua chegada na casa, transparece um ressentimento diante do fato de que Heathcliff, que não é um filho biológico do senhor Earnshaw e, além disso, que não é branco e não possui sequer sobrenome, mereça a afeição paternal de seu patrão e seja colocado por ele em posição de igualdade com Hindley e Catherine – aqueles que se tornarão seus patrões –, e, assim, acima dela mesma. Podemos supor que o “sinal de gratidão” que Nelly esperava de Heathcliff teria muito da humildade e da subalternidade que Abbot e Bessie aconselham Jane a adotar em relação aos seus primos abastados. A manutenção dessa ordem social

⁴⁷ “For shame! [...] What a shocking conduct, Miss Eyre, to strike a young gentleman, your benefactress’s son! Your young master!”; “Master! How is he my master? Am I a servant?”; “No; you are less than a servant, for you do nothing for your keep”.

⁴⁸ “You ought to be aware, Miss, that you are under obligations to Mrs. Reed: she keeps you: if she were to turn you off, you would have to go to the poor house.” [...] “And you ought not to think yourself on an equality with the Misses Reed and Master Reed, because Missis kindly allows you to be brought up with them. They will have a great deal of money, and you will have none: it is your place to be humble, and to try to make yourself agreeable to them.”

pode ajudar a explicar, também, porque Nelly parece tão disposta a fazer pouco caso das crueldades de Hindley.

Nesse contexto, também é preciso levar em conta os afetos e desafetos de Ellen Dean. Notemos que, enquanto Catherine fez amizade com Heathcliff rapidamente após sua chegada na casa, Nelly, ao contrário, assim como Hindley, odiava-o. Mesmo depois da doença das crianças (Capítulo IV, Vol. I), ocasião a partir da qual a narradora afirma ter se tornado mais branda com Heathcliff, deixando de acompanhar Hindley nas agressões e insultos ao menino, ela ainda interferia nas situações de conflito de modo a proteger Hindley: quando este último, irritado com uma disputa com Heathcliff sobre um cavalo, atira-lhe no peito um peso de ferro (usado para pesar batatas e feno), Nelly impede que Heathcliff conte ao sr. Earnshaw o que acabara de acontecer e o convence a atribuir seus hematomas ao cavalo (BRONTË, E., 2021, pp. 94-5). Ademais, o modo como ela relata a degradação a que Hindley submete Heathcliff depois da morte de seu pai é curiosamente desprovido de simpatia. Ela conta ter feito algum tipo de intervenção apenas quando Hindley nega a Heathcliff até o que cabia aos empregados – como no Capítulo VII, Vol. I, em que Hindley proíbe Heathcliff de comer com todos outros quando Linton e Isabella estão visitando Wuthering Heights –, mas não demonstra considerar que o rebaixamento de Heathcliff à condição de serviçal fosse alguma espécie de injustiça. Depois da morte de Frances, quando Hindley começa a se comportar de modo tirânico para com os criados, a tal ponto que apenas Nelly e Joseph permanecem na propriedade, ela declara sua própria parcialidade: “E, além do mais, [eu] tinha sido irmã de criação do patrão, e perdoava seu comportamento com mais facilidade do que um estranho”⁴⁹ (ibid., p. 126).

Nelly também desenvolve um forte sentimento maternal por Hareton, o filho de Hindley, tendo-o amamentado e cuidado dele desde seu nascimento, uma vez que a sua mãe, Frances, falece após o parto. Porém, com a mudança de Catherine para Thrushcross Grange depois de seu casamento com Linton, Nelly deve acompanhá-la e se separar de Hareton – que tinha, então, quase cinco anos –, o que foi motivo de mágoa para ela:

Nossa despedida foi triste, mas as lágrimas de Catherine tiveram mais poder [...]. E, desde então, ele [Hareton] se tornou um estranho para mim. É impressionante pensar nisso, mas não tenho dúvidas de que se esqueceu

⁴⁹ “[...] and besides, you know, I had been his foster sister, and excused his behaviour more readily than a stranger would.”

completamente de Ellen Dean, e de que um dia ele foi o mundo todo para ela, e ela para ele!⁵⁰ (ibid., p. 155)

Lembremo-nos, também, que Nelly passou a nutrir uma forte antipatia por Catherine depois de passada a sua infância. No capítulo VIII, Vol. I, a narradora afirma que, aos quinze anos de idade, Cathy se tornara “uma criatura muito ativa e obstinada! Confesso que não gostava mais dela depois que deixou de ser criança e a provocava com frequência, tentando diminuir sua arrogância”⁵¹ (ibid., p. 127). Nelly se divertia com as perplexidades e dificuldades que a menina não revelava buscando evitar ser objeto de troça, e justifica a sua malícia alegando que Catherine era demasiado arrogante: “Isso me faz parecer malvada – mas Catherine era tão orgulhosa que se tornou mesmo impossível ter pena de suas aflições enquanto não aprendesse uma lição e se tornasse mais humilde”⁵² (ibid., p. 129). Nelly também admite que, após o casamento de Catherine e Linton, tomava o partido deste último em preferência ao de sua patroa, porque considerava Linton moralmente superior a Catherine – ele era “bom, confiável e honesto”, e ela “parecia se permitir tanta latitude que eu tinha pouca fé em seus princípios e ainda menos compaixão pelos seus sentimentos”⁵³ (ibid., p. 177). E, talvez, o seu comentário mais hostil a respeito de Catherine seja o que Nelly relata ter pensado quando, no Capítulo I, Vol. II, Cathy perde os sentidos nos braços de Heathcliff: “‘Ou ela desmaiou, ou morreu’, pensei. ‘Tanto melhor. É muito melhor morrer do que continuar sendo um fardo e uma causa de tristeza para todos em sua volta’”⁵⁴ (ibid., p. 246). Observa-se, nessa passagem, o quanto os afetos de Nelly podem divergir daqueles das personagens a respeito de quem ela narra. É evidente que nem Linton nem Heathcliff viam Catherine como um fardo, pelo contrário. Não obstante, e embora professe o seu respeito e amor por Linton, Nelly se agarra decididamente a suas próprias opiniões e age de acordo com elas mesmo em detrimento do interesse das outras personagens mais diretamente envolvidas na situação.

Com efeito, como dito anteriormente, os afetos de Nelly a levam a tomar decisões que influenciam o desenrolar dos eventos da narrativa. A sua animosidade contra

⁵⁰ “*We made a sad parting, but her tears were more powerful than ours [...]; and, since then, he has been a stranger, and it’s very queer to think it, but I’ve no doubt he has completely forgotten all about Ellen Dean and that he was ever more than all the world to her, and she to him!*”

⁵¹ “[...] *a haughty, headstrong creature! I own I did not like her, after her infancy was past [...]*”.

⁵² “*That sounds ill-natured – but she was so proud, it became really impossible to pity her distresses, till she should be chastened into more humility*”.

⁵³ “[...] *he was kind, and trustful, and honourable*”; “[...] *she seemed to allow herself such wide latitude, that I had little faith in her principles, and still less sympathy for her feelings.*”

⁵⁴ “*‘She’s fainted or dead’, I thought, ‘so much the better. Far better that she should be dead, than lingering a burden and a misery-maker to all about her.’*”

Catherine, por exemplo, é decisiva em um momento crucial. No Capítulo IX, Vol. I, Cathy procura Nelly logo após Linton tê-la pedido em casamento, e a primeira pergunta que faz é se a criada está sozinha na cozinha; Nelly responde que sim, embora saiba que Heathcliff está perto e pode escutá-las. Catherine indaga onde está Heathcliff; Nelly mente, dizendo que ele está nos estábulos. Catherine está aflita com a decisão que acabou de tomar, isto é, casar-se com Linton, e tenta, conversando com Nelly, elaborar as suas emoções contraditórias. Quando ela afirma que se casar com Heathcliff iria degradá-la, porque Hindley o havia rebaixado terrivelmente, Nelly percebe que Heathcliff se levanta e vai embora, mas não avisa Catherine, e ele não ouve o restante de seu discurso, isto é, que ela o amava, que suas almas partilhavam da mesma substância. Esta é a noite em que Heathcliff abandona Wuthering Heights, retornando apenas três anos depois, quando Catherine já está casada. Sua partida repentina é responsável pelo início da doença de Cathy. Após aguardar Heathcliff a noite inteira, e ter se molhado por conta da chuva ao procurá-lo pelas charnecas, Catherine tem um acesso. Nelly fica preocupada e manda chamar o médico, sr. Kenneth. Ele afirma que se tratava do princípio de um delírio e que Catherine padecia de uma febre perigosa. A sua recomendação é que Nelly cuide para que a menina não se suicide jogando-se escadas abaixo ou pulando da janela e que evite contrariá-la; não obstante a gravidade da situação, porém, Nelly admite que não foi uma “enfermeira gentil”, conduta que se repete depois, durante o desvario fatal de Catherine.

Essa antipatia também a leva a avaliar erroneamente as emoções de Catherine. Por exemplo, após o casamento, Nelly relata que Catherine tinha “períodos de melancolia e de silêncio de tempos em tempos”, os quais Linton atribuía a “uma alteração em sua constituição causada pela doença perigosa pela qual ela passara, pois jamais fora propensa ao abatimento antes”⁵⁵ (ibid., p. 159). Não obstante, logo em seguida a narradora declara para Lockwood que Linton e Catherine gozavam de uma felicidade “profunda e crescente”⁵⁶ (ibid., p. 159) que, segundo ela, foi perturbada pelo retorno de Heathcliff. A declaração feita por Catherine após o reencontro com Heathcliff, porém, evidencia o equívoco de Nelly:

O acontecimento desta noite me reconciliou com Deus e com toda a humanidade! Eu estava numa rebeldia furiosa contra o destino. Ah, sofri dores muito, muito amargas, Nelly! [...] Foi bondade com ele [Linton] que me levou a suportá-las sozinha; se eu houvesse expressado a agonia que com frequência

⁵⁵ “*Catherine had seasons of gloom, and silence, now and then*”; “[...] *an alteration in her constitution, produced by her perilous illness, as she was never subject to depression of spirits before*”.

⁵⁶ “[...] *they were really in possession of deep and growing happiness*”.

sentia, ele teria aprendido a ansiar por seu alívio com o mesmo ardor que eu.⁵⁷ (ibid., p. 168)

Nelly não reconhece nem legítima a infelicidade de Catherine, o que, no limite, leva ao pouco caso que a empregada faz do estado de exasperação fatal de sua patroa, de que esta última não mais se recupera. No Capítulo XII, Vol. I, após uma discussão intensa entre Linton e Heathcliff, Catherine passa três dias trancada no quarto recusando toda comida, mas Nelly se nega a relatar esse fato para seu patrão porque não desejava “multiplicar seus aborrecimentos para ajudar o egoísmo dela [de Catherine]”⁵⁸ (ibid., p. 189). Quando, porém, Linton entra no quarto de Catherine para encontrá-la delirando e abatida, Nelly procura se justificar, dizendo: “Ela estava se consumindo aqui [...] sem comer quase nada, e sem nunca reclamar. Só deixou entrar alguém esta tarde e, por isso, não podíamos informar o senhor sobre o estado dela, pois também não sabíamos. Mas não é nada”⁵⁹ (ibid., p. 201). A isso, Linton responde severamente: “Não é nada, Ellen Dean? [...] Você vai se explicar melhor por não me prevenir disso”⁶⁰ (ibid., p. 201). E enquanto Linton, angustiado, toma Catherine em seus braços, Nelly prossegue: “Ela passou a noite inteira falando coisas sem sentido. Mas, se ficar tranquila e for bem cuidada, vai se recuperar. De agora em diante, precisamos tomar cuidado para não contrariá-la”⁶¹ (ibid., p. 202). A essa altura, porém, está claro que a própria Nelly recusou a Catherine o cuidado adequado ao seu estado, aquele mesmo que já havia sido aconselhado pelo médico diante da sua primeira crise. A tentativa da narradora de atenuar a parte de responsabilidade que lhe cabe na situação e a hipocrisia de sua sugestão de cautela em se tratando de aborrecer Catherine ficam em evidência diante da dura repreensão de Linton:

“Eu não quero mais nenhum conselho seu”, respondeu o sr. Linton. “Você conhecia a natureza da sua patroa e me encorajou a irritá-la. E não me dizer nada sobre o estado dela durante esses três dias! Foi uma crueldade! Meses de doença não poderiam causar tamanha alteração!” // Comecei a me defender,

⁵⁷ *“The event of this evening has reconciled me to God and humanity! I had risen in angry rebellion against providence – Oh, I’ve endured very, very bitter misery, Nelly! [...] It was kindness for him [Linton] which induced me to bear it alone: had I expressed the agony I frequently felt, he would have been taught to long for its alleviation as ardently as I.”*

⁵⁸ *“[...] multiply his annoyances for the purpose of serving her selfishness.”*

⁵⁹ *“She’s been fretting here,” I continued, “and eating scarcely anything, and never complaining: she would admit none of us till this evening, and so we couldn’t inform you of her state, as we were not aware of it ourselves, but it is nothing.”*

⁶⁰ *“It is nothing, is it, Ellen Dean?” he said sternly. “You shall account more clearly for keeping me ignorant of this!”*

⁶¹ *“She has been talking nonsense the whole evening; but, let her have quiet and proper attendance, and she’ll rally... Hereafter, we must be cautious how we vex her.”*

pensando que era muito ruim ser culpada pela teimosia perversa de outra pessoa! // “Eu sabia que a sra. Linton tinha uma natureza obstinada e autoritária, mas não sabia que o senhor queria alimentar o gênio terrível dela!”, exclamei. “Não sabia que, para fazer as vontades dela, devia fingir que não estava vendo as ações do sr. Heathcliff. Cumpri o dever de uma empregada fiel ao lhe contar [...]. Da próxima vez, o senhor que obtenha as próprias informações!” // “Da próxima vez que você me contar uma história, vai deixar de trabalhar para mim, Ellen Dean.”⁶² (ibid., pp. 202-3).

A conduta de Ellen nessa situação lança luz nos traços pouco bondosos e virtuosos de seu caráter. Nelly constantemente acusa Catherine de ser uma mulher arrogante e egoísta, mas ela própria se mostra muito voluntariosa e com frequência se preocupa em defender os seus interesses pessoais. Por exemplo, no Capítulo IV, Vol. II, já após a morte de Catherine, quando Linton se ausenta para se despedir de sua irmã moribunda, ele deixa sua filha, também Catherine, sob os cuidados de Nelly, “reiterando que ela não devia passar do bosque, nem mesmo em minha companhia”⁶³ (ibid., p. 280), pois Linton desejava manter a menina em ignorância da existência de Wuthering Heights e de Heathcliff. No entanto, Nelly permite que Catherine saia sozinha, confiando que a menina não se aventuraria para além dos limites da propriedade e justificando-se ao dizer que “já estava ocupada demais e velha demais para correr para cima e para baixo divertindo-a”⁶⁴ (ibid., p. 280). Num dia, porém, Catherine tenta chegar sozinha a Penistone Craggs e acaba descobrindo a propriedade vizinha e entrando em contato com Hareton. Ao buscá-la, Nelly insiste com a menina que o sr. Linton “lamentaria saber que a filha estivera lá”, e que “se ela revelasse que eu permitira o descumprimento de suas ordens, ele talvez ficasse com tanta raiva que eu teria de ir embora”⁶⁵ (ibid., p. 289). A manipulação funciona: Catherine promete não contar nada para o pai e cumpre sua palavra. Para evitar que ela mesma seja repreendida, portanto, Nelly convence a menina a esconder de seu pai uma descoberta que, pode-se dizer, precipitaria toda a ação da segunda parte do romance: ciente da existência de Wuthering Heights, Catherine depois inicia a sua correspondência com Linton Heathcliff, que é seguida por suas visitas clandestinas ao

⁶² “I desire no further advice from you”, answered Mr. Linton. “You knew your mistress’s nature, and you encouraged me to harass her. And not to give me one hint of how she has been these three days! It was heartless! Months of sickness could not cause such a change!” // I began to defend myself, thinking it too bad to be blamed for another’s wicked waywardness! // “I knew Mrs. Linton’s nature to be headstrong and domineering”, cried I; “but I didn’t know that, to humour her, I should wink at Mr. Heathcliff. I performed the duty of a faithful servant in telling you [...]. Next time you may gather intelligence for yourself!” // “The next time you bring a tale to me, you shall quit my service, Ellen Dean”.

⁶³ “[...] with reiterated orders that she must not wander out of the park, even under my escort”.

⁶⁴ “[...] being too busy, and too old then, to run up and down amusing her [...]”.

⁶⁵ “[...] how sorry he would be to find that she had been there;” “[...] if she revealed my negligence of his orders, he would perhaps be so angry that I should have to leave”.

primo, o que criará a ocasião para que Heathcliff a sequestre e force seu casamento com seu filho.

Ademais, é preciso observar que o caráter de Catherine é construído de modo mais complexo e mais ambivalente do que as opiniões de Nelly fazem crer. A narradora insiste no egoísmo de Catherine, mas esta foi a única em *Wuthering Heights* a superar o primeiro momento de estranhamento e a acolher Heathcliff sem nutrir inveja ou ódio, e isso mesmo diante da severidade com que ela era tratada pelo pai, que elegera Heathcliff como um favorito:

[...] Catherine às vezes vinha toda carinhosa, querendo fazer as pazes à noite. // “Não, Cathy”, dizia o velho. “Eu não consigo te amar; tu és pior que teu irmão. Vai rezar, filha, e pede perdão a Deus. Eu e tua mãe devemos nos arrepender de ter te criado!” // Isso a fez chorar a princípio. Depois, ser continuamente repelida a fez endurecer, e ela ria quando eu a mandava dizer que sentia muito pelos seus defeitos e pedir perdão.⁶⁶ (ibid., pp. 98-9).

Ela também “levava mais reprimendas por causa dele [de Heathcliff] do que nós todos”⁶⁷ (ibid., p. 98), e isso não a impedia de amá-lo. É nesse sentido que, conquanto tenhamos acesso apenas a alguns fragmentos de diário escritos por Cathy, essas passagens oferecem algum contraponto à visão que Ellen Dean tem dela, ao mesmo tempo em que servem como uma espécie de parâmetro a partir do qual o leitor pode perceber a falta de simpatia de Nelly em relação a Heathcliff, visto que os trechos do diário lidos por Lockwood são um testemunho do sofrimento de Cathy diante da conduta tirânica de seu irmão: “Que domingo horrível! [...] Gostaria que meu pai ainda estivesse aqui. Hindley é um substituto detestável. Sua conduta com Heathcliff é atroz. H. e eu vamos nos rebelar”⁶⁸ (ibid., p. 71). Nesse domingo, a situação das duas crianças era tão insuportável, que eles decidem escapar para as charnecas mesmo debaixo de chuva: “É impossível a gente ficar mais úmido ou com mais frio na chuva do que a gente já está aqui dentro”⁶⁹ (ibid., p. 73). Catherine também descreve, desesperada e enfurecida, as novas ordens de Hindley concernentes a Heathcliff:

⁶⁶ “[...] she sometimes came fondling to make it up at night. // “Nay, Cathy,” the old man would say, “I cannot love thee; thou’rt worse than thy brother. Go, say thy prayers, child, and ask God’s pardon. I doubt thy mother and I must rue we ever reared thee!” // That made her cry, at first; and then, being repulsed continually hardened her, and she laughed if I told her to say she was sorry for her faults, and beg to be forgiven.”

⁶⁷ “[...] she got chided more than any of us on his account”.

⁶⁸ “An awful Sunday! [...] I wish my father were back again. Hindley is a detestable substitute – his conduct to Heathcliff is atrocious – H. and I are going to rebel [...]”.

⁶⁹ “[...] we cannot be damper, or colder, in the rain than we are here”.

“Eu nunca sonhei que Hindley um dia fosse me fazer chorar tanto!”, escreveu. “Minha cabeça dói tanto que não consigo mais mantê-la no travesseiro; mas, mesmo assim, não consigo parar. Pobre Heathcliff! Hindley o chama de vagabundo e não deixa que se sente ou que coma mais conosco; e disse que ele e eu não podemos mais brincar juntos, e ameaça expulsá-lo de casa se desobedecermos às suas ordens. // Ele estava culpando nosso pai por tratar H. com generosidade demais (como ousou fazer isso?); e jurou que vai colocá-lo de novo no lugar certo...”⁷⁰ (ibid., p. 73).

Quando, no Capítulo IX, Vol. I, Catherine aceita o pedido de casamento de Linton e confessa para Nelly a natureza de seu amor por Heathcliff, a empregada lhe diz: “Assim que se casar com Edgar Linton, ele vai perder amiga, amor e tudo! Você já parou para pensar em como vai suportar essa separação – e em como ele vai suportar ficar sozinho no mundo?”⁷¹ (ibid., p. 145). Indignada, Catherine declara que ninguém pode separá-los, que ela jamais abandonaria Heathcliff e que, paradoxalmente, a melhor razão que ela tinha para se casar com Linton era precisamente o bem-estar de Heathcliff – pois, ao tornar-se financeiramente independente de seu irmão e, mais que isso, tornar-se a esposa do herdeiro mais rico da região, ela pensava que poderia livrá-lo da tirania de Hindley:

Ele, sozinho no mundo! Nós, separados! [...] Não enquanto eu for viva, Ellen. Por nenhuma criatura no mundo. Todos os Linton da face da Terra poderiam derreter e virar nada antes que eu consentisse em abrir mão de Heathcliff. Ah, essa não é minha intenção. Não é isso que eu pretendo! Eu não me casaria com Edgar se esse fosse o preço exigido! [...] Nelly, estou vendo agora que você me considera uma egoísta terrível. Mas você nunca parou para pensar que, se Heathcliff e eu nos casássemos, seríamos mendigos? Já se eu me casar com Linton, posso ajudar Heathcliff a subir no mundo e fazer com que ele deixe de depender do meu irmão.⁷² (ibid., p. 146)

Observe-se que, nessa passagem, Catherine se dirige precisamente à acusação de egoísmo implícita nas palavras de Nelly e procura se defender com ardor. A narradora continua incrédula diante da ideia de que Catherine ajudaria Heathcliff com o dinheiro de Linton, que o detestava, e opina que essa foi a pior razão indicada por Catherine para se

⁷⁰ “How little did I dream that Hindley would ever make me cry so!”, she wrote. “My head aches, till I cannot keep it on the pillow; and still I can’t give over. Poor Heathcliff! Hindley calls him a vagabond, and won’t let him sit with us, nor eat with us any more; and, he says, he and I must not play together, and threatens to turn him out of the house if we break his orders.” // “He has been blaming our father (how dared he?) for treating H. to liberally; and swears he will reduce him to his right place –”.

⁷¹ “As soon as you become Mrs. Linton, he loses friend, and love, and all! Have you considered how you’ll bear the separation, and how he’ll bear to be quite deserted in the world?”

⁷² “He quite deserted! We separated! [...] Every Linton on the face of the earth might melt into nothing, before I could consent to forsake Heathcliff. Oh, that’s not what I intend – that’s not what I mean! I shouldn’t be Mrs. Linton were such a price demanded! [...] Nelly I see now, you think me a selfish wretch, but did it never strike you that if Heathcliff and I married, we should be beggars? whereas, if I marry Linton, I can aid Heathcliff to rise, and place him out of my brother’s power.”

casar. Significativamente, Cathy discorda, dizendo que, ao contrário, esse é o seu melhor motivo, sendo o único que não se relaciona a nenhum de seus caprichos: “Os outros foram para satisfazer os meus caprichos; e por Edgar também, para deixá-lo contente. Esse é pelo bem de alguém que encerra em si meus sentimentos por Edgar e por mim mesma”⁷³ (ibid., p. 146). A lógica de Catherine pode soar estranha, mas não há razão para presumir que ela esteja sendo desonesta. Esse elemento paradoxal é parte da personalidade de Catherine tal como construída no romance: ela acredita no que diz, e, nesse sentido, seu caráter não pode ser reduzido ao traço do egoísmo. Eventualmente, é claro, ela se comporta de modo egoísta, assim como todas as outras personagens também o fazem.

De fato, a carta de Isabella Linton é um testemunho latente da honestidade de Catherine. No Capítulo X, Vol. I, Isabella reclama da crueldade de Catherine e acaba confessando que a razão de seu mau humor recente era o desejo de ficar perto de Heathcliff e o fato de que, em sua opinião, Catherine não o permitia justamente por saber ela, Isabella, o desejava – Isabella acusa Catherine de ser “desmancha-prazeres” e de não querer que ninguém além dela mesma seja amada. Surpresa, Catherine pede que Isabella se explique, e a srta. Linton afirma amar Heathcliff, “mais do que você jamais amou Edgar. E ele poderia me amar, se você deixasse!”⁷⁴ (ibid., p. 171). Catherine, então, descreve cruamente o caráter de seu amigo, procurando desiludir a sua cunhada das ideias fantasiosas que ela passara a nutrir a respeito de Heathcliff:

Nelly, me ajude a convencê-la de sua loucura. Diga a ela o que Heathcliff é: uma criatura sem dono, sem refinamento, sem cultivo; um deserto árido, feito de mato e pedra. Eu preferiria colocar aquele canarinho no bosque num dia de inverno do que recomendar a você que entregue seu coração a ele! É uma ignorância deplorável do caráter de Heathcliff, menina, que fez esse sonho entrar na sua cabeça – mais nada. Por favor, não imagine que ele esconde uma benevolência e um carinho imensos sob uma aparência dura! [...] E ele esmagaria você como um ovo de pardal, Isabella, se achasse que estava lhe dando trabalho demais. Sei que Heathcliff jamais seria capaz de amar alguém da família Linton; mas ele poderia muito bem se casar com você por causa de sua fortuna e do que talvez venha a herdar.⁷⁵ (ibid., pp. 171-2)

⁷³ “The others were the satisfaction of my whims; and for Edgar’s sake, too, to satisfy him. This is for the sake of one who comprehends in his person my feelings to Edgar and myself.”

⁷⁴ “[...] more than ever you loved Edgar; and he might love me if you would let him!”

⁷⁵ “Nelly, help me to convince her of her madness. Tell her what Heathcliff is – an unreclaimed creature, without refinement – without cultivation; an arid wilderness of furze and whinstone. I’d soon put that little canary into the park on a winter’s day as recommend you to bestow your heart on him! It is deplorable ignorance of his character, child, and nothing else, which makes that dream enter your head. Pray don’t imagine he conceals depths of benevolence and affection beneath a stern exterior! [...] and he’d crush you, like a sparrow’s egg, Isabella, if he found you a troublesome charge. I know he couldn’t love a Linton; and yet he’d be quite capable of marrying your fortune and expectations.”

Isabella, porém, persiste em sua fantasia e continua posicionando Catherine no lugar de sua inimiga: “Que vergonha! Que vergonha! [...] Você é pior do que vinte inimigos, sua amiga venenosa!”⁷⁶ (ibid., p. 172). Assim como faz com Nelly, Catherine também explicita aqui a acusação de egoísmo direcionada a ela: “Ah! Quer dizer que você não acredita em mim? [...] Acha que eu falei isso por ser egoísta e malvada?”⁷⁷, ao que Isabella responde que sim; sem paciência, Catherine remata: “Experimente então, já que é isso que você quer. Para mim, chega. Vou deixar que sua insolência atrevida ganhe a discussão”⁷⁸ (ibid., p. 172). Depois que Catherine se retira, Isabella ainda reitera a sua tolice absurda: “E eu preciso sofrer por causa do egoísmo dela! [...] O sr. Heathcliff não é um monstro. Tem uma alma nobre e fiel. Senão, como teria se lembrado dela?”⁷⁹ (ibid., p. 172). A previsão de Catherine, entretanto, se concretiza: mesmo desprezando Isabella, Heathcliff se casa com ela por conta de sua herança. A carta que Isabella envia para Nelly depois de sua lua de mel expõe a sua descoberta amarga de que Catherine simplesmente havia lhe falado a verdade.

O sr. Heathcliff é um homem? Se for, é louco? E se não for, é um demônio? Não lhe direi meus motivos para fazer a indagação. Mas suplico-lhe que explique, se puder, com o que foi que me casei. [...] Heathcliff é engenhoso e incansável em seu esforço para me dar aversão. Às vezes, isso me faz sentir um espanto tão intenso que amortece o meu medo. Mas garanto a você que um tigre ou uma serpente venenosa não provocaria em mim um terror igual ao que ele desperta. Heathcliff me falou da doença de Catherine e acusou meu irmão de causá-la, prometendo que eu iria sofrer no lugar de Edgar até ele conseguir apanhá-lo. // Eu realmente o odeio. Sou uma miserável. Fui uma tola!⁸⁰ (ibid., p. 213-223).

A sua tolice também é corroborada pelo relato do próprio Heathcliff em diálogo com Nelly: esta última havia acabado de lhe dizer que não duvidasse da capacidade de Isabella de nutrir afetos intensos, pois, afinal de contas, ela havia abandonado o conforto e a elegância da vida em Thrushcross Grange para se casar com ele. A isso, Heathcliff responde que ficara assombrado com a capacidade de Isabella de persistir na ilusão de

⁷⁶ “For shame! for shame! [...] You are worse than twenty foes, you poisonous friend!”

⁷⁷ “Ah! you won’t believe me, then? [...] You think I speak from wicked selfishness?”

⁷⁸ “Try for yourself, if that be your spirit: I have done, and yield the argument to your saucy insolence.”

⁷⁹ “And I must suffer for her egotism! [...] Mr. Heathcliff is not a fiend: he has an honourable soul, and a true one, or how could he remember her?”

⁸⁰ “Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? I shan’t tell my reasons for making this inquiry; but I beseech you to explain, if you can, what I have married [...]; he is ingenious and unresting in seeking to gain my abhorrence! I sometimes wonder at him with an intensity that deadens my fear: yet, I assure you, a tiger or a venomous serpent could not rouse terror in me equal to that which he awakens. He told me of Catherine’s illness, and accused my brother of causing it; promising that I should be Edgar’s proxy in suffering, till he could get a hold of him. // I do hate him – I am wretched – I have been a fool!”

sua imaginação e de ignorar voluntariamente as suas inequívocas demonstrações da repulsa que ele tinha por ela e por sua família.

Ela os abandonou por uma ilusão, imaginando que eu era um herói de romance e esperando uma indulgência ilimitada da minha devoção cavalheiresca. Mal consigo considerá-la uma criatura racional, tamanha foi a obstinação com que persistiu em criar uma ideia irreal do meu caráter e agir de acordo com as falsas impressões que acalentava. Mas acho que ela por fim está começando a me conhecer. Não vejo mais os sorrisos e as caretas bobas que me irritavam no começo, nem a incapacidade insana de discernir que eu estava falando a verdade quando disse qual era minha opinião sobre ela e sua paixão. Custou-lhe um esforço fantástico de perspicácia descobrir que eu não a amava. Cheguei a acreditar que nenhuma lição seria suficiente para que aprendesse isso! Mas não aprendeu direito, pois esta manhã mesmo anunciou, como se estivesse dizendo algo aterrador, que eu conseguira fazer com que ela me odiasse! Foi um trabalho de Hércules, garanto!⁸¹ (ibid., p. 229)

Assim, embora caiba a Ellen Dean relatar a maior parte da narrativa, a multiplicidade de vozes oferece vislumbres das personagens que ajudam a minar a autoridade moral que ela pretende ter. Essa questão é tematizada, aliás, por um comentário que a própria narradora faz: “Mas o senhor não quer ouvir meus sermões [*moralizing*], sr. Lockwood. Saberá julgar tudo isso tão bem quanto eu. Pelo menos, irá acreditar que sabe, o que dá no mesmo”⁸² (ibid., p. 163).

Essa série de dispositivos de distanciamento que estruturam a obra de Emily Brontë – de um lado, narradores participantes que são ou tolos ou tendenciosos, de outro, a opção por negar acesso ao mundo interior e subjetivo das personagens mais passionais e impetuosas – é um dos principais elementos na opacidade moral de *Wuthering Heights*, na medida em que a autora, tendo sido bem sucedida nessa estrutura, logra apagar quase completamente qualquer tipo de juízo moral que lhe pudesse ser atribuído: nas palavras de Shannon Jr. (1959), “Emily Brontë, ao excluir a si mesma da narração, desdenha o ofício de comentarista moral” (SHANNON JR., 1959, p. 109). Se ela renuncia ao didatismo que marca a obra de sua irmã Charlotte, porém, não é possível dizer que valores

⁸¹ “She abandoned them under a delusion,” he answered, “picturing in me a hero of romance, and expecting unlimited indulgences of my chivalrous devotion. I can hardly regard her in the light of a rational creature, so obstinately has she persisted in forming a fabulous notion of my character, and acting on the false impressions she cherished. But, at last, I think she begins to know me – I don’t perceive the silly smiles and grimaces that provoked me at first; and the senseless incapability of discerning that I was in earnest when I gave her my opinion of her infatuation, and herself – It was a marvellous effort of perspicacity to discover that I did not love her. I believed, at one time, no lessons could teach her that! and yet it is poorly learnt; for this morning she announced, as a piece of appalling intelligence, that I had actually succeeded in making her hate me! A positive labour of Hercules, I assure you!”

⁸² “But you’ll not want to hear my moralizing, Mr. Lockwood: you’ll judge, as well as I can, all these things; at least, you’ll think you will, and that’s the same”.

imorais sejam *defendidos* em *Wuthering Heights*. Conforme colocado por Shannon Jr., “como todos os grandes romancistas, ela [Emily] está preocupada com os paradoxos da existência”⁸³ (ibid., p. 109), o que se relaciona ao assunto da próxima seção, em que analisaremos o modo como a representação das paixões no romance ajuda a construir essa opacidade moral.

2.2. A representação das paixões

Para Raymond Williams, existe um vínculo entre os romances *Wuthering Heights* e *Jane Eyre* que não se explica somente porque Emily e Charlotte eram irmãs, mas que se sustenta porque ambas as obras são marcadas por “uma ênfase no sentimento intenso, um compromisso com algo a que devemos chamar diretamente de paixão”⁸⁴ (WILLIAMS, 1987, np). A representação dessa paixão, entretanto, se dá de modo diverso nos dois romances. Com efeito, a comparação entre *Wuthering Heights* e *Jane Eyre* – considerando-se o horizonte da primeira recepção das obras – ajuda a dar medida do quanto *Wuthering Heights* subverteu as expectativas de seus primeiros críticos nesse âmbito.

No Capítulo XXVI de *Jane Eyre*, a protagonista descobre, no dia de seu casamento com o sr. Rochester, que seu noivo já era casado, e que a sua esposa, Bertha Mason, uma mulher mentalmente desequilibrada, vivia presa no sótão de Thornfield Hall. Trata-se de uma descoberta terrível para Jane, que, como já dito, desde o início de seu relato sublinhara a própria condição solitária. Ela, que era “pobre, desconhecida, feia e miúda”⁸⁵ (BRONTË, C., 2021, p. 421), “uma moça fria e solitária”⁸⁶ (ibid., p. 481), vê serem abruptamente destruídos os seus sonhos e a expectativa de viver ao lado do homem que ama. Embora Jane se encontre em um estado de completo desalento após uma mudança de sorte tão súbita – ela afirma que não tinha ânimo para se levantar, nem forças para fugir, e desejava a morte –, é com uma clareza vigorosa que sabe que era necessário deixar Rochester. O início do Capítulo XXVII mostra o processo de reflexão da personagem:

Em algum momento da tarde, ergui a cabeça, e, ao olhar em volta e ver o sol no oeste lançando na parede a luz que assinalava seu declínio, perguntei: “O

⁸³ “Like all great novelists, she is concerned with the paradoxes of existence”.

⁸⁴ “[...] an emphasis on intense feeling, a commitment to what we must directly call passion [...]”.

⁸⁵ “[...] poor, obscure, plain, and little [...]”.

⁸⁶ “[...] a cold, solitary girl [...]”.

que devo fazer?”. // Mas a resposta dada por minha mente — “Vá embora de Thornfield agora mesmo” — foi tão rápida, tão terrível, que fechei os ouvidos. Disse que não conseguia suportar aquelas palavras no momento. “O fato de eu não ser mais a noiva de Edward Rochester é o menor dos meus desgostos”, afirmei; “o fato de eu ter despertado de sonhos gloriosos e constatado que todos eles eram vazios e vãos é um horror que eu poderia suportar e controlar; mas o fato de eu precisar deixá-lo de modo resoluto, imediato e absoluto é intolerável. Não consigo fazê-lo.” // Então uma voz dentro de mim declarou que sim, e previu que eu deveria fazê-lo. Lutei contra minha própria decisão. Queria ser fraca para poder evitar o trecho penoso de novos sofrimentos que via se estender à minha frente; e a Consciência, transformada em tirana, segurava a Paixão pela garganta e lhe dizia, num tom de zombaria, que ela só fizera mergulhar o pezinho na lama, e jurava que com aquele braço de ferro ia empurrá-la em direção a profundezas insondáveis de agonia.⁸⁷ (ibid., p. 483)

Na imagem da consciência como um tirano de força insuperável que sujeita a paixão parece insinuar-se a ideia de uma inclinação natural para a virtude, como o quer Shaftesbury. Nessa altura da trajetória da personagem, o seu senso moral é tão bem desenvolvido e constitutivo de seu caráter que a decisão correta a ser tomada impõe-se como algo de que ela não pode fugir. O desejo e o amor de Jane por Rochester, conquanto ardentes, encontram os limites de sua retidão moral, de que ela não poderia jamais abrir mão, porque essa retidão informa a sua identidade. Assim, embora ela tenha perdoado Rochester rapidamente — “Leitor, eu o perdoo ali mesmo, naquele instante. [...] Mas não com palavras, não externamente; apenas dentro do meu coração”⁸⁸ (ibid., p. 486) —, em hipótese alguma consentirá em viver como sua amante. Note-se ainda que o conflito moral aqui representado se origina nos dogmas associados a uma instituição social — o casamento —, o que se reporta à esfera pública da moral individual.

Após a interrupção da cerimônia, Rochester fica muito exaltado e, à beira de um frenesi, ameaça Jane com violência:

“Jane! Quer ouvir a voz da razão? (ele parou e aproximou os lábios da minha orelha); porque se não o fizer vou tentar a violência.” Sua voz estava rouca;

⁸⁷ “Sometime in the afternoon I raised my head, and looking round and seeing the western sun gilding the sign of its decline on the wall, I asked, ‘What am I to do?’ But the answer my mind gave — ‘Leave Thornfield at once’ — was so prompt, so dread, that I stopped my ears: I said, I could not bear such words now. ‘That I am not Edward Rochester’s bride is the least part of my woe,’ I alleged: ‘that I have wakened out of most glorious dreams, and found them all void and vain, is a horror I could bear and master; but that I must leave him decidedly, instantly, entirely, is intolerable. I cannot do it.’ // But, then, a voice within me averred that I could do it; and foretold that I should do it. I wrestled with my own resolution: I wanted to be weak that I might avoid the awful passage of further suffering I saw laid out for me; and conscience, turned tyrant, held passion by the throat, told her tauntingly, she had yet but dipped her dainty foot in the slough, and swore that with an arm of iron, he would thrust her down to unsounded depths of agony.”

⁸⁸ “Reader! — I forgave him at the moment, and on the spot [...]; I forgave him all: yet not in words, not outwardly; only at my heart’s core.”

seu aspecto era o de um homem prestes a romper um grilhão insuportável e a mergulhar de cabeça numa liberdade irrestrita”⁸⁹ (ibid., p. 491).

Poderíamos dizer que, nessa passagem, o arrebatamento de Rochester simboliza uma ameaça do vício – que reside no descontrole das paixões – para a virtude de Jane:

“Será a sra. Rochester, tanto virtual quanto nominalmente. Serei fiel a você enquanto nós dois vivermos. [...] Não tenha medo de eu querer conduzi-la ao erro, transformá-la em minha amante. Por que está balançando a cabeça? Jane, você precisa ter bom senso, caso contrário eu realmente vou perder a razão outra vez.” // Sua voz e sua mão tremeram; suas narinas largas se dilataram; seu olhar chispou. Ainda assim, atrevi-me a falar. “Sua esposa está viva; isso é um fato que o senhor mesmo admitiu hoje de manhã. Se morássemos juntos como deseja, seria sua amante. Afirmar outra coisa é um sofisma... uma falsidade.” // “Jane, não sou um homem de temperamento suave, você está se esquecendo disso. Não tenho uma grande resistência, não sou calmo e equilibrado. Por piedade de mim e de você mesma, encoste o dedo no meu pulso, sinta como ele lateja... e tenha cuidado!”⁹⁰ (ibid., pp. 493-4)

No momento do confronto com o seu patrão e noivo, Jane depende inteiramente de si mesma para se proteger. Como ela própria afirma, “a crise era perigosa”⁹¹ (ibid., p. 492), mas a firmeza de seus princípios e o seu senso de dignidade garante a sua vitória sobre Rochester: “[...] um movimento de repulsa, de fuga, de medo teria selado a minha perdição... e a dele. Mas eu não estava com medo, nem um pouco. Experimentava um poder interno, uma sensação de influência que me sustentava”⁹² (ibid., p. 492). Ao contrário de Rochester, Jane é capaz de exercer autocontrole, colocando-se acima das suas paixões a despeito de quão violentas sejam. Essa atitude os preserva da convivência em uma condição socialmente degradada, o que seria negativo para Rochester, mas particularmente para Jane. Trata-se, aqui, da consciência deveras aguçada que ela tem de sua condição social. Para conseguir manter a sua decisão, por exemplo, ela se lembra do desprezo que Rochester nutria pelas amantes que mantivera ao longo de sua vida:

⁸⁹ “‘Jane! will you hear reason?’ (he stooped and approached his lips to my ear) ‘because if you won’t, I’ll try violence.’ His voice was coarse; his look that of a man who is just about to burst an insufferable bond and plunge headlong into wild licence.”

⁹⁰ “‘[...] you shall be Mrs. Rochester – both virtually and nominally. I shall keep only you so long as you and I live. [...] Never fear that I wish to lure you into error – to make you my mistress. Why do you shake your head? Jane, you must be reasonable; or in truth I shall again become frantic.’ His voice and hand quivered: his large nostrils dilated: his eye blazed: still I dared to speak: – ‘Sir, your wife is living: that is a fact acknowledged this morning by yourself. If I lived with you as you desire, I should then be your mistress: to say otherwise is sophistical – is false.’ ‘Jane, I am not a gentle-tempered man – you forget that: I am not long-enduring; I am not cool and dispassionate. Out of pity to me and yourself, put your finger on my pulse, feel how it throbs, and – beware!’”

⁹¹ “The crisis was perilous [...].”

⁹² “[...] a movement of repulsion, flight, fear, would have sealed my doom, – and his. But I was not afraid: not in the least. I felt an inward power; a sense of influence, which supported me.”

“Contratar uma amante é quase tão ruim quanto comprar um escravo; ambos muitas vezes são por natureza, e sempre por posição, inferiores; e viver de modo familiar com pessoas inferiores é degradante [...]” Senti a verdade daquelas palavras, e delas tirei a conclusão segura de que, se eu viesse a me deixar levar e esquecer todos os ensinamentos que me tinham sido inculcados a ponto de me tornar sob qualquer pretexto, mediante qualquer justificativa, por meio de qualquer tentação, a sucessora daquelas pobres moças, ele um dia teria por mim o mesmo sentimento que agora conspurcava em sua mente a lembrança delas. Não dei voz àquela certeza; senti-la bastou. Gravei-a no meu coração, para que lá permanecesse e viesse em meu auxílio na hora da dificuldade.⁹³ (ibid., pp. 504-5)

Vê-se, na tomada de decisão de Jane, a configuração de uma íntima aliança entre o bem individual e o social. Como observa De Jong (1989), Jane é protegida pelo respeito que tem por si mesma, por sua razão e seu juízo, os quais estão sedimentados em sua convicção de que “os sentimentos devem ser controlados pelo senso comum”⁹⁴ (DE JONG, 1989, p. 56).

Observe-se, ademais, que Rochester levava uma vida de vícios antes de conhecer Jane, não porque seu caráter fosse de natureza corrupta, mas porque a ambição excessiva de seu pai o obrigara a um casamento financeiramente vantajoso com uma mulher estrangeira e sem princípios, proveniente de uma família marcada pela insanidade mental. Desesperado ante a impossibilidade de se divorciar de uma mulher que havia sido declarada louca por um laudo médico, e a quem ele considerava impura e descomedida, ele decide escondê-la e agir como se fosse solteiro. Passou anos viajando pelas capitais europeias buscando uma companheira que lhe conviesse, mas, não tendo jamais encontrado tal mulher, passou a viver com amantes. O comportamento imoral de Rochester, dado a excessos e à rebeldia, adquire um status de perversidade que será punido ao fim da narrativa: após a partida de Jane, Bertha inicia um incêndio em *Thornfield Hall* e se suicida, e Rochester, ao tentar salvá-la, perde um braço e fica parcialmente cego, retirando-se para outra de suas propriedades para viver sozinho. Para Eagleton (2005), essa punição “é a oferenda sacrificial do romance à ortodoxia social e moral”, necessária para “preparar o caminho para a união de Jane e Rochester, uma vez

⁹³ “‘Hiring a mistress is the next worse thing to buying a slave: both are often by nature, and always by position, inferior: and to live familiarly with inferiors is degrading.’ [...] I felt the truth of this words; and I drew from them the certain inference, that if I were so far to forget myself and all the teaching that had been instilled into me, as – under any pretext – with any justification – through any temptation – to become the successor of these poor girls, he would one day regard me with the same feeling which now in his mind desecrated their memory. I did not give utterance to this conviction: it was enough to feel it. I impressed it on my heart, that it might remain there to serve me as aid in the time of trial.”

⁹⁴ “[...] feelings must be controlled by common sense”.

que, por meio dela, as “energias anárquicas” de Rochester teriam sido domesticadas, de forma a assegurar “uma certa igualdade satisfatória entre os dois amantes, reduzindo o abismo social entre eles”⁹⁵ (EAGLETON, 2005, p. 131).

Há outro movimento da narrativa, porém, que possibilita que essa igualdade seja conquistada: após a sua jornada solitária de muitos infortúnios e obstáculos, os quais são enfrentados com a já mencionada firmeza de princípios, Jane descobre, enfim, a família que lhe havia sido ocultada pela sra. Reed e recebe uma herança abastada de seu tio. Nos primeiros capítulos de *Jane Eyre*, somos apresentados a uma criança que é objeto constante de injustiça, sente muita raiva e é passional em todas as suas emoções. Mas, em sua trajetória, ao passar a conviver com personagens que lhe servem de modelo – como Helen Burns e a srta. Temple –, essa criança aprende a moderar os seus impulsos; ela não deixa de sentir intensamente, mas torna-se capaz de controlar as suas paixões. Jane passa por um processo de amadurecimento moral que culmina na recompensa da virtude que ela aprendeu a cultivar: essa recompensa toma uma forma socioeconômica, isto é, ela ascende socialmente, mas também emocional – ela se casa, afinal, com Rochester. Os dois aspectos, como Eagleton sugere, não podem ser dissociados.

Pode-se dizer, assim, que, em *Jane Eyre*, a representação do vício – nomeadamente o destempero das paixões e a rebeldia diante das normas sociais – está subordinada à finalidade moral da narrativa. À ambiguidade racial de Bertha, associada a sua falta de princípios, reserva-se o silêncio e a morte; ao descomedimento de Rochester, a mutilação de seu corpo. Jane, embora caracterizada pela intensidade de suas emoções, deve superar o destempero e se submeter às instituições sociais para que, ao final, seus desejos se concretizem. A construção do aspecto didático do romance de Charlotte Brontë é, assim, muito eficiente.

Em *Wuthering Heights*, porém, não há representação da virtude que se contraponha ao “*pathos* indescritível de uma explosão incontável”⁹⁶ (DOBELL, 1878, p. 171). Na seção anterior, procuramos questionar a ideia de que Ellen Dean incorpore um padrão de virtude, a partir do qual os protagonistas pudessem ser julgados, ao indicar os seus vieses tendenciosos. Para além disso, percebe-se também que, ao contrário de Jane e Rochester, em cuja relação a perversidade de uma parte é contrabalanceada pela

⁹⁵ “[...] is the novel’s sacrificial offering to social and moral orthodoxy”; “to prepare the way for Jane and Rochester’s union”; “a certain fulfilling equality between the two lovers, shrinking the social gulf between them”.

⁹⁶ “[...] unspeakable pathos of one ungovernable outburst.”

virtude da outra, Catherine e Heathcliff se assemelham não somente na passionalidade de seu caráter, marcado pela ferocidade com que se manifestam seus sentimentos, mas em sua recusa em submetê-los a qualquer tipo de controle ou perscrutação de cunho moral. Jane sofre por motivos semelhantes àqueles de Heathcliff – ela é excluída do amor familiar na casa da sra. Reed e a sua dignidade pessoal é constantemente negada pela sua condição social – ela sofre, portanto, porque se sente extremamente solitária e injustiçada. Mas as suas penas são suportadas e superadas pela sua virtude, que, na prática, toma a forma da moderação de suas paixões. Como discutido no capítulo anterior, essa concepção de virtude é orientada ao sentido social, coletivo da existência, e tinha uma ressonância política e filosófica muito significativa entre os séculos XVIII e XIX na Inglaterra. Em *Wuthering Heights*, porém, o sofrimento nunca é coibido, e parece não haver possibilidade, para as personagens, de dominá-lo por meio do desenvolvimento/amadurecimento de seu caráter, da prática da virtude: Catherine enlouquece; Hindley se degrada e se abandona ao vício no álcool e no jogo, falecendo endividado e solitário; Heathcliff se agarra a um plano de vingança e, de certo modo, também enlouquece – vive anos obcecado com a possibilidade de um vislumbre do espectro fantasioso de Catherine.

A vingança como modo de lidar com a dor é um tema importante em *Wuthering Heights*, que não informa somente o caráter de Heathcliff, mas o de quase todas as personagens, tomando o aspecto de uma questão fundamentalmente humana. Eventualmente, conquanto dirigindo-se a objetos diferentes, tanto Heathcliff como Catherine, Hindley como Isabella, Linton Heathcliff como a segunda Catherine mostram-se vingativos após serem submetidos a alguma espécie de sofrimento, seja por meio de rejeição, humilhação ou violência. Quando Hindley se torna o patrão de *Wuthering Heights* e passa a rebaixar Heathcliff, ele e Catherine se consolam não apenas na companhia um do outro, mas imaginando planos de vingança:

O cura podia pôr Catherine para decorar quantos capítulos ele bem entendesse e Joseph podia bater em Heathcliff até seu braço doer: eles esqueciam tudo no minuto em que se viam juntos de novo, ou, pelo menos, no minuto em que pensavam em algum plano travesso para se vingar⁹⁷ (BRONTË, E., 2021, p. 103).

⁹⁷ “The curate might set as many chapters as he pleased for Catherine to get by heart, and Joseph might thrash Heathcliff till his arm ached; they forgot everything the minute they were together again: at least the minute they had contrived some naughty plan of revenge [...]”

Logo após ser humilhado por Hindley diante de Edgar e Isabella Linton no Capítulo VII, Vol. I, Heathcliff associa explicitamente a vingança ao alívio da dor:

Heathcliff apoiou os dois cotovelos nos joelhos e o queixo nas mãos, e permaneceu absorto por uma reflexão muda. Quando eu perguntei no que estava pensando, ele respondeu, muito sério: // “Estou tentando decidir como me vingar de Hindley. Não me importa quanto tempo demore, contanto que eu consiga isso um dia. Espero que ele não morra antes!” // “Que vergonha, Heathcliff!”, disse eu. “Deus é quem deve punir as pessoas malvadas. Nós devemos aprender a perdoar.” // “Não, Deus não vai ter a mesma satisfação que eu”, respondeu ele. “Só queria saber qual seria a melhor maneira! Deixe-me em paz, que eu vou planejar tudo. *Enquanto penso nisso, não sinto dor.*”⁹⁸ (ibid., p. 120, grifo nosso).

Posteriormente, no Capítulo XI, Vol. I, quando Catherine descobre que Heathcliff fizera avanços no sentido de cortejar Isabella, ela o questiona se ele gosta mesmo de sua cunhada; Heathcliff se irrita com a conversa e vira-se contra Catherine, dizendo-lhe que gostaria que ela tivesse a consciência de que ele sabia bem como fora maltratado por ela em sua afeição – referindo-se, aqui, à escolha de Catherine em se casar com Linton: “Se acha que não percebi, é uma tola. Se pensa que posso ser consolado com palavras doces, é uma idiota. E se imagina que vou sofrer sem me vingar, vou lhe convencer do contrário em muito pouco tempo!”⁹⁹ (ibid., p. 183). Catherine se mostra contrariada, o que leva Heathcliff a responder menos veementemente, mas de modo bastante significativo: “Não pretendo me vingar de você [...]. Não é esse o plano. O tirano tritura seus escravos e eles não se voltam contra ele, esmagam quem está abaixo. Você pode me torturar até a morte para se divertir, mas permita que eu me divirta um pouco da mesma maneira”¹⁰⁰ (ibid., p. 183). De fato, depois de desposá-la, Heathcliff atormenta Isabella pelo ódio que tem por Linton.

Heathcliff concebe um plano de vingança e o coloca em curso. No caso das outras personagens, o que vemos é antes a expressão do desejo de se vingarem, diante da dor

⁹⁸ “He leant his two elbows on his knees, and his chin on his hands, and remained rapt in dumb meditation. On my inquiring the subject of his thoughts, he answered gravely—‘I’m trying to settle how I shall pay Hindley back. I don’t care how long I wait, if I can only do it at last. I hope he will not die before I do!’ // ‘For shame, Heathcliff!’ said I. ‘It is for God to punish wicked people; we should learn to forgive.’ // ‘No, God won’t have the satisfaction that I shall,’ he returned. ‘I only wish I knew the best way! Let me alone, and I’ll plan it out: while I’m thinking of that I don’t feel pain.’”

⁹⁹ “And if you flatter yourself that I don’t perceive it, you are a fool; and if you think I can be consoled by ‘sweet words, you are an idiot: and if you fancy I’ll suffer unrevenged, I’ll convince you of the contrary, in a very little while!’”

¹⁰⁰ “I seek no revenge on you [...]. That’s not the plan. The tyrant grinds down his slaves and they don’t turn against him; they crush those beneath them. You are welcome to torture me to death for your amusement, only allow me to amuse myself a little in the same style [...].”

que sentem. Catherine, por exemplo, quando se sente ferida, tenta encontrar um modo de ferir também. Depois do conflito entre Heathcliff e Linton no Capítulo XI, Vol. I, que resulta neste último expulsando o primeiro de Trushcross Grange, Catherine fica fora de si – “Mil malhos de ferreiro estão batendo dentro da minha cabeça!”¹⁰¹ (ibid., p. 188) – e, em meio à raiva, conjectura um modo de se vingar: “Bem, se Heathcliff não puder ser meu amigo... se Edgar insistir em ser mesquinho e ciumento, tentarei partir os corações deles partindo o meu próprio. Será um jeito rápido de acabar com todos nós quando eu for levada ao extremo!”¹⁰² (ibid., pp. 188-9). Depois desse episódio, Catherine se tranca no quarto e se recusa a se alimentar. No terceiro dia (Capítulo XII, Vol. I), ela admite Nelly no cômodo e indaga sobre seu marido, e a empregada, irritada com a sua patroa e descrente de que a sua saúde realmente estivesse debilitada, insinua que Linton está tranquilo, ocupado com seus estudos. Essa noção exaspera Catherine – “Ela não conseguia suportar a ideia da resignação filosófica do sr. Linton que eu havia colocado em sua cabeça. Debatendo-se de espanto, ficou febril até o ponto da loucura e rasgou o travesseiro com os dentes”¹⁰³ (ibid., p. 194) – e a leva a dizer que, se ela tivesse certeza de que isso causaria a morte de seu marido, ela se suicidaria naquele mesmo instante. Segue-se a cena de desvario de Catherine, cuja consequência é a febre que consome a sua saúde. Em sua última conversa com Heathcliff (Capítulo I, Vol. II), que precede sua morte, Catherine fala com amargura:

Gostaria de poder segurá-lo até que estivéssemos ambos mortos! [...] Não iria me importar se você sofresse. Não me importo nem um pouco com os seus sofrimentos. *Por que você não deveria sofrer? Eu sofro!* [...]”. Naquele momento, *seu rosto branco exibia um furioso desejo de vingança*, lábios exangues e olhos faiscantes, e ela ainda tinha, no punho fechado, um pouco do cabelo que agarrara.¹⁰⁴ (ibid., pp. 241-2, grifo nosso)

Do mesmo modo, Hindley, em sua completa incapacidade de lidar com a dor de ter perdido Frances, deseja vingar-se Deus por tê-la arrebatado, como já mencionado na primeira seção deste capítulo. Segundo Nelly, o seu luto “era daquele tipo que não se

¹⁰¹ “A thousand smiths’ hammers are beating in my head!”

¹⁰² “Well, if I cannot keep Heathcliff for my friend—if Edgar will be mean and jealous, I’ll try to break their hearts by breaking my own. That will be a prompt way of finishing all, when I am pushed to extremity!”

¹⁰³ “She could not bear the notion which I had put into her head of Mr. Linton’s philosophical resignation. Tossing about, she increased her feverish bewilderment to madness, and tore the pillow with her teeth”.

¹⁰⁴ “‘I wish I could hold you,’ she continued, bitterly, ‘till we were both dead! I shouldn’t care what you suffered. I care nothing for your sufferings. Why shouldn’t you suffer? I do! [...]’. Her present countenance had a wild vindictiveness in its white cheek, and a bloodless lip and scintillating eye; and she retained in her closed fingers a portion of the locks she had been grasping.”

lamenta, não chora, nem reza. Ele praguejava e desafiava tudo — execrava Deus e os homens, e se entregou à dissipação”¹⁰⁵ (ibid., p. 126), e, em sua impotência, desejava mandar sua alma para o inferno para punir seu criador. Posteriormente, no Capítulo III, Vol. II, Hindley pretende assassinar Heathcliff e, ao tentar convencer Isabella a ajudá-lo, ele afirma: “A traição e a violência são um tratamento justo pela traição e pela violência!”¹⁰⁶ (ibid., p. 262). Essa declaração contém uma premissa que parece mover a maior parte das personagens de *Wuthering Heights*.

Com efeito, Isabella afirma algo semelhante. Após desposar Heathcliff, ela precisa lidar não somente com a destruição brutal da fantasia que alimentara, mas com o isolamento de tudo o que até então constituía a sua vida — a proximidade com seu irmão e com as pessoas com quem crescera, os confortos da sua casa, o hábito de ser tratada com delicadeza e cuidado. Esse processo a endurece e a leva a alimentar um ódio imensurável por Heathcliff: “Eu lhe dei meu coração e ele pegou-o, torceu-o até matá-lo e atirou-o de volta para mim. As pessoas sentem com o coração, Ellen, e como ele destruiu o meu, não tenho a capacidade de sentir nada por ele”¹⁰⁷ (ibid., p. 259). No Capítulo III, Vol. II, após a morte de Catherine, Isabella relata o quanto se sentiu bem diante do luto de Heathcliff: “Seus lábios não tinham o sorriso sardônico e feroz de sempre, e estavam fechados numa expressão de tristeza indizível. Se fosse outra pessoa, eu teria coberto o meu rosto na presença de tamanha dor. Como era ele, senti-me gratificada”¹⁰⁸ (ibid., p. 267), e ela vê nesse momento uma oportunidade de insultá-lo. Nelly — que está contando para Lockwood o que ouviu de Isabella — diz ter se mostrado indignada diante dessa conduta, mas relata a justificativa de Isabella:

“Em geral, eu concordaria, Ellen”, continuou Isabella. “Mas que desgraça recaída sobre Heathcliff há de me contentar, a não ser que eu tenha responsabilidade por ela? Prefiro que ele sofra menos, se puder causar seu sofrimento, e se ele souber que fui sua causa. Ah, eu devo tanto a ele. *Apenas sob uma condição posso ter a esperança de perdô-lo. Se puder arrancar olho por olho, dente por dente, se puder retribuir cada pontada de agonia e rebaixá-lo ao meu nível.* Como ele foi o primeiro a ferir, que seja o primeiro a implorar perdão. Então... então, Ellen, talvez eu possa demonstrar alguma

¹⁰⁵ “[...] his sorrow was of that kind that will not lament. He neither wept nor prayed; he cursed and defied; execrated God and man, and gave himself up to reckless dissipation.”

¹⁰⁶ “Treachery and violence are a just return for treachery and violence!”

¹⁰⁷ “I gave him my heart, and he took and pinched it to death, and flung it back to me. People feel with their hearts, Ellen: and since he has destroyed mine, I have not power to feel for him.”

¹⁰⁸ “[...] his lips devoid of their ferocious sneer, and sealed in an expression of unspeakable sadness. Had it been another, I would have covered my face in the presence of such grief. In his case, I was gratified”.

generosidade. *Mas é completamente impossível que eu jamais possa me vingar e, portanto, não posso perdô-lo.*¹⁰⁹ (ibid., p. 267, grifo nosso)

Assim, aproveitando o estado ensimesmado e abatido em que Heathcliff se encontrava – “[...] o demônio que em geral espreitava dali de dentro [dos seus olhos] estava tão baço e engolfado que eu não tive medo”¹¹⁰ (ibid., p. 269) –, Isabella começa a provocá-lo, dirigindo-se a Hindley a fim de que Heathcliff a escutasse: “Na Grange, todos sabem que sua irmã estaria viva se não fosse pelo sr. Heathcliff. Afinal, é preferível ser odiada a ser amada por ele. Quando eu me lembro como nós éramos felizes, como Catherine era feliz antes de ele voltar, chego a amaldiçoar aquele dia”¹¹¹ (ibid., p. 268). Isso desperta a atenção de Heathcliff, que ordena que Isabella suma de sua frente e ameaça espancá-la quando ela não obedece; exultando ao perceber que fora capaz de ofendê-lo, porém, Isabella continua – “se a pobre Catherine houvesse confiado em você e assumido o nome ridículo, desprezível e degradante de sra. Heathcliff, [...] não teria suportado seu comportamento abominável em silêncio; sem dúvida, teria manifestado seu ódio e sua repugnância”¹¹² (ibid., p. 269). Heathcliff, então, atira uma faca em sua direção, o que precipita a sua fuga. Isabella busca abrigo em Trushcross Grange e relata o ocorrido para Nelly.

Quanto às personagens da segunda geração, Linton Heathcliff – o filho de Heathcliff e Isabella – é descrito como um adolescente fraco, doentio, mimado e mesquinho, que é objeto de repulsa de seu pai. Ele se comporta como um inválido, e parece faltar-lhe forças para dar outra forma à raiva e ao sentimento de rejeição que não uma constante lamúria. Mas, tal como observa Heathcliff, seu filho “sabe bem como ser um tirano. Dispõe-se a torturar todos os gatos do mundo, se eles estiverem com os dentes

¹⁰⁹ “‘In general I’ll allow that it would be, Ellen,’ she continued; ‘but what misery laid on Heathcliff could content me, unless I have a hand in it? I’d rather he suffered less, if I might cause his sufferings and he might know that I was the cause. Oh, I owe him so much. On only one condition can I hope to forgive him. It is, if I may take an eye for an eye, a tooth for a tooth; for every wrench of agony return a wrench: reduce him to my level. As he was the first to injure, make him the first to implore pardon; and then—why then, Ellen, I might show you some generosity. But it is utterly impossible I can ever be revenged, and therefore I cannot forgive him.’”

¹¹⁰ “[...] the fiend which usually looked out, however, was so dimmed and drowned that I did not fear to hazard another sound of derision.”

¹¹¹ “At the Grange, every one knows your sister would have been living now had it not been for Mr. Heathcliff. After all, it is preferable to be hated than loved by him. When I recollect how happy we were—how happy Catherine was before he came—I’m fit to curse the day.”

¹¹² “[...] if poor Catherine had trusted you, and assumed the ridiculous, contemptible, degrading title of Mrs. Heathcliff [...] she wouldn’t have borne your abominable behaviour quietly: her detestation and disgust must have found voice.”

arrancados e as garras cortadas”¹¹³ (ibid., p. 381). Com efeito, no Capítulo XV, Vol. II, quando a segunda Catherine – então já casada com Linton Heathcliff – consegue fugir de Wuthering Heights para ver seu pai, que estava à beira da morte, Heathcliff comenta, ao buscá-la, que seu filho ficara furioso: “Ele está amargo como o fel com a sua deserção e as consequências dela. Não espere agradecimentos por essa nobre devoção. Eu o ouvi fazer uma linda descrição para Zillah do que faria se fosse tão forte quanto eu”¹¹⁴ (ibid., p. 396).

De outro lado, a filha de Catherine e de Linton foi criada com todo o cuidado e o amor de seu pai. Ainda assim, depois de seu casamento forçado e da morte de seu pai, o tratamento que ela recebe em Wuthering Heights embota a sua sensibilidade e, aos poucos, também ela se torna agressiva. Zillah, em diálogo com Nelly depois da morte de Linton Heathcliff, afirma que ninguém em Wuthering Heights gosta da menina e que ela não merece ser objeto de afeição, pois “se alguém lhe diz a menor palavrinha, ela se encolhe, sem respeitar ninguém. Ela é respondona até com o patrão, em tempo de ele dar umas pancadas nela. Quanto mais machucada, mais venenosa ela fica”¹¹⁵ (ibid., p. 409). De fato, quando Heathcliff a busca em Trushcross Grange após a morte de Linton e a provoca mencionando a disposição perversa de seu filho, ela responde:

“Sr. Heathcliff, é o senhor que não tem ninguém que o ame. *E, por mais que nos faça infelizes, nossa vingança será saber que sua crueldade vem de uma infelicidade ainda maior!* O senhor é infeliz, não é? Solitário como o demônio, e invejoso como ele. Ninguém ama o senhor. Ninguém vai chorar pelo senhor quando morrer! Eu não queria estar no seu lugar!” // Catherine disse isso com um sombrio tom de triunfo. Parecia ter se decidido a entrar no espírito de sua futura família e extrair prazer da tristeza de seus inimigos.¹¹⁶ (ibid., p. 396, grifo nosso)

Conquanto a vingança seja um tema que atravessa toda a obra, é preciso reiterar que isso não significa que o romance seja uma apologia da premissa da retaliação: suas personagens se consomem nessa dor que não é superada, para a qual elas parecem

¹¹³ “Linton can play the little tyrant well. He’ll undertake to torture any number of cats, if their teeth be drawn and their claws pared.”

¹¹⁴ “He’s as bitter as gall at your desertion and its consequences: don’t expect thanks for this noble devotion. I heard him draw a pleasant picture to Zillah of what he would do if he were as strong as I [...]”.

¹¹⁵ “[...] for, let them say the least word to her, and she’ll curl back without respect of any one. She’ll snap at the master himself, and as good as dares him to thrash her; and the more hurt she gets, the more venomous she grows.”

¹¹⁶ “Mr. Heathcliff, you have nobody to love you; and, however miserable you make us, we shall still have the revenge of thinking that your cruelty arises from your greater misery. You are miserable, are you not? Lonely, like the devil, and envious like him? Nobody loves you—nobody will cry for you when you die! I wouldn’t be you!” // Catherine spoke with a kind of dreary triumph: she seemed to have made up her mind to enter into the spirit of her future family, and draw pleasure from the griefs of her enemies.”

incapazes de encontrar resposta além da retribuição na mesma moeda. Em *Wuthering Heights*, as personagens são brutalizadas pelo sofrimento, que perturba e destrói as suas relações interpessoais. Violência, crueldade, rejeição geram mais violência, crueldade e rejeição. Ainda que não se possa falar em defesa da vingança nessa obra, porém, é evidente que não há modelos de conduta exemplar em *Wuthering Heights*. Nenhuma de suas personagens incorpora aquela exemplaridade edificante que, entre os séculos XVIII e XIX, passou-se a valorizar nas personagens de romances, no contexto da elevação do gênero na Inglaterra¹¹⁷. Por conseguinte, o caráter moralmente desconfortável da obra, que pode assumir um tom subversivo, também reside nessa absoluta ausência de exemplos de virtude entre as suas personagens.

Nesse sentido, observe-se também que o romance é permeado por um tratamento bastante cético da natureza humana, que se coloca em oposição àquelas concepções otimistas da filosofia de Shaftesbury que discutimos no capítulo precedente e que informaram o desenvolvimento da crítica literária na Grã-Bretanha. Enquanto Shaftesbury argumenta que há, no homem, uma inclinação natural para a virtude e compreende a moderação das paixões como prática fundamental da virtude e do desenvolvimento do caráter individual, a obra de Emily Brontë parece insistir na impotência do ser humano diante da intensidade das suas paixões, particularmente da angústia e da raiva provocadas pelo sofrimento. O desejo de vingança é essencialmente egoísta e, assim, localiza-se no extremo oposto da virtude social, considerando-se que, para Shaftesbury, a pior forma do vício é a “violência do egoísmo” (SHAFTESBURY, 2013, p. 37).

Vale mencionar, ademais, que esse tema atravessa outros escritos de Emily, como os seus poemas e os pequenos ensaios escritos durante sua temporada em Bruxelas, onde ela e Charlotte estudaram. Apesar de constituírem uma espécie de lição de casa, tendo sido escritos em francês, esses ensaios não são exercícios de gramática ordinários. Emily e Charlotte já eram escritoras prolíficas quando foram para a Bélgica e redigiram lá alguns textos notáveis, cujo exame permite observar conexões importantes com as suas obras literárias, a despeito das evidentes limitações implicadas no fato de que deveriam escrever em língua estrangeira e sob orientações específicas (BRONTË, C.; BRONTË, E., 1996, p. xiii). A respeito de Emily, aliás, Charlotte tinha a opinião de que as suas maiores habilidades eram aquelas de um ensaísta, como ela afirmou em correspondência com W.

¹¹⁷ Cf. o Capítulo 1 deste trabalho, seção “1.3 *Utile dulci*: romance e tradição”.

S. Williams: “Ellis não será visto em toda a sua força até que seja visto como um ensaísta”¹¹⁸ (STONEMAN, 2015, p. 29)

O ensaio *Le Chat* [O gato], uma defesa dos gatos diante da acusação de que seriam animais caracterizados pelos vícios mais detestáveis – crueldade, ingratidão e dissimulação¹¹⁹ –, argumenta que os gatos são os seres vivos mais semelhantes ao homem, isto é, a autora não procura sustentar que os animais não possuam tais vícios, mas opta pela estratégia de evidenciar a hipocrisia do homem, que condena na disposição dos gatos aquilo que é o espelho de sua própria natureza: “se hipocrisia, crueldade e ingratidão são o domínio exclusivo dos maus, esta classe inclui todo o mundo”¹²⁰ (BRONTË, C.; BRONTË, E., 1996, p. 57). A mesma ideia de uma natureza perversa do ser humano aparece em *L’Amour Filial* [O Amor Filial]: a autora parafraseia o 5º mandamento bíblico – “Honra teu pai e tua mãe se quiseres viver”¹²¹ (ibid., p. 157) – e afirma que, nele, Deus faz conhecer a baixeza da raça humana, que precisa de uma ordem ameaçadora para cumprir o mais sagrado de seus deveres: “Nesse mandamento, esconde-se uma repreensão mais amarga que qualquer censura direta poderia conter, uma acusação contra nós, de cegueira absoluta, ou ingratidão infernal”¹²² (ibid., 156). Já em *Le Papillon* [A Borboleta], a autora descreve um momento de desengano diante da percepção de que “a natureza é um problema inexplicável; ela existe sob um princípio de destruição”¹²³ (ibid., p. 177). Ao observar uma flor delicada sendo devorada por uma lagarta, a narradora identifica na cena uma analogia com a existência humana: também o homem atormenta, mata e devora, “sofre, morre, é devorado – aí está toda a sua história”, e, embora haja um paraíso para aqueles que são santos, “o santo deixa miséria bastante atrás de si para

¹¹⁸ “[...] Ellis will not be seen in his full strenght till he is seen as an essayist.” Note-se que, em sua correspondência com seus editores, Charlotte se referia a Ellis no masculino, mesmo quando eles já tinham conhecimento de que Emily era uma mulher. Porém, na nota biográfica sobre Emily e Anne publicada em 1850 – que será discutida no próximo capítulo –, Charlotte frisa a ambiguidade dos nomes Ellis e Acton, que poderiam designar tanto homens como mulheres.

¹¹⁹ Sue Lonoff observa que o ensaio de Emily poderia ser uma resposta ao tipo de argumento que se encontra, por exemplo, na *Histoire Naturelle* de Buffon (visto que há registros de que Heger utilizava esse livro em aulas), em que se lê que o gato é um animal doméstico “desleal”, que possui uma “malícia inata” e “disposições perversas”, e que parece incapaz de estabelecer um relacionamento com o homem que não seja guiado por algum tipo de interesse (BRONTË, C; BRONTË, E., 1996, p. 66).

¹²⁰ “[...] si l’hypocrisie, le cruauté et l’ingratitude sont exclusivement la propriété des méchants, cette classe renferme tout le monde; [...]”.

¹²¹ “Tu honoreras ton père et ta mère si tu veux vivre”.

¹²² “Dans cette commandement est caché un reproche plus amer qu’aucune accusation ouverte ne puisse renfermer, une charge contre nous, d’aveuglement entire ou d’ingratitude infernale”.

¹²³ “La nature est um problème inexplicable, elle existe sur um principe de destruction”.

entristecê-lo mesmo diante do trono de Deus”, e o universo não parece ser mais do que “uma máquina vasta construída apenas para produzir o mal”¹²⁴ (ibid., p. 179).

Os poemas de Emily Brontë também são permeados por essas ideias. Em *I am the only being whose doom...* [Sou o único ser cujo destino.../ 1839], por exemplo, lê-se:

[...]
And then experience told me truth
In mortal bosoms never grew

‘Twas grief enough to think mankind
All hollow servile insincere –
But worse to trust to my own mind
And find the same corruption there.¹²⁵

Já em *I see around me tombstones grey...* [Vejo em torno de mim lápides cinzas.../ 1841], lemos:

[...]
Let me remember half the woe
I’ve seen and heard and felt below
And heaven itself – so pure and blessed
Could never give my spirit rest
Sweet land of light! thy children fair
Know nought akin to our despair
Nor have they felt, nor can they tell
What tenants haunt each mortal cell
What gloomy guests we hold within
Torments and madness, tears and sin!¹²⁶

Percebe-se que as imagens de violência e de corrupção na obra de Emily Brontë são muito marcantes, e, além disso, há uma oscilação – especialmente nos poemas – entre a confiança na existência de um paraíso redentor e um estranhamento com a ideia de um paraíso alheio à miséria humana, que se traduz num apego à “casa nativa”, isto é, a própria matéria da Terra, a que Emily por vezes designa como Mãe. É o que se vê, por exemplo, nos versos finais de *I see around me tombstones grey*, em que o eu-lírico se dirige à Terra:

¹²⁴ “[...] il souffre, se meurt, est dévoré”; “[...] le saint laisse assez de misère ici bas de l’attrister même devant le trône de Dieu”; “[...] une vaste machine construite seulement pour produire le mal”.

¹²⁵ E então a experiência me contou que a verdade/ Nunca florescia em seios mortais. / Era pesaroso o bastante supor a humanidade/ Toda vazia, servil, insincera – / Mas era pior me voltar para minha própria mente/ E encontrar a mesma corrupção lá.

¹²⁶ Permita-me lembrar metade do pesar / Que tenho visto e ouvido e sentido aqui embaixo / E o próprio céu – tão puro e abençoado / Nunca poderia dar repouso ao meu espírito – / Doce terra de luz! Tuas belas crianças / Nada conhecem semelhante ao nosso desespero / Nem sentiram elas, nem podem elas dizer / Que inquietos assombram cada cela mortal, / Que hóspedes sombrios abrigamos dentro – / Tormentos e loucura, lágrimas e pecado!

[...]
 Indeed no dazzling land above
 Can cheat thee of thy children's love –
 We all in life's departing shine
 Our last dear longings blend with thine;
 And struggle still, and strive to trace
 With clouded gaze thy darling face
 We would not leave our native home
 For any world beyond the Tomb
 No – rather on thy kindly breast
 Let us be laid in lasting rest
 Or waken but to share with thee
 A mutual immortality – ¹²⁷

Esse estranhamento também aparece em *Wuthering Heights*. De fato, trata-se de mais um aspecto que agrava a questão moral que vimos discutindo: há algo de heterodoxo, senão de positivamente subversivo, no modo como a religião aparece no romance de Emily Brontë. De um lado, uma das duas únicas personagens que recebe tratamento cômico, Joseph, é satirizado precisamente pelo seu fanatismo religioso. De outro, há uma sugestão de que o paraíso cristão não pode redimir verdadeiramente o sofrimento humano – tal como no poema supracitado, evidencia-se uma incongruência entre o desespero e a miséria terrenos e a calma e a beleza do paraíso divino, que o tornam hostil e estranho, porque, em seu júbilo, os anjos seriam incapazes de compreender o tormento humano. É paradigmático disso o sonho de Catherine, que ela relata para Nelly no Capítulo IX, Vol. I:

“Se eu estivesse no céu, Nelly, seria muito infeliz.” // “Porque você não é digna de ir para lá”, respondi eu. “Todos os pecadores seriam infelizes no céu.” // “Mas não é por causa disso. Certa vez, eu sonhei que estava lá.” // “Já disse que não quero saber dos seus sonhos, srta. Catherine! Eu vou para a cama”, interrompi mais uma vez. // “Catherine riu e me segurou, pois eu fiz menção de me levantar da cadeira. // “Não é nada”, disse ela. “Eu só ia dizer que o paraíso não parecia ser a minha casa. Chorei de partir o coração para voltar para a terra, e os anjos ficaram tão zangados que me atiraram no meio dos urzais no topo de Wuthering Heights, onde eu acordei, soluçando de alegria.”¹²⁸ (BRONTË, E., 2021, p. 144)

¹²⁷ De fato, nenhuma terra deslumbrante acima / Pode roubar-te do amor de teus filhos. / Todos nós, no brilho de partida da vida, / Confundimos nossos últimos anseios queridos aos teus; / E lutamos ainda, e esforçamo-nos para divisar / Com o olhar nebuloso a tua querida face; / Não deixaríamos a nossa casa nativa / Por nenhum mundo além do túmulo. / Não — ao invés, em teu peito congênito, / Deixa-nos jazer em duradouro repouso, / Ou despertar somente para compartilhar contigo / Uma imortalidade mútua.

¹²⁸ “‘If 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.’”

Relacionado ao estranhamento de Catherine com o paraíso, onde ela pensa que não se sentiria em casa, está o anseio de Heathcliff pela permanência de Catherine na Terra após a sua morte:

Onde ela está? Não lá... não no paraíso... não morta... onde, então? Ah! Você disse que não se importava nem um pouco com os meus sofrimentos! E eu faço apenas uma prece. Vou repeti-la até minha língua ficar paralisada: Catherine Earnshaw, que você não descanse enquanto eu viver! Você disse que eu a matei. Venha me assombrar, então! Os mortos assombram quem os matou. Eu acredito... *sei* que há fantasmas nesta terra. Fique sempre comigo, assuma qualquer forma, me leve à loucura! Mas *não* me abandone neste abismo, onde eu não consigo encontrar você! Ah, meu Deus! É inexprimível! Eu *não posso* viver sem a minha vida!¹²⁹ (ibid., p. 252)

Embora críticos frequentemente atribuam um aspecto metafísico ao amor entre Heathcliff e Catherine, que se daria exclusivamente num plano espiritual, essa ideia é passível de questionamento. É possível argumentar que existe, na verdade, uma negação da reunião espiritual: Heathcliff não se importa com a dissolução de Catherine, com a deterioração da sua matéria até que *nada* reste, desde que ele próprio seja aniquilado com ela. Nesse sentido, há um anseio por uma união que ainda é material, orgânica. No Capítulo XV, Vol. II, ele conta para Nelly que subornou o coveiro para que este abrisse a lateral do caixão de Catherine, de modo que a possibilitar que, depois de sua própria morte, o seu corpo encontre o dela, e, assim, ambos se decomponham juntos: “[...] quando Linton chegar perto de nós, não vai saber quem é quem!”¹³⁰ (ibid., p. 397). Esse suborno se dá depois que Heathcliff viola o caixão de Catherine e constata que as suas feições ainda estão intactas, e então sonha “que estava fazendo meu descanso eterno ao lado de Catherine, com o coração parado e o rosto congelado junto ao dela”¹³¹ (ibid., p. 398). Nelly questiona com o que ele teria sonhado se ela tivesse se dissolvido na Terra, e ele responde: “Teria sonhado que estava me dissolvendo junto com ela, *e seria mais feliz ainda!*”¹³² (ibid., p. 398, grifo nosso). Heathcliff vive quase duas décadas com a crença

¹²⁹ “Where is she? Not there—not in heaven—not perished—where? Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer—I repeat it till my tongue stiffens—Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living; you said I killed you—haunt me, then! The murdered do haunt their murderers, I believe. I know that ghosts have wandered on earth. Be with me always—take any form—drive me mad! only do not leave me in this abyss, where I cannot find you! Oh, God! it is unutterable! I cannot live without my life!”

¹³⁰ “[...] by the time Linton gets to us he’ll not know which is which!”

¹³¹ “I dreamt I was sleeping the last sleep by that sleeper, with my heart stopped and my cheek frozen against hers.”

¹³² “Of dissolving with her, and being more happy still”.

de que ele pode voltar a encontrar Catherine como um espectro, isto é, ainda como uma presença na Terra, mas o que ele compreende no fim do romance é que só poderá reencontrá-la na morte. Ao contar para Nelly que ele sentia uma mudança se aproximar – uma mudança que trará a satisfação, afinal, do anseio que devorou a sua vida por vinte anos –, Heathcliff expressa a consciência aguda de ter perdido Catherine:

Não posso nem olhar para este chão, que vejo seu rosto nas lajes! Em cada nuvem, em cada árvore... sua imagem me cerca, impregnando o ar à noite e discernida em todos os objetos durante o dia! Os rostos mais comuns tanto de homens quanto de mulheres, e até as minhas próprias feições têm uma semelhança que zomba de mim. O mundo inteiro é uma terrível coleção de lembranças de que ela existiu, e eu a perdi!¹³³ (ibid., p. 441)

Tendo-a perdido, ele só poderá se unir a ela quando os seus corpos se decompuserem sob a mesma terra. Esta morte é o paraíso de Heathcliff, como ele afirma ao orientar Nelly quanto ao seu próprio enterro:

Quero ser carregado para o cemitério à noite. Você e Hareton podem me acompanhar, se quiserem. E prestem atenção para o coveiro obedecer às minhas ordens sobre os dois caixões! Nenhum pastor precisa vir, e dispensem quaisquer palavras antes do sepultamento. Já lhe disse que quase cheguei ao meu paraíso, e o paraíso dos outros é completamente inútil e desprezível para mim!¹³⁴ (ibid., p. 453)

Esse aspecto orgânico, terreno da existência informa a identidade das personagens em *Wuthering Heights* de uma maneira fundamental, o que se dá inclusive em um nível simbólico. Lembremos que, no Capítulo XII, Vol. I, o delírio de Catherine é representado como um alheamento de si mesma e da sua condição presente – ela não reconhece a própria imagem no espelho:

“Você não está vendo aquele rosto?”, perguntou Catherine, olhando fixamente para o espelho. // E, por mais que eu explicasse, fui incapaz de fazê-la compreender que aquele rosto era o seu próprio. Assim, me levantei e cobri o espelho com um xale. // “Ele ainda está ali atrás”, insistiu ela, ansiosa. “E se mexeu. Quem é? Espero que não saia dali depois que você for embora. Ah! Nelly, este quarto é assombrado! Estou com medo de ficar sozinha!” // Peguei sua mão e pedi-lhe que ficasse calma, pois uma sucessão de tremores

¹³³ “I cannot look down to this floor, but her features are shaped in the flags! In every cloud, in every tree—filling the air at night, and caught by glimpses in every object by day—I am surrounded with her image! The most ordinary faces of men and women—my own features—mock me with a resemblance. The entire world is a dreadful collection of memoranda that she did exist, and that I have lost her!”

¹³⁴ “It is to be carried to the churchyard at the evening. You and Hareton may, if you please, accompany me: and mind, particularly, to notice that the sexton obeys my directions concerning the two coffins! No minister need come; nor need anything be said over me.—I tell you I have nearly attained my heaven; and that of others is altogether unvalued and uncoveted by me.”

convulsionou seu corpo e ela não parava de olhar na direção do espelho. // “Não tem ninguém ali!”, insisti. “Era a senhora, sra. Linton. Estava sabendo disso agorinha mesmo.” // “Eu!”, disse Catherine, arfante, “e o relógio está batendo as doze horas! É verdade, então! Que horror!”¹³⁵ (ibid., pp. 196-7)

A seguir, retornando a si, mas ainda aturdida, ela associa a própria identidade à urze do alto de Wuthering Heights e ao vento que sopra lá em cima. Primeiro, ela expressa o desejo de estar em seu antigo lar e anseia pelo som da ventania na janela: “‘Ah, se eu estivesse na minha cama, na casa antiga!’”, continuou Catherine tristemente, crispando as mãos. ‘Com o som do vento passando nos abetos perto da treliça! Por favor, me deixe senti-lo. Ele desce direto dos urzais. Por favor, me deixe respirá-lo só uma vez!’”¹³⁶ (ibid., p. 197). A seguir, ela afirma estar certa de que voltaria a ser ela mesma se estivesse novamente em meio à natureza em Wuthering Heights:

“Queria ser uma menina de novo, quase selvagem, saudável e livre... e rindo das minhas feridas, não enlouquecendo com elas! Por que estou tão mudada? Por que meu sangue fica em tumulto por causa de algumas palavras? *Tenho certeza de que voltaria a ser a mesma, se fosse apenas uma vez para os urzais das colinas...* Abra a janela de novo. Escancare-a e deixe-a aberta! Ande logo, por que você não se mexe?” // “Porque não quero que pegue um resfriado e morra.” // “Você não quer é me dar uma chance de viver”, disse Catherine, amuada. “Mas eu ainda não estou incapaz. Eu mesma vou abrir.” // E deslizando para fora da cama antes que eu pudesse impedi-la, ela atravessou o quarto, com passos muito incertos, escancarou a janela e se debruçou para fora, sem se importar com o ar gelado que soprava sobre seus ombros, cortante como uma faca.¹³⁷ (ibid., p. 199, grifo nosso)

Lembremos, também, da confissão de Catherine de seu amor por Heathcliff no Capítulo IX, Vol. I. As suas palavras são:

Meu amor por Heathcliff se parece com as rochas eternas que ficam embaixo [do solo] — elas não são uma fonte visível de deleite, mas são necessárias.

¹³⁵ “Don’t you see that face?’ she inquired, gazing earnestly at the mirror. // And say what I could, I was incapable of making her comprehend it to be her own; so I rose and covered it with a shawl. // ‘It’s behind there still!’ she pursued, anxiously. ‘And it stirred. Who is it? I hope it will not come out when you are gone! Oh! Nelly, the room is haunted! I’m afraid of being alone!’ // I took her hand in mine, and bid her be composed; for a succession of shudders convulsed her frame, and she would keep straining her gaze towards the glass. // ‘There’s nobody here!’ I insisted. ‘It was yourself, Mrs. Linton: you knew it a while since.’ // ‘Myself!’ she gasped, ‘and the clock is striking twelve! It’s true, then! that’s dreadful!’”

¹³⁶ “Oh, if I were but in my own bed in the old house!’ she went on bitterly, wringing her hands. ‘And that wind sounding in the firs by the lattice. Do let me feel it—it comes straight down the moor—do let me have one breath!’”

¹³⁷ “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?’ // ‘Because I won’t give you your death of cold,’ I answered. // ‘You won’t give me a chance of life, you mean,’ she said sullenly. ‘However, I’m not helpless yet; I’ll open it myself. // And sliding from the bed before I could hinder her, she crossed the room, walking very uncertainly, threw it back, and bent out, careless of the frosty air that cut about her shoulders as keen as a knife.’”

Nelly, eu *sou* Heathcliff. Ele está sempre, sempre em minha mente. Não como um prazer, assim como eu nem sempre sou um prazer para mim. Mas como eu mesma.¹³⁸ (ibid., p. 147)

Ora, o nome de Heathcliff é formado por duas palavras. Em inglês, a palavra *heath* designa tanto a urze como a sua flor, vegetação característica das charnecas do norte da Inglaterra; o termo *cliff* significa rocha escarpada ou íngreme, ou precipício. O nome de Heathcliff contém, por conseguinte, tanto a paisagem da região em que a propriedade de Wuthering Heights está situada, quanto a metáfora natural que Catherine escolhe para descrever seu amor por ele, isto é, a rocha. Simbolicamente, seu nome contém algo da própria identidade de Catherine e do modo como ela o ama. Assim, as afirmações de Catherine “eu sou Heathcliff”, “ele é mais eu mesma do que eu sou” encontram uma ressonância poderosa nessas associações simbólicas que se dão no nível metafórico da linguagem no romance.

Nesse âmbito, note-se que os sonhos das personagens também são simbólicos dos temas da narrativa. É o caso do sonho de Catherine já mencionado, mas também dos dois sonhos de Lockwood descritos no início do romance. O primeiro sonho do narrador contém um tratamento irônico das escrituras bíblicas que ajuda a compor o tom subversivo da representação da religião no romance. Lockwood tinha em mãos o volume *Setenta vezes sete e o septuagésimo primeiro: um sermão feito pelo reverendo Jabes Branderham na Capela de Gimmernden Sough*¹³⁹ quando adormece, título que faz referência ao Evangelho segundo São Mateus (18:21-22), que discute o perdão: “Então Pedro, aproximando-se dele, disse: Senhor, até quantas vezes o meu irmão pecará contra mim, e eu o perdoarei? Até sete vezes? Jesus lhe disse: Eu não te digo que até sete vezes; mas até setenta vezes sete.”¹⁴⁰ No sonho, acompanhado por Joseph, Lockwood está a caminho de ouvir esse sermão, em que Branderham discutiria os quatrocentos e noventa pecados a serem perdoados e excomungaria em público o homem culpado do “septuagésimo primeiro”, o pecado imperdoável, que Lockwood sabe ter sido cometido ou por ele próprio, ou por Joseph, ou pelo pregador. Durante o sermão, porém, ele se entedia terrivelmente: “Ah, como fiquei cansado. Como me remexi, bocejei, cabeceei e

¹³⁸ “My love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath: a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I am Heathcliff! He’s always, always in my mind: not as a pleasure, any more than I am always a pleasure to myself, but as my own being.”

¹³⁹ “Seventy Times Seven, and the First of the Seventy-First. A Pious Discourse delivered by the Reverend Jabez Branderham, in the Chapel of Gimmernden Sough.”

¹⁴⁰ “Then came Peter to him, and said, Lord, how oft shall my brother sin against me, and I forgive him? till seven times? Jesus saith unto him, I say not unto thee, Until seven times: but, Until seventy times seven.”

acordei! Como me belisquei, me espetei, esfreguei os olhos, fiquei de pé, voltei a me sentar, e cutuquei Joseph para saber se ele *um dia* ia terminar!”¹⁴¹ (BRONTË, E., 2021, p. 75). Subitamente, sente-se impelido a se levantar e a denunciar o pregador:

“Meu senhor!”, exclamei. “Sentado aqui, entre estas quatro paredes, suportei e perdoei, de uma só vez, os quatrocentos e noventa pontos do seu discurso. Setenta vezes sete vezes, peguei o chapéu e estive prestes a ir embora. Setenta vezes sete vezes o senhor, absurdamente, me forçou a voltar ao meu lugar. A quadragésima nonagésima primeira vez é demais. Meus companheiros de martírio, vamos a ele! Arrastem-no aqui para baixo e pulverizem-no, para que este lugar que o vê não torne a vê-lo!”¹⁴² (ibid., p. 75)

Na sua denúncia de Branderham, Lockwood cita Jó (7:10) – “Ele não retornará mais à sua casa, nem o seu lugar o conhecerá mais”¹⁴³. Branderham responde com uma citação de Samuel 2 (12: 7) e dos Salmos (149:9): “*Tu és o homem!* [...] O septuagésimo primeiro chegou! Irmãos, cumpram nele a sentença prescrita! Tal honra têm todos os seus fiéis!”¹⁴⁴ (ibid., p. 75). Todos os presentes se levantam, então, contra Lockwood, mas logo os golpes direcionados a ele atingiram outras pessoas, e, assim, a capela toda foi tomada pelo barulho dos ataques, o que Lockwood descreve com uma referência a Isaías (19:2-3): “A mão de cada homem estava contra a mão do próximo”¹⁴⁵ (ibid., p. 76).

Um sermão que deveria ser sobre perdão, portanto, termina numa cena de pancadaria generalizada. A despeito da referência inicial ao Evangelho segundo São Mateus, as outras citações bíblicas que aparecem a cada parágrafo são de passagens que tematizam, ao contrário, acusação, sofrimento e vingança. O capítulo 7 de Jó é um lamento desesperançado, incapaz de compreender os desígnios de Deus:

7 Ó, lembra-te de que a minha vida é vento; meu olho não mais verá o bem. 8 O olho daquele que me vê, não me verá *mais*; teus olhos *estão* sobre mim, mas já não existirei. 9 *Assim como* a nuvem é consumida e desaparece, assim aquele que desce à sepultura não volta mais. 10 Ele não retornará mais à sua casa, nem o seu lugar o conhecerá mais. 11 Portanto, eu não refrearei a minha boca;

¹⁴¹ “*Oh, how weary I grew. How I writhed, and yawned, and nodded, and revived! How I pinched and pricked myself, and rubbed my eyes, and stood up, and sat down again, and nudged Joseph to inform me if he would ever have done.*”

¹⁴² “‘*Sir,*’ I exclaimed, ‘*sitting here within these four walls, at one stretch, I have endured and forgiven the four hundred and ninety heads of your discourse. Seventy times seven times have I plucked up my hat and been about to depart—Seventy times seven times have you preposterously forced me to resume my seat. The four hundred and ninety-first is too much. Fellow-martyrs, have at him! Drag him down, and crush him to atoms, that the place which knows him may know him no more!*’”

¹⁴³ “*He shall return no more to his house, neither shall his place know him any more.*”

¹⁴⁴ “*Thou art the Man! [...] The First of the Seventy-First is come. Brethren, execute upon him the judgment written. Such honour have all His saints!*”

¹⁴⁵ “[...] *every man’s hand was against his neighbour.*”

falarei na angústia do meu espírito; queixar-me-ei na amargura da minha alma.¹⁴⁶

O versículo de Samuel é retirado do capítulo em que Deus envia Nathan a David para repreendê-lo pelos pecados que cometera – adultério e assassinato, os quais ele tentara ocultar de Deus – e para avisá-lo de que ele será punido por meio da morte da criança que nascera de suas relações com a esposa de Urias:

9 Por que desprezaste o mandamento do SENHOR, para fazer o mal à sua vista? Tu mataste Urias, o heteu, com a espada, e tomaste a sua esposa para ser tua esposa [...]. 10 Agora portanto a espada jamais se apartará da tua casa; [...] 11 Assim diz o senhor: Eis que suscitarei o mal contra ti a partir da tua própria casa [...].¹⁴⁷

O louvor do Salmo 149 (6-9), por sua vez, fala da glória dos fiéis do senhor que, com uma “espada de dois gumes” em suas mãos, executam a vingança dos pagãos e as punições dos povos; a referência a Isaías, por fim, contém a profecia contra o Egito: “2 E eu disparei os egípcios contra os egípcios, e eles lutarão cada um contra seu irmão e cada um contra seu vizinho; cidade contra cidade e reino contra reino”¹⁴⁸. Note-se ainda que o setenta e o sete que estão no título do sermão lido por Lockwood também aparecem no Gênesis (4:23-24) quando se fala da descendência maldita da Caim. Deus havia determinado que Caim seria vingado sete vezes para que ninguém o matasse, e ele sofresse o seu castigo; após Caim, Lamech, seu descendente, dirige-se às suas esposas Adah e Zillah dizendo: “23 [...] pois eu matei um homem pela minha ferida e um jovem pelo meu sofrimento. 24 Se Caim for vingado sete vezes, Lamech certamente setenta vezes sete”¹⁴⁹. Embora implícita, a sugestão dessa passagem do Gênesis parece se sustentar na referência a Zillah, que é como é chamada a empregada que leva Lockwood para dormir no antigo quarto de Catherine.

¹⁴⁶ “O remember that my life is wind: mine eye shall no more see good. The eye of him that hath seen me shall see me no more: thine eyes are upon me, and I am not. As the cloud is consumed and vanisheth away: so he that goeth down to the grave shall come up no more. He shall return no more to his house, neither shall his place know him any more. Therefore I will not refrain my mouth; I will speak in the anguish of my spirit; I will complain in the bitterness of my soul.”

¹⁴⁷ “9 Wherefore hast thou despised the commandment of the LORD, to do evil in his sight? thou hast killed Uriah the Hittite with the sword, and hast taken his wife to be thy wife [...]. 10 Now therefore the sword shall never depart from thine house; [...] 11 Thus saith the LORD, Behold, I will raise up evil against thee out of thine own house [...].”

¹⁴⁸ “And I will set the Egyptians against the Egyptians: and they shall fight every one against his brother, and every one against his neighbour; city against city, and kingdom against kingdom.”

¹⁴⁹ “23 [...] for I have slain a man to my wounding, and a young man to my hurt. 24 If Cain shall be avenged sevenfold, truly Lamech seventy and sevenfold.”

No primeiro sonho, portanto, há uma espécie de subversão da premissa do perdão, que é seguida por referências e imagens de vingança e de violência; de certo modo, isto é retomado no segundo sonho, em que Lockwood imagina que o fantasma de Catherine ainda criança bate na janela do quarto, pedindo para entrar. Primeiramente, ele supõe que o barulho que ouve é um galho movido pelo vento, mas ao quebrar o vidro da janela para interromper o som incômodo, ele sente uma “mãozinha gélida” pegando na sua. Lockwood tenta se soltar e, não conseguindo e sentindo-se horrorizado, ele esfrega o punho da menina no vidro quebrado com tamanha violência que o sangue escorre e encharca o lençol da cama. O seu próprio grito de pânico o desperta.

Os temas e imagens desses sonhos são trabalhados ao longo da narrativa: de um lado a violência, a vingança, o sofrimento, a impossibilidade de perdão; de outro, a aparição de Catherine como fantasma, que marcará o luto de Heathcliff. Há, assim, um nível de significação simbólica no romance – nos sonhos, no nome de Heathcliff, nas metáforas naturais – que contribui para a força de expressão e a unidade impressionantes que caracterizam *Wuthering Heights*. De fato, podemos supor que o “poder” que os primeiros críticos reconheceram na obra residia nessa força e concisão da linguagem no romance. Emily Brontë é muito menos prolixa do que sua irmã Charlotte, o que se verifica inclusive em sua produção poética. No fim do século XIX, aliás, *Wuthering Heights* passaria a ser louvado pela qualidade poética da sua prosa, por críticos como Swinburne e Angus Mackay. Muitas das passagens de *Wuthering Heights* citadas nesta seção são exemplares dessa expressão concisa e imbuída de significado: como quando Catherine relata seu sonho e descreve seu amor por Heathcliff (Capítulo IX, Vol. I), as suas falas durante seu delírio (Capítulo XII, Vol. I), o último diálogo entre Heathcliff e Catherine (Capítulo I, Vol. II), as expressões de Heathcliff do seu luto por Catherine (Capítulo II, Vol. II; Capítulo XIX, Vol. II). Outras ainda poderiam ser mencionadas, como quando, no Capítulo XVI, Vol. II, Heathcliff pergunta à filha de Catherine como ela se sente depois logo após a morte de Linton Heathcliff:

“Ele está a salvo e eu estou livre”, ela respondeu. “Devia estar me sentindo bem, mas...”, continuou, com uma amargura que não conseguiu esconder, “você me deixou aqui tanto tempo lutando sozinha contra a morte que eu só sinto e só vejo a morte! Sinto que sou a própria morte!”¹⁵⁰ (BRONTË, E., 2021, 404).

¹⁵⁰ “‘He’s safe, and I’m free,’ she answered: ‘I should feel well—but,’ she continued, with a bitterness she couldn’t conceal, ‘you have left me so long to struggle against death alone, that I feel and see only death!’”

Essa força, entretanto, não era suficiente, em meados do século XIX, para redimir todos os aspectos em que *Wuthering Heights* rompia com as expectativas de seus primeiros críticos. Tanto a nível temático quanto a nível formal, a obra é marcada por uma ambivalência moral que frustra a expectativa de um sentido edificante e didático que marcava a crítica de romances naquele período e que informava considerações de ordem estética e artística, como discutido no capítulo anterior. Com efeito, essa questão era tão séria que é de se perguntar qual teria sido o destino de *Wuthering Heights* na história literária caso *Jane Eyre* não houvesse existido: sem a recepção favorável do romance de Charlotte Brontë, em que seu tom pedagógico desempenhou papel primordial, e sem a confusão gerada em torno da autoria das obras – que vinculou todos os romances assinados por Currer, Ellis e Acton Bell –, *Wuthering Heights* teria chegado até nós? Teria, talvez, caído no esquecimento, para ser redescoberto muito tempo depois.

O próximo capítulo se ocupa com o que podemos designar como segundo momento da recepção de *Wuthering Heights*, que determinaria de modo fundamental os rumos da fortuna crítica da obra. Em 1850, após a morte de Emily e de Anne, Charlotte Brontë organizou uma segunda edição dos romances de suas irmãs – *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* – que foi publicada com uma série de paratextos: uma nota biográfica, um prefácio a *Wuthering Heights* e uma seleção de poemas de Anne e de Emily, intitulados respectivamente *A Biographical Notice of Ellis and Acton Bell*, *Editor's Preface to the New Edition of Wuthering Heights* e *Selections from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell*. Nesses textos, observa-se um tratamento literário da biografia de Emily Brontë que, conforme argumentaremos, constitui uma resposta às críticas negativas que *Wuthering Heights* havia recebido particularmente no âmbito moral. Nisso, porém, o luto de Charlotte pela morte de sua irmã também figura como um elemento importante. Assim, defenderemos que não é possível dissociar a imagem que Charlotte cria de Emily nesses textos do teor das críticas da primeira recepção de *Wuthering Heights* nem do processo intenso de luto pelo qual Charlotte passou depois da morte de Emily. Essa imagem e a leitura que Charlotte faz de *Wuthering Heights* impactaram enormemente a recepção do romance – não somente reacenderam o interesse pela obra, como definiram atitudes de leitura cujos ecos se fizeram sentir longamente na fortuna crítica de Emily Brontë.

My darling, thou wilt never know
 The grinding agony of woe
 That we have borne for thee.
 Thus may we consolation tear
 E'en from the depth of our despair
 And wasting misery.

The nightly anguish thou art spared
 When all the crushing truth is bared
 To the awakening mind,
 When the galled heart is pierced with grief,
 Till wildly it implores relief,
 But small relief can find.

Nor know'st thou what it is to lie
 Looking forth with streaming eye
 On life's lone wilderness.
 'Weary, weary, dark and drear,
 How shall I the journey bear,
 The burden and distress?'

Then since thou art spared such pain
 We will not wish thee here again;
 He that lives must mourn.
 God help us through our misery
 And give us rest and joy with thee
 When we reach our bourne!

CHARLOTTE BRONTË¹

¹ *On the death of Emily Jane Brontë*, 1848. Minha querida, nunca conhecerás / A agonia opressiva da aflição / Que temos suportado por ti. / Então, que possamos extrair consolo / Mesmo da profundidade de nosso desespero / e miséria avassaladora. // Da angústia noturna foste poupada / Quando toda a verdade esmagadora é desnudada / Para a mente que toma consciência, / Quando o coração machucado é perfurado pelo pesar, / Até que, descontrolado, implora alívio, / Mas pouco alívio pode encontrar. // Nem conhecestes o que é ficar / Olhando à frente com lágrimas correndo / Para o deserto solitário da vida. // 'Extenuante, extenuante, sombrio e terrível, / Como deverei a jornada suportar, / O fardo e o sofrimento?' // Então, já que foste poupada de tamanha dor / Não te desejaremos aqui outra vez; / Aquele que vive deve chorar. / Deus nos ajude em nossa miséria / E dê-nos repouso e júbilo contigo / Quando alcançarmos nosso desígnio!

CAPÍTULO 3 – CHARLOTTE BRONTË, AUTORA DE EMILY BRONTË

3.1 A morte de Emily Brontë

Em outubro de 1848, em Yorkshire, na Inglaterra, cerca de um ano após a publicação de *Wuthering Heights*, Emily Brontë começou a apresentar sintomas de tuberculose. Àquela altura, dos seis filhos de Patrick e Maria Brontë, apenas três eram vivas: Charlotte, Emily e Anne. A mãe, nascida Maria Branwell, falecera em 1821, apenas um ano depois da mudança da família para Haworth, West Yorkshire, cujo presbitério Patrick Brontë havia assumido. Maria e Elizabeth, as irmãs mais velhas, faleceram em 1825, também vítimas de tuberculose, com apenas 12 e 11 anos respectivamente. Branwell, o único filho homem, falecera não havia nem um mês, em setembro de 1848, em decorrência do abuso de substâncias como álcool e ópio. Após aproximadamente dois meses desde o início de seus sintomas, Emily faleceu em 19 de dezembro, aos 30 anos de idade. A mesma doença provocaria a morte de Anne apenas cinco meses depois, em 28 de maio de 1849.

É possível acompanhar o processo de rápido declínio da saúde de Emily por meio da correspondência de Charlotte Brontë. Como se sabe, pouquíssimos documentos de Emily sobreviveram: tem-se acesso a apenas três ou quatro missivas de conteúdo banal, um pequeno trecho de um diário de infância, os *devoirs* escritos na Bélgica e dois manuscritos de poesia², além do romance *Wuthering Heights* em sua forma final. Se Emily iniciou outro trabalho em prosa antes de sua morte, esses papéis se perderam, ou foram destruídos, assim como o manuscrito de *Wuthering Heights*. Assim, as cartas de Charlotte Brontë constituem, hoje, uma das únicas fontes primárias em que se pode ter algum vislumbre da vida de Emily Brontë.

² Em 1844, Emily Brontë copiou seus poemas em dois cadernos, aos quais deu os títulos de “*Gondal Poems*” e “*EJB. Transcribed Febuary [sic] 1844*”. “Gondal” é o nome do mundo imaginário sobre o qual Emily e Anne escreviam desde a infância, enquanto Branwell e Charlotte inventaram a saga de “Angria”. O manuscrito de Gondal contém 45 poemas e se encontra hoje na *British Library* (<https://bit.ly/3hay4Z1>). Já o caderno que traz as suas iniciais – Emily Jane Brontë, EJB –, também chamado de manuscrito de Honresfeld, com 31 poemas, foi vendido por Arthur Nicholls, marido de Charlotte Brontë, em 1895; foi redescoberto em 1925 por Davidson Cook, mas, após uma cópia em fac-símile ter sido feita em 1934 – a qual se encontra, hoje, no *Brontë Parsonage Museum* –, o manuscrito desapareceu e foi considerado perdido por quase um século, até que, no ano de 2021, foi novamente redescoberto, junto com outros documentos importantes (como cartas de Jane Austen e manuscritos de Walter Scott) que compõem a chamada *Honresfield library*. Esses documentos foram a leilão e inúmeras instituições britânicas juntaram esforços para impedir que a biblioteca fosse comprada pelo setor privado. Os documentos foram adquiridos pelo valor sem precedentes de quinze milhões de libras esterlinas.

Nessas cartas, testemunha-se o amor e a admiração ardentes que Charlotte dedicava a Emily, e a intensidade do luto provocado por sua morte. Observa-se, por exemplo, a angústia de Charlotte diante do fato de que, desde o início de sua moléstia, Emily não buscava nem aceitava simpatia por parte dos seus familiares. Charlotte considerava intolerável a sua própria posição – a de observar apenas, sem poder interferir –, porque, em suas palavras, a saúde e a existência de Emily eram-lhe tão preciosas quanto a vida que corria em suas próprias veias: “Quando ela está doente, parece não existir luz do sol no mundo para mim”³ (BRONTË, 2007, p. 124). W. S. Williams, leitor da editora Smith, Elder, com quem Charlotte cultivou uma amizade de longa correspondência, sugerira o recurso à homeopatia, inclusive enviando às irmãs artigos médicos sobre o tema. No entanto, Emily, que de acordo com Charlotte recusava todo remédio ou conselho médico, mostrou-se igualmente resistente à sugestão de Williams: “A intenção de Mr. Williams era gentil e boa, mas ele estava sob uma ilusão – Homeopatia é apenas outra forma de Charlatanismo”⁴ (ibid., p. 123).

Em 23 de novembro, Charlotte escreveu para Ellen Nussey⁵, descrevendo, aflita, os sintomas da irmã. Nessa carta, ela admite que o aspecto de Emily faria supor que não havia esperança e expressa o temor de perdê-la, embora ainda se obstine em confiar na sua convalescença:

– ela está *muito* doente; creio que, se você a visse, a sua impressão seria a de que não há esperança: um aspecto mais pálido e encovado, mais devastado, eu nunca vi. A tosse profunda, apertada continua; a respiração após o mínimo esforço é um arquejo rápido – e esses sintomas são acompanhados por dor no peito e na lateral do corpo. O seu pulso, a única vez em que ela permitiu ser verificado, estava em 115 por minuto. Nesse estado, ela se recusa resolutamente a ver um médico; ela não dará nenhuma explicação do que sente, mal permitirá que se aluda a sua doença. Nossa posição é, e tem sido há algumas semanas, extremamente dolorosa. Só Deus sabe como tudo isso vai terminar. Mais de uma vez tenho sido forçada a considerar corajosamente o terrível evento da perda dela como possível e até provável. Mas a Natureza se encolhe diante de tais pensamentos. Acho que Emily parece a coisa mais próxima do meu coração neste mundo.⁶ (ibid., p. 125)

³ “*When she is ill there seems to be no sunshine in the world for me.*”

⁴ “*Mr. Williams’ intention was kind and good, but he was under a delusion – Homeopathy was only another form of Quackery.*”

⁵ Charlotte e Ellen se conheceram em 1831, quando ambas eram alunas na escola de Margaret Wooller em Roe Head, Mirfield. Ela foi a amiga mais próxima de Charlotte por mais de duas décadas. Mais de 350 cartas de Charlotte para Ellen sobreviveram.

⁶ “*I told you Emily was ill in my last letter – she has not rallied yet – she is very ill; I believe if you were to see her your impression would be that there is no hope: a more hollow, wasted pallid aspect I have not beheld. The deep, tight cough continues; the breathing after the least exertion is a rapid pant – and these symptoms are accompanied by pain in the chest and side. Her pulse, the only time she allowed it to be felt, was found to be at 115 per minute. In this state she resolutely refuses to see a doctor; she will give no explanation of her feelings, she will scarcely allow her illness to be alluded to. Our position is, and have*

Escrevendo para Williams em 7 de dezembro, Charlotte persistia em acalantar esperança, determinada a não partilhar do desânimo de seu pai, que vira as filhas mais velhas, Maria e Elizabeth, sucumbirem à mesma doença; ela insistia em que existiam diferenças entre o caso delas e o de Emily, “diferenças importantes, eu creio – eu devo agarrar-me à esperança de sua recuperação; eu não posso renunciar a isso”⁷ (ibid., p. 126, grifos da autora); vê-se também, ainda, a sua aflita impotência diante do fato de Emily continuar recusando todo auxílio profissional: “Se minha irmã apenas acrescentasse às suas muitas qualidades o humilde traço da tratabilidade! De novo e de novo tenho incorrido em seu desprazer ao urgir a necessidade de procurar conselho e temo que deverei incorrer nele de novo e de novo”⁸ (ibid., p. 126). Mas Emily faleceria apenas doze dias depois.

Charlotte escreveu a Williams para dar notícia da morte no dia 25 de dezembro. Nessa carta, ela afirma que, ao “ouvir o vento soprar” e ao “sentir a agudeza da geada”, encontra algum conforto, conquanto triste, no fato de que esses elementos não podem mais fazer Emily sofrer em sua sepultura; “sua tosse profunda e seca foi calada para sempre; não a escutamos à noite, nem esperamos ouvi-la de manhã: não temos o conflito entre o espírito estranhamente forte e a sua frágil moldura diante de nós – implacável conflito – uma vez visto, impossível de ser esquecido”⁹ (ibid., p. 128). Essa missiva também sugere que, diante do temor de que Anne e seu pai não suportassem o golpe da morte de Emily, Charlotte tomara para si a responsabilidade de oferecer apoio emocional para sua família, buscando reprimir a sua própria revolta contra a providência, que lhe arrebatara a irmã querida:

Meu pai me diz a quase toda hora “Charlotte, você deve suportar – eu afundarei se você me falhar”. essas palavras – você pode conceber que são um estímulo para a natureza. Além disso, a visão do sofrimento quieto, mas ainda assim muito profundo de minha irmã Anne desperta em mim um tal medo por ela que não me atrevo a vacilar. Alguém deve animar os outros. // Então, não

been for some weeks, exquisitely painful. God only knows how all this is to terminate. More than once I have been forced boldly to regard the terrible event of her loss as possible and even probable. But Nature shrinks from such thoughts. I think Emily seems the nearest thing to my heart in this world.”

⁷ “There were, however, differences between their case and hers – important differences I think – I must cling to the expectation of her recovery; I cannot renounce it [...]”.

⁸ “Would that my sister added to her many great qualities the humble one of tractability! I have again and again incurred her displeasure by urging the necessity of seeking advice, and I fear I must incur it again and again.”

⁹ “[...] her deep, hollow cough is hushed for ever; we do not hear it in the night nor listen for it in the morning: we have not the conflict of the strangely strong spirit and the fragile frame before us – relentless conflict – once seen, never to be forgotten.”

perguntarei agora por que Emily foi apartada de nós na plenitude de nossa ligação, enraizada no auge de seus próprios dias, na promessa de seus poderes – por que a sua existência agora jaz como um campo de milho verde pisoteado – como uma árvore na plenitude de seus frutos – golpeada na raiz; eu apenas direi, doce é o repouso após o trabalho e a calma após a tempestade e repetirei de novo e de novo que Emily sabe disso agora.¹⁰ (ibid., pp. 128-9, grifos da autora)

Para Nussey, suas palavras foram semelhantes: “Deus tem me sustentado, de um modo que me assombra, em meio a uma agonia tal como eu nunca havia concebido. Vejo Anne agora e desejo que ela estivesse bem e forte – mas ela não está, e papai também não”¹¹ (ibid., p. 128). Ela urge a amiga a visitá-la: “Tente vir – nunca precisei tanto do consolo da presença de um amigo”¹² (ibid., p. 128). A despeito do fervor de sua crença, de sua confiança em Deus, entretanto, cerca de uma semana depois, Charlotte daria mostras de que nem sempre a sua retidão religiosa era capaz de suavizar a sua dor e de impedir o seu desespero. Em carta para Williams, ela escreveu:

[...] a vida tornou-se muito vazia, e a esperança provou-se uma traidora estranha: quando serei novamente capaz de colocar confiança em suas sugestões, eu não sei; ela insistia em sussurrar que Emily não iria – não poderia morrer – e onde está ela agora? Fora do meu alcance – fora do meu mundo, apartada de mim.¹³ (AYRTON, 2018, p. 12, grifos da autora)

A sua situação se tornou ainda mais penosa quando Anne começou a apresentar os mesmos sintomas de Emily: “[...] não devo olhar para o futuro, nem devo olhar para o passado. Demasiadas vezes, sinto-me como alguém que atravessa um abismo em uma prancha estreita – um olhar ao redor pode ser exasperante”¹⁴ (BRONTË, 2007, p. 130). Charlotte e Anne viajaram para Scarborough em busca do clima mais ameno do litoral, que poderia ser benéfico para a saúde desta última; mas, apenas três dias após sua chegada na cidade, Anne faleceu.

¹⁰ “My father says to me almost hourly ‘Charlotte, you must bear up – I shall sink if you fail me.’ these words – you can conceive are a stimulus to nature. The sight too of my Sister Anne’s very still but very deep sorrow awakens in me such fear for her that I dare not falter. Somebody must cheer the rest. So I will not now ask why Emily was torn from us in the fullness of our attachment, rooted up in the prime of her own days in the promise of her powers – why her existence now lies like a field of green corn trodden down – like a tree in full bearing – struck at the root; I will only say, sweet is rest after labour and calm after tempest and repeat again and again that Emily knows that now.”

¹¹ “God has sustained me in a way I marvel at through such agony as I had not conceived. I now look at Anne and wish she were well and strong – but she is neither, nor is papa [...].”

¹² “Try to come – I never so much needed the consolation of a friend’s presence.”

¹³ “[...] life has become very void, and hope has proved a strange traitor: when I shall again be able to put confidence in her suggestions, I know not; she kept whispering that Emily would not – could not die – and where is she now? Out of my reach – out of my world, torn from me.”

¹⁴ “[...] I must not look forwards, nor must I look backwards. Too often I feel like one crossing an abyss on a narrow plank – a glance round might quite unnerve.”

Em 1849, Charlotte era a única sobrevivente de uma família de seis filhos. As mortes de três irmãos em um espaço tão curto de tempo afetaram-na enormemente, levando-a a um estado de profundo desconsolo:

Por que a vida é tão vazia, breve e amarga eu não sei – por que aqueles mais jovens e muito melhores que eu foram arrancados dela [...] não posso compreender. [...] Branwell – Emily – Anne foram-se como sonhos – foram-se como Maria e Elizabeth o fizeram vinte anos atrás. Um por um vi-os adormecerem em meu colo – e fecharem seus olhos inertes – vi-os sepultados, um por um.¹⁵ (ibid, pp. 137-138)

Não obstante, a sua correspondência sugere que a morte de Emily provocou, em Charlotte, uma consternação mais aflita. No caso de Branwell, a sua conduta anterior – que envolvia um escândalo de adultério, diversas dívidas, alcoolismo e vício em ópio – a havia preparado, de antemão, para o triste desfecho; nos comentários de Charlotte a esse respeito, evidencia-se que o sofrimento da família diante do modo como Branwell vinha vivendo havia desgastado as suas relações, e, ao menos por Charlotte, ele já não era visto como um “companheiro querido”. Para ela, a morte de Branwell havia sido antes um ato de misericórdia que de punição. Em carta que ela escreveu para Williams no dia 2 de outubro de 1848, lê-se:

A nós coube vê-lo tomar uma direção errada; almejar, esperar, aguardar o seu retorno para o caminho correto; conhecer a moléstia da esperança adiada, o desânimo da oração frustrada, experimentar finalmente o desespero; e agora contemplar o súbito e prematuro fim obscuro do que poderia ter sido uma nobre carreira. Não choro por uma sensação de luto – não há apoio retirado, nenhum consolo arrancado, nenhum querido companheiro perdido – a não ser o naufrágio do talento, a ruína da promessa... Eu tive aspirações e ambições para ele uma vez – há muito tempo – elas pereceram tristemente – nada resta dele a não ser uma memória de erros e sofrimentos...¹⁶ (ibid., p. 120)

Quanto a Anne, parece ter sido a sua pia crença de que “o seu Lar e Repouso estavam em outro lugar que não na Terra”¹⁷ (ibid., p. 134) que tornou o luto da sua morte menos pungente para Charlotte. Em seu último suspiro, “ela [Anne] disse que estava feliz

¹⁵ “*Why is life so blank, brief and bitter I do not know – Why younger and far better than I are snatched from it [...] I cannot comprehend. [...] Branwell – Emily – Anne are gone like dreams – gone as Maria and Elizabeth went twenty years ago. One by one I have watched them fall asleep on my arm – and closed their gazed eyes – I have seen them buried one by one [...]*”.

¹⁶ “*It has been our lot to see him take a wrong bent; to hope, expect, wait his return to the right path; to know the sickness of hope deferred, the dismay of prayer baffled, to experience despair at last; and now to behold the sudden early obscure close of what might have been a noble career. I do not weep from a sense of bereavement - there is no prop withdrawn, no consolation torn away, no dear companion lost - but for the wrack of talent, the ruin of promise... I had aspirations and ambitions for him once - long ago - they have perished mournfully - nothing remains of him but a memory of errors and sufferings...*”.

¹⁷ “*She [...] regards her Home and Rest as elsewhere than on Earth.*”

– e agradeceu a Deus que a Morte chegara, e chegara tão gentilmente”¹⁸ (ibid., p. 136). Para Charlotte, a morte de Anne havia sido “quieta e cristã” e, por isso, ela não sentira o seu coração despedaçar-se como diante do fim “severo, simples e retraído de Emily” – em suas palavras, “Eu deixei Anne ir para Deus e senti que Ele tinha direito a ela. Mal pude deixar Emily ir – eu queria segurá-la então – e quero-a de volta a toda hora agora”¹⁹ (*idem*). Enquanto o espírito de Emily parecia-lhe forte o suficiente para que esta chegasse à plenitude de seus anos, havia algo em Anne que, ao contrário, na opinião de Charlotte, prenunciava uma morte precoce desde a infância. A perfeita calma de Anne assombrara até o médico que havia sido chamado em seu auxílio em Scarborough: este homem “admirou-se de sua firme tranquilidade de espírito e de seu anseio resoluto em partir. Ele disse que, em toda a sua experiência, nunca vira um tal leito de morte”²⁰ (ibid., p. 137). Para Charlotte, Anne já estava farta da vida e a deixara como quem se alivia de um fardo; mas, ao contrário, foi com relutância que os olhos moribundos de Emily se fecharam e perderam de vista o sol (ibid., p. 137).

A conselho de seus amigos e do médico, Charlotte estendeu sua temporada no litoral em companhia de Ellen Nussey. Ela retornou para Yorkshire em junho, e seu luto foi renovado com a solidão provocada pela ausência de seus irmãos na casa:

Senti que a casa estava toda silenciosa – os cômodos estavam todos vazios – lembrei-me de onde os três jaziam – em que moradias estreitas e escuras – nunca mais eles reapareceriam na Terra. Então o senso de desolação e de amargura tomou conta de mim – a agonia que deveria ser suportada – e não poderia ser evitada – eu a sofri, e passei uma tarde e noite sombrias, e uma manhã pesarosa – hoje, estou melhor. // Não sei como a vida passará – mas certamente sinto confiança Nele que tem me apoiado até agora. [...] A grande provação é quando a noite se aproxima – Nessa hora, costumávamos nos reunir na sala de jantar – conversávamos – Agora eu me sento sozinha – necessariamente em silêncio.²¹ (ibid., p. 139, grifos da autora)

¹⁸ “[...] she said she was happy – and thanked God that Death was come, and come so gently.”

¹⁹ “[...] Her quiet – Christian death did not rend my heart as Emily’s stern, simple, undemonstrative end did – I let Anne go to God and felt He had a right to her. I could hardly let Emily go – I wanted to hold her back then – and I want her back hourly now – Anne, from her childhood seemed preparing an early death – Emily’s spirit seemed strong enough to bear her to fulness of years [...]”

²⁰ “[...] the doctor [...] wondered at her fixed tranquility of spirit and settled longing to be gone. He said in all his experience he had seen no such death-bed [...]”

²¹ “I felt that the house was all silent – the rooms were all empty – I remembered where the three were laid – in what narrow dark dwellings – never were they to reappear on Earth. So the sense of desolation and bitterness took possession of me – the agony that was to be undergone – and was not to be avoided come on – I underwent it & passed a dreary evening and night and a mournful morrow – to-day I am better. // I do not know how life will pass – but I certainly do feel confidence in Him who has upheld me hitherto. [...] The great trial is when evening closes and night approaches – At that hour we used to assemble in the dining room – we used to talk – Now I sit by myself – necessarily I am silent.”

Nesse período, ela voltou a trabalhar em *Shirley*, romance que havia sido iniciado antes da morte de Branwell, mas colocado de lado desde então. A obra veio a público em outubro daquele ano de 1849. Em meados do ano seguinte, Williams sugeriria uma reedição de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* pela Smith, Elder, pois as obras não haviam sido reeditadas desde sua primeira publicação em dois volumes por Thomas Cautly Newby em 1847. Charlotte acatou essa sugestão e propôs aos editores escrever um prefácio e uma nota biográfica sobre as autoras. A sua correspondência sugere, entretanto, que a produção desses textos não foi um processo sereno. Em maio de 1850, cerca de dois meses antes de iniciar esse trabalho, ela descreve, para Williams, como lhe era pesadosa a recordação dos versos de suas irmãs:

De minha parte, sou livre para andar nas charnecas – mas quando vou lá para fora sozinha – tudo me lembra dos tempos em que outras estavam comigo, e então as charnecas parecem uma região selvagem, inexpressiva, solitária, entristecedora – Minha irmã Emily tinha um amor particular por elas, e não há um monte de urze, um galho de samambaia, uma folha jovem de mirtilo, uma cotovia esvoaçante que não me lembre dela. As perspectivas distantes eram o deleite de Anne, e quando eu olho em volta, ela está nos tons azuis, nas névoas pálidas, nas ondas e sombras no horizonte. No silêncio das colinas, a poesia delas vem à minha mente em versos e estrofes: uma vez, eu a amei – agora não me atrevo a lê-la – e frequentemente sou levada a desejar que eu pudesse provar um gole de obliúvio e esquecer muito do que, enquanto a mente existir, jamais esquecerei.²² (ibid., p. 163)

Com efeito, ao agradecer Williams pelo cuidado e gentileza com que este a ajudara a preparar os textos, Charlotte afirmou: “Se – quando forem publicados – eles parecerão para os outros como parecem para mim – não posso dizer – espero que não – e, na verdade, suponho que o que pra mim é uma dor amarga será apenas páthos suave para o leitor comum”²³ (BRONTË, 2002, p. 306). Poucos dias após a edição vir a público, ela escreveu para Ellen Nussey a respeito da depressão que a oprimira durante os últimos três meses, período em que se ocupara da obra de suas irmãs: “Nunca esquecerei o último outono. Alguns dias e noites foram cruéis [...]. Meu ódio pela solidão tornou-se extremo;

²² “For my part I am free to walk on the moors – but when I go out there alone – everything reminds me of the times when others were with me and then the moors seem a wilderness, featureless, solitary, saddening – My sister Emily had a particular love for them, and there is not a knoll of heather, not a branch of fern, not a young bilberry leaf, not a fluttering lark or linnet but reminds me of her. The distant prospects were Anne’s delight, and when I look round, she is in the blue tints, the pale mists, the waves and shadows in the horizon. In the hill-country silence their poetry comes by lines and stanzas into my mind: once I loved it – now I dare not read it – and am driven often to wish I could taste one draught of oblivion and forget much that, while mind remains, I never shall forget.”

²³ “Whether – when they are published – they will appear to others as they do to me – I cannot tell – I hope not – and indeed I suppose what to me is bitter pain will only be soft pathos to the general reader.”

a recordação de minhas irmãs intoleravelmente pungente; estou melhor agora”²⁴ (BRONTË, 2007, p. 180).

3.2 A segunda edição de *Wuthering Heights* e os paratextos

A edição saiu em dezembro de 1850 acompanhando três paratextos, tal como mencionado anteriormente: *A Biographical Notice of Ellis and Acton Bell, Editor's Preface to the New Edition of Wuthering Heights* e *Selections from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell*²⁵. Na nota biográfica, Charlotte justifica a publicação desses textos afirmando ter sido guiada por um senso de dever: “Esta nota foi escrita, porque senti que era um dever sagrado espanar o pó de suas sepulturas [de Emily e Anne], e livrar os seus nomes queridos da terra”²⁶ (BRONTË, 2009, p. 306). Lembremos que, desde a publicação de *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* em 1846, as três irmãs haviam adotado pseudônimos, e suas obras nunca foram assinadas por seus nomes de batismo enquanto viveram. Como discutido no primeiro capítulo, a escolha pelo uso de pseudônimos foi um dos fatores determinantes na enorme confusão que se gerou em torno da autoria de seus romances, confusão a que Charlotte faz referência no parágrafo inicial da *Biographical Notice of Ellis and Acton Bell*, afirmando ser hora de esclarecê-la: “Eu mesma sinto que é tempo de que a obscuridade que acompanha esses dois nomes – Ellis e Acton – seja desfeita. O pequeno mistério, que anteriormente rendeu algum prazer inofensivo, perdeu o seu interesse; as circunstâncias mudaram”²⁷ (ibid., p. 301). Note-se, porém, que Charlotte ainda resguardou o próprio nome de batismo, bem como o sobrenome da família, tendo revelado apenas o primeiro nome de Emily e de Anne e tendo assinado a nota como Currer Bell.

Esse “senso de dever” que Charlotte fornece como pretexto para a publicação da nota deve ser entendido enquanto dever de zelar pela reputação de suas irmãs, no contexto das duras críticas que *Wuthering Heights* recebera, em especial no tocante a sua tendência

²⁴ “I never shall forget last Autumn. Some days and nights have been cruel [...]. My loathing of solitude grew extreme; my recollection of my Sisters intolerably poignant; I am better now.”

²⁵ A edição de *O morro dos ventos uivantes* da Penguin-Companhia utilizada neste trabalho não inclui nenhum desses textos. Todas as traduções são, portanto, de próprio punho.

²⁶ “This notice has been written, because I felt it a sacred duty to wipe the dust off their gravestones, and leave their dear names free from soil.”

²⁷ “I feel myself that it is time the obscurity attending those two names – Ellis and Acton – was done away. The little mystery, which formerly yielded some harmless pleasure, has lost its interest; circumstances are changed.”

moral²⁸. A questão do gênero da escritora, neste âmbito, adquire importância. No geral, *Wuthering Heights* foi julgado como obra de um homem, como demonstrado na análise das resenhas empreendida no Capítulo 1. Vale destacar, aqui, os comentários de Charlotte Brontë sobre esse assunto em sua correspondência. No período anterior à morte de Emily e de Anne, a atitude de Charlotte em relação aos equívocos quanto à identidade dos Bell era jocosa, e as suas tiradas a esse respeito eram sarcásticas e espirituosas. Por exemplo, em 22 de novembro de 1848, a propósito de uma resenha de *Jane Eyre*, *Wuthering Heights* e *The Tenant of Wildfell Hall* que saíra na *North American Review* no mês anterior e que, tomando Acton Bell pelo autor masculino de *Wuthering Heights* e de “certas partes ofensivas, mas poderosas de *Jane Eyre*”, atribuía-lhe uma “satisfação sombria em desenvolver uma ciência completa e integral da brutalidade humana”²⁹ (ALLOTT, 1974, p. 97), Charlotte escreveu:

A *North American Review* vale a leitura – não há medição de palavras ali – que mau conjunto devem ser os Bells! Que livros apavorantes escrevem! Hoje, como Emily pareceu um pouco melhor, achei que a Resenha a divertiria, então li-a em voz alta para ela e Anne. Enquanto sentava-me entre elas em nossa quieta, mas agora algo melancólica³⁰ lareira, estudei os dois autores ferozes. Ellis, o “homem de talentos incomuns, mas obstinado, brutal e sombrio”, sentava-se inclinado para trás em sua poltrona, puxando a sua respiração dificultada da melhor maneira possível, e parecendo, ai! piedosamente pálido e devastado – não é seu costume rir – mas ele sorriu meio divertido, meio com escárnio enquanto ouvia. Acton estava costurando, nenhuma emoção nunca o excita à loquacidade, então ele também apenas sorriu, deixando escapar ao mesmo tempo uma única palavra de calmo espanto ao ouvir o seu caráter tão sombriamente retratado. Pergunto-me o que o Resenhista teria pensado de sua própria sagacidade, pudesse ele ter observado o par, como eu observava. Em vão, também, ele poderia ter procurado pelo parceiro masculino da firma “Bell & Co.”³¹ (BRONTË, 2007, p. 123)

Após a morte de suas irmãs, no entanto, o assunto parece ter se tornado pesaroso, e as referências aos enganos dos críticos passam a denotar antes tristeza que ironia. Em

²⁸ Cf. o Capítulo 1 deste trabalho, seção “1.2 *Wuthering Heights*”.

²⁹ “[...] certain offensive but powerful portions of *Jane Eyre*”; “[...] seems to take a morose satisfaction in developing a full and complete science of human brutality”.

³⁰ Patrick Branwell Brontë havia falecido cerca de dois meses antes.

³¹ “*The North American Review is worth reading – there is no mincing the matter there – what a bad set the Bells must be! What appalling books they write! To-day as Emily appeared a little easier, I thought the Review would amuse her so I read it aloud to her and Anne. As I sat between them at our quiet but now somewhat melancholy fireside, I studied the two ferocious authors. Ellis the “man of uncommon talents but dogged, brutal and morose”, sat leaning back in his easy chair drawing his impeded breath as best he could, and looking, alas! piteously pale and wasted – it is not his wont to laugh – but he smiled half-amused half in scorn as he listened. Acton was sewing, no emotion ever stirs him to loquacity, so he only smiled too, dropping at the same time a single word of calm amazement to hear his character so darkly portrayed. I wonder what the Reviewer would have thought of his own sagacity, could he have beheld the pair, as I did. Vainly too might he have looked round for the masculine partner in the firm of “Bell & Co.”*”

16 de agosto de 1849, por exemplo, ela escreveu a Williams: “Ouvir-me louvada acima delas era cruel – ouvir qualidades atribuídas a elas tão estranhamente o reverso de suas verdadeiras características mal era suportável – é triste mesmo agora”³² (ibid., p. 141).

Diane Thompson (1996), investigando a crítica contemporânea de romances vitorianos, assinala a existência de um *double standard* crítico, em que o gênero dos escritores figurava como uma das categorias levadas em conta na avaliação das obras. De acordo com a autora, as expectativas não eram as mesmas para romancistas homens e mulheres: enquanto a masculinidade era associada a qualidades intelectuais, ao poder, à verdade e à invenção, a feminilidade era vista como intelectualmente fraca. Esperava-se de romancistas mulheres que se mantivessem circunscritas a uma espécie de realismo doméstico, já que se considerava que não tinham o mesmo poder de criação e de imaginação que os homens, de modo que a matéria de sua escrita estaria condicionada àquilo que elas pudessem observar, isto é, ao que em alguma medida se relacionasse a sua experiência pessoal. Nesse contexto, afirma Thompson,

não é surpreendente que, em sua primeira aparição, *Wuthering Heights* tenha sido considerado extremamente masculino; havia poucas dúvidas na mente dos resenhistas de que Ellis Bell era homem. *Wuthering Heights* explode o mundo doméstico seguro e idealizado representado pelas mulheres vitorianas e retratado em romances domésticos convencionais, com a sua história de amor frustrado, violência e morte; a força de sua linguagem (sua intensidade e seu caráter profano) reflete o não-convencionalismo do enredo. *Wuthering Heights* é, de fato, uma transformação radical do gênero. Mesmo como obra de um homem, *Wuthering Heights* era chocantemente incomum.³³ (THOMPSON, 1996, pp. 44-5)

A natureza desse *double standard*, por conseguinte, estendia a problemática de ordem moral do romance à personalidade de sua autora: “Se *Wuthering Heights* escrito por Ellis Bell era excessivamente grosseiro, sugestivo e pagão, *Wuthering Heights* escrito por Emily Brontë estaria claramente sujeito a acusações de transgressão de papéis de gênero monstruosas”³⁴ (ibid., p. 52). Nesse sentido, os textos de autoria de Charlotte que

³² “To hear myself praised beyond them was cruel – to hear qualities ascribed to them so strangely the reverse of their real characteristics was scarce supportable – it is sad even now.”

³³ “In such a context, it is not surprising that, on its first appearance, *Wuthering Heights* was thought of as overwhelmingly masculine; there was little question in the minds of the reviewers that Ellis Bell was male. *Wuthering Heights* explodes the safe and idealized domestic world represented by Victorian women and portrayed in conventional domestic novels, with its story of frustrated love, violence, and death; its strength of language (its intensity and its profanity) reflects the unconventionality of the plot. *Wuthering Heights* is, in fact, a radical transformation of the genre. Even as the work of a man, *Wuthering Heights* was shockingly unusual.”

³⁴ “If *Wuthering Heights* by Ellis Bell was too coarse, too suggestive, and too pagan, *Wuthering Heights* by Emily Bronte would clearly be open to charges of monstrous sex-role transgressions.”

acompanharam a edição de 1850 constituem não somente um esforço de construção de uma memória de Emily e de Anne – em que se evidencia um tratamento literário de sua biografia, como se mostrará a seguir –, mas uma estratégia retórica de defesa das reputações de suas irmãs. Esses textos enfatizam claramente a figura de Emily, tanto no sentido da delinação de seu caráter quanto do comentário da sua obra, ênfase que pode ser entendida em duas dimensões. Por um lado, (1) tendo em vista a primeira recepção de *Wuthering Heights* que, como já demonstrado, suscitara críticas negativas quanto à moralidade da obra, enquanto *Agnes Grey*, de Anne, mal foi comentado nos periódicos – no *The Atlas* (22 de janeiro, 1848), por exemplo, reservou-se apenas um parágrafo para a avaliação do romance de Anne, em que o resenhista afirmou que “há uma carência de distinção no caráter de Agnes que impede que o leitor se interesse muito pelo seu destino”, e que, se, em comparação a *Wuthering Heights*, *Agnes Grey* não deixa uma impressão dolorosa na mente do leitor, “alguns podem achar que a obra não deixa impressão nenhuma”³⁵. Por outro, (2) levando-se em conta o que a correspondência de Charlotte permite conhecer de sua relação com Emily e de como ela lidou com a sua morte.

3.2.1 “Biographical Notice of Ellis and Acton Bell”

Na nota biográfica, uma vez introduzida a necessidade de esclarecimento a respeito da identidade das autoras, Charlotte inicia uma narrativa sobre como as suas obras vieram a público. Ela explica que, desde a mais tenra infância, o maior prazer e estímulo de suas irmãs era dedicar-se a tentativas de composição literária, e isto porque elas residiam em um “distrito remoto, onde a educação havia feito pouco progresso”³⁶ e onde, portanto, as suas relações sociais resumiam-se àquelas de seu círculo doméstico: “[...] nós dependíamos completamente de nós mesmas e umas das outras, de livros e de estudo, para os prazeres e as ocupações da vida”³⁷ (BRONTË, 2009, p. 301). Assim, Charlotte não teria se surpreendido quando, no outono de 1845, encontrou um manuscrito de poesia com a caligrafia de Emily; mas a qualidade dos versos que ali encontrou, esta a surpreendeu, convencendo-a de que a poesia de sua irmã não era ordinária, aliás, não

³⁵ “There is a want of distinctness in the character of Agnes, which prevents the reader from taking much interest in her fate”; “[...] some may think it leaves no impression at all.”

³⁶ “[...] a remote district where education had made little progress”.

³⁷ “[...] we were wholly dependent on ourselves and each other, on books and study, for the enjoyments and occupations of life.”

era “nem um pouco como a poesia que as mulheres geralmente escrevem”³⁸ (ibid., p. 301). Em suas palavras, os versos de Emily eram “condensados e concisos, vigorosos e genuínos” e tinham “uma música peculiar – selvagem, melancólica e sublime”³⁹ (ibid., p. 301).

Essa descoberta teria desagradado Emily, que, segundo Charlotte, “não era uma pessoa de caráter demonstrativo, nem alguém, nos recessos de cuja mente e emoções, mesmo aqueles mais próximos e mais amados por ela poderiam, com impunidade, intrometerem-se sem licença”⁴⁰ (ibid., pp. 301-2). Assim, Charlotte teria precisado empregar esforços incansáveis para convencer sua irmã de que aqueles poemas mereciam ser publicados. Como ela própria e Anne também escreviam, e considerando o sonho que as três acalentaram na infância de um dia tornarem-se escritoras, elas se decidiram, por fim, a arranjar uma pequena seleção de suas produções em verso e a tentar publicá-la. Resolveram-se pela adoção de pseudônimos, que Charlotte justifica sugerindo a existência do *double standard* crítico de que fala Thompson (1996):

Aversas à publicidade pessoal, velamos nossos próprios nomes sob aqueles de Currer, Ellis, e Acton Bell; a escolha ambígua tendo sido ditada por um tipo de escrúpulo consciencioso em assumir nomes positivamente masculinos, enquanto não gostaríamos de nos declarar mulheres, porque – sem suspeitar em nenhum momento que nosso modo de escrever e de pensar não era o que é chamado de ‘feminino’ – tínhamos uma vaga impressão de que autoras são passíveis de serem vistas com preconceito; havíamos notado como críticos às vezes usam para o seu castigo a arma da personalidade, e para sua recompensa, uma lisonja, que não é um elogio verdadeiro.⁴¹ (ibid., p. 302, grifo nosso)

O fracasso comercial do seu livro de poemas não as desanimou, e cada uma começou a trabalhar em uma narrativa em prosa. *Wuthering Heights*, de Ellis Bell, e *Agnes Grey*, de Acton Bell, foram aceitos para publicação antes que *Jane Eyre*, de Currer Bell; mas este veio a público primeiro. Quando as obras de Ellis e Acton finalmente apareceram, de acordo com Charlotte, “críticos falharam em lhes fazer justiça”⁴² (ibid.,

³⁸ “[...] these were not common effusions, not at all like the poetry women generally write.”

³⁹ “I thought them condensed and terse, vigorous and genuine. To my ear, they had also a peculiar music – wild, melancholy, and elevating.”

⁴⁰ “My sister Emily was not a person of demonstrative character, nor one, on the recesses of whose mind and feelings, even those nearest and dearest to her could, with impunity, intrude unlicensed [...]”.

⁴¹ “Averse to personal publicity, we veiled our own names under those of Currer, Ellis, and Acton Bell; the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because – without at any time suspecting that our mode of writing and thinking was not what is called ‘feminine’ – we had a vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice; we had noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise.”

⁴² “Critics failed to do them justice”.

p. 303). Essa afirmação parece se referir mais especificamente à recepção de *Wuthering Heights*, visto que, a seguir, Charlotte se endereça apenas ao romance de Emily e não menciona *Agnes Grey*:

Os poderes imaturos, mas muito reais, revelados em *Wuthering Heights* mal foram reconhecidos; sua importância e natureza foram mal compreendidos; a identidade de seu autor foi mal representada; afirmou-se que essa era uma tentativa anterior e mais rude da mesma pena que produzira *Jane Eyre*. Erro injusto e pesaroso! Rimos dele a princípio, mas eu o lamento profundamente agora. Por isso, temo, surgiu um preconceito contra o livro.⁴³ (ibid., p. 303)

Para a autora de *Jane Eyre*, dentre a incompreensão generalizada do romance de Ellis Bell, um crítico apenas, “dotado da visão aguçada e das finas simpatias do gênio”⁴⁴, soubera discernir a “verdadeira natureza” de *Wuthering Heights*, observando com igual sensatez as suas belezas e os seus defeitos (ibid., p. 304). Como um “autêntico visionário”, este crítico, Sydney Dobell, havia sido capaz de interpretar o “*Mene, Mene, Tekel, Upharsin*” de uma “mente original (independente do quão imatura, do quão ineficientemente cultivada e parcialmente expandida esta mente pudesse ser)”⁴⁵ (ibid., p. 304). Aqui, Charlotte faz referência a um episódio bíblico do Livro de Daniel, em que se relata que Belsazar, o último rei da Babilônia, profanara vasos sagrados – que haviam sido saqueados do Templo de Salomão em Jerusalém – ao usá-los para servir vinho em meio a um grande banquete festivo. A celebração, então, foi interrompida pela aparição de uma mão divina, que escreveu *Mene, Mene, Tekel, Upharsin* em letras brilhantes na parede. Essa inscrição não pôde ser compreendida por nenhum dos sábios que foram chamados para decifrá-la. Apenas o profeta Daniel foi capaz de interpretá-la, e ela anunciava a queda de Belsazar, que foi morto naquela mesma noite⁴⁶.

A seguir, Charlotte comenta o segundo romance de Anne Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), assinalando sua concordância com as críticas negativas que a obra recebera: “A escolha do tema foi um erro completo”⁴⁷ (ibid., p. 304). A despeito de que os motivos que teriam levado Anne a compor um tal enredo eram, nos termos de

⁴³ “The immature but very real powers revealed in *Wuthering Heights* were scarcely recognised; its import and nature were misunderstood; the identity of its author was misrepresented; it was said that this was an earlier and ruder attempt of the same pen which had produced *Jane Eyre*. Unjust and grievous error! We laughed at it at first, but I deeply lament it now. Hence, I fear, arose a prejudice against the book.”

⁴⁴ “[...] endowed with the keen vision and fine sympathies of genius [...]”; “real nature”.

⁴⁵ “[...] a true seer [...]”; “[...] an original mind (however unripe, however inefficiently cultured and partially expanded that mind may be) [...]”.

⁴⁶ Trata-se de uma alusão que teria sido facilmente compreendida pelos contemporâneos: duas décadas antes, mais de 5.000 pessoas haviam pagado para ver o quadro *Belshazzar's Feast*, de John Martin (1789-1854), pintor inglês muito popular na primeira metade do século. Cf. <https://bit.ly/3qBfNXW>.

⁴⁷ “The choice of subject was an entire mistake.”

Charlotte, “puros”, eles eram também “ligeiramente mórbidos”, tendo sido provocados pela proximidade com que Anne pudera observar os “terríveis efeitos de talentos mal utilizados e de faculdades abusadas”⁴⁸, cuja impressão se marcara tão profundamente em seu espírito que ela havia passado a crer que era seu dever reproduzir cada detalhe dessa degradação como um aviso para os outros; assim, embora, segundo Charlotte, Anne odiasse seu trabalho, persistia nele como se fora um dever (ibid., p. 305).

Apesar das críticas que Emily e Anne receberam, seu espírito não teria se abalado, e ambas estavam prontas para tentar novamente quando “a aflição veio naquela forma que antecipar é temer; recordar é lamentar” (ibid., p. 305). Charlotte relata o progresso da doença de Emily em seu aspecto paradoxal: embora o corpo de sua irmã enfraquecesse dia a dia, seu espírito parecia fortalecer-se, e essa fortaleza frente ao próprio sofrimento provocava, em Charlotte, uma “angústia de assombro e de amor”⁴⁹ (ibid., p. 305). Nessa passagem, Emily é descrita como alguém de caráter absolutamente singular: “Nunca vi nada assim; mas, na verdade, nunca encontrei o seu paralelo em nada. Mais forte que um homem, mais simples que uma criança, a sua natureza era única”⁵⁰ (ibid., p. 305). Note-se que a singularidade de Emily, tal como Charlotte a constrói, envolve aspectos paradoxais – o vigor masculino e a simplicidade infantil – que, ademais, embaralharam propositalmente as fronteiras entre masculino e feminino. Voltaremos a isso mais adiante.

Quanto à Anne, tendo sido vítima da mesma doença que arrebatara Emily, Charlotte afirma que ela suportou a enfermidade com uma paciência que se equiparava à fortaleza da irmã mais velha, derivando conforto de suas firmes crenças religiosas.

A nota se encaminha para sua conclusão com mais um comentário sobre a personalidade de cada uma das irmãs, em que Charlotte enfatiza a ideia de que nenhuma das duas era culta ou instruída e de que não dispunham dos modelos de outras mentes de cuja sabedoria pudessem beber; elas escreviam “a partir do impulso da natureza, dos ditames da intuição, e de tais estoques de observação que sua experiência limitada permitiu que reunissem”⁵¹ (ibid., p. 306). Destaquemos as últimas palavras de Charlotte sobre Emily:

⁴⁸ “pure”; “slightly morbid”; “[...] the terrible effects of talents misused and faculties abused [...].”

⁴⁹ “[...] an anguish of wonder and love.”

⁵⁰ “Yet, while physically she perished, mentally, she grew stronger than we had yet known her. Day by day, when I saw with what a front she met suffering, I looked on her with an anguish of wonder and love. I have never seen anything like it; but, indeed, I have never seen her parallel in anything. Stronger than a man, simpler than a child, her nature stood alone.”

⁵¹ “[...] they always wrote from the impulse of nature, the dictates of intuition, and from such stores of observation as their limited experience had enabled them to amass.”

Na natureza de Emily, os extremos do vigor e da simplicidade pareciam se encontrar. Sob uma cultura não sofisticada, gostos não artificiais, e um exterior despretenso, havia um fogo e poder secretos que poderiam ter conformado o cérebro e inflamado as veias de um herói; mas ela não possuía sabedoria mundana; seus poderes não eram adaptados para o negócio prático da vida; ela falharia em defender seus direitos mais manifestos, em consultar a sua vantagem mais legítima. Um intérprete deveria sempre ter se colocado entre ela e o mundo. A sua vontade não era muito flexível, e geralmente se opunha ao seu interesse. Seu temperamento era magnânimo, mas caloroso e brusco; seu espírito, totalmente inflexível.⁵² (ibid., p. 306)

Nessa passagem, Charlotte reitera e reafirma a singularidade de Emily por meio de elementos antitéticos, como a inocência e a inexperiência associadas à infância e o “fogo e poder” heroicos, características de um estereótipo masculino. Essas características se manifestam em sua escrita: afinal, se seus versos não eram como aqueles que “as mulheres geralmente escrevem”, por conseguinte, eles se pareciam com a poesia escrita por homens. Ademais, Charlotte desenvolve os sentidos da referência ao episódio do “*Mene, Mene, Tekel, Upharsin*”, que haviam sido apenas sugeridos, ao declarar que, dada a sua singularidade, Emily necessitava de um intérprete que traduzisse o mundo para ela – e que também a traduzisse para o mundo –, assim como Belsazar precisara do profeta Daniel para decifrar o que havia sido escrito na parede.

3.1.2. “*Preface to Wuthering Heights*”

A mesma ênfase na figura de Emily que caracteriza a *Biographical Notice* se faz sentir claramente nos outros paratextos da edição de 1850, a começar pelo fato de que Charlotte julgou necessário escrever um prefácio a *Wuthering Heights*, mas se absteve de comentar *Agnes Grey*. Neste prefácio, o primeiro movimento da autora é o de afirmar que, tendo acabado de reler *Wuthering Heights*, pela primeira vez ela pôde ter uma “noção precisa” de como o romance aparecia a “outras pessoas”, isto é, “a estranhos que nada sabiam do autor; que não estão familiarizados com a localidade em que as cenas da história se passam; para quem os habitantes, os costumes, as características naturais [...]”

⁵² “In Emily’s nature the extremes of vigour and simplicity seemed to meet. Under an unsophisticated culture, inartificial tastes, and an unpretending outside, lay a secret power and fire that might have informed the brain and kindled the veins of a hero; but she had no worldly wisdom; her powers were unadapted to the practical business of life; she would fail to defend her most manifest rights, to consult her most legitimate advantage. An interpreter ought always to have stood between her and the world. Her will was not very flexible, and generally opposed her interest. Her temper was magnanimous, but warm and sudden; her spirit altogether unbending.”

do West-Riding de Yorkshire são coisas alheias e desconhecidas”⁵³ (ibid., p. 307). A estes, para quem as maneiras dos habitantes desses distritos deveriam ser não apenas ininteligíveis, mas “repulsivas”, o romance de Ellis Bell necessariamente pareceria “uma produção estranha e rude”⁵⁴ (ibid., p. 307). “Homens e mulheres”, ela prossegue,

que, talvez, naturalmente muito calmos, e com sentimentos moderados em grau, e pouco marcados em espécie, foram treinados desde o berço a observar a mais absoluta uniformidade de maneiras e cautela na linguagem, mal saberão o que fazer com a expressão áspera e forte, as paixões grosseiramente manifestadas, as aversões desenfreadas e as parcialidades impetuosas dos camponeses iletrados e fidalgos grosseiros das charnecas, que cresceram sem serem instruídos e sem serem reprimidos, a não ser por mentores tão grosseiros quanto eles próprios.⁵⁵ (ibid., p. 307)

De início, portanto, com alguma ironia, Charlotte mobiliza a tópica da contraposição entre campo e cidade, num registro em que os habitantes do sul da Inglaterra são caracterizados pela educação culta e por sentimentos delicados, moderados e refinados, em oposição à grosseria e à intensidade das paixões dos habitantes do Norte. Essa diferença de temperamento e de educação levaria à incompreensão e ao estranhamento dos primeiros diante de um retrato fiel dos costumes do Norte, retrato que seria fornecido por *Wuthering Heights*. Trata-se de uma questão que já havia aparecido na *Biographical Notice*, em que Charlotte caracterizara Haworth como um lugar “remoto” – em relação aos centros urbanos como Londres, pressupõe-se –, onde “a educação havia feito pouco progresso” (ibid., p. 301), e em que também enfatizara que “nem Emily nem Anne eram cultas” (ibid., p. 306).

Após essa breve introdução, pode-se dizer que o prefácio de Charlotte é estruturado a partir de seu comentário a três críticas que *Wuthering Heights* havia recebido: a acusação de “rusticidade” da narrativa, aquela relacionada à delineação do caráter humano na obra e, por fim, a de que o romance era excessivamente sombrio.

Com relação à rusticidade da obra, Charlotte admite a acusação, porque a considera verdadeira: “[*Wuthering Heights*] É rústico por inteiro. É pantanoso, e

⁵³ “[...] to strangers who knew nothing of the author; who are unacquainted with the locality where the scenes of the story are laid; to whom the inhabitants, the customs, the natural characteristics of the outlying hills and hamlets in the West-Riding of Yorkshire are things alien and unfamiliar.”

⁵⁴ “[...] a rude and strange production.”

⁵⁵ “Men and women who, perhaps, naturally very calm, and with feelings moderate in degree, and little marked in kind, have been trained from their cradle to observe the utmost evenness of manner and guardedness of language, will hardly know that to make of the rough, strong utterance, the harshly manifested passions, the unbridled aversions, and headlong partialities of unlettered moorland hinds and rugged moorland squires, who have grown up untaught and unchecked, except by mentors as harsh as themselves.”

selvagem, e nodoso como a raiz da urze”⁵⁶ (ibid., p. 307). Os seus comentários a esse respeito denotam um pressuposto naturalista: ela afirma que *não seria natural* que *Wuthering Heights* não fosse rústico, tal como as charnecas o eram, visto que sua autora era *nativa* dessas regiões; “sem dúvida”, ela afirma, se Emily tivesse nascido e crescido em uma cidade, “seus escritos, se é que ela teria escrito algo, teriam possuído outro caráter”⁵⁷ (ibid., p. 307). Se Emily tivesse sido uma “dama ou um cavalheiro”⁵⁸ mundanos – note-se que Charlotte faz questão de incluir o substantivo masculino na hipótese –, “o seu entendimento de uma região remota e desprezada, assim como de seus habitantes, teria diferido enormemente daquele da menina do campo”⁵⁹ (ibid., p. 307). Ela conjectura que teria sido mais “amplo e abrangente”, porém, “se teria sido mais original ou mais verdadeiro não é tão certo”⁶⁰ (ibid., p. 308). Assim, Charlotte sugere uma unidade entre a autora, a sua obra e o local onde nascera e onde se passa sua narrativa, de modo a apresentar a rusticidade de *Wuthering Heights* como um elemento que eleva o romance não apenas pela verdade que contém sobre aquelas regiões, como pelo afeto autêntico que Emily nutria por aquela paisagem. As descrições de Emily não eram como as de “alguém cujo olhar e gosto apenas encontravam prazer no prospecto; suas colinas nativas eram muito mais para ela que uma cena; eram aquilo no que ela vivia, e pelo que ela vivia, tanto quanto os pássaros selvagens, seus inquilinos, ou a urze, seu produto”⁶¹ (ibid., p. 308). Daí decorre que, conhecendo tão bem aquela paisagem, de fato, participando de uma unidade com aquele espaço, Emily não poderia tê-lo descrito melhor: “As suas descrições, portanto, do cenário natural, são o que deveriam ser, e tudo o que deveriam ser”⁶² (ibid., p. 308).

Mas o caso era diferente no que concerne à delineação dos caracteres no romance. Conforme Charlotte, Emily “quase não tinha mais conhecimento prático dos camponeses entre os quais vivia do que uma freira o tem das pessoas do campo que às vezes passam

⁵⁶ “It is rustic all through. It is moorish, and wild, and knotty as the root of heath.”

⁵⁷ “[...] her writings, if she had written at all, would have possessed another character.”

⁵⁸ “a lady or a gentleman”.

⁵⁹ “[...] her view of a remote and unreclaimed region, as well as of the dwellers therein, would have differed greatly from that actually taken by the homebred country girl”.

⁶⁰ “[...] wider – more comprehensive”; “whether it would have been more original or more truthful is not so certain”.

⁶¹ “Ellis Bell did not describe as one whose eye and taste alone found pleasure in the prospect; her native hills were far more to her than a spectacle; they were what she lived in, and by, as much as the wild birds, their tenants, or as the heather, their produce.”

⁶² “Her descriptions, then, of natural scenery, are what they should be, and all they should be.”

pelos portões de seu convento”⁶³ (ibid., p. 308). Isto não somente porque a disposição de Emily “não era naturalmente gregária”, mas porque as circunstâncias também teriam favorecido “sua tendência para a reclusão”: segundo Charlotte, Emily quase não saía de casa, a não ser para comparecer à igreja ou para caminhar nas charnecas⁶⁴ (ibid., p. 308). A explicação da irmã mais velha adquire, aqui, um tom algo contraditório, efeito que se faz sentir na concatenação de orações ora adversativas, ora concessivas, como se vê na passagem transcrita a seguir:

Embora seu sentimento pelas pessoas ao redor fosse benevolente, uma ligação com estas ela nunca buscava; nem, com pouquíssimas exceções, jamais experimentava. E, ainda assim, ela os conhecia: conhecia seus modos, sua linguagem, as histórias de suas famílias; ela poderia ouvir falar deles com interesse, e falar sobre eles com detalhe, minúcia, vivacidade e precisão; mas com eles raramente ela trocava uma palavra.⁶⁵ (ibid., p. 308)

Para Thompson (1996), essa imagem coincide em alguns aspectos com o “estereótipo da mulher vitoriana ideal: passiva, semelhante a uma freira, inocente, doméstica e ignorante do mundo externo”⁶⁶, mas a autora assinala o aspecto paradoxal dessa descrição, na medida em que, ao atribuir a Emily um misticismo algo infantil e um apego tão apaixonado ao mundo natural, Charlotte a representa como uma pessoa “tão estranha que não pode ser submetida a ideias vitorianas sobre convenções sociais”⁶⁷ (THOMPSON, 1996, p. 52). De todo modo, observamos que Charlotte procura, ao mesmo tempo, evitar a acusação do elemento de misantropia no caráter de Emily e afirmar que ela não se relacionava de modo nenhum com seus vizinhos, apesar de se interessar por eles. Daí teria decorrido que a sua mente reuniu sobre tais pessoas apenas o que “era muito exclusivamente restrito àqueles traços trágicos e terríveis dos quais, ao ouvir os anais secretos de toda vizinhança rude, a memória às vezes é compelida a receber a impressão”⁶⁸ (ibid., p. 308). Nisso teria agido, também, a imaginação de Emily, cuja

⁶³ “[...] she had scarcely more practical knowledge of the peasantry amongst whom she lived, than a nun has of the country people who sometimes pass her convent gates.”

⁶⁴ “My sister’s disposition was not naturally gregarious”; “her tendency to seclusion [...].”

⁶⁵ “Though her feeling for the people round was benevolent, intercourse with them she never sought; nor, with very few exceptions, ever experienced. And yet she knew them: knew their ways, their language, their family histories; she could hear of them of interest, and talk of them with detail, minute, graphic, and accurate; but with them she rarely exchanged a word.”

⁶⁶ “[...] a stereotype of the ideal Victorian woman: passive, nun-like, innocent, domestic, and ignorant of the outside world”.

⁶⁷ “[...] so strange that she cannot be held subject to Victorian ideas about social conventions”.

⁶⁸ “[...] was too exclusively confined to those tragic and terrible traits of which, in listening to the secret annals of every rude vicinage, the memory is sometimes compelled to receive the impress.”

natureza era “mais sombria que ensolarada, mais poderosa que alegre”⁶⁹ (ibid., p. 308). Em tais impressões, ela teria encontrado material para a criação de personagens como Heathcliff, Earnshaw e Catherine. Visto, porém, os seus já enfatizados hábitos reclusos, a sua originalidade e a sua falta de instrução e de senso comum, “tendo formado esses seres, ela não sabia o que tinha feito”⁷⁰ (ibid., p. 308). Aqui, Charlotte retoma a singularidade do caráter de Emily como um elemento que criava um abismo entre ela e o restante das pessoas, o que já havia sido destacado na *Biographical Notice*: sua originalidade era tão radical que ela não compartilhava das percepções comuns acerca das coisas, não compreendia o mundo senão por uma lente muito particular, e o mundo, por sua vez, também era incapaz de compreendê-la – e essa ideia é usada para sugerir que Emily *não tinha consciência* de que as personagens em *Wuthering Heights* seriam vistas como excessivamente passionais e violentas pelos seus leitores. Se Emily tivesse vivido, afirma Charlotte,

sua mente teria crescido por si mesma como uma árvore forte, mais elevada, mais reta, mais abrangente, e seus frutos amadurecidos teriam atingido um sabor mais suave e uma floração mais ensolarada; mas nessa mente apenas o tempo e a experiência poderiam agir; para a influência de outros intelectos, não era receptiva.⁷¹ (ibid., p. 308)

A metáfora da floração ensolarada fornece a Charlotte o gancho para se endereçar à última acusação que ela comenta em seu prefácio, a de que por todo o romance paira “um horror de grande escuridão”⁷² (ibid., p. 308). Aqui, ela pretende indicar “aqueles pontos em que a luz do dia enevoadada e o sol eclipsado ainda atestam a sua existência” na narrativa⁷³ (ibid., p. 309). Assim, orienta os leitores a buscarem em Nelly Dean “um espécime de verdadeira benevolência e fidelidade caseira”; em Edgar Linton, um “exemplo de constância e de ternura”; no velho Joseph, “um humor seco e saturnino” e, na Catherine filha, “vislumbres de graça e alegria”⁷⁴ (ibid., p. 309). Mesmo a primeira Catherine possuiria uma “estranha beleza em sua ferocidade” e “honestidade em meio à

⁶⁹ “[...] more sombre than sunny, more powerful than sportive [...].”

⁷⁰ “Having formed these beings, she did not know what she had done.”

⁷¹ “[...] her mind would of itself have grown like a strong tree, loftier, straighter, wider-spreading, and its matured fruits would have attained a mellower ripeness and sunnier bloom; but on that mind time and experience alone could work: to the influence of other intellects, it was no amenable.”

⁷² “a horror of great darkness”.

⁷³ “[...] let me point those spots where clouded daylight and the eclipsed sun still attest their existence.”

⁷⁴ “For a specimen of true benevolence and homely fidelity, look at the character of Nelly Dean; for an example of constancy and tenderness, remark that of Edgar Linton. [...] There is a dry saturnine humour in the delineation of old Joseph, and some glimpses of grace and gaiety animate the younger Catherine.”

paixão perversa e à perversidade apaixonada”⁷⁵, apenas Heathcliff não poderia ser redimido de nenhum modo (ibid., p. 309). Com seu caráter demoníaco, o único “sentimento humano” de Heathcliff não é o seu amor por Catherine, que, nas palavras de Charlotte, é “feroz e inumano: uma paixão tal que pode ferver e brilhar na vil essência de algum gênio do mal; um fogo que pode formar o centro atormentado – a alma sempre sofredora de um magnata do mundo infernal”⁷⁶; a humanidade de Heathcliff residiria, na verdade, em seu afeto grosseiramente confessado por Hareton e na sua “estima meio implícita” por Nelly (ibid., p. 21). Se estes traços fossem omitidos, porém, “diríamos que ele não era filho nem de Lascar nem de um cigano, mas uma forma de homem animada por uma vida diabólica – um vampiro – um demônio”⁷⁷ (ibid., p. 309).

Tendo-se em vista a análise empreendida no capítulo anterior, percebe-se que, ao tentar redimir todas as personagens exceto Heathcliff, Charlotte tenta impor a *Wuthering Heights* uma lógica e uma estrutura maniqueístas que não cabem no romance de sua irmã, mas que certamente o tornariam mais palatável, considerando-se as expectativas em torno do gênero discutidas no Capítulo 1 deste trabalho. A “benevolência” atribuída a Nelly nega o viés tendencioso da narradora, e a persistência na sugestão de que Heathcliff é *desumano* nega a afirmação que permeia todo o romance de Emily Brontë, a de que a crueldade e a violência são dados fundamentais da natureza humana. Em seus próprios romances, Charlotte Brontë não admite ambivalência em relação à representação da virtude e do vício enquanto tais, e o lugar da alteridade racial – como aquela de Heathcliff – é o da impureza moral, tal como se vê na figura de Bertha em *Jane Eyre*.

A condenação de Heathcliff por Charlotte dá o ensejo para a sua conclusão: ela escusa a criação de uma tal personagem por parte de Emily recorrendo à ação do gênio, que se manifesta apenas nos escritores genuinamente talentosos. “Se é ou não aconselhável criar seres como Heathcliff”, ela afirma, “eu não sei: não penso que seja”, todavia,

[...] o escritor que tem o dom criativo possui algo de que ele nem sempre é o mestre; algo que, às vezes, estranhamente deseja e trabalha por si mesmo. Ele pode determinar regras e divisar princípios, e a regras e princípios esse algo se sujeitará talvez por anos; e então, ao acaso, sem nenhum anúncio da revolta, chega um tempo [...] em que, recusando-se absolutamente a produzir cordas de

⁷⁵ “Nor even is the first heroine of the name destitute of a certain strange beauty in her fierceness, or of honesty in the midst of perverted passion and passionate perversity.”

⁷⁶ “[...] fierce and inhuman: a passion such as might boil and glow in the bad essence of some evil genius; a fire that might form the tormented centre – the ever-suffering soul of a magnate of the infernal world”.

⁷⁷ “[...] we should say he was child neither of Lascar nor gypsy, but a man’s shape animated by demon life – a Ghoul – an Afreet.”

areia do mar por mais tempo, resolve-se a trabalhar em esculturas, e você tem um Plutão ou um Jove, uma Tisífone ou uma Psíquê, uma Sereia ou uma Madonna, conforme o Destino ou a Inspiração determinam. Seja o trabalho sombrio ou glorioso, terrível ou divino, você tem pouca escolha a não ser a adoção quiescente. Quanto a você – o artista nominal – a sua parte nisso foi trabalhar passivamente sob ditames que você não determinava nem poderia questionar – que não seriam proferidos em suas orações, nem suprimidos ou alterados ao seu capricho. Se o resultado for atraente, o Mundo o elogiará, que pouco merece elogio; se for repulsivo, o mesmo Mundo o culpará, que quase tão pouco merece culpa.⁷⁸ (ibid., p. 310)

A afirmação implícita nessa passagem é a de que Emily não pode ser responsabilizada pelo caráter repulsivo de sua personagem, já que não fez senão obedecer aos ditames de uma influência externa, que não poderia ignorar nem controlar. Nesse sentido, Charlotte busca isentar Emily da responsabilidade pela construção das personagens de seu próprio romance em dois movimentos: ao afirmar que Emily carecia de senso comum e não possuía contato direto com pessoas da vizinhança, o que fazia com que ela “não soubesse o que havia feito” ao representar tais caracteres; em segundo lugar, especificamente em se tratando de Heathcliff, ao valer-se da influência do gênio, enquanto influência irresistível e desconectada da personalidade e das experiências da autora empírica, como única explicação possível para uma tal invenção.

Charlotte termina o prefácio retomando a metáfora da escultura, aplicando-a à composição de *Wuthering Heights*. Em seus termos, o escultor, cujo ateliê era selvagem e dispunha apenas de ferramentas simples e caseiras, havia encontrado um bloco de granito numa charneca solitária; observando-a, viu que, daquela rocha, poderia surgir uma “forma moldada com pelo menos um elemento de grandiosidade – poder”⁷⁹ (ibid., p. 310). Nessa rocha, o artista trabalhou com um cinzel rude e “a partir de nenhum modelo que não a visão de suas meditações”, e a pedra finalmente

tomou forma; e lá está, colossal, sombria e sisuda, metade estátua, metade pedra; no primeiro sentido, terrível e semelhante a um goblin; no último, quase

⁷⁸ “Whether it is right or advisable to create beings like Heathcliff, I do not know: I scarcely think it is. But this I know; the writer who possesses the creative gift owns something of which he is not always master; something that at times strangely wills and works for itself. He may lay down rules and devise principles, and to rules and principles it will perhaps for years lie in subjection; and then, haply without any warning of revolt, there comes a time [...] when it ‘laughs at the multitude of the city, and regards not the crying of the driver’ – when, refusing absolutely to make ropes out of sea-sand any longer, it sets to work on statue-hewing, and you have a Pluto or a Jove, a Tisiphone or a Psyche, a Mermaid or a Madonna, as Fate or Inspiration direct. Be the work grim or glorious, dread or divine, you have little choice left but quiescent adoption. As for you – the nominal artist – your share in it has been to work passively under dictates you neither delivered nor could question – that would not be uttered at your prayer, nor suppressed nor changed at your caprice. If the result be attractive, the World will praise you, who little deserve praise; if it be repulsive, the same World will blame you, who almost as little deserve blame.”

⁷⁹ “[...] a form moulded with at least one element of grandeur – power.”

bela, porque a sua coloração é de um cinza suave, e o musgo a reveste; e a urze, com o desabrochar de suas flores e sua fragrância balsâmica, cresce fielmente ao pé do gigante.⁸⁰ (ibid., p. 310)

Wuthering Heights é a escultura que, colossal e sombria, resta inacabada – ou imatura –, sendo ainda metade pedra. Nesse sentido, o efeito do romance como obra de arte, isto é, a sua metade estátua, seria terrível, semelhante a um monstro; mas naquilo que tem de natural – a sua parte pedra – seria belo, ou tão belo quanto o poderia ser aquela paisagem das charnecas. Com efeito, a própria natureza reconheceria a obra como sendo-lhe congênita: a urze cresce “fielmente” ao redor da escultura.

2.1.3 *Selection from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell*

Por fim, temos a *Selection from the Literary Remains of Ellis and Acton Bell*⁸¹, em que Charlotte apresenta uma seleção de poemas de suas irmãs: dezessete de Emily e nove de Anne. A autoria de um dos poemas atribuídos a Ellis Bell, qual seja, *Often rebuked, yet always back returning*, é polêmica. Dentre os seus poemas publicados em vida e aqueles selecionados por Charlotte para a edição de 1850, *Often rebuked...* é o único que não consta nos dois manuscritos de poesia de Emily a que se tem acesso hoje. Nessa questão, subscrevo a opinião de Janet Gezari (2007), que, com base na análise de vários elementos, como a escolha lexical e a métrica dos versos no contexto da produção poética de ambas as autoras, argumenta que esses versos foram escritos por Charlotte⁸²,

⁸⁰ “With time and labour, the crag took human shape; and there it stands, colossal, dark, and frowning, half statue, half rock: in the former sense, terrible and goblin-like; in the latter, almost beautiful, for its colouring is of mellow grey, and moorland clothes it; and heath, with its blooming bells and balmy fragrance, grows faithfully close to the giant’s foot.”

⁸¹ Esse texto geralmente não acompanha edições modernas, mesmo aquelas em inglês, e, salvo engano, não foi traduzido para o português brasileiro. Por isso, consultamos uma edição da obra de 1851 disponível online. Cf. <https://bit.ly/2TTJN5i>

⁸² Por exemplo, Gezari observa que, enquanto Charlotte Brontë escreveu muitos poemas em pentâmetro iâmbico, Emily escreveu pouquíssimos, dentre os quais *Remembrance*, poema que evidencia uma habilidade e regularidade extraordinárias em seus efeitos rítmicos: no primeiro pé de cada verso, Emily substitui um troqueu (ou coreu) por um iambo; apresenta sempre uma forte cesura após o segundo pé; alterna rimas femininas e masculinas no fim de cada verso (GEZARI, 2007, p. 144). *Often rebuked...*, no entanto, embora também escrito em pentâmetros iâmbicos, “carece das variações métricas recorrentes que explicam a música estagnada e assombrosa de ‘Remembrance’”. Suas cadências são firmes e uniformes. Embora tanto ‘Remembrance’ quanto ‘Often rebuked, yet always back returning’ alternem finais masculinos e femininos, ‘Often rebuked...’ recorre àqueles mais fáceis em inglês, a terminação em *ing* que ‘Remembrance’ evita.” (idem) [“...lacks the recurring metrical variations that account for the stalled, haunting music of ‘Remembrance’”. Its cadences are settled and even. Although both ‘Remembrance’ and ‘Often rebuked, yet always back returning’ alternate masculine and feminine endings, ‘Often rebuked, yet always back returning’ relies on the easiest of these in English, the *ing*-ending that ‘Remembrance’ avoids.”] A autora também argumenta que, para além de muito da linguagem usada em *Often rebuked...* ser

e conclui que a linguagem, a estrutura e o conteúdo de *Often rebuked...* “são mais característicos de Charlotte e da ideia que Charlotte faz de Emily”⁸³ do que da própria Emily (GEZARI, 2007, p. 142). Ademais, note-se que, quando os manuscritos de Emily se tornaram disponíveis para consulta e foi possível cotejá-los com os poemas publicados em 1850, tornou-se evidente que Charlotte fizera neles numerosas alterações. Algumas destas parecem ter sido orientadas por uma tentativa de melhorar os versos; outras, mais significativas, apontam para um esforço de controle dos seus sentidos, especialmente com vistas a corroborar a imagem de Emily construída nos paratextos. Aliás, observa-se na *Selection...* a mesma ênfase na figura da autora de *Wuthering Heights* que caracteriza os dois paratextos anteriores: os poemas de Emily, mais numerosos, são também mais extensamente comentados do que aqueles de Anne.

A *Selection...* é iniciada por considerações acerca de Ellis Bell que visam a introduzir os primeiros três poemas, “*A little while, a little while*”, “*The Bluebell*” e “*Loud without the wind was roaring*”, que Charlotte afirma terem sido escritos por Emily quando ela tinha apenas dezesseis anos. Ela se desculpa pelo que poderia soar como uma injustiça, isto é, “expor ao público os pensamentos crus de uma mente imatura, os esforços rudes de uma mão sem prática”, mas afirma ter decidido publicar esses textos “porque eles ilustram um ponto no caráter dela [de Emily]”⁸⁴ (BRONTË, 1851, vol. II, p. 271). Desse modo, o leitor é convidado a interpretar esses poemas em uma chave autobiográfica – que necessariamente deverá se apoiar na biografia que a própria Charlotte forneceu, a única disponível –, de modo a já enviesar seus possíveis sentidos.

Antes de apresentar os poemas anunciados, Charlotte enfatiza, mais uma vez, a relação de unidade e de identidade entre a sua irmã e as charneças. Ela conta que, aos dezesseis anos, Emily havia sido mandada para uma escola, mas até então, à exceção de um único semestre, vivera sempre entre as colinas de Yorkshire e Lancashire. Esta paisagem, segundo Charlotte, não era “grandiosa” nem “romântica”, na verdade mal era “atraente”, com suas “longas e baixas charneças, escurecidas por conta da urze” e

estranha à poesia de Emily, o poema é excessivamente didático, de um modo que Emily nunca o é em seus versos (*ibid.*, p. 145).

⁸³ “*The language and content of this poem, even the language and content of its last two stanzas, are not characteristic of Emily. They are more characteristic of Charlotte and of Charlotte’s idea of Emily [...].*”

⁸⁴ “*Usually, it seems a sort of injustice to expose in print the crude thoughts of the unripe mind, the rude efforts of the unpractised hand; yet I venture to give three little poems of my sister Emily’s, written in her sixteenth year, because they illustrate a point in her character.*”

“moinhos de vento e chalés dispersos”⁸⁵ (ibid., p. 272). Apenas nos cumes das charnecas a Imaginação poderia encontrar algum repouso, mas mesmo lá,

ela [a Imaginação] deve ser um corvo que ama a solidão – não uma pomba delicada. Se ela requer beleza para inspirá-la, deve trazê-la consigo: essas charnecas são demasiado severas para fornecerem um produto tão delicado. O próprio olho do contemplador deve transbordar uma “luz violeta”, intensa o suficiente para perpetuar o breve desabrochar das flores de Agosto nas urzes, ou o raro sorriso do pôr-do-sol de Junho; de seu coração deve derramar-se o frescor que na primavera tardia e no início do verão ilumina a samambaia, nutre o musgo e acalenta as flores estreladas que fazem reluzir por algumas semanas o pasto das ovelhas da charneca. A menos que essa luz e esse frescor sejam inatos e se sustentem a si mesmos, a perspectiva lúgubre de uma charneca de Yorkshire será considerada tão desprovida de interesse poético quanto agrícola. Onde o amor da natureza selvagem é forte, a localidade talvez provocará uma afeição de constância mais apaixonada, porque do eu do amante daquelas colinas vem a metade de seu encanto.⁸⁶ (ibid., p. 272)

Emily possuiria esse tipo de imaginação e esse amor pela natureza selvagem, isto é, teria em si essa luz inata que tornava possível a sua apreciação daquela paisagem. Por isso, para Emily, “flores mais resplandescentes que a rosa desabrochavam na mais escura das urzes; de uma cavidade sombria em uma colina lívida, sua mente podia fazer um Éden”⁸⁷ (ibid., p. 272). Nas palavras de Charlotte, Emily encontrava, naquela solidão, o seu deleite mais querido, a liberdade: “A liberdade era o ar das narinas de Emily; sem isso, ela perecia”⁸⁸ (ibid., p. 272). Com efeito, é à distância da paisagem de sua casa provocada pela estadia na escola que Charlotte atribui o início de uma fragilidade na saúde de sua irmã:

A mudança de sua própria casa para uma escola, e de seu próprio modo de vida muito silencioso, muito isolado, mas irrestrito e inartificial, para uma rotina disciplinada (embora sob os mais gentis auspícios) foi o que ela falhou em suportar [...]. Todas as manhãs, quando ela acordava, a visão de casa e das charnecas apoderava-se dela e escurecia e entristecia o dia diante dela.

⁸⁵ “The scenery of this hills is not grand – it is not romantic; it is scarcely striking. Long low moors, dark with heath, shut in little valleys, where a stream waters, here and there, a fringe of stunted copse. Mills and scattered cottages chase romance from these valleys [...]”.

⁸⁶ “[...] she must be a solitude-loving raven—no gentle dove. If she demand beauty to inspire her, she must bring it inborn: these moors are too stern to yield any product so delicate. The eye of the gazer must ITSELF brim with a “purple light,” intense enough to perpetuate the brief flower-flush of August on the heather, or the rare sunset-smile of June; out of his heart must well the freshness, that in latter spring and early summer brightens the bracken, nurtures the moss, and cherishes the starry flowers that spangle for a few weeks the pasture of the moor-sheep. Unless that light and freshness are innate and self-sustained, the drear prospect of a Yorkshire moor will be found as barren of poetic as of agricultural interest: where the love of wild nature is strong, the locality will perhaps be clung to with the more passionate constancy, because from the hill-lover’s himself comes half its charm.”

⁸⁷ “My sister Emily loved the moors. Flowers brighter than the rose bloomed in the blackest of the heath for her; out of a sullen hollow in a livid hill-side her mind could make an Eden.”

⁸⁸ “Liberty was the breath of Emily’s nostrils; without it, she perished.”

Ninguém sabia o que a afligia senão eu – eu sabia demasiado bem. Nesse conflito, a sua saúde foi rapidamente prejudicada: seu rosto pálido, forma atenuada e força debilitada ameaçavam declínio rápido. Senti em meu coração que ela morreria se não voltasse para casa, e com essa convicção obtive sua revogação.⁸⁹ (ibid., pp. 272-3)

Emily ficou apenas três meses na escola, e, segundo Charlotte, outra tentativa de mandá-la para longe de casa seria feita apenas depois que ela completou vinte anos, quando acompanhou a irmã mais velha a Bruxelas para completarem seus estudos. Parecia que ela adoeceria novamente, “mas dessa vez ela se recobrou pela mera força da resolução: com remorso e vergonha em seu íntimo, voltou-se para seu fracasso anterior e decidiu vencer esta segunda provação. Ela a venceu: mas a vitória custou-lhe caro”⁹⁰ (ibid., p. 273). Para Charlotte, essa vitória custou a Emily a sua felicidade. Ela não teria sido feliz “até levar seu conhecimento duramente conquistado de volta para a remota aldeia inglesa, o velho presbitério e as desoladas colinas de Yorkshire”⁹¹ (ibid., p. 273).

Esse comentário introdutório é finalizado com os dizeres: “As peças a seguir foram compostas no crepúsculo, na sala de aula, quando o lazer da hora de intervalo trazia de volta em maré cheia os pensamentos de casa”⁹² (ibid., p. 274), e a seguir são apresentados os poemas. Assim, Charlotte não apenas indicou uma chave de leitura autobiográfica para esses textos, mas também os reuniu sob a tópica do exílio, afirmando que Emily os compusera quando estava longe de casa e estabelecendo que, em todos os três, devemos ler a expressão, por parte de Emily, das suas saudades de casa.

No entanto, de acordo com as datas dos seus manuscritos de poesia – aos quais, é claro, Charlotte tinha acesso –, Emily tinha entre 19 e 20 anos quando compôs esses três poemas. Nos seus cadernos, *Loud without...* traz a data de 11 de fevereiro de 1838, *A little while...*, a de 4 de dezembro de 1838, e *The bluebell*, a de 18 de dezembro do mesmo ano. Charlotte situa a composição desses poemas no período em que sua irmã frequentou a

⁸⁹ “The change from her own home to a school, and from her own very noiseless, very secluded, but unrestricted and inartificial mode of life, to one of disciplined routine (though under the kindest auspices), was what she failed in enduring... Every morning when she woke, the vision of home and the moors rushed on her, and darkened and saddened the day that lay before her. Nobody knew what ailed her but me—I knew only too well. In this struggle her health was quickly broken: her white face, attenuated form, and failing strength, threatened rapid decline. I felt in my heart she would die, if she did not go home, and with this conviction obtained her recall.”

⁹⁰ “[...] but this time she rallied through the mere force of resolution: with inward remorse and shame she looked back on her former failure, and resolved to conquer in this second ordeal. She did conquer: but the victory cost her dear.”

⁹¹ “She was never happy till she carried her hard-won knowledge back to the remote English village, the old parsonage house, and desolate Yorkshire hills.”

⁹² “The following pieces were composed at twilight, in the schoolroom, when the leisure of the evening play-hour brought back in full tide the thoughts of home.”

Roe Head School como aluna em 1834, mas em 1838 Emily estava em casa, em Haworth, na maior parte do ano, até que em setembro assumiu a posição de governanta em Law Hill, uma escola para meninas, próxima a Halifax, ainda na região de Yorkshire, por cerca de seis meses. Este é um período que Emily passou fora de casa a trabalho e que Charlotte omite ao dizer que, depois dos três meses em Roe Head, Emily só viajaria novamente quando ambas foram para Bruxelas, o que se deu em 1842. Assim, a narrativa que precede os poemas evidencia uma manipulação dos eventos da vida de Emily que tornam sua imagem mais coerente com os aspectos de sua personalidade que Charlotte apresentara na nota e no prefácio: reforçam a sua imaturidade, não contradizem a ideia de que Emily era muito pouco instruída ou culta e enfatizam a singularidade de seu caráter no tocante a sua relação com as charnecas, de um amor e de uma necessidade tão fortes que a distância dessa paisagem, em que está implicada a perda da liberdade individual de que ela gozava em casa, prejudicava seriamente a sua saúde.

A descrição dos poemas empreendida a seguir busca evidenciar como eles podem se prestar à chave de leitura proposta por Charlotte. As alterações mais significativas entre as versões dos manuscritos e aquelas da edição de 1850 também serão indicadas, de modo que se possa avaliar as suas implicações para os sentidos dos poemas. Quando não houver indicação, a transcrição dos versos segue a edição de 1850.

Em *“A little while, a little while”*, o primeiro poema da seleção de Charlotte, o eu-lírico se entrega a divagações no momento de intervalo de uma tarefa cansativa. Em seu estado presente, sente-se esmorecido e deseja buscar consolo e conforto em sua própria imaginação, como se vê nas estrofes à esquerda, transcritas a seguir; comparadas à versão manuscrita, à direita, percebe-se que houve alterações significativas nos três versos sublinhados. Com essas mudanças, o poema publicado em 1850 sugere que a causa do cansaço do eu-lírico é o trabalho, a tarefa de que se ocupava, e não o barulho de uma multidão, como se lê na versão manuscrita, que poderia sugerir algo da misantropia que Charlotte se esforçara, na nota biográfica, em prevenir que fosse atribuída ao caráter de Emily. Além disso, na versão manuscrita, o eu-lírico concebe que sua imaginação pode buscar repouso em muitos lugares diferentes; Charlotte restringe a possibilidade de repouso a um único sítio.

A little while, a little while
The weary task is put away,
 And I can sing and I can smile,
 Alike, while I have a holiday.
 Where wilt thou go, my harassed heart –

A little while, a little while
The noisy crowd are barred away;
 And I can sing and I can smile
 A little, while I've a holiday!
 Where wilt thou go my harassed heart?

What thought, what scene invites thee now
What spot, or near or far apart,
 Has rest for thee, my weary brow?⁹³

Full many a land invites thee now;
And places near, and far apart
 Have rest for thee, my weary brow —⁹⁴

Em ambas as versões, o lugar que a voz do poema elege para visitar em seus devaneios é uma paisagem severa, onde é inverno, chove forte, e as árvores perderam as suas folhagens. Existe uma tensão, construída nas imagens do poema, no fato de que essa paisagem não é em si bela ou jubilosa, de modo a justificar que a imaginação se refugie nela; isso não importa, porém, pois a paisagem escolhida é aquela de casa:

There's a spot, 'mid barren hills,
 Where winter hails, and driving rain;
 But, if dreary tempest chills,
 There is a light that warms again.

The house is old, the trees are bare,
 Moonless above bends twilight's dome;
 But what on earth is half so dear —
 So longed for — as the hearth of home?⁹⁵

A seguir, o eu-lírico descreve cenas de sua região nativa, ao mesmo tempo em que professa o seu amor por elas, e essa recordação o transporta da escuridão, que metaforiza seu abatimento, para a claridade, que é alegre:

The mute bird sitting on the stone,
 The dank moss dripping from the wall,
 The thorn-trees gaunt, the walks o'ergrown,
 I love them—how I love them all!

Still — as I mused — the naked room,
 The alien firelight died away;
 And from the midst of cheerless gloom,
 I passed to bright, unclouded day.⁹⁶

⁹³ Um pouquinho, um pouquinho / A multidão barulhenta é afastada; / E posso cantar e posso sorrir / Um pouquinho, enquanto tenho folga! // Aonde irás, meu coração atormentado? / Muitas terras te convidam agora; / E lugares próximos, ou muito distantes / Têm repouso para ti, minha fronte cansada —

⁹⁴ Um pouquinho, um pouquinho / A multidão barulhenta é afastada; / E posso cantar e posso sorrir / Um pouquinho, enquanto tenho folga! // Aonde irás, meu coração atormentado? / Muitas terras te convidam agora; / E lugares próximos, ou muito distantes / Têm repouso para ti, minha fronte cansada —

⁹⁵ Existe um lugar, dentre colinas áridas, / Onde o inverno uiva e chove forte; / Mas, se a tempestade resfria, / Existe uma luz que aquece outra vez. // A casa está velha, as árvores estão nuas, / O domo do crepúsculo se dobra no céu sem lua; / Mas o que na terra pode ser tão querido — / Tão desejado — quanto a lareira de casa?

⁹⁶ O pássaro mudo pousando na pedra, / O musgo úmido pingando da parede, / Os espinheiros magros, as trilhas crescidas, / Eu os amo — como eu os amo todos! // Inerte — enquanto eu meditava — o cômodo vazio, / A chama estrangeira morreu; / E do meio da escuridão sem alegria, / Eu passei para um dia claro, sem nuvens.

Na versão manuscrita, havia uma estrofe entre as duas reproduzidas acima – sublinhada a seguir – que foi suprimida por Charlotte, na qual o eu-lírico hesita antes de permitir que sua imaginação vá até sua casa, considerando a possibilidade de visitar outros locais por meio dela:

The mute bird sitting on the stone,
The dank moss dripping from the wall,
The thorn-trees gaunt, the walks o'ergrown,
I love them—how I love them all!

Shall I go there? or shall I seek
Another clime, another sky.
Where tongues familiar music speak
In accents dear to memory?⁹⁷

Still — as I mused — the naked room,
The alien firelight died away;
And from the midst of cheerless gloom,
I passed to bright, unclouded day.

Mas a imaginação termina por se entregar, em ambas as versões, à recordação da paisagem de seu lar.

A heaven so clear, an earth so calm,
So sweet, so soft, so hushed an air;
And — deepening still the dream-like charm —
Wild moor-sheep feeding everywhere.

THAT was the scene, I knew it well;
I knew the turfy pathway's sweep,
That, winding o'er each billowy swell,
Marked out the tracks of wandering sheep.⁹⁸

No entanto, a benção propiciada por esse fantasiar nostálgico deve ter fim, e a labuta deve recomeçar. O poema revisado por Charlotte – apresentado à esquerda – é rematado com o retorno à realidade presente e ao trabalho, mas as alterações realizadas por ela sugerem que o poema original poderia ter tido outro sentido:

Could I have lingered but an hour,
It well had paid a week of toil;
But Truth has banished Fancy's power:
Restraint and heavy task recoil.

Could I have lingered but an hour
It well had paid a week of toil
But truth has banished fancy's power
I hear my dungeon bars recoil

⁹⁷ Devo ir lá? Ou devo buscar / Outro clima, outro céu. / Onde as línguas falam uma música familiar / Com acentos queridos para a memória?

⁹⁸ Um céu tão claro, uma terra tão calma, / Tão doce, tão suave, tão calado o ar; / E, aprofundando ainda o feitiço onírico, / Ovelhas selvagens das charnecas pastando em todo lugar. // AQUELA era a cena, eu a conhecia bem; / Conhecia a extensão do caminho turfoso, / Que, sinuoso em cada desnível protuberante, / Trazia marcadas as pegadas das ovelhas errantes.

Even as I stood with raptured eye,
 Absorbed in bliss so deep and dear,
 My hour of rest had fled by,
And back came labour, bondage, care.⁹⁹

Even as I stood with raptured eye
 Absorbed in bliss so deep and dear
 My hour of rest had fled by
And given me back to weary care.¹⁰⁰

Este poema se encontra no caderno intitulado “*Gondal Poems*”. Assim, a masmorra de que fala o eu-lírico, que desapareceu na versão de Charlotte, pode ser entendida literalmente enquanto referência às histórias das personagens criadas por Emily e por Anne que habitavam o mundo de Gondal (que, embora fantasioso, semelhava a região de Yorkshire em suas descrições do cenário natural), cujas narrativas envolviam reviravoltas políticas que faziam, de príncipes e princesas, prisioneiros mantidos solitários em masmorras frias e terríveis. As alterações de Charlotte neutralizam o contexto de Gondal e enfatizam o aspecto do trabalho e da perda de liberdade relacionada a ele; “*care*”, no último verso do texto original, por exemplo, poderia referir-se a uma preocupação da personagem que estava de fato aprisionada, e não se associar necessariamente à servidão e ao trabalho.

Já em *The Bluebell*¹⁰¹, é possível dizer que a flor que dá título ao poema – muito comum na região Yorkshire – metaforiza a paisagem de casa para o eu-lírico. A *bluebell* é descrita como a flor mais doce, capaz de apaziguar as angústias daquele que fala:

The bluebell is the sweetest flower
 That waves in summer air:
 Its blossoms have the mightiest power
 To sooth my spirit's care.¹⁰²

As estrofes seguintes descrevem uma paisagem invernal, em que não há *bluebells* nos campos (visto que a sua floração se dá entre os meses de primavera e verão):

⁹⁹ Pudesse eu ter me demorado apenas uma hora, / Ela bem teria pagado uma semana de labuta; / Mas a Verdade baniu o poder da Fantasia: / Restrição e tarefa pesada retornam. // Mesmo enquanto eu tinha os olhos arrebatados, / Absorvidos em benção tão profunda e querida, / Minha hora de descanso havia passado voando, / E de volta vieram o trabalho, a servidão, o cuidado.

¹⁰⁰ Pudesse eu ter me demorado apenas uma hora, / Ela bem teria pagado uma semana de labuta; / Mas a verdade baniu o poder da fantasia: / Ouço as barras da minha masmorra recuarem. / Mesmo enquanto eu tinha os olhos arrebatados, / Absorvidos em benção tão profunda e querida, / Minha hora de descanso havia passado voando, / E me devolveu ao cansativo cuidado.

¹⁰¹ *Bluebell* é uma nomenclatura popular que pode designar mais de uma flor, a *Hyacinthoides non-scripta* (Jacinto) e a *Campanula rotundifolia* (Campânula). Esta última é uma variação mais comum na Escócia, e há referências que a designam como *harebell* além de *bluebell*. No entanto, também há registros de que ambos os termos, *bluebell* e *harebell*, podem se referir à mesma flor, seja a *Hyacinthoides non-scripta*, seja a *Campanula rotundifolia*. Considerando-se ainda a proximidade geográfica entre Yorkshire e a região da Escócia, é difícil estabelecer com certeza a qual das duas Emily Brontë se refere. Ela usa os dois termos, *bluebell* e *harebell*, nos poemas e no romance.

¹⁰² A *bluebell* é a mais doce flor / Que tremula no ar de verão: / O seu desabrochar tem o imenso poder / De abrandar a ânsia em meu espírito.

And ice upon the glancing stream
Has cast its sombre shade;
And distant hills and valleys seem
In frozen mist arrayed.

The Bluebell cannot charm me now,
The heath has lost its bloom;
The violets in the glen below,
They yield no sweet perfume.¹⁰³

Nesse sentido, considerando-se os comentários de Charlotte, é sugerida uma camada de leitura metafórica em que o inverno figura como a representação imagética do exílio, e o “tempo das flores” simboliza o retorno à casa, como se lê na última estrofe:

How do I weep, how do I pine
For the time of flowers to come,
And turn me from that fading shine
To mourn the fields of home!¹⁰⁴

Por fim, em “*Loud without the wind was roaring*”, descreve-se novamente uma paisagem desolada, com chuva e frio em um terrível anoitecer, que reflete o estado de espírito pesaroso do eu-lírico em exílio. De repente, porém, as palavras de uma canção antiga fazem cessar esse pesar. Também neste poema encontramos alterações expressivas em relação à versão manuscrita – o “pesar pungente” que faz o eu-lírico suspirar na versão manuscrita é substituído, na revisão de Charlotte, pela aflição de um espírito exilado. Embora mais à frente haja, no manuscrito, uma referência a exílio, essa substituição na primeira estrofe enfatiza essa temática e a torna central para o poema, anunciando-a desde o seu princípio:

All too like that dreary eve
Did my exiled spirit grieve.
Grieved at first, but grieved not long,
Sweet – how softly sweet! – it came,
Wild words of an ancient song,
Undefined, without a name.¹⁰⁵

All too like that dreary eve
Sighed within repining grief –
Sighed at first — but sighed not long
Sweet – How softly sweet it came!
Wild words of an ancient song —
Undefined, without a name.¹⁰⁶

¹⁰³ E o gelo, sobre o riacho cintilante, / Lançou o seu matiz sombrio; / E as colinas e vales distantes parecem / Dispostos em névoa congelada. // A *bluebell* não pode me encantar agora, / A urze perdeu sua flor; / As violetas, nos estreitos vales abaixo, / Elas não emanam doce perfume.

¹⁰⁴ Como eu choro, como eu anseio / Para que o tempo das flores venha / E me tire daquele brilho desbotado / Para lamentar os campos de casa!

¹⁰⁵ Demasiado semelhante àquele anoitecer terrível, / Afligiui-se meu espírito exilado. // Afligiui-se a princípio, mas não por muito tempo, / Doce – quão suavemente doce – ela veio, / Palavras selvagens de uma canção antiga, / Imprecisa, sem nome.

¹⁰⁶ Demasiado semelhante àquele anoitecer terrível, / Suspirou em mim um pesar pungente — / Suspirou a princípio, mas não por muito tempo, / Doce – quão suavemente doce ela veio! / Palavras selvagens de uma canção antiga — / Imprecisa, sem nome.

A canção desperta a lembrança de casa e transporta o eu-lírico para a primavera das charnecas:

“It was spring, and the skylark was singing”
Those words they awakened a spell;
They unlocked a deep fountain, whose springing,
Nor absence, nor distance can quell.

In the gloom of a cloudy November
They uttered the music of May;
They kindled the perishing ember
Into fervour that could not decay.

Awaken, o'er all my dear moorland,
West wind, in thy glory and pride!¹⁰⁷

Assim como em “*A little while, a little while*”, o exílio aqui se associa à necessidade de trabalho:

It was morning: the bright sun was beaming
How sweetly it brought back to me
The time when nor labour nor dreaming
Broke off the sleep of the happy and free!¹⁰⁸

Em meio à recordação despertada pela canção, o eu-lírico louva as charnecas:

For the moors, where the linnet was trilling
Its song on the old granite stone;
Where the lark, the wild sky-lark, was filling
Every breast with delight of its own!¹⁰⁹

E a ideia de exílio é retomada, quando, a seguir, o eu-lírico se depara com uma urze definhando (na versão original, esta é a primeira referência explícita ao exílio):

What language can utter the feeling
Which rose, when in exile afar,
On the brow of a lonely hill kneeling,
I saw the brown heath growing there?

It was scattered and stunted, and told me

¹⁰⁷ “Era primavera, e a cotovia cantava” / Estas palavras, elas despertaram um feitiço / Elas destrancaram uma fonte profunda, cuja nascente / Nem ausência, nem distância podem reprimir. // Na penumbra de um novembro nebuloso / Elas proferiram a música de maio; / Elas acenderam a brasa moribunda / Num fervor que não poderia arrefecer. // Desperto, sobre toda a minha querida charneca, / Vento-do-oeste, em tua glória e orgulho!

¹⁰⁸ Era manhã: o sol radiante brilhava / Quão docemente isso trouxe de volta para mim / O tempo em que nem a labuta nem o sonho / Interrompiam o sono dos felizes e livres!

¹⁰⁹ Para as charnecas, onde o pintarroxo trilava / A sua canção na velha pedra de granito; / Onde a cotovia, a selvagem cotovia, preenchia / Cada peito com igual deleite!

That soon even that would be gone:
It whispered, "The grim walls enfold me,
I have bloomed in my last summer's sun."¹¹⁰

Mas, diferentemente da urze em solo estrangeiro, o poder da canção amada pela voz do poema não arrefeceria e continuaria a sujeitá-la à recordação de casa. Note-se ainda que a distância do lar restringe a liberdade do eu-lírico exilado, que anseia por retornar e novamente se sentir livre:

The spirit which bent 'neath its [the song's] power,
How it longed – how it burned to be free!¹¹¹

O poema é rematado com a esperança de que, um dia, o eu-lírico reaverá sua querida paisagem nativa:

And some time the loved and the loving
Shall meet on the mountains again!¹¹²

Os próximos dois poemas da seleção, "*Shall earth no more inspire thee*" e "*The Night-Wind*", são novamente precedidos por um comentário de Charlotte. A respeito do primeiro, ela afirma: "[...] nele, o Gênio de uma região solitária parece se endereçar ao seu devoto errante e desobediente, e subordinar sob sua influência a mente orgulhosa que se rebelava, às vezes, mesmo contra aquilo que mais amava"¹¹³ (ibid., p. 280). Ela identifica a mesma voz no segundo texto, estabelecendo entre ambos uma conexão: "Aqui novamente a mesma mente conversando com uma abstração similar. O Vento-Noturno, respirando por uma janela aberta, visitou um ouvido que discerniu linguagem em seus sussurros"¹¹⁴ (ibid., p. 282). Nesses poemas, a natureza, personificada e ciente de seu poder de sujeitar aquele a quem se dirige, exerce em seu interlocutor uma influência poderosa, conquanto ele se mostre resistente a ela. Em "*Shall earth no more inspire thee*", a natureza observa como o seu interlocutor se entrega a pesares que o afastam de seu domínio:

¹¹⁰ Que linguagem pode proferir o sentimento / Que se ergueu, quando em exílio distante, / Ajoelhando-me em face de uma solitária colina, / Vi a urze marrom crescendo ali? // Era dispersa, e definhava, e disse-me / Que, em breve, até aquilo pereceria: / Ela sussurrou, "As paredes sombrias me envolvem, / Eu floresci em meu último sol de verão."

¹¹¹ O espírito que se curvava sob seu poder / Como ele ansiava — como ardia para ser livre!

¹¹² E algum dia o amado e o amante / Encontrar-se-ão nas montanhas outra vez!

¹¹³ "[...] in it the Genius of a solitary region seems to address his wandering and wayward votary, and to recall within his influence the proud mind which rebelled at times even against what it most loved."

¹¹⁴ "Here again is the same mind in converse with a like abstraction. The Night-Wind, breathing through an open window, has visited an ear which discerned language in its whispers."

Thy mind is ever moving
 In regions dark to thee;
 Recall its useless roving,
 Come back, and dwell with me.¹¹⁵

A natureza, aqui, conhece o seu próprio poder de acalmar as dores do espírito:

I know my mountain breezes
 Enchant and soothe thee still;
 I know my sunshine pleases,
 Despite thy wayward will.¹¹⁶

Conhece, também, o coração de seu interlocutor, sabe que ele a idolatra, não obstante se mostre resistente:

I've watched thee every hour
 I know my mighty sway:
 I know my magic power
 To drive thy griefs away.

Few hearts to mortals given
 On earth so wildly pine;
 Yet few would ask a heaven
 More like this earth than thine.¹¹⁷

Na última estrofe, ela roga ainda, e chama-o de volta imperativamente:

Then let my winds caress thee;
 Thy comrade let me be:
 Since nought beside can bless thee,
 Return – and dwell with me.¹¹⁸

Já em “*The Night-Wind*”, é o eu-lírico que relata a sua própria resistência em se deixar arrebatar pela voz do Vento:

I said, “Go, gentler singer,
 “Thy wooing voice is kind:
 “But do not think its music
 “Has power to reach my mind.¹¹⁹

¹¹⁵ Tua mente sempre se move / Em regiões escuras para ti; / Doma o seu errar inútil, / Volta, e vive comigo.

¹¹⁶ Sei que as brisas de minhas montanhas / Encantam e abrandam-te ainda, / Sei que a minha luz do sol agrada, / A despeito de tua vontade rebelde.

¹¹⁷ Vigiei-te a cada hora; / Conheço minha poderosa autoridade: / Conheço meu mágico poder / De afastar os teus pesares. // Poucos corações a mortais concedidos / Sofrem tão selvagememente na terra; / Menos ainda pediriam um paraíso / Mais semelhante a esta terra que o teu.

¹¹⁸ Então permite que meus ares te acariciem; / Tua companheira permite que eu seja: / Se nada mais pode abençoar-te, / Retorna – e vive comigo.

¹¹⁹ Eu disse, ‘Vai, cantor gentil, / Tua voz uivante é amável: / Mas não pense que a sua música / Tem poder de afetar minha mente.

O Vento, porém, insiste:

The wanderer would not heed me;
 Its kiss grew warmer still.
 “O come!” it sighed so sweetly;
 “I’ll win thee ‘gainst thy will.”¹²⁰

As duas últimas estrofes descrevem os argumentos sedutores do Vento e sugerem a sua vitória contra a resistência do eu-lírico:

“Were we not friends from childhood?
 “Have I not loved thee long?
 “As long as thou, the solemn night,
 “Whose silence wakes my song?

“And when thy heart is resting
 “Beneath the church-aisle stone,
 “I shall have time for mourning,
 “And thou for being alone.”¹²¹

Charlotte também faz um comentário antes de “*Ay, there it is! it wakes to-night*”, o 5º poema da seleção. Ela afirma: “Nessas estrofes, uma ventania mais forte despertou aquela que dormia em seu travesseiro: a alma desperta luta para se misturar à tempestade pela qual é dominada”¹²² (ibid., p. 282). Este é outro poema em que Charlotte fez alterações importantes. Observa-se, comparando-se as versões, que os “pensamentos doces” do poema manuscrito foram substituídos por “sentimentos profundos”, de modo a modificar a avaliação que o eu-lírico faz daquilo que despertou em seu coração:

Ay – there it is! it wakes to-night
Deep feelings I thought dead;
Strong in the blast – quick gathering light –
The heart’s flame kindles red.¹²³

Aye there it is! It wakes tonight
Sweet thoughts that will not die
And feeling’s fires flash all as bright
As in the years gone by! –¹²⁴

A seguir, os versos descrevem a alteração intensa que se opera naquele que se entrega a sua própria fantasia. O poder desse fantasiar acarreta um apagamento da

¹²⁰ O andarilho não me deu ouvidos; / Seu beijo tornou-se ainda mais cálido. / ‘Oh, vem!’, suspirou tão doce; / ‘Vou ganhar-te contra tua vontade.’

¹²¹ Não fomos amigos desde a infância? / Não te amei desde há muito? / Tanto quanto tu, a noite solene, / Cujo silêncio desperta minha canção? // E quando teu coração repousar / Sob a pedra do corredor da igreja, / Então terei tempo para lamentar, / E tu, para ficar sozinho.

¹²² “*In these stanzas a louder gale has roused the sleeper on her pillow: the wakened soul struggles to blend with the storm by which it is swayed.*”

¹²³ Sim – aí está! despertam esta noite / sentimentos profundos que julguei mortos; / Forte na explosão – rapidamente reunindo luz – / A chama do coração se acende em vermelho.

¹²⁴ Sim, aí está! despertam esta noite / Pensamentos doces que não morrerão / E as chamas do sentimento brilham tão forte / Como nos anos passados!

memória do indivíduo e, portanto, de sua própria identidade – seu espírito então se mistura à natureza e não se diferencia dela:

‘Now I can tell by thine altered cheek,
And by thine eyes’ full gaze,
And by the words thou scarce dost speak,
How wildly fancy plays.

‘Yes – I could swear that glorious wind
Has swept the world aside,
Has dashed its memory from thy mind
Like foam-bells from the tide:

‘And thou art now a spirit pouring
Thy presence into all:
The thunder of the tempest’s roaring,
The whisper of its fall:

‘An universal influence,
From thine own influence free;
A principle of life — intense —
Lost to mortality.¹²⁵

A estrofe seguinte, que remata o poema em sua versão manuscrita, evidencia o que esse fantasiar tem de parentesco com a morte:

Thus truly, when that breast is cold,
Thy prisoned soul shall rise;
The dungeon mingle with the mould —
The captive with the skies.¹²⁶

No texto publicado em 1850, porém, Charlotte acrescentou os seguintes versos:

Nature’s deep being, thine shall hold,
Her spirit all thy spirit fold,
Her breath absorb thy sighs.
Mortal! though soon life’s tale is told;
Who once lives, never dies!¹²⁷

No comentário de Charlotte que precede o poema, sugere-se que “aquela que dormia” era a própria Emily, e, portanto, assim como nos primeiros poemas da seleção,

¹²⁵ Agora, posso dizer pelo teu rosto alterado / E pelo olhar cheio de teus olhos / E pelas palavras que mal falas / Como a fantasia atua selvagememente. // Sim – eu poderia jurar que aquele vento glorioso / Varreu o mundo de escanteio / Apagou sua memória de tua mente / Como a espuma da maré: // És agora um espírito derramando / Tua presença em todos: / O trovão do rugido da tempestade, / O sussurro da sua queda: // Uma influência universal, / De tua própria influência livre, / Um princípio de vida – intenso – / Perdido para a mortalidade.

¹²⁶ Assim, verdadeiramente, quando aquele peito estiver frio, / Tua alma emprisionada se erguerá; / A masmorra se mesclará à matéria – / O cativo, aos céus.

¹²⁷ O seu profundo da natureza conterà o teu, / Seu espírito curvará todo o teu espírito, / Seu sopro absorverá teus suspiros. / Mortal! Embora a história da vida seja breve, / Quem vive uma vez, nunca morre!

somos convidados a ler esses versos numa chave autobiográfica. Lidos nesse viés e no contexto da seleção de Charlotte, os versos acrescentados neste poema parecem estabelecer uma relação com *No coward soul is mine*, que comentaremos a seguir. A ideia de que a morte traria a liberdade para um ser cativo, liberdade que se traduz numa reunião com a natureza, marcada inclusive pela decomposição do corpo – “*The dungeon mingle with the mould*” –, não carrega, na versão original, a ideia cristã de imortalidade do espírito que parece estar implicada no acréscimo de Charlotte; relaciona-se, antes, àquela concepção da Terra como casa nativa que aparece também em *Wuthering Heights*. Mas a ideia de imortalidade do espírito está contida em “*No coward soul is mine*”, poema que Charlotte situa em lugar de destaque.

A chave autobiográfica proposta por Charlotte torna os dois últimos poemas da seleção, *Often rebuked, yet always back returning* e *No coward soul is mine* especialmente significativos. Reproduzo a seguir o primeiro, já mencionado como o texto de autoria polêmica, em que o eu-lírico descreve a própria personalidade e os próprios princípios.

STANZAS

Often rebuked, yet always back returning
 To those first feelings that were born with me,
 And leaving busy chase of wealth and learning
 For idle dreams of things which cannot be:

To-day, I will seek not the shadowy region,
 Its unsustaining vastness waxes drear;
 And visions rising, legion after legion,
 Bring the unreal world too strangely near.

I'll walk, but not in old heroic traces,
 And not in paths of high morality,
 And not among the half-distinguished faces,
 The clouded forms of long past history.

I'll walk where my own nature would be leading:
 It vexes me to choose another guide:
 Where the grey flocks in ferny glens are feeding;
 Where the wild wind blows on the mountain side.

What have those lonely mountains worth revealing?
 More glory and more grief than I can tell:
 The earth that wakes *one* human heart to feeling
 Can centre both the worlds of Heaven and Hell.¹²⁸

¹²⁸ ESTROFES: Muitas vezes repreendida, mas sempre retornando / Àqueles primeiros sentimentos que nasceram comigo, / E renunciando à laboriosa perseguição de riqueza e saber / Por sonhos vãos de coisas que não podem ser: // Hoje, não buscarei a região sombria / Sua vastidão insustentável torna-se terrível; / E visões surgindo, legião após legião, / Trazem o mundo irreal estranhamente perto. // Caminharei, mas

Também reproduzo, na íntegra, o décimo-sétimo poema da seleção, “*No coward soul is mine*”, que é apresentado por Charlotte como “as últimas linhas que minha irmã Emily escreveu”¹²⁹ (ibid., p. 295):

NO COWARD SOUL IS MINE

No coward soul is mine,
No trembler in the world's storm-troubled sphere:
I see Heaven's glories shine,
And faith shines equal, arming me from fear.

O God within my breast,
Almighty, ever-present Deity!
Life – that in me has rest,
As I – undying Life – have power in thee!

Vain are the thousand creeds
That move men's hearts: unutterably vain;
Worthless as withered weeds,
Or idlest froth amid the boundless main,

To waken doubt in one
Holding so fast by thine infinity;
So surely anchored on
The steadfast rock of immortality.

With wide-embracing love
Thy spirit animates eternal years,
Pervades and broods above,
Changes, sustains, dissolves, creates and rears.

Though earth and man were gone,
And suns and universes ceased to be,
And Thou were left alone,
Every existence would exist in Thee.

There is not room for Death,
Nor atom that his might could render void:
Thou – THOU art Being and Breath,
And what THOU art may never be destroyed.¹³⁰

não em velhos traços heroicos / E não em caminhos de alta moralidade, / E não entre as faces meio distintas,
/ As formas obscuras de história há muito passada. // Caminharei onde minha própria natureza queira levar-me: / Repugna-me escolher outro guia: Onde os rebanhos cinzentos em vales cheios de samambaias se alimentam; Onde o vento selvagem sopra na encosta da montanha. // O que têm aquelas montanhas solitárias para revelar? / Mais glória e mais pesar do que eu posso dizer: / A terra que desperta sentimento em *um* coração humano / Pode convergir ambos os mundos do Paraíso e do Inferno.

¹²⁹ “*The following are the last lines my sister Emily ever wrote.*”

¹³⁰ NÃO É COVARDE A MINHA ALMA: Não é covarde a minha alma, / Não treme diante da esfera tempestuosa e perturbada do mundo: / Vejo as glórias do Paraíso brilharem / E a fê brilha tal qual, armando-me contra o medo. // Ó Deus dentro do meu peito / Todo-poderoso, Divindade sempre presente! / Vida, em que em mim repousas / Como eu – Vida Imorredoura – tenho poder em ti! // Vãs são as milhares de crenças / Que movem os corações dos homens, inexprimivelmente vãs; / Sem valor como ervas ressequidas, / Ou a mais inútil espuma em meio ao oceano ilimitado, // Para incitar dúvida em alguém / Fiando-se resoluto em tua infinidade; / Com tanta certeza ancorado / Na rocha firme da Imortalidade. // Com amor abrangente / Teu espírito anima os anos eternos, / De cima, permeia e zela, / Altera, sustenta, dissolve, cria e educa. //

Esses dois poemas, lidos como expressão da personalidade de Emily, reafirmam os aspectos do seu caráter enfatizados por Charlotte no decorrer da nota biográfica e do prefácio: a sua singularidade, sua necessidade de liberdade, o fato de que sua mente não admitia influência de outras pessoas, a sua falta de senso comum/prático, o seu amor pelas charnecas e a sua bravura e sua força, tão vigorosas como a de um homem. Em *Often rebuked...*, o eu-lírico é dado aos “sonhos de coisas vãs”, vive na fantasia de um mundo irreal, uma “região sombria” cuja vastidão se torna por vezes “insustentável”. Mas, se deve colocar os pés no chão e caminhar, recusa caminhos antigos já traçados e imbuídos de alta moralidade, isto é, desdenha os modelos legados pela história: ela escolherá o seu próprio caminho, aquele que a sua natureza – “os sentimentos que nasceram comigo” – dita. Este caminho se opõe ao saber e riqueza mundanos: ele leva às charnecas, onde há rebanhos de ovelhas, colinas e vento forte, paisagem que, conquanto solitária, contém em si a totalidade das coisas, visto que nela convergem o paraíso e o inferno. Essa voz reivindica e reafirma sua própria autonomia e liberdade. A bravura necessária para tanto é congênita daquela mesma fortaleza de espírito que Emily teria demonstrado diante da morte e que tanto assombrara Charlotte, bravura que, em *No coward soul is mine*, traduz-se na plena confiança na imortalidade e na onipotência de Deus, que vive dentro de seu próprio peito – de modo que o eu-lírico participa do poder divino.

Note-se, porém, que não é verdade que *No coward...* contenha as últimas linhas escritas por Emily. No manuscrito “EJB”, este poema traz a data de janeiro de 1846, portanto quase três anos antes de sua morte. O poema mais recente datado em seus manuscritos – “*Why ask to know what date what clime*” – é de 1848 e encontra-se no caderno de “Gondal”. Novamente, portanto, testemunha-se a manipulação de datas e eventos por parte de Charlotte, com vistas a fabricar a maior coerência possível com a imagem de Emily construída nos paratextos. É interessante observar, ainda, que *Why ask to know...* é um poema significativamente mais taciturno do que *No coward...*, como se vê no trecho transcrito a seguir:

Why ask to know what date what clime
There dwelt our own humanity
Power-worshippers from earliest time
Foot-kissers of triumphant crime

Ainda que a terra e o homem desaparecessem, / E os sóis e universos cessassem de existir, / E Tu fosses deixado só, / Toda Existência existiria em ti. // Não há lugar para a Morte, / Nem átomo que ela possa aniquilar com seu poder: / Tu – TU és Ser e Vida / E o que TU és não pode jamais ser destruído.

Crushers of helpless misery
Crushing down Justice honouring Wrong
If that be feeble this be strong

Shedders of blood shedders of tears
Self-cursers avid of distress
Yet Mocking heaven with senseless prayers
For mercy on the merciless [...] ¹³¹

Com a representação de Emily nesses paratextos, Charlotte logrou engendrar uma espécie de mito em torno de sua irmã, isto é, a imagem de Emily como uma criatura enigmática, de gênio e imaginação absolutamente singulares, de um talento quase inexplicável, nativa e amante das charnecas do norte da Inglaterra, compartilhando com estas a sua natureza simples, mas inflexível e poderosa – e, nesse sentido, compartilhando também da natureza de sua própria obra –, que reúne em seu caráter traços tão paradoxais que colapsam os estereótipos de gênero. Já em 1850, essa imagem impactou enormemente a recepção de *Wuthering Heights*, como se verá a seguir, definindo atitudes de leitura cujos ecos se fariam sentir longamente na fortuna crítica da autora.

3.3 *Wuthering Heights* da “nódoa” à “nobreza” moral

Quando a edição de *Wuthering Heights* e *Agnes Grey* preparada por Charlotte Brontë veio a público em 1850, ela foi largamente resenhada, como se se tratasse de uma nova obra, e em alguns casos os paratextos da autoria de Currer Bell receberam mais atenção do que os próprios romances. Observa-se, nessas resenhas, uma incorporação das justificativas que Charlotte Brontë havia apresentado em defesa de sua irmã nos paratextos e a adoção de um tom condescendente em relação à tendência moral do romance, atravessado por considerações de teor elegíaco. A questão do gênero, também, é abordada explicitamente pelos resenhistas, e parece corroborar a preocupação de Charlotte em relação ao *double standard* crítico.

No *The Athenaeum* (25 de dezembro, 1850), por exemplo, o resenhista desenvolve as suas considerações a partir das ideias de “gênio feminino” e “autoria feminina”, endereçando-se às peculiaridades das escritoras inglesas. Retomando os comentários de

¹³¹ Por que perguntar em que data, em que clima / Residia nossa própria humanidade / Adoradores do poder desde os primeiros tempos / Beijam os pés do crime triunfante / Esmagadores da miséria indefesa / Esmagando a Justiça, honrando o Erro / Se aquele é fraco, este será forte // Derramadores de sangue, derramadores de lágrimas / Amaldiçoam a si mesmos, ávidos de angústia / Ainda zombando do céu com orações sem sentido / Por piedade dos impiedosos.

Charlotte sobre Heathcliff – que negavam a Emily a consciência de sua própria composição –, o resenhista menospreza as habilidades necessárias para se construir uma tal personagem: “Poderíamos acrescentar que, para aqueles cuja experiência do homem e de suas maneiras não é nem extensa nem variada, a construção de um monstro consistente consigo mesmo é mais fácil que a delineação de uma realidade imperfeita ou inconsistente”¹³² (*The Athenaeum*, 25 de dezembro, 1850). No *London Daily News* (20 de junho, 1851), por sua vez, o resenhista afirma era justificável que as irmãs tivessem assumido pseudônimos masculinos, porque suas obras denotavam um vigor masculino:

Poucos escritos da época evidenciavam um vigor de pensamento e estilo mais masculinos do que os de pelo menos duas das três irmãs. Não apenas suas ideias ou seu estilo, mas todo o teor de suas obras – sua escolha de temas, as personagens grosseiras e violentas que pareciam se deliciar em representar, e sua falta de reserva em lidar com os incidentes mais repulsivos da existência humana, a princípio quase proibiram a suspeita de que tais produções pudessem proceder de uma pena feminina.¹³³ (*London Daily News*, 20 de junho, 1851)

Ele também declara serem raras as vezes em que as primeiras produções de mulheres são tão livres “dos piores vícios da pena feminina” e tão ricas “naquela franqueza e energia que até então se supunha ser o apanágio exclusivo da masculinidade”¹³⁴ (*London Daily News*, 20 de junho, 1851). De modo similar, o resenhista da *Eccletic Review* justificou a confusão dizendo que há, nas obras dos Bell, “um certo ar masculino em seu estilo, um repúdio de convencionalismos e um tipo de pensamento e ação ousado, nervoso, que sugere a presença do outro sexo”¹³⁵ (*Eccletic Review*, fevereiro, 1851). No *Leader*, George Henry Lewes escreveu:

É curioso o bastante ler *Wuthering Heights* e *The Tenant of Wildfell Hall*, e lembrar que as escritoras eram duas garotas retiradas, solitárias e tuberculosas! Livros, grosseiros até para os homens, grosseiros na linguagem e grosseiros na concepção, a grosseria aparentemente da violência e dos homens incultos – acabam sendo produções de duas meninas vivendo quase sozinhas, preenchendo sua solidão com estudos tranquilos e escrevendo esses livros por

¹³² “It might have been added, that to those whose experience of men and manners is neither extensive nor various, the construction of a self-consistent monster is easier than the delineation of an imperfect or inconsistent reality [...]”.

¹³³ “Few writings of the day evinced a more masculine vigour of thought and style than those of two at least out of the three sisters. Not their ideas or their style, alone, but the whole tenor of their works – their choice of subjects, the coarse and violent characters they seemed to delight in portraying, and their unreserve in dealing with the most repulsive incidents of human existence, at first almost forbid the suspicion that such productions could proceed from a female pen.”

¹³⁴ “[...] the worst vices of the female pen”; “in that directness and energy which had hitherto been supposed to be the exclusive appanage of manhood”.

¹³⁵ “[...] a certain masculine air about their style, a repudiation of conventionalisms, and a bold, nervous, cast of thought and action, which suggests the presence of the other sex”.

um senso de dever, odiando os quadros que desenhavam, mas desenhando-os com austera consciência! Há matéria aqui para o moralista ou crítico especular.¹³⁶ (*Leader*, 28 de dezembro, 1850)

Esses comentários fornecem indícios de que os estereótipos relacionados à produção artística de homens e de mulheres de fato fundamentavam parâmetros críticos diferentes e ajudam a elucidar por que o elemento biográfico era tão relevante naquele momento. No que concerne à avaliação crítica de *Wuthering Heights*, a mudança de opinião dos resenhistas é surpreendente e mostra como os paratextos de Charlotte foram influentes. No *London Daily News*, chegou-se a afirmar que, como uma promessa, *Wuthering Heights* era superior a *Jane Eyre* e que, “das três irmãs, decididamente o gênio mais magistral e original era Emily”¹³⁷ (*London Daily News*, 20 de junho, 1851). Concordando com Charlotte nos outros pontos, o resenhista nega a imaturidade que se evidenciaria na obra: “[...] a crueza e a imaturidade nós negamos de todo. Não é certamente um trabalho amável ou atraente. Mas uma obra de arte mais refinada, mais consistente e acabada a sua maneira não vemos há muito tempo”¹³⁸ (idem). Os louvores do resenhista se estendem a uma comparação com a poesia de Robert Burns (1759-1796) e de Schiller (1759-1805) e com os quadros de Landseer (1799-1879) e Rubens (1577-1640) – todos artistas homens:

Mas conhecer as pessoas era uma coisa, e pintá-las era outra. Muitos possuem a qualificação anterior. Mas foi um ato de verdadeira coragem, digno de um Schiller ou de um Burns, empreender a pintura dessa selvageria humana em toda sua aspereza hirsuta, seu egoísmo e sua força. [...] E depois o *gusto* e, quando necessário, a grandeza com que são esboçadas essas bestas selvagens humanas. A verossimilhança meticulosa de Landseer, combinada com o espírito transbordante e exultante de energia de Rubens. E isso em uma primeira tentativa! Tal gênio não teve alternativa senão perecer.¹³⁹ (idem)

¹³⁶ “Curious enough it is to read *Wuthering Heights* and *The Tenant of Wildfell Hall*, and remember that the writers were two retiring, solitary, consumptive girls! Books, coarse even for men, coarse in language and coarse in conception, the coarseness apparently of violence and uncultivated men – turn out to be the productions of two girls living almost alone, filling their loneliness with quiet studies, and writing these books from a sense of duty, hating the pictures they drew, yet drawing them with austere conscientiousness! There is matter here for the moralist or critic to speculate on.”

¹³⁷ “[...] of the three sisters decidedly the most masterly and original genius was Emily.”

¹³⁸ “[...] the crudeness and immaturity we altogether deny. It is not amiable or attractive work certainly. But a finer, more consistent, and finished piece of art in its own way we have not met with for many a day.”

¹³⁹ “But to know the people was one thing, and to paint them another. Many possess the former qualification. But is was an act of real courage, worthy of a Schiller or a Burns, to undertake to paint this human savagery in all its hirsute ruggedness, selfishness, and strength. [...] And then the *gusto*, and when necessary the grandeur, with which these human wild beasts are sketched. The painstaking verisimilitude of Landseer, combined with the spirit, overflowing like, and exulting energy of Rubens. And this in a first attempt! Such genius had no alternative but to perish.”

No *Morning Advertiser* (25 de dezembro de 1850), afirmou-se que havia poucos trabalhos de literatura cuja prosa era mais poderosa que a de *Wuthering Heights*, que oferecia um “retrato grandioso de exatidão severa, austera e pungente”¹⁴⁰, e o resenhista retoma de modo elogioso a metáfora da estátua colossais com que Charlotte rematara seu prefácio:

A linguagem e as maneiras dos habitantes dos distritos selvagens em que a história se passa chegam até nós com um aspecto de novidade e de verdade, que de uma vez garantem respeito pela sua autenticidade; e sentimos que estamos lidando com realidades nos homens e mulheres que se movem ao longo de suas páginas [...]. De toda forma, quaisquer que sejam outros defeitos de *Wuthering Heights*, possui o mérito de imprimir sua história na memória de tal modo que aquele que a leu não pode se livrar de sua lembrança, seja ela abominável ou simpática. E, por fim, destaca-se rudemente majestoso, como alguma escultura de pedra Ciclopica, dentre ficções modernas mais graciosas, contrastando com a fraqueza e a beleza destas a sua própria grandeza rude e seu poder severo.¹⁴¹ (*Morning Advertiser*, 25 de dezembro de 1850)

No *Leader*, a respeito de Heathcliff, defendeu-se que, “embora ele seja um demônio, é delineado com uma espécie de esplendor sombrio que fascina, e nós sentimos a verdade de seu amor ardente e apaixonado por Catherine, e do amor inextinguível dela por ele”¹⁴² (*Leader*, 28 de dezembro, 1850), e que é no tratamento deste tema que Emily demonstraria maior domínio e gênio. O resenhista dá razão aos comentários de Charlotte sobre o gênio como influência externa, concedendo à Emily o poder de criatividade por meio dessa influência:

O poder criativo é tão raro e tão valioso que devemos aceitar até mesmo seus caprichos com gratidão. [...] Isso é tão verdade que supomos que todo escritor se lembrará facilmente de sua sensação de ser ‘levado’ pelos pensamentos que, em momentos de exaltação, possuíram sua alma – lembrará a sensação precipitada de deixar as rédeas escorregarem – ficando ele mesmo tão espantado com o resultado quanto qualquer leitor pode ficar. Há nesse *momentum* um impulso que impele a mente para regiões inacessíveis ao cálculo, insuspeitadas em nossos humores mais calmos.¹⁴³

¹⁴⁰ “[...] a grand picture of severe, stern, and painful exactitude.”

¹⁴¹ “The language and manners of the inhabitants of the wild districts in which the story is laid, come upon us with an aspect of novelty and truth, that at once ensure respect from their genuineness ; and we feel that we are dealing with realities in the men and women that move through its pages [...]. At any rate, whatever may be the other defects of *Wuthering Heights*, it possesses the merit of so impressing its tale on the memory, that he who has once read it, cannot divest himself of its remembrance, whether abhorrent or sympathising. And, lastly, it stands rudely majestic, like some Cyclopean stone-carving, amid more graceful modern fictions, contrasting their weakness and prettiness by its own rude grandeur and stern power.”

¹⁴² “[...] devil though he be, is drawn with a sort of dusky splendour which fascinates, and we feel the truth of his burning and impassioned love for Catherine, and of her inextinguishable love for him.”

¹⁴³ “Creative power is so rare and so valuable that we should accept even its caprices with gratitude. [...] This is so true that we suppose every writer will easily recall his sensation of being ‘carried away’ by the thoughts which in moments of exaltation possessed his soul – will recall the headlong feeling of letting the reins slip – being himself as much astonished at the result as any reader can be. There is at such time a

Tal como Charlotte fizera no prefácio – e orientados pelos argumentos dela – percebe-se o esforço dos resenhistas em encontrar *algum* sentido moral em *Wuthering Heights*. Assim, no *London Daily News*, comparou-se Emily Brontë a Rembrandt (1606-1669), em cujas obras há “o mesmo maravilhoso *chiaroscuro*; acima de tudo, a mesma simplicidade excessiva na forma, no aspecto e na concepção, elevando-se à mais nobre grandeza moral, originária da intensa energia e inabalável boa-fé do artista”¹⁴⁴ (*London Daily News*, 20 de junho, 1851). Trata-se, porém, de um sentido moral que não é dado a todos: o resenhista declara que se dirige apenas “aos iniciados”, e que se o leitor não tiver “uma certa predileção natural pelo estudo da ferocidade dos seres de duas pernas e da natureza humana em estado bruto – ele pode deixar ‘Wuthering Heights’ em paz”¹⁴⁵ (idem). Lewes, no *Leader*, encontra uma lição moral nas consequências da insubordinação à lei e da falta de cultivo das afeições e simpatias:

E, no entanto, embora o quadro careça de ar e de luz, não podemos negar sua verdade; sombrio, rude, brutal, mas verdadeiro. Os instintos ferozes e desgovernados de organizações poderosas, criadas em meio a violência, revolta e apatia moral, são vistos aqui em operação; tais brutos todos nós seríamos, ou a maioria de nós, se nossas vidas fossem tão insubordinadas à lei; se nossas afeições e simpatias fossem tão pouco cultivadas, nossa imaginação tão desgovernada. E aqui reside a moral do livro, embora a maioria das pessoas não consiga extrair a moral da própria irritação diante dela.¹⁴⁶

No *Bradford Observer*, por fim, defendeu-se a representação de personagens tão brutais com base no argumento de que *existem*, no mundo, pessoas assim. A impiedade, a crueldade e as maldições de Heathcliff estão “em exata, embora temerosa, harmonia com o seu caráter terrível. O quadro é horrível e revoltante, mas o retrato tem verossimilhança e verdade. *Existem* demônios encarnados”¹⁴⁷ (*Bradford Observer*, 30 de

momentum which propels the mind into regions inaccessible to calculation, unsuspected in our calmer moods.”

¹⁴⁴ “[...] *the same marvelous chiaroscuro; above all, the same excessive homeliness in form, feature, and conception, towering into the highest moral grandeur, from the intense energy and undeviating good faith of the artist.*”

¹⁴⁵ “[...] *a certain natural predilection for the study of two-legged ferocity, and human nature in the rough – he may as well leave ‘Wuthering Heights’ alone.*”

¹⁴⁶ “*And yet, although there is a want of air and light in the picture we cannot deny its truth; sombre, rude, brutal, yet true. The fierce ungoverned instincts of powerful organizations, bred up amidst violence, revolt, and moral apathy, are here seen in operation; such brutes we should all be, or the most of us, were our lives as insubordinate to law; were our affections and sympathies as little cultivated, our imaginations as undirected. And herein lies the moral of the book, though most people will fail to draw the moral from very irritation at it.*”

¹⁴⁷ “[...] *in exact though fearful harmony with the terrible character of the man. The picture is horrible and revolting, but the portrait has vraisemblance and truth. There are incarnate demons.*”

janeiro de 1851). Com o mesmo argumento, o resenhista desculpa a reunião de tantos caracteres desprezíveis:

Talvez alguns que estejam inclinados a tolerar a aparência de um vilão possam ficar irreconciliavelmente enojados com a visão de vilões agrupados, e podem por esse motivo condenar o grupo. Mas aqui novamente devemos pleitear a necessidade de o romancista ser *fiel à natureza*. É natural que os vilões se reúnam. O vício atrai vício naturalmente, como a virtude atrai virtude. Aqueles que são nutridos e educados no seio da maldade são naturalmente maus eles próprios. Não esperamos que pombas façam seus ninhos entre as águias, nem que os cordeiros brinquem ao lado de lobos. Heathcliffe [sic] deve, por necessidade, espalhar ao seu redor uma influência maligna muito potente para ser ocultada.¹⁴⁸ (idem, grifos do autor)

A resenha é rematada com a mesma ideia que aparece no *London Daily News*, a de que *Wuthering Heights* não é um livro para todos, apenas para aqueles capazes de “discriminar e analisar caracteres” – neste caso, as “suas sensibilidades morais não sofrerão com o estudo deste livro estranho e quase supernatural”¹⁴⁹ (idem).

Essas resenhas evidenciam os efeitos que a construção literária da personalidade de Emily teve na recepção de sua obra. Desde a publicação dos poemas de 1846, o elemento biográfico já se misturava às considerações de caráter propriamente literário, mas a justaposição entre as resenhas de *Wuthering Heights* pré e pós 1850 escancara o quanto o gênero da autora e as condições de sua vida e morte poderiam influenciar o julgamento crítico da obra. Testemunha-se, ainda, como o sentido edificante era entendido como um critério estético: para se pronunciar um parecer favorável a respeito de *Wuthering Heights*, era necessário fornecer-lhe algum sentido moral.

¹⁴⁸ “Perhaps some who might be inclined tolerate the appearance of one villain, may be irreconcilably disgusted at the sight of villains grouped together, and may on this ground condemn the book. But here again we must plead the necessity of the novelist being true to nature. It is natural for villains to herd together. Vice attracts vice naturally as virtue draws virtue. And those who are nurtured and educated in the bosom of wickedness are naturally wicked themselves. We do not look for doves to build their nests amongst the eyries eagles, nor for lambs to frisk by the side of wolves. Heathcliffe must of necessity spread around him baleful influence too potent to be concealed.”

¹⁴⁹ “[...] able to discriminate and to analyze character”; “[...] his moral sensibilities will receive no injury whatever from the study of this strange and almost supernatural book.”

CONSIDERAÇÕES FINAIS

‘O my god,
 ———Thou hast knowledge, only Thou,
 How dreary 'tis for women to sit still
 On winter nights by solitary fires
 And hear the nations praising them far off.’

ELIZABETH BARRETT BROWNING¹

Charlotte Brontë faleceu em março de 1855. No mesmo ano, seu pai, o reverendo Patrick Brontë, pediu a Elizabeth Gaskell (1810-1865), romancista que cultivara uma amizade com Charlotte, que ela escrevesse a sua biografia. A sugestão viera de Ellen Nussey, motivada pela preocupação “com a reputação de sua amiga e a especulação biográfica da imprensa”² (GASKELL, 2009, p. vi). Gaskell aceitou o trabalho, e a *Life of Charlotte Brontë* – a primeira biografia de um dos membros da família Brontë – foi publicada em 1857. Há um certo paralelo entre a obra de Gaskell e os paratextos que Charlotte Brontë escrevera para a edição de 1850 de *Wuthering Heights*: tal como Easson observa na introdução à *Life of Charlotte Brontë* pela editora Oxford (2009), o trabalho empreendido por Gaskell “não era, não poderia ser, uma memória objetiva. Desde o princípio, era para ser uma defesa e uma vindicação, para mostrar Charlotte como uma ‘mulher nobre, verdadeira e terna’, um tributo para uma amiga querida”³ (ibid., p. vi).

Para o retrato de Emily Brontë na *Life...*, Elizabeth Gaskell fez uso dos textos de 1850 como fontes biográficas. Por exemplo, quando descreve a ida das irmãs para Roe Head, onde Charlotte atuaria como professora e Emily estudaria, ela afirma: “Emily a acompanhou como aluna; mas ficou doente literalmente com saudades de casa, e não podia se acalmar com nada, e depois de passar apenas três meses em Roe Head, retornou para o presbitério e suas amadas charnecas”⁴ (ibid., 109). Comentando a preocupação da Charlotte com o sustento da família, em outra passagem, ela afirma:

¹ Trecho de *Aurora Leigh* (1856) que serve de epígrafe à *Life of Charlotte Brontë*, de Elizabeth Gaskell. Tradução de próprio punho: Ó meu Deus, / Tu tens conhecimento, apenas Tu, / Do quão terrível é para mulheres sentarem-se quietas / Em noites de inverno diante de lareiras solitárias / E ouvir as nações louvando-as de longe.

² “Concerned about her friend’s reputation and the biographical speculation of the press [...]”.

³ “[...] was not, could not be, an objective memoir. From the first it was meant to be a defence and a vindication, to show Charlotte as ‘a noble, true, and tender woman’, a tribute to a dear friend.”

⁴ “Emily accompanied her as a pupil; but she became literally ill from home-sickness, and could not settle to anything, and after passing only three months at Roe Head, returned to the parsonage and the beloved moors”.

Mas Emily – aquele espírito livre, selvagem, indomável, nunca feliz a não ser nas amplas charnecas que circundavam a sua casa – aquela que odiava estranhos, condenada a viver entre eles, e não apenas viver, mas ser escrava a seu serviço – o que Charlotte poderia ter suportado pacientemente por si mesma, ela não poderia suportar para a sua irmã.⁵ (ibid., p. 117)

Os elementos que Charlotte atribuíra ao caráter de sua irmã – a necessidade de liberdade, sua relação com a natureza, a tenacidade de sua vontade – são reiterados e corroborados na *Life of Charlotte Brontë*. O mesmo embaralhar das distinções entre feminino e masculino que caracterizara a descrição de Emily nos paratextos de 1850 também é observado aqui. É paradigmático disso o relato de Gaskell da entrevista que fizera com o sr. Héger, que fora professor de Emily e de Charlotte em Bruxelas:

Emily tinha uma aptidão para a lógica e uma capacidade de argumentação incomuns em um homem e de fato raras em uma mulher, de acordo com M. Héger. Prejudicando a força desse dom, havia uma obstinada tenacidade de vontade, que a tornava obtusa a todo raciocínio em que estivessem implicados os seus próprios desejos, ou seu próprio senso do correto. ‘Ela deveria ter sido um homem – um grande navegador’, disse M. Héger ao falar dela. ‘Sua razão poderosa teria deduzido novas esferas de descoberta a partir do conhecimento do velho; e sua forte vontade imperiosa nunca teria sido intimidada por oposição ou dificuldade; nunca teria sido renunciada a não ser com a vida.’⁶ (ibid., p. 177)

Esse aspecto recebe, ademais, um novo desenvolvimento na obra de Gaskell. Segundo ela, Charlotte teria lhe contado que Emily inspirara muitos dos traços do caráter de Shirley, personagem que dá nome ao seu segundo romance, cuja composição foi perturbada pela morte de Branwell, Emily e Anne, como mencionado no segundo capítulo deste trabalho. De acordo com Gaskell, um desses traços era a relação de Emily com os animais: “O desamparo de um animal era o seu passaporte para o coração de Charlotte; o que houvesse de feroz, selvagem e intratável em sua natureza era o que, amiúde, o recomendava para Emily”⁷ (ibid., pp. 213-4). No romance, o buldogue de Shirley, Tártaro, seria a versão ficcional do buldogue de Emily, Keeper. Há, na *Life...*, a sugestão

⁵ “But Emily – that free, wild, untameable spirit, never happy nor well but on the sweeping moors that gathered round her home – that hater of strangers, doomed to live amongst them, and not merely to live but to slave in their service – what Charlotte could have borne patiently for herself, she could not bear for her sister.”

⁶ “Emily had a head for logic, and a capability of argument, unusual in a man, and rare indeed in a woman, according to M. Héger. Impairing the force of this gift, was a stubborn tenacity of will, which rendered her obtuse to all reasoning where her own wishes, or her own sense of right, was concerned. ‘She should have been a man – a great navigator,’ said M. Héger in speaking of her. ‘Her powerful reason would have deduced new spheres of discovery from the knowledge of the old; and her strong imperious will would never have been daunted by opposition or difficulty; never have given away but with life.’”

⁷ “The helplessness of an animal was its passport to Charlotte’s heart; the fierce, wild, intractability of its nature was what often recommended it to Emily”.

de que o vigor masculino de Emily se evidenciava no seu tratamento do cachorro, que ela dominava a despeito de sua ferocidade; em *Shirley*, há uma passagem em que a autora ironiza os estereótipos de gênero durante um episódio em que o sr. Donne, um pretendente de Shirley, foge covardemente de Tártaro:

— Um cachorro muito perigoso, aquele, Srta. Keeldar. Só fico pensando como a senhorita tem um animal assim.
 — [...] Talvez fique pensando ainda mais quando eu lhe disser que gosto muito dele.
 — Eu diria que a senhorita não está falando sério. Não consigo imaginar uma senhora gostando daquele selvagem... Ele é tão feio... Um mero cachorro de rua. Por favor, enforque-o. [...] E compre para ficar no lugar dele um terno e pequetinho pug ou poodle... Algo adequado ao sexo frágil. As senhoras geralmente apreciam os cães de companhia.
 — Talvez eu seja uma exceção.
 — Oh, a senhorita não pode ser, e sabe disso. Todas as senhoras são iguais nesses assuntos; isso é universalmente reconhecido.
 — Tártaro assustou demais o senhor, Sr. Donne. Espero que o senhor não leve a mal. (BRONTË, 2016, pp. 392-3)⁸

Nesse sentido, *Shirley* é caracterizada por uma ambivalência de gênero que é de fato similar à imagem que Charlotte constrói de Emily nos paratextos. Essa ambivalência está marcada em seu nome e no lugar social que Shirley ocupa como herdeira, e é anunciada pela própria personagem, que ao longo do romance por vezes designa a si mesma como “cavalheiro”:

Eu sou um *Esquire*: Shirley Keeldar, *Esquire*, deveria ser meu apelido e título. Deram-me um nome masculino; eu ocupo um cargo masculino; isso é suficiente para me infundir um toque de virilidade; e, quando vejo pessoas como [...] esse Gérard Moore, diante de mim, falando seriamente de negócios, na verdade eu quase me sinto como um cavalheiro. O senhor devia me escolher para ser sua administradora da igreja, Sr. Helstone, da próxima vez que for escolher novos: eu devia me tornar magistrada e capitã de uma subdivisão de cavalaria.⁹ (ibid., p. 288)

⁸ A tradução é de Solange Pinheiro em edição pela Martin Claret (2016). No original: “*A very dangerous dog that, Miss Keeldar. I wonder you should keep such an animal.*” / “[...] *Perhaps you will wonder more when I tell you I am very fond of him.*” / “*I should say you are not serious in the assertion. Can’t fancy a lady fond of that brute – it is so ugly – a mere carter’s dog – pray hang him.* [...] *And purchase in his stead some sweetly pooty pug or poodle: something appropriate to the fair sex: ladies generally like lap-dogs.*” / “*Perhaps I am an exception.*” / “*Oh! you can’t be, you know. All ladies are alike in those matters: that is universally allowed.*” / “*Tartar frightened you terribly, Mr Donne. I hope you won’t take any harm.*”

⁹ “*I am an esquire: Shirley Keeldar, Esquire, ought to be my style and title. They gave me a man’s name; I hold a man’s position: it is enough to inspire me with a touch of manhood; and when I see such people as [...] that Gérard Moore before me, gravely talking to me of business, really I feel quite gentlemanlike. You must choose me for your churchwarden, Mr Helstone, the next time you elect new ones: they ought to make me a magistrate and a captain of yeomanry [...]*”.

Note-se, porém, que nessa ambivalência há uma reivindicação de força e de poder para a natureza feminina. No Capítulo XVIII, Shirley e Caroline não comparecem à igreja e, em vez disso, entregam-se a um momento de contemplação da paisagem no horizonte, em que Shirley vê a natureza personificada como Eva, “fazendo suas orações do entardecer, [...] ajoelhada perante essas colinas avermelhadas”¹⁰ (ibid., p. 448). Caroline observa que essa não é a Eva de Milton, ao que Shirley responde:

— A Eva de Milton! A Eva de Milton! Eu repito. Não, pela pura Mãe de Deus, ela não é! [...] Milton tentou ver a primeira mulher; mas, Cary, ele não a viu. [...] Peço licença para recordar para ele que os primeiros homens da Terra eram Titãs, e que Eva era a mãe deles; dela nasceram Saturno, Hiperião, Oceano; ela gerou Prometeu...

— Você é pagã! O que isso quer dizer?

— Quero dizer que naqueles dias os gigantes estavam na Terra – gigantes que se esforçaram para alcançar o céu. O seio da primeira mulher que arfou cheio de vida neste mundo produziu a ousadia que foi capaz de lutar com a Onipotência, a força que foi capaz de aguentar mil anos de servidão, a vitalidade que foi capaz de alimentar o abutre da morte ao longo de inúmeras épocas, a vida inexaurível e a excelência incorruptível [...]. Eu vi... agora eu vejo... uma mulher-Titã: sua indumentária de ar azul se espalha até as bordas da urze, lá onde aquele rebanho está pastando [...]. (ibid., pp. 448-9)¹¹

Caroline apressa Shirley para que elas se encaminhem para a igreja; Shirley pede que ela fique quieta e, no silêncio, junto dela, procure ver e sentir Eva, a mãe Natureza:

— Caroline, eu não vou; vou ficar aqui com minha mãe Eva, nos tempos atuais chamada de Natureza. Eu a amo... Ser imortal e poderoso! O céu pode ter se desvanecido de sua fronte quando ela caiu no paraíso, porém, tudo quanto é glorioso na terra ainda brilha lá. Ela está me acolhendo em seu seio e me mostrando seu coração.¹² (ibid., p. 450)

¹⁰ “Nature is now at her evening prayers: she is kneeling before those red hills.”

¹¹ “Milton’s Eve! Milton’s Eve! I repeat. No, by the pure Mother of God, she is not! [...] Milton tried to see the first woman; but, Cary, he saw her not. [...] “I would beg to remind him that the first men of the earth were Titans, and that Eve was their mother: from her sprang Saturn, Hyperion, Oceanus; she bore Prometheus — ’ / ‘Pagan that you are! what does that signify?’ / ‘I say, there were giants on the earth in those days: 4 giants that strove to scale heaven. The first woman’s breast that heaved with life on this world yielded the daring which could contend with Omnipotence: the strength which could bear a thousand years of bondage, – the vitality which could feed that vulture death through uncounted ages, – the unexhausted life and uncorrupted excellence [...]. I saw – I now see – a woman-Titan: her robe of blue air spreads to the outskirts of the heath, where yonder flock is grazing [...]’.”

¹² “Caroline, I will not: I will stay out here with my mother Eve, in these days called Nature. I love her – undying, mighty being! Heaven may have faded from her brow when she fell in paradise; but all that is glorious on earth shines there still. She is taking me to her bosom, and showing me her heart.”

Daí vem a associação entre Emily e os Titãs feita por Gaskell: “Emily deve ter sido uma remanescente dos Titãs – tataraneta dos gigantes que costumavam habitar a Terra”¹³ (GASKELL, 2009, p. 440).

A *Life of Charlotte Brontë* é um marco importante na história da fortuna crítica de *Wuthering Heights*, na medida em que Gaskell corrobora e consolida a imagem algo mítica de Emily que havia sido delineada por Charlotte em 1850. Em uma carta para a autora em abril de 1857, George Henry Lewes prenuncia que a *Life*... “provocará uma impressão profunda e permanente”¹⁴ e se mostra fascinado com o caráter de Emily: “Emily tem um fascínio singular para mim – provavelmente porque tenho uma paixão por leões e animais selvagens, e ela era *une bête fauve*”¹⁵ (ALLOTT, 1974, pp. 329-30). Como procuramos demonstrar ao longo deste trabalho, ao mesmo tempo em que a construção dessa imagem não pode ser dissociada das críticas negativas que *Wuthering Heights* suscitara em sua primeira recepção, ela passou a influenciar a avaliação crítica do romance, de modo que o elemento biográfico se imiscui às considerações de ordem literária, isto é, ao juízo da qualidade artística do trabalho.

No mesmo ano de publicação da *Life*..., Peter Bayne declararia no ensaio *Ellis, Acton and Currer bell* que, ao se debruçar sobre *Wuthering Heights*, o leitor deveria ter em mente o retrato de sua autora – “uma forma frágil erguendo-se, destemida, diante do olhar severo da morte”¹⁶ (ALLOTT, 1974, p. 322). Bayne empresta a metáfora de Gaskell para dizer que o gênio de Emily – que ele julgava mais poderoso que o de Charlotte – era de natureza titânica:

Os poderes manifestados neste estranho livro nos parecem comparáveis a uma hoste titânica; [...] A mera capacidade de conceber e retratar, com uma força tão inabalável e uma clareza tão vívida, esse grupo selvagem de personagens, a distância desmedida a que recua tudo o que é convencional, costumeiro ou sentimental, a tremenda força e maturidade do estilo bastaria para justificar nossas palavras [...].¹⁷ (ibid., p. 322)

¹³ “Emily must have been a remnant of the Titans – great-grand-daughter of the giants who used to inhabit the earth.”

¹⁴ “The book will, I think, create a deep and permanent impression”.

¹⁵ “Emily has a singular fascination for me – probably because I have a passion for lions and savage animals, and she was *une bête fauve*”. Em Shirley, Louis Moore usa a expressão “*bête fauve*” – besta selvagem, normalmente de pelagem dourada – para descrever Shirley (BRONTË, 2016, p. 724).

¹⁶ “[...] a frail form standing up undaunted in the scowl of death”.

¹⁷ “The powers manifested in this strange book seem to us comparable to a Titan host; [...] The mere ability to conceive and depict, with strength so unwavering and clearness so vivid, that wild group of characters, the unmeasured distance into which recedes all that is conventional, customary, or sentimental, the tremendous strength and maturity of the style, would be enough to justify our words [...]”.

Outro exemplo da importância desse elemento biográfico é uma declaração de Charles Kingsley que, escrevendo a Gaskell em 14 de maio de 1847, afirma que a leitura da biografia de Charlotte Brontë fizera com que ele se sentisse envergonhado da opinião que tivera ao ler *Shirley* antes de conhecer as condições em que a autora produzira a obra: “*Shirley* me enojou na abertura: e desisti da escritora e de seus livros com a noção de que ela era uma pessoa que gostava de grosseria. Como eu a julguei mal! E como sou grato por nunca ter publicado uma palavra de minhas concepções errôneas [...]”¹⁸ (ibid., p. 343).

A imagem de Emily Brontë como uma criatura de gênio e imaginação singulares, nativa das charnecas do norte da Inglaterra e, tal como estas, de natureza não sofisticada, mas inflexível e poderosa, se sedimentou e continuou definindo atitudes de leitura em relação a sua obra. No Brasil, *Wuthering Heights* só seria traduzido quase um século depois da sua primeira publicação¹⁹, mas a nota à 1ª edição da tradução de Rachel de Queiroz é paradigmática da força e da influência do retrato esboçado por Charlotte, que foi sendo acalentado e alimentado por leitores e críticos. Nas palavras da tradutora:

E não acontece com *Wuthering Heights* o que sucede com muita obra célebre: a desassociação do autor e do livro, perdendo-se muitas vezes até o nome do criador na grandeza da criação. *Wuthering Heights* é como o prolongamento da própria personalidade de Emily, a sua tradução ou transposição em termos artísticos. Tal como Cathy dizia que “era” Heathcliff, Emily “é” *Wuthering Heights* [...]. O principal que Emily deu de si não foi a anedota, nem as figuras, nem o ambiente de seu livro – foi o livro no seu todo, foi ela própria, sua alma estranha de vivente de um outro mundo transferida, por obra do milagre artístico, para aquela terrível história de amor. [...] Talvez essa magreza de minúcias sobre mulher tão grande desconcerte os curiosos; mas de certo modo como que preserva Emily de intromissões profanas na sua orgulhosa solidão e no seu não menos orgulhoso silêncio acerca de si própria. Tudo o que ela quis dizer da sua vida, da sua alma, di-lo no romance e nos poemas. No romance principalmente. Parece que nele pôs quase tudo que trazia guardado no peito e morreu do livro como se morresse de parto. (BRONTË, 1955, np)

A nota de Rachel de Queiroz é evidência de que, com os textos de 1850, Charlotte logrou fazer coincidir a imagem da autora e a de sua criação artística, e talvez seja precisamente a isso que se deve a perenidade desse retrato de Emily Brontë – mesmo diante dos documentos históricos que apontam para o que há de literário, de ficcional nessa imagem. Vale, aqui, um comentário algo digressivo à guisa de conclusão: Charlotte Brontë foi responsável por impedir que acontecesse com Emily e com *Wuthering Heights*

¹⁸ “*Shirley disgusted me at the opening: and I gave up the writer and her books with the notion that she was a person who liked coarseness. How I misjudged her! and how thankful I am that I never put a word of my misconceptions into print [...]*”.

¹⁹ A primeira tradução foi feita por Oscar Mendes e saiu pela Editora Globo em 1938. Em 1947, saiu a segunda tradução brasileira, feita por Rachel de Queiroz.

aquilo que foi motivo de tamanha frustração para o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Proust. Quando é apresentado a Bergotte, o escritor que idolatrava, Marcel sentiu-se “mortalmente triste”, pois aquele “homem jovem, rude, pequenino, robusto e míope, de nariz vermelho em forma de concha de caramujo e de barbicha preta” que via diante de si, e que inacreditavelmente respondia pelo nome de Bergotte, reduziu a pó “não apenas o langoroso velho” que Marcel imaginava como autor dos livros que tanto amava, mas “igualmente a beleza de uma obra imensa” – “Todo o Bergotte que eu mesmo havia lenta e delicadamente elaborado, gota a gota, como uma estalactite, com a transparente beleza de seus livros, esse Bergotte, de um só golpe, não tinha mais qualquer utilidade [...]. Sua obra já não parecia tão inevitável”²⁰ (PROUST, 2016, pp. 443-444). Na imagem mítica engendrada por Charlotte, *Wuthering Heights* é o inevitável produto de Emily Brontë.

²⁰ Tradução de Fernando Py, em edição pela Nova Fronteira (2016).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABERCROMBIE, Lascelles. The unquestioned supremacy of Emily. In: ALLOT, Miriam (ed). **Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook**. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- ADAMS, Ruth M. "*Wuthering Heights: The Land of East of Eden*". **Nineteenth-Century Fiction**, Jun. 1958, Vol. 13, No. 1, pp. 58-62.
- ALEXANDER, Christine. Nineteenth-century juvenilia: a survey. In: ALEXANDER, C.; McMASTER, J. (Orgs.) **The child writer from Austen to Woolf**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- ALEXANDER, Christine. Play and apprenticeship: the culture of family magazines. In: ALEXANDER, C.; McMASTER, J. (Orgs.) **The child writer from Austen to Woolf**. New York: Cambridge University Press, 2005.
- ALEXANDER, Christine (Ed.) **Tales of Glass Town, Angria, and Gondal: Selected Writings of The Brontës**. Edited with Introduction and Notes by Christine Alexander. New York: Oxford University Press, 2010.
- ALEXANDER, Christine. Readers and Writers: "Blackwood's" and the Brontës. **The Gaskell Society Journal**, 1994, vol. 8, pp. 54-69.
- ALEXANDER, J. H. Blackwood's: Magazine as Romantic Form. **The Wordsworth Circle**, Spring 1984, vol. 15, no. 2, pp. 57-68. The University of Chicago Press.
- ALEXANDER, J. H. Learning from Europe: Continental Literature in the "Edinburgh Review" and "Blackwood's Magazine" 1802-1825. **The Wordsworth Circle**, Summer 1990, vol. 21, no. 3, pp. 118-123. The University of Chicago Press.
- ALLOTT, Miriam (Org.). **The Brontës: The Critical Heritage**. London: Routledge & Kegan Paul, 1974.

- ASHE, Frederick L. “‘*JANE EYRE*’: *THE QUEST FOR OPTIMISM*”. **Studies in the Novel**, vol. 20, no. 2, 1988, pp. 121–130.
- AUERBACH, Erich. La cour et la ville. In: AUERBACH, E. **Ensaio de Literatura Ocidental**. São Paulo: Editora 34, 2007.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- AYRTON, Patrícia A. **A Study of the “Post Genetic”**: Emily Brontë’s “EJB” Notebook, 1844 to the Present. Thesis, 2018, University of Edinburgh.
- BARKER, Juliet. **The Brontës: Wild Genius On The Moors**. New York: Pegasus Books, 2010.
- BATAILLE, Georges. **A Literatura e o Mal**. Trad. de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BELL, Ellis; BELL, Acton. **Wuthering Heights & Agnes Grey**. A new edition revised, with a Biographical Notice of the authors, a Selection from their Literary Remains, and a Preface by Currer Bell. In two volumes. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1851. Disponível em: <https://bit.ly/2TTJN5i>
- BELL, Vereen M. “*Wuthering Heights and the Unforgivable Sin*.” **Nineteenth-Century Fiction**, Sep. 1962, Vol. 17, No. 2, pp. 188-191. University of California Press.
- BLAIR, Hugh. **Lectures on Rhetoric and Belles Lettres**. Dublin: printed for Messrs. Whitestone, Colles, Burnet, Moncrieffe, Gilbert, [and 8 others in Dublin], 1783.
- BLOM, M. A. “‘*Jane Eyre*’: *Mind as Law Unto Itself*”. **Criticism**, vol. 15, no. 4, 1973, pp. 350–364.
- BOCK, Carol. ‘Our plays’: the Brontë juvenilia. In: GLEN, Heather (Ed.) **The Cambridge Companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- BUCHEN, Irving H. Emily Brontë and the Metaphysics of Childhood and Love. **Nineteenth-Century Fiction**. Vol. 22, No 1, Jun., 1967. pp. 63-70.

- BURKE, E. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação e notas de Enid Abreu. Campinas, SP: Ed. da Unicamp, 2013.
- BRETT, R. L. **The Third Earl of Shaftesbury: A Study in Eighteenth-Century Literary Theory**. London and New York: Routledge, 2020.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. With an Introduction by Bonamy Dobrée. London: Collins, 1959.
- BRONTË, Charlotte. **Selected Letters**. Edited by Margaret Smith. With a new Introduction by Janet Gezari. Oxford: Oxford World's Classics, 2007.
- BRONTË, Charlotte. **Shirley**. Tradução e notas de Solange Pinheiro. São Paulo: Martin Claret, 2017.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Tradução de Fernanda Abreu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.
- BRONTË, Charlotte; BRONTË, Emily. **The Belgian Essays: A Critical Edition**. Edited and translated by Sue Lonoff. New Haven and London: Yale University, 1996.
- BRONTË, Emily. **Wuthering Heights: a Norton Critical Edition**. The 1847 text. Backgrounds, contexts and criticism. Edited by Richard J. Dunn. 4th Edition. London: Norton & Company, 2002.
- BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. With an Introduction and additional Notes by Helen Small. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2021.
- BRONTË, Emily. **O Morro do Vento Uivante**. Tradução e prefácio de Rachel de Queiroz. 2^a edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 1955.
- BRONTË, Emily. **The Complete Poems**. Edited and with an Introduction by Janet Gezari. UK: Penguin Classics, 2010.

- BRONTË, Emily. **O Vento da Noite**. Tradução de Lucio Cardoso. Capa e ilustrações de Santa Rosa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1944.
- BROWN, Helen. “*The Influence of Byron on Emily Brontë*”. **The Modern Language Review**, Jul. 1939, Vol. 34, No. 3, pp. 374-381.
- BYSTROM, Valerie Ann. “*The Abyss of Sympathy: The Conventions of Pathos in Eighteenth and Nineteenth Century British Novels*”. **Criticism**, vol. 23, no. 3 (1981): pp. 211-31.
- CECIL, David. **Early Victorian Novelists: Essays in Revaluation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- CHITHAM, Edward. **The Birth of Wuthering Heights: Emily Brontë at Work**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2001.
- CHRISTIAN, Mildred. The Brontës. In: STEVENSON, Lionel (Org). **Victorian Fiction: A Guide to Research**. 1964.
- CORDEIRO, Renata. “Seis poemas de Emily Brontë.” **Cadernos de Literatura em Tradução**, n. 8, pp. 161-172, 2007.
- CRAIK, W. A. **The Brontë Novels**. London: Methuen & Co Ltd, 1968.
- DE JONG, Mary G. “*Moral Conflict in ‘Jane Eyre’, ‘The Mill on the Floss’, and ‘Romola’*”. **CEA Critic**, Vol. 51, No. 2/3 (Winter-Spring 1989), pp. 55-65.
- DIAS, Daise Lilian F. “*A recepção crítica a O Morro dos Ventos Uivantes: questões de mulher e de literatura*”. **Revista Graphos**, vol. 14, nº 2, 2012, UFPB/PPG.
- DIDEROT, Denis. **Éloge de Richardson, auteur des romans de Paméla, de Clarisse et de Grandisson**. 1761. Disponível em: <https://bityli.com/YVcfC>
- DOBELL, Sydney. **The Life and Letters of Sydney Dobell**. Edited. by E. J. Vol. I. London: Smith, Elder, & CO., 1878. Disponível em: <https://bit.ly/3xRPIqd>
- DURÃO, Fabio Akceruld. **Metodologia de pesquisa em literatura**. São Paulo: Parábola, 2020.

- EAGLETON, Terry. **Myths of Power: A Marxist Study of the Brontës**. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2005.
- EAGLETON, Terry. **The English Novel: An Introduction**. United Kingdom: Blackwell Publishing, 2005.
- EASLEY, Alexis. The Brontës and the Victorian Reading Public, 1846-1860. In: HOEVELER, Diane Long; MORSE, Deborah Denenholz (Org). **A Companion to the Brontës**. Wiley Blackwell. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd, 2016. pp. 303-318.
- FINE, Ronald E. “*Lockwood’s Dreams and the Key to Wuthering Heights*”. **Nineteenth-Century Fiction**, Jun. 1969, Vol. 24, No. 1, pp. 16-30. University of California Press.
- FLYNN, Philip. Beginning “Blackwood’s”: The Right Mix of “Dulce” and “Ùtile”. **Victorian Periodicals Review**, Summer, 2006, vol. 29, no. 2, pp. 136-157.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: Traços Fundamentais de Uma Hermenêutica Filosófica*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.
- GALEF, David. “Keeping one’s distance: irony and doubling in *Wuthering Heights*”. In: **Studies in the Novel**, fall 1992, Vol. 24, No. 3, pp. 242-250. The Johns Hopkins University Press.
- GASKELL, Elizabeth. **The Life of Charlotte Brontë**. Edited with an Introduction and Notes by Angus Easson. Oxford: Oxford World’s Classics, 2009.
- GEZARI, Janet. **Last Things: Emily’s Brontë Poems**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- GIRDLER, Lew. “*Wuthering Heights and Shakespeare*”. **Huntington Library Quarterly**, Aug. 1956, Vol. 19, No. 4. pp. 385-392.
- HAFLEY, James. “*The Villain in Wuthering Heights*”. **Nineteenth-Century Fiction**, Dec. 1958, Vol. 13, No. 3, pp. 199-215. University of California Press.

- HARDY, Barbara. **The appropriate form: an essay on the novel**. London: The Athlone Press, 1964.
- HAZLITT, William. **Lectures on the English Comic Writers**: Delivered at the Surry Institution. London: Taylor and Hessey, 1819.
- HEWISH, John. **Emily Brontë: A Critical and Biographical Survey**. London: Palgrave Macmillan, 1969.
- HORÁCIO. Arte Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A Poética Clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão e Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Editora Cultrix, 2014.
- HUTCHESON, Frances. **An Essay on the Nature of the Passions and Affections**. Indianapolis, Indiana: Liberty Fund, 2002.
- HUTCHESON, Frances. Uma investigação sobre o bem e o mal do ponto de vista da moral. In: **Filosofia moral britânica: Textos do século XVIII**. Trad. de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- INGHAM, Patricia (Org.). **The Brontës**. London and New York: Routledge, 2014.
- IWAMI, Sylvia Beatriz Ramos. **Crueldade e Melancolia em O Morro Dos Ventos Uivantes, de Emily Brontë**. Dissertação. Universidade Federal do Amazonas, 2016.
- JADWIN, Lisa. “The Critical Recuperation and Theoretical Approaches to the Brontës”. In: HOEVELER, Diane Long; MORSE, Deborah Denenholz (Org). **A Companion to the Brontës**. Wiley Backwell. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd, 2016. pp. 49-64.
- JAUSS, Hans Robert. **A História da Literatura como provocação à Teoria Literária**. São Paulo: Ática, 1994.
- JOHNSON, Samuel. **Selected Writings**. A tercentenary celebration. Edited by Peter Martin. The Belknap Press of Harvard University Press: Cambridge/London, 2009.

- KEES, Lara Freeburg. “‘Sympathy’ in *Jane Eyre*”. **Studies in English Literature**, 1500-1900, vol. 45, no. 4, 2005, pp. 873–897.
- KETTLE, Arnold. Emily Brontë: *Wuthering Heights* (1847). In: WATT, Ian (Org.). **The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1976.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto Editora e Editora PUC-Rio, 1979.
- KRISHNAN, Lashmi. “*The Element of Living Storm: Swinburne and the Brontës*”. **Victorian Literature and Culture**, 2013, Vol. 41, No 3, Cambridge University Press, pp. 463-485.
- KRUPAT, Alan. “*The Strangeness of Wuthering Heights*”. **Nineteenth-Century Fiction**, vol. 25, n. 3 (Dec.,1970), pp. 269-280.
- LETTIS, Richard; MORRIS, William E (Org.). **A Wuthering Heights Handbook**. New York: The Odissey Press, 1961.
- LEWIS, Cecil Day. **Notable Images of Virtue: Emily Brontë, George Meredith, W. Y. Keats**. Toronto: The Ryerson Press, 1829.
- LUTZ, Deborah. “*Relics and Death Culture in ‘Wuthering Heights’*”. **Novel: A Forum on Fiction**, Fall 2012, Vol. 45, No. 3, pp. 389-408.
- MACKEON, Michael. **The Origins of the English Novel**. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2002.
- MAISON, Margaret. “*Emily Brontë and Epictetus*”. **Notes and Queries**, Volume CCXXIII, Issue June 1978, pp. 230-231.
- MANDEVILLE, B. Uma investigação sobre a origem da virtude moral. In: **Filosofia moral britânica: Textos do século XVIII**. Trad. de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

- MADEWELL, Viola D'Ann. **Emily Brontë's Word Artistry: Symbolism in Wuthering Heights**. Dissertation presented to the Graduate Council of North Texas State University for the Degree of Doctor of Philosophy. December, 1981.
- MASSINGHAM, Harold John. **The Great Victorians**. New York: Doubleday, Doran & Company, 1932.
- MATTHEWS, John T. "Framing in Wuthering Heights". **Texas Studies in Literature and Language**, Vol. 27, No. 1, (Spring, 1985), pp. 25-61.
- MATHISON, John K. "Nelly Dean and the Power of Wuthering Heights". **Nineteenth-Century Fiction**, vol. 11, n. 2 (1956), pp. 106-129.
- MCKINSTRY, Susan Jaret. "Desire's Dreams: Power and Passion in 'Wuthering Heights'". **College Literature**, vol. 12, n. 2 (Spring, 1985), pp. 141-146. The Johns Hopkins University Press.
- MILLER, Lucasta. The Brontës and the Periodicals of the 1820s and 1830s. *In*: HOEVELER, Diane Long; MORSE, Deborah Denenholz (Org). **A Companion to the Brontës**. Wiley Backwell. West Sussex: John Wiley & Sons, Ltd, 2016. pp. 285-302.
- MILLER, Lucasta. **The Brontë Myth**. New York: Anchor Books, 2007.
- MORSE, David. **The Age of Virtue: British Culture from the Restoration to Romanticism**. London: Palgrave Macmillan, 2000.
- MURRAY, H. **Morality of Fiction; or an inquiry into the tendency of fictitious narratives**. Edinburgh: Mundell and Son, 1805.
- NASCIMENTO, Luís Fernandes dos Santos. **Shaftesbury e a ideia de formação de um caráter moderno**. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2012.
- O'GORMAN, Frances; TURNER, Katherine (Ed.). **The Victorians and the Eighteenth Century: Reassessing the Tradition**. London and New York: Routledge, 2017.

- OHMANN, Carol. "Emily Brontë in the Hands of Male Critics". **College English**, Vol. 32, No. 8 (May, 1971), pp. 906-913.
- P., W. P. **Jottings on Currer, Ellis and Acton Bell**. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, 1856.
- PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. ***The Spectator, o Teatro das Luzes: Diálogo e Imprensa no Século XVIII***. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.
- PARIS, Bernard J. Jane Eyre. In: **Imagined Human Beings: A Psychological Approach to Character and Conflict in Literature**. New York: NYU Press, 1997.
- PATER, Walter. **Appreciations, with an essay on style**. London: Macmillan and Co., 1890.
- PATER, Walter. **Daughters of Genius: a Series of Sketches of Authors, Artistes, Reformers, and Heroines, Queens, Princesses, and Women of Society, Women Eccentric and Peculiar, From the Most Recent and Authentic Sources**. Philadelphia: Hubbard Brothers, 1886.
- PRADO, Raquel de Almeida. **Perversão da Retórica, Retórica da Perversão: Moralidade e Forma Literária em As Ligações Perigosas de Choderlos de Laclos**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- PRINCE, Michael B. "Mimetic Virtue: On Shaftesbury's moral sense". **Aufklärung**. vol. 22 (2010), pp. 59-76.
- PROUST, Marcel. **Em busca do tempo perdido**. Volume 1. "No caminho de Swann" e "À sombra das moças em flor". Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- QUINNELL, James Thomas. **'The Afflicted Imagination': Nostalgia and Homesickness in the Writing of Emily Brontë**. Doctoral thesis, Durham University, 2016.
- REEVE, Clara. **The Progress of Romance**. 2 vols. London: W. Keymer, Colchester, 1785.

- RICHARDSON, Samuel. **Selected Letters of Samuel Richardson**. Edited, with an Introduction by John Carrol. London: Oxford University Press, 1964.
- RICHARDSON, Samuel. **PAMELA; Or, Virtue Rewarded**. Edited by Peter Saber, with an Introduction by Margaret A. Doody. London: Penguin Books, 2003.
- ROBINSON, A. Mary F. **Emily Brontë**. Boston: Roberts Brothers, 1883.
- SALYER, Matt. “Nae mortal man should be entrusted wi’ sic an ingine”: “Blackwood’s Edinburgh Magazine” and the Tory Problem of Romantic Genius. **Victorian Periodicals Review**, Spring 2013, vol. 46, no. 1, pp. 92-115.
- SANGER, C. P. “Structure of Wuthering Heights”. In: LETTIS, Richard; MORRIS, William E (Orgs). **A Wuthering Heights Handbook**. New York: The Odyssey Press, 1961.
- SCHORER, Mark. “Technique as discovery”. In: ALDRIDGE, John W (Org.). **Critiques and Essays on Modern Fiction 1920-1951**: representing the achievement of modern American and British critics. With a foreword by Mark Schorer. New York: The Ronald Press Company, 1952.
- SHAFTESBURY. **Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times**. Edited by Lawrence E. Klein. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SHAFTESBURY. Uma investigação acerca da virtude ou do mérito. In: **Filosofia moral britânica**: Textos do século XVIII. Trad. de Álvaro Cabral. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- SHANNON JR., Edgar F. “*Lockwood’s Dreams and the Exegesis of Wuthering Heights*”. **Nineteenth-Century Fiction**, Sep. 1959, Vol. 14, No. 2, pp. 95-109. University of California Press.
- SHOWALTER, Elaine. **A Literature of Their Own**: British Women Novelists From Brontë to Lessing. Oxford: Princeton University Press, 1977.
- SINCLAIR, May. **The three Brontës**. Boston and New York: The University Press Cambridge, 1912.

- SKILTON, David. (Ed.) **The Early and Mid-Victorian Novel**. London and New York: Routledge, 2016.
- SNEIDERN, Maja-Lisa von. "*Wuthering Heights and the Liverpool Slave Trade*". **ELH**, Spring, 1995, Vol. 62, No. 1, pp. 171-196.
- SOLOMON, Eric. "Jane Eyre: Fire and Water". **College English**, Vol. 25, No 3 (Dec., 1963), pp. 215-217.
- STARZYK, Lawrence J. "Emily Brontë: Poetry in a Mingled Tone". **Criticism**, Spring 1972, Vol. 14, No. 2, Wayne State University Press, pp. 119-136.
- STARZYK, Lawrence J. "The Faith of Emily Brontë's Immortality Creed". **Victorian Poetry**, Winter 1973, Vol. 11, No. 4, West Virginia University Press, pp. 295-305.
- STEINITZ, Rebecca. "Diaries and Displacement in *Wuthering Heights*". **Studies in the Novel**, Vol. 32, No. 4 (winter 2000), pp. 407-419.
- STEVENSON, W. H. **Emily and Anne Brontë**. London and New York: Routledge, 2015.
- STEPHEN, Leslie. Charlotte Brontë. *In: Hours in a Library*. London: Smith, Elder, & CO., 1879.
- SWINBURNE, Algernon Charles. **A note on Charlotte Brontë**. London: Chatto & Windus, 1877.
- SWINBURNE, Algernon Charles. Emily Brontë. *In: Miscellanies*. Chatto & Windus, 1886.
- THOMPSON, Nicola Diane. **Reviewing sex: Gender and the Reception of Victorian Novels**. London: Palgrave Macmillan, 1996.
- THOMPSON, Wade. "*Infanticide and Sadism in Wuthering Heights*." **PMLA**, Mar. 1963, Vol. 78, No. 1, pp. 69-74. Modern Language Association.

- THORSLEV, Peter L. **The Byronic Hero: Types and Prototypes**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.
- TRAPENARD, Augustin. "Authorizing Emily: The Production Of An Author-Function In Charlotte Brontë's 1850 Edition Of *Wuthering Heights* And *Agnes Grey*". **Klincksieck**, 2007, vol. 60, pp. 15-28.
- VAN GHENT, Dorothy. **The English Novel: form and function**. New York: Rinehart & Company, INC., 1953.
- VASCONCELOS, Sandra G. **A Formação do Romance Inglês: Ensaio Teóricos**. São Paulo: FAPESP, 2007.
- WANG, Lisa. "The Holy Spirit in Emily Brontë's 'Wuthering Heights' and Poetry". **Literature and Theology**, June 2000, Vol. 14, No. 2 (June 2000), pp. 160-173, Oxford University Press.
- WARD, Mary Humphry. Introduction. In: BRONTË, Emily; BRONTË, Anne. **Wuthering Heights and Agnes Grey**. Life and Works of the Sisters Brontë, Vol. 5. London: Harper & Brothers Publishers, 1900. pp. xi-xliii.
- WARNER, William B. "The Elevation of the Novel in England: Hegemony and Literary History". **The Johns Hopkins University Press**, vol. 59, n. 3 (Autumn, 1992), pp. 577-596.
- WARNER, William B. **Licensing Entertainment: The Elevation of Novel Reading in Britain**. California: University of California Press, 1998.
- WATSON, Melvin R. "Wuthering Heights and the Critics". *The Trollopian*, Vol. 3, No. 4 (Mar., 1949), pp. 243-263. University of California Press, 1949.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Trad. de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- WATT, Ian. (Org.) **The Victorian Novel: Modern Essays in Criticism**. New York: Oxford University Press, 1976.

WILKES, Joanne. **Women Reviewing Women in Nineteenth-Century Britain: The Critical Reception of Jane Austen, Charlotte Brontë and George Eliot.** London and New York: Routledge, 2016.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura e sociedade: 1780-1950.** São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1969.

WILLIAMS, Raymond. **The English Novel from Dickens to Lawrence.** London: The Hogarth Press, 1987. Edição Kindle.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade na história e na literatura.** Trad. de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILSON, Angus. “*Evil in the English Novel*”. **The Kenyon Review**, Mar. 1967, Vol. 29, pp. 167-194.

WINNIFRITH, Tom. **The Brontës and their background: romance and reality.** U.S.A.: Harper & Row Publishers, Inc., 1973.

WORTH, George J. “*Emily Brontë’s Mr. Lockwood*”. **Nineteenth-Century Fiction**, Mar. 1958, Vol. 12, No. 4, pp. 315-320. University of California Press.

Periódicos [1846-1851]

Bradford Observer; Fraser’s Magazine; John Bull; London Daily News; Morning Advertiser; Morning Post; New Castle Guardian And Tyne Mercury; Oxford Chronicle And Reading Gazette; The Athenaeum; The Atlas; The Examiner; The New Monthly Magazine And Humorist; The Quarterly Review; The Spectator; York Herald; Leader; The Eccletic Review.