Raquel de Matos Andrade

# “Let me in!”
# Narrativa, identidade e olhar em *Wuthering Heights*

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem do Instituto de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal de Ouro Preto.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Clara Versiani Galery

Mariana
2018

A553n Andrade, Raquel de Matos.
Narrativa, identidade e olhar em Wuthering Heights [manuscrito] / Raquel de Matos Andrade. - 2018.
137f.: il.: color.

Orientadora: Profª. Drª. Maria Clara Versiani Galery.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Ouro Preto. Instituto de Ciências Humanas e Sociais. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
Área de Concentração: Estudos da Linguagem.

1. Brontë, Emily, 1818-1848. 2. Feminismo. 3. Pós-colonialismo. 4. Inclusão social. I. Galery, Maria Clara Versiani. II. Universidade Federal de Ouro Preto. III. Titulo.

CDU: 808(043.3)

Catalogação: www.sisbin.ufop.br

UFOP
Universidade Federal de Ouro Preto

**RAQUEL DE MATOS ANDRADE**

***Let me in: Narrativa, identidade e olhar em Wuthering Heights***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos da Linguagem da UFOP como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, linha de pesquisa Linguagem e Memória Cultural. Aprovada em 31 de agosto de 2018 pela Comissão Examinadora constituída pelos membros:

**Profa. Dra Maria Clara Versiani Galery**
**(Orientadora da pesquisa)**
**Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP**

**Profa. Dra. Elzira Divina Perpétua**
**Universidade Federal de Ouro Preto – UFOP**

**Profa. Dra. Natália Fontes de Oliveira**
**Universidade Federal de Viçosa – UFV**

# Agradecimentos

O primeiro agradecimento é ao meu pai: através de seu amor pelos livros, pela literatura, pela cultura, eu pude compreender a importância das letras, das palavras, das frases bem construídas. “Se você quer escrever bem, precisa ler!” Inúmeras vezes eu ouvi essa frase ao longo de minha infância. Meu pai via em mim, então, uma futura escritora. Se isto não se concretizou, não foi por falta de incentivo. Não me tornei uma Emily Brontë, mas aprendi com meu pai a apreciá-la, assim como Edgar Allan Poe e tantos outros. Além disso, foi também com meu pai que aprendi a beleza do cinema, outro assunto desta dissertação. Assistir um filme, para nós, era sempre uma forma de estudo, de análise: memorizar e repetir frases icônicas, como “é belíssimo, Alfredo!” Pegar trilhas sonoras emprestadas de Ennio Morricone, retirá-las do Spaghetti Western e fazer delas a nossa música, ao passarmos por estradas de terra e imaginar que, virando a curva, um personagem de Clint Eastwood estaria a postos. Portanto, se amo a literatura e o cinema, agradeço ao meu pai, que os trouxe para minha vida desde bem cedo.

Agradeço à minha mãe, por sempre ter acreditado em mim. Também na infância, paredes de um cômodo me foram dadas, para que nelas eu pudesse colar e expor meus desenhos. Se Virginia Woolf diz que a mulher precisa ter *A room of one´s own* para criar, eu posso dizer que o tive, graças ao desprendimento de minha mãe. As paredes, anos depois, tiveram que ser repintadas, destruídas pela cola dos desenhos. Mas era importante saber que “minha arte” era apreciada.

Agradeço à minha irmã, Bel. Seis anos mais nova do que eu, ela acreditava, quando era criança, em um “mundo da imaginação” (como o chamávamos) que criei para ela. De certa forma, uma experiência literária e de “contação” de historias: havia personagens, enredo, drama, ação... Também tínhamos o mesmo hábito (adquirido com o pai) de memorizar falas de personagens e repeti-las: literatura e cinema sempre fazendo parte de nós...

Agradeço ao Bernardo, meu marido. A literatura, outrora parte tão intensa de minha vida, principalmente na infância e adolescência, estava adormecida em mim, apagada pela correria da vida, pelos afazeres mecânicos do cotidiano. Bernardo fez despertar, novamente, esse encanto que sempre tive pela leitura, pelas letras, pela pesquisa, mas de que havia me esquecido. Minha admiração por ele é tão grande que, ao

tentar me aproximar do seu mundo literário, que lhe é tão caro, lembrei-me que eu também já havia habitado este mesmo universo, que não me era estranho...

Agradeço ao Antônio, meu sobrinho: ele ainda não sabe, pois apenas tem sete anos, mas sua presença em minha vida me ajudou nessa dissertação. Em momentos quando pensei em desistir, pela dificuldade em escrever enquanto tinha as demandas do emprego, quando eu pensava que não conseguiria cumprir prazos, quando duvidava de minha própria capacidade... Eu me lembrava dele e essa lembrança me enchia de coragem. Ele é parte desta escrita, dessa maneira.

Agradeço à Maria Clara pela maravilhosa orientação, com as melhores indicações de leitura possíveis. Acima de tudo, agradeço a ela pela paciência por ser o fio condutor que me segurava na terra, mantendo meus pés no chão, quando meus devaneios me levavam a Haworth, quando eu me imaginava tomando chá com Emily Brontë. Maria Clara me ajudava a manter o foco e, assim, não me perdi nas charnecas de Wuthering Heights...

Agradeço à Professora Elzira: quando fui sua aluna, no mestrado, ela me ajudava a conectar sua matéria com meu objeto de estudo, tendo sido quem me ensinou, por exemplo, sobre "biografemas" e como estes se aplicavam a *Wuthering Heights.* Seus ensinamentos foram tão importantes para mim que meu primeiro artigo publicado, já em conceituada revista, foi um texto que escrevi como trabalho final de sua matéria.

Agradeço aos amigos que fiz ao longo desta caminhada: Fabiana e Patrícia, que me encorajaram, indicaram leituras, deram um incentivo parecido com o recebido por maratonistas, quando já se vê a linha de chegada, mas faltam pernas para correr. Elas me deram ânimo para recuperar o fôlego e perseverar. Os amigos Aline, Iury, Lorena, Ricardo, Mayra e Celina: amizades feitas durante o mestrado e que espero ter por muito tempo.

E por último, mas não menos importante: agradeço Luciana, Paul e Karin, que me propiciaram, ainda em 2002, uma visita à casa das Brontë, em Yorkshire. Naquele momento, minha identificação com Emily Brontë foi imediata: poder ver onde ela havia morado, imaginar o que significaria ouvir o vento, sentir o frio, a quietude e a solidão daquele lugar... Estava plantada a semente do que viria a ser, anos depois, esta dissertação.

RESUMO

*Let me in!* (“Deixe-me entrar!”) é o grito de Cathy, fantasma que vaga solitária pela charneca, e que quer entrar em Wuthering Heights. Porém, é também o grito do *outsider* que gostaria de ser incluído; da mulher que quer ser parte da sociedade, tendo escolhas e oportunidades; da mulher que quer acesso à educação, aos livros, à escrita, ao poder de olhar (e não apenas ser olhada); da mulher que quer usar a sua voz, sem precisar de um pseudônimo masculino ou de um narrador intermediário que controle o fluxo e o tempo de sua fala. Muito mais do que uma história de amor, *Wuthering Heights* parece ser uma narrativa de busca por inclusão, por identidade e por autonomia. Neste trabalho, busco encontrar no romance de Emily Brontë e em três de suas adaptações fílmicas (1939, 1992 e 2011) elementos que corroborem a ideia de que tanto a autora quanto os diretores mostram, por meio de suas obras, elementos das sociedades que lhes são contemporâneas. Para isto, recorro à Aleida Assmann e Halbwachs, entre outros teóricos, e busco elementos feministas e pós-coloniais no romance e nos filmes, para compreender como a arte traz em si aspectos das sociedades nas quais está inserida. O *outsider* visto em Heathcliff e o filme de Andrea Arnold (2011) parecem dialogar com estudos pós-coloniais, considerando o personagem de Brontë como um possível imigrante. O casamento de Cathy, no qual ela encontra sua decadência física e emocional, a relação das mulheres com a linguagem e o olhar, são aspectos que estão presentes no romance e nas adaptações e parecem mostrar essa busca por aceitação, autonomia e inclusão.

**Palavras-chave:** Wuthering Heights. Feminismo. Estudos pós-coloniais. Inclusão.

ABSTRACT

"Let me in!" is Cathy's cry, a ghost that wanders alone through the moors and wants to enter Wuthering Heights. However, it is also (and perhaps that explains the reason why the book was so polemical) the cry of the outsider, who would like to be included. A cry of the woman who wants to be a part of the society and does not want to annul herself in order to survive, but instead would like to have choices and opportunities. It is a cry of the woman who wants to have access to education, books, writing, and the power to look (and not only be looked at). It is the cry of the woman who wants to be able to use her voice, without needing a male pseudonym or an intermediary narrator to control the flow and time of her speech. A lot more than a love story, *Wuthering Heights* seems to be a search for inclusion, identity and autonomy. On this work, I try to find on Emily Brontë's novel and three of its filmic adaptations (1939, 1992 e 2011) elements to confirm the idea that the author as well as the directors show, through their work, elements of the societies which they were/ are part of. In order to do so, I turn to Aleida Assmann and Halbwachs, among other experts, and I look for feminist and post colonial elements on the novel and the films, to understand how art brings in itself aspects of the societies is it part of. The *outsider* seen in Heathcliff and Andrea Arnold's film (2011) seem to dialogue with post colonial studies, considering Brontë's character as a possible immigrant. Cathy's wedding, in which she finds her physical and emotional decadence, the relation of women, language and look, are aspects present on the novel and the adaptations and seem to show this search for acceptance, autonomy and inclusion.

**Keywords:** Wuthering Heights. Feminism. Post-colonial studies. Inclusion.

## The old stoic

Riches I hold in light esteem,
And Love I laugh to scorn;
And lust of fame was but a dream,
That vanished with the morn:

And if I pray, the only prayer
That moves my lips for me
Is, “Leave the heart that now I bear,
And give me liberty!”

Yes, as my swift days near their goal:
“Tis all that I implore;
In life and death a chainless soul,
With courage to endure.

Ellis Bell/Emily Brontë

SUMÁRIO

**Introdução**…….....……...8

**1 Emily Brontë e *Wuthering Heights:* quem é Heathcliff? *Wuthering Heights* sob o olhar pós-colonial**

Introdução.....12

1.1 Michelle Cliff e Heathcliff como um caribenho desterrado.....15

1.2 Susan Meyer e Heathcliff como representante de um imperialismo reverso.....22

1.3 Terry Eagleton e Heathcliff irlandês como as Brontë.....41

1.4 Existe um veredicto? .....44

**2 Feminismo em *Wuthering Heights***

Introdução.....45

2.1 O feminismo da autora.....46

2.2 Momentos em que Brontë desafiou o patriarcado.....50

2.3 A escrita feminina ao longo do tempo: um breve histórico.....58

2.3.1. Mulheres com personalidade forte: apenas na ficção? .....59

2.3.2 Uma mudança no século XVIII.....62

2.3.3 Século XIX.....65

2.4 Emily Brontë: feminista ou não? .....74

**3 Linguagem em *Wuthering Heights***

Introdução.....76

3.1 Emily Brontë fora de seu tempo.....77

3.2 A linguagem do romance e a linguagem da autora.....82

3.3 As escolhas narrativas de Emily Brontë em *Wuthering Heights:* a possível denúncia.....83

3.4 As mulheres e o controle da linguagem em *Wuthering Heights*.....87

3.4.1 As mulheres de Brontë e o olhar: outras formas de comunicação.....92

3.4.2 As mulheres de Brontë, a leitura e a escrita.....98

3.5 Linguagem sob controle feminino em *Wuthering Heights*……101

**4 Adaptações fílmicas**

Introdução.....103

4.1 William Wyler 1939.....106

4.2 Peter Kosminsky 1992.....110

4.3 Andrea Arnold 2011.....113

4.4 Heathcliff nas adaptações fílmicas de 1939, 1992 e 2011 e como os diferentes Heathcliffs mostram modificações na sociedade.....116

4.5 Um romance, três adaptações: muita História.....122

**5 Considerações finais**.....123

**Referências Bibliográficas**.....125

**Anexos**.....130

## Introdução

Emily Brontë escreveu poemas, desconhecidos pelo grande público, e um romance- apenas um único romance- *Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes),* em 1847. Em 1848, ela faleceu, sem conhecer a glória. Seu livro foi recebido com críticas e parecia ser um fracasso. Esta autora, morta aos 30 anos, isolada e tímida, não havia sido compreendida em sua grandiosidade. Os leitores da época não estavam preparados para um romance que rompia com a estética tradicional e com as fórmulas de solução esperadas, além de um final ambiguamente doce e amargo. Heathcliff e Cathy ficam juntos, mas após a morte, como fantasmas que caminham (agora sim, livres das amarras da sociedade) pela charneca que lhes era tão cara. O casamento não foi a solução para Cathy, que buscara estabilidade e segurança ao se casar com Linton, mas com este ato acabou indo ao encontro de sua decadência emocional e física, pois este casamento significava, para ela, abandonar não apenas seu verdadeiro amor (Heathcliff), mas, acima de tudo, sua própria essência. *Wuthering Heights* chocou porque traz questões complexas, de identidade, étnicas, sócio-econômicas, que vão muito além de uma história de amor proibido.

Logo no início do romance, Emily Brontë já apresenta uma cena chocante: Lockwood, contrariamente à vontade de Heathcliff, decide pernoitar em Wuthering Heights, pois não conseguiria voltar para casa na escuridão. Em um dado momento da noite, um som incomoda Lockwood, algo que ele acredita ser um galho, batendo repetidamente no vidro da janela. Ele decide resolver esta questão: abre a janela com o intuito de segurar o galho e quebrá-lo ou qualquer parecida, desde que conseguisse cessar o incômodo. Para sua surpresa- e pânico- não é um galho que lhe perturba o sono:

> (...) mas, em vez disso, meus dedos se fecharam sobre os dedos de uma mãozinha gelada! O intenso horror do pesadelo me empolgou. Tentei recolher o meu braço, mas a mão se agarrava a ele, enquanto uma voz de uma melancolia infinita soluçava: -- Deixe-me entrar... Deixe-me entrar! (BRONTË, 2003, p. 24-25).

O fantasma era Catherine, o grande amor de Heathcliff, que tentava, desesperadamente, entrar. Wuthering Heights havia sido sua casa, mas era mais do que isto: era onde ela e Heathcliff haviam sido felizes, apesar de tantos problemas. Deixar

este lugar significou a morte de Cathy, que agora vagava pela charneca, tentando regressar. A frase icônica dita por ela neste momento é “Deixe-me entrar”: “Let me in”, em sua versão original. Além de estar no livro de Brontë, ela foi repetida nas diversas adaptações fílmicas do romance, bem como imortalizada na canção de Kate Bush. Agora, também eu me aproprio dela, no título desta dissertação. Mas não é apenas o fantasma de Cathy que imagino dizendo isto. Através deste trabalho, pretendo demonstrar que o “Let me in” se aplica a outras situações no romance e adaptações fílmicas de *Wuthering Heights.* Esta frase, que traz um verbo usado para pedir permissão, pode ser também vista, com esta estrutura, como um comando: poderia ser “permita-me entrar” ou “deixe-me entrar”, dependendo do contexto. Mas se não é apenas Cathy, quem mais demanda essa abertura, este livre acesso? Imagino que a própria autora, Emily Brontë; a narradora, Nelly Dean; o *outsider* (representado por Heathcliff) e a mulher do século XIX. Cada qual demandando espaço em contextos específicos, mas todos eles, cada um à sua maneira, incomodando a estrutura vigente (representada pela figura de Lockwood): batendo à janela, fazendo barulho e pedindo (ou exigindo): “Let me in!”

Faz-se necessário, portanto, tratar das questões relacionadas ao papel da mulher no século XIX e como este aspecto foi abordado por Emily Brontë. Ela assim como suas irmãs, Charlotte e Anne, precisaram usar pseudônimos masculinos, para terem suas obras publicadas, inicialmente. Então se tem a obra de Emily, na qual um estranho, Lockwood, pede a Nelly Dean que lhe conte a história das pessoas que habitam Wuthering Heights. O romance tem esta estrutura, de narrativas abarcadas umas dentro das outras. O que me chama a atenção é que Nelly Dean conhece toda a história das duas gerações, mas sua narrativa precisa ser solicitada por Lockwood. Ele dá o ritmo: ela fala se e quando ele quer ouvir e pelo tempo que ele demande. É como se ela estivesse à disposição, esperando que ele peça para que a história seja contada. Não creio que essa escolha narrativa tenha sido feita por acaso, pela autora. Creio que isto pode ser uma representação da falta de voz, da falta de liberdade para falar-e para escrever- das contemporâneas das irmãs Brontë.

Esta dissertação se inicia com um capítulo sobre Heathcliff e uma possibilidade de chave de leitura do romance através da visão pós-colonial. Ao falar da possibilidade, defendida por autores como Michelle Cliff, Susan Meyer, entre outros, de que

Heathcliff seria um imigrante, pretendo mostrar como é possível encontrar no texto de Emily Brontë elementos da sociedade do século XIX, com o intuito de demonstrar que a autora estava ciente do que acontecia ao seu redor. Ao mostrar o tratamento dado a Heathcliff, por ser um *outsider,* Brontë já parece, ao que tudo indica, perceber o que acontecia e se sentir compelida a mostrar em seu romance o que via ao seu redor. Creio que este capítulo tem a função de mostrar que Emily Brontë colocava em sua literatura aspectos sobre a sociedade do século XIX.

Nos capítulos sobre feminismo e linguagem, pretendo mostrar como é possível perceber certa "rebeldia", se posso usar esta palavra, nos personagens femininos de Brontë. E, novamente, não creio que seja por acaso. As mulheres de *Wuthering Heights* dominam a linguagem: são elas que mais se expressam, e com mais facilidade, verbalmente. Elas lêem e, de certa forma, escrevem. E o que mais parece incomodar os personagens masculinos: elas são as detentoras do olhar. As mulheres em *Wuthering Heights* saem da posição de objeto do olhar do outro, para ser quem olha ou quem, pelo menos, retorna o olhar. Considerando o contexto da autora, pode-se perceber que suas personagens faziam o que as mulheres do século XIX não podiam fazer, pelo menos não tão abertamente: tomar para si o controle da linguagem. Tem-se que ter em mente que pseudônimos masculinos eram necessários.

Finalmente, no capítulo sobre as adaptações fílmicas, falarei sobre três: a de 1939, de William Wyler, de 1992, de Peter Kosminsky, e a de 2011, de Andrea Arnold. A razão da escolha destas adaptações foi associá-las ao romance- não sob o manto da ideia de "fidelidade" ao texto original- mas sob a perspectiva da narrativa e como esta reflete, tanto no romance como nas adaptações, os contextos sociais nos quais estão inseridas as obras. Seguindo a ideia de que a arte traz em si a memória da sociedade na qual é produzida, é possível buscar, tanto no romance quanto nas adaptações, traços do que ocorria em termos de relações sócio-econômicas, políticas e sociais. Especificamente no caso do papel da mulher na sociedade e da mulher como narradora, vê-se, a cada adaptação, a menor relevância de Lockwood, o "intermediário" para que a história seja contada no romance. Ele vai sumindo, nas adaptações estudadas, até nem mesmo existir, na adaptação de 2011. Além disso, o fato de se ter uma diretora nesta última adaptação diz muito sobre uma modificação do papel da mulher e de como ela sai de uma posição de objeto do olhar, unicamente na frente das câmeras, e passa a ser,

ao longo do tempo, aquela por trás das câmeras, dizendo como se deve contar a história e decidindo para onde vai o olhar, de maneira ativa.

Penso que *Wuthering Heights* merece ser lido (e relido) buscando nesta obra estas questões, que vão muito além da história de amor de Cathy e Heathcliff. E creio que Emily Brontë merece ser vista muito mais do que como uma autora que escreveu uma história de amor trágico. Eu a vejo como alguém genial, com uma visão muito além do que se poderia esperar de uma pessoa que vivia isolada. Dentro de si havia todo um universo e uma imensa percepção do mundo ao seu redor. E tudo isto está posto, em *Wuthering Heights.*

# I. Emily Brontë e *Wuthering Heights:* quem é Heathcliff?

## *Wuthering Heights* sob o olhar pós-colonial

> Minha boca será a boca das desgraças que não têm boca, minha voz, a liberdade daquelas que se abatem no calabouço do desespero.
>
> Aimé Césaire

## 1. Introdução

O romance de Emily Brontë, *Wuthering Heights,* é extremamente complexo. Há quem o leia como uma gótica, talvez até trágica, história de amor, mas há mais no livro do que um amor fadado ao desastre. São várias as leituras possíveis, sob várias perspectivas. Neste capítulo, será proposta uma chave de leitura sob um olhar pós-colonial. Acredito que Emily Brontë tinha uma postura crítica em relação à sociedade contemporânea a ela. A conexão entre este capítulo e o tema central reside no propósito de mostrar a visão de Emily Brontë sobre seu mundo, no que tange a opressão sofrida pelas minorias. Há autores, como Susan Meyer, Michelle Cliff, entre outros, que enxergam em Heathcliff um aspecto dessa suposta crítica social: percebem o personagem como uma demonstração do que acontecia, na época contemporânea a Brontë, ao "outsider", ao "intruso", ao Outro. Mais especificamente, os autores defendem a ideia de que Heathcliff não era inglês, e mostram evidências de que ele viria de um país colonizado pela Inglaterra ou talvez tivesse imigrado da Irlanda e, por esta condição, fosse mal visto e tivesse mínimas chances de ascender. Ao mesmo tempo, ele acaba se mostrando um *self made man* e, contrariando as expectativas, acaba fazendo fortuna. As leituras pós-coloniais defendem que Emily Brontë estava ciente do que acontecia ao seu redor e teria colocado essa realidade no romance. Aprecio tal visão porque creio que ela corrobora minha ideia de que, da mesma forma que Brontë teria mostrado a opressão sofrida pelo "outsider", ela teria também deixado pistas de que algo parecido acontecia com as mulheres. Há autores, inclusive, que acreditam ser essa opressão o elo entre Heathcliff e Cathy: o primeiro por ser estrangeiro, diferente. A segunda, por ser mulher. Sandra Gilbert e Susan Gubar, por exemplo, no texto *Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell*, deixam muito clara a ideia de que Cathy não

tinha escolhas e se vê obrigada a se casar com Linton, pois não herdaria Wuthering Heights. O herdeiro seria Hindley, seu irmão, e posteriormente Hareton, seu sobrinho. Assim sendo, Cathy e Heathcliff eram iguais, no sentido de que estavam à margem da sociedade.

Abordarei o romance e textos que trazem esta leitura pós-colonial, e as adaptações fílmicas de 1939, 1992 e 2011, com o intuito de mostrar como o cinema também sofreu influência de uma perspectiva pós-colonial, corroborando assim, minha ideia de que literatura e cinema são arquivos de memória, no sentido de trazer, em si, retratos das sociedades nas quais estão inseridos, e as modificações que tais sociedades vão experimentando, com o passar do tempo. Este capítulo aborda, portanto, a possibilidade de uma leitura de *Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes)* através de uma perspectiva pós-colonial.

Heathcliff é um dos personagens mais misteriosos de que se tem notícia na literatura, pois se sabe muito pouco sobre suas origens. De onde surgiu o menino que Earnshaw trouxe de Liverpool? Qual era a sua nacionalidade? Que língua ele falava, ao chegar? Quem eram seus pais? Onde ele esteve, já na vida adulta, quando se ausenta do romance? Como teria conseguido sua fortuna, que possibilitara que ele adquirisse, rapidamente, as terras de Wuthering Heights? Essas perguntas permanecem sem respostas, mesmo após tantos anos da publicação do livro, e a única alternativa que resta aos estudiosos e aos leitores do romance em questão é a especulação. E não são poucas as teorias que tentam determinar um passado e preencher lacunas na história deste personagem verdadeiramente intrigante. Os autores que buscam respostas para estas questões investigam o contexto histórico no qual Emily Brontë estava inserida, bem como informações biográficas sobre a autora, como seus escritos em conjunto com suas irmãs e o hábito que elas tinham de fazer leituras umas para as outras dos textos que criavam. Mesmo com todas as teorias, a origem de Heathcliff permanece uma incógnita, mas é válido esse caminho que leva a Haworth, Yorkshire, e à Emily Brontë.

O jornal *The Guardian,* ao avaliar a adaptação fílmica de Andrea Arnold, de 2011, parece ter um veredicto: Heathcliff não era inglês e, muito provavelmente, não era branco. O jornal, inclusive, elogia a coragem da diretora, por ter sido a única a ter escalado um ator que, de fato, fosse parecido com o Heathcliff que Emily Brontë tinha

em mente: o filme de Arnold traz Heathcliff negro. No artigo do *The Guardian*, escrito por Tola Onanuga, intitulado *Wuthering Heights realises Brontë's vision with its dark-skinned Heathcliff*, pode-se ler o seguinte:

> A escalação de um ator desconhecido, James Howson, que está nos seus vinte e poucos anos e é de Leeds, não deveria surpreender, já que Heathcliff foi descrito no livro original como "um cigano de pele escura" e um "pequeno *lascar*"– um termo do século XIX para marinheiros indianos. Dentre as muitas adaptações de *Wuthering Heights* – as quais incluem musicais, séries de TV, uma versão mexicana dirigida por Luis Buñuel e uma malfeita comédia romântica adolescente produzida pela MTV – um ator de pele escura nunca tinha recebido o papel. Apesar de Emily Brontë ter morrido em 1848, pode-se imaginar a autora se revirando em seu túmulo com a possibilidade de tantos atores brancos retratando seu "pequeno *lascar*" através da história (ONANUGA, 2011, minha tradução)[1].

Esta ideia está em sintonia com teóricos que defendem o argumento de que Emily Brontë criou Heathcliff baseado no contexto da Inglaterra do século XIX, possuidora de colônias e com forte comércio de escravos. Neste capítulo, pretendo apresentar as teorias de autores, nas quais demonstram, através de fatos históricos e trechos do romance, indícios de que Emily Brontë não apenas conhecia a realidade que a cercava, como também tinha uma visão crítica sobre ela. Procurarei também mostrar como duas das adaptações estudadas (a de 1939 e a de 1992) negligenciaram esses sinais deixados por Brontë sobre a etnia de Heathcliff, até a adaptação de 2011, de Andrea Arnold, a qual parece corrigir este aspecto, levando em consideração as descrições dadas ao personagem por sua criadora.

---

[1]No original: The casting of unknown actor James Howson, who is in his early 20s and from Leeds, shouldn't be surprising given that Heathcliff was described in the original book as a "dark-skinned gypsy" and "a little lascar" – a 19th-century term for Indian sailors. Among the many screen adaptations of Wuthering Heights – which include musicals, TV serials, a Mexican version directed by Luis Buñuel and an ill- conceived teen romcom produced by MTV– a dark-skinned actor has never been given the role. Even though Brontë passed away in 1848, one can easily imagine the writer turning in her grave at the prospect of so many white actors portraying her "little lascar" throughout history. (ONANUGA, 2011, *The Guardian*).

Observação: farei as traduções, portanto, quando não for assinalado o nome de outro tradutor significa que a tradução foi feita por mim.

Em *Wuthering Heights*, Nelly Dean, em sua narrativa, descreve Heathcliff e sua chegada da seguinte maneira:

> Ficamos em volta dele e, por cima da cabeça da Srta. Cathy, entrevi um menino, sujo, maltrapilho, de cabelos pretos, grande bastante para andar e falar. Pela cara, parecia mais velho do que Catarina. Contudo, quando o puseram de pé, limitou-se a olhar em volta, repetindo palavras que ninguém conseguia entender. Fiquei atemorizada, e a Sra. Earnshaw estava prestes a expulsá-lo. Ela se exaltou, perguntando que ideia fora aquela do marido de trazer para casa aquele cigano, quando tinham seus próprios filhos para alimentar e educar. (...) e tudo quanto pude compreender, de mistura com as recriminações da senhora, foi que ele encontrara o menino morto de fome, perdido e, por assim dizer, mudo, nas ruas de Liverpool. Recolhera-o e indagara a quem *pertencia* (BRONTË, 2003, p. 34, grifo meu).

Este trecho pode ser interpretado de variadas maneiras e poderia, até mesmo, ser negligenciado. A leitura mais imediata e superficial pode realmente indicar que se trata de uma criança inglesa, de Liverpool, que vagava pelas ruas e despertou a caridade do patriarca da família Earnshaw. Há também a possibilidade de que esta criança fosse um filho ilegítimo que o pai de Cathy agora trazia para ser criado com os irmãos (o que fomenta a hipótese de que Cathy e Heathcliff tivessem, portanto, um amor incestuoso). Contudo, há autores que vislumbram, neste trecho apresentado, hipóteses que podem ser justificadas com embasamento em fatos históricos que, segundo os mesmos, não teriam passado despercebidos pelo olhar de Emily Brontë. Uma destas teorias seria a de que Heathcliff fosse irlandês e tivesse chegado a Liverpool como tantos outros que fugiam da fome na Irlanda migrando, principalmente, para a região onde a criança fora encontrada. Há também autores que defendem a ideia de que Heathcliff fosse negro ou mestiço e tivesse chegado à Inglaterra em um navio que comercializava escravos. O filme de 2011, como já foi dito, traz um Heathcliff negro e coincide, assim, com essa perspectiva.

## 1.1 Michelle Cliff e Heathcliff como um caribenho desterrado

Uma das defensoras desta teoria, de que Heathcliff fosse oriundo de um país colonizado pela Inglaterra, é a escritora e crítica literária Michelle Cliff. Em seu texto *Caliban´s daughter: The Tempest and The Teapot*, Cliff aborda a possibilidade de

Heathcliff ter sido trazido à Inglaterra por comerciantes de escravos. Ela fala sobre outros autores caribenhos, como Aimé Césaire, e fica nítida a sua preocupação com questões como a colonização e as sequelas deixadas por este passado nos povos que foram colonizados. Entre estas sequelas estaria a falta de voz e de identidade, além de uma espécie de marginalização daquele que é visto como "selvagem". "Há várias versões da criança colonizada, várias versões de silêncio, de falta de voz" (CLIFF, 1991, p. 40) [2]. A "falta de voz" é algo que se percebe em Heathcliff, logo que ele chega à Wuthering Heights: ele fala uma língua que as pessoas não compreendem e, mesmo quando aprende inglês, é descrito como um personagem de poucas palavras. Nunca perguntam a ele de onde ele veio, quem eram seus pais, ou seja, é como se sua identidade prévia à chegada em Wuthering Heights fosse, para as pessoas que o cercavam, irrelevante. Como ele não tem acesso a uma educação formal, fica ainda mais marginalizado. Além disso, assim que assume o controle de Wuthering Heights, após a morte do pai, Hindley faz questão de humilhar Heathcliff sempre que tem a chance de fazê-lo.

Cliff escreve que "o civilizador trabalha contra o constante perigo da floresta, de uma paisagem arruinada" (CLIFF, 1991, p. 40) [3]. Heathcliff, se tiver realmente sido retirado da "floresta" e levado para a "civilização", é visto como um perigo, principalmente por Hindley, irmão de Cathy, que vê naquela criança alguém que possa tomar o que ele tem, inclusive o amor paterno. Em consequência desse medo, Hindley acaba por tiranizar Heathcliff, e transformar sua vida em um inferno, principalmente após a morte do patriarca da família. Curiosamente, Heathcliff consegue de fato, como Hindley temia, ganhar a afeição do senhor Earnshaw e de Cathy e, posteriormente, toma de Hindley a propriedade de Wuthering Heights e submete Hareton, filho de Hindley, a uma tirania semelhante a que sofrera quando criança, como ser privado de educação e viver como um criado. Susan Meyer, outra autora que defende a ideia de que Heathcliff fosse oriundo de uma colônia, vê essa reviravolta do personagem como um "imperialismo reverso".

[2] No original: There are several versions of the colonized child, several versions of silence, voicelessness.
[3] No original: The civilizer works against the constant danger of the forest, of a landscape ruinate, gone to ruination.

Vários autores, como, por exemplo, Virginia Woolf, ao analisar as obras das irmãs Brontë, costumam traçar paralelos entre suas obras, comparando-as. Neste caso, é interessante ver que Cliff, assim como Meyer, utiliza *Jane Eyre,* de Charlotte, e *Wuthering Heights,* de Emily, alegando a existência de dois personagens estrangeiros nos romances, Bertha Rochester e Heathcliff, respectivamente, e mostrando, através deles, como cada irmã retratava a visão do *outsider*. Para Cliff, a personagem Bertha Rochester, em *Jane Eyre,* de Charlotte Brontë, é retratada como alguém que representa o que causa estranheza e medo no branco e precisa, então, ser colocada no sótão e segregada. O fato de Charlotte Brontë escrever sobre um personagem de origem caribenha pode, inclusive, corroborar a teoria de Cliff e de outros autores de que Heathcliff poderia ter saído de uma colônia para a Inglaterra. Considerando que as irmãs escreviam praticamente na mesma época e levando-se em conta o fato de que elas faziam leituras umas para as outras, não seria de se estranhar que ambas tivessem optado por usar um imigrante como personagem. Susan Meyer, como será mostrado posteriormente com maiores detalhes, defende a ideia de que há, nos poemas que as Brontë escreveram juntas, um personagem africano que parece ser o "embrião" da ideia da criação de Heathcliff. Porém, o tratamento dado a cada um deles, pelas irmãs, difere muito, pois enquanto Bertha é um obstáculo para a heroína do romance e é vista como "a louca do sótão", Heathcliff é um dos protagonistas e uma das molas propulsoras das ações ocorridas no romance.

Diferentemente do que acontece com Heathcliff, as origens de Bertha são esclarecidas: sabe-se que ela é jamaicana, casou-se com Rochester e foi com ele para a Inglaterra. Os leitores também compreendem, no romance, que Bertha enlouqueceu e é mantida em um sótão. Bertha, vista como propriedade de Rochester, é retirada dos olhares e da convivência com os demais, sendo mantida aprisionada e tendo sua existência escondida. No caso de Heathcliff, o que há são especulações, baseadas em indícios históricos, mas, ainda assim, teorias não comprovadas. Percebe-se a certeza de Cliff da origem caribenha de Heathcliff ao ver que ela o coloca, juntamente com Bertha, como antepassados de Clare Savage, uma personagem de seu romance *No Telephone to Heaven*. Cliff nos lembra de sua conterrânea caribenha, Jean Rhys, que, segundo ela, teria descrito Bertha "por dentro". Nas palavras de Cliff: "Rhys resgata o personagem

de Bertha Rochester (...) e corrige o retrato imperial de Charlotte Brontë" (1991,p. 42) [4]. Rhys reconstrói Bertha, até mesmo retornando a ela seu nome de solteira, relatando o que acontecia com uma mulher colonizada vivendo "na civilização", mostrando a ponte entre Jamaica e Inglaterra e denunciando que a "função" da mulher colonizada era de ser uma "procriadora". Parece haver uma busca pela identidade desta personagem, previamente ao casamento e à mudança para outro país e sua loucura. Procura-se escapar da ideia de "mulher louca no sótão" e compreender de onde veio e quem era essa personagem, conhecer suas origens. Em seu livro, *Wide Sargasso Sea,* Jean Rhys reconstrói a história de Bertha Rochester, desde sua infância até o momento em que coloca fogo na casa de Rochester. Rhys cria uma narrativa muito plausível, que consegue ser encaixada perfeitamente ao romance de Charlotte Brontë. Através dessa livre, porém muito coerente reconstrução de Rhys, temos o verdadeiro nome de Bertha: Antoinette Cosway (sobrenome de seu pai), depois Antoinette Mason (sobrenome de seu padrasto). Segundo essa narrativa, Antoinette teve uma infância pobre e solitária. Após o casamento de sua mãe com o senhor Mason, o problema da pobreza é resolvido, mas não o da solidão. Antoinette, agora adulta, se casa com Rochester que se ressente do fato de achar que foi comprado (ele recebe um dote de 30.000 Libras). Rhys procura mostrar que Antoinette tentou fazer o casamento dar certo, mas Rochester estava fechado para tudo o que fosse diferente, exótico. Ele acaba acreditando em boatos sobre a suposta loucura e promiscuidade de Annette (mãe de Antoinette), passa a chamá-la de Bertha (um dos nomes de Annette) e a tortura emocionalmente. Acreditando que ela teria herdado os supostos problemas da mãe, a tranca em um sótão frio e escuro, isolando-a de todos e tirando-a da Jamaica e de pessoas como Christophine, que ela tanto amava. Rhys nos mostra que "a louca no sótão" não era, de fato, louca. Se ela perde o juízo, isto se dá pela tortura e aprisionamento a que fora submetida. Vemos a possibilidade de que ela tenha sido assim tratada por uma incompetência de Rochester em lidar com o que não conhecia, ou não conseguia dominar. O que Jean Rhys faz com Bertha é o que autores variados tentam fazer com Heathcliff, ao buscar respostas sobre sua identidade. Parece-me muito plausível que Emily Brontë tenha, assim como a irmã, optado por escrever sobre um personagem estrangeiro e, talvez, assim como Bertha,

[4]No original: Rhys rescues the character of Bertha Rochester (...) and corrects Charlotte Brontë´s imperial portrait.

também caribenho. A diferença estaria na abordagem dada, por cada irmã, ao seu personagem.

Cliff retoma o trecho do livro de Emily Brontë, sobre a chegada de Heathcliff à Wuthering Heights, e o disseca: ela fala sobre como Nelly Dean descreve a primeira vez que o viu: Mrs. Dean diz que ele era "tão escuro como se tivesse vindo do demônio" (CLIFF, 1991, p.43) [5]. Nelly ainda diz que a criança falava palavras que ninguém compreendia. Cliff questiona se seria, talvez, uma língua africana, ou da "floresta". Há muita especulação sobre essa fala incompreensível de Heathcliff, ao chegar. Poderiam ser várias coisas, inclusive, de fato, uma língua estrangeira. Essa possibilidade é bastante plausível. Ainda em outro trecho, Cliff cita a fala de Dean, dizendo que o senhor Earnshaw teria encontrado Heathcliff sem casa, faminto, e teria perguntado "quem era seu *dono".* Ela questiona qual o significado desta palavra neste trecho: "dono? O que isto sugere?" (CLIFF, 1991, p.43) [6]. Considerando a possibilidade levantada por autores como Cliff e Meyer, pode-se imaginar que Heathcliff falasse a língua do seu país de origem, ao chegar à casa dos Earnshaw. Poderia ser uma língua africana ou, talvez, o *patois,* falado na Jamaica.

O que leva a crer que essa suposta língua estrangeira fosse, então, uma língua africana ou de alguma outra colônia britânica? O contexto da Inglaterra e, mais especificamente, de Liverpool, é levado em consideração pelos autores que fazem uma leitura pós-colonial de *Wuthering Heights,* entre eles, Michelle Cliff, que faz uma descrição deste contexto: há comprovação histórica, com datas e registros, que mostram como o comércio de escravos ocorria na Inglaterra e, principalmente, em cidades portuárias, como Liverpool, local onde Heathcliff é encontrado por Earnshaw. Heathcliff entra na história em 1771, época em que Liverpool servia de ponto de chegada e partida de navios. Os navios saiam de Liverpool com bens e escravos e voltavam carregados de rum e melaço e *leftoverslaves*. Nas ruas de Liverpool, estes escravos vagavam, em situação de pobreza. Vitrines de lojas mostravam instrumentos de opressão que eram vendidos para serem "usados" nos negros. Havia até mesmo lugares adornados com cabeças de africanos esculpidas (na Casa da Alfândega), como tributo à fonte de prosperidade da cidade. Negros eram leiloados nas ruas. Portanto, de

[5]No original: It´s as dark as if it came from the devil.
[6]No original: Owner? What does this suggest?

acordo com a contextualização histórica feita por Michelle Cliff, Liverpool era uma cidade cuja vida econômica girava ao redor do comércio de escravos. Isto poderia ter inspirado Charlotte na criação de Bertha e talvez Emily, na criação de Heathcliff. Os aspectos da narrativa citados, sobre a descrição de Heathcliff, de sua língua, a forma como Earnshaw o encontra, o fato de ter perguntado "a quem ele pertencia", são indícios que corroboram esta teoria. Como será visto, também neste capítulo, Susan Meyer demonstra como as irmãs Brontë escreviam, quando mais jovens, sobre esse universo colonial. Isto parece confirmar a ideia de que elas estavam bem cientes do que acontecia e isto as tocava, a ponto deste assunto estar presente em seus escritos desde tenra idade.

Fica evidente a atração de Michelle Cliff pelas Brontë *sisters*, especialmente Emily, que ela via como uma moça selvagem. A autora relata que imaginava "Emily se libertando da paisagem do cemitério no presbitério e vagando na natureza, selvagem como ela". Ela então diz que "pensar em Emily é pensar em Cathy e Heathcliff, e as fúrias que os guiavam" (CLIFF, 1991, p.43) [7]. Considero interessante essa associação feita por ela entre Emily Brontë e seus personagens. Parece-me que a mesma sede de liberdade de Heathcliff e Cathy é encontrada em Emily e compartilho desta impressão. Cliff questiona: "o que significa quando *the Jamaican tomboy*[8] diz: "Eu sou Heathcliff!"Ou quando ela se vê atraída por Bertha quando a dizem que ela deveria se identificar com Jane?" (CLIFF, 1991, p.43-44) [9]. Compreendo que Cliff se coloca como a *Jamaican tomboy,* e percebo em sua fala um dilema: era esperado que ela se identificasse com a heroína dos romances, mas ela se identifica com Heathcliff, de Emily, e com Bertha, de Charlotte. Essa identificação dos leitores caribenhos com romances vitorianos é, como se pode ver através do relato de Cliff, algo problemático: a princípio, espera-se que uma jovem, ao ler *Jane Eyre,* venha a se identificar com a heroína do romance. Porém, as características físicas e mesmo a personalidade das

[7]No original: As a girl I was of course taken by the Brontës. I was especially thrilled by the idea of Emily Brontë, a wild girl-as I understood her-breaking from the parsonage with its graveyard lookout, to Wander over the equally wild landscape. And to think of her there was of course to think also of Cathy and of Heathcliff. The furies that drove them.

[8]Tomboy é uma palavra usada quando as pessoas querem dizer que uma menina se veste e/ou se comporta de forma "masculinizada". Aqui, Cliff usa esta palavra para falar de si mesma, em uma reflexão. Ela mostra que se identificava com Heathcliff.

[9]No original: What does it mean when the Jamaican tomboy says, "I am Heathcliff"? Or finds herself drwan to Bertha when she is told to identify with Jane?

leitoras caribenhas, ou descendentes de povos do Caribe, assim como acontece em outros países, faziam com que não se sentissem representadas em Jane. Em sua busca por identidade, algo já parecia apontar para Michelle Cliff que a personagem Bertha tinha muito mais em comum com ela do que Jane Eyre. E sua paixão por Heathcliff se evidencia quando ela relata que visitou o local onde fica "Wuthering Heights" e comprou uma pintura na qual, segundo a autora, é possível ver Heathcliff. Cliff fala sobre as moças no Caribe, "lendo *Wuthering Heights* e aprendendo sobre a paixão romântica e os heróis de Byron", e se pergunta: "como Heathcliff entrou em nós? Ele ajudou a formar os valores que nós associamos à escuridão? Nós sabíamos 'em algum lugar' que ele era 'um de nós'?" (CLIFF, 1991, p.44) [10]. Evidencia-se, assim, a convicção de que Heathcliff era uma criança oriunda de um país colonizado pelos ingleses: em nenhum lugar do romance essa nacionalidade é mencionada, explicitamente, mas as jovens caribenhas já reconheciam em Heathcliff alguém como elas. Parece existir nelas a certeza da origem do personagem, e elas parecem não ter dúvidas de que são conterrâneos. Pessoalmente, não sei se concordo que seja possível afirmar, veementemente, de onde ele seja, mas vejo sentido na explicação de Cliff e acho muito possível, principalmente levando em consideração o fato de Charlotte Brontë ter colocado, em *Jane Eyre,* um personagem caribenho: isto reforça a ideia de que as Brontë conheciam essa "ponte" Inglaterra-Jamaica, com a possibilidade de existir imigrantes jamaicanos em terras inglesas.

Emily Brontë deveria saber que aquela região era rota de escravos. Cliff acredita que Emily tinha conhecimento deste fato, e que isso poderia explicar a violência em seu romance. Ela ainda imagina que Heathcliff poderia ser filho de um negociante de escravos e uma mulher africana. Quando ele desaparece e retorna rico, e nunca sabemos como o fez, pode ser que tenha assumido a possível profissão do pai biológico e de seu pai adotivo (Cliff parece convencida de que tanto o pai verdadeiro de Heathcliff quanto o senhor Earnshaw pudessem trabalhar, de uma forma ou de outra, com o comércio de escravos). Esta é a hipótese levantada por Cliff, mas Susan Meyer já imagina um Heathcliff soldado, lutando contra os ingleses na Guerra Americana por independência, como será visto adiante. Assim, autores estariam criando hipóteses que parecem

[10]No original: As girls in the Caribbean, Reading *Wuthering Heights,* being taught about romantic passion and Byronic heroes, how did Heathcliff enter us? Did he help form the values we attached to darkness? Did we know somewhere that he was "one of us"?

elucidar não apenas as origens de Heathcliff, mas também outra pergunta para a qual não se tem uma resposta: sobre a origem de sua fortuna. De minha parte, não sei o que imaginar sobre estas questões, mas vejo todas as opções como possibilidades... As respostas para essas questões não estão no romance, por mais que se leia e releia o livro. São enigmas que Emily Brontë deixou, e torna-se necessário buscar pistas para conseguir montar esses quebra cabeças, para resolver este mistério. Ou talvez, a permanência da dúvida seja interessante, pois abre possibilidades para diversas interpretações e especulações. Essas lacunas foram deixadas por Emily Brontë e, muito provavelmente, ela o fez por alguma razão. Talvez, por exemplo, para fugir do óbvio, para deixar os leitores usarem sua imaginação na tentativa de compreender o que houve. Ou talvez, ela considerasse essas questões como sendo de menor importância, dentro do enredo. São inúmeras possíveis explicações, portanto, sobre o passado de Heathcliff e também sobre as razões de Brontë para não tê-las explicitado.

## 1.2 Susan Meyer e Heathcliff como representante de um imperialismo reverso

Outra autora que defende veementemente a ideia de que Heathcliff seria oriundo de um país colonizado pela Inglaterra é Susan Meyer. Isto fica evidente em seu texto: '*Your father was Emperor of China, and your mother na Indian Queen', reverse imperialism in Wuthering Heights*, que pode ser traduzido como '*Seu pai era imperador da China, e sua mãe uma rainha da India*', *imperialismo reverso em Wuthering Heights.* A primeira parte do título do texto de Meyer é uma frase do próprio romance, dita por Nelly Dean a Heathcliff, em um momento no qual ele se sente diminuído pela figura de Edgar Linton e Nelly tenta consolá-lo. Heathcliff diz: "em outros termos, devo desejar ter os grandes olhos azuis e a fronte lisa de Edgar Linton" (BRONTË, 2003, p.52). Nelly, percebendo a sua angústia, responde:

> Um bom coração vai ajudá-lo a ter um bom rosto, meu rapaz, mesmo que você fosse um verdadeiro negro. E um mau dará ao mais belo rosto o aspecto de alguma coisa pior que a feiúra. E agora que acabamos de nos lavar, de nos pentear e de fazer carranca... Diga-me se não se está achando até um tanto bonito? Pois eu lhe digo que está. Poderia passar por um príncipe

> disfarçado. Quem sabe se seu pai não era imperador da China e sua mãe uma rainha indiana, capazes, cada qual, de comprarem, com seus rendimentos de uma semana, O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange juntos? E você foi raptado por piratas e trazido para a Inglaterra. No seu lugar, teria eu orgulho de minha alta linhagem e esta ideia me daria coragem e dignidade para suportar a opressão de um mesquinho fazendeiro! (BRONTË, 2003, p. 52)

Qual o sentido desta fala de Nelly Dean? Não creio que Emily Brontë escreveu tal discurso para Nelly aleatoriamente. Seria uma previsão do que viria a acontecer no romance? Porque, de fato, Heathcliff toma para si as duas propriedades. Ou será este um indício, deixado por Brontë, de que ele teria sido levado para a Inglaterra contra sua vontade, na condição de escravo, como acredita Michelle Cliff?

Para compreender as próximas hipóteses a respeito da origem de Heathcliff, é válido buscar, no romance, seu encontro com os Linton, que acontece no sexto capítulo. Por sugestão de Cathy, eles vão à propriedade de Edgar e Isabella, para observar o que fazem naquela casa tão luxuosa. O que vêem os faz rir- neste momento, Cathy ainda parece desdenhar um tipo de vida como o daquela família- mas esse momento é interrompido quando cachorros percebem a presença dos intrusos. Cathy e Heathcliff precisam fugir, mas ela é mordida. Neste momento, toda a casa dos Linton já se alarmou com o barulho exterior e socorrem Cathy, levando-a para dentro de casa. Heathcliff, que nunca a deixaria desacompanhada, entra de forma intempestiva e é segurado, como se representasse perigo. Neste momento, é analisado pelos Linton.

Meyer disseca essa passagem, mostrando como era a visão dos Linton em relação ao "diferente": eles analisam a aparência de Heathcliff, suas características físicas, e procuram compreender de onde ele teria vindo. A família que o observa o vê como um perigo, um criminoso em potencial. Meyer mostra como a tentativa de "localizar" a origem de Heathcliff se modifica durante o diálogo dos Linton: primeiramente, Isabella Linton, assustada, o vê como um cigano, "dando a ele a designação genérica para um estranho de pele escura na Inglaterra, a qual é atribuída a

ele por todo o romance" (MEYER, 2007, p. 160). [11]Após esta primeira impressão, Meyer diz que o patriarca dos Linton começa a ser mais "historicamente específico", e reconhece Heathcliff como sendo aquela pessoa trazida por Earnshaw, de Liverpool: "aquela estranha aquisição que meu falecido vizinho fez, em sua viagem a Liverpool— um pequeno *Lascar*, ou um náufrago americano ou espanhol" (MEYER, 2007, p. 160) [12]. Ela explica, historicamente, as duas possibilidades levantadas pelo senhor Linton. Primeiramente, Heathcliff poderia ser o filho de um *Lasca*r, termo empregado para se referir a pessoas oriundas da Índia, recrutadas pela Companhia das Índias Orientais, para substituir membros das tripulações britânicas que morressem em combate ou devido às doenças. Essas pessoas, uma vez desempregadas, permaneciam passando fome em cidades portuárias britânicas até que chegasse o dia do retorno a seu país. Isto poderia, então, ser uma das explicações para o fato de Heathcliff ter sido chamado de "little *lascar*" pelo patriarca dos Linton e reforça a ideia de que ele fosse estrangeiro: ele foi encontrado por Earnshaw, perambulando pelas ruas de Liverpool (cidade portuária), passando fome e vivendo sem teto. O fato de que o senhor Linton o chama da forma que o chamou faz pensar que Heathcliff não se assemelhasse aos ingleses, ou essa ideia não teria ocorrido ao pai de Edgar e Isabella.

A outra hipótese levantada pelo senhor Linton é a de que Heathcliff fosse um "náufrago americano ou espanhol". Neste momento, os textos de Susan Meyer e de Michelle Cliff se assemelham, pois Meyer também relata o passado de cidades como Liverpool e seu papel no comércio de escravos na Inglaterra, na época em que Emily Brontë escreveu o romance:

> Ou então, o senhor Linton sugere com sua segunda e ambígua designação, a criança de pele escura que chegou a Liverpool como resultado do comércio pelo qual a cidade era mais famosa na segunda metade do século XVIII. Em 1769, o ano no qual o senhor Earnshaw encontrou Heathcliff nas ruas de Liverpool, a cidade tinha o maior porto de comércio de escravos da Inglaterra, conduzindo entre setenta e oitenta e cinco por cento do comércio escravocrata inglês ao longo do Triângulo de Liverpool, trocando produtos manufaturados da região de Mersey por escravos do Oeste da África, que eram então

[11]No original: Isabella first describes Heathcliff as a gypsy, giving him the generic designation for a dark complexioned alien in England which is attributed to him throughout the novel.
[12]No original: that strange acquisition my late neighbour made, in his journey to Liverpool—a little Lascar, or an American or Spanish castaway.

> trocados por grãos de plantações de colônias americanas e hispano-americanas (MEYER, 2007, p. 161) [13].

A partir deste panorama histórico, Meyer sugere possibilidades de como teria se dado a chegada de Heathcliff à Inglaterra, com base nos dados já mencionados, relativos ao comércio feito exatamente em Liverpool: ele poderia ser um filho de escravo que "sobrou" (ela usa o termo *cast-off offspring*, o que faz lembrar o termo de Michelle Cliff: *leftovers*, para se referir a escravos que "sobravam" e passavam a viver sem teto nas cidades portuárias):

> No fim do século XVIII, milhares de escravos negros viviam em cidades portuárias como Londres, Bristol e Liverpool, tendo sido trazidos por capitães de barcos, oficiais do governo e militares, retornando das Índias Ocidentais (MEYER, 2007, p. 161) [14].

Este poderia ter sido o caso de Heathcliff. Esta hipótese é bem semelhante à levantada por Michelle Cliff. Susan Meyer segue com mais detalhes históricos, nos quais mostra como o comércio de escravos era, de fato, muito forte em cidades como Liverpool: Havia uma revista de 1764, *The Gentlemen´s Magazine,* na qual se lia que apenas em Londres havia mais de 20.000 escravos. Existia uma rua em Liverpool chamada *Negro Row* (algo como "Fileira Negra") e escravos eram vendidos em leilões por toda a cidade. Jornais da época publicavam a venda de escravos, falavam sobre sua fuga e ofereciam prêmios por sua captura. Meyer, assim como Cliff, retorna ao trecho no qual Earnshaw pergunta a Heathcliff sobre "quem era seu dono". Ela ainda comenta que este era o procedimento legal na época: quando Earnshaw leva Heathcliff para sua casa e lhe dá o nome de um filho, ele o faz na tentativa de dar a Heathcliff um melhor

[13]No original: Or perhaps, Mr. Linton hints with his second, ambiguous designation, the dark-skinned child arrived in Liverpool as a result of the trade for which the city was most famous in the late eighteenth century. In 1769, the year in which Mr. Earnshaw found Heathcliff in the Liverpool streets, the city was England's largest slave-trading port, conducting seventy to eighty-five percent of the English slave trade along the Liverpool Triangle, exchanging manufactured goods from the Mersey region for West African slaves, who were exchanged for plantation crops in the American and the Spanish American colonies.

[14]No original: Thousands of black slaves were living in England itself in the late eighteenth century, concentrated particularly in the port cities of London, Liverpool, and Bristol, to which they had been brought by captains of slaving vessels and planters, government officials, and military officers returning from the West Indies

status social. Mas tudo isto desmorona, quando os Linton "inspecionam" Heathcliff com o olhar repleto de preconceito, no qual se revela que eles o vêem como uma "aquisição", um "outsider".

Em *Wide Sargasso Sea,* Jean Rhys também faz uma contextualização histórica que me parece ser ainda outra possibilidade para a origem de Heathcliff (ela não o menciona em sua história, obviamente, mas se partirmos do pressuposto de que Heathcliff era Jamaicano- ou de outra colônia inglesa- essa contextualização pode ser outro indício de sua provável origem): em um dado momento do romance, Mason (padrasto de Antoinette), fala que quer trazer "coolies" para a Jamaica. Coolies, segundo explicação presente na edição usada, eram trabalhadores levados da India para a Jamaica por volta de 1834 (1968, p.18) [15]. Talvez Heathcliff fosse filho de um trabalhador indiano com uma mulher jamaicana, o que explicaria a confusão do Senhor Linton, ora imaginando-o um "lascar", ora um "náufrago americano ou espanhol". Ainda pela contextualização de Rhys, seria possível que Heathcliff fosse um filho bastardo de um senhor de escravos, ou de um comerciante de escravos, com uma escrava. A personagem de Rhys, Antoinette, tinha vários meio irmãos filhos de seu pai, Cosway, dono de escravos, com escravas da região.

Heathcliff é analisado pelos Linton, que o julgam sem conhecê-lo, baseado em estereótipos: Susan Meyer relata que Emily Brontë denuncia, através da reação dos Linton diante da aparência de Heathcliff, o olhar imperialista que vigorava na época: "A risada de Catherine ao ouvir o comentário horrorizado de Linton nos alerta para a postura satírica de Emily Brontë a respeito da miopia literal e moral dos Lintons" (2007, p.161) [16]. Compartilho desta visão: creio que Emily Brontë aponta, de forma crítica, aspectos da sociedade do século XIX. Neste caso, especificamente, o preconceito e o desdém pelo desconhecido, pelo *outsider.* No livro de Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea,* esta imagem também aparece: Rochester, ao não compreender a Jamaica e seus habitantes, opta por ter uma postura de desprezo, ora menosprezando o lugar e seus habitantes, ora se sentindo amedrontado, vendo hostilidade em tudo e todos. Heathcliff,

[15] No original: Asian Indians began to be brought into Jamaica as indentured labourers as early as 1834).

[16] No original: Catherine's laughter on hearing the Linton's horrified commentary alerts us to Emily Brontë's satirical attitude toward the Lintons' literal and moral myopia.

ao ser inspecionado, reage agressivamente e tanto Meyer quanto Cliff referem-se ao emblemático Caliban. Oscilando entre a mudez e os xingamentos, Heathcliff aprende a língua do colonizador para usá-la contra este. A matriarca dos Linton, estarrecida com o linguajar de Heathcliff, comenta diante do mesmo: "(...) Reparou na maneira dele falar, Linton? Escandaliza-me ver que as minhas crianças o ouviram" (BRONTË, 2003, p. 46).

A origem de Heathcliff, embora desconhecida geograficamente, parece ter, literariamente, sua raiz nos primeiros escritos das irmãs Brontë. Elas escreviam poemas juntas, sobre terras fictícias, e a ideia de Heathcliff já parece estar presente. A obra *The Mill on The Floss,* de George Eliot, segundo Meyer, "estaria devendo algo à Emily Brontë", pela semelhança entre Catherine, de Brontë, e Maggie Tulliver. Por sua vez, o Heathcliff de Emily Brontë, ainda segundo Meyer, estaria "devendo algo" ao africano Quashia Quamina das histórias de *Glass Town*, fazendo referência aos escritos das irmãs Brontë (e, por vezes, também do irmão). Muito de Heathcliff já poderia ser identificado nesses escritos precoces. Pode-se pensar em uma espécie de embrião do que, um dia, viria a ser esse personagem tão significativo:

> O biógrafo das Brontë Winifred Gérin acredita que Quashia encontra um eco "não apenas na enigmática figura do órfão de cabelos escuros, do ' homem de ferro', o 'homem amaldiçoado' dos poemas de Gondal, mas preeminentemente na concepção de Heathcliff, o desvalorizado 'pirralho cigano' cujas origens... Emily deixou, deliberadamente, indefinidas" (MEYER, 2007, p. 165) [17].

A defesa dessa ideia, de que Heathcliff seria, talvez, um eco desse personagem previamente criado, corrobora a ideia de que Heathcliff teria, portanto, origens africanas ou, pelo menos, estrangeiras à Inglaterra. Meyer até mesmo relata que há muita semelhança entre as circunstâncias que rodeiam Heathcliff e elementos dos contos escritos anos antes. A autora parece tão convencida dessa similaridade, que até usa o episódio em que Cathy e Heathcliff encontram os Linton, como forma de ilustrá-la. Ela compara esta passagem, na qual Heathcliff é retirado da casa dos Linton, onde Cathy

[17]No original: Brontë biographer Winifred Gérin believes that Quashia finds an echo "not only in the enigmatic figure of the dark-haired orphan boy, of 'the iron man,' the 'accursèd man' of the Gondal poems, but preeminently in the conception of Heathcliff, the louring 'gypsy brat' whose origins ... Emily deliberately left undefined."

permanece, com uma passagem dos contos dos irmãos, na qual o africano Quashia também se vê excluído. Nas duas passagens há uma referência a vidros, janelas, e ser colocado externamente a locais, vendo o que se passa dentro através das vidraças. Heathcliff, mesmo tendo sido expulso, ainda permanece no local durante um tempo, observando pela janela, para se certificar de que Cathy está bem:

> (...) Então, ordenaram a Roberto que me pusesse para fora. Recusei-me a ir embora sem Cathy. Ele me arrastou para o jardim (...) e, mandando que fosse embora no mesmo instante, fechou a porta. As cortinas estavam ainda levantadas a um canto e voltei ao meu posto de observação, porque, se Catarina quisesse retornar, eu pretendia estilhaçar as grandes vidraças, exceto se eles a deixassem sair. Mas ela estava tranquilamente sentada no sofá. (...) Cathy é jovem de boa família, por isso faziam diferença na forma de tratá-la. Depois a criada trouxe uma bacia com água quente para lavar os pés de Cathy. O Sr. Linton preparou para ela um grande copo de sangria. Isabel colocou em seu colo um prato cheio de doces, enquanto Edgar, boquiaberto, a olhava a distância. Depois secaram e penteraram seus lindos cabelos, deram-lhe um par de enormes chinelos e a levaram para perto da lareira (BRONTË, 2003, p. 46).

Meyer, assim como outros autores, percebe nesse momento da história o ponto no qual Cathy e Heathcliff se separam: sua unidade sofre aí uma cisão. A partir deste momento, Cathy será "domesticada", "domada", transformada em uma dama, enquanto Heathcliff é expulso desse ambiente. É como se, nesse momento, Heathcliff tivesse o destino daqueles que vinham de fora do país do colonizador: ele é colocado no lugar de intruso. Alguém que pode ver, testemunhar, mas não pode vivenciar ou participar daqueles privilégios.

Em seu texto *On Wuthering Heights,* Dorothy Van Ghent também reconhece este possível embrião de Heathcliff em um poema de Emily Brontë, anterior a *Wuthering Heights:*

> I love thee, boy; for all divine,
> All full of God thy features shine.
> Darling enthusiast, holy child,
> Too good for this world's warring wild,
> Too heavenly now but doomed to be
> Hell-like in heart and misery (GHENT, 2007, p. 26).

Neste caso, opto por deixar o poema original no texto, por se tratar de um poema de Emily Brontë (para que se mantenha a musicalidade e rimas originais). Sugiro, aqui, uma tradução, mas acho relevante que a criação de Brontë esteja no trabalho e não como nota de rodapé. Uma possível tradução, portanto, seria:

> Amo-te, menino; por todo divindade,
> Teus traços brilham, cobertos de Deidade.
> Precioso entusiasta, sacra criança,
> Demasiado bom para esse mundo sem temperança,
> Demasiado sagrado, mas condenado a ser
> Infernal no coração e em miséria viver.

Ghent cita vários outros poemas da época de "Gondal" na juventude de Brontë, e menciona, assim como Meyer, a presença de janelas, tanto nos poemas como no romance de Brontë. Susan Meyer relata que as irmãs Brontë escreviam sentadas lado a lado, ao redor da mesa de jantar em Haworth, e que as três pausavam para ler e comentar os textos umas das outras[18] e mostra que pairava entre elas uma preocupação com assuntos como "imperialismo", "colônias" e "raça". É de conhecimento dos estudiosos sobre as irmãs Brontë que elas escreviam juntas, durante a infância, sobre terras imaginárias: colônias em terras tropicais. Emily teria continuado estes escritos até a data de sua morte e, inclusive, enquanto escrevia *Wuthering Heights*:

> As letras sobreviventes de Gondal/Gaaldine são fascinantes em suas referências à menina de cabelos dourados ligada ao escuro "menino de mágoa", mas qualquer narrativa que se tente derivar delas permanece fragmentada e especulativa. Ainda assim, a extensão do quanto para Emily Brontë, assim como para Charlotte, a ideia de raça era uma poderosa preocupação—e

[18]Meyer, ao escrever isto, cita como referência o livro *Imperialismat home: Race and Victorian´s Women Fiction.*

> uma poderosa metáfora—é evidente em seu único romance completo, *Wuthering Heights.* (MEYER, 2007, p. 159-160).[19]

Meyer defende a ideia de que Emily Brontë, ao mostrar a reação da personagem Isabella Linton, que demanda que Heathcliff seja trancado (quando ela o vê pela primeira vez), seria uma ironia de Brontë a autores como sua própria irmã, que trancava energias como a de Heathcliff no sótão, como acontece com Bertha Rochester em *Jane Eyre.* Novamente, acho interessante essa ideia de que havia no texto de Emily Brontë uma crítica, algo que, para mim, parece incontestável. Aqui, os textos de Susan Meyer e Michelle Cliff dialogam fortemente: as duas comparam Bertha, de Charlotte, e Heathcliff, de Emily Brontë. Tem- se a impressão de que, enquanto a primeira esconde seu personagem "selvagem" e dá a ele um final trágico, a segunda faz de seu personagem um dos protagonistas. As irmãs liam os textos umas para as outras e Charlotte ficava atemorizada com os escritos de Emily:

> Charlotte Brontë certamente ficava preocupada com as energias liberadas em *Wuthering Heights,* uma preocupação pela qual sua irmã tinha pouca compaixão. Em seu prefácio para o romance, Charlotte, referindo-se ao hábito das irmãs lerem os romances em progresso umas para as outras, escreve: "Se o ouvinte de seu trabalho, quando lido em manuscrito, estremecesse... se fosse queixado que meramente ouvir certas medonhas e vívidas cenas baniam o sono à noite, e perturbavam a paz mental durante o dia, Ellis Bell[20] se perguntaria o que significava, e suspeitaria que o que se queixa sofresse de afetação" (MEYER, 2007, p. 164).[21]

---

[19] No original: The surviving Gondal/Gaaldine lyrics are tantalizing, in their references to a golden-haired girl linked with a dark "boy of sorrow," but any narrative one might attempt to derive from them remains fragmentary and speculative. Yet the extent to which for Emily Brontë, as for Charlotte, the idea of race was a powerful preoccupation—and a powerful metaphor—is evident in her one completed novel, Wuthering Heights.

[20] Ellis Bell era o pseudônimo de Emily Brontë.

[21] No original: Charlotte Brontë certainly was made uneasy by the energies released by Wuthering Heights, an uneasiness with which her sister had little sympathy. In her preface to the novel, Charlotte, referring to the sisters' habit of reading their novels in progress to each other, writes: "If the auditor of her work, when read in manuscript, shuddered ... if it was complained that the mere hearing of certain vivid and fearful scenes banished sleep by night, and disturbed mental peace by day, Ellis Bell would wonder what was meant, and suspect the complainant of affectation."

Meyer alega que, enquanto em *Jane Eyre* estas energias são domadas e vencidas (já que Bertha pula para sua morte), em *Wuthering Heights* há uma exploração do que ela chama de medonhas e perturbadoras energias de transgressão social. Bertha é colocada como a "louca no sótão" e um obstáculo para a felicidade da heroína. Jane só pode se casar com Rochester porque Bertha, em um acesso de loucura, se mata. Bertha seria a figura selvagem, que impede a ordem, e os leitores torcem para que ela desapareça, a fim de permitir que o casal Jane e Rochester se una, sem transgredir nenhuma lei dos homens ou de Deus. Heathcliff, por outro lado, é uma figura selvagem, impulsiva, mas a trama depende dele. Em *Wuthering Heights,* os valores parecem estar em suspenso, o que é normalmente aceito, lógico, moral, parece não valer neste romance. Isto me parece ser um dos motivos pelos quais o romance de Charlotte foi um sucesso, enquanto o de Emily foi execrado: Charlotte Brontë parecia seguir uma espécie de limite, delimitando para si mesma até onde poderia ir. Emily Brontë, por rebeldia ou por genialidade, não seguia esse limite.

Segundo Meyer, Emily Brontë parece reverter uma ideia pré-concebida na época, a de associar pele escura à sujeira, para então gerar outra associação: a de brancura a uma vida ligada a certa preguiça dentro de casa e fragilidade física. Esta reversão aconteceria no capítulo sete, quando Cathy retorna de Thrushcross Grange a Wuthering Heights. As mãos de Cathy, neste momento, estão limpas e embranquecidas, por permanecer dentro de casa sem fazer nada: "(...) tirando as luvas e mostrando uns dedos que haviam embranquecido extraordinariamente, na reclusão e na ociosidade" (BRONTË, 2003, p. 49). Não são poucas as vezes em que Heathcliff é descrito como alguém com físico forte. Cathy também passa a impressão, aos leitores, de ser muito ativa e dinâmica, correndo com ele pela charneca. Os Linton parecem figuras de porcelana, frágeis. É como se eles realmente precisassem estar dentro de casa, protegidos pelas janelas, pelas vidraças. Ao ler o romance, tem-se a impressão de que eles nunca saem de dentro da casa ou dos limites de Thrushcross Grange. Até a saúde de Cathy parece deteriorar após essa vida mais "civilizada". Poderia ser mesmo certo deboche, uma ironia talvez, de Emily Brontë ao reverter os preconceitos. O que era associado à sujeira passaria, então, a ser associado à força. A mesma reversão poderia ser vista quando Jean Rhys transforma a personagem de Bertha Rochester: ao invés da louca no sótão, no livro de Rhys vê-se uma Bertha pré-casamento, pré-loucura. O

estrangeiro/estranho, através da Bertha de Rhys e do Heathcliff de Brontë, passa a ser visto de outra forma.

Refiro-me muitas vezes à presença de uma postura crítica na escrita de Emily Brontë, em relação à sociedade contemporânea a ela, que creio poder ser vista no romance. Susan Meyer, ao explicar a razão da conexão entre Cathy e Heathcliff, parece também acreditar nesta postura por parte de Emily: Segundo Meyer, quando Cathy, em um dos momentos mais antológicos do romance, exclama que *ela é Heathcliff*, existe uma razão para essa identificação: Cathy sente, por ser mulher dentro do contexto da época, a opressão que Heathcliff sente, por pertencer "às raças de pele escura". Cathy, assim como Heathcliff, não herdaria nada. Não passaria seu sobrenome adiante. Ela dependia de um casamento para assegurar seu futuro. Deste modo, a realidade de Cathy não estaria tão distante da de Heathcliff.

> (...) Assim ele nunca saberá como eu o amo. E isso não porque seja bonito, Nelly, mas porque ele é mais eu do que eu mesma. Seja de que forem feitas nossas almas, a dele e a minha são as mesmas e a de Linton é tão diferente como um raio de lua de um clarão, ou como a geada do fogo (BRONTË, 2003, p. 72).

Vejo estas frases como algo muito maior do que uma declaração de amor, portanto concordo com Meyer quando diz que Heathcliff e Cathy padeciam do mesmo mal, o de serem marginais em uma sociedade na qual pessoas como eles não poderiam progredir. Quando Cathy diz que sua alma e a de Heathcliff são as mesmas e ela então enfatiza a diferença de Linton, vejo nestas palavras como Cathy e Heathcliff se sentiam à margem e se protegiam, sendo ele mais ela do que ela própria, porque Heathcliff não cogitava quebrar essa união, como ela agora o fazia, ao aceitar se casar com Linton. Creio que isto fique evidente também no seguinte trecho:

> (...) mas nunca passou pela sua cabeça que, se Heathcliff e eu nos casarmos, seremos mendigos? Enquanto, se me casar com Linton, posso ajudar Heathcliff a se levantar, colocando-o fora do jugo de meu irmão (BRONTË, 2003, p. 72-73).

> Minhas grandes infelicidades neste mundo têm sido as infelicidades de Heathcliff. (...) Nelly, *eu sou* Heathcliff! Ele está sempre, sempre, no meu pensamento. Não como um prazer, visto que nem sempre sou um prazer para mim mesma, mas como o meu próprio ser, por isso não fales novamente de nossa separação. É impraticável e... (BRONTË, 2003, p. 73).

Os dois trechos acima fazem parte do momento em que Cathy conta a Nelly que aceitou se casar com Linton. Fica muito claro que esse casamento é uma questão racional, Cathy vê nesse matrimônio a possibilidade de se salvar e salvar Heathcliff de um destino de pobreza e humilhações. No segundo trecho ela diz que as infelicidades de Heathcliff têm sido as dela e ela tem sua epifania, ao perceber que ela *é* Heathcliff. Os dois são vítimas das mesmas desventuras.

De maneira interessante, Meyer defende que *Wuthering Heights* é um romance muito mais sobre Heathcliff do que sobre Cathy. Em um dado momento da narrativa, segundo ela, há uma separação entre a opressão sofrida por Heathcliff (representante do que ela chama de *dark races,* p.164) e a sofrida pelas mulheres, o que antes era o vínculo entre ele e Cathy. Tanto que, conforme a autora aponta, a partir de um dado momento do romance o próprio Heathcliff se torna um dos piores opressores dos personagens femininos. Meyer parece crer que a temática de uma espécie de revanche dos "povos de pele escura" passa a ser o centro do romance. Pode-se validar essa afirmação ao perceber as mudanças sofridas por Heathcliff, durante o romance: antes, ele parecia viver como que à sombra de Cathy e sua personalidade forte. Ela parecia ser o que lhe dava forças, parecia servir como uma espécie de alento e alívio à sua solidão e pobreza. Os dois se completavam, e existia uma dependência imensa que, inclusive, parecia ser maior por parte de Heathcliff, que faz até um registro, em um dado momento do romance, dos dias em que Cathy passava tempo com ele ou não, em um calendário. A partir da volta de Heathcliff, agora já rico, ele ainda está obcecado por Cathy, não há dúvidas quanto a isso. Mas ele se torna um personagem que não pode mais ser ameaçado por Hindley. Pelo contrário, ele agora é quem ameaça. E as figuras femininas, principalmente Isabella e a filha de Cathy, são as que sofrem os piores martírios em suas mãos.

Outro ponto no qual os textos de Cliff e Meyer convergem é no que concerne à identidade do colonizado: a identidade de Heathcliff, prévia à Wuthering Heights, está apagada: não se sabe de onde veio, quem eram seus pais, nem como se chamava. Meyer fala sobre o fim do romance, quando Nelly não sabe o que escrever no túmulo de Heathcliff e a única palavra é esta, este nome recebido por ele, dado pelo senhor Earnshaw. Mesmo esse nome, como relembra Meyer, não é original, é "emprestado": era o nome do primeiro filho de Earnshaw, um filho que havia morrido: a lápide de Heathcliff comprova que o exílio apagou sua identidade preexistente. Aqui aparece, novamente, uma semelhança com o texto de Michelle Cliff: a falta de voz do colonizado e uma identidade anulada, como se, previamente à colonização, nada existisse. Como foi dito antes, Michelle Cliff busca recuperar essa identidade, assim como o faz Jean Rhys: Em *Wide Sargasso Sea,* uma das formas que Rochester usa para torturar Antoinette é chamá-la de Bertha. Ela lhe implora que a chame por seu verdadeiro nome, e ele se nega. Já no sótão, ela pensa: "nomes importam, como quando ele não me chamava de Antoinette, e eu vi Antoinette saindo pela janela com seus aromas, suas belas roupas e seu espelho" (RHYS, 1968, p. 145) [22]. A personagem de Rhys deixa claro como Rochester a quebrou, ela fala de si na terceira pessoa, já não se reconhece mais como Antoinette. A questão do espelho também é significativa: ao passar tanto tempo sem se olhar, ela já questiona "O que eu estou fazendo neste lugar e quem sou eu?" (RHYS, 1968, p.145) [23]. Parece então existir uma necessidade de roubar do *Outsider* sua história prévia, sua identidade e até sua auto-imagem.

E o que seria então o "imperialismo reverso" que estaria presente no romance de Brontë? Meyer fala sobre um aspecto no qual *Wuthering Heights* seria considerado um livro "perigoso" para a época: neste livro, mostra-se o que poderia acontecer se os subjugados ganhassem força. Ela cita autores como David Wilson, Arnold Kettle e Terry Eagleton, que teriam visto Heathcliff como uma espécie de personificação das classes trabalhadoras insatisfeitas. Meyer, entretanto, prefere uma leitura na qual Heathcliff realmente mostra uma espécie de rebelião, mas não de classes insatisfeitas internas ao país, mas de oprimidos externamente. Isto está bem resumido nesta frase:

[22] No original: names matter, like when he wouldn't call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass.

[23] No original: What am I doing in this place and who am I?

"Ler Heathcliff simplesmente como um trabalhador dentro do contexto doméstico não dá conta suficientemente do poder ameaçador do romance" (MEYER, 2007, p. 163) [24]. Heathcliff, enquanto classe trabalhadora interna, não oferece perigo, uma vez que ele não faz alianças com os outros empregados, lutando por melhores condições de trabalho. Na verdade, ele enriquece sozinho. As alianças que ele faz, ao que tudo indica, são externas. Acredito que este poderia ser um dos motivos pelos quais o livro de Brontë foi recebido com tantas críticas e foi, até mesmo, rejeitado por leitores no século XIX. Meyer ainda mostra que, associada a esta energia de Heathcliff, está a de Cathy, neste caso uma energia rebelde relacionada às questões de gênero: "Catherine, na criança livre "selvagem" aprisionada em sua vida adulta de lady" (MEYER, 2007, p. 163)[25]. Por isso, Cathy estaria tão ligada à figura de Heathcliff: o fato de ambos serem parte de minorias subjugadas por um sistema: ela mulher, ele *outsider.* Nenhum era, dentro daquela sociedade, dono de seu destino, econômica e socialmente falando: os dois acabavam dependendo de uma estrutura na qual eles não tinham mobilidade, não herdariam nada nem teriam seus nomes deixados para outras gerações.

Susan Meyer compara como as questões de etnia e classe social são tratadas em *Wuthering Heights,* de Emily Brontë, e em *Jane Eyre,* de Charlotte Brontë. Aqui também se pode ver um traço semelhante entre o texto de Meyer e de Cliff, pois a segunda também estabelece uma comparação entre as obras das irmãs:

> [...] o romance não representa simplesmente, ou primariamente, os descontentamentos de gênero e classe através de uma metáfora racial, como ocorre em *Jane Eyre* de Charlotte Brontë. Em *Wuthering Heights* as energias incorporadas em Heathcliff e sua pele escura têm uma potência que excedem o papel de metáfora. Em *Jane Eyre* a representante das "raças de pele escura" é morta enquanto a heroína vive. Mas Heathcliff permanece vivo, em *Wuthering Heights,* muito após a morte da mulher branca que diz se identificar com ele, e sua ficcional

[24]No original: To read Heathcliff simply as a working man within a domestic context does not sufficiently account for the novel's threatening power."

[25]No original: Catherine, in the "savage" free child trapped within her adult ladyhood.

> longevidade sugere seu status maior do que metafórico no romance (MEYER, 2007, p. 164) [26].

Susan Meyer explica o que seria uma colonização reversa e como esta ocorre em *Wuthering Heights:* Cathy e Heathcliff tinham em comum o fato de ambos serem oprimidos por um sistema social, como já fora mencionado anteriormente. Porém, Cathy acaba sendo "colonizada". Ela tem reações isoladas, como uma postura autodestrutiva, mas acaba aceitando sua condição. O mesmo não acontece com Heathcliff: ele continua lutando contra forças que o subjugavam. Meyer acredita que, à medida que o enredo prossegue e Heathcliff atua em sua vingança, o romance "parece largamente perder o interesse na submissão social das mulheres" (MEYER, 2007, p. 171) [27]. Segundo a autora, Heathcliff inicia uma colonização reversa e se torna, a partir deste momento, ele mesmo um opressor de mulheres. Ao mencionar o texto de Susan Meyer pela primeira vez, foi feita uma explicação sobre o título dado por ela a seu texto e foi citada a parte do romance que a teria inspirado para escolher o nome "Your Father Was Emperor of China, and Your Mother na Indian Queen": Reverse Imperialism in Wuthering Heights". A passagem é a que trata do diálogo entre Nelly Dean e Heathcliff, na qual Nelly, tentando animar Heathcliff, diz a ele que ele provavelmente tem origem nobre e foi raptado por piratas e levado para a Inglaterra. Meyer diz que essa fala de Nelly seria uma espécie de previsão do que Heathcliff viria a fazer futuramente, uma vez que, não apenas ela diz que ele tem origem nobre (o pai seria imperador da China e a mãe, rainha da Índia), como ela ainda diz que eles conseguiriam, com seus ganhos de uma semana apenas, comprar tanto Wuthering Heights como Thrushcross Grange. Neste momento, Meyer acredita que foi plantada por Nelly uma semente em Heathcliff, nasceu aí uma ideia de vingança, através de apropriação de terras em solo britânico por alguém oriundo de país colonizado pela Inglaterra, explicando, assim, o que seria a colonização reversa. Não sei se concordo com a ideia de que Nelly teria, então, plantado essa semente em Heathcliff. Poderia ser, talvez, uma previsão do que viria a acontecer:

[26]No original: And yet the novel does not simply, or primarily, represent the discontents of gender and class through the racial metaphor, as does Charlotte Brontë's Jane Eyre. In Wuthering Heights the energies embodied in the dark-skinned Heathcliff have a potency that exceeds the role of metaphor. In Jane Eyre the representative of the "dark races" is killed off as the heroine lives on. But Heathcliff lives on, in Wuthering Heights, long after the white woman who claims identity with him, and his fictional longevity suggests his greater-than-metaphorical status in the novel.

[27]No original: the novel seems largely to lose its interest in women's social subjugation.

seria Brontë dizendo aos leitores, através da fala de Nelly, que Heathcliff se vingaria e tomaria para si as terras de Hindley.

Meyer relata como deve ter sido chocante para os britânicos lerem sobre as possíveis origens de Heathcliff e sua vingança: na época da publicação de *Wuthering Heights,* a Inglaterra estava estabelecendo sua colonização na India. As relações com a China, entretanto, seriam mais tensas neste momento, como explica a autora, em um panorama histórico da época. Isto teria preocupado os leitores da época, pois os antepassados de Heathcliff, da forma sugerida por Nelly, soavam como um presságio de que Índia e China poderiam vir a se unir, por ocasião de um casamento, o que poderia fazer destes países, uma vez unidos, um rival forte contra os interesses britânicos. E eles poderiam se fortalecer até conseguirem adquirir terras na Inglaterra, ao invés do contrário. Esta ameaça estaria na parte da fala de Nelly, na qual ela diz que os pais de Heathcliff poderiam comprar Thrushcross Grange e Wuthering Heights, de uma só vez, com seus ganhos de uma semana. Portanto, conscientemente ou não, os leitores podem ter visto na história de Emily Brontë algo assustador, não apenas pela violência explícita que envolve os personagens, mas essa ameaça velada de que pessoas como Heathcliff poderiam se vingar. Seria isto uma crítica de Emily Brontë ao imperialismo? Ao preconceito e maus tratos dados aos *outsiders?* Creio que ela sabia que estava tocando em uma ferida. E acredito que os leitores não estavam dispostos a refletir sobre tais questões, gerando uma repulsa aos escritos de Brontë.

Assim como Michelle Cliff tentara imaginar onde Heathcliff estivera e como fizera fortuna nos anos que se ausenta do romance, também Susan Meyer elabora hipóteses. Enquanto Cliff imagina que Heathcliff possa ter trabalhado no tráfico de escravos, que ela crer ter sido, talvez, a profissão de seu pai, as teorias criadas por Meyer também são relacionadas a questões coloniais, porém, mais especificamente, relacionadas a um período de insurreição colonial. Nelly e Lockwood chegam a falar sobre essa possibilidade, de que Heathcliff pudesse ter sido um soldado, provavelmente na América: “A ausência de Heathcliff, como cálculos das datas no romance revelam, ocorre entre 1780 e 1783, os três últimos anos da Guerra Revolucionária Americana”

(MEYER, 2007, p. 173).[28] Na adaptação de 1939, o paradeiro de Heathcliff é explicitado: quando Heathcliff reaparece, anos após sua partida, e pede para ver Cathy, Linton pergunta à Nelly por onde ele esteve. Ela responde: "America".

Meyer relata que, ao colocar Heathcliff como um provável soldado nesta guerra, Brontë estaria lidando com um assunto que causava temor aos britânicos, pois esta guerra era vista como um exemplo de sucesso de rebelião colonial e causou até mesmo medo, nos ingleses, de uma invasão e teria sido um sinal da possibilidade de perdas de mais colônias. As Índias Ocidentais dependiam das colônias americanas para fornecimento de comida, então houve até a impressão de que elas se uniriam contra a Inglaterra, durante a guerra. Outra consequência desta guerra teria sido um impacto no comércio de escravos e a cidade britânica mais atingida foi Liverpool. Esta seria, segundo Meyer, a vingança de Heathcliff contra os piratas, ou os "wicked sailors" (marinheiros malvados) que, segundo Nelly, o haviam sequestrado e trazido para a Inglaterra. Este seria o início da vingança de Heathcliff: atrapalhando as atividades comerciais e auxiliando um país a se libertar da metrópole. Ao retornar à Inglaterra, a vingança continua, como Nelly havia sugerido (ou previsto) que ele faria:

> E ao retornar após três anos, Heathcliff imediatamente continua a vingança sugerida por Nelly, ao se apropriar de terras e riquezas inglesas. Ele se apodera da terra de Hindley, pedaço por pedaço, e logo se instala como senhor de Wuthering Heights, facilmente adquirindo os terrenos, como Nelly havia sugerido que seus pais, imperador da China e rainha da Índia, poderiam facilmente comprar. Ele simultaneamente "seca" a prata de Hindley e encoraja seus vícios autodestrutivos (beber e jogar), de uma forma reminiscente aos efeitos desmoralizantes do comércio de ópio dos britânicos com os chineses—mas em reverso. Ele se apropria sexualmente, aprisiona e bate em mulheres britânicas e as sujeita à coerção sexual e econômica. Ele cria um mundo no qual força física e poder econômico—vindo de uma misteriosa fonte externa—tomam o lugar da lei ou de padrões locais de moralidade. Suas ações monstruosamente imitam a feia brutalidade do imperialismo britânico (MEYER, 2007, p. 174) [29].

[28]No original: Heathcliff's absence, as a calculation of dates in the novel reveals, takes place between 1780 and 1783, the last three years of the American Revolutionary War.

[29]No original: And on his return from those three years away, Heathcliff immediately proceeds with the revenge Nelly had hinted at, as he begins to appropriate English land and wealth. He takes possession of Hindley's land, piece by piece, and soon installs himself as the master of Wuthering Heights, easily acquiring the estates Nelly had once suggested his father and mother, as Emperor of China and Indian

Meyer compara duas cenas ocorridas com Isabella Linton e Heathcliff, para mostrar esse imperialismo reverso, na vingança de Heathcliff. Da mesma forma que ele havia sido segurado pelos braços e humilhado pelos Linton (inclusive por Isabella), analisado por eles, e finalmente recebendo o veredicto dessa "inspeção", sendo chamado de "*lascar*" ou "náufrago americano ou espanhol", era ele agora, com Cathy, que faziam o mesmo com Isabella. Após o retorno de Heathcliff, já casada, Cathy conta a ele que sua cunhada, Isabella, nutre sentimentos românticos por ele. Apavorada diante desta revelação, Isabella tenta fugir, mas é segurada por Cathy (como Heathcliff havia sido pelos Linton). Os dois começam a zombar de Isabella que tenta se livrar de Cathy usando as unhas, quando Cathy a chama de "tigresa" (comparando-a, assim, a um animal selvagem, também como fora feito a Heathcliff). Quem olha com escárnio e zomba agora é Heathcliff, o que seria, segundo Meyer, uma reversão do olhar imperialista que ele, anos antes, havia recebido. No momento em que Heathcliff se refere à Isabella com termos que parecem remeter à escravidão, "a reversão está cumprida e seu poder imperialista sobre ela está completo" (MEYER, 2007, p. 176) [30]. Meyer cita outros exemplos da vingança de Heathcliff, espelhando tudo o que aconteceu com ele, nesse imperialismo reverso que ele realiza, onde tudo o que foi feito em outros países (e com ele, pessoalmente) é agora feito com seus alvos de vingança. Entre outras coisas: tendo sido uma vez trancado, ele agora tranca Isabella, a jovem Catherine e até mesmo Nelly, em Wuthering Heights. Tendo sido privado de receber educação, é ele agora que priva Hareton, filho de Hindley.

*Wuthering Heights* teve uma recepção problemática quando foi publicado, recebendo duras críticas. As primeiras vieram de dentro da casa de Emily: a irmã, Charlotte, demonstrou desconforto com as cenas violentas do romance. Meyer diz que as cenas que tanto chocaram Charlotte Brontë eram exatamente cenas violentas que ocorriam nas colônias, mas que Emily trazia, em seu romance, para a Inglaterra. E essas cenas eram trazidas ao solo inglês através de Heathcliff. A autora diz que Emily Brontë,

---

queen, could readily buy up. He simultaneously drains Hindley's silver and encourages his self-destructive addictions (to drink and gambling), in a way reminiscent of the demoralizing effects of the British opium trade on the Chinese—but in reverse.29 He sexually appropriates, imprisons, and beats British women, and subjects them to sexual and economic coercion. He creates a world in which physical force and economic power—coming from a mysterious external source—take the place of law or local standards of morality. His actions hideously mimic the ugly brutality of British imperialism.

[30]No original: the reversal is accomplished and his imperialist power over her is complete.

em *Wuthering Heights*, dá vida imaginativa ao "outro" colonial. No caso dos contos escritos em sua juventude, o africano criado pelos irmãos observava, de fora, o que acontecia dentro da casa. Em *Wuthering Heights*, porém, o maior medo do colonizador acontece: o colonizado, neste caso representado por Heathcliff, consegue entrar.

A autora fala sobre uma imagem recorrente que permeia o medo do colonizador: o canibalismo de Heathcliff. Há passagens, como relembra Meyer, nas quais são feitas referências aos dentes pontiagudos de Heathcliff. Um exemplo disto é o seguinte trecho, retirado do romance, momento no qual Nelly percebe que Heathcliff está morto:

> [...] Afastei da testa de Heathcliff seus longos cabelos negros. Tentei cerrar-lhe os olhos para apagar, se fosse possível, antes que outros o pudessem ver, aquele terrível olhar de júbilo, que ainda lhe fornecia uma impressão de vida. Seus olhos recusaram-se a fechar-se: pareciam caçoar dos meus esforços. Seus lábios abertos, seus dentes agudos e brancos caçoavam também! Presa de novo acesso de covardia, chamei José. Este subiu, arrastando a perna, e fez uma gritaria, mas se recusou a intervir (BRONTË, 2003, p. 284).

O canibalismo é, segundo Meyer, a pior quebra de barreiras que pode acontecer. Isto ocorreria também em Jane Eyre, quando Bertha morde e mastiga o ombro de Richard Mason. Enquanto Bertha é morta na história, e com ela a "selvageria", ocorrendo o que seria um retorno à ordem, Heathcliff sobrevive em *Wuthering Heights* por muito tempo e, mesmo depois de morto, ele ainda choca Nelly, que se diz horrorizada com sua expressão, como visto anteriormente, no trecho citado. Cabe aqui, talvez, uma comparação com outra figura igualmente exótica e assustadora (principalmente pela questão dos dentes), mas que causa, como Heathcliff, um sentimento ambíguo: a figura do vampiro (tanto na literatura como nos filmes): há, tanto por Heathcliff como pelo Conde Drácula, uma ideia de repulsa e, ao mesmo tempo, desejo. Heathcliff é colocado como vítima, no sentido de que sofre constantes abusos, mas sua crueldade é, também, colocada como algo evidente, por exemplo, em duas passagens, nas quais ele tortura animais: ele enforca um cachorro e, em outra ocasião, mata filhotes de passarinhos, simplesmente porque Cathy não estava presente para vê-los. Na adaptação fílmica de 2011, de Andrea Arnold, esta imagem de um Heathcliff

"selvagem" aparece na cena em que Earnshaw chega de Liverpool, trazendo a criança abandonada e faminta com ele. Um cachorro late e rosna claramente incomodado com aquele estranho. Heathcliff encara o cachorro e mostra seus dentes, como se quisesse ameaçar o cachorro assumindo, ele próprio, uma postura animalesca.

### 1.3 Terry Eagleton e Heathcliff irlandês como as Brontë

Outra hipótese para a origem de Heathcliff seria a de que ele fosse irlandês. No texto de Terry Eagleton sobre as irmãs Brontë, essa possibilidade se apresenta, ainda que não seja defendida de forma tão forte quanto a de que ele fosse oriundo de uma colônia inglesa, como já apresentado. O autor traz informações sobre as Brontë, seus familiares, e alguns fatos sobre eles e sobre a Inglaterra. Eagleton descreve Branwell, o irmão menos famoso das Brontë. Segundo o autor, Branwell correspondia exatamente ao estereótipo que os ingleses tinham dos irlandeses:

> O primeiro nome de Branwell era, na verdade, Patrick, como seu pai irlandês, e ele próprio viveu uma extravagante existência irlandesa. De fato, quase tudo que ele fazia correspondia ao estereótipo que os ingleses tinham do irresponsável Mick[31]: preguiçoso, bêbado, agressivo, rebelde, imaginativo, extravagante, imprevidente. Nada disso escapava aos olhos da boa gente de Haworth. (EAGLETON, 2005, p. 124) [32].

Se levarmos em conta a possibilidade de biografemas[33] em *Wuthering Heights,* Hindley, irmão de Cathy, se assemelhava a Branwell, irmão das Brontë: os dois tinham problemas com álcool e não realizaram algo que homens podiam fazer no século XIX: ter um nome a se perpetuar e estabilidade financeira independentemente de matrimônios, ao contrário das mulheres. A impressão que tenho é que Brontë quis

[31]Mick: forma pejorativa de se referir a irlandeses ou descendentes de irlandeses.
[32] No original: Branwell´s first name was actually Patrick, after his Irish father, and he himself lived a flamboyant stage-irish existence. Indeed, almost everything he did conformed to the English stereotype of the feckless Mick: idle, drunken, pugnacious, rebellious, imaginative, extravagant, improvident. None of this was lost on the good people of Haworth.
[33] Biografemas: Do mesmo modo, gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de "biografemas"; a fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema tem com a biografia (BARTHES, 1984, p.34).

mostrar, em Hindley, o que ela viu seu próprio irmão, Branwell, fazendo: desperdiçando sua liberdade e se autodestruindo:

> Hindley Earnshaw! Seu velho amigo Hindley e mau compadre meu, embora há muito se tenha tornado demasiado extravagante para mim. Eu bem dizia que iria haver lágrimas. Mas se console! Ele morreu fiel à sua característica: bêbado como um lorde. Pobre rapaz! (BRONTË, 2003, p. 158).

A família Brontë era, então, de origem irlandesa e seus vizinhos em Yorkshire não se esqueciam deste fato. Eagleton relata um episódio no qual isto fica muito claro: após uma ação por parte do pai que teria desagradado os vizinhos, Branwell veio em sua defesa. Como retaliação, os vizinhos queimaram uma efígie de Branwell segurando em uma das mãos uma batata e na outra um arenque. Exatamente enquanto isto acontecia em Haworth, Inglaterra, na Irlanda se dava uma grande crise de alimentos, A Grande Fome na Irlanda, o que fez milhões de irlandeses imigrarem e deixou um milhão de mortos, de acordo com Eagleton. Em 1847, muitos irlandeses chegaram a Liverpool, famintos e maltrapilhos: Eagleton fala em trezentos mil. Ele menciona um jornal inglês no qual os irlandeses que chegavam chamavam a atenção, "particularmente por suas crianças famintas". A descrição dramática segue, relatando que "eles chegavam parecendo espantalhos famintos, vestidos em trapos e com uma cabeleira negra animalesca que obscurecia seus traços" (EAGLETON, 2005, p. 124) [34]. Branwell fez uma visita a Liverpool antes de a Grande Fome eclodir e viu irlandeses pelas ruas. O curioso é que Eagleton diz que eles seriam, em sua maioria, "Irish-speaking" (falantes de irlandês) (p. 125). Meses mais tarde após a visita do irmão a Liverpool, Emily começa a escrever *Wuthering Heights* (publicado em dezembro de 1847). O personagem principal, Heathcliff, corresponde a outro estereótipo que os ingleses tinham dos irlandeses: "O romance vai retratá-lo depois como selvagem, lunático, violento,

[34]No original: One London journal portrayed them, and their famished children in particular, as looking like starving scarecrows dressed in rags with an animal growth of black hair obscuring their features.

subversivo e inculto - todas as imagens estereotipadas que os britânicos tinham dos irlandeses no século dezenove" (EAGLETON, 2005, p. 125) [35].

Talvez não seja uma mera coincidência o fato deste personagem ter sido encontrado por Earnshaw perambulando pelas ruas de Liverpool, faminto e sozinho. E a língua falada por Heathcliff, não compreendida pelas pessoas da casa, poderia ser alguma forma de gaélico, ou algum dialeto não compreensível aos ouvidos ingleses. Como mencionado previamente, Eagleton fala em "Irish-speaking", o que faz parecer que essas pessoas usavam uma língua diferente do que era falado na Inglaterra, praticamente, então, falando uma língua estrangeira. Heathcliff, em sua chegada à casa dos Earnshaw, é retratado de forma semelhante à descrição recebida pelos irlandeses que aportavam em Liverpool, fugindo da fome. Eagleton chama atenção para isso, ao dizer que Heathcliff seria descrito como "uma criança de cabelos negros, suja, vestida em trapos, que fala uma espécie de ´gibberish´" (EAGLETON, 2005, p. 125) [36].

Eagleton não tem certeza se Heathcliff realmente era irlandês (aliás, afirmar a nacionalidade de Heathcliff com precisão parece ser impossível), mas ele afirma que as Brontë, sem dúvida, eram: o próprio nome Brontë não é o nome original da família, mas sim uma tentativa de "afrancesar" o sobrenome, na verdade, irlandês. O sobrenome original dos Brontë era Brunty e ele relata como o pai das Brontë veio de uma família humilde e foi se construindo, como Heathcliff o faz no romance de Emily.

Quando autores como Michelle Cliff, Susan Meyer, Terry Eagleton, entre tantos outros, buscam no contexto histórico e socioeconômico das irmãs Brontë respostas para perguntas como qual era a nacionalidade de Heathcliff, como ele fez sua fortuna durante os três anos que se ausentou, etc., eles estão dando provas de que acreditam que Emily Brontë estava consciente do contexto em que vivia e poderia, talvez, ter usado de seu conhecimento como forma de satirizar, denunciar, subverter, várias das coisas com as quais, provavelmente, não concordava. Por isto esta obra ímpar foi tão mal recebida e mal compreendida pelos leitores Vitorianos: porque Emily Brontë tocava em feridas abertas, ela mostrava o que as pessoas não queriam ver. Sua própria irmã, Charlotte, confessa ter sentido medo e outros sentimentos negativos, diante das cenas de

[35]No original: The novel will later portray him as a savage, lunatic, violent, subversive and uncouth—all stereotypical nineteen-century British images of the Irish.
[36]No original: He is described as ´a dirty, ragged, black-haired child who speaks a kind of ´gibberish´.

*Wuthering Heights.* Os leitores do século dezenove não estavam prontos para Emily Brontë.

### 1.4 Existe um veredicto?

O que se pode ter em mente, a partir das análises realizadas, é a certeza de que autores acreditam que há, em *Wuthering Heights,* uma crítica à sociedade contemporânea à autora: questões feministas, étnicas, sociais, entre outras, fazem deste romance uma obra polêmica, o que explicaria sua difícil digestão pelos leitores do século XIX. Assim como acredito que haja, no romance de Brontë, elementos da sociedade em que ela estava inserida (ainda que ela use tais elementos para realizar uma crítica à esta mesma sociedade), acredito que haja também, nas adaptações (no caso deste trabalho as de 1939, 1992 e 2011), sinais de seu tempo. Portanto, é muito relevante ver que houve uma evolução nas questões étnicas desde a adaptação de 1939 até a de 2011: o Heathcliff negro da diretora Andrea Arnold é um sinal de novos tempos, pois indica que há diretores dispostos a apostar em rostos desconhecidos e com etnias variadas. A escolha de Arnold, além de aproximar o Heathcliff do filme daquele que, para muitos, seria o do romance, traz uma discussão necessária à tona: a questão étnica no cinema. Voltando à pergunta do início do capítulo: qual é a identidade de Heathcliff? Nunca saberemos, mas a discussão é sempre válida. *Wuthering Heights* é um livro complexo e que traz em si tantos enigmas, tantos quebra-cabeças, que parece nunca ser possível decifrá-lo. Além disso, é interessante buscar indícios dessa escrita crítica de Emily Brontë e perceber, através do romance e das adaptações, a forma como gênero e etnia são vistos e como esta visão foi se modificando através do tempo. Voltando à relação entre a questão de Heathcliff com a discussão central desta dissertação: se podemos ver neste personagem uma possível crítica de Emily Brontë ao imperialismo Britânico, à forma como tratavam os *outsiders,* vindos de colônias, por que não usarmos esta leitura como uma possível evidência para o fato de que Emily Brontë tinha uma visão crítica à sociedade na qual vivia? E se isto pode ser visto em relação ao imigrante, não poderia ser visto em relação à mulher?

## II. Feminismo em *Wuthering Heights*

> Ainda assim sua poesia [a de Emily Brontë], do início ao fim, se preocupa com prisões, câmaras mortuárias, gaiolas, grades, margens, freios, trancas, grilhões, janelas trancadas, molduras estreitas, paredes dolorosas.[37]
>
> *The Glass Essay*
> Anne Carson[38]

### Introdução

*Wuthering Heights* traz, em minha opinião, inúmeras questões extremamente relevantes ao feminismo, externas e internas ao romance. A começar pela autora, Emily Brontë: filha de um homem religioso, considerada uma moça reservada, tímida e calada, mas com um turbilhão de ideias em sua mente que não condiziam com alguém em sua

[37] No original: Yet her poetry from beginning to end is concerned with prisons, vaults, cages, bars, curbs, bits, bolts, fetters, locked Windows, narrow frames, aching walls.

[38] É válido comentar que este trecho é exatamente sobre Emily Brontë. No livro *Wild Workshop,* encontra-se o poema de Anne Carson, no qual ela faz uma espécie de tributo a Emily Brontë.

situação. Basicamente, uma mulher, no século XIX na época Vitoriana, não pareceria ser alguém que escrevesse um romance nada ortodoxo, principalmente para os padrões de sua época, e até mesmo chocante como *Wuthering Heights.* Emily precisou, portanto, como outras autoras da época (incluindo suas irmãs), usar um pseudônimo: Ellis Bell. Exatamente por isso, creio que a narrativa de *Wuthering Heights,* na qual Nelly "precisa" contar a história para Lockwood, para que a história possa ser contada para os leitores, parece-me algo muito significativo.

Esta dissertação tem por objetivo exatamente tentar demonstrar que Emily Brontë, ao fazer as opções narrativas que fez, estava denunciando esta condição: as mulheres do século dezenove não podiam se expressar livremente. Por isso, as irmãs escolheram pseudônimos masculinos. Quando Nelly Dean precisa contar a história para Lockwood, ela o faz porque Emily mostra, assim, o que acontecia com ela e suas irmãs: eram elas as autoras das histórias que contavam, mas o texto precisava estar sob um nome masculino para que pudesse circular. No romance de Emily, Nelly Dean era a verdadeira narradora, foi ela quem testemunhou tudo aquilo que relatava. Mas a história só circulava porque havia um segundo narrador, Lockwood, que praticamente era apenas um canal para que a narração de Nelly ganhasse espaço.

Além das questões relativas à autora creio que haja, dentro do romance, aspectos relevantes sobre a mulher na sociedade do século XIX. Há autores que defendem a ideia de que Emily Brontë rompe com o *Bildungsroman*. Suas soluções não são as que se usavam para desfechos dos personagens. Em *Wuthering Heights,* o casamento não é a solução para a heroína, e sim, o início da decadência. Enquanto no romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre,* o casamento com Rochester é o fechamento "glorioso" da história, o final feliz, a realização da protagonista, o que acontece em *Wuthering Heights,* de Emily, com a primeira Cathy, é o oposto: após se casar com Edgar, Cathy inicia sua queda, seu enfraquecimento, até culminar em sua morte. Além disso, fica muito claro em *Wuthering Heights* que o casamento era uma forma da mulher garantir sua sobrevivência e seu status e não era, necessariamente, motivado por amor ou afinidades. Sendo assim, a personagem Cathy precisa abandonar seu verdadeiro amor, Heathcliff, e se casar com Edgar, para que possa ser considerada na sociedade. Casar-se com Heathcliff, como ela diz a Nelly, seria degradante. Porém, Cathy e Heathcliff

sentem-se como um só: ao abrir mão deste amor, Cathy está, ao mesmo tempo, abrindo mão de si mesma, de sua natureza selvagem, e não consegue suportar isto por muito tempo. Segundo Susan Meyer, o que une Cathy e Heathcliff seria a falta de poder dos dois diante da sociedade da época: Ambos, Cathy e Heathcliff, estão em uma posição periférica na sociedade. Ela, por ser mulher, ele, por ser, provavelmente, um imigrante. Desta forma, quando Cathy opta por se casar com Linton, abandonando seus sentimentos por Heathcliff, ela estaria abandonando a si mesma, de certa forma, e se rendendo ao que a sociedade espera dela. Os dois personagens se amam porque se identificam, se unem e se protegem.

## 2.1 Feminismo da autora

Dizer que Emily Brontë era feminista pode soar como um anacronismo. Mas será que é, de fato? É possível que a autora de *Wuthering Heights,* de alguma forma, trouxesse em seu texto elementos que possam ser vistos como feministas? Eu acredito que sim. Pretendo, neste capítulo, mostrar que esta ideia, longe de absurda, pode ser comprovada, através de elementos do romance e também através da leitura de textos de outros autores, a respeito de Emily Brontë e seu possível feminismo. Nancy Armstrong, em seu texto *Emily Brontë In and Out of her time*, defende a ideia de que Emily Brontë estaria, de certo modo, deslocada de sua época, tendo sido necessário a ela criar uma linguagem própria, pois a existente e disponível não conseguia expressar tudo que Brontë queria dizer. Sandra Gilbert e Susan Gubar, no texto *Looking oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell* e Regina Barreca no texto *The Power of Excommunication: sex and the feminine text in Wuthering Heights*, por exemplo, apontam que há elementos feministas na obra de Brontë:

> (…) Todavia, a natureza feminista de sua preocupação com definições neo-Miltonianas de inferno e céu, poder e falta dele, inocência e experiência, têm sido geralmente ignoradas por críticos, muitos dos quais, em sua maioria biógrafos, tendem a perguntar questões paternalistas como "Qual o problema com Emily Jane?" De forma interessante, porém, certas mulheres compreenderam as

> mitologias feministas de Brontë desde o início (GILBERT & GUBAR, 2007, p. 39-40) [39].

A própria trajetória das irmãs e sua necessidade de utilizar pseudônimos masculinos para serem publicadas já demonstram que gênero era uma questão presente em suas vidas. Terry Eagleton escreveu sobre este aspecto das Brontë, relacionando autor e autoridade:

> Se as irmãs Brontë estavam etnicamente divididas entre irlandeses e ingleses, elas estavam igualmente divididas como autoras femininas. "Autor" sugere autoridade, uma capacidade de falar com comando em sua própria voz, o que foi em sua maioria negada às mulheres do século dezenove. Daí o costume das irmãs de ocultarem seu gênero atrás de pseudônimos masculinos, uma estratégia ainda mais necessária devido à "indelicada", indecorosa natureza de seus textos turbulentos. Para alguns vitorianos, já era mau o suficiente ter que ler sobre bigamia, ascensão social, grotesca violência física e casamento inter-racial sem o choque adicional de saber que a delicada mente de uma mulher estava por trás desses assuntos escandalosos (EAGLETON, 2005, p.125-126). [40]

Kamilla Elliott também fala sobre a questão da autoria (e autoridade) em *Wuthering Heights:*

> Em *Wuthering Heights,* a ideia de que palavras escritas podem ter um espírito e que este espírito é o do autor se revela no sonho de Lockwood sobre Cathy. Seu grafite e anotações nas margens dos livros evocam sua identidade autoral didaticamente na repetida inscrição de seu nome. Finalmente, ler estes nomes produz para Lockwood "uma impressão que se personificou quando eu não tinha

[39] No original: Nevertheless, the feminist nature of her concern with neo-Miltonic definitions of hell and heaven, power and powerlessness, innocence and experience, has generally been overlooked by critics, many of whom, at their most biographical, tend to ask patronizing questions like "What is the matter with Emily Jane?" Interestingly, however, certain women understood Brontë's feminist mythologies from the first.

[40] No original: If the Brontë sisters were ethnically divided between Irish and English, they were equally divided as female authors. ´Author´suggests authority, a capacity to speak commandingly in one own´svoice, which was for the most part denied to nineteen-century women. Hence the sisters´ custom of concealing their gender behind male pseudonyms, a ploy all the more necessary because of the ´indelicate´, indecorous nature of their turbulent texts. For some Victorians, it was bad enough having to read about bigamy, social climbing, grotesque physical violence and interracial marriage without the additional outrage of knowing that a woman´s delicate mind lay behind these scandalous subjects.

> mais minha imaginação sob controle" e o espírito de Cathy (a autora) aparece para Lockwood (o leitor) (ELLIOTT, 2003, p. 136) [41].

Quem é o autor tem autoridade sobre o que escreve. Se elas precisaram usar pseudônimos masculinos, o que isto significava? Que mulheres não poderiam ter autoridade sobre o que queriam expressar? Era necessário usar uma "máscara" masculina (ainda que este disfarce fosse um nome em uma capa de livro) para que pudessem ser lidas? E até onde isto e o fato de Emily ter escolhido fazer a narrativa de *Wuthering Heights* como fez (Nelly conta a história à Lockwood que, de certa forma, é quem conta aos leitores, como um mediador) pode ou não ser visto como uma possível denúncia dessa situação, na qual a mulher precisava da voz masculina para validar suas palavras? Segundo Regina Barreca, essa espécie de luta entre gêneros pela apropriação da comunicação teria a vitória feminina, em *Wuthering Heights:*

> Elas [personagens femininos em *Wuthering Heights*] se apropriam do poder de inscrição. Elas invertem o sistema paradigmático no qual mulheres são absorvidas e oprimidas pela natureza inevitavelmente patriarcal da linguagem. Em outras palavras, são os personagens femininos de *Wuthering Heights* que criam e moldam todo o jogo de linguagem do texto. As mulheres do romance de Brontë tomam o controle da linguagem, da mesma forma como tomam controle do sexo—e pelas mesmas razões. Elas reivindicam a autoridade de 'autor'—o iniciador e o signatário; elas usurpam a prerrogativa masculina. Elas criam um sistema de excomunhão feminina, através do qual elas se apropriam do discurso e do desejo, circundando o texto patriarcal, por assim dizer, e apresentam-no como sem efeito, se não obsoleto (BARRECA, 2007, p. 148) [42].

---

[41] No original: In *Wuthering Heights,* the idea that written words can have a spirit and that this spirit is that of the author unfolds in Lockwood´s dream of Cathy. Her graffiti and marginalia evoke her authorial identity didactically in the repeated inscription of her name. Eventually, reading these names produces for Lockwood "an impression which personified itself when I had no longer my imagination under control" and the spirit of Cathy (the author) appears to Lockwood (the reader).

[42]No original: They [female characters in *Wuthering Heights*] appropriate the power of inscription. They invert the paradigmatic system in which women are absorbed and oppressed by the unavoidably patriarchal nature of language. In other words, it is the female characters of *Wuthering Heights* who create and shape all the language play of the text. Women in Brontë's novel take control of language, in much the same way as they take control of sex—and for the same reasons. They claim the authority of the 'author'—the initiator and the inscriber; they usurp the male prerogative. They create a system of feminine'excommunication',whereby they appropriate discourse and desire, surrounding the patriarchal text, so to speak and render it ineffective, if not obsolete.

Assim sendo, as mulheres de Brontë fazem, na ficção, o que ela e suas irmãs lutavam também, cada uma a seu modo, para realizar fora desta. Elas publicaram, inicialmente, com pseudônimos masculinos. Anne, Charlotte e Emily Brontë eram, respectivamente, Acton, Currer e Ellis Bell. Emily coloca então uma personagem, Nelly Dean, que é a pessoa que tudo sabe, tudo vê, e que conviveu com as duas gerações retratadas no romance, para contar a história à Lockwood, um homem que parece estar tão perdido e desorientado em sua vida como quando tenta achar a casa de Heathcliff em meio à neblina. E é este homem, totalmente perdido e absorto em um mundo fechado de sua biblioteca, que dá o ritmo da narrativa. Ele determina quando e por quanto tempo Nelly Dean pode falar. Ela conhece a história, mas nós, leitores, precisamos que Lockwood a procure, que lhe dê espaço, para que ouçamos sua voz. Seria isto uma coincidência ou uma possível crítica feita por Emily?

## 2.2 Momentos em que Brontë desafiou o patriarcado

Até onde se sabe, Emily Brontë não participou de movimentos, não escreveu panfletos revolucionários, insuflando mulheres a lutar por uma ou outra causa, ou nada deste tipo. Mas eu acredito que, à sua maneira, ela desafiou o patriarcado. Em seus poemas e em seu romance, Brontë questionou, ainda que talvez indiretamente, questões como religião, instituições como a do casamento, o papel da mulher como mera reprodutora e a falta de voz feminina. A crítica mais famosa ao romance de Brontë foi feita por Dante Gabriel Rossetti, que associa *Wuthering Heights* a figuras femininas conhecidas por seu sadismo. Talvez o que ele visse como tendências sádicas no livro fossem apenas as personagens recusando-se a serem passivamente obedientes. Harold Bloom se refere à crítica de Rossetti como “a melhor (se antifeminista) observação sobre o cenário de

*Wuthering Heights*, um livro cujo "poder e forte estilo" ele muito admirava" (BLOOM, 2007, p. 4). [43] A referida crítica é esta:

> É um demônio de livro, um monstro incrível, juntando todas as mais fortes tendências femininas desde a Sra. Browning a Sra. Brownrigg. A ação se passa no Inferno, — apenas parece que lugares e pessoas têm nomes ingleses lá (BLOOM, 2007, p. 4) [44].

Rossetti, ao mencionar estas duas figuras femininas, demonstra sua visão de que existe, em *Wuthering Heights,* sadismo feminino. Robin DeRosa concorda com esta ideia:

> De fato, o que está acontecendo é que Catherine, como sádica, está guiando Heathcliff para mais perto de sua morte; à medida que ele se aproxima dos momentos masoquistas de sua degradação e dor, ele se distancia levemente do âmbito de significação. Não há dúvida que Catherine seja sádica durante todo seu relacionamento juvenil. Embora tivesse apenas seis anos quando seu pai partiu para sua fatal viagem para Liverpool, ela "escolheu um chicote" como o presente que ela mais desejava que ele trouxesse para ela. O chicote, é claro, é perdido em trânsito, e Heathcliff é produzido em seu lugar (DeRosa, 1998, p.29) [45].

A primeira questão que abordarei sobre a postura desafiadora de Brontë em seu romance é a sua forma de tratar a religião. A filha do Reverendo Patrick Brontë parecia ter uma visão bem peculiar do que era sagrado, ou talvez ela simplesmente buscasse Deus em lugares diferentes, possivelmente na natureza. Na introdução do livro *Emily Brontë's Wuthering Heights,* Harold Bloom analisa um poema de Brontë e afirma:

---

[43] No original: (…) the best (if anti-feminist) observation on the setting of *Wuthering Heights*, a book whose "power and sound style" he greatly admired.

[44] No original: It is a fiend of a book, an incredible monster, combining all the stronger female tendencies from Mrs. Browning to Mrs. Brownrigg. The action is laid in Hell,—only it seems places and people have English names there.

[45] No original: In fact, what is taking place is that Catherine, as sadist, is driving Heathcliff closer to his death; as he approaches the masochistic moments of his degradation and pain, he steps slightly further away from the realm of signification. There is no doubt that Catherine is a sadist through most of their young relationship. Although she was hardly six when her father left for the fateful trip to Liverpool, she "chose a whip" as the gift she most wanted him to bring back for her. The whip is, of course, lost in transit, and Heathcliff is produced instead.

> A voz é a de Emily Jane Brontë abordando o Deus dentro de seu próprio peito, um Deus que certamente não tem nada em comum com aquele adorado pelo Reverendo Patrick Brontë (BLOOM, 2007, p. 4)[46].

Além desta observação de Bloom, a respeito de como Brontë abordava Deus em sua poesia, um dos personagens mais emblemáticos de seu romance, *Wuthering Heights,* parece-me ser uma crítica à religião tal como provavelmente era vivenciada pelo Reverendo. Temos no personagem Joseph alguém extremamente preso à Bíblia e que em tudo enxerga a maldade e o pecado. Ele julga as pessoas todo o tempo e tem sua crença pautada pela culpa e pela eterna necessidade de penitências. O Deus de Joseph é um Deus que observa as pessoas como se procurando sempre encontrar falhas e Joseph se coloca como uma espécie de guardião da palavra de Deus e da moral. Enquanto isso, Cathy e Heathcliff parecem ter como divindade a charneca e tudo a ela conectado, como as religiões que buscam na natureza o conforto. Além disso, da boca dos personagens saem frases capazes de chocar profundamente os mais religiosos. É como se Cathy e Heathcliff desafiassem o que é considerado sagrado, mas que não recebe deles a esperada deferência. Como exemplo, posso citar o hábito de Cathy de escrever seu diário sobre as palavras da Bíblia. Há frases proferidas por Heathcliff que podem ser consideradas por muitos como blasfêmias e mesmo ações, como quando ele desenterra o corpo de Cathy. É possível compreender como deve ter sido difícil para os vitorianos do século XIX receber com demasiado pavor passagens como a que Lockwood sonha que desafia o Reverendo Jabes Branderham e o insulta, já no início do romance (capítulo 3). No capítulo 5, Nelly Dean descreve Joseph como alguém que utiliza a Bíblia e o discurso de homem religioso para disseminar a intriga e fomentar a discórdia entre Earnshaw e seus filhos:

> (...) Era e ainda é muito provavelmente o mais odioso e o mais enfatuado fariseu que já explorou uma Bíblia, para tirar dela promessas para si próprio e maldições contra seus vizinhos. Graças a esse jeito de admoestar e de fazer piedosos discursos, achara meios de causar grande impressão ao Sr. Earnshaw. E quanto mais se

[46] No original: The voice is that of Emily Jane Brontë addressing the God within her own breast, a God who certainly has nothing in common with the one worshipped by the Reverend Patrick Brontë.

> enfraquecia o patrão, tanto maior era a influência que ele conseguia. Atormentava-o implacavelmente, lembrando-lhe a necessidade de cuidar da salvação de sua alma e de educar seus filhos com severidade. Encorajou-o a ver em Hindley um malvado e todas as noites desfiava um longo rosário de queixas contra Heathcliff e Catarina. Cuidava sempre de lisonjear a fraqueza de Earnshaw, fazendo carga sobretudo contra a menina (BRONTË, 2003, p. 38-39).

Neste mesmo capítulo, Nelly Dean conta a Lockwood que o Sr. Earnshaw morrera. O que me chama a atenção é a diferença entre a forma descrita por ela, a respeito do céu imaginado pelas crianças, e o céu de Joseph ou de outros religiosos, supostamente encarregados de ter as melhores respostas:

> (...) Mas estavam mais calmos e não precisei consolá-los. Os pobrezinhos se consolavam mutuamente com palavras que eu não seria capaz de encontrar. Nenhum pastor do mundo jamais pintou o céu tão bonito como eles o faziam, na sua inocente tagarelice. E, ao mesmo tempo em que escutava, soluçando, desejei que todos nós, um dia, estivéssemos lá a salvo e juntos (BRONTË, 2003, p. 41).

No capítulo 9, Cathy conta a Nelly um sonho que teve: ela havia sonhado que estava no céu, mas que estava extremamente infeliz lá, como se não pertencesse àquele lugar. Aborrecidos com seu choro, os anjos resolveram jogá-la de volta à charneca, de volta ao Morro dos Ventos Uivantes. Ela conta a Nelly que despertou, chorando de alegria, por estar de volta. E completa, dizendo: “Não me interessa casar com Edgar Linton, como não me interessava estar no céu” (BRONTË, 2003, p. 72).

A impressão que se tem, lendo estes trechos, dentre outros, é que para Brontë, possivelmente, a religião verdadeira estava na natureza e em seus milagres, em sua beleza, em sua força, bem como na fala inocente de crianças, muito mais do que nos sermões enfadonhos de alguns Reverendos (como ocorre no sonho de Lockwood) e, certamente, mais do que nas duras e insensíveis palavras de Joseph, cuja intenção era a de julgar, punir e difamar as pessoas todo o tempo, causando discórdia e desunião. Considerando que o pai de Emily Brontë era um Reverendo, parece-me interessante que ela trate a religião assim, em seu livro. Sinto esse gesto como uma pequena rebelião... Mas que ainda assim, por menor que fosse, exigia muita coragem...

Outra instituição desafiada por Brontë, no romance, é a do casamento. Matrimônio, em *Wuthering Heights,* parece ser uma condenação, pois todas as mulheres que se casam no enredo de Brontë têm destinos trágicos. A mulher em *Wuthering Heights* não encontra no casamento a satisfação de uma vida longa e harmoniosa. A esposa de Hindley morreu logo ao dar a luz a Hareton. Isabella e Cathy II se viram em casamentos arranjados como parte da vingança de Heathcliff. A primeira Catherine, ao se casar com Linton, foi ao encontro de sua decadência e, assim como a esposa de Hindley, falece pouco tempo após dar a luz à Cathy II. A impressão que se tem é que a função destas mulheres foi a de procriar. Com exceção de Cathy II, que parece conseguir fugir de uma espécie de sina, todas as outras faleceram pouco tempo após se tornarem mães, como se sua função houvesse sido cumprida e elas não fossem mais necessárias. Sandra Gilbert e Susan Gubar questionam: "é mandatório que ser mãe, assim como ser uma senhora, mate? A sexualidade feminina é necessariamente mortal?" (GILBERT & GUBAR, 2007, p.65) [47].

Gilbert e Gubar vão além, nesta comparação com casamento e declínio em *Wuthering Heights,* mencionando o evento da fuga de Isabella, que acreditava ser amada por Heathcliff, totalmente ignorante de suas verdadeiras intenções- vingar-se de Edgar. Ela foge com ele e, nesta mesma noite, Heathcliff pendura o cachorro de Isabella, pelo pescoço, em uma espécie de gancho:

> Assim como a semelhança entre o destino de Isabella e de Catherine sugere que "cair" e "cair de amores" são equivalentes, também o *gancho* ou *gancho matrimonial* é um apto trocadilho metafórico para a instituição do casamento em um mundo onde mulheres caídas, como sua mãe geral Eva, são (Como Dickinson diz) "Nascidas — Desposadas —Sepultadas— / Em um Dia" (GILBERT AND GUBAR, 2007, p.68) [48].

No caso específico de Cathy, o casamento com Linton foi uma escolha racional: Pensando em seu futuro, ela sabia o que significaria se casar com Heathcliff. Nenhum deles herdaria terras nem propriedades, já que, pela lei, Wuthering Heights era agora de

[47] No original: must motherhood, like ladyhood, kill? Is female sexuality necessarily deadly?

[48] No original: Just as the similarity of Isabella's and Catherine's fates suggests that "to fall" and "to fall in love" are equivalents, so the *bridle* or *bridal hook* is an apt, punning metaphor for the institution of marriage in a world where fallen women, like their general mother Eve, are (as Dickinson says) "Born— Bridalled—Shrouded— / In a Day.

Hindley e posteriormente seria de Hareton. Heathcliff, assim como ela, não tinha a possibilidade de perpetuar um sobrenome: ela por ser mulher e ele nem mesmo tinha outro nome qualquer além de Heathcliff. O casamento com Linton, por outro lado, garantiria a ela conforto e status. Linton era o dono de Thrushcross Grange e tinha um sobrenome respeitado. O que Cathy não sabia é que essa escolha lhe custaria muito caro. Ao optar por este casamento, ela estava abrindo mão de sua própria essência. Um casamento sem amor e sem afinidades. O que ela vivia com o marido nada mais era que uma mentira, uma versão falsa de si mesma que ela criou, tentando se adaptar a uma realidade que não lhe trazia satisfação. Com a chegada de Heathcliff, ela se depara com seu outro eu. Mais do que um amor do passado, Heathcliff representava o que ela era (já que eles eram um só, de acordo com a própria Cathy) e o que ela havia deixado de ser. Desesperada por não saber o que fazer, ela acaba adoecendo e morre. Mas antes disso, ela dá a luz à Cathy II:

> O que quer que seja o que denominamos a paixão mútua de Catherine e Heathcliff, não tem um aspecto social e nem busca ou precisa de sanção social. O amor romântico não tem mais feroz representação em toda a literatura. Mas "amor" parece ser um termo inadequado para a conexão entre Catherine e Heathcliff (BLOOM, 2007, p. 6-7) [49].

Bloom ainda afirma que "eles *são* a mesma pessoa, o que não é nem são nem possível e que não apóia nenhuma doutrina de liberação" (BLOOM, 2007, p. 7) [50]. O elo que une Catherine e Heathcliff chega a ser patológico, no sentido em que eles são como a mesma alma em corpos diferentes (não em um sentido romântico, de "almas gêmeas", mas sim uma simbiose). Desta forma, quando Cathy se casa com Linton, ela abandona sua metade e ao rever Heathcliff ela se dá conta do que fez. Isto causa uma cisão em seu espírito: ela não sabe mais quem é e começa a delirar que está em Wuthering Heights. Seu abalo é visto como um artifício para comover Linton, a princípio, e este opta por se enterrar em seus livros, enquanto ela definha na cama.

---

[49] No original: Whatever we are to call the mutual passion of Catherine and Heathcliff, it has no societal aspect and neither seeks nor needs societal sanction. Romantic love has no fiercer representation in all of literature. But "love" seems an inadequate term for the connection between Catherine and Heathcliff.

[50] No original: They *are* one another, which is neither sane nor possible, and which does not support any doctrine of liberation whatsoever.

> Assim a primeira armadilha é colocada, com a qual Catherine será tomada por um destino humano—seus pés lavados, bolos e vinho para seu deleite, seu lindo cabelo penteado (os "motifs" aqui são límpidos como os de contos de fadas, onde a troca[51] para o "outro mundo" é feita aqui misteriosamente pelo banhar e pela estranha comida dada). Ao se casar com Edgar Linton, Catherine cede a este destino; anos depois ela resiste atormentadamente e acha sua saída através da morte. Literalmente ele "apanha sua morte" ao abrir a janela (GHENT, 2007, p. 23) [52].

Ghent se refere à passagem de Cathy para o mundo de Linton, quando é mordida pelo cachorro da família enquanto os observava, pela janela, com Heathcliff. Enquanto eles o expulsam, ela é tratada como uma princesa, e assim tem início seu movimento de partida de Wuthering Heights a Thrushcross Grange, com o casamento que viria. Porém, ela não se adapta e perece nesse novo mundo. A passagem da janela, mencionada por Ghent, dá-se desta forma, no romance:

> E, escorregando do leito, antes que eu pudesse me opor, atravessou o quarto cambaleando, abriu de par em par os postigos e curvou-se para fora, indiferente ao ar gélido que lhe feria os ombros como uma lâmina de faca. Roguei-lhe que se afastasse dali e finalmente consegui obrigá-la a fazê-lo. Mas logo reconheci que a força que lhe dava o delírio superava a minha (ela delirava, persuadi-me disso pelos seus atos subsequentes e pelas suas divagações). Não havia luar e tudo lá embaixo mergulhava numa bruma obscura. Nem uma luz brilhava em casa alguma, perto ou longe... todas se haviam apagado havia muito e as de O Morro dos Ventos Uivantes nunca se avistavam... embora ela afirmasse que lhes percebia o brilho (BRONTË, 2003, p. 110).

Fragilizada, Cathy piora seu estado de saúde abrindo a janela e se expondo aos ventos gelados. Em seus delírios, porém, ela encontra algum alento, ao ver seu quarto e uma vela em sua janela. Seus olhos não viam, de fato, Wuthering Heights, mas ela falava do que seu coração buscava e onde ela queria, de fato, estar, na estranha

---

[51] No original, a palavra é "changeling". É válido notar que este é o nome dado, segundo o folclore europeu, a uma troca feita na qual uma criança mágica, filha de uma fada, por exemplo, é posta no lugar de uma criança humana. Portanto, uma troca entre seres de mundos distintos.

[52] No original: Thus the first snare is laid by which Catherine will be held for a human destiny—her feet washed, cakes and wine for her delectation, her beautiful hair combed (the motifs here are limpid as those of fairy tale, where the changeling in the "otherworld" is held there mysteriously by bathing and by the strange new food he has been given to eat). By her marriage to Edgar Linton, Catherine yields to that destiny; later she resists it tormentedly and finds her way out of it by death. Literally she "catches her death" by throwing open the window.

sobriedade e lucidez da fala de um delirante, que acaba por confessar o que realmente deseja...

Para compreender essa ligação simbiótica entre Cathy e Heathcliff (e poder buscar o que haveria de feminista ou, pelo menos, desafiador nesta conexão) faz-se necessário regressar à infância de Cathy, onde ela já se mostrava, digamos, diferente do que se esperava de uma menina no século XIX: Quando o Sr. Earnshaw parte para sua viagem a Liverpool, ele pergunta a Hindley, Cathy e Nelly o que eles desejam como presentes: Gilbert e Gubar vêem no pedido de Cathy a seguinte explicação:

> De forma suficientemente estranha, porém, apenas o desejo do coração da empregada Nelly é sensato e convencional: ela pode (ou melhor, aceita a promessa de) algumas maçãs e peras. Hindley, por outro lado, o filho que é destinado a ser o próximo senhor da casa, não pede um presente particularmente dominador. Seu desejo, na verdade, parece frívolo no contexto do árduo mundo de Heights. Ele pede um violino, entregando um secreto desejo por cultura e uma quase decadente falta de propósito viril. Mais estranho ainda é o desejo de Catherine por um chicote. "Ela podia montar qualquer cavalo no estábulo", diz Nelly, mas no contexto de conto de fadas desta narrativa a explicação realista dificilmente parece bastar, porque, simbolicamente, o desejo da pequena Catherine pelo chicote parece ser uma jovem filha sem poder ansiando por adquiri-lo. (GILBERT & GUBAR, 2007, p. 46-47) [53].

Essa leitura de Gilbert e Gubar me parece plausível. Cathy ansiava pelo poder, provavelmente já compreendia, desde tenra idade, que habitava um mundo masculino, onde ela, menina, não poderia ser mais do que, no máximo, filha de alguém e depois esposa de alguém. Com sua personalidade forte, isto não lhe bastaria. O chicote era uma forma de adquirir alguma força bruta, algo que a possibilitasse lutar (e ganhar) naquele contexto. Gilbert e Gubar vão além em sua interpretação deste trecho do romance e eu, novamente, concordo com elas: o chicote de Cathy acabaria vindo na forma da criança trazida por Earnshaw: Heathcliff. Estava selada, então, a união dos dois: duas crianças

[53] No original: Strangely enough, however, only the servant Nelly's heart's desire is sensible and conventional: she asks for (or, rather, accepts the promise of) a pocketful of apples and pears. Hindley, on the other hand, the son who is destined to be next master of the household, does not ask for a particularly masterful gift. His wish, indeed, seems frivolous in the context of the harsh world of the Heights. He asks for a fiddle, betraying both a secret, soft-hearted desire for culture and an almost decadent lack of virile purpose. Stranger still is Catherine's wish for a whip. "She could ride any horse in the stable," says Nelly, but in the fairy-tale context of this narrative that realistic explanation hardly seems to suffice, for, symbolically, the small Catherine's longing for a whip seems like a powerless younger daughter's yearning for power.

fadadas a estarem para sempre à margem da sociedade (uma mulher e um bastardo-talvez imigrante), isoladamente fracos, mas, uma vez unidos, insuperáveis. Cathy e Heathcliff se tornam, assim, um só. Quando trai essa associação, Cathy se vê novamente como a menina cujo destino era ser uma dama, vivendo de acordo com regras e normas com as quais ela não se identificava. Seu destino é, portanto, trágico. Quando ela diz ser Heathcliff (BRONTË, 2003, p. 73), ou quando ela morre e ele pergunta: "Não posso viver sem minha alma!" (BRONTË, 2003, p. 144), eles estão reafirmando que se completam e que um, sem o outro, deixa de funcionar.

> E se Heathcliff é o corpo que faz a sua vontade [de Cathy] — forte, moreno, orgulhoso, e um falante nativo de outra língua que não o inglês— ela mesma é um exemplo "não feminino" de espírito transcendentalmente vital. Pois ela nunca é dócil, nunca submissa, nunca age como dama. Pelo contrário, sua alegria— e a palavra de Coleridgean não é forte demais— está naquilo a que a Eva de Milton nunca tem permissão: uma língua "sempre indo— cantando, rindo e atormentando todos que não fizessem o mesmo", e " prontas palavras ridicularizando as pragas religiosas de Joseph... e fazendo exatamente o que seu pai mais odiava" (chap. 5). (GILBERT & GUBAR, 2007, p. 48) [54].

O relacionamento de Cathy e o pai não era tranquilo, afinal ela não era o que se esperava de uma menina. Joseph cooperou muito para a deterioração deste já complicado núcleo familiar, perturbando o Sr. Earnshaw com intrigas e ampliando muito as ações das crianças em seus relatos. Eis uma conversa entre pai e filha:

> - Por que você não pode ser sempre uma boa menina, Cathy?
> E ela, virando o rosto para ele, riu e respondeu:
> -Por que você não pode ser sempre um papai bonzinho? (BRONTË, 2003, p. 40).

O que conhecemos de Cathy é o que nos chega através de Nelly Dean. Tem-se a impressão de que Cathy era uma menina difícil e cheia de vontades. Mas será mesmo? Ou será que o fato de que ela não se comportava como esperavam, falava o que pensava

[54] No original: And if Heathcliff's is the body that does her will—strong, dark, proud, and a native speaker of "gibberish" rather than English—she herself is an "unfeminine" instance of transcendently vital spirit. For she is never docile, never submissive, never ladylike. On the contrary, her joy—and the Coleridgean word is not too strong—is in what Milton's Eve is never allowed: a tongue "always going—singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same," and "ready words turning Joseph's religious curses into ridicule... and doing just what her father hated most" (chap. 5).

e fazia o que queria fazia parecer, aos olhos de Nelly, Joseph e do próprio Earnshaw, que ela não era uma boa menina? Será que Brontë criou uma Cathy como ela desejava ser? Ou, pelo menos, como uma opção, uma alternativa a um modelo que era seguido no século XIX?

## 2.3 A escrita feminina ao longo do tempo: um breve histórico

Com o intuito de buscar compreender como se dava a escrita feminina na Inglaterra, previamente às irmãs Brontë e até chegar a seu tempo, o século XIX, faz-se imprescindível a leitura de Virginia Woolf: em seu texto *A room of one´s own*, ela investiga como se dá a escrita feminina, especialmente de ficção. Woolf constrói um panorama histórico no qual se evidencia, fortemente, as dificuldades e os obstáculos encontrados por mulheres que tivessem o talento e a disposição para a escrita. Fica muito clara a necessidade, para uma pessoa que quer escrever, de ter dinheiro e "um cômodo para si". Mas por que isto é necessário? Ao longo de todo o texto, pode-se compreender que a falta de independência financeira das mulheres as impedia de fazer a escolha de serem escritoras, pois independência financeira e liberdade de escolhas andam lado a lado. Além disso, havia o preconceito: uma mulher não poderia ser artista, sem que isto a levasse a um isolamento e à ruína perante a sociedade.

*A room of one´s own* carrega a ideia de que é necessário, também, ter privacidade e paz para que se possa pensar e escrever. Mulheres, além de desprovidas de independência financeira, eram também privadas desta possibilidade, de se isolarem para escrever. O que se esperava delas era dedicação total e exclusiva às atividades do lar.

As irmãs Brontë padeciam de todos os males mencionados: como a maioria das mulheres de uma espécie de classe média, na Inglaterra do século XIX, elas não dispunham de independência financeira. Viviam com o pai, um religioso rígido. Não contavam, também, com liberdade de ir e vir para longe, desacompanhadas, como também acontecia com outras mulheres: pela castidade e "honra", colocava-se limites para as pessoas do sexo feminino... E quanto a um cômodo privado, também não teriam. Mulheres como as Brontë, na Inglaterra do século XIX, se reuniam todas em uma sala comum, e era neste ambiente que as Brontë -- bem como outras autoras do século XIX -- iriam escrever.

### 2.3.1 Mulheres com personalidade forte: apenas na ficção?

Ainda em seu panorama histórico, Woolf relata que em 1470 (e mesmo 200 anos depois), os casamentos eram arranjados e os maridos eram os donos das mulheres. Mulheres poderiam apanhar e até mesmo serem chicoteadas e trancadas dentro de casa, se desobedecessem. As "mulheres de Shakespeare" e outras também com personalidade forte e donas de seus desejos existiam na ficção escrita por homens. Na vida real, Lady Macbeth teria sido punida ferozmente, por suas artimanhas. Enquanto na ficção de autores masculinos as mulheres poderiam se expressar, na vida real elas permaneciam como propriedade dos pais e, depois, dos maridos. Esta discrepância entre a mulher "real" e a mulher da "ficção" fica muito evidente na seguinte passagem:

> Um composto ser muito excêntrico assim emerge. Na imaginação, ela é uma das mais importantes; na prática ela é completamente insignificante. Ela permeia poesia de uma capa à outra; na prática ela está ausente da história. Ela domina as vidas de reis e conquistadores na ficção; na realidade ela era escrava de qualquer rapaz cujos pais impusessem um casamento. Algumas das palavras mais inspiradas, alguns dos mais profundos pensamentos na literatura saem de seus lábios; na vida real ela mal conseguia ler, mal conseguia soletrar, e era a propriedade de seu marido (WOOLF, 2017, p.32).[55]

A ficção era feita por homens. Eles controlavam como eram criadas as mulheres em seus textos e como elas deveriam se comportar em seus lares. Segundo Woolf, pouco se sabe sobre a "mulher Elisabetana": ela não aparece nos livros de história. Pode-se até ouvir falar de rainhas e ladies, mas sobre a mulher comum, sabe-se muito pouco. Ela ainda afirma que mulheres que tenham nascido com algum dom no século XVI provavelmente enlouqueceram, ou tiveram algum outro destino trágico, como o suicídio ou o isolamento:

[55] No original: A very queer, composite being thus emerges. Imaginatively she is one of the highest importance; practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents forced a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband.

> Ter vivido uma vida livre em Londres no século dezesseis teria significado para uma mulher que fosse poeta e dramaturga um stress nervoso e um dilema que poderia tê-la matado. Tivesse ela sobrevivido, o que quer que ela tivesse escrito seria distorcido e deformado, saindo de uma tensa e mórbida imaginação. E sem dúvidas, eu pensei, ao olhar para a prateleira onde não há peças de mulheres, seu trabalho teria ficado sem sua assinatura (WOOLF, 2017, p. 36-37).[56]

Woolf afirma que a preocupação com a castidade e o medo de ser repreendida, tal como acontecia no século XVI, persistia ainda no século XIX. Neste momento, ela menciona Currer Bell, pseudônimo de Charlotte Brontë, entre outros, para exemplificar o que acontecia com escritoras do século XIX: elas se protegiam atrás de pseudônimos masculinos. Vale lembrar que o mesmo aconteceu com as irmãs de Charlotte, que também utilizaram, ainda que por um tempo, pseudônimos masculinos. Ellis Bell era Emily Brontë. Novamente, afirmo acreditar que Emily Brontë colocou a narrativa de Nelly Dean mediada por Lockwood como uma forma de relatar o que acontecia com ela e as irmãs: mulheres detinham o conhecimento de histórias, mas que precisavam ser contadas por um homem. Creio ser impossível ler a descrição feita por Virginia Woolf e não imaginar que Emily tenha feito a escolha narrativa que fez, em *Wuthering Heights,* intencionalmente, como forma de mostrar o que acontecia com mulheres que quisessem narrar uma história.

Woolf ainda comenta que por mais dificuldades que homens possam ter tido para se estabelecerem como escritores, estas eram ainda maiores para mulheres:

> Tais dificuldades materiais eram formidáveis; mas muito pior eram as imateriais. A indiferença do mundo que Keats e Flaubert e outros homens geniais achavam tão difícil suportar era no caso dela não indiferença, mas hostilidade (WOOLF, 2017, p. 38-39).[57]

---

[56] No original: To have lived a free life in London in the sixteenth century would have meant for a woman who was poet and playwright a nervous stress and dilemma which might well have killed her. Had she survived, whatever she had written would have been twisted and deformed, issuing from a strained and morbid imagination. And undoubtedly, I thought, looking at the shelf where there are no plays by women, her work would have gone unsigned.

[57] No original: Such material difficulties were formidable; but much worse were the immaterial. The indifference of the world which Keats and Flaubert and other men of genius have found so hard to bear was in her case not indifference but hostility.

É sabido que a opção por uma vida artística significava uma série de problemas e obstáculos para aqueles que decidissem seguir este caminho. Artistas geniais de várias áreas, como Van Gogh, na pintura, morreram pobres e sem o merecido reconhecimento que viria, em muitos casos, postumamente. Mas no caso de mulheres, isto se agravava. Ser artista (no caso, ser escritora) significava, praticamente, abdicar da família, da reputação, da honra. Não seria "apenas" morrer de fome, mas também saber que seria vista como alguém cuja integridade moral fora destruída. Virginia cria uma história para ilustrar este fato. Ela cria uma irmã para Shakespeare, que tivesse o mesmo talento do irmão e resolvesse seguir o mesmo caminho: partir para Londres e viver entre artistas. A história da fictícia irmã artista de Shakespeare tem um fim trágico. Ao contrário do que houve com o irmão, ela não encontra fama e, sim, decadência. Ao saltar para o século XIX em sua análise, Virginia percebe que a mulher era, ainda, desencorajada: "é bastante evidente que mesmo no século dezenove uma mulher não era encorajada a ser uma artista" (WOOLF, 2017, p.40) [58].

Woolf compara, então, o "estado de espírito" de Shakespeare com o de mulheres, no século XVI. Segundo ela, não se sabe quem eram os desafetos de Shakespeare: seus escritos, para Virginia Woolf, seguiam livres. Era como se ele pudesse focar apenas em suas histórias, seus personagens. Contudo, o mesmo não acontecia com algumas mulheres de que se tem notícia por terem escrito, na mesma época:

> Que alguém pudesse encontrar qualquer mulher naquele estado de espírito no século dezesseis era obviamente impossível. (...) O que alguém poderia esperar encontrar seria que mais tarde, talvez, alguma grande dama tirasse vantagem de sua comparativa liberdade e conforto para publicar algo com seu nome e se arriscando a ser considerada um monstro. (…) Alguém poderia esperar encontrar uma dama com título recebendo encorajamento muito maior do que uma desconhecida senhorita Austen ou senhorita Brontë teriam recebido, naquela época. Mas alguém poderia também esperar que sua mente estivesse perturbada por estranhas emoções como medo e ódio e que seus poemas mostrassem traços de tal perturbação (WOOLF, 2017, p. 43). [59]

[58] No original: it is fairly evident that even in the nineteenth century a woman was not encouraged to be an artist.

[59] No original: That one would find any woman in that state of mind in the sixteenth century was obviously impossible. (…) What one would expect to find would be that rather later perhaps some great lady would take advantage of her comparative freedom and comfort to publish something with her name to it and risk being thought a monster. (…) One would expect to find a lady of title meeting with far

O trecho destacado traz várias reflexões importantes sobre a escrita feminina no século XVI: a questão colocada anteriormente por Woolf, sobre estabilidade financeira e liberdade, aparece claramente: sendo uma mulher de título, esta poderia se permitir escrever e até mesmo assinar. Mas seus poemas traziam medo e ódio, porque, segundo Woolf, esses sentimentos seriam comuns entre as mulheres. A poesia acabava sendo contaminada por tais emoções e não saindo pura e livre, como aconteceria com os escritos masculinos. Aqui se pode ver que Virginia Woolf acreditava que é possível saber sobre os sentimentos de um autor (neste caso, autoras) através de suas produções literárias. Isto reforça minha ideia de que seja possível compreender Emily Brontë e o que lhe afligia, lhe indignava, através de seu romance.

### 2.3.2 Uma mudança no século XVIII

Virginia Woolf descreve a escrita feminina no século XVI: poucas mulheres escrevendo, em sua maioria mulheres nobres, e estes escritos traziam medo e ódio refletidos. A "mulher comum" não iria escrever. Isto seria arriscado demais. Mas no século XVIII esta realidade sofre uma modificação: as mulheres começam a ganhar dinheiro com a escrita. Não apenas passam a escrever mais, como passam a ter na escrita uma forma de renda. Aphra Behn[60] seria uma espécie de pioneira:

> Aphra Behn provou que era possível ganhar dinheiro com a escrita com o sacrifício, talvez, de certas agradáveis qualidades; e então gradualmente escrever se tornou não meramente um sinal de loucura e uma mente distraída, mas era de prática importância (WOOLF, 2017, p. 48).[61]

Ainda sobre o século XVIII, é válido ler este outro trecho escrito por Woolf:

---

greater encouragement than an unknown Miss Austen or Miss Brontë at that time would have met with. But one would also expect to find that her mind was disturbed by alien emotions like fear and hatred and that her poems showed traces of that disturbance.

[60] Aphra Behn foi uma mulher bem peculiar: além de escrever e traduzir, foi também espiã.

[61] No original: Aphra Behn proved that Money could be made by writing at the sacrifice, perhaps, of certain agreeable qualities; and so by degrees writing became not merely a sign of folly and a distracted mind, but was of practical importance.

> Dinheiro dignifica o que é frívolo e gratuito (…). Assim, em direção ao fim do século dezoito uma grande mudança ocorreu, a qual, se eu estivesse reescrevendo a história, deveria ser descrita como mais completo e de maior importância do que as Cruzadas ou as Guerras das Rosas (WOOLF, 2017, p. 48).[62]

Woolf aponta o século XVIII como um século de mudanças, no que concerne a escrita feminina. As mulheres podiam, então, ajudar as famílias e ganhar algum dinheiro, traduzindo ou escrevendo. A escrita feminina não era apenas feita por mulheres nobres, mas também por mulheres "comuns". Woolf aponta para a importância que esta modificação teve, ao dizer que se Austen e as Brontës puderam escrever, no século XIX, foi graças a essa mudança ocorrida no século XVIII. As mulheres escritoras do século XVIII são essenciais para as que viriam depois, como se pode ver no seguinte trecho:

> A mulher da classe média começou a escrever. Se *Pride and Prejudice* tem importância, e *Middlemarch* e *Villette* e *Wuthering Heights* importam, então importa muito mais do que eu possa provar em um discurso de uma hora que mulheres geralmente, e não meramente as aristocratas solitárias trancadas em sua casa de campo entre seus fólios e seus bajuladores, levaram para escrever. Sem aquelas precursoras, Jane Austen e as Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito assim como Shakespeare não poderia ter escrito sem Marlowe, ou Marlowe sem Chaucer, ou Chaucer sem aqueles poetas esquecidos que pavimentaram os caminhos e domaram a selvageria natural da língua. Obras de arte não têm nascimentos únicos e solitários; eles são o resultado de muitos anos de pensamento em comum, de pensamento pelo grupo de pessoas, de forma que a experiência da massa esteja atrás de uma única voz (WOOLF, 2017, p. 48-49).[63]

---

[62] No original: Money dignifies what is frivolous and unpaid for. (…) Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the Wars of the Roses.

[63] No original: The middle-class woman began to write. For if *Pride and Prejudice* matters, and *Middlemarch* and *Villette*and *Wuthering Heights* matter, then it matters far more than I can prove in an hour´s discourse that women generally, and not merely the lonely aristocrat shut up in her country house among her folios and her flatterers, took to writing. Without those forerunners, Jane Austen and the Brontës and George Eliot could no more have written than Shakespeare could have written without Marlowe, or Marlowe without Chaucer, or Chaucer without those forgotten poets who paved the ways and tamed the natural savagery of the tongue. For masterpieces are not single and solitary births; they are the outcome of many years of thinking in common, of thinking by the body of the people, so that the experience of the mass is behind the single voice.

Este trecho traz ainda outra ideia importante: uma memória coletiva, passada de geração para geração, transformando discursos individuais em um uníssono, algo que possa representar todo um grupo. Nada se inicia do zero: as conquistas, as experiências, a História, são parte de um todo, onde elementos e pessoas se conectam. Nas palavras de Halbwachs:

> Se a nossa impressão pode se basear não apenas na nossa lembrança, mas também na de outros, nossa confiança na exatidão de nossa recordação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada não apenas pela mesma pessoa, mas por muitas (2007, p.29).

Um dos nomes mais importantes do século XVIII e que precisa ser mencionado é o de Mary Wollstonecraft. Filósofa, escritora e considerada uma das fundadoras do feminismo:

> Wollstonecraft morreu aos 38 anos, de infecção pós-parto, deixando como legado cerca de 20 livros que incluem romances e análises sobre política, história e direitos das mulheres. Hoje, a filósofa tem sido recuperada por historiadoras feministas e estudiosos da Revolução Francesa, conquistando cada vez mais o título de fundadora do feminismo na Europa (D´ANGELO, 2017).

As autoras do século XIX carregavam, traziam em si, as do século XVI e as do século XVIII. A possibilidade da escrita em um século se deu porque, séculos antes, autoras iniciaram esse processo. Mesmo no século XIX, as mulheres ainda precisavam se esconder atrás de pseudônimos masculinos e ser autora não era uma opção fácil. Ainda assim, as autoras do século XIX deviam às suas antecessoras.

### 2.3.3 Século XIX

A respeito da escrita feminina no século XIX, Woolf começa com um questionamento: ao mesmo tempo em que há um significativo número de livros escritos por mulheres, por que estes são, em maioria esmagadora, romances? Segundo ela, o "impulso original" era a poesia, então como explicar tantos romances e tão poucos

poemas? Creio que seja válido ponderar, neste momento, que as irmãs Brontë escreveram, sim, muitos poemas, embora o que lhes deu fama tenha sido seus romances. Elas escreviam poemas sobre terras distantes, fictícias. Há autores que defendam, inclusive, a ideia de que tais poemas possam ter inspirado Emily Brontë na criação de Heathcliff, em *Wuthering Heights,* assim como a cena em que Kathy e Heathcliff observam os Linton, através de janelas, faria referência a um dos poemas das irmãs. No texto *On Wuthering Heights*, de Dorothy Van Ghent, fica muito clara essa possível relação entre os poemas e o romance: "Em um dos poemas de Emily Brontë, descrevendo uma criança que pode ter sido a criança Heathcliff (...)" (GHENT, 2007, p.26) [64], escreve a autora, comparando uma criança de um poema que se assemelha muito ao Heathcliff de *Wuthering Heights.*

Woolf compara, então, quatro escritoras: ela diz que, apesar de muito diferentes, tinham em comum a tendência a escrever romances. Woolf, ao mencionar duas das irmãs Brontë, Charlotte e Emily, como exemplos desta conduta e como parte deste grupo, novamente me faz pensar nos poemas das Brontë e me pergunto: será que as autoras do século XIX preferiam escrever romances ou será que estes eram mais aceitos do que os poemas?

> Além do mais, eu pensei, ao olhar para os quatro nomes famosos, o que George Eliot tinha em comum com Emily Brontë? Charlotte Brontë não falhou inteiramente em compreender Jane Austen? Exceto o possivelmente relevante fato de que nenhuma delas tinha um filho, quatro personagens mais incongruentes não poderiam se encontrar em uma sala - de tal modo que é tentador criar um encontro e um diálogo entre elas. Ainda assim por uma estranha força elas estavam compelidas, quando escreveram, a escrever romances (WOOLF, 2017, p. 49).[65]

O que seria esta "estranha força" que as levou a escrever romances, e não poesias? Ou, no caso das Brontë: o que as levou a se tornarem mais famosas por seus romances do que pelos poemas que escreveram? Neste momento, Woolf estabelece uma explicação: as mulheres de classe média não tinham um cômodo para si, onde pudessem se isolar.

[64] No original: In one of Emily Brontë´s poems, describing a child who might be the child Heathcliff (...).
[65] No original: Moreover, I thought, looking at the four famous names, what had George Eliot in common with Emily Brontë? Did not Charlotte Brontë fail entirely to understand Jane Austen? Save for the possibly relevant fact that no one of them had a child, four more incongruous characters could not have met together in a room-so much so that it is tempting to invent a meeting and a dialogue between them. Yet by some strange force they were all compelled when they wrote, to write novels.

Além disso, a mulher não desfrutava de um tempo significativo para si. Assim, segundo Woolf, a mulher era sempre interrompida e, nessas condições, "seria mais fácil escrever prosa e ficção do que poesia ou uma peça. Exige-se menos concentração" (WOOLF, 2017, p. 49).[66] O caso das irmãs Brontë, novamente, parece-me trazer uma distinção: elas escreveram poemas, como já foi dito, e essa escrita, segundo pesquisadores, dava-se praticamente em grupo, na sala de estar. Quando mais jovens, até mesmo o irmão participava deste momento. Eles criaram um mundo paralelo, com personagens, enredo, etc. Há estudos que mostram que as irmãs escreviam, de fato, na mesma sala e que uma lia para as outras o que vinha escrevendo.

Woolf fala então de um aspecto sobre a escrita feminina no século XIX que me parece muito relevante para este trabalho: eu defendo, veementemente, a ideia de que Emily Brontë observava (inclusive, com olhar crítico) as pessoas e a sociedade ao seu redor. Woolf descreve a escrita feminina do século XIX como uma escrita baseada exatamente na observação: já que as mulheres escreviam em um cômodo comum a outros moradores da casa, elas fizeram disto algo a seu favor: já que lhes faltava a privacidade, elas transformavam este problema na possibilidade da observação. Esta, no caso de Emily, provavelmente vinha com crítica, como disse previamente, e isto pode ter feito parte da criação de seus personagens.

> (...) Então, novamente, todo o treino literário que uma mulher tinha no século dezenove era o treino de observação de caráter, na análise de emoção. Sua sensibilidade havia sido educada por séculos pelas influências da sala de estar comum. Os sentimentos das pessoas estavam nela impressos; as relações pessoais estavam sempre diante de seus olhos. Portanto, quando a mulher da classe média começou a escrever, ela naturalmente escreveu romances, embora, como parece suficientemente evidente, duas das quatro mulheres aqui nomeadas não eram romancistas por natureza. Emily Brontë deveria ter escrito peças poéticas; o excesso da mente ampla de George Eliot deveria ter se esparramado quando o impulso criativo foi gasto em história ou biografia (WOOLF, 2017, p.50).[67]

[66] No original: Still it would be easier to write prose and fiction there than to write poetry or a play. Less concentration is required.

[67] No original: (...) Then, again, all the literary training that a woman had in the nineteenth century was training in the observation of character, in the analysis of emotion. Her sensibility had been educated for centuries by the influences of the common sitting-room. People´s feelings were impressed on her; personal relations were always before her eyes. Therefore, when the middle-class woman took to writing, she naturally wrote novels, even though, as seems evident enough, two of the four famous women here named were not by nature novelists. Emily Brontë should have written poetic plays; the overflow of George Eliot´s capacious mind should have spread itself when the creative impulse was spent upon history or biography.

Em um artigo de Philip V. Allingham, *Emily Jane Brontë: Poet and Novelist (1818-48),* fica muito evidente o poder de Emily de escrever em versos. O artigo traz as palavras da própria Charlotte Brontë, ao encontrar poemas de Emily:

> É claro, eu não estava surpresa, sabendo que ela podia e realmente escrevia em versos: Eu examinei, e algo mais do que surpresa tomou-me, — uma profunda convicção de que estas não eram expressões comuns, de forma alguma como poesia que mulheres geralmente escrevem. Eu os considerei condensados e lacônicos, vigorosos e genuínos. Aos meus ouvidos, eles tinham também uma música peculiar— selvagens, melancólicos e elevadores. (ALLINGHAM, 2004). [68]

Essa força poética de Emily Brontë aparece também em outro momento, quando Allingham cita Paul Lieder:

> Em sua poesia, Emily Brontë alcança um notável efeito pela energia e sinceridade, e frequentemente pela música, com o qual ela retrata seu estoicismo, independência, e compaixão in estrofes as quais em muitos casos são os veículos de lugar comum usados por simples rimadores. É como se, entretanto, ela tivesse sido criada para sentir que certas formas de verso fossem *os* padrões, e tivesse, com aceitação que se esquiva, despejado neles suas emoções com uma honestidade que fez a forma exterior parecer insignificante (ALLINGHAM, 2004). [69]

A poesia de Emily Brontë continha, portanto, força, energia, musicalidade, suficientes para se destacar. Esta informação reforça a dúvida de Virginia Woolf: por que, no século XIX, havia essa tendência das mulheres autoras escreverem romances ao invés de outros gêneros? A própria Woolf traz a pergunta e a resposta: a falta de um cômodo onde pudesse haver privacidade e sossego. Mas pelo visto, Emily Brontë escrevera poesia de qualidade, mesmo nestas condições.

---

[68] No original: Of course, I was not surprised, knowing that she could and did write verse: I looked it over, and something more than surprise seized me, — a deep conviction that these were not common effusions, not at all like the poetry women generally write. I thought them condensed and terse, vigorous and genuine. To my ear, they had also a peculiar music — wild, melancholy, and elevating.

[69] No original: In her poetry, Emily Brontë achieves a remarkable effect by the energy and sincerity, and often by the music, with which she portrays her stoicism, independence, and compassion in stanzas which in many instances are the commonplace vehicles used by mere rimers. It is as though she were brought up to feel that certain forms of verse were *the* patterns, and had, with dogged acceptance, poured into them her emotions with an honesty that made the outward form seem negligible.

Estudiosos das irmãs Brontë afirmam que o irmão de Cathy, em *Wuthering Heights,* poderia ser baseado no irmão de Emily, Branwell. Inclusive, conforme visto no capítulo a respeito de *Wuthering Heights* lido sob uma perspectiva pós-colonial, fica nítida a impressão de que Emily pode ter se baseado nos estereótipos ligados à forma como os irlandeses eram vistos na época, para criar tanto o personagem do irmão de Cathy como o próprio Heathcliff, segundo Terry Eagleton. Há também a possibilidade de que tanto Charlotte, ao criar Bertha em *Jane Eyre*, assim como Emily, ao criar Heathcliff em *Wuthering Heights,* tenham levado em conta o fato de Liverpool ser uma cidade importante na rota de escravos: tanto Bertha quanto Heathcliff, seriam oriundos de terras colonizadas pela Inglaterra (no caso de Bertha isto é explícito no romance, enquanto no caso de Heathcliff, é uma das especulações sobre sua origem). Portanto, o fato de que as mulheres do século XIX escreviam na sala comum a todos corrobora a ideia de que elas observavam as pessoas, as relações familiares, e recebiam, assim, muitas notícias do que acontecia no mundo, já que elas próprias não tinham a possibilidade de sair e ver com seus próprios olhos o que acontecia longe de seus lares e de suas cidades.

Outro aspecto interessante a respeito das autoras do século XIX é uma comparação feita entre Jane Austen e Charlotte Brontë, por Virginia Woolf. Para ela, é como se Austen tivesse se conformado com as restrições impostas a ela por ser mulher, especialmente a falta de liberdade. Por outro lado, Woolf fala de uma Charlotte cheia de ódio e que isto aparecia em seus textos (no caso ela fala especialmente de *Jane Eyre*). Assim, embora para Woolf Charlotte fosse mais genial do que Austen, a segunda conseguia, assim como Shakespeare, escrever livremente, sem colocar seus próprios sentimentos nos romances. Isto é uma questão que vejo como crucial: se Woolf considera que podemos sentir, nos textos de Charlotte, o ódio que esta sentia aos obstáculos e restrições que lhe eram impostos, o mesmo acredito ser verdadeiro para Emily. Outra possível evidência de que as irmãs traziam para seus escritos elementos da "vida real" aparece neste trecho no qual o autor afirma o seguinte: "Emily e suas irmãs (exceto Anne) frequentaram Cowan Bridge School, um internato para filhas de clérigos da Igreja da Inglaterra (a origem de Lowood em *Jane Eyre,* de Charlotte)".

(ALLINGHMAM, 2004) [70]. Allingham parece ver a conexão direta entre a escola onde as Brontë estudaram e a escola onde Jane Eyre, personagem de Charlotte, tanto sofreu: coincidência? Novamente afirmo: as escolhas narrativas de Emily Brontë, em *Wuthering Heights,* podem ser vistas como uma possível denúncia às condições vividas pelas mulheres no século XIX: Nelly Dean precisa de Lockwood para poder se expressar. Ela conhece a história, mas precisa do interesse e até mesmo do aval do mesmo para que a história seja contada. As irmãs Brontë criavam, mas precisavam se esconder atrás de pseudônimos masculinos. Heathcliff poderia também ser uma crítica à forma que "o outro" era tratado pela sociedade, visto às vezes com desdém, outras vezes com medo. Cathy precisa renunciar sua essência e se casar com Linton, o que a destrói. Isto poderia ser uma denúncia à falta de opções das mulheres, precisando se submeter a casamentos visando questões financeiras e, para isso, abdicando de seus verdadeiros desejos. Se Woolf enxerga o ódio de Charlotte em *Jane Eyre* creio ser possível, da mesma forma, perceber o de Emily em *Wuthering Heights.*

Woolf ainda comenta como a falta de experiência com "o mundo exterior" fez mal, financeiramente, às escritoras da época. Por inexperiência, Charlotte Brontë vendeu os direitos de seus livros por um preço muito inferior ao que poderia cobrar. No século XIX, as mulheres escreviam, mas não podiam andar, especialmente sozinhas, pelo mundo, adquirir experiência, compreender como funcionava o mundo dos negócios. Estavam confinadas à sala de estar, e apenas poderiam ir longe através da imaginação...

> (…) Mas elas não estavam garantidas; elas estavam contidas; e nós devemos aceitar o fato de que todos aqueles bons romances, *Villette, Emma, Wuthering Heights, Middlemarch,* foram escritos por mulheres sem mais experiência de vida do que pudesse entrar na casa de um respeitável homem do clero; escritos também na sala de estar comum daquela casa respeitável e por mulheres tão pobres, que não podiam pagar por mais do que umas poucas folhas de papel por vez com o qual escrever *Wuthering Heights* e *Jane Eyre* (WOOLF, 2017, p. 52).[71]

[70] Emily and her sisters (except Anne) attended Cowan Bridge School, a Church of England clergymen's daughters' boarding school (the original of Lowood in Charlotte's *Jane Eyre*).

[71] No original: (...) But they were not granted; they were withheld; and we must accept the fact that all those good novels, *Villette, Emma, Wuthering Heights, Middlemarch,* were written by women without more experience of life than could enter the house of a respectable clergyman; written too in the common sitting-room of that respectable house and by women so poor that they could not afford to buy more than a few quires of paper at a time upon which to write *Wuthering Heights* and *Jane Eyre.*

Woolf faz uma interessante comparação entre a vida de autores homens e mulheres. Nesta comparação, ela deixa clara sua opinião sobre esta diferente forma de conduta. Enquanto as mulheres precisavam ser castas e raramente sair de casa, para terem respeito da sociedade, os homens eram livres para viajar, se aventurarem pelo mundo, terem várias parceiras, etc. Woolf comenta que, em sua opinião, dificilmente Tolstoi teria escrito *Guerra e Paz* se fosse dado a ele as mesmas restrições recebidas pelas mulheres (p. 53). Woolf parece levar em conta a biografia dos autores ao considerar suas obras. Ao defender a ideia de que homens eram mais livres, ela também alega que isto fazia da literatura dos autores masculinos algo mais focado no texto literário em si. Por outro lado, como já foi dito antes, ela considera que as autoras mulheres, com raras exceções (ela cita Jane Austen), deixavam sua literatura ser "contaminada" por uma espécie de raiva, de revolta, contra as condições impostas às mulheres. Isto pode ser visto nos poemas das nobres do século XVI e também, segundo Woolf, na literatura do século XIX:

> E em sua maioria, é claro, romances realmente falham em algum lugar. A imaginação falha sob a enorme tensão. O insight é confuso; não se pode mais distinguir entre o verdadeiro e o falso, não se tem mais a força de prosseguir com o vasto trabalho que clama a todo o momento pelo uso de tantas distintas faculdades. Mas como seria tudo isso afetado pelo sexo do romancista, eu me perguntei, olhando para *Jane Eyre* e os outros. O fato de seu sexo interferiria de alguma forma com a integridade de uma mulher romancista-aquela integridade que eu considero a espinha dorsal do escritor? Agora, nas passagens que eu citei de *Jane Eyre*, está claro que raiva estava interferindo com a integridade de Charlotte Brontë, a romancista. Ela abandonou sua história, pela qual sua completa devoção era destinada, para dar atenção a uma queixa pessoal (WOOLF, 2017, p. 54). [72]

[72] No original: And for the most part, of course, novels do come to grief somewhere. The imagination falters under the enormous strain. The insight is confused; it can no longer distinguish between the true and the false, it has no longer the strength to go on with the vast labour that calls at every moment for the use of so many different faculties. But how would all this be affected by the sex of the novelist, I wondered, looking at *Jane Eyre* and the others. Would the fact of her sex in any way interfere with the integrity of a woman novelist-that integrity which I take to be the backbone of the writer? Now, in the passages I have quoted from *Jane Eyre*, it is clear that anger was tampering with the integrity of Charlotte Brontë the novelist. She left her story, to which her entire devotion was due, to attend some personal grievance.

Esta noção trazida por Woolf de que as condições vividas pelas mulheres alteravam a escrita de Charlotte Brontë (e de outras autoras) coincide com a visão que defendo: existe uma alta possibilidade de enxergar, nos textos de autoras, denúncias relativas à realidade experimentada por elas. A seguinte passagem reforça esta ideia:

> E uma vez que um romance tem esta correspondência com a vida real, seus valores são, até certo ponto, aqueles da vida real. Mas é óbvio que os valores de mulheres diferem muito frequentemente dos valores que foram feitos pelo outro sexo; naturalmente, é assim. Ainda assim, são os valores masculinos que triunfam. (…) E estes valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção (WOOLF, 2017, p. 55). [73]

Esta conexão entre as desventuras das autoras e de suas personagens também aparece nas palavras de Bataille: "Como duvidar que Emily Bronté, que morreu por ter vivido as situações que ela descreveu, não se identificasse de algum modo com Catherine Earnshaw?" (BATAILLE, 1989, p. 18). A que situações Bataille se refere? Como poderia Emily Brontë se identificar com Catherine Earnshaw? O curioso é ver que Bataille parece certo de que Emily Brontë e Catherine Earnshaw, sua personagem, padeceram do mesmo mal. Pessoalmente, a conexão que vejo entre as duas é essa espécie de aprisionamento vivido pelas mulheres do século XIX. Enquanto Cathy precisa se anular para obter estabilidade financeira e status social, casando-se com Linton, Brontë precisa se anular ao se esconder atrás de um pseudônimo masculino e uma conduta que era a que se esperava de uma moça.

Se Woolf enxerga em *Jane Eyre,* de Charlotte Brontë, críticas sociais e de gênero (e ela cita passagens do romance que corroboram sua teoria), é possível, também, identificar no livro de Emily Brontë, *Wuthering Heights,* passagens que comprovam essa possível denúncia. Creio até que Emily fez críticas até mais ferozes e contundentes do que Charlotte, tanto que seu romance foi considerado, por muitos leitores, como sendo um texto não muito palatável e de difícil digestão, por muito tempo...

Outra importante consideração sobre as autoras do século XIX pode ser vista neste trecho:

---

[73] No original: And since a novel has this correspondence to real life, its values are to some extent those of real life. But it is obvious that the values of women differ very often from the values which have been made by the other sex; naturally, this is so. Yet it is the masculine values that prevail. (…) And these values are inevitably transferred from life to fiction.

> (…) por todo lugar e muito mais sutilmente, a diferença de valor persiste. Toda a estrutura, portanto, do romance do início do século XIX foi criada, se a pessoa fosse uma mulher, por uma mente que era levemente retirada do caminho e forçada a alterar sua clara visão em deferência à autoridade externa. Basta que se leiam aqueles velhos e esquecidos romances e se ouça o tom de voz com o qual eles são escritos para adivinhar que a escritora estava lidando com críticas; ela estava dizendo isto através de agressão ou de conciliação. Ela estava admitindo que ela fosse 'apenas uma mulher', ou protestando que era 'tão boa quanto um homem'. Ela lidou com aquela crítica conforme ditasse seu temperamento, com docilidade e insegurança, ou com raiva e ênfase. Não importa qual era; ela estava pensando em algo diferente da coisa em si (WOOLF, 2017, p. 55).[74]

Esta passagem deixa muito claro que Woolf percebia na literatura feminina do século XIX uma espécie de literatura de protesto. A maneira de protestar, segundo ela, variava, mas o sentimento estava presente, de uma forma ou de outra. Assim sendo, não é absurdo defender a ideia de que Emily Brontë, ao dividir a narrativa entre Lockwood (mero mediador) e a senhora Dean (a verdadeira "dona" da história) estaria denunciando a necessidade do pseudônimo masculino para que seus escritos (assim como de suas irmãs e tantas outras autoras) chegassem aos leitores. Faz sentido ver, em *Wuthering Heights,* uma crítica ao casamento sem amor, visando status e segurança social e financeira, que ocorria no século XIX e que vemos no romance, através de Cathy. Fosse ela uma mulher livre, que tivesse como se sustentar e ser respeitada, provavelmente ela teria se casado com Heathcliff e não com Linton. Emily mostra a decadência física e emocional de Cathy, após o casamento, pois sua essência fora quebrada, ao se separar daquele que era, de fato, não apenas seu amor, mas seu igual, seu par. Emily Brontë teria, também, seguindo uma chave de leitura pós-colonial, denunciado o que acontecia nas colônias e com os imigrantes delas oriundos, representados na figura de Heathcliff.

[74] No original: (...) everywhere and much more subtly the difference of value persists. The whole structure, therefore, of the early nineteenth-century novel was raised, if one was a woman, by a mind which was slightly pulled from the straight, and made to alter its clear vision in deference to external authority. One has only to skim those old forgotten novels and listen to the tone of voice in which they are written to divine that the writer was meeting criticism; she was saying this by way of aggression, or that by way of conciliation. She was admitting that she was 'only a woman', or protesting that she was 'as good as a man'. She met that criticism as her temperament dictated, with docility and diffidence, or with anger and emphasis. It does not matter which it was; she was thinking of something other than the thing itself.

Ou seja, não faltam exemplos dessa possível literatura de protesto nos escritos de Emily Brontë.

A propósito, Woolf parece colocar Emily Brontë em outro patamar, acima, por exemplo, de sua irmã Charlotte (isto pode ser visto em mais de um texto). Para Virginia Woolf, Emily Brontë conseguiu escrever como uma mulher, sem se deixar intimidar ou sem alterar seu texto (mais uma vez, isto pode explicar a razão pela qual *Wuthering Heights* chocou tanto os leitores do século XIX):

> (…) Ela [a autora mulher do século XIX] havia alterado seus valores em deferência à opinião de outros. Mas como deve ter sido impossível para elas não penderem para a direita ou para a esquerda. Que gênio, que integridade foram demandados, em face a toda aquela crítica, em meio àquela sociedade puramente patriarcal, para se segurar rapidamente enquanto viam sem encolher. Apenas Jane Austen o fez e Emily Brontë. Elas estavam em outro patamar. Elas escreveram como mulheres escrevem, não como homens. De todas as milhares de mulheres que escreveram romances naquele tempo, apenas elas ignoraram completamente as perpétuas admoestações do eterno pedagogo -- escreva isso, pense aquilo (WOOLF, 2017, p. 55-56).[75]

Portanto, a escrita feminina, na Inglaterra, do século XVI ao XIX, passou por etapas: desde uma escrita possível apenas para mulheres nobres (que poderiam, de certa forma, se proteger atrás de títulos), no século XVI, passando por mulheres que conseguiam obter, através da escrita, um ganho financeiro (tendo Aphra Behn como uma espécie de pioneira), no século XVIII, até as autoras do século XIX, como as irmãs Brontë, que, inicialmente escondiam-se atrás de pseudônimos masculinos, até que pudessem assumir sua própria escrita. Houve evolução, sem dúvida, mas creio que esta tenha sido mais lenta do que desejariam as autoras. No século XIX ainda havia um preconceito e um tabu, caso contrário, qual a razão da necessidade de pseudônimos masculinos? E como teria sido a escrita destas autoras (Austen, Brontës, entre outras) se elas tivessem autonomia financeira e liberdade para ir e vir, pelo mundo? Se confinadas em uma sala de estar comum a todos, elas escreveram da forma como escreveram, o que

[75] No original: (...) She had altered her values in deference to the opinion of others.But how impossible it must have been for them not to budget either to the right or to the left. What genius, what integrity it must have required in face of all that criticism, in the midst of that purely patriarchal society, to hold fast to the thing as they saw it without shrinking. Only Jane Austen did it and Emily Brontë. It is another feather, perhaps the finest, in their caps. They wrote as women write, not as men write. Of all the thousand women who wrote novels then, they alone entirely ignored the perpetual admonitions of the eternal pedagogue-write this, think that.

teria sido se pudessem, como os homens, viajar e ver terras distantes, entrar em contato com pessoas diferentes? Pessoalmente, acho que estas restrições, no caso de Emily Brontë, aguçaram seu espírito melancólico e sua capacidade de observação, bem como tornou sua imaginação mais forte. Ela elaborou todo um universo, com gerações diferentes, e criou um dos mais belos e complexos romances da literatura inglesa.

## 2.4 Emily Brontë: feminista ou não?

Emily Brontë seria, então, feminista? Ainda que não fosse oficialmente engajada em um movimento, pode-se dizer que ela era? Aliás, o que é ser feminista? É necessário panfletar para ser considerada uma? Creio que não. Acredito ser possível ser feminista de várias formas, em vários contextos. E creio que Brontë foi, sim, à sua maneira. Ela questionou religião, o papel da mulher e sua falta de voz, o casamento... Talvez o tenha feito de forma indireta, talvez tenha sido discreta... Mas, ainda assim, em sua escrita pode-se ver uma inquietação, um modo novo de pensar e de resignificar conceitos antigos.

Ela conseguiu chocar a sociedade do século XIX e mesmo hoje, em 2018, não creio que toda a sua coragem, ironia e genialidade sejam compreendidas. Creio que haja feminismo, de alguma forma, no texto de uma mulher, filha de homem religioso, que no século XIX mostra que há outras formas de se pensar em céu e inferno; que demonstra o que acontece com mulheres que precisam se casar por não ter outras opções de sobrevivência; por deixar claro que o olhar feminino, bem como as palavras e a voz da mulher podem incomodar, causar desconforto; por apontar o papel da mulher como procriadora, por tantas coisas que ela colocou em seu romance e que até hoje ainda vemos... A frase “Let me in”, neste capítulo, estaria nesta peculiar forma de feminismo de Emily Brontë: “deixe-me entrar” nas bibliotecas, deixe-me ler, deixe-me escrever, deixe-me ser como sou, deixe-me ter voz... Cathy bate na janela e diz “let me in”... E o feminismo de Brontë, a meu ver, bate na janela e diz: “deixe-me ser o que puder e quiser ser”.

## III Linguagem em *Wuthering Heights*

> O Comandante faz uma pausa, olhando para baixo, esquadrinhando a página. Ele não se apressa, como se inconsciente de nós. Parece um homem brincando com um bife no prato, atrás da vidraça de um restaurante, fingindo não ver os olhos que o observam da escuridão faminta a menos de noventa centímetros de seu cotovelo. Inclinamo-nos um pouco em sua direção, limalha de ferro para seu ímã. Ele tem alguma coisa que não temos, tem a palavra. Como a desperdiçamos, um dia.

*O Conto da Aia*[76],
Margatet Atwood

## Introdução

A linguagem em *Wuthering Heights* é um aspecto muito importante, por várias razões. Se considerarmos que Emily Brontë tinha uma visão crítica da sociedade na qual estava inserida, podendo-se até pensar que existam, no romance, críticas a questões como o papel da mulher na sociedade britânica do século XIX, a forma como se dava o imperialismo inglês em suas colônias, entre outros temas, é válido observar como a linguagem de Brontë dava indícios de que a autora estaria deslocada de seu próprio tempo. Esse deslocamento parece fazer de Brontë mais do que alguém que meramente vivia uma época, mas, na verdade, parece fazer dela uma observadora sagaz e à frente de seu tempo.

A narrativa é *Wuthering Heights* se dá através de camadas. Brontë traz um romance com narrativas abarcadas umas nas outras: Nelly conta a história a Lockwood, que por sua vez sonha. Temos acesso a seus sonhos que, por sua vez, contam histórias que complementam a narrativa de Nelly e trazem uma simbologia própria. Lemos a carta de Isabella a Linton, bem como as falsas cartas recebidas por Cathy II. Tudo e cada frase, em *Wuthering Heights,* parece ter sido meticulosamente pensado. A impressão que tenho é que Emily Brontë não escreveu nada aleatoriamente: cada frase traz em si um significado complexo, uma pista para um enigma. A estrutura do romance em que as histórias da primeira e da segunda parte parecem se espelhar, mas com desfechos completamente diferentes... A menção às janelas, que parecem trazer um significado metafórico... A relação dos personagens com leitura, escrita, e mesmo o olhar... *Wuthering Heights* parece dizer que nada é o que parece ser...

## 3.1 Emily Brontë fora de seu tempo

[76] *O Conto da Aia,* de Margaret Atwood, trata de uma distopia sobre uma sociedade onde as mulheres são divididas entre as que conseguem ou não procriar. Nesta sociedade, extremamente rígida e patriarcal, as mulheres não podem ler, escrever e nem mesmo expor suas opiniões.

Nancy Armstrong, em seu texto *Emily Brontë, In and Out of Her Time*, deixa muito clara a impressão de que Emily Brontë praticamente criou uma linguagem própria, pois a já existente não era suficiente para a expressão das ideias desta autora:

> Melhor que compreender Heathcliff como um "tanto quanto/e" mecanismo para simbolicamente fechar o gap entre códigos culturais, é mais preciso considerá-lo como um impossível terceiro termo, uma categoria vazia pela qual Brontë rejeitou as alternativas convencionais para resolver um trabalho de ficção doméstica enquanto ela não poderia imaginar nada além dessas alternativas. Tal dilema não é exclusivo de Brontë, nem mesmo estritamente literário. Este tipo de relacionamento entre texto e contexto pode ocorrer sempre que a história falhar em prover os materiais adequados para representação imaginativa (ARMSTRONG, 2007, p. 90) [77].

Esta linguagem peculiar de Brontë trouxe aos críticos a dificuldade de classificar sua obra: há autores que defendem a dificuldade de classificar o romance de Brontë dentro de um ou outro gênero literário, ou argumentam que *Wuthering Heights* traria, em cada uma de suas partes, gêneros distintos. Nas palavras de Harold Bloom: "*Wuthering Heights* é uma narrativa única e idiossincrática como *Moby-Dick*, e assim como a obra prima de Melville, quebra todos os limites de gênero" (2007, p.3)[78] . Georges Batailles percebe elementos da tragédia grega no romance de Emily Brontë:

> Há em *Wuthering Heights* um movimento comparável ao da tragédia grega, no sentido de que o tema desse romance é a transgressão trágica da lei. O autor da tragédia estava de acordo com a lei de que ele descrevia a transgressão, mas ele baseava a emoção na simpatia que sentia — e que, ao senti-la, transmitia — pelo transgressor da lei. A expiação, nos dois casos, está determinada na transgressão.

[77] No original: Rather than understand Heathcliff as a "both/and" device for symbolically closing the gap between cultural codes, it is more accurate to consider him as an impossible third term, an empty category by which Brontë rejected the conventional alternatives for resolving a work of domestic fiction even while she could not imagine anything beyond these alternatives. Such a dilemma is not unique to Brontë, nor is it even a strictly literary one. This order of relationship between text and context can occur whenever history fails to provide the adequate materials for imaginative representation.

[78] No original: *Wuthering Heights* is as unique and idiosyncratic a narrative as *Moby-Dick*, and like Melville's masterwork breaks all the confines of genre.

> Heathcliff conhece, antes de morrer, morrendo, uma estranha beatitude, mas esta beatitude amedronta, ela é trágica. Catherine, amando Heathcliff, morre por ter transgredido, senão na carne, no espírito, a lei da fidelidade; e a morte de Catherine é o "perpétuo tormento" que, por sua violência, insensibiliza Heathcliff. A lei em *Wuthering Heights,* como na tragédia grega, não é denunciada em si mesma, mas o que ela interdita não é um domínio em que o homem não tem nada a fazer. O domínio interdito é o domínio trágico, ou melhor, é o domínio sagrado (BATAILLE, 1989, p. 18).

Retornando à Armstrong, percebe-se que a própria Charlotte Brontë, escritora e irmã de Emily, viu sua obra como algo único, feito por alguém que mesclava características bastante distintas:

> Ao descrever a autora como alguém que combinava as habilidades de uma iniciante romancista regional com os poderes de uma madura artista visionária, Charlotte tornou o romance de Emily, com efeito, *suigeneris*, a interação de um remoto ambiente social com uma visão pessoal única. (ARMSTRONG, 2007, p. 89-90). [79]

O trecho acima resume perfeitamente a ideia defendida por Armstrong em seu texto "Emily Brontë in and out of her time". Vários estudiosos tentaram, mas sem sucesso, classificar a escrita de Emily dentro de uma escola literária ou outra. O que se pode inferir, a partir disto? Emily Brontë era uma pessoa à frente de seu tempo. Há elementos em seu romance que podem ser vistos na literatura feita por seus contemporâneos. Mas há elementos que escapam do que era esperado de um autor no século XIX. Principalmente, esperado de uma mulher. Esta é uma das razões pelas quais seu livro foi recebido com choque. Armstrong sugere observar Heathcliff, que personificaria essa questão. Ele é colocado como um herói romântico, até que o Romantismo parece não dar conta deste personagem, e as soluções outrora utilizadas para a resolução e fechamento de romances parecem não funcionar em *Wuthering Heights*. No caso de Heathcliff, existe ainda uma possível denúncia feita por Emily a respeito do que acontecia no imperialismo britânico e como o reflexo deste poderia ser

[79]No original: By describing the author as one who combined the skills of a budding regional novelist with the powers of a full-blown visionary artist, Charlotte made Emily's novel, in effect, *suigeneris*, the interaction of a remote social milieu with a unique personal vision.

sentido, dentro da Inglaterra, através do que o personagem (visto como um provável imigrante, dentro da chave de leitura pós-colonial) sofre, ao longo do romance. Acredito que Emily Brontë traz também uma possível denúncia do que acontecia com as mulheres na sociedade do século XIX: a necessidade de buscar estabilidade financeira em um casamento sem amor, por exemplo. Ao expor algo assim em um romance, ela desafiava as soluções tidas como seguras, tanto na literatura, para os personagens, como na vida real, para as mulheres. Além disso, ela colocou um personagem como Joseph, homem religioso, como alguém que citava a Bíblia a todo o tempo, mas era amargo e insensível. Teria ela criado uma linguagem própria por querer denunciar aquilo com o que não concordava, mas temer fazê-lo de forma direta?

> (…) Ainda assim, Brontë realmente deixa claro que ao insistir em sua liberdade para imaginar, ela sentiu estas muitas amarras. Todas as imagens de fuga e confinamento renovado que caracterizam não apenas seu trabalho, mas também o de Charlotte, podem bem servir como metáforas para o ser em um mundo preso à tradição, mas elas também funcionam em um nível bem diferente, como uma forma de se conscientizar de um problema na escrita que surge quando as convenções para representar o ser em oposição à sociedade não funcionam mais. A divisão do universo semântico entre salão e charneca, masculino e feminino, passado e presente, real e fictício obstruem o processo narrativo, o qual depende de fazer algo novo a partir de todos esses impasses, e continuar a história requer periódicos atos de violência (ARMSTRONG, 2007, p.102). [80]

Os obstáculos vivenciados por autoras no século XIX são tratados com bastante cuidado por Virginia Woolf em seu texto "a room of one´s own". Woolf demonstra como o fato de ser mulher afetava a escrita de autoras e cita as irmãs Brontë, Charlotte e Emily, entre outras, como exemplos de como se dava a opressão e de que maneira cada uma conseguia lidar com isto. Os impasses, essas divisões semânticas a que se refere

[80] No original: (…) yet Brontë does make it clear that in insisting on her freedom to imagine, she felt those very constraints. All the images of breaking out and of renewed confinement that characterize not only her work but Charlotte's as well may serve as metaphors for the self in a tradition-bound world, but they also function on a quite different level, as a way of acknowledging the problem in writing that arises when the conventions for representing the self in opposition to society will no longer do. The division of the semantic universe into parlor and heath, male and female, past and present, real and fictive obstructs the narrative process which depends upon making something new of all these deadlocks, and continuing the story therefore requires periodic acts of violence.

Armstrong no trecho acima, tudo isto influenciava a escrita de Emily Brontë. Mas ela parece desafiar o leitor, criando não apenas uma história polêmica, como também transformando a própria maneira de contar a história. Ao deixar o passado de Heathcliff em segredo, bem como a forma como ele fez fortuna ao se ausentar, Emily Brontë nos lembra que "a verdade não está no romance nem entre as convenções que romancistas usam para desviar o poder para as mãos de indivíduos comuns (ARMSTRONG, 2007, p. 103) [81]". Conforme já foi dito, a própria Charlotte Brontë parecia ver em sua irmã, Emily, alguém cuja escrita não se enquadrava aos moldes da época:

> (…) Foi Charlotte que avisou aos leitores que "um intérprete deveria sempre ter estado entre sua irmã e o mundo" (p. 8) e, portanto quis dizer que a linguagem de Emily era essencialmente uma linguagem particular. A maioria das críticas têm seguido esse caminho delineado pela primeira tentativa de destacar *Wuthering Heights* das categorias literárias de 1840 colocando a autora anteriormente ou posteriormente na história, mas raramente dentro de seu próprio momento no tempo (ARMSTRONG, 2007, p. 106)[82].

Brontë mesclava elementos de escolas distintas: podem-se perceber elementos românticos, mas também há elementos realistas em *Wuthering Heights.* Emily rompe com o *Bildungsroman* e com soluções típicas encontradas na literatura do século XIX. A impressão que se tem é a de que Emily era muito complexa para ser definida.

> Esta falha das convenções românticas para representar adequadamente os relacionamentos compondo sua narrativa é a maneira de Brontë de reconhecer o fato de que ficção não poderia mais ser escrita de um ponto de vista romântico e ainda ser considerada um romance. Então é que na segunda metade do romance, as convenções da literatura precedente, assim desmanchada, tornam-se o assunto de um novo tipo de ficção (ARMSTRONG, 2007, p. 98) [83].

[81] No original: the truth is neither in the novel nor among the conventions novelists use for diverting power into the hands of ordinary individuals.

[82] No original: (…) It was Charlotte who cautioned the readership that "an interpreter ought always to have stood between her [sister] and the world" (p. 8) and thereby implied that Emily's was an essentially private language. Most criticism has followed in the path cut by this first attempt to detach *Wuthering Heights* from the literary categories of the 1840's by placing the author backwards or even forwards in history but rarely within her own moment in time.

[83] No original: This failure of Romantic conventions to represent adequately the relationships comprising her narrative is Brontë's way of acknowledging the fact that fiction could no longer be written from a

Há uma mudança de estilos literários dentro do romance de Brontë: ela cria seus personagens e o contexto dentro de uma escola literária até que esta não mais satisfaz as demandas de sua ficção. Neste momento, ela alterna para outra. Este movimento, por si só, já representa uma inovação, algo bem inesperado, ainda mais no século XIX. O romance de Brontë não traz como solução para a personagem protagonista o casamento, por exemplo. Pelo contrário: o que costuma ser o fim em vários romances é, em *Wuthering Heights,* um elemento complicador: é a partir do casamento com Linton que Catherine cai em desgraça, adoecendo física e emocionalmente, até falecer. Batailles percebe em Wuthering Heights elementos de tragédia grega. Bloom diz que o romance quebra os limites de gênero. Portanto, fica claro que Emily Brontë estava à frente de seu tempo. De que maneira isto se relaciona com a ideia que defendo, de que ela teria em sua literatura elementos do feminismo? Assim como Charlotte via na linguagem da irmã algo distinto do usual, do que se utilizava na época e mesmo as idéias de sua irmã pareciam chocá-la, creio que isto refletia a forma como Emily Brontë via a sociedade contemporânea a ela. Elementos que comprovam esta visão estão em seu romance, onde se percebe possíveis críticas ao imperialismo e a forma de tratamento dada ao *outsider,* a forma como mulheres precisavam se casar para adquirir estabilidade, entre outros. Ela não encontrou a solução para os conflitos de seu romance na linguagem existente porque os conflitos levantados por ela são colocados indiretamente no romance. Ela precisou usar uma linguagem sutil, ambígua, porque em nenhum momento ela diz claramente algo como "eu questiono a forma como se vivencia a religião". Não se vê também no romance frases como: "as mulheres são vistas como procriadoras, esta é sua função. E para isto, elas devem buscar, de acordo com o que se espera delas, maridos que possam prover sobrenome e propriedades para sua futura geração. E ao fazer isto, ao se submeter a tal imposição, a mulher pode definhar". Menos ainda vê-se em *Wuthering Heights* algo como: "o diferente, o *outsider,* é tratado nesta sociedade como um paria, sem a menor chance de ser respeitado". Não, não se encontrarão frases assim. Contudo, estas idéias estão lá: em metáforas sobre janelas que se abrem ou fecham, e pessoas que vêem o que acontece do lado de fora, por estas janelas, sem permissão para

---

Romantic viewpoint and still be considered a novel. So it is that in the second half of the novel, the conventions of earlier literature, thus dismantled, become the subject matter of a new kind of fiction.

entrar. Ou estas idéias estão nos sermões de Joseph, com uma visão de religião dura, na qual o julgamento e a intriga substituem a generosidade, o perdão, o amor. E no caso da mulher, ela não tem o "final feliz" no casamento, este não é a solução para uma vida de dores, solidão e infortúnios, como se vê em outros romances. O marido em *Wuthering Heights* não salva a mulher. No livro de Brontë, uma nova linguagem precisou ser usada, uma linguagem peculiar, porque peculiares eram, principalmente, as idéias da autora.

### 3.2 A linguagem do romance e a linguagem da autora

A linguagem de Nelly e Lockwood se mistura com a própria linguagem de Emily Brontë: a partir do momento em que a autora opta por apresentar sua história em narrativas compartilhadas, ela faz uma opção por um tipo de linguagem. Ela decide que seu livro terá a narração feita por, pelo menos, dois personagens. Ainda assim, há outras narrativas dentro destas narrativas principais no romance de Brontë: há cartas, anotações em livros feitas por personagens, sonhos, enfim, há narrativas menores que complementam as maiores. Estas complexas divisões do romance em várias subnarrativas nos dizem muito sobre a linguagem escolhida pela autora, uma espécie de quebra-cabeças, onde as vozes e a cronologia se mesclam. Volto a defender aqui a ideia de que Lockwood intermediar a narrativa parece-me ser uma crítica de Brontë à necessidade de pseudônimos masculinos como forma de validar a escrita feminina. Nelly conhece a história, mas a narrativa é feita também por Lockwood, mero espectador do que acontece com os demais personagens. Uma prova da insignificância deste personagem pode ser o fato de que ele é perfeitamente dispensável em várias adaptações fílmicas, sem prejuízo para o romance.

Além disso, Brontë mostra diferenças sociais e regionais na fala de seus personagens. Ela mostra os traços da linguagem daqueles que habitavam o norte da Inglaterra em contraponto com pessoas vindas de outras regiões. Apresenta as diferenças entre as falas dos personagens que receberam educação formal e aqueles que não tiveram as mesmas oportunidades. Segundo o raciocínio de que as artes representam o contexto histórico e social onde estão inseridas e considerando também a ideia defendida por Virginia Woolf de que no século XIX as mulheres observavam o

que acontecia dentro de suas casas, ao escreverem nas salas de estar cercadas pelos demais moradores, pode-se dizer que Emily Brontë apresenta um retrato da sociedade (ou parte dela) da Yorkshire do século XIX.

### 3.3 As escolhas narrativas de Emily Brontë em *Wuthering Heights:* a possível denúncia

A ideia que defendo é a de que Emily Brontë faz, possivelmente, uma crítica -- talvez uma denúncia -- às condições vividas pelas mulheres no século XIX. No capítulo sobre *Wuthering Heights* e uma leitura pós-colonial, é possível ver que há leituras críticas que defendem a presença de uma denúncia ao imperialismo britânico nas colônias e a forma como "o outro", o imigrante, o diferente, é tratado (isto se dá na figura de Heathcliff). Se há essa possibilidade de leitura, creio ser possível, também, uma leitura onde se encontre os sinais de uma denúncia às imposições e restrições vividas pelas mulheres. Nelly Dean seria, neste caso, o personagem que personificaria esta denúncia. Não apenas ela, uma vez que o romance traz diferentes tipos de mulheres com diferentes destinos, mas todas, de uma forma ou de outra, encontram-se aprisionadas em um sistema patriarcal. Umas se saem melhor que as outras, mas todas representam, de alguma maneira, este aprisionamento.

Iniciando por Nelly Dean, pode-se dizer que ela é a verdadeira narradora do romance, mas ela precisa do aval de Lockwood para contar o que sabe. Ela era uma espécie de governanta, que serviu às duas gerações existentes no livro. Sabe tudo o que aconteceu, conhece todos os personagens, estava presente nos momentos cruciais. Curiosamente, o romance, contado na primeira pessoa, não se inicia com a narrativa de Nelly Dean, mas com a do senhor Lockwood. Ela só aparece no quarto capítulo:

> Que orgulhosos inconstantes somos nós! Eu, que havia decidido livrar-me de todo traquejo social e que abençoava a minha boa sorte, que fizera que encontrasse um lugar onde ele era quase impossível, eu, frágil criatura, depois de haver travado até de noite uma batalha contra o abatimento e a solidão, por fim me vi obrigado a me render. E, com a desculpa de conseguir informações a respeito das necessidades da minha instalação, pedi a Sra. Dean, quando ela me trouxe o jantar, que se sentasse, enquanto eu comia. Esperava encontrar nela uma normal

> "comadre" que me estimulasse ou me fizesse adormecer com a sua conversa (BRONTË, 2003, p. 31).

Lockwood é o novo inquilino de Thrushcross Grange, local onde, agora, a Sra. Dean trabalha. O trecho destacado mostra vários aspectos sobre ele e dinâmica que se daria entre os dois narradores (Lockwood e Dean): O primeiro, como ocorre com os personagens masculinos em *Wuthering Heights,* é um ermitão. Alguém com dificuldade para se expressar e para socializar. No decorrer do romance, vê-se que a Sra. Dean se comunica com muito mais habilidade. Apesar disso, ela aparece quando Lockwood percebe que a solidão e o tédio que dela decorre são superiores ao seu desânimo por contato com outras pessoas. Assim, ele inicia a conversa com a Sra. Dean. Desse ponto em diante, ela conta a ele (e assim, nós leitores também vamos conhecendo) a história daquelas pessoas peculiares que habitam a propriedade de Wuthering Heights e também sobre quem habitara, anteriormente, o local onde ele agora vive. Lockwood é quem dá o ritmo: a narrativa acontece quando -- e se -- ele tem interesse em ouvir a Sra. Dean. Seria isto um indício de que Emily Brontë se ressentia do fato de precisar de Ellis Bell, seu pseudônimo masculino, para contar suas histórias?

Outros pontos curiosos aparecem no capítulo 7, em uma conversa entre o senhor Lockwood e a senhora Dean. São dois momentos que, a meu ver, merecem destaque:

> (...). Estou vendo que as pessoas desta terra adquirem sobre os moradores das cidades a superioridade que uma aranha numa masmorra teria sobre uma aranha numa casa de campo, aos olhos dos vários ocupantes de qualquer delas. Contudo, esta atração profunda não é devida inteiramente à situação do observador. O povo desta terra vive mais seriamente, mais concentrado, menos em superfície, menos em mudanças e coisas frivolamente exteriores (BRONTË, 2003, p. 56)

Um pouco mais adiante, mas ainda no mesmo capítulo:

> Efetivamente, acho que sou uma criatura equilibrada e razoável-disse ela- não exatamente pelo fato de viver entre montanhas e ver as mesmas caras e as mesmas ações, do começo ao fim do ano, mas porque fui submetida à severa disciplina, que me ensinou a ser criteriosa. E, além disso, tenho lido mais do que o senhor imagina. Não há nesta biblioteca livro algum que eu não tenha aberto e dele tirado algum proveito, a não ser os daquela fileira de gregos e latinos, e os franceses. Assim mesmo, sou capaz de distinguir uns dos outros. É o máximo que o senhor pode exigir da filha de um homem pobre.

> Mas, de qualquer maneira, se preciso continuar a minha história ao estilo de uma verdadeira "comadre", convém não perder tempo. (...) (BRONTË, 2003, p. 56-57).

O que chama a atenção, nestes dois pontos, são os seguintes aspectos: primeiramente, a semelhança entre a ficção e a realidade. Virginia Woolf, em seu texto *A room of one´s own*, mostra trechos de *Jane Eyre* nos quais ela acredita estar lendo, de fato, sobre a autora, Charlotte Brontë. Creio que estes trechos destacados mostram, em *Wuthering Heights,* muito da autora, Emily Brontë, e da realidade do Norte da Inglaterra e sobre como as pessoas de lá eram vistas pelo resto do país, no século XIX. Além disso, existe toda a imagem da rigidez, disciplina e austeridade, que eram parte constante da vida das irmãs Brontë. Lockwood fala sobre o "observador": é válido lembrar que Woolf se refere à escrita feminina do século XIX como uma escrita baseada em observação, já que era necessário escrever em uma sala comum, onde todos se sentavam juntos.

Além disso, é válido ver a questão sobre a leitura: Nelly Dean deixa claro para Lockwood que, apesar de suas circunstâncias e contra o que se poderia esperar, ela já leu muito. Ela demonstra interesse pelos livros, por cultura, mesmo que a realidade, por vários motivos, indicasse o contrário. Não seria aqui um biografema? Não estaria Emily Brontë dizendo, através de Nelly, que ela, Brontë, lia muito e sabia muito, apesar das circunstancias contrarias a isso? Allingham parece corroborar essa hipótese, mostrando que as irmãs liam desde os cânones até as publicações contemporâneas:

> A real educação das moças, entretanto, foi em Haworth Parsonage, onde elas correram pelos livros de seu pai, e foram assim nutridas pela Bíblia, Homero, Virgílio, Shakespeare, Milton, Byron, Sir Walter Scott e muitos outros. Elas liam, entusiasmadamente, artigos sobre assuntos atuais, longas revisões e disputas intelectuais em *Blackwood's Edinburgh Magazine* e *The Edinburgh Review*. Elas também variaram livremente em Esopo e no coloridamente bizarro mundo de *The Arabian Nights' Entertainments*... *(*ALLINGHAM, 2004).[84]

[84] No original: The girls' real education, however, was at the Haworth parsonage, where they had the run of their father's books, and were thus nurtured on the Bible, Homer, Virgil, Shakespeare, Milton, Byron, Sir Walter Scott and many others. They enthusiastically read articles on current affairs, lengthy reviews and intellectual disputes in *Blackwood's Edinburgh Magazine* and *The Edinburgh Review*. They also ranged freely in Aesop and in the colourfully bizarre world of *The Arabian Nights' Entertainments*…

Saltando agora para o capítulo 10, vê-se outra manifestação de Lockwood dando o ritmo da narrativa e convidando a Sra. Dean a falar, pois era de interesse do mesmo. Ele se encontra adoentado e entediado. Lembra-se então, neste momento, da Sra. Dean:

> (...). Estou muito fraco para ler, mas sinto que teria prazer em estudar algo de interessante. Por que não pedir a Sra. Dean que continua a sua narrativa? (...). Vou tocar a campainha. A Sra. Dean vai ficar feliz de me ver em condições de conversar alegremente. Ela veio (BRONTË, 2003, p. 80).

Neste momento, a Sra. Dean aparece, de fato, após ser chamada, imaginando que Lockwood já queria tomar os remédios, mas é surpreendida pelas seguintes palavras:

> (...). Mas não me interrompa. Traga a sua cadeira para aqui. Não toque naquele amargo batalhão de remédios. Tire seu tricô do bolso... muito bem... e agora continue a história do sr. Heathcliff, de onde a deixou até o dia de hoje. (...) (BRONTË, 2003, p. 80).

Nos dois trechos, vê-se claramente que Lockwood determina quando Nelly vai contar a história e também fica claro que ele imagina que ela vai ficar feliz em servi-lo. No segundo trecho, há uma série de comandos: faça isso, não faça aquilo, e agora continue a história. Vejo nestes trechos uma clara postura de autoridade versus subordinado, que vai além da posição patrão/ empregado. Há comandos sobre a fala. O homem detém o controle e a mulher obedece, mesmo sendo ela a conhecedora da história.

No capítulo 15, apesar deste comportamento arbitrário, Lockwood demonstra admirar a forma como Nelly narra. Mas, ainda assim, ele se apodera da história:

> Passou outra semana... a cada dia eu me aproximo mais da saúde e da primavera! Já ouvi toda a história do vizinho, em diferentes oportunidades, conforme as folgas obtidas pela minha arrumadeira, nos intervalos das suas mais importantes ocupações. Vou prosseguir seu relato, usando suas próprias palavras, exceto resumindo um pouco. Afinal, ela é uma ótima narradora, e acredito que não poderia melhorar seu estilo (BRONTË, 2003, p. 135).

Sendo Nelly esta narradora incrível, com estilo perfeito, por que Lockwood vai contar a história? E vai resumi-la? Brontë escolheu assim fazê-lo por qual razão? E

quando Lockwood fala sobre as "importantes ocupações" de Nelly: haveria aí um tom irônico?

No capítulo 30, Lockwood se refere à história como sendo "da Sra. Dean": "Assim terminou a história da Sra. Dean" (BRONTË, 2003, p. 253). Ele fala de seu estilo de narrativa, considera que a história é dela, mas todo o tempo deu o ritmo da narrativa e, por vezes, tomou para si a narrativa. É uma relação ambígua, sem dúvida.

A partir do capítulo 31, a narrativa vai e vem entre Lockwood e Nelly Dean, em uma espécie de jogo. Ela narra os eventos mais relevantes e ele encerra o romance.

Lockwood considera a Sra. Dean uma excelente narradora. Ainda assim, ela precisa dele para que possa falar. Vejo as escolhas de Emily Brontë como sendo muito ponderadas, bem pensadas e nada alheatórias. Assim sendo, reforço a ideia de que a narrativa do romance, tendo sido elaborada como foi, traria uma crítica à falta de voz das mulheres no século XIX. Na verdade, elas tinham voz. Elas tinham o que dizer. O que lhes faltava, na verdade, era a possibilidade de usar essa voz. Percebo em Nelly Dean e sua dinâmica com Lockwood uma clara referência a esta situação.

### 3.4 As mulheres e o controle da linguagem em *Wuthering Heights*

Sandra Gilbert e Susan Gubar, em seu texto "Looking Oppositely: Emily Brontë´s Bible of Hell", fazem uma comparação entre Emily Brontë e Mary Shelley, autora de Frankenstein. A seguinte comparação, em especial, chamou minha atenção:

> E da mesma maneira que todos os personagens em *Frankenstein* são de certa forma os mesmos dois personagens, também "todos [em *Wuthering Heights*] são finalmente relacionados com todos os outros e, de certa forma, repetidos em todos os outros", como se o romance, tal qual uma ilustração de "Das Unheimlische, "de Freud, fosse a respeito do "perigo de ser assombrado por estranhas versões de si mesmo. "Mas quando é criado por uma mulher no misógino contexto da cultura literária ocidental, este tipo de narrativa ansiosamente filosófica, solucionadora de problemas, criadora de mitos deve—ao que parece - inevitavelmente tem que lidar com as igualmente fortes, porém opostas, histórias contadas pela poesia patriarcal, e especificamente pela poesia patriarcal de Milton (GILBERT & GUBAR, 2007, p. 36-37) [85].

[85]No original: And just as all the characters in *Frankenstein* are in a sense the same two characters, so "everyone [in *Wuthering Heights*] is finally related to everyone else and, in a sense, repeated in everyone else," as if the novel, like an illustration of Freud's "Das Unheimlische," were about "the danger of being

Gilbert e Gubar explicam que tanto Shelley quanto Brontë pareciam ver em Milton uma espécie de modelo. Porém, elas acreditam que, enquanto Shelley reescreve o mito[86] de Milton, clarificando- o, Brontë optara por se rebelar contra ele. Essa ideia de que Brontë reescreve a literatura do patriarcado aparece no texto *The Power of Excommunication: sex and the feminine text in Wuthering Heights,* de Regina Barreca, no qual a autora aponta o fato de Cathy (personagem de Brontë), escrever uma espécie de diário sobre livros já escritos, por cima dos textos neles encontrados, ao invés de fazê-lo em uma folha em branco:

> Joseph, resmungão capataz da ideologia dominante, tem seu texto sobrescrito pela canção de Nelly, em muito da mesma forma que Catherine escreve por sobre as lacunas de seu Novo Testamento, criando um testamento muito mais novo, muito mais pessoal do que o que lhe foi dado. Preenchendo os espaços vazios com suas próprias palavras, ela torna literal a frase convencional: 'Catherine Earnshaw, seu livro'(BARRECA, 2007, p. 148) [87].

Barreca associa essa ação a uma forma de se rebelar contra o cânone: escrever por sobre o que já está escrito, como forma de fazer algo novo. A personagem de Brontë estaria, então, fazendo com o cânone o que Gilbert e Gubar suspeitam que a própria Emily tenha feito com o texto de Milton: reescrevendo-o, rebelando-se. Esta postura de rebeldia frente a textos do patriarcado evidencia-se no seguinte trecho do texto de Barreca:

> 'Leia sua Bíblia como um cristão e me deixe em paz', é a resposta de Nelly Dean à 'interrupção interna de Joseph'. Nelly continuará a cantar. Ao fazê-lo, ela continua criando um texto feminino alternativo, o qual faz um paralelo às gaguejadas ameaças punitivas de Joseph. A canção de Nelly, como os outros textos criados pelos personagens

---

haunted by alien versions of the self."5 But when it is created by a woman in the misogynistic context of Western literary culture, this sort of anxiously philosophical, problem-solving, myth-making narrative must—so it seems—inevitably come to grips with the countervailing stories told by patriarchal poetry, and specifically by Milton's patriarchal poetry.

[86]No caso, o mito sobre o qual elas falam é a obra de Milton *Paradise Lost.*

[87]No original: Joseph, muttering overseer of the dominant ideology, has his text overwritten by Nelly's song, in much the same way that Catherine writes all over the blanks of her NewTestament, creating a much newer, much more personal testament than the one she had been given. Filling up the empty spaces of the one with her own words, she literalises the conventional phrase: 'Catherine Earnshaw, her book'.

> femininos de *Wuthering Heights*, indicam uma apropriação do poder da linguagem o qual as mulheres usam então como um instrumento de controle contra a ordem dominante (BARRECA, 2007, p. 147-148) [88].

No romance, este é o momento em que Lockwood se depara com os escritos de Cathy:

> (...) Era uma Bíblia, em tipos miúdos, cheirando terrivelmente a mofo. A folha de guarda tinha a seguinte inscrição: "Pertence este livro a Catarina Earnshaw", e uma data que remontava havia 25 anos. Tornei a fechá-lo, abri outro e mais outro, até tê-los examinado todos. (...) Raros eram os capítulos que haviam escapado a um comentário ou coisa semelhante a pena ou a lápis, enchendo os espaços brancos deixados pelo impressor. Havia frases destacadas. Em outros trechos, tinham a forma de um diário regular, rascunhado pela mão inábil de uma criança. (...) Brotou dentro de mim imediato interesse pela desconhecida Catarina e comecei logo a decifrar seus semi-apagados hieróglifos (BRONTË, 2003, p. 20-21).

Cathy parece desrespeitar os textos previamente escritos, ou parece considerar que o que ela tem a registrar seja mais importante. Assim, vai deixando sua história, seus sentimentos, sobre onde outrora havia outro texto, imaculado. O resultado disso é um registro de suas memórias e o despertar do interesse de um estranho sobre o que ela contava e sobre quem era ela. Novamente, não vejo esta ação como algo alheatório na história. Creio que Brontë, com isso, de fato fazia o que Barreca, Gilbert e Gubar afirmam: Cathy, assim como a própria Brontë, reescrevem o cânone, procurando criar uma nova narrativa.

Barreca ainda afirma que os personagens femininos em *Wuthering Heights* seriam os detentores da real capacidade de comunicação: "(…) os personagens femininos são os únicos que têm a habilidade, desejo e vontade de falar, escrever e cantar" (2007, p. 148) [89]:

---

[88]No original: 'Read your Bible like a Christian and never mind me', is Nelly Dean's reply to Joseph's 'interruption from within'. Nelly will continue to sing. In doing so, she continues to create an alternative, feminine text which forms a parallel to Joseph's punitive, stuttered threats. Nelly's song, like the other texts created by the female characters of *Wuthering Heights*, indicates an appropriation of the power of language which women then use as an instrument of control against the dominant order.

[89]No original: the female characters are the only ones who have the ability, desire and will to speak, write and sing.

> Entretanto, um argumento pode ser feito, de que em *Wuthering Heights*, o poder da escrita e da fala são evidências do poder das mulheres, e não de sua sujeição. Os personagens femininos são os sujeitos e não os objetos do discurso. Eles desafiam os personagens masculinos ao criar textos que existem em oposição à ideologia predominante (2007, p. 149) [90].

Parece-me que Emily Brontë teria adotado a máxima: "se não pode vencê-los, junte-se a eles". Ela passou a jogar o jogo e tornou-se melhor do que seus oponentes (o patriarcado e seus defensores) e isto se revela nestes vestígios deixados por ela em seu romance. As suas personagens tomam em suas mãos exatamente aquilo do que mulheres costumavam ser banidas no século XIX: a comunicação. Enquanto Brontë precisava de um pseudônimo masculino, suas personagens dominavam a linguagem, fosse ela oral ou escrita, enquanto os homens ficavam perdidos, atônitos. Nelly Dean pode até obedecer ao ritmo de narrativa imposto por Lockwood, mas é ela quem domina o conteúdo, ela é quem sabe a história, quem conhece os personagens. "Os personagens masculinos, por outro lado, dificilmente conseguem articular seus mais simples pensamentos" (BARRECA, 2007, p. 151). Heathcliff demora a aprender a língua dos Earnshaw e, após aprender, ainda assim quase não fala. Devido à sua situação na família, é privado de educação formal e depois, como parte de sua vingança, faz o mesmo com Hareton, filho de Hindley. Lockwood comenta sobre a fala de Heathcliff: "(...) ele abrandou um pouco o lacônico estilo de suprimir os pronomes e verbos auxiliares, e abordou um assunto que presumia devesse ser do meu interesse" (BRONTË, 2003, p. 11). Mesmo os homens cultos do romance, Lockwood e Linton, apresentam dificuldade para se comunicar. As mulheres de Brontë se vingam, afinal, tomando para si, em pleno século XIX, algo que parecia ser de exclusividade masculina: o poder sobre a palavra.

Contrariamente ao que acontece com Cathy, Heathcliff tem dificuldade com a linguagem ou, pelo menos, a linguagem de palavras, já que ele consegue expressar o

---

[90]No original: However, an argument can be made that in *Wuthering Heights*, the power to write and speak are evidence of women's power, not women'ssubjection. The female characters are the subjects, not the objects, of the discourse. They challenge the male characters by creating texts that exist in opposition to the prevailing ideology (BARRECA, 2007, p. 149, minhatradução)[90].

que quer, mas não de uma maneira muito convencional. Meyer relembra que quando ele chega a Wuthering Heights, ainda criança, ele fala uma língua que as pessoas não compreendem. Meyer chama a atenção para o fato de que após aprender inglês, ninguém pergunta a Heathcliff de onde ele veio, quem eram seus pais, etc. Ele falava pouco, como Nelly Dean relata à Lockwood. Edgar Linton, por outro lado, está sempre lendo, sempre envolvido com papéis em sua biblioteca. Mesmo adulto, quando Heathcliff impede Linton de modificar seu testamento, isto ocorre não porque Heathcliff conseguiu se comunicar, mas sim, segundo Meyer, porque ele consegue impedir que Linton exerça seu poder de comunicação. Quando Heathcliff, enfim, se apodera de Wuthering Heights, é o nome Earnshaw que aparece na entrada da propriedade, e o nome Heathcliff só é escrito quando Cathy o faz, ao escrever as variadas possibilidades de associação com seu nome ("Catherine Earnshaw", "Catherine Heathcliff", "Catherine Linton"):

> A falta de nome de Heathcliff é enfatizada no início do romance e, novamente, enquanto a história caminha para seu final, Brontë lembra o leitor do anonimato de Heathcliff e de seu status como um *outsider* racial e linguístico (MEYER, 2007, p. 170) [91].

A identidade de Heathcliff, prévia à Wuthering Heights, está apagada: não se sabe de onde veio, quem eram seus pais, nem como se chamava. Meyer fala sobre o fim do romance, quando Nelly não sabe o que escrever no túmulo de Heathcliff e a única palavra é esta, este nome recebido por ele, dado pelo senhor Earnshaw. Mesmo esse nome, como relembra Meyer, não é original, é "emprestado": era o nome do primeiro filho de Earnshaw, um filho que havia morrido. Segundo Meyer, a lápide de Heathcliff comprova que o exílio apagou sua identidade preexistente. Aqui aparece, novamente, uma semelhança com o texto de Michelle Cliff, *The Tempest and the Teapot*: a falta de voz do colonizado e uma identidade anulada, como se, previamente à colonização, nada existisse. Como foi dito antes, Michelle Cliff tem uma preocupação em retomar essa identidade prévia.

[91]No original: Heathcliff's namelessness is emphasized at the beginning of the novel, and again, as the novel draws to a close, Brontë reminds the reader of Heathcliff's anonymity and his status as racial and linguistic outsider.

A linguagem é um aspecto importantíssimo em *Wuthering Heights.* Acredito que houve uma escolha deliberada de Emily Brontë para fazer com que os personagens femininos não apenas tenham voz, mas saibam usá-la de forma mais elaborada que os personagens masculinos, o que pode corroborar, acredito, a impressão de que exista uma Emily Brontë com ideias feministas. Além disso, autores defendem outras formas de linguagem presentes no romance onde há, novamente, um domínio feminino: o olhar, por exemplo, ou até mesmo a habilidade de ler e escrever. Refuto a ideia de que tais escolhas fossem ingênuas ou impensadas. Creio que Emily Brontë calculou exatamente esses detalhes. E por que teria feito isto? Por que teria dado aos personagens femininos o poder da comunicação, da palavra? Seria exatamente porque este era vetado às mulheres do século XIX?

### 3.4.1 As mulheres de Brontë e o olhar: outras formas de comunicação

Brontë consegue que suas personagens femininas se comuniquem muito e de maneira eficiente. Isto parece, muitas vezes, incomodar os personagens masculinos. As mulheres em *Wuthering Heights* têm outras formas de se comunicar como, por exemplo, através do olhar. E esta forma traz desconforto aos personagens masculinos, por não conseguirem lidar com este olhar, que é, para eles, quase que um feitiço. O costume, se é que esta é a palavra adequada, é que o homem detenha o poder, o controle, do olhar. Ao ter este olhar retribuído ele se espanta, recua e se sente incomodado. Este controle sobre o olhar aparece também no cinema, onde, principalmente há décadas atrás, podia-se olhar para as mulheres, que eram objetos, mas dificilmente via-se o olhar da mulher por trás das câmeras. No texto *The Situation of the Looker-On: Gender, Narration, and Gaze in Wuthering Heights"*, Beth Newman tece uma reflexão sobre o aspecto do olhar no romance de Brontë:

> Emily Brontë parece não apenas ter previsto a preocupação pós-Jamesiana com a terminologia visual, mas até mesmo ter provocado algumas das implicações da terminologia para a poética feminista do romance (NEWMAN, 1990, p. 1030) [92].

[92] No original: Emily Bronte would seem not only to have anticipated anticipated the post-Jamesian preoccupation with visual terminology but even to have teased out some of that terminology's implications for a feminist poetics of the novel.

É válido perceber que Emily Brontë colocou, em seu romance, questões não pensadas em seu tempo (portanto, reforçando a ideia de que ela estava à frente do mesmo) e o fato de que há, segundo Newman, "poética feminista do romance", reforçando a ideia inicial de que Brontë seria, a seu modo, uma feminista- neste caso, pela forma com a qual trata a questão do olhar em *Wuthering Heights*- ele se torna uma espécie de arma feminina. Assim como já foi dito que as mulheres no romance tomam para si o talento da comunicação, elas também tomam o controle do olhar, outrora apenas permitido aos homens. Newman relembra o trecho da história na qual Lockwood conta que conhecera "uma deusa", pela qual ele nutria admiração platônica e a observava. No momento em que esta mulher retribui o olhar ele não sabe como agir e acaba fugindo. Newman chama a atenção para o fato de que isto acontece novamente com Lockwood no romance, ao demonstrar total inabilidade com o sexo oposto: desde a cadela de Heathcliff até Catherine II. Portanto, Lockwood não consegue lidar com o feminino, seja ele um animal ou uma pessoa. Em ambos os casos, ele teme ser ferido, de um modo ou de outro. Assim como ele, também Joseph parece temer o olhar de Cathy II, vendo-a como uma bruxa que poderia enfeitiçá-lo. Mesmo o destemido Heathcliff, que costuma ser aquele que aterroriza as pessoas, parece perder a coragem diante do olhar de uma mulher. Newman explica esse pavor utilizando duas imagens: a da feiticeira e a Medusa de Freud, que usa o mito grego para explicar como o olhar feminino induz no homem o medo da castração. Para explicar a ideia da feiticeira, Newman utiliza a etimologia das palavras usadas por Lockwood para descrever seu objeto de desejo:

> Assim como voyeurs da vida real, entretanto, Lockwood não pode apreciar o olhar uma vez que este é detectado. Esta limitação é importante, como a palavra que ele usa para invocar os encantamentos de sua "criatura" ou "deusa" sugere. Fascinante, derivada de fascinum, 'feitiçaria, ' identifica-se com o agora obsoleto significado de fascinar-"enfeitiçar," o qual ainda sobrevive ele próprio em uma definição ainda atual: "paralisar e colocar um feitiço ligado por um poder irresistível" (NEWMAN, 1990, p.1030) [93].

[93] No original: Like many real-life voyeurs, however, Lockwood cannot enjoy looking once his look is detected. This limitation is important, as the word he uses to invoke the charms of his "creature" or "goddess" suggests. Fascinating, derived from fascinum 'witchcraft,'resonates with the now obsolete meaning of fascinate-"to bewitch,"which itself survives in a still current definition: "to transfix and hold spellbound by an irresistible power."

O episódio que envolve Lockwood e esta mulher que lhe deixa sem reação, ao devolver o olhar, é relatado por ele já no primeiro capítulo do romance, e ocorre da seguinte maneira:

> Eu usufruía um mês de bom tempo à beira-mar, quando conheci a mais fascinante das criaturas, para mim uma verdadeira deusa, tanto que ela nem tomou conhecimento da minha pessoa. Nunca lhe confessei o meu amor com palavras, mas se os olhos falam, o último dos tolos poderia verificar que eu estava totalmente apaixonado. Ela por fim compreendeu e por sua vez me lançou um olhar... o mais doce de todos os olhares imagináveis. Que fiz eu? Confesso-o para vergonha minha... encolhi-me friamente na minha timidez, como um caracol. A cada olhar, recolhia-me mais frio e mais distante, até que afinal a pobrezinha começou a duvidar de seus próprios sentidos, e, acabrunhada de confusão pelo seu suposto engano, persuadiu sua mamãe a mudar de pouso. Por causa deste curioso feitio meu, criei reputação de crueldade intencional, aliás bem injusta, como só eu mesmo posso julgar ( BRONTË, 2003, p. 9).

O próprio Lockwood afirma que "os olhos falam": porém, só os olhos masculinos têm esse privilégio, de acordo com seu relato. O olhar feminino o fez "encolher como um caracol", até que, por fim, a mulher já duvidava de sua própria percepção. Ele ficou protegido em sua fama de cruel, cuja intenção ele nega, mas que parece ter-lhe servido de escudo e o poupado de se envergonhar por sua inabilidade. A vergonha foi transferida para o feminino, que passou a ser chamada de "pobrezinha" por aquele que antes a descrevia como "a mais fascinante das criaturas, uma verdadeira deusa". Ela passa a duvidar do que havia visto com seus próprios olhos: Lockwood, assim, tenta vencer o olhar feminino duas vezes: veta sua força e sua credibilidade.

Newman recorre a Lacan, para explicar esse medo do olhar feminino, que faz com que Lockwood aja de tal maneira:

> Os seminários de Jacques Lacan sobre o olhar podem iluminar as conexões entre o responsivo olhar feminino e a ansiedade da castração, os quais parecem atados juntos não apenas na resposta de Lockwood à sua "deusa", mas também, como eu argumento abaixo, na maneira com a qual a maioria dos personagens masculinos

> significativos no romance de Brontë respondem a uma mulher que devolve o olhar (NEWMAN, 1990, p.1031) [94].

O olhar é uma forma de poder. Aquele que detém o olhar é sujeito, enquanto quem o recebe é, por sua vez, objeto. O olhar foi, por muito tempo, exclusivamente masculino: não significa, contudo, que mulheres não olhassem ou não observassem. Mas o olhar explícito, quando aquele que olha o faz de forma segura, sem receios, esse foi masculino. Às mulheres cabia serem olhadas, observadas, admiradas ou julgadas. Mesmo no cinema, nos dias de hoje, ou em programas televisivos, ainda existe uma cultura de objetificação do corpo da mulher. Ela é convidada a se cobrir ou se mostrar de acordo com o que a sociedade espera dela. Quando digo que Brontë tem aspectos feministas, penso em como os personagens femininos de *Wuthering Heights* desafiam, ainda que em pequenos gestos, o patriarcado. As mulheres de Brontë olham. E não escondem o olhar. Elas fazem questão de olhar e de que vejam que elas o estão fazendo. Esse olhar é um "atrevimento": mulheres não deveriam, no século XIX, fazê-lo. Isto era uma afronta, uma ação vista como algo que trazia incômodo ao ser olhado. Essa inversão é desconcertante, vista pelos homens como algo que se assemelha a um feitiço. A mulher que olha é uma bruxa, nesse entendimento masculino, capaz de jogar sobre um homem um feitiço e isto os amedronta. Lockwood, Joseph e até mesmo Heathcliff, que é tão feroz, todos eles se assustam e evitam o olhar feminino. Mesmo se este é uma resposta ao olhar deles próprios: não se espera que a mulher olhe, mesmo que seja respondendo a um olhar recebido.

Retornando ao episódio que envolve Lockwood e sua "deusa", pode-se analisá-lo a partir da Medusa de Freud. Em muitas culturas, segundo Newman, a Medusa é relacionada ao "mal olhado", que pode ser derrotado por outro olho, que retorna o olhar. Nesse episódio de Lockwood, entraria então "Medusa", que tira do homem o monopólio do olhar. O outro, que é olhado primeiro, ao olhar deixa de ser objetificado. Por isso, ele desvia o olhar:

---

[94]No original: Jacques Lacan's seminars on the gaze may illuminate the connections between the returning female gaze and castration anxiety, which seem knotted together not only in Lockwood's response to his "goddess" but also, as I argue below, in the way most of the significant male characters in Bronte's novel respond to a woman's returning gaze.

> (...) Medusa desafia o olhar masculino como a cultura ocidental o construiu: como privilégio do sujeito masculino, como forma de relegar às mulheres (ou "Mulher") o status de objeto (de representação, discurso, desejo, etc.). Tal desafio é certamente inquietante, perturbando o prazer que o sujeito masculino tem ao olhar e as relações hierárquicas nas quais ele reafirma sua dominância. Não é de se espantar, então, que Lockwood se afasta mais "a cada olhar", encolhendo-se para si mesmo como um caracol (NEWMAN, 1990, p. 1031).[95]

Lockwood me parece ser um personagem fraco, com imensas dificuldades de se expressar e de estabelecer comunicação com outras pessoas. No início do livro ele diz, inclusive, estar feliz porque vê em Heathcliff um ermitão, assim como ele, como se isto fosse algo de que se deva orgulhar. Acho muito irônico, da parte de Brontë, que justamente este homem seja um co-narrador em seu romance. Lockwood parece não conseguir estabelecer contato com nenhuma mulher, a não ser Nelly Dean, mas imagino que isso se dê porque ela não lhe oferece perigo: não há interesse sexual e, por ser sua empregada, ela o respeita e o obedece. Assim, ele se sente protegido de todas as formas e consegue, neste caso, interagir com uma mulher. Newman comenta sobre dois outros momentos nos quais Lockwood parece ser completamente inábil na interação com o sexo oposto. Em uma das situações, ele chega a ser incapaz de interagir com uma cadela, onde, crê Newman, fica mais explícito o medo de Lockwood de ser ferido (neste caso, literalmente) por alguém do sexo feminino: a cadela, na casa de Heathcliff, olha para Lockwood. Ele responde ao olhar com caretas, se vê atacado e se defende com uma "vara". Ele tem o medo real de ser mutilado e se defende com um objeto fálico.

Outra paródia da história de flerte de Lockwood é quando ele encontra Catherine Heathcliff (Cathy II). Ele simplesmente não sabe como agir quando ela o olha, analisando aquela espécie de intruso, que chega à casa de Heathcliff, completamente desavisado de como isto é um erro, já que ninguém quer receber visitas em Wuthering Heights: "(...) Encarei-a... ela também me encarou. Em todo caso, fixou em mim um

[95] No original: (…) Medusa defies the male gaze as Western culture has constructed it: as the privilege of a male subject, a means of relegating women (or "Woman") to the status of object (of representation, discourse, desire, etc.). Such defiance is surely unsettling, disturbing the pleasure the male subject takes in gazing and the hierarchical relations by which he asserts his dominance. No wonder, then, that Lockwood retires farther "at every glance," shrinking into himself" like a snail.

olhar frio e indiferente, excessivamente embaraçoso e desagradável" (BRONTË, 2003, p. 13).

Newman mostra que outros personagens (até mesmo Heathcliff) têm dificuldade com o olhar de Catherine II:

> Através de Catherine, o texto, parodicamente, inscreve as dinâmicas envolvendo o olhar e articula o fato psicológico que quando uma mulher retorna o olhar ela reafirma sua "existência" como um sujeito, seu lugar fora da posição de objeto ao qual é relegada pelo olhar masculino e com o qual ele a define como "mulher". O romance até mesmo confronta essas dinâmicas francamente, ao colocar Catherine explicitamente negando que Heathcliff tenha qualquer coisa a temer por seu olhar (NEWMAN, 1990, p. 1032). [96]

No capítulo 33, Heathcliff pensa que Joseph se aborreceu com Nelly. O empregado o explica que o problema é Catherine (Cathy II), que estaria enfeitiçando Hareton e, assim, causando problemas:

> (...) Por causa de Nelly eu não iria embora... por mais imprestável que ela seja. Graças a Deus, ela não seria capaz de roubar a alma de ninguém. Ela nunca foi bonita, para que alguém prestasse atenção às suas olhadelas. Foi a peste dessa rapariga depravada que enfeitiçou o nosso rapaz com os seus olhos desavergonhados e suas maneiras indecentes... Não! (...) (BRONTË, 2003, p. 271).

Cathy, de acordo com Joseph, é uma "peste", "depravada", que pode enfeitiçar um rapaz com seus "olhos desavergonhados". Nelly, por outro lado, não oferece risco, pois não é bonita, logo suas "olhadelas" não oferecem perigo. O olhar, portanto, significa poder. Aquele que olha é o sujeito, o que recebe o olhar é o objeto. Emily Brontë inverte os papéis normalmente aceitos e coloca, em seu romance, a mulher como detentora do olhar e mostra as reações masculinas: como isto os deixa desorientados, incomodados e até mesmo amedrontados.

[96] No original: Through Catherine, the text parodically inscribes the dynamics involved in the gaze and articulates the psychological fact that when a woman looks back she asserts her "existence" as a subject, her place outside the position of object to which the male gaze relegates her and by which it defines her as "woman." The novel even confronts these dynamics straightforwardly, having Catherine explicitly deny to Heathcliff that he has anything to fear from her gaze.

### 3.4.2 As mulheres de Brontë, a leitura e a escrita

Outro campo normalmente visto como predominantemente masculino, principalmente no século XIX, é o da leitura e escrita. As mulheres não eram incentivadas a ler e, menos ainda, escrever. Neste sentido, vê-se, novamente, Emily Brontë contrariando ideias previamente concebidas e aceitas. Os personagens femininos lêem, escrevem e contam histórias. Os personagens masculinos são, em sua maioria, alheios ao mundo letrado e literário. Mesmo aqueles que lêem, como Lockwood e Linton, não parecem fazer muito uso disto. Enquanto a única coisa que o criado Joseph lê é a Bíblia, Nelly se orgulha, em um diálogo com Lockwood, de já ter lido todos os livros da biblioteca da casa. Heathcliff é privado de uma educação formal e depois se vinga, fazendo o mesmo com o filho de Hindley, Hareton. É exatamente uma mulher, Cathy II, que faz com que Hareton venha a se interessar por livros, e o ensina a ler e escrever. Este fato pode ser visto como uma espécie de subversão, pois traz uma inversão do que se poderia esperar naquela época. Uma mulher introduzindo um homem ao letramento era, no mínimo, inesperado.

Nos capítulos anteriores, já abordei a escrita de Catherine sobre os livros. Cathy parecia menosprezar os escritos prévios, para escrever sobre eles a sua própria historia, fazendo o que, como já exposto, autores comparam com a própria escrita de Emily Brontë, que estaria, a seu modo, reescrevendo sobre o cânone do patriarcado a sua própria literatura. Também já foi abordado, na parte em que trato da narrativa de Nelly Dean, sua fala na qual ela conta a Lockwood que já leu quase todos os livros existentes na biblioteca. Dentre os poucos que não leu, afirma saber reconhecer, pelo menos, de que tipo são e em que idioma estão escritos.

Cathy II tem um imenso apreço pela leitura. Ao ser obrigada por Heathcliff a viver em Wuthering Heights, ela parece sentir mais falta de seus livros do que de todo o luxo de Thrushcross Grange. Lockwood entrega a ela um bilhete de Nelly, mas ela não tem como responder. Não existe papel em Wuthering Heights. Cathy II é mais cuidadosa com os livros do que sua mãe: “(...) mas que nada tenho com que escrever, nem mesmo um livro de onde possa arrancar uma página em branco” (BRONTË, 2003, p. 255). Ela até arrancaria uma página de livro, mas em branco- neste ponto mostrando

uma diferença entre ela e sua mãe, que não via problema algum em utilizar páginas escritas para fazer seus diários. Em sua conversa com Lockwood, Cathy se queixa:

> Eu lia constantemente, quando os tinha. Mas o Sr. Heathcliff nunca lê. Por isso enfiou na cabeça que deveria destruir os meus livros. Há semanas que não ponho os olhos em cima de um sequer. Apenas certa vez remexi no depósito de teologia de José, com grande irritação dele. E outra vez, está ouvindo, Hareton? , fui dar com uma reserva oculta em seu quarto... alguns volumes latinos e gregos, e contos e versos... todos estes, aliás, velhos amigos. Eu os havia trazido da Granja e você os juntou, como o corvo que reúne colheres de prata pelo simples prazer de roubar! Eles não lhe servem para nada. Ou então você os escondeu com o mau pensamento de, não podendo você mesmo saboreá-los, não permitir que outrem os saboreie. Terá sido sua inveja que aconselhou o Sr. Heathcliff a privar-me dos meus tesouros? Mas a maior parte deles está gravada em meu cérebro e impressa em meu coração. E desses você não me poderá privar (BRONTË, 2003, p. 255-256).

Cathy, com suas palavras, expõe o primo, deixando claro que para ele os livros não têm serventia: Lockwood percebe que Hareton não sabe ler. Inclusive, será Cathy que irá ensiná-lo:

> Assim é ela que finalmente restaura a ordem tanto em Heights como em Grange ao se casar com Hareton Earnshaw, quem ela, significativamente, preparou para sua nova posição ao ensiná-lo a ler. Através de sua intervenção, portanto, ele pode finalmente reconhecer o nome na fachada em Wuthering Heights— o nome Hareton Earnshaw— que é tanto seu próprio nome como também o nome do fundador da casa, o patriarca primordial (GILBERT AND GUBAR, 2007, p.77) [97].

Cathy, como Nelly Dean, ama a leitura. E ela toma a iniciativa de ensinar Hareton a ler, fazendo um movimento diferente do que sua mãe, anos antes, fez: ao invés de considerar degradante se casar com Hareton, como a primeira Catherine descreveu que seria se casar com Heathcliff, ela começa a ajudar Hareton a se reerguer e

[97] No original: Thus it is she who finally restores order to both the Heights and the Grange by marrying Hareton Earnshaw, whom she has, significantly, prepared for his new mastery by teaching him to read. Through her intervention, therefore, he can at last recognize the name over the lintel at Wuthering Heights—the name Hareton Earnshaw—which is both his own name and the name of the founder of the house, the primordial patriarch.

tomar seu lugar de direito. Assim, um personagem feminino é que salva um personagem masculino, e essa salvação se inicia através do letramento. Isto deve ter sido difícil para os leitores do século XIX...

Linton e Lockwood, diferentemente de Heathcliff e Hareton, são homens cultos, donos de bibliotecas repletas de livros. Mas isto não faz deles comunicadores eficientes. Eles parecem se refugiar nos livros, como quando Catherine estava definhando, morrendo, e Edgar Linton não deixava sua biblioteca. Lockwood falha terrivelmente ao buscar contato com outras pessoas, especialmente as do sexo oposto:

> Mas o refinamento que faz tanto Lockwood como os Lintons (...) tão confortáveis no salão e na biblioteca se prova completamente inútil, até mesmo debilitante, e tão destrutivo quanto a tirania aberta ao lidar com as crises geradas pelo desejo de Heathcliff. Heathcliff pode ser relativamente desprovido de poder sem os acessórios culturais de um cavalheiro, mas é também verdade que homens com um pouco mais do que educação e boas maneiras falham estupidamente em meio à turbulência social e emocional de Wuthering Heights (ARMSTRONG, 2007, p. 94) [98].

Lockwood é um verdadeiro ermitão e não consegue estabelecer conexões significativas com outras pessoas, especialmente mulheres. Hindley teve acesso à educação, mas se tornou um alcoólatra, bebendo até sua morte precoce, provavelmente antecipada pelo vício, tendo antes perdido a propriedade de Wuthering Heights em dívidas de jogo (tornando possível, assim, para que Heathcliff adquirisse o lugar). Além disso, Hindley havia sido um pai que oscilava entre negligência e agressividade em relação a Hareton. Linton (filho de Heathcliff e Isabella) talvez viesse a ter acesso a educação, mas faleceu muito jovem. Antes, porém, de morrer, prestou-se ao plano de vingança de Heathcliff para atrair Cathy II a Wuthering Heights, no que resultou no casamento que possibilitou a Heathcliff tomar também a propriedade de Thrushcross Grange. Edgar Linton não conseguiu lidar com Catherine após o retorno de Heathcliff. Trancou-se em sua biblioteca, enquanto sua mulher, grávida, definhava, delirava e, ao

[98] No original: But the very refinement that makes both Lockwood and the Lintons (…) so much at home in the parlor and library proves utterly useless, even debilitating, and just as destructive as open tyranny in dealing with the crises generated by Heathcliff's desire. Heathcliff may be relatively powerless without the cultural accoutrements of a gentleman, but it is also true that men with little more than their education and good manners to fall back on founder stupidly amidst the social and emotional turbulence at Wuthering Heights.

fim, falecia. Assim sendo, Brontë parece mostrar que os homens tinham a oportunidade de estudar e de ler, de ter acesso a terras e propriedades, mas não conseguiam realizar grandes feitos. Parece-me aqui, além de uma possível crítica (eles tinham oportunidades enquanto às mulheres cabia apenas servir- como Nelly- ou esperar por um casamento), talvez também um biografema (um pequeno "fantasma" da realidade presente no romance): Branwell, o irmão das Brontë, poderia ter feito algo de sua vida. Poderia ter viajado, tido uma carreira de sua escolha... Por ser homem, tinha a liberdade que suas irmãs não usufruiriam. Mas, assim como Hindley, morreu jovem, vítima também de alcoolismo.

As mulheres no romance desafiam a sociedade, ainda que com gestos que podem ser considerados talvez pequenos: ler, escrever, cantar e... Falar. As duas Catherines, mãe e filha, falam muito. Expressam seus pensamentos, sentimentos, sem medo. Nelly conta a história e também participa da mesma. Mesmo Isabella Linton, personagem mais frágil dentre as outras mulheres, consegue se revoltar e insultar Heathcliff, além de escrever uma carta ao irmão que, por sua vez, opta pelo silêncio. As mulheres de *Wuthering Heights* tomam o controle da comunicação.

### 3.5 Linguagem sob controle feminino em *Wuthering Heights*

Século XIX. As Brontë usam pseudônimos masculinos. Ainda assim, conseguem ganhar reconhecimento, principalmente Charlotte. Emily, como todo gênio, tem fama póstuma, mas ainda assim conseguiu ver seu único romance, *Wuthering Heights,* ser publicado, mesmo que este tenha recebido duras críticas, especialmente ao ser comparado com *Jane Eyre,* de sua irmã. O romance de Emily chocou os leitores vitorianos, que o consideraram demasiadamente violento e assustador.

Uma das coisas que mais deve tê-los chocado, consciente ou inconscientemente, foi o controle da linguagem dos personagens femininos, algo que não era comum no século XIX. As mulheres liam (tanto quanto ou mais que os homens) e escreviam, por cima até mesmo de textos "sagrados", o que deve ter sido visto como uma afronta, uma heresia. Elas se expressavam, fosse cantando ou falando, com facilidade. E talvez o mais sutil, mas mais amedrontador modo de se comunicar, era também dominado por elas: o olhar. As mulheres de Brontë não desviavam o os olhos, não os abaixavam. Elas eram sujeito do olhar e o devolvia, quando dele eram o objeto. Os personagens

masculinos eram desprovidos desse controle, não dominavam a linguagem e pareciam todos, assim como Lockwood, "se encolherem como caracóis" diante das fortes mulheres de *Wuthering Heights.* Algo assim não deve ter sido palatável naquele século. Até hoje, muitas vezes, ainda não é...

## IV Adaptações fílmicas de *Wuthering Heights*

> Ao invés de ser mero "retrato" de uma realidade pré-existente, tanto o romance como o filme são expressões comunicativas, situadas socialmente e moldadas historicamente.
>
> Robert Stam

## Introdução

A proposta deste capítulo é a de analisar três das várias adaptações realizadas sobre o romance *Wuthering Heights,* de Emily Brontë, através de uma perspectiva histórica, que permita avaliar possíveis modificações sociais refletidas nas escolhas realizadas nas produções. Renate Lachmann (2010) fala sobre a comunicação entre textos (literários ou não) e como essa intertextualidade traz uma releitura da cultura: "a intertextualidade demonstra o processo pelo qual uma cultura [...] continuamente se reescreve e se (re) transcreve, constantemente, se redefinindo através de seus signos" [99] (Lachmann, 2010, p. 301). Ao transformar um texto em outra forma de produção artística- no caso filmes- essa transformação carrega em si marcas do texto como também aquelas do contexto das novas produções. No caso de *Wuthering Heights,* cada adaptação traz releituras da obra de Brontë associada a elementos sócio-econômicos, políticos, além de questões de gênero e etnia (como no caso da adaptação de 2011, de Andrea Arnold). Para melhor compreender as adaptações, é importante analisar o papel da mulher no cinema e as possíveis modificações da representação feminina – comuns a diferentes mídias. Por exemplo, no caso de 2011, tem-se pela primeira vez a obra de Brontë em uma adaptação dirigida por uma mulher: o olhar feminino estava, então, por trás das câmeras. Mulvey afirma que "como a Câmera Obscura, o aparato cinematográfico não é ideologicamente neutro, mas reproduz predisposições ideológicas específicas: códigos de movimento, e representação icônica e perspectiva" [100] (MULVEY, 1989, p.121). Portanto, é interessante analisar como a mulher tem sido representada pelo cinema e como ela tem conseguido ser, também, aquela que detém o olhar, passando de objeto para agente. Pretende-se também compreender a relevância da mudança de foco narrativo: o que isso mostra da sociedade em diferentes épocas e locais e analisar se a mudança de uma adaptação para a outra foi significativa, ao se considerar a distância temporal entre elas e o contexto histórico no qual estavam inseridas. É interessante observar como os filmes retratam as questões de gênero, o papel das mulheres e como abordam a questão narrativa (percebe-se uma tendência a

[99] No original: Intertextuality demonstrates the process by which a culture […] continually rewrites and retranscribes itself, constantly redefining itself through its signs.

[100] No original: like the Camera Obscura, the cinematic apparatus is not ideologically neutral, but reproduces specific ideological predispositions: codes of movement, of iconic representation and perspective.

desaparecer com Lockwood como narrador). As adaptações em questão são: a de 1939, dirigida por William Wyler, a de 1992, de Peter Kosminsky e a de 2011, dirigida por Andrea Arnold. É interessante notar que o conceito "fidelidade" não será empregado neste trabalho, pois a forma de se analisar adaptações passou, ao longo dos anos, por modificações significativas: a ideia da necessidade de um filme se manter como cópia fiel do texto de base, a fim de ser considerado de boa qualidade, tem sido questionada:

> A principal preocupação não é mais se versões fílmicas de textos literários são "fiéis"; ao invés disso, a teoria de adaptação tem-se deslocado para examinar trabalhos cinematográficos em relação com as forças culturais que os produziram, não meramente em relação a suas fontes (STETZ, 2008, p. 384). [101]

Portanto, não vou me ater a questões como "qual filme retrata de forma mais parecida o romance" ou aspectos desta natureza. Minha preocupação central é, considerando aspectos históricos, mostrar como as adaptações refletem modificações sociais, considerando a ideia de que as artes refletem o tempo no qual se inserem. Conforme Aleida Assmann, "cada mídia descerra um acesso específico à memória cultural. A escrita, que acompanha a língua, armazena coisas diferentes e de maneira diferente em comparação ao que as imagens fazem" (2011, p. 24 e 25). As artes refletem seu tempo. Da mesma forma que acredito haver uma espécie de denúncia, feita por Emily Brontë, sobre as restrições e imposições sofridas pelas mulheres no século XIX, creio poder perceber nas adaptações fílmicas as modificações que ocorreram, ao longo dos tempos, na forma como mulheres viam e eram vistas, como agiam e interagiam com a sociedade das épocas nas quais os filmes estão inseridos. Tendo em mente a questão das escolhas narrativas de Emily Brontë, considerando-se que tenha havido uma possível denúncia, talvez representada na dicotomia Lockwood- Nelly Dean, na qual a segunda precisa do primeiro para relatar a história, pode-se ver uma espécie de "libertação" da mulher nas adaptações fílmicas estudadas: é interessante pesquisar se há uma representação do que ocorria no contexto histórico de cada filme. Além disso, no caso da adaptação de 2011, há dois aspectos muito relevantes: é a única, dentre as três adaptações, dirigida por uma mulher e a única com Heathcliff sendo

[101] No original: No longer is the main concern with whether or not screen versions of literary texts are "faithful"; instead, adaptation theory has moved on to examine cinematic works in relation to the cultural forces that produced them, not merely in relation to their sources.

representado como negro. Esta adaptação vai ao encontro da leitura pós-colonial de *Wuthering Heights.* No artigo *Screening novel women. From British Domestic fiction to Film*, há uma tentativa de compreensão do motivo pelo qual a literatura do século XIX desperta interesse em diretores e roteiristas de outros tempos:

> Mesmo assim, de acordo com Brosh, tem sido dada pouca atenção constante a um dos mais importantes fenômenos conectados com os vários tratamentos cinematográficos de ficção de Jane Austen, as três irmãs Brontë, e Charles Dickens— que é o aumento repentino de interesse em reencenar seus romances durante décadas nas quais normas de gênero estavam mais sob pressão e/ou em mudança. Brosh insiste que isto não é uma coincidência, já que narrativas domésticas do século dezenove focam em visões de feminilidade e apresentam uma gama de visões conflituosas, tanto conservadoras como progressistas. Devido a sua inerente complexidade ideológica no assunto gênero, narrativas domésticas têm oferecido os veículos perfeitos através dos quais roteiristas e diretores podiam construir argumentos fílmicos que reforçavam ou derrubavam normas culturais, especialmente aquelas envolvendo os papéis sociais das mulheres. Assim, elas têm sido, com efeito, textos confiáveis para cineastas que tentaram tanto refletir como influenciar debates contemporâneos sobre gênero ao mesmo tempo em que entretém públicos de massa (STETZ, 2008, p.384-385).[102]

Por esses motivos, reafirmo não ser anacronismo ver em Emily Brontë, assim como em Charlotte Brontë, Jane Austen e tantas outras, traços do que hoje chamamos de feminismo. O que elas escreviam pode não ter sido na época da escrita algo oficialmente chamado de feminista, mas na prática acaba, de certa forma, sendo: elas escreviam sobre as relações de gênero, sobre o que acontecia com as mulheres. No caso de Emily Brontë, meu objeto de estudo, acredito existir críticas contundentes em seu romance *Wuthering Heights.* Stetz parece crer no mesmo, uma vez que acredita ser este

[102] No original: Even so, according to Brosh, there has been little sustained attention to one of the most important phenomena connected with the various cinematic treatments of fiction by Jane Austen, the three Brontë sisters, and Charles Dickens—that is, the surge of interest in restaging their novels during decades when gender norms were most under pressure and/or in flux. Brosh contends that this is no coincidence, for nineteenth-century domestic narratives focus on visions of femininity and present a range of conflicting ones, both conservative and progressive. Given their inherent ideological complexity on the subject of gender, domestic narratives have offered the perfect vehicles through which screenwriters and directors could fashion cinematic arguments that either reinforced or overthrew cultural norms, especially those involving women's social roles. Thus, they have been, in effect, the "go-to" texts for filmmakers who have tried both to reflect and to influence contemporary gender debates while entertaining mass market audiences.

um dos motivos destas obras literárias terem sempre despertado tanto interesse, a ponto de terem originado (e ainda originarem) tantas adaptações.

### 4.1 William Wyler: 1939

Margaret Stetz, no que concernem as adaptações da década de 1930-1940. Ela faz uma diferenciação entre as adaptações feitas nos Estados Unidos e as da Inglaterra:

> Adaptações americanas de *Pride and Prejudice* e *Wuthering Heights* parecem (...) terem usado os textos de mulheres do século dezenove para resolver conflitos de gênero de base econômica da Grande Depressão ao premiar heroínas que escolhem amor ao invés de dinheiro e castigando as que não o fazem, enquanto *Jane Eyre* de 1944, de Robert Stevenson, supostamente representa uma ansiosa resposta ao trabalho das mulheres de classe média na guerra e uma expressão do desejo de vê-las deixando empregos pagos. Por outro lado, filmes britânicos, como *The Mill on the Floss* de 1937, de Tim Whelan e duas adaptações pós-Segunda Guerra Mundial de romances de Dickens, de David Lean, são supostamente caracterizadas por uma maior preocupação com o nacionalismo inglês, interesses comuns acima de individuais, promoção do auto-sacrifício feminino, e renúncia do desejo feminino (STETZ, 2008, p. 385).[103]

A produção de *Wuthering Heights* de 1939, de William Wyler, é uma produção norte-americana. Segundo o raciocínio de Stetz, essa adaptação tem como contexto histórico as consequências da Grande Depressão e premia mulheres que optam pelo amor, castigando as que não o fazem: essa adaptação, de fato, mostra um Heathcliff mais "amável", menos cruel. Cathy opta pelo casamento com Linton e, como acontece no romance, tem como destino o sofrimento, até padecer física, além de emocionalmente, e morre. O ator escolhido para viver este Heathcliff mais dócil e menos sombrio do que geralmente se espera é Sir Laurence Olivier: uma escolha óbvia, pois ele era o rosto associado a heróis, mocinhos, e um dos "galãs" da época. Está claro

[103] No original: American adaptations of *Pride and Prejudice* and *Wuthering Heights* seem (…) to use nineteenth-century women´s texts to resolve economically based gender conflicts of the Great Depression by rewarding heroines who choose love over money and castigating those who do not, while Robert Stevenson´s *Jane Eyre* of 1944 supposedly represents an anxious response to middle-class women´s war work and an expression of the desire to see them leave paid employment. On the other hand, British films, such as Tim Whelan´s 1937 *The Mill on the Floss* and David Lean´s two post-World War II adaptations of Dicken´s novels, are allegedly characterized by greater concern with English nationalism, communal over individual interests, promotion of feminine self-sacrifice, and renunciation of female desire.

que a adaptação de 1939 tende, assim, a ser uma versão adocicada do turbulento romance de Brontë. Kamilla Elliott parece defender também esta ideia:

> (…). Por exemplo, críticos reclamam que *Wuthering Heights* da MGM reduz as complexas caracterológicas paixões de Brontë a um meloso filme sentimental. MGM indiscutivelmente omite a maioria das palavras e ações mais violentas e transgressivas do romance, mas elas são substituídas por um mercenário processo econômico que ataca o desejo romântico (…). Como ocorreu com muitos filmes neste período, a riqueza e o luxo retratados na tela se misturam com luxos mais tangíveis dos cinemas nos quais os filmes eram consumidos para aumentar o sentido do público do valor do ingresso (ELLIOTT, 2003, p. 145).[104]

Há uma explicação para esta situação. Os cinemas funcionavam, então, como uma fuga da realidade. As pessoas passavam por um momento de crise e, portanto, quando iam ao cinema, não desejavam ver Cathy e Heathcliff sujos, nem testemunhar as agruras e tormentos sofridos por Heathcliff nas mãos de Hindley, muito menos buscavam violência ou agressividade, ou grandes dramas existenciais. Buscava-se conforto, entretenimento. Isto fica muito claro, nas palavras de John Huntley, citadas no texto de Kamilla Elliott. Ele descreve o que significava ir ao cinema, em 1939:

> Eu acho que seja muito difícil compreender o quão maravilhoso era, nos anos 1930, entrar em um desses maravilhosos *Picture Palaces*. O lar, naquela época, era um lugar sombrio- sem aquecimento central, uma lareira provavelmente em apenas um cômodo, o que criava mais correntes de ar do que de fato o aquecia- e repentinamente nesse cenário luxuoso do cinema você estava aquecido e havia um adorável profundo carpete e você se afundava em um assento muito confortável que era tamanho contraste com os assentos de madeira que você provavelmente tinha na cozinha, naquela época. E todos eram tão educados com você, e mesmo quando eu tinha 14 anos eu me lembro bem de ter pagado meus 6*d,* e ser chamado de "senhor" pela equipe e ser encaminhado até meu assento. Nós costumávamos entrar ao meio dia e não saíamos até 8:00 da noite e este era um dia no qual você ansiava não apenas pelo entretenimento na tela, mas também puro

[104]No original: (...) For example, critics complain that MGM´s *Wuthering Heights* reduces Brontë´s complex characterological passions to mawkish romantic movie sentiments. MGM unarguably omits most of the novel´s more violent and transgressive words and actions, but it replaces them with a mercenary economic process that preys on romantic desire (…) As with many films of this period, the wealth and luxury portrayed on the screen blend with the more tangible luxuries of the motion picture palaces in which the films were consumed to heighten the audience´s sense of the movie ticket´s value.

> luxo, em contraste total com o que se tinha em casa (ELLIOTT, 2003, p. 145).[105]

Assim, o público trabalhava para sobreviver e gastava seu dinheiro no cinema, onde podia sonhar e se distrair. Ela ainda diz que na versão de 1939, "a história de amor central se torna uma metáfora para consumo cinematográfico, canalizando indiretos desejos eróticos do público para um desejo por ficção cinematográfica" (ELLIOTT, 2003, p. 145).[106] A Segunda Guerra Mundial teve início, exatamente, em 1939. A crise de 1929, algo inclusive que contribuiu para que a guerra acontecesse, ainda reverberava sobre os países, por ter sido uma crise que abalou a economia mundial. Assim sendo, torna-se fácil compreender as razões deste escapismo nas salas de cinema: crise, fome, uma guerra iminente, desconforto e frio no próprio lar. As pessoas buscavam, assim, algo que as fizesse sentir bem, física e emocionalmente.

Essa preocupação em fazer as pessoas se sentirem bem ao ver os filmes parece mais nítida se for observado determinados detalhes do filme: por exemplo, o clima. Enquanto nas adaptações de 1992 e de 2011 parece chover o tempo quase todo, na de 1939 a chuva é rara e bem pontual: ela aparece, por exemplo, na noite em que Cathy diz a Nelly Dean que Edgar Linton a pediu em casamento (acaba sendo ouvida por Heathcliff, que parte, sob forte chuva, para só retornar anos depois). Inclusive, nesta adaptação, quando Cathy tem sua epifania, descobre que não apenas ama Heathcliff, mas que, na verdade, ela *é* Heathcliff, há um trovão, ruidoso e de luz forte, exatamente quando ela descobre seus verdadeiros sentimentos. Em outros momentos, já com Cathy casada, percebe-se o vento, quase que como um mau presságio. Quando Lockwood chega, no início do filme, há uma tempestade. Mas além desses momentos bem específicos, pode-se ver (mesmo o filme sendo em preto e branco), que o clima é

[105]No original: I think it is very difficult really to realize how marvelous it was in the 1930s to enter one of these wonderful Picture Palaces. The home in those days was a pretty bleak place- no central heating, a fire probably just in one room which created more draughts than it actually warmed you up-and suddenly in this luxurious setting of the cinema you were warm and there was a lovely deep carpet and you sank into a very comfortable seat which was such a contrast from the wooden seats you probably had in the kitchen in those days. And everybody was so polite to you, and even when I was 14 I well remember having paid my 6*d,* I was called "Sir" by the staff and escorted to my seat. We used to go in about 12 noon and not come out till 8:00 in the evening and that was a day when you looked forward to not just seeing entertainment on the screen but sheer living luxury in total contrast to what it felt like at home.

[106] No original: the central love story becomes a metaphor for cinematic consuption, channeling viewers´vicarious erotic desires into a desire for cinematic fiction.

agradável. Além disso, há uma trilha sonora que é, na maioria das cenas, alegre ou romântica. Apenas em alguns momentos ela se torna trágica ou tensa. Heathcliff de Olivier é charmoso, gentil e não parece querer destruir tudo e todos. Inclusive, seu casamento com Isabella Linton parece, nesta adaptação, ser feito com objetivo de punir Cathy, fazê-la sentir ciúmes, mas não há menção a uma má intenção, de se casar com ela para tomar posse da propriedade de Linton. Inclusive, como não há a segunda geração neste filme, cortam-se muitos dos jogos manipuladores e maquiavélicos de Heathcliff.

Em relação à questão narrativa nesta adaptação, Nelly é a narradora. Ela aparece narrando no início e na última cena (são cenas em que ela está presente e é fimada contando a história). Nas demais cenas, durante o filme, ouvimos a sua narração *em off* aproximadamente sete vezes (de acordo com minha contagem). Lockwood escuta atento, quando ela oferece para contar a história. Portanto, parte dela a iniciativa de compartilhar com ele o que ela sabe sobre aquelas figuras. Nesta adaptação, Nelly mora em Wuthering Heights quando conhece Lockwood. Ele vê o fantasma, Heathcliff sai correndo tentando encontrar o espírito de Cathy e, assim, Lockwood fica perplexo, sem compreender nada. Neste momento, a senhora Dean diz a ele que se ela contar a história de Cathy, ele vai mudar de ideia sobre os mortos voltando à vida. “Tell me her story” (Conte-me sua história), ele diz, enquanto se senta, sem tirar os olhos de Nelly, curioso. Antes da Sra. Dean assumir a narrativa, porém, há uma legenda, no início do filme, que também conta uma parte, ainda que bem pequena, da história, fazendo uma espécie de introdução.

Ao comparar as três adaptações estudadas (1939, 1992 e 2011), percebe-se claramente como a de 1939 é mais amena, menos sombria, menos violenta do que as outras duas, tendo um Heathcliff mais romantizado e menos cruel. Minha intenção aqui não é a de julgar qual adaptação se assemelha mais ou menos ao romance. Procuro compreender como os filmes retratam suas épocas e, no caso da adaptação da década de 30, o texto de Elliott é essencial, pois ela descreve o contexto da época e como este influenciava nas produções fílmicas. O contexto da década de 1930, já quase 1940, com os países ainda sofrendo as consequências da Crise de 1929 e a iminência da Segunda Guerra Mundial, explica a razão desta versão mais tenra e doce de Heathcliff e um cenário bem menos árduo do que o de outras adaptações. O cinema era um lugar de

escapismo, onde as pessoas buscavam conforto e entretenimento. Já se percebe, em termos narrativos, uma Nelly Dean mais independente: é dela que parte a sugestão de que se conte a história daquelas pessoas: Lockwood é um mero ouvinte, não divide com ela a narrativa. E quanto ao papel da mulher, de acordo com Margaret Stetz, as adaptações americanas nesta época buscavam premiar as mulheres que optavam pelo amor. A Cathy desta adaptação pedia constantemente a Heathcliff que fosse embora, que voltasse rico para que então se casassem. Ao optar por Edgar esta personagem, neste filme, parece ter a questão financeira como algo bem mais urgente e indispensável do que as Cathys de outras adaptações. Em contraponto, o Heathcliff adocicado nos faz sentir mais apego a este personagem e gera certa antipatia por Catherine, que tanto o maltrata. Parece mesmo que este filme tenta mostrar que Cathy sofreu uma espécie de punição ao optar pelo dinheiro de Edgar e desprezar o amor de Heathcliff.

## 4.2 Peter Kosminsky: 1992

Nesta adaptação, algo bem curioso acontece: no início do filme, um personagem misterioso aparece: uma mulher (Sinéad O´Connor) se aproxima de uma paisagem em ruínas. Ela diz que, ao ver um local como aquele, começa a ter ideias para uma história. E assim o filme começa. Seria esta mulher um tributo à Emily Brontë? No texto *Literary Cinema and the Form/ Content Debate*, Kamilla Elliott fala sobre esta cena como uma espécie de "encarnação do autor" na adaptação:

> *Wuthering Heights* de Peter Kosminsky, de 1992, abre com Emily Brontë (interpretada por uma Sinéad O´Connor que não aparece nos créditos) vagando pela charneca e começando a "imaginar" seu romance (...). Neste episódio, a última etapa na cadeia da adaptação literária -o filme- dramatiza a primeira imaginação e inspiração pré-textual do autor. Tal prefácio promove o filme como mais compreensivo sobre as origens do romance do que o próprio e autentica o filme como uma encarnação dramatizada do autor, pego no ato da inspiração (ELLIOTT, 2003, p. 136-137).[107]

[107]No original: Peter Kosminsky´s 1992 film of *Wuthering Heights* opens with Emily Brontë (played by an uncredited Sinéad O´Connor) wandering the moors and beginning to "imagine" her novel (…) In this episode, the last stage in the chain of literary film adaptation-the film-dramatizes the first-pretextual authorial imagination and inspiration. Such a preface touts the film as more comprehensive of the novel´s

Sendo assim, a adaptação de 1992 traz essa peculiaridade, a de reconhecer a autoria de Emily Brontë nesta cena, em uma espécie de homenagem. Mas se o intuito é pesquisar as razões das escolhas dos diretores e como estas refletem a sociedade contemporânea à produção das obras, é válido perguntar: por que Sinéad O´Connor? O parágrafo seguinte pode ajudar a elucidar esta questão:

> Nos anos 1990, com a mídia sendo criada e consumida em um Mercado global, Brosh vê uma convergência nas produções americanas e britânicas de modo que as adaptações dos dois lados do Atlântico pegam emprestadas noções da cultura pop-feminista para vender versões das narrativas de Austen e Brontë que enfatizam 'empoderamento feminino' e assim 'oferecem resoluções bem mais otimistas do que os romances' (p. 124) (STETZ, 2008, p. 385).[108]

Esta visão vai ao encontro desta primeira mudança apresentada na adaptação de 1992, previamente mencionada: a figura de uma mulher que se coloca como uma possível narradora, uma possível dona da história, podendo até mesmo ser, como já imaginado, um tributo à Emily Brontë. A atriz é Sinéad O´Connor, uma figura polêmica nos anos 90: uma mulher forte e que falava o que queria, com um visual bem peculiar (ela usava a cabeça raspada). Uma polêmica protagonizada por ela foi rasgar uma foto do Papa: considerando que Sinead é irlandesa, um dos países mais católicos, este ato foi, no mínimo, polêmico. Por que ela foi escolhida para ser essa personagem? Estaria essa escolha ligada às suas ações na vida real e em sua carreira? O fato de O´Connor ser irlandesa, assim como era a família de Brontë, pode ter pesado na escolha?

É necessário dizer que esta "personagem misteriosa", um possível tributo à Emily Brontë, não aparece apenas no início do filme. Ela toma para si a narrativa. Não são Nelly Dean nem Lockwood que contam a história. Lockwood é um mero personagem, nesta adaptação. Sua importância, no filme de Kosminsky, reside no fato

---

origins than the novel itself and authenticates the film with a dramatized incarnation of the author caught in the very act of inspiration.

[108] No original: In the 1990, with media being created and consumed in a global marketplace, Brosh sees a convergence in American and British filmmaking so that adaptations from both sides of the Atlantic borrow notions from pop-culture feminism to sell versions of Austen and Brontë narratives that emphasize "female empowerment" and thus 'offer far more optimistic resolutions than do the novels' (p. 124).

de que ele tem um encontro com o fantasma de Cathy, acidentalmente. Isto o causa pavor e, a partir desta cena, a história é contada, mas não a ele e não pela Sra. Dean, como ocorre no romance; mas pela narradora misteriosa ou pelas câmeras, diretamente para os espectadores, quando a voz em *off* de O´Connor não está presente. Lockwood não é o intermediário por onde a história, contada pela Sra. Dean, chega a nós. A narradora em *off* se encarrega disso: ela é a dona da história, a história é sua, e isto fica muito claro, desde o início até o fim do filme.

Para ser mais específica, a narração de O´Connor ocorre, de acordo com minha contagem, dezessete vezes, ao longo do filme. Já na primeira cena, vê-se uma mulher andando pela charneca, indo em direção a uma casa em ruínas. Apesar de vermos a mulher, sua voz surge *em off:*

> Primeiramente, eu encontro o lugar. Eu me pergunto quem havia vivido lá. Como eram suas vidas. Alguma coisa sussurrou no meu ouvido, e eu comecei a escrever. Minha caneta cria histórias de um mundo que deve ter sido. Um mundo da minha imaginação. E aqui está uma que contarei.[109]

Este é um personagem que clama a autoria da história. Seria esta uma forma de Kosmisky devolver à Emily Brontë seu poder autoral? Teria sido uma escolha consciente do diretor, com este propósito? A personagem diz que algo sussurou em seu ouvido, e ela começou a escrever. Seria isto uma referência ao texto de Georges Bataille, no qual ele diz que acredita que Emily Brontë vivenciou experiências sobrenaturais? Teria Kosminsky lido este texto? Esse "algo que sussura" seria referência a isto? Ou apenas a boa e velha inspiração teria sussurrado algo para esta autora? O próprio Bataille, em seu texto, parece ora concordar, ora discordar desta idéia, mas a questão está, ainda assim, posta por ele:

> A obra recente de Jacques Blondel, em particular, conta deliberadamente com sua *experiência mística*, como se Emily Bronté, assim como Teresa d'Ávila, tivesse tido visões, momentos de êxtase. Jacques Blondel talvez siga adiante sem grandes razões (BATAILLE, 1989, p.24).

[109] No original: First, I find the place. I wonder who´d lived there. What their lives were like. Something whispered to my mind, and I began to write. My pen creates stories of a world that might have been. World of my imagining. And here is one I´m going to tell.

Na última cena, a narradora misteriosa encerra o filme, porém ela não diz que assim termina a história criada por ela, ou qualquer coisa que parecesse reforçar que é uma criação de sua mente. Ao invés disso, ela diz que "os locais irão jurar sobre suas Bíblias que ele ainda caminha" [110], parecendo, assim, mesclar sua imaginação com algo que é dito pelas pessoas do local. Ao acreditar que esta narradora é, na verdade, Emily Brontë,vejo esta frase como um reforço à ideia de que Brontë misturava, de fato, imaginação e elementos buscados na realidade, em sua narrativa.

Além desta mulher misteriosa interpretada por Sinéad, tem-se Ralph Fiennes como Heathcliff e Juliette Binoche, como as duas Cathys. As escolhas destes dois atores me parecem bem direcionadas pelo mercado: ambos eram atores em destaque. Ralph Fiennes era o Laurence Olivier dos anos 90: no auge da carreira, fazendo vários filmes, sendo admirado por sua beleza e talento. Aqui já se tem um Heathcliff mais embrutecido e cruel do que o da década de 30, mas, ainda assim, sedutor. A escalação de Fiennes conseguiu dar a ambiguidade necessária à Heathcliff: é impossível odiá-lo, mas é estranho amá-lo.

### 4.3 Andrea Arnold: 2011

A adaptação de 2011 tem uma narrativa também realizada através das câmeras (desta vez, dirigidas por uma mulher). O filme se inicia com Heathcliff, adulto, filmado por uma câmera que se move de forma confusa, parecendo mesmo ser uma câmera manual. Ele começa a chorar, um galho de árvore bate na janela, e ele bate no chão. Essa cena já mostra que esta é uma adaptação completamente distinta de outras: além de apresentar Heathcliff negro, não há o início tradicional no qual Lockwood chega à casa de Heathcliff, pede para pernoitar e acaba se deparando com o fantasma de Cathy, o que serve de gancho para que a narrativa dos fatos pregressos tenha início. Após este choro de Heathcliff, há um corte, aparece o nome do filme e a próxima cena ocorre no passado, com Earnshaw chegando em casa com Heathcliff criança. Sendo assim, corta-se a relevância de Lockwood (que nem existe nesta adaptação) e até mesmo a relevância de Nelly Dean como narradora. A narrativa se dá através de sutilezas, pois Arnold tem um extremo cuidado com contrastes: Cathy, quando jovem, coleciona penas de pássaros

[110] No original: countryfolk will swear on their Bibles that he still walks. Minha tradução.

e diz a Heathcliff que seu pássaro favorito é a ave de rapina. Heathcliff, já adulto e ao regressar de sua misteriosa viagem, visita Cathy, agora casada com Linton e vivendo em uma casa muito mais luxuosa do que Wuthering Heights. Nesta visita, há um close em um pássaro que canta, engaiolado. Quando Cathy morre e Heathcliff anda, desesperado, pela charneca, ele vê um pássaro selvagem voando e uma pena deste pássaro cai em uma de suas mãos. Fica muito nítida, com detalhes como este, a ideia de que Cathy antes era um ser livre e após o casamento estava, ela própria, em uma gaiola de ouro. Outro detalhe sutil que faz referência ao antes e depois de Cathy são imagens de flashbacks que surgem, opondo sua vida adulta e sua infância.

É impressionante como esta adaptação coloca o foco muito mais nas figuras de Cathy e Heathcliff, deixando os outros personagens completamente posicionados como meros figurantes. Em algumas cenas, inclusive, não se filma os rostos de Linton e Isabella: seus rostos aparecem pela metade, ou nem aparecem. Na primeira parte do filme tem-se uma Cathy forte, selvagem, independente. Ela anda suja, coloca as rédeas em seu próprio cavalo. É uma Cathy conectada com a natureza, uma moça que, apesar de pertencer a uma classe social privilegiada, tem como hábito lamber as feridas (dela própria e de Heathcliff). É uma Cathy que parece questionadora, como na cena em que Earnshaw, seu pai, pede que ela cante para ele. Ela canta com voz angelical e ele lhe pergunta "por que ela não é sempre uma menina boa"? Ela devolve esta pergunta com outra: "Por que você não é sempre um homem bom?" Nessa adaptação, como já foi dito, não é Nelly quem narra e Lockwood não apresenta qualquer relevância para a narrativa. A impressão que se tem é que a adaptação de 2011 liberta Cathy totalmente da dependência de um narrador (ainda que a narrativa se dê através das câmeras) e de quaisquer boas maneiras ou convenções.

Como já foi dito, tem-se um Heathcliff negro: o que vai ao encontro de uma leitura pós-colonial de *Wuthering Heights.* De acordo com esta leitura, Heathcliff seria negro, oriundo de uma colônia inglesa, talvez um ex-escravo ou filho de escravos. Nelly, nesta adaptação, altera a frase famosa do romance. Ela não diz que a mãe de Heathcliff era "uma rainha da India", como no texto de Brontë, mas sim, africana. Arnold altera, desta forma, uma das frases mais emblemáticas do romance para adaptá-la ao seu filme.

Uma Cathy mais livre e um Heathcliff negro: a adaptação de 2011 parece refletir a maior liberdade e representatividade conseguida por minorias nos anos 2000. Tem-se agora uma diretora, portanto o olhar por trás das câmeras é feminino. A mulher passa de receptora do olhar para aquela também que controla o olhar. A Cathy retratada por esta diretora é completamente diferente das Cathys de Wyler e Kosminsky: é uma Cathy muito mais livre, selvagem, dona de si, na primeira parte do filme. A segunda parte, quando anos se passam e vemos Cathy já casada com Linton, aparece muito mais "domesticada", enclausurada (e este contraste, gritante, é perfeito para que se possa compreender o que acontece com a personagem, ao sucumbir ao casamento sem amor e por questões financeiras e de status).

A escolha de atores completamente desconhecidos do grande público pode ter sido, a meu ver, por dois fatores: um baixo orçamento ou uma ousadia da diretora. Prefiro acreditar no segundo motivo. Arnold chegou a cogitar escalar um romeno que nem era ator: De acordo com o artigo "Wuthering Heights realises Brontë's vision with its dark-skinned Heathcliff":

> Arnold se recusava a ceder em sua visão: ela se recusou a testar atores famosos em favor de chamadas abertas para elenco e em um dado momento ela até mesmo percorreu um acampamento romeno em busca de seu Heathcliff de pele escura (ONANUGA, 2011) [111].

Isto mostra que essa diretora não teme sair de uma zona de conforto e nem tenta, ao que parece, buscar o que seria mais garantido. Um Heathcliff romeno, encontrado em um acampamento, coincidiria com a descrição do personagem como "cigano". Finalmente, ela optou por um ator negro e isto foi genial: segundo o *The Guardian*, finalmente havia, agora, um Heathcliff que fazia justiça ao personagem criado por Brontë: tal visão de que Heathcliff deveria ser negro (ou, pelo menos, não ser inglês, corrobora a visão de Susan Meyer, de que é necessário ler o romance com um olhar pós-colonial). A escolha de um ator negro também mostra modificações ocorridas ao longo dos tempos, no cinema: a maior participação de atores não caucasianos em grandes produções. Obviamente, ainda há muito que se conquistar nesta área e ainda há predominância de atores e diretores brancos, mas, comparando-se com o passado, já se

[111] No original: Arnold was clearly unwilling to compromise on her vision: she declined to audition well-known actors in favour of open casting calls and at one point even scoured a Romany camp in search of her dark-skinned Heathcliff.

pode perceber mudanças. O chamado “blackface”, com atores brancos tendo seus rostos pintados para interpretar personagens negros, já é considerado algo patético. Grandes nomes, como Morgan Freeman, Denzel Washington, Viola Davis, Will Smith, entre outros, já têm papéis de destaque há algum tempo.

Portanto, pode-se ver que as adaptações mostram modificações ocorridas na sociedade. Especificamente em relação ao romance *Wuthering Heights,* vê-se, a cada adaptação, menos e menos a presença de Lockwood. Este outrora intermediário entre Nelly Dean e os leitores parece ir desaparecendo. As câmeras parecem fazer, cada vez mais, o papel de narrador. E atrás das câmeras estão diretores e roteiristas que fazem escolhas baseadas em seu tempo, em suas realidades: de 1939, com um enredo mais adocicado, quase que com uma preocupação única de entreter o público, castigado pela Grande Depressão, passando por 1992, com uma presença de uma figura feminina misteriosa, mas ainda com apelo comercial, até a adaptação de 2011, pioneira em dois aspectos: uma diretora mulher e um Heathcliff negro, mostrando o crescente empoderamento de minorias. Cada adaptação reflete as mudanças de sua época.

## 4.4 Heathcliff nas adaptações fílmicas de 1939, 1992 e 2011 e como os diferentes Heathcliffs mostram modificações na sociedade

Quando vemos as três adaptações trabalhadas nesse capítulo: a adaptação de 1939, de 1992 e 2011, vê-se como a imagem de Heathcliff só parece ter sido, de fato, próxima do que Brontë imaginara, na terceira, como dito no início deste capítulo. Andrea Arnold parece ter um pouco da coragem de Emily Brontë de ousar, de fazer o que não é o convencional, em sua arte. A adaptação de 1939 traz neste papel Sir Lawrence Olivier e a de 1992 traz Ralph Fiennes: o que os dois têm em comum? Cada um, dado os padrões das épocas de filmagem, eram ícones. Rostos famosos, “galãs”, traziam uma espécie de glamour a um personagem que é descrito, no romance, como um “outsider”. Os diretores destas adaptações fizeram a escolha oposta: buscaram um rosto que já fazia parte do imaginário dos espectadores. Como se diz em inglês: “*they played it safe*”, ou seja, não se arriscaram.

A adaptação de 2011, de Andrea Arnold, traz um Heathcliff negro. Um Heathcliff que vai ao encontro das teorias de Michelle Cliff e Susan Meyer. Além disso,

é um ator desconhecido do grande público. É válido apontar uma coincidência: os atores que interpretam Heathcliff (criança e adulto) na adaptação de 2011 são, os dois, de origem caribenha, assim como Michelle Cliff, e da mesma nacionalidade que ela imagina ser o Heathcliff do romance. Arnold parece, então, estar em sintonia com Emily Brontë, como diz o *The Guardian.* A adaptação de Arnold, inclusive, é bem mais visceral e bem menos glamorosa do que as outras. Arnold parece ter buscado um Heathcliff que fosse, de fato, um *outsider* (um ator desconhecido) e faz um filme onde não existe glamour, principalmente ao retratar a primeira parte do romance, com Heathcliff e Cathy mais jovens. A sensação presente no romance, de que Wuthering Heights era um local inóspito, desvinculado das maneiras e regras comuns a outros lugares, como a vizinha Thruscross Grange, parece ser muito mais presente nesta adaptação. Curiosamente, o jornal faz um paralelo exatamente sobre as três adaptações estudadas nesta dissertação: a de 1939, 1992 e 2011, em relação à escolha dos atores para interpretar Heathcliff:

> (...) Laurence Olivier interpretou Heathcliff na versão de 1939 de Hollywood quando as sensibilidades étnicas do cinema talvez não fossem tão agudas, mas as coisas deveriam ter sido diferentes em 1992 quando Ralph Fiennes estreou como o herói contracenando com Juliette Binoche. Apesar de reverenciado e respeitado como era na época, Fiennes dificilmente encarna o menino de rua de pele escura descrito por Brontë. Hollywood pode não ter sido um caldeirão efervescente multicultural no início dos anos 90, mas podemos realmente acreditar que não havia um único ator negro ou de pele escura à altura do trabalho? Isso sugere certa quantidade de arrogância, e até covardia dos diretores que não estavam preparados, ou temiam demais a recepção do público, para dar o papel a um ator cuja etnia estivesse próxima daquela dada ao personagem.[112] (ONANUGA, 2011).

É muito interessante ver como no aspecto relativo à origem de Heathcliff, parece haver uma convergência entre o que é considerado pelos teóricos que lançam um olhar pós-colonial; o jornal *The Guardian* e a adaptação de Andrea Arnold. Pode-se dizer que,

[112]No original: (…) Laurence Olivier played Heathcliff in the 1939 Hollywood version when cinema's ethnic sensitivities were perhaps not so acute, but things ought to have been different by 1992 when Ralph Fiennes starred as the hero opposite Juliette Binoche. Revered and respected though he was at the time, Fiennes hardly embodies the dark-skinned street urchin described by Brontë. Hollywood may not have been a multicultural melting pot in the early 90s but are we really to believe that not a single black or dark-skinned actor might have been up to the job? It suggests a certain amount of arrogance, and even cowardice on behalf of directors who were not prepared, or too fearful of audience reception, to give the role to an actor whose ethnicity came anywhere close to matching that of the character

do ponto de vista étnico, parece ter havido uma espécie de correção, como é apontado pelo *The Guardian*. As outras adaptações, como a de 1939 e 1992, trouxeram neste papel rostos e nomes consagrados na época de sua realização. Tanto Lawrence Olivier como Ralph Fiennes eram apostas garantidas de sucesso, para atrair o público e, talvez, possa até se falar em uma facilidade de assimilação e identificação com o personagem.

O jornal aponta, ao mesmo tempo, liberdades tomadas por Arnold ao representar Heathcliff. Ao elogiar a coragem da diretora, ao finalmente escalar um ator com as características físicas do personagem, *The Guardian* mostra que Arnold alterou certas passagens do texto de Brontë, enfatizando a questão étnica. Ela acrescentou palavras ao filme que não estão no texto do romance, bem como uma cena na qual Heathcliff é açoitado, algo que também não ocorre em *Wuthering Heights:*

> Então é um corajoso e significativo movimento feito por Arnold o de desobedecer a essa tendência repugnante e escalar um ator não branco para o papel. Assim como no livro, o sombrio e duro interior e questões de classe são centrais em seu filme. Contrastando com a história original, entretanto, raça tem um papel central: Heathcliff é abusado racialmente por seu irmão adotivo e chamado de "*nigger*" em várias ocasiões. Na verdade, como Xan Brooks aponta, há muitas partes na versão de Arnold que Brontë poderia não reconhecer– particularmente o diálogo espinhento e a substituição de expressões de sexualidade rudes e animalescas por um romance carinhoso e à moda antiga. Entretanto, os fãs de Brontë verão agora pela primeira vez um personagem que se aproxima muito mais fisicamente da criação original de Brontë (ONANUGA, 2011) [113].

Essa questão também aparece em outro artigo, também do *The Guardian*, intitulado "How Heathcliff got a 'racelift'", que também aponta as modificações feitas no texto de Brontë por Andrea Arnold, mostrando que a diretora opta por enfatizar a questão étnica. Neste artigo, de Steve Rose, estas modificações são consideradas como

---

[113]No original: So it is a bold and significant move by Arnold to buck this unsavoury trend and cast a non-white actor in the role. As in the book, the bleak, rugged countryside and class issues are central to her film. In contrast to the original story, however, race plays a pivotal role: Heathcliff is racially abused by his adopted brother and referred to as a "nigger" on several occasions. In fact, as Xan Brooks points out, there are many parts of Arnold's version that Brontë herself might not recognise – particularly the spiky dialogue and substitution of blunt, animalistic expressions of sexuality for tender, old-fashioned romance. However, Brontë fans will now for the first time see a character that bears a much closer physical resemblance to Brontë's original creation.

formas de “exacerbar as provocações raciais”. O autor do artigo chama atenção, assim como no artigo de Tola Onanuga, para o fato de que antes de 2011 só havia adaptações com atores brancos, no papel de Heathcliff. Rose então aponta para o que pode vir a ser uma modificação na escalação de atores e chega a um neologismo, “racelifting”, que é também explicado por ele:

> A relação entre a etnia de um personagem de filme e o ator que o interpreta nunca foi uma questão simples, mas agora isso parece ser particularmente complicado, senão claramente contraditório. Para alguns, é um sinal de que estamos nos movendo em direção a um ambiente de entretenimento "*colour-blind*" [114]de oportunidades iguais; para outros é uma ameaça a fronteiras raciais e identidades. Agora, pelo menos, temos um nome para isso: “race-lifting” (ROSE, 2011).[115]

Steve Rose explica a origem e o significado de race- lifting, além de mostrar como ele ocorre no cinema:

> O termo foi aparentemente cunhado por um wiki brilhante chamado TV Tropes – um compêndio online de clichês em ficções– e é definido como mudança da raça de um personagem fictício para um trabalho derivativo (ROSE, 2011). [116]

Dentre as variadas formas de race-lifting, está, por exemplo, o chamado *blackface*, que consiste em maquiar atores brancos para que possam fazer papel de negros. Isto foi feito em uma versão de *Othello*, na qual Lawrence Olivier foi maquiado para viver o personagem negro de Shakespeare. Isto também foi feito com outras etnias, como por exemplo, atores brancos fazendo papeis de japoneses e indus. Rose denuncia

[114]Expressão que significa: sem preconceito relacionado à cor, imparcial neste sentido.

[115] The relationship between the ethnicity of a movie character and that of the actor playing them has never been a straightforward matter, but right now it seems to be particularly complicated, if not downright contradictory. For some, it is a sign that we are moving towards a "colour-blind" entertainment environment of equal opportunities; for others it is a threat to racial boundaries and identities. Now, at least, we have a name for it: "race-lifting".

[116]No original: The term was apparently coined by a rather brilliant wiki called TV Tropes – an online compendium of fiction-writing cliches – and is defined as the changing of a fictional character's race for a derivative work.

que outra forma de *race-lifting* foi tomando o lugar desta antiga: começou-se a mudar a etnia dos personagens, transformando-os, assim, em brancos.

> Através de Heathcliff, *Wuthering Heights* agitou fronteiras previamente estáveis da Inglaterra do século XIX, incluindo raciais, e está ainda, aparentemente, fazendo isto nos dias de hoje. Você poderia ver Heathcliff como o primeiro herói pós-racial– lidando com um mundo que não estava pronto para ele, e ainda não está (ROSE, 2011)[117].

Em outro artigo do *The Guardian, 'The voice of the voiceless': how Viola Davis and Julius Tennon are changing the face of Hollywood*, escrito por Lucy Rock, pode-se ver mais sobre estas modificações ocorridas na sociedade, no que concerne a presença de uma maior diversidade étnica no cinema. Rock já inicia o artigo afirmando que Viola Davis e seu marido, Julius Tennon, abriram uma produtora própria, como forma de lidar com o "persistente problema de diversidade de Hollywood". Davis e Tennon são negros e procuram, com sua produtora, conseguirem fazer com que atores negros tenham seu espaço garantido. A própria Davis é muito bem sucedida e famosa: já ganhou Oscar e é a protagonista da série "How to get away with murder". No artigo, percebe-se que, apesar das modificações ocorridas no cinema, Viola e Julius acreditam que muito ainda precisa ser feito, até que se atinja a igualdade de oportunidades.

Enquanto a adaptação de 2011 de *Wuthering Heights* traz duas diferenças marcantes, em relação a outras adaptações -- é a primeira dirigida por uma mulher e que traz um Heathcliff negro -- o artigo de Lucy Rock, de 2017, aponta para a seguinte reflexão:

> Um estudo recente mostrou que, apesar do grande sucesso de filmes recentes como Fences, estrelando Davis e Denzel Washington; Monlight; e Hidden Figures, Hollywood permaneceu tão branca e dominada por homens como sempre. A representação de raça, gênero, pessoas LGBT e de portadoras de deficiências tem mudado muito

---

[117] Through Heathcliff, Wuthering Heights unsettled formerly stable boundaries of 19th-century Britain, including racial ones, and it is apparently still doing it today. You could see Heathcliff as the first post-racial hero – coping with a world that wasn't yet ready for him, and still isn't.

> pouco nos 10 últimos anos, de acordo com a pesquisa de acadêmicos na University of Southern California (USC) (ROCK, 2017) [118].

O artigo aponta ainda várias outras questões, levantadas por Viola Davis e Julius Tennon, que indicam a resistência que ainda existe no mercado cinematográfico em relação a atores negros. Ao considerar a adaptação de *Wuthering Heights* de 2011, comparando o que Andrea Arnold fez, ao escalar um desconhecido ator negro para o papel de Heathcliff, penso que as mudanças estão acontecendo. Os grupos outrora discriminados ou mesmo banidos de um mercado como o do cinema estão buscando sua voz, seu espaço. Movimentos como o "Me too", por exemplo, parecem mostrar que pessoas que antes se calavam, com medo, estão se unindo para modificar estruturas estabelecidas há tempos. Nesse movimento, "Me too", atrizes que sofreram assédio e/ou abuso estão denunciando seus agressores, mesmo anos depois do ocorrido. Essa ação gerou resultados, com demissões e até mesmo a prisão de grandes nomes do cinema e uma espécie de boicote a estes agressores. Portanto, minha visão a respeito desse contexto que hoje se apresenta, e que influencia as artes, é otimista: mulheres, negros, LGBT, entre outros, estão se unindo e lutando por mudanças. Desde o século XIX, de Brontë, até os dias de hoje, creio que houve progressos. Ainda é necessário muito mais, mas a falta de voz das mulheres no século XIX, o que creio ter sido denunciado por Emily Brontë em *Wuthering Heights,* parece estar sendo, ainda que pouco a pouco, substituída por uma voz que grita, denuncia abertamente, que não se deixa calar, tampouco precisa do intermédio de um Lockwood para se fazer ouvir.

## 4.5 Um romance, três adaptações: muita História

As três adaptações estudadas (de 1939, 1992 e 2011) mostram sinais de seus respectivos tempos, assim como o romance mostra do seu. Enquanto temos uma Nelly

[118] No original: A recent study showed that despite the huge success of recent films such as Fences, starring Davis and Denzel Washington; Moonlight; and Hidden Figures, Hollywood remained as white and male dominated as ever. Representation of race, gender, LGBT people and disability had barely changed in the past 10 years, according to the research by academics at the University of Southern California (USC).

Dean que precisa de Lockwood para que sua voz seja ouvida, no livro, ele vai desaparecendo até nem existir, nas adaptações. Enquanto temos galãs e atrizes famosas nos papéis de Heathcliff e Cathy, como apostas seguras de sucesso de bilheteria, temos na adaptação de 2011 uma diretora: olhar feminino por trás das câmeras. Esta mulher traz um olhar renovado, e seu filme tem um Heathcliff negro, que poderia também ter sido um cigano romeno.

Se a arte mostra a sociedade na qual é feita, creio que as notícias são boas: estamos em sociedades onde as mulheres falam, escrevem, dirigem, olham e direcionam o olhar dos outros também. Ainda há muito que melhorar. Ainda é necessário progredir. Mas imagino que Brontë gostaria desse mundo de hoje. Talvez ficasse chocada ao saber que em 2018 ainda se tenta calar as mulheres. Mas acho que gostaria de ver que há muito mais Cathys pré-Linton do que pós. E as adaptações fílmicas comprovam essa evolução.

## Considerações finais de

## “Let me in!” Narrativa, identidade e olhar em *Wuthering Heights*:

“Let me in!” Diz Cathy (ou seu fantasma) ao assombrado Lockwood, que não sabe o que fazer. Empilha livros, tentando manter este espírito do lado de fora, mas tem sua mão tocada pela gélida mão de Cathy. “Let me in!” Um grito que é um apelo e, ao mesmo tempo, uma ordem...

Como se dá o “let me in” em relação à narrativa de *Wuthering Heights* no romance e nas adaptações? Digo que da seguinte maneira: Brontë quer entrar no hall dos escritores, sem pseudônimo masculino, mas sim com seu belo nome: Emily Brontë! Nelly Dean quer entrar na narrativa sem precisar do consentimento do patético Lockwood, e sem que este diga se e quando ela pode falar. Na adaptação de 1939 ela já tem a iniciativa em suas mãos. Na de 1992 vemos a possível Emily Brontë encarnada em Sinead O´Connor, contando a sua história, sua criação, sem Lockwood que nesse filme é mero personagem. Chegamos em 2011 e Lockwood nem existe, mas sim uma diretora mulher, que traz o Heathcliff negro que Brontë, provavelmente, idealizou.

Isto nos leva ao segundo “Let me in!” O da identidade: a mulher que diz “let me in”, deixe-me entrar em minha própria história. É Brontë que pode talvez ter colocado muito de sua identidade em seu romance, assim como, com ela, a identidade de tantas outras mulheres do século XIX, que queriam ler, escrever, produzir, criar e assumir sua criação, sem se esconder. A identidade também do imigrante, do *outsider*, na figura de Heathcliff, que também diz “let me in”, que não quer estar à margem, que não quer ver apenas do lado de fora da janela o que se vive dentro das casas: quer também entrar, fazer parte, não ser visto como perigo ou como intruso.

E o olhar que também diz “let me in”: o olhar feminino, que não precisa ser visto como castrador, como olhar de Medusa, ou como algo que enfeitiça negativamente. Deixe o olhar feminino entrar com sua sagacidade, sua curiosidade, sua capacidade de ver de outras formas. A prova disto é o texto de Emily Brontë, que revela tantas coisas que olhares desatentos não enxergavam! Outra prova é o olhar de Andrea Arnold, que em um filme de talvez orçamento mais baixo do que outras adaptações, consegue contar a história de *Wuthering Heights* de forma tão peculiar, tão especial...

O texto de Brontë poderia ser talvez visto como um texto de inclusão. Pode-se ler todo o romance pensando que se todos conseguissem “let in”, “entrar”, ser acolhidos,

a tragédia não existiria. Heathcliff queria ser acolhido. Cathy desejava poder ser livre, se casar com quem quisesse se casar, sem que isso a deixasse destituída de bens. Pudesse ela, assim como o irmão, trabalhar (coisa que o irmão não fazia) ou pudesse ela herdar terras e propriedades, não estando impedida disso pelo único fato de ser a filha mulher, ela não teria se afastado de sua essência e de seu verdadeiro amor. O romance de Brontë incomodou porque não é apenas o fantasma de Cathy que bate na janela e grita: “let me in!” Seus personagens pedem o mesmo. E eles o fazem porque sua criadora, antes mesmo deles, já buscava entrar, fazer parte, ser parte, sem precisar se esconder atrás de um pseudônimo masculino.

**Referências Bibliográficas**

ALLINGHAM, Philip. Emily Jane Brontë: Poet and Novelist (1818-48). *Victorianweb.* Disponível em: <http://www.victorianweb.org/authors/bronte/ebronte/bio.html>. Last modified 12 August 2004. Acesso em 26 julho 2018.

ASSMANN, Aleida. *A companion to cultural memory studies.* Berlin: De Gruyter, 2010. Editado por Astrid Erll & Ansgar Nünning em colaboração com Sara B. Young.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da recordação/ formas e transformações da memória cultural.* Campinas: Editora Unicamp, 2011. Tradução de Paulo Soethe.

ARMSTRONG, Nancy. "Emily Brontë In and Out of Her Time". In: _____. *Emily Brontë´s Wuthering Heights.* Organizado por Harold Bloom, Universidade de Yale, New York: Bloom´s Literary Criticism, 2007. p. 89-108.

ATWOOD, Margaret. *O Conto da Aia.* Tradução de Ana Deiró. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética.* São Paulo: UNESP HUCITEC, 1993.

BARRECA, Regina. "The Power of Excommunication: Sex and the Feminine Text in *Wuthering Heights".* In: _____. *Emily Brontë´s Wuthering Heights.* Organizado por Harold Bloom, Universidade de Yale, New York: Bloom´s Literary Criticism, 2007. p. 147-158.

BARTHES, Roland. *A câmara clara.* Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Tradução de Júlio Castañon Guimarães.

BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal.* Tradução de Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 11-28.

BAZIN, André. *O Cinema: ensaios.* São Paulo: Brasiliense, 1991.

BLOOM, Harold. *Emily Brontë´s Wuthering Heights.* Organizado por Harold Bloom. Universidade de Yale, New York: Bloom´s Literary Criticism, 2007.

BRONTË, Charlotte, Emily and Anne. *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell.* Fairford: Echo Library, 2012.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes.* Tradução de Silvana Laplace. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2003.

CARSON, Anne, ADSHEAD, Kay, MEEDS, Bridget. *Wild Workshop: Three Poems.* London: Faber and Faber Limited, 1997.

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal.* Tradução de Lilian Pestre de Almeida. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012.

CLIFF, Michelle. Caliban's Daughter: The Tempest and the Teapot. In: _____. *Frontiers: A Journal of Women's Studies*. Vol. 12, No. 2. University of Nebraska, p. 36-51,1991. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3346845>. Acesso em 25 maio 2017.

D'ANGELO, Helô. Quem foi Mary Wollstonecraft, autora de um dos documentos fundadores do feminismo. Disponível em <https://revistacult.uol.com.br/home/mary-wollstonecraft-220-anos-de-morte/> 5 setembro 2017. Acesso em 09 outubro 2018.

DAWSON, Terence. A Structuralist Approach to the Narrative Structure of *Wuthering Heights. VictorianWeb.* Disponível em<http://www.victorianweb.org/authors/bronte/ebronte/dawson3.html> Last modified 25 November 2004. Acesso em 26 julho 2018.

DeROSA, Robin. "To Save the Life of the Novel": Sadomasochism and Representation in *Wuthering Heights.* In: _____ *Rocky Mountain Modern Language Association.* Vol. 52, No. 1 (1998), pp. 27-43. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/1348290>
Acesso em: maio 2017.

DOSSE, François. O *Desafio Biográfico*: *escrever uma vida*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: *EDUSP*, 2009.

EAGLETON, Terry. *The English Novel* - An Introduction. Victoria [Australia]: Blacwell, 2005. p. 123-142.

ELLIOTT, Kamilla. *Rethinking the novel/film debate.* Cambridge: Cambridge University, 2003. p. 133-183.

ERLL, Astrid & NUNNING Ansgar. Where literature and memory meet: towards a systematic approach to the concepts of memory used in literary studies. In: _____. *Real yearbook of research in English and American literature.* Organizado por Herbert Grabes, Tradução de Simone Garcia de Oliveira. Universidade de Giessen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 2005. p.1-22.

GHENT, Dorothy Van. "On *Wuthering Heights".* In: _____. *Emily Brontë´s Wuthering Heights.*Organizadopor Harold Bloom, Universidade de Yale, New York: Bloom´s Literary Criticism, 2007. p.15-31.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2008.

HATTNHER, Álvaro. Literatura, Cinema e outras Arquiteturas Textuais: algumas observações sobre teorias da adaptação. In: _____.*Itinerários*, Araraquara, n. 36, p.35-44, jan. /jun. 2013. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/6391>. Acesso em maio 2017.

HATTNHER, Álvaro.Quem mexeu no meu texto?Observações sobre Literatura e sua adaptação para outrossuportes textuais. In: _____. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n.16, 2010. Disponível em <http://www.abralic.org.br/downloads/revistas/1415576147.pdf> Acesso em maio 2017.

LACHMANN, Renate. *A companion to cultural memory studies.* Berlin: De Gruyter, 2010. Edited by Astrid Erll & Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young.

MEYER, Susan. “Your Father Was Emperor of China, and Your Mother an Indian Queen.” Reverse Imperialism in Wuthering Heights. In: _____. *Emily Brontë´s Wuthering Heights.* Organizado por Harold Bloom, Universidade de Yale, New York: Bloom´s Literary Criticism, 2007. p. 159- 184.

MILLER, J. Hillis. Repetition and the “Uncanny”. In: _____ *Fiction and repetition.* Oxford:BasilBlackwell, 1982. p. 42-72.

MORETTI, Franco. *A cultura do romance.* Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MULVEY, Laura. *Visual and Other Pleasures.* Bloomington: Indiana UP, 1989.

NEWMAN, Beth. “The Situation of the Looker-On”: Gender, Narration, and Gaze in Wuthering Heights. In: _____ *PMLA,* Vol. 105, No. 5 (Out. 1990), p. 1029-1041.
Publicado por: Modern Language Association
Disponível em :http://www.jstor.org/stable/462732. Acesso em maio 2017.

ONANUGA, Tola. Wuthering Heights realises Brontë's vision with its dark-skinned Heathcliff. *The Guardian.* 21 out. 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/filmblog/2011/oct/21/wuthering-heights-film-heathcliff> Acesso em: 25 jul. 2017.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento.* Campinas: Editora Unicamp, 2008.

ROCK, Lucy. ‘The voice of the voiceless’: how Viola Davis and Julius Tennon are changing the face of Hollywood. *The Guardian.* Disponível em <https://www.theguardian.com/film/2017/sep/24/the-voice-of-the-voiceless-how-viola-davis-and-julius-tennon-are-changing-the-face-of-hollywood> 24 set.2017. Acesso em 26 julho 2018.

ROSE, Steve. “How Heathcliff got a 'racelift'”. *The Guardian.* 3 nov. 2011.Disponível em:<https://www.theguardian.com/film/2011/nov/13/how-heathcliff-got-a-racelift>. Acesso em: 25 jul. 2017.

ROTHBERG, Michael. Between Memory and Memory: From Lieux de mémoire to Noeuds de mémoire. In: _____.*Yale French Studies*, No. 118/119, Noeuds de mémoire: Multidirectional Memory inPostwar French and Francophone Culture (2010), p. 3-12. Publicado por: Yale UniversityPressStable. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/41337077>. Acesso em maio 2017.

STAM, Robert. *A Literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STAM, Robert. “Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade”. Ilha do Desterro Florianópolis nº 51 p. 019- 053 jul./dez. 2006.

STETZ, Margaret D. Screening novel women. From British Domestic fiction to Film. In: _____ *Tulsa Studies in Women's Literature*, Volume 27, Number 2, Fall 2008, pp. 384-386 (Review). The Universityof Tulsa, Disponível em <http://muse.jhu.edu/journals/tsw/summary/v027/27.2.stetz.html>. Acesso em maio 2017.

WUTHERING Heights. Direção: Andrea Arnold. Goldcrest Films International, 2011. (129 min), son, color., legendado.

WUTHERING Heights. Direção: Peter Kosminsky. Paramount, 1992. DVD (106 min), son, color., legendado.

WUTHERING Heights. Direção: William Wyler. Continental, 1939. DVD (106 min), son., p&b., legendado.

# Anexos

**Catherine e Heathcliff 1939**

<streamline.filmstruck.com>

**Catherine e Heathcliff 1992**

<hpssociety.info>

**Sinead O´Connor como Emily Brontë 1992**

<imheathcliff.wordpress.com>

**Catherine e Heathcliff 2011**

Pinterest

**Três momentos de Heathcliff:**

**1939**

vaoutsidethelines.blogspot.com

**1992**

Pinterest.com

**2011**

bronteblog.blogspot.com