

A RECEPÇÃO CRÍTICA A *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*: QUESTÕES DE MULHER E LITERATURA

Daise Lilian Fosneca DIAS¹

RESUMO: O objetivo central deste artigo é fazer um levantamento da fortuna crítica de *O morro dos ventos uivantes* (1847), da escritora inglesa Emily Brontë, desde as primeiras impressões - que causaram furor na sociedade inglesa oitocentista - até o presente. Este trabalho abordará o contexto histórico em que a obra foi produzida no que diz respeito às questões relacionadas às mulheres escritoras; à escrita de prosa e poesia; o duplo padrão da crítica literária androcêntrica em relação à obras de autoria feminina, sobretudo no que diz respeito ao único romance de Brontë, o qual foi publicado sob um pseudônimo masculino, além de outros aspectos. Será debatido também como esta obra é vista à luz de teorias que tratam tanto de forma quanto de conteúdo do romance, tais como, a Nova Crítica, a feminista, a póscolonial, a marxista, dentre outras.

Palavras-chave: Mulheres; romance; crítica literária; recepção.

ABSTRACT: The central objective of this paper is to analyze the critical reception of *Wuthering Heights* (1847), by the English writer Emily Brontë, since its first impressions - which caused revolt in the English society of the 19th century - to the present. This paper will deal with the historical context in which the novel was produced concerning issues related to women writers; the writing of prose and poetry; the double standard of the androcentric literary criticism of the time in relation to works written by women, mainly regarding the only novel by Brontë, which was published under a male pseudonym, among other aspects. It will be also debated the way this work is seen under the lights of theories that analyze the form and content of the novel, such as, the New Criticism, the feminist, the postcolonial, the marxist, among others.

Keywords: Women; novel; literary criticism; reception.

Em seu livro *O cânone ocidental* (2001a), publicado em 1994, um dos críticos literários americanos de maior notoriedade nas últimas décadas, Harold Bloom, lista quase nove centenas de autores considerados canônicos, sendo que menos de uma centena são mulheres. Dentre elas, constam Charlotte Brontë com *Jane Eyre* (1847) e *Villete* (1855), e Emily Brontë com *O morro dos ventos uivantes* (1847) e seus poemas; menos de vinte autoras fazem parte da lista apenas por suas poesias. Percebe-se uma quase inexistência delas entre os clássicos da antiguidade, segundo a referida lista. É a partir do século XIX que se nota um número maior de mulheres - dentre as poucas escritoras no total geral. Contudo, mesmo diante da sua importância, a lista de Bloom não deve ser vista como a representação máxima do que se entende por obras canônicas, mas como um das fontes possíveis de ilustração do pensamento patriarcal e ocidental da academia.

¹ Doutora em Letras pela Universidade Federal da Paraíba. Professora Adjunta da Universidade Federal de Campina Grande.

De qualquer modo, o fato de Emily Brontë (1818-48) figurar como poeta e romancista no cânone ocidental reveste-se de um profundo significado para a tradição literária, particularmente para a literatura de autoria feminina. Isso aponta para questões profundas de natureza política no que se refere à tradição literária, principalmente se considerados os aspectos que envolvem a escrita tanto de prosa quanto de poesia.

É importante considerar que a forma romanesca foi, durante muito tempo, associada ao padrão masculino e patriarcal do desenvolvimento da sociedade ocidental. Entretanto, Woolf (2004) mostra que esse gênero – que durante a segunda parte do século XIX, passou a ser associado à produção literária de autoria feminina – foi de particular importância para o desenvolvimento de uma tradição literária escrita por mulheres, sobretudo no contexto anglo-americano, que é o foco deste artigo. Ao comentar sobre o interesse das mulheres pela escrita de romances, Woolf afirma que elas foram compelidas a escrever aquele gênero literário talvez pelo fato de terem nascido na classe média, e de que as famílias daquela classe no início do século XIX possuíam apenas uma sala de estar para todos. Em virtude disso, Woolf (2004, p. 66) avalia que se uma mulher tivesse de escrever o faria na sala de estar comum a todos os membros da família, como Jane Austen fez, especialmente porque “[...] as mulheres nunca dispõem de meia hora...que possam chamar de sua”, uma vez que eram sempre interrompidas. Por isso, “[...] seria mais fácil escrever ali prosa e ficção do que poesia ou uma peça. Exige-se menos concentração” (WOOLF, 2004, p. 66).

Guerin (1992) adverte que tanto na crítica quanto na própria literatura, estudiosos têm buscado identificar as estratégias de escrita relacionadas ao gênero de quem escreve, dentre elas, a dita preferência feminina pelo romance, que levou a classificação desse gênero literário como *feminino* durante muito tempo. Em virtude disso, as feministas e os feministas discutiram por um longo período se a suposta preferência das mulheres escritoras pelo romance seria baseada no realismo daquele gênero literário ou na questão da subjetividade, ou seja, se o estilo supostamente mais confessional do romance seria a forma literária inicialmente mais favorável para a expressão das angústias das escritoras precursoras, por exemplo.

Merece destaque o fato de que as questões mencionadas acima sobre as mulheres e a escrita de romance - e poesia – e as que serão debatidas a seguir, na verdade refletem considerações sobre o assunto que não permanecem mais como verdadeiras na contemporaneidade porque essencializam a produção de autoria feminina. Entretanto, elas se revestem de profunda significação, porque ilustram o entendimento da sociedade da época em que Emily Brontë escreveu, bem como outras considerações que serão tecidas adiante sobre o assunto em debate, as quais tanto Woolf (2004) quanto Gilbert e Gubar (1984), por exemplo, registram sob o pretexto da crítica, para que se compreendam as dificuldades encontradas pelas mulheres escritoras pioneiras, inclusive a desqualificação da tão batalhada inserção delas no universo literário no século XIX e dos gêneros que escreveram.

Para que se compreendam melhor questões que envolvem a recepção crítica do único romance de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, faz-se necessário tecer algumas considerações específicas em relação ao romance e à escrita desse gênero. Em princípio, o romance foi considerado uma semiarte e não obteve o devido reconhecimento. Era visto com desdém e como inferior ao drama e à poesia por não estar contemplado na *Poética* (1970) de Aristóteles, por exemplo, e por ser considerado um gênero burguês (REUTER, 1996; ZÉRAFFA, 1971). Percebe-se que, seguindo o entendimento geral da academia, tanto Reuter quanto Zéraffa desconsideram que o romance já existia à época de Aristóteles; diferente de Bakhtin (2002), o qual cita *Satiricon* de Petronio como um exemplo para validar seu pensamento de que esse

gênero literário já existia entre os gregos clássicos. Entretanto, Miller (1986) comunga com a visão mais aceita sobre o surgimento do romance - como a de Lukács (2000) - de que o romance surgiu, de fato, com a ascensão da burguesia, sendo assim uma forma tardia de literatura, e por isso tem sido visto como uma resposta e uma reflexão sobre a ascensão da burguesia no século XVIII, sobre as mudanças na vida familiar e na vida das mulheres. Vale ressaltar que o romance só adquiriu prestígio a partir do século XIX.

Por essa razão, escrever romance nos séculos XVIII a XIX não era tarefa fácil nem para homens nem para mulheres, especialmente porque esse gênero estava em plena ascensão e escrevê-lo indicava lançar-se em uma *competição* – não apenas no sentido bloomiano (BLOOM, 1991a) - com escritores já consagrados, mas no sentido relacionado à questão de quem poderia escrevê-lo. Desse modo, as discussões da época sobre a apropriação feminina de um gênero supostamente masculino como o romance – na verdade todos os gêneros têm a sua origem na tradição masculina – e tão utilizado como ferramenta para suas necessidades de expressão, não aconteceu sem angústias por parte das autoras. Isso aponta para o problema que envolve gênero literário e a questão de gênero (GILBERT e GUBAR, 1984), como se verá adiante.

Somada às concepções acima mencionadas, uma ideia corrente no século XIX dava conta de que havia tradicionalmente na autoria feminina uma busca pela revisão dos gêneros literários e uma adequação deles às especificidades femininas. A compreensão contemporânea de que as mulheres levavam a efeito alterações positivas nos gêneros literários parte de um olhar feminista recente, porque, de modo geral, a visão corriqueira em relação às obras escritas por mulheres, conforme mostra Showalter (1977), revela o ceticismo da sociedade e de muitas mulheres em relação à produção delas mesmas no que diz respeito à contribuição para o gênero romanesco.

Entretanto, é importante destacar dois exemplos de mulheres escritoras para ilustrar a busca das pioneiras por inovações: Emily e Charlotte Brontë. A primeira, por introduzir na ficção inglesa o uso de múltiplos narradores (PETERSON, 2003), além de um protagonista cigano em *O morro dos ventos uivantes*; a segunda, ao revolucionar a representação da identidade feminina e masculina, bem como seus papéis, com *Jane Eyre* (SHOWALTER, 1977).

Na verdade, as irmãs Charlotte e Anne Brontë, ambas, surpreenderam críticos e leitores oitocentistas por introduzirem em seus romances aspectos que a crítica julgou inapropriados para a pena feminina. Emily, por sua vez, delineava em seu romance detalhes mais livres ainda do que se esperava de um padrão feminino de escrita. Em um estudo célebre sobre a autora e seu romance, Cecil (1958, p. 137-138, tradução nossa) advoga que Emily está à frente de qualquer tradição literária, pois: “Ela escreve sobre assuntos diferentes de um modo diferente e de um ponto de vista diferente²”. Cecil destaca, todavia, que Emily Brontë, de fato, não escreveu para agradar a um público leitor e, por isso, ela não estava presa às limitações que as questões de recepção poderiam lhe trazer, o que permitia a autora maior liberdade sobre o que dizer e como dizer.

Em seu romance, Emily Brontë invoca o elo metafórico entre representantes de grupos minoritários e a união deles pela identificação, no caso, a mulher e o estrangeiro cigano, unidos contra a tirania patriarcal e imperial inglesas, embora a subversiva associação dos protagonistas de Brontë, Cathy e Heathcliff, na perspectiva pós-colonial só esteja sendo observada na atualidade, notadamente, em Dias (2011). Charlotte e Anne Brontë ainda compartilhavam da visão corrente da época sobre o casamento como o típico ideal romântico, embora no caso de Charlotte, *vide Jane Eyre*, com uma

² “She writes about different subjects in a different manner and from a different point of view”.

roupagem mais assertiva por parte da protagonista no que se refere às relações de gênero. Emily, ao contrário, mata as mulheres casadas do seu romance. Com exceção das apagadas matriarcas, as senhoras Earnshaw e Linton, as demais morrem ao dar à luz. As únicas que sobrevivem são: a narradora Nelly Dean e a filha de Cathy, Catherine, ambas destituídas da experiência materna. A filha de Cathy, no entanto, detém o poder cultural como forma de dominação e controle da figura masculina do seu futuro marido, Hareton.

O morro dos ventos uivantes narra a história de Heathcliff, um garoto cigano de país e idiomas não determinados que é achado nas ruas de Liverpool pelo patriarca da família Earnshaw, o qual o leva para viver como um de seus filhos em sua propriedade rural que dá nome à obra. Sua estranha atitude dá origem aos conflitos de raça e classe tão presentes nas relações coloniais que se seguem entre os ingleses e o estrangeiro, os quais são intensificados quando Heathcliff e a filha do Sr. Earnshaw, Cathy, apaixonam-se. No entanto, Heathcliff é preterido pelo vizinho rico, Edgar Linton, pois seria degradante para uma jovem branca inglesa e de classe média casar-se com um cigano.

Com relação ao desenvolvimento do gênero romanesco na Inglaterra, até o século XVI, o romance estava dando os primeiros passos. É apenas com Daniel Defoe e seu *Robinson Crusoe* (1719) que o gênero passa a um estágio de crescente popularidade que culminaria com sua consolidação naquele país, no século XIX, dominado pela influência de Jane Austen com o que a crítica de então pejorativamente chamava de *romances sentimentais*, nas primeiras décadas, e Walter Scott com romances históricos. De acordo com Cuddon (1998, p. 567, tradução nossa), “Os anos de 1840 pertencem aos trabalhos clássicos das irmãs Brontë [...]”³.

Foi através da ficção, sobretudo da forma romanesca, que as mulheres, em especial as pioneiras do século XIX, utilizaram desse gênero, para questionar e desafiar a apropriação masculina das experiências/sentimentos/attitudes das mulheres, como exemplifica a personagem Anne Elliot em *Persuasão* (1818), de Jane Austen, quando em uma conversa com o capitão Harville desabafa: “[...] os homens têm tido vantagem sobre nós ao contar suas histórias. A educação tem sido deles em um nível muito maior; o lápis tem estado em suas mãos”⁴ (AUSTEN, 1994, p. 129, tradução nossa).

O comentário da personagem de Austen sugere uma questão importante discutida e analisada por Gilbert e Gubar (1984) de que o lápis – “pen” em inglês - simboliza um pênis, enquanto ferramenta essencialmente masculina, e, portanto, inapropriada e estranha às mulheres escritoras. Gilbert e Gubar afirmam que Gerard Manley Hopkins escreveu uma carta em 1886, quando defendeu que a qualidade essencial do artista é a maestria na execução da sua escrita, a qual é uma espécie de dom masculino que especialmente diferencia os homens das mulheres. Essas autoras chamam a atenção para o fato de que na linha de raciocínio de Hopkins, tão comum na sociedade patriarcal, a sexualidade masculina, em outras palavras, não é apenas por analogia, mas realmente a essência do poder literário, de modo que o lápis do poeta é de certa maneira - mais do que figurativamente - um pênis. Para Gilbert e Gubar, o comentário de Hopkins reflete o conceito central da cultura vitoriana e ocidental, e representa a ideia patriarcal de que o autor é o pai do seu texto, assim como Deus o é do mundo.

³ “To the 1840s belong the classic works of the Brontë sisters [...]”. A década de 1840 é considerada aquela em que o romance tornou-se a forma literária dominante, além disso, foi nesse período que o trabalho do (a) escritor (a) passou a ser reconhecido como profissão, na Inglaterra.

⁴ “[...] men have had every advantage of us in telling their story. Education has been theirs in a much bigger a degree; the pen has been in their hands”.

Como apontam Gilbert e Gubar (1984), ao discutir em seu texto *The novel as beginning intention*, a questão da autoridade de quem escreve, o grande teórico dos Estudos Póscoloniais, Edward Said, observa que a ideia de autoridade pressupõe uma variedade de significados interligados, não representando apenas o poder que leva à obediência, mas o poder derivado ou delegado; poder para influenciar ações; poder para inspirar crença; poder de uma pessoa cuja opinião é aceita, mas, na verdade, está ligada à palavra autor, que por sua vez remete à ideia de uma pessoa que dá origem ou dá existência a algo, uma espécie de pai, ou ancestral, uma pessoa que publica declarações escritas. As autoras também analisam a questão da autoria à luz das discussões de Said sobre um vocábulo latino que se relaciona com *autor*, que é *auctoritas*, o qual significa produção, invenção, direito à posse, continuidade, ou uma causa de continuidade. Considerados juntos, esses significados estão baseados nas seguintes noções: no poder de um indivíduo para iniciar, instituir, estabelecer. Desse modo, o indivíduo controlando esse poder controla suas questões e o que deriva delas⁵.

Em outro texto de Said (2003, p. 19-20, tradução nossa⁶), a discussão sobre autoridade é ampliada:

Não há nada de misterioso ou natural em relação à autoridade. Ela é formada, irradiada, disseminada; ela é instrumental, persuasiva; tem status, estabelece cânones de gosto e valor; é virtualmente inseparável de certas ideias que dignifica como verdadeiras, e das tradições, percepções e julgamentos que ela forma, transmite, reproduz.

A concepção de Said acima citada pode ser aplicada às discussões sobre textos de autoria masculina e feminina, visto que, como mostra Showalter (1977, p. 4, tradução nossa⁷), nomes da Era Vitoriana como George Henry Lewes e John Stuart Mill, “[...] sentiram que, como os romanos na sombra da Grécia, as mulheres foram encobertas pelo imperialismo cultural masculino [...]”. Desse modo, foram também condenadas a um padrão de comparação da crítica que visava, por exemplo, desqualificar seus trabalhos e a autoridade de suas ideias.

Miller (1986) sintetiza brilhantemente as dificuldades que as mulheres encontraram para se aventurarem no universo masculino, que era o mundo editorial, mostrando que elas, ao invadirem aquele território masculino, tinham medo:

Disfarçadas de homens, elas se sentem colonizadas ou provincianas na metrópole, confrontadas pelas suas próprias vidas e naturezas, seus desejos e

⁵ Moi (1985) critica Gilbert e Gubar (1984) ao destacar que parece inconsistente aceitar as considerações de Said sobre a visão tradicional da relação entre o autor e o texto ser hierárquica e autoritária, já que as autoras, mesmo discutindo a concepção de Said, continuam a escrever um livro de mais de 700 páginas que não questiona a autoridade da autoria *feminina*. Para Moi, se a proposta é realmente rejeitar o modelo de autor como Deus, o Pai do texto, não é suficiente apenas rejeitar a ideologia patriarcal implícita na metáfora paternal. Na verdade, as discussões apresentadas pelas três autoras são válidas e refletem pontos de vista diferentes, visto que apontam para discussões importantes acerca da autoria masculina e feminina e as implicações de ambas.

⁶ “There is nothing mysterious or natural about authority. It is formed, irradiated, disseminated; it is instrumental, it is persuasive; it has status, it establishes canons of taste and value; it is virtually indistinguishable from certain ideas it dignifies as true, and from traditions, perceptions, and judgments it forms, transmits, reproduces”.

⁷ “[...] felt that, like the Romans in the shadow of Greece, women were overshadowed by male cultural imperialism [...]”.

corpos, como têm sido definidas e descritas pelos homens. Se as mulheres não podem justamente ser consideradas como conspiradoras contra a opressão dos homens, elas certamente não acharam fácil lidar com a determinação deles em relação a elas na mesma língua em que os homens têm usado para colonizá-las. Dependência, como uma colônia, é mantida pelo medo; e medo é um estado de ser e um tema central nos romances de mulheres [...] (MILLER, 1986, p. 18, tradução nossa⁸).

O medo do qual trata Miller (1986) - no contexto dos séculos XVIII e XIX - partia dos dois lados, tanto do masculino quanto do feminino, quando da entrada das mulheres no universo editorial de forma mais sistemática. Nelas, o medo manifestava-se em relação à criação, reprodução, imitação, exposição, críticas, fracasso, sucesso. Obviamente, o medo foi fabricado pela autoridade da voz da tradição já existente, pela possibilidade de inversão da ordem histórica e cultural que conferia poder e, conseqüentemente, autoridade apenas aos homens para controlar a sociedade em todos os seus aspectos. Questionava-se com qual autoridade falariam as mulheres quando, na verdade, a autoridade, em si, havia sempre estado histórica e culturalmente na tradição masculina e nas mãos dos seus defensores, conferindo-lhes, além de tudo, “atitude textual⁹”. Neles, o medo manifestava-se no que se refere a uma possibilidade na inversão ou mudança na ordem patriarcal com as mulheres assumindo funções e adentrando espaços até então considerados masculinos.

Ao analisar as dificuldades das escritoras pioneiras anglo-americanas, Gilbert e Gubar (1984) ressaltam ainda que, no século XIX, por exemplo, havia a concepção que remontava a Aristóteles, de que o poeta, como se fosse um deus menor, seria o responsável por criar ou fabricar uma realidade alternativa, um universo-espelho no qual ele, o poeta, parece prender ou aprisionar sombras da realidade. As autoras mostram, também, que Coleridge compartilhava de uma concepção romântica de que a imaginação humana ou o poder plástico é de força gerativa e viril, e ecoa o eterno ato de criação no infinito “EU SOU” apresentado na Bíblia. Para essas pesquisadoras, o que se costumava pensar era que o poeta como Deus, o Pai, era um governante paternalista do mundo fictício que ele criou.

A rede de conexões entre metáforas sexuais, literárias, paternas e teológicas é complexa e promoveu durante milênios a ideia de inadequação da vida letrada para as mulheres, sobretudo a literária, de diferentes formas e por diferentes propósitos. Isso significa que na sociedade patriarcal do ocidente, o autor de um texto foi, durante muito tempo, visto como um pai, um procriador, um progenitor, um patriarca estético cujo lápis era um instrumento que gerava poder como um pênis, mas, além disso, o poder do seu lápis, como o poder do seu pênis, não apenas gerava vida, mas criava a posteridade, conforme relatam e criticam Gilbert e Gubar (1984).

Gilbert e Gubar (1984) observam, ainda, que o lápis era visto como realmente superior ao seu fálico outro, a espada, e no patriarcado, ele é, inclusive, mais sexual. Ora, sendo assim, elas questionam como as mulheres posicionariam-se nessa concepção

⁸ “Desguised perfunctorily as men, they find themselves, colonials or provincials in the metropolis, confronted by their own lives and natures, their desires and bodies, as they have been defined and described by men. If women cannot justly be regarded as conspiring with men’s oppression of them, they have certainly not found it easy to tackle men’s determination of them in quite the same language that men have used to colonize them. Dependence, like a colony, is maintained through fear; and fear is a state of being and a central theme in women’s novels [...]”.

⁹ Termo utilizado por Said (2003) para ilustrar o poder que os textos têm para manipular a realidade que desejam fabricar, no que se refere ao assunto por eles debatido.

patriarcal. Se o lápis é um pênis metafórico, com que órgão as mulheres poderiam gerar textos, uma vez que a figura do autor representava o único poder que existia? Nesse sentido, a postura do patriarcado, sem dúvida, foi responsável pela exclusão das mulheres do universo letrado e ficcional, como sugeriu a personagem de Austen, Anne Eliot, de modo que a mulher que escrevia era vista como uma intrusa que havia cruzado as fronteiras da natureza.

O que se percebe é que a sexualidade masculina esteve diretamente ligada ao poder de criação literária, sobretudo no entendimento da sociedade patriarcal oitocentista, enquanto a sexualidade feminina foi, por muito tempo, associada à ausência desse poder, e, portanto, à esterilidade artística. Assim, o poder masculino de criação refletia-se, inclusive, na maneira como os personagens masculinos eram criados, ao passo que muitas personagens femininas costumavam não passar de propriedades ou imagens aprisionadas, como mostram Charlotte Perkins Gilman, em seu conto *The yellow wallpaper* (1899), e Charlotte Brontë, em *Jane Eyre*.

É um fato que muitos textos masculinos reforçavam a metáfora literária da paternidade. Segundo Gilbert e Gubar (1984, p. 13, tradução nossa¹⁰), Norman O. Brown acreditava que a escrita de poesia, por exemplo, é “[...] o ato criativo, o ato de vida, o ato sexual arquetípico. Sexualidade é poesia. A dama é nossa criação, ou a estátua de Pigmalião [...]”.

Nessa linha de raciocínio que as escritoras oitocentistas tiveram que enfrentar, Gilbert & Gubar (1984, p. 15, tradução nossa¹¹) mostram que, enquanto autoria de um deus masculino “[...] morta em uma imagem perfeita de si mesma, a autocontemplação da mulher escritora pode-se dizer que teve início com uma olhada no espelho do texto literário masculino”. Desse modo, naquele espelho, as mulheres teriam percebido, em princípio, apenas os elementos eternos fixos nelas como uma máscara, mas depois perceberam uma prisioneira enraivecida, ou seja, elas mesmas. Na verdade, a postura do patriarcado ocidental levou as mulheres a promoverem uma luta gradativa travada nos espaços público e privado para oferecer um contraponto ao que histórica e culturalmente as silenciou, tanto como mulheres quanto como sujeitos capazes de formar opinião e de expressá-la através do veículo desejado, inclusive a escrita pública e profissional, independente do gênero literário escolhido.

De acordo com Gilbert e Gubar (1984), a crítica literária oitocentista via a escrita de romances como uma ocupação da qual se podia viver. Portanto, aquela era considerada uma atividade menos intelectual e espiritualmente menos valiosa do que escrever poesia, gênero literário que tinha e sempre teve *status* mais elevado que os demais. Assim, o ato de escrever poesia parecia estar associado a alguma inspiração misteriosa, divina, espiritual e isso teria conferido ao texto poético um *status* privilegiado e um papel quase mágico a poetisas do Renascimento ao século XIX nas sociedades europeias, por exemplo. Enquanto isso, escrever romances era visto como uma atividade inferior, assim, essa ocupação passou a ser vista pejorativamente, como mais apropriada para mulheres, porque estava mais ligada à realidade social e à observação em vez de à educação formal.

Como se percebe, a crítica oitocentista não facilitou nem a entrada nem a permanência – logo de início – das mulheres no universo ficcional público e profissional. Para Woolf (2004, p. 85), além do efeito do desestímulo da crítica, as pioneiras do início do século XIX tiveram outra dificuldade: não tinham amparo de uma

¹⁰ “[...] the creative act, the act of life, the archetypal sexual act. Sexuality is poetry. The lady is our creation, or Pygmalion’s statue [...]”.

¹¹ “[...] killed into a ‘perfect’ image of herself, the woman writer’s self-contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of male-inscribed literary text”.

tradição de autoria feminina e o que existia até então era muito pouco e de pouca serventia, segundo a autora. E quanto às escritoras que buscavam a fonte masculina, Woolf acredita que isso não ajudou muito, “[...] embora ela [a mulher] possa ter aprendido com eles [os escritores] alguns truques e possa tê-los adaptado para seu uso¹²”. Contudo, Woolf (2004, p. 119) admite que quando se olha para algumas mulheres escritoras do passado, como Emily Brontë, descobre-se “[...] que ela é tanto uma herdeira quanto uma geradora”.

Nesse cenário conturbado em relação à autoria feminina, mas, ao mesmo tempo, um pouco mais favorável a mulheres escritoras, uma vez que já não era considerado estranho vê-las no mercado editorial, nos anos quarenta, Emily Brontë - autora considerada mística e oracular, a esfinge da literatura inglesa (FRANK, 1990) - publica *O morro dos ventos uivantes*, obra que ganhou reconhecimento apenas no final do século XIX. A boa reputação da obra foi adquirida após uma longa batalha entre os críticos e o público leitor. A atenção que a crítica tem dispensado a esse romance, desde a primeira década do século XX, contrasta com o ponto de vista dos seus primeiros críticos que, juntamente com o público leitor, chocaram-se tanto com a apaixonada e sombria história de amor entre Cathy e Heathcliff, quanto com os demais personagens e suas emoções, principalmente com seu demoníaco herói byroniano¹³.

Muitos críticos atribuíram alguns dos efeitos problemáticos do enredo de *O morro dos ventos uivantes* à figura de Heathcliff, a qual continuou por muito tempo no centro dos debates sobre a natureza de Emily Brontë como pessoa e autora. De acordo com Allott¹⁴, as críticas de 1847 a 1848 debruçaram-se sobre a

[...] aparente moral não ortodoxa e na urgência da sua [da obra] angústia e violência [...] Eles [os críticos] ficaram incomodados pela negação das convenções que costumam ser apresentadas por autores para prover claramente os padrões morais para guiarem seus leitores¹⁵” (ALLOT, 1979, p. 17, tradução nossa).

Daiches (1985) destaca o uso de verbos de violência em *O morro dos ventos uivantes*, os quais corroboram para o tipo de narrativa que é apresentada sem qualquer sentimento de choque ou horror por parte dos narradores. Segundo Daiches, Emily Brontë escreve como se o poço de paixão no qual vivem seus protagonistas fosse algo natural, um aspecto normal da vida. Ele exemplifica tal efeito com um termo muito utilizado pela narradora Nelly Dean, “*hush*”, isto é, “silêncio” em inglês. O uso de tal palavra por Nelly é mostrado como as palavras de uma babá - o que de fato ela é - para

¹² “[...] though she may have learnt a few tricks of them and adapted them to her use” (WOOLF, 1996, p. 76).

¹³ Em linhas gerais, o herói byroniano tem várias características, mas a que se sobressai é a sua rebelião. Ele é geralmente isolado da sociedade por vontade própria ou imposta por alguma força externa. Costuma ser mal-humorado e apaixonado em relação a algum aspecto, e rejeita os valores e os códigos morais da sociedade (CUDDON, 1996). Além disso, costuma ser introspectivo, tem grande poder de sedução e atração sexual, exerce seu domínio tanto social quanto sexualmente, é desapegado das normas e de instituições sociais, é um fora da lei, um rejeitado.

¹⁴ Allot (1979) contribuiu de forma decisiva para um mais amplo nível de conhecimento e compreensão acerca do romance de Brontë ao publicar um livro, em 1979, sobre a fortuna crítica da obra extraída de jornais, revistas e livros de 1847 a 1964.

¹⁵ “[...] apparent moral unorthodoxy and in the urgency of their distress at its violence [...] They were certainly upset by its deserting the accepted conventions which required the author to provide clear moral sign-posts for his reader’s guidance”.

uma criança petulante, e não como as palavras de um ser humano chocado com o comportamento não convencional que presencia e, por isso, uma das mais extraordinárias “[...] conquistas de Emily Brontë neste romance é tornar doméstico o monstruoso no ritmo comum da vida e do trabalho, tornando-o ao mesmo tempo menos monstruoso e mais perturbador¹⁶” (DAICHES, 1985, p. 29, tradução nossa).

Showalter (1977) mostra que os vitorianos esperavam que os romances de mulheres refletissem os valores femininos que eles exaltavam. Em virtude disso, chocaram-se com a proposta de romance apresentada pela redação da jovem Emily Brontë. O enredo de *O morro dos ventos uivantes* foi amplamente desaprovado, de modo que, inclusive nos Estados Unidos, críticos recomendavam a seus leitores que se afastassem da obra porque corrompia os valores dos descendentes dos puritanos¹⁷. Somente após uma biografia e um estudo crítico sobre Emily Brontë ter sido publicada no *New York Galaxy*, aquela obra passou a ser mencionada mais sistematicamente em periódicos que tratavam de literatura, como a *Paterson's Magazine*, cuja crítica de março de 1848 dizia: “Nós nos erguemos da leitura de *O morro dos ventos uivantes* como se tivéssemos saído de uma casa de pragas. Leiam *Jane Eyre* é nosso conselho, mas queimem *O morro dos ventos uivantes* [...]”¹⁸ (In: ALLOT, 1979, p. 50, tradução nossa).

O que se vê tanto nos poemas quanto no romance de Brontë e que chocou o público leitor e a crítica oitocentista é o que Davies (1999, p. 12, tradução nossa) tão bem define, em relação à autora e a sua visão de mundo, quando diz que para Emily Brontë, “[...] Deus não era bom, a ‘civilização’ era uma mentira, a humanidade era sórdida e corrupta, os homens injustamente preferidos às mulheres, vida à morte [...] hierarquia à afinidade [...]”¹⁹. A observação de Davies sugere que há no texto de Emily o que se pode chamar hoje de *postura feminista* em um sentido profundo, uma vez que mostra a firmeza da autora em preferir uma possibilidade de verdade incomum para a maioria das pessoas, especialmente porque, como destaca Davies, as opiniões recebidas naquele período eram normalmente, na sua origem, patriarcais, mas Emily Brontë preferiu afirmar seu próprio *eu* com orgulho, em uma era onde a falta de opinião própria e “[...] a humilhação eram prescritas para as mulheres; ela expressou sua sexualidade, desejo de poder e liberdade, energias intelectuais e físicas, e desejos despudorados, em uma época de silêncios e desejos femininos mortificados [...]”²⁰ (DAVIES, 1999, p. 21, tradução nossa).

A crítica, em geral, não conseguia aceitar os personagens violentos, nem a dura realidade exposta no romance de Brontë. A visão desse público sobre as mulheres tornava difícil aceitar que *O morro dos ventos uivantes* era a criação de uma mulher, embora a obra tenha sido publicada sob o pseudônimo masculino Ellis Bell, visto que Brontë era avessa à publicidade e temia que julgassem negativamente a sua obra apenas

¹⁶ “[...] achievements in this novel is the domiciling of the monstrous in the ordinary rhythms of life and work, thereby making it at the same time less monstrous and more disturbing”.

¹⁷ Os valores dos puritanos influenciam a sociedade americana desde a época da colonização até hoje, embora em menor proporção: numa concepção de governo com poderes limitados; na ênfase à educação que levou ao sistema escolar americano. Em relação à crítica à obra de Brontë, o foco é na questão da ética, da honestidade, da responsabilidade, da religiosidade, da moralidade, do trabalho duro e do autocontrole (DATESMAN *et al*, 2005).

¹⁸ “We rise from the perusal of *Wuthering Height* as if we had come fresh from a pest-house. Read *Jane Eyre* is our advice, but burn *Wuthering Heights* [...]”.

¹⁹ “[...] God was not good, ‘civilization’ was a lie, humanity sordid and corrupt, male unjustly preferred to female, life to death, [...] hierarchy to affinity [...]”.

²⁰ “[...] humility were prescribed for women; she expressed her sexuality, will to power and freedom, intellectual and physical energies and shameless desires, in an epoch of mortifying female silence [...]”.

por ter sido escrita por uma mulher. Entretanto, como *Jane Eyre*, de Charlotte e Agnes Grey, de Anne Brontë foram publicados na mesma época, também sob pseudônimos - Currer e Acton Bell, respectivamente - rumores de que um autor teria escrito as três obras, levaram as irmãs a revelarem suas identidades.

Segundo Davies (1999), Emily Brontë era complexa, ela queria as oposições e se debatia em seus *eus* em conflito pela integridade que buscava e não encontrava, de modo que havia nela uma filosofia de dualismo que projetou em *O morro dos ventos uivantes* um modelo dinâmico de trabalho da mente em todos os seus conflitos. Afirmarções desse porte lançam luzes sobre a natureza da autora e de “[...] seu mundo interior [...] regido pelo desejo anárquico que governa o lápis. Aquele lápis é sempre uma espécie de arma secreta, desafiando a autoridade²¹” (DAVIES, 1999, p. 2, tradução nossa). A postura de Emily Brontë revela que ela estava entrando, naquele momento, numa tradição que teve sua origem antes do seu próprio tempo, mas mesmo assim, a seu modo, na quietude de sua casa e na eloquência dos seus textos, ela ajudou a formar uma outra, de autoria feminina, que embora até certo ponto e em princípio sendo separada da primeira, lutou para firmar-se e não cair diante do *mainstream*.

O que Emily Brontë fez foi matar o *Anjo do lar*, o qual deveria controlar suas emoções, regular sua conduta, seu lápis, sua obra, conforme experienciou Virgínia Woolf, em *Professions for Women* (1979). Davies bem expressa a postura de Emily Brontë, quando diz:

Sentimentos [considerados tipicamente] femininos e graça são detonados por Emily Brontë com uma carga explosiva de desdém. Ela sabia que vivíamos nossas vidas em um campo de batalha no qual a lei principal é o conflito; classe contra classe, tribo contra tribo, cada mão de homem e de mulher contra seu vizinho ou sua vizinha. A ela havia sido dito erradamente que as mulheres tinham gênero, mas não sexualidade... [que tinham] poder para soletrar seu nome, mas não para escrever sua identidade. Emily não iria polir nem embelezar. Ela não tinha prazer em dar uma aparência superficial ou na diluição suavizante de verdades terríveis para o benefício dos sentimentos de outras pessoas²² (DAVIES, 1999, p. 246, tradução nossa).

Davies (1999) observa também que as irmãs Brontë optaram por retratar em suas obras o mundo privado do desejo e da paixão, e por isso chocaram o público da época. No caso de Emily Brontë, o fato de a filha de um pastor, o irlandês Patrick Brontë, de uma remota região do norte da Inglaterra, Yorkshire, ter escrito sobre violência apaixonada e paixão violenta surpreendeu os vitorianos. Como ela poderia saber sobre aquelas coisas era o que se perguntavam. Eles foram surpreendidos pelo que consideravam vulgaridade e brutalidade no romance da *garota* – em vez de *mulher* ou *autora* - como a chamaram pejorativamente, após a descoberta da sua identidade. Allot reproduz críticas da época do lançamento da obra que questionam, inclusive, o bom senso de quem o escreveu, no caso, a jovem escritora: “Como um ser humano poderia

²¹ “[...] her inner world [...] ruled by the anarchic will that drives the pen. That pen is already something of a secret weapon, challenging authority”.

²² “Womanly sentiment and pietism are detonated by Emily Brontë with an explosive charge of contempt. She knew we lived our lives on a battlefield in which the chief law is universal strife; class facing class, tribe versus tribe, every man’s and woman’s hand against his or her neighbor. She had been mendaciously told that woman had gender but no sexuality to speak of; natural selflessness; the power to spell her name but not to write out her identity. Emily would not varnish or beautify. She took no pleasure in veneer of face or the emollient dilution of terrible truths for the benefit of other people’s feelings”.

escrever um livro como este sem cometer suicídio antes de ter terminado uma dúzia de capítulos, é um mistério. É composto de depravação vulgar e horrores não naturais [...]”²³ (crítica não assinada da “Graham’s Magazine”, 1848) (In: ALLOT, 1979, p. 50, tradução nossa).

Observa-se, assim, que o foco dos críticos da sociedade vitoriana, em relação à obra, até poucas décadas antes do final do século XIX estava em pontos do enredo ou no caráter dos personagens e no aspecto criativo da narrativa de Emily Brontë enquanto autora de uma história tão sombria e desafiadora. Percebe-se, então, que o estranhamento por parte do público leitor deu-se em virtude do juízo de valor que era feito da natureza da criação do *autor*. Descobrir que tal obra de acentuada característica gótica – gênero desafiador da razão e da ordem vigente em sua essência - havia sido escrita por uma mulher jovem, solteira, reclusa, apenas inflamou os ânimos dos primeiros críticos, os quais não compreendiam as inovações do texto literário trazidas pela autora, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Por isso, a crítica oitocentista concentrou-se no valor ético do enredo da obra em detrimento do valor estético, como pode ser visto também na crítica do *Examiner*, de 8 de janeiro de 1848, 15 dias após o lançamento da obra:

Este é um livro estranho. Não é sem evidências que tem um poder considerável: mas, no geral, é selvagem, confuso, desconexo e improvável; e as pessoas que formam o drama, o qual é trágico o suficiente nas suas consequências, são selvagens e mais rudes do que aqueles que viveram antes dos dias de Homero...Heathcliff pode ser considerado o herói do livro, se é que há herói nele. Ele é a encarnação de qualidades más, do ódio implacável, da *ingratidão*, da crueldade, da falsidade, do egoísmo, e da vingança [...]. Se este livro for...o primeiro do autor, nós esperamos que ele produza um segundo, - e dê a si mesmo mais tempo para sua composição do que no caso presente, para desenvolver seus incidentes mais cuidadosamente, evitando exageros e obscuridade, e olhando firmemente para a vida humana, sob seus humores, para melhor formar o desenho das paixões que ele quer esboçar para nosso benefício público. Seria bom também poupar certas blasfêmias e frases, as quais não contribuem para nenhum personagem, e que de modo algum demonstram a evidência do gênio de um autor²⁴ (In: ALLOT, 1979, p. 40, tradução nossa; grifo nosso para destacar a visão equivocada do autor).

O impacto da crítica sobre a obra mostra em Brontë uma atitude condizente com sua postura questionadora e desafiadora – embora a seu modo, isto é, inclusive na reclusão e fuga do mundo exterior, características da sua personalidade que se intensificaram nos seus últimos anos de vida – em relação ao que se propagava como regra geral de fé ou conduta. Davies (1999) observa que as críticas contemporâneas à

²³ “How a human being could have attempted such a book as the present without committing suicide before he had finished a dozen chapters, is a mystery. It is a compound of vulgar depravity and unnatural horrors [...]”.

²⁴ “This is a strange book. It is not without evidences of considerable power: but, as a whole, it is wild, confused, disjointed and improbable; and the people who make up the drama, which is tragic enough in its consequences, are savages ruder than those who lived before the days of Homer...Heathcliff may be considered as the hero of the book, if hero there be. He is an incarnation of evil qualities; implacable hate, ingratitude, cruelty, falsehood, selfishness, and revenge[...] If this book be...the first work of the author, we hope that he will produce a second, - giving himself more time in its composition than in the present case, developing his incidents more carefully, eschewing exaggeration and obscurity, and looking steadily at human life, under all its moods, for those pictures of the passions that he may desire to sketch for our public benefit. It may be well also to be sparing of certain oaths and phrases, which do not materially contribute to any character, and are by no means to be reckoned among the evidence of a writer’s genius”.

publicação do romance mostram a autora como tendo sido vista, mesmo antes da descoberta da sua identidade, como uma pessoa de certo modo perigosa. A crítica mostra Emily Brontë inicialmente:

[...] como sendo uma espécie de Colombo, mas depois como um Napoleão do lápis, uma ameaça agressiva ao *status quo*, [visto que] [...] termos de poder abundaram: ‘força... vontade... poderosa... forte, imperiosa... poderosamente expressa [...] [Além disso] Seu poder e força de persuasão desmoralizavam as categorias do que as fêmeas são e deveriam ser²⁵ (DAVIES, 1999, p. 32, tradução nossa).

Nota-se, ainda, que os posicionamentos da crítica e da sociedade podem ser compreendidos à luz da natureza da crítica dos jornais da época, a qual priorizava os aspectos biográficos do autor e a ética da obra, conforme visto também na crítica de G. W. Peck do *American Review: a Whig Journal of Politics*, de 1848:

O livro é original; é poderoso; é cheio de possibilidades [...] Deixando de lado os aspectos profanos, os quais se um autor introduz em um livro é uma ofensa à educação e à boa moral; há um elemento rude e selvagem nos solilóquios e diálogos aqui como nunca se deveria encontrar em uma obra de arte. Todo o tom do estilo do livro é vulgar [...]. Ele terá uma vida breve e brilhante, e então morrerá e será esquecido²⁶ (PECK, 1979, p. 51-52, tradução nossa).

A *vulgaridade* atribuída ao estilo da obra deveu-se também ao fato de que Emily Brontë privilegiou retratar em seu romance a maneira informal como as pessoas falavam no dia a dia, propositalmente, uma vez que a maneira como se fala, na obra, é marcador de superioridade e inferioridade, o que incluía palavrões e expressões usadas para amaldiçoar. Embora o uso da linguagem coloquial, de jargões, e de palavrões que de fato faziam parte da linguagem das pessoas da região retratada na obra ser uma característica da estética romântica – utilizada por Brontë - ele foi apontado como uma das falhas do livro, na opinião da crítica da época, além da obsessão pelo mal e por comportamentos diabólicos nele apresentados.

Um século depois da escrita de *O morro dos ventos uivantes*, Bakhtin (2002, p. 134) escreveria que “o romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória”, porque, segundo o autor, “o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o *homem que fala e sua palavra*”, de modo que “o homem no romance é o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem”. Os aspectos acima mencionados e que foram criticados à época da publicação do romance, têm sua clareza e profunda relevância decisivamente comprometidas na tradução para a língua portuguesa, conforme

²⁵ “[...] as a kind of Columbus, then as a Napoleon of the pen, an aggressive threat to the status quo”. [...] terms of power abound: ‘force...will...powerful...strong, imperious...powerfully expressed [...]. Her power and persuasiveness undermine the categories of what females are and ought to be”.

²⁶ “The book is original; it is powerful; full of suggestiveness [...] Setting aside the profanity, which if a writer introduces into a book, he offends against both politeness and good morals, there is such a general roughness and savageness in the soliloquies and dialogues here given as never should be found in a work of art. The whole tone of the style of the book smacks of lowness [...] It will live a short and brilliant life, and then die and be forgotten”.

exemplifica Dias (2011). A relevância deles se dá uma vez que a linguagem é um fator importante nas relações interpessoais na obra. Em *O morro dos ventos uivantes*, a linguagem marca a superioridade/inferioridade cultural, racial e de classe, tanto em relação aos ingleses entre si - o vocabulário e a maneira de falar do homem do campo em contraste com o comportamento do homem da cidade - quanto em relação aos ingleses e Heathcliff, um estrangeiro que não falava inglês.

Apesar das críticas, muitas revistas literárias da época elogiaram *O morro dos ventos uivantes* por ser *original, verdadeiro*, outras notaram seu *poder e inteligência, seu poder considerável* ou o chamaram de *estranho*. Segundo Peterson (2003), as observações que aparecem com frequência nas primeiras críticas à obra sugerem que os críticos a reconheceram como excepcional, mas não conseguiram compreender o que dizer sobre ela ou como interpretá-la mais profundamente. Os primeiros críticos ficaram confusos pela própria inabilidade para descobrir o significado do texto de Brontë, especialmente o *significado* dele que entrava em choque com o senso de moralidade social ou justiça poética deles, como mostra Peterson (2003, p. 334, tradução nossa), e se perguntavam: “Sobre o que é *O morro dos ventos uivantes*? O que significa? Como podemos interpretá-lo? É um romance subversivo?²⁷”.

No seu famoso prefácio à segunda edição de *O morro dos ventos uivantes*, em 1850, Charlotte Brontë tentou justificar as *indelicadezas* da obra da irmã ao destacar que ela era uma nativa das charneças inglesas, e por isso reproduzira o discurso local, as tenebrosas paixões e as parcialidades dos iletrados da região, desculpando-se por Emily Brontë ter escrito um livro considerado impróprio para a moral oitocentista, ou seja, com uma moral que foi vista como corrupta – diferente do que se esperava de uma obra de arte na época. Charlotte Brontë chegou a dizer que sua irmã “[...] não sabia o que estava fazendo²⁸” (BRONTË, 2003, p. 23; tradução nossa) quando o escreveu, pois para Charlotte, um artista inspirado deveria “[...] trabalhar passivamente sob certas regras as quais ele [o artista] não havia sugerido, nem muito menos poderia questionar²⁹” (BRONTË, 2003, p. 24; tradução nossa). Essas frases de Charlotte, dentre outras, tiveram grande influência na crítica psicanalítica subsequente à obra.

Ao falar do trabalho do artista inspirado, destacando que ele nem sempre controla a própria criação, Charlotte ofereceu uma explicação romântica sobre a própria irmã enquanto artista inspirada, o que levou muitos críticos a procurarem os significados inconscientes da obra. Daí por diante, a imagem de *artista inspirada* influenciou a crítica à obra, tanto de natureza psicanalítica quanto feminista, sobretudo no século XX. Além disso, o fato de Charlotte ter atribuído parte da inspiração de Emily Brontë às pessoas da região onde a família viveu, provocou uma forte tendência de análise da obra com um viés biográfico, bem como histórico e cultural, o que se mantém até hoje. Entretanto, à época do lançamento do romance, tanto Charlotte quanto os críticos não perceberam a inovação na estrutura da narrativa e na construção de personagens, especialmente porque,

Pela primeira vez na literatura romântica, as personagens não [eram] rigidamente classificadas como boas ou más. Vícios e virtudes nelas se mesclavam, como nas criaturas reais. Entre os protagonistas – Heathcliff e Cathy – existe um amor torturado, levando antes à destruição que à

²⁷“What is *Wuthering Heights* about? What does it mean? How should we interpret it? Is it a subversive novel?”

²⁸ “[...] she did not know what she had done” (BRONTË, 2003, p. 23).

²⁹ “[...] to work passively under dictates you neither delivered nor could question” (BRONTË, 2003, p. 24).

felicidade. As personagens mais próximas dos tipos virtuosos são fracas e suscitam pena. A autora se abstém de apresentar juízos morais e, pela maneira como descreve as figuras principais, percebe-se que sua simpatia se volta para os que sofrem [...] O clima tenso da obra não impede, todavia, a presença de um lirismo estranho e comovente, em que as misérias e as paixões humanas são tratadas de maneira incisiva (CIVITA, 1972, p. 83).

De acordo com Ohmann (1988) não foram muitas as críticas que saíram à segunda edição de *O morro dos ventos uivantes*, em 1850. Entretanto, as poucas críticas publicadas foram suficientes para mostrar a mudança de interpretação dos críticos, uma vez que na segunda edição do romance a autoria era conhecida do público leitor, portanto, eles sabiam que a obra havia sido escrita por uma mulher. Segundo Ohmann (1988), as críticas relativas à primeira edição do romance o consideraram *original*, entretanto, ao ser republicado, a crítica o definiu como sendo o trabalho de um *gênio feminino* e de *autoria feminina*. Fica evidente, portanto, que a crítica ao romance limitou-se, à época, aos aspectos biográficos da autora apresentados por sua irmã Charlotte no prefácio à segunda edição, e ao sexo de quem o escreveu, em detrimento de sua qualidade literária.

A fortuna crítica oitocentista mencionada sobre *O morro dos ventos uivantes* revela o caráter subversivo do romance de Brontë em vários aspectos que se materializam inclusive nas relações humanas. Um deles se refere ao rompimento com o que Lewes, em 1852, expressou sobre obras de autoria feminina. Showalter (1977, p. 5, tradução nossa) mostra que na concepção de Lewes, ele “[...] poderia identificar os traços literários femininos como Sentimento e Observação³⁰”. Percebe-se que os vitorianos esperavam passividade e ingenuidade das mulheres escritoras – obedecendo ao que preconizava o padrão comportamental vitoriano para elas - e das suas obras, absolutamente o oposto do que foi apresentado por Brontë.

De acordo com Garrod (1973), os primeiros críticos acreditaram que o romance de Emily Brontë era uma produção inferior de Charlotte, uma vez que o editor inglês da primeira edição vendeu os direitos de *O morro dos ventos uivantes* para a também primeira edição americana daquela obra, como se os três romances *Jane Eyre*, *O morro dos ventos uivantes*, e *Agnes Grey* tivessem saído da pena do talentoso autor de *Jane Eyre*, Charlotte Brontë (FRANK, 1990). Outros críticos atribuíram o romance de Brontë a Branwell, mesmo porque o único irmão de Emily Brontë apregoou estar escrevendo um romance – fato não confirmado – pouco antes de morrer (FRANK, 1990). Críticos chegaram a procurar pontos de semelhança entre os escritos de Branwell e *O morro dos ventos uivantes*, como foi o caso da crítica-biógrafa A. Mary F. Robinson.

Peterson (2003) mostra que Robinson rastreou aspectos do comportamento de Heathcliff às experiências de Branwell, e chegou à conclusão de que o comportamento do único irmão de Emily – principalmente quando inflamado pelo álcool - assemelhava-se ao de Heathcliff e Hindley, irmão de Cathy. Robinson também encontrou um paralelo entre um trecho de uma carta de Branwell com as explosões apaixonadas de Heathcliff por Cathy. Como era típico dos primeiros críticos oitocentistas da obra, Robinson apropriou-se do comportamento de um familiar da autora, no caso o irmão, para explicar como uma mulher inocente e inexperiente como Brontë concebeu um personagem como Heathcliff. A postura dos críticos oitocentistas a esse respeito encontra eco na atualidade, com Cannon (2000) e Bentley (1979), os quais lançam possibilidades sobre eventos e pessoas reais terem servido de fontes para Brontë escrever sua obra prima.

³⁰ “[...] he could identify the feminine literary traits as Sentiment and Observation”.

Além de Branwell ter alimentado a suspeita sobre a autoria do romance, pesa um outro fator sobre essa questão. Mendes (1959, p. 9) observa que ao encontrar a primeira tradução do romance de Brontë para o francês³¹, deparou-se com o seguinte comentário do editor francês Frédéric Delebecque: “poucos autores mergulharam tão profundamente nas trevas da natureza humana quanto aquela mocinha, ignorante de tudo”. De acordo com Ward (1960, p. 645, tradução nossa), a sociedade vitoriana achava que: “[...] nenhuma mulher, e certamente nenhuma com a experiência limitada de Emily, poderia tê-lo escrito. Mas, palavras de gênio supremo não são produzidas apenas pelo compreensível³²”. Além disso, segundo Ward, Emily Brontë viria a ser uma das maiores poetisas inglesas, enquanto que nada do que Branwell escreveu tem algum valor literário, e defende que Emily Brontë não está entre os maiores apenas por causa de *O morro dos ventos uivantes*, mas também por suas poesias.

A esse respeito, Mendes afirma que o escritor Chesterton fixou-lhe magistralmente a singularidade quando disse, no seu estudo sobre a era vitoriana: “Ela [Emily] deve ter sido algo mais do que uma pessoa original; talvez tenha sido uma origem. Sua imaginação era por vezes sobre-humana e sempre inumana” (cf. MENDES, 1959, p. 10).

Já Garrod (1973, p. 5, tradução nossa) sugere que, à época da primeira edição de *O morro dos ventos uivantes*, seria possível imaginar que a obra havia sido escrita até por Goethe ou Byron, especialmente porque “[...] nunca houve ninguém como Heathcliff, a não ser o próprio Byron ou um dos seus heróis³³”. Uma das tendências da crítica da época, centrada na busca pela descoberta das influências literárias da obra, voltou-se para contos góticos de origem francesa e alemã, depois para poetisas inglesas, como Byron, cujos personagens tais como Lara, Cain ou Manfred assemelham-se a Heathcliff na sua paixão intensa e fuga às regras, bem como para a própria Emily Brontë e seu mundo de Gondal – um universo ficcional que ela e sua irmã Anne criaram e sobre o qual escreveram da infância até a morte; a este respeito, vide Dias (2011). A tendência de comparar o romance de Brontë com as poesias sobre Gondal ainda está presente na atualidade. Um estudo de Homans de 1980 faz comparações entre poemas de Gondal e trechos de *O morro dos ventos uivantes*; obviamente, os anos de treinamento com aquele mundo de fantasia ajudaram a forjar e a lapidar o talento da autora.

Na leitura de Harold Bloom (1987), a obra de Brontë é uma crítica a *Manfred*, de Byron. Por outro lado, Gilbert e Gubar (1984) afirmam que Brontë revisita o mito de Milton sobre a queda, invertendo-o. Ao criar um herói como Heathcliff, Brontë estaria reconhecendo a influência de Byron, e de certo modo, imitando-o, mas ao criar Cathy, ela também estaria “[...] revisitando Byron e mostrando um mito fundamentalmente masculino, como se estivesse olhando-o de uma perspectiva feminina (ou feminista)³⁴”, como sugere Peterson (2003, p. 339, tradução nossa).

Aparentemente, a crítica oitocentista ao descobrir o sexo de quem escreveu *O morro dos ventos uivantes*, não queria reconhecer a genialidade de Emily Brontë. Como

³¹ A primeira tradução brasileira de *O morro dos ventos uivantes* foi feita por Oscar Mendes. O autor comenta que “a Livraria do Globo, de Porto Alegre, aceitou minha tradução e, em 1938, o mundo literário brasileiro (salvo um ou outro estudioso de literaturas estrangeiras) veio a tomar conhecimento de semelhante autor e semelhante obra” (MENDES, 1959, p. 10).

³² “[...] no woman, and certainly no woman with Emily Brontë’s limited experience, could have written it”.

³³ “[...] there was never anyone in the least like Heathcliff unless it were Byron or one of Byron’s heroes”.

³⁴ “[...] revisiting Byron and showing a fundamentally masculine myth as it might look from a feminine (or feminist) perspective”.

mostra Mendes (1959), procuravam-se, então, explicações complicadas porque não se queria reconhecer o que ele classifica como a verdade: a intuição genial da autora. Os críticos não quiseram admitir

[...] a genialidade de quem não teve amantes e amores escandalosos, de quem viveu obscuramente e obscuramente morreu, de quem não conheceu o mundo, enchendo-o do rumor de suas aventuras, de quem tinha apenas como palco, uma chareca, uma casa paroquial, uma igreja, um cemitério e... uma cozinha! Como admitir gênio literário numa moça que passava seus dias cozinhando, lavando, passando roupa, dando comida aos animais, amassando pão? No entanto, daquela cozinha numa casa paroquial, dum quarto sombrio e exíguo, numa chareca castigada pelo vento, iria surgir uma obra imortal e genial, inexplicável e solitária na história da literatura mundial (MENDES, 1959, p. 11).

A reputação de *O morro dos ventos uivantes* começou a mudar na Inglaterra a partir de 1850 por diversos fatores. O primeiro fator está relacionado à edição lançada naquele ano, contendo a introdução - de compreensão duvidosa - de Charlotte Brontë, já mencionada, a qual coloca Heathcliff como o centro de sua ansiedade enquanto irmã e crítica da autora, em relação ao fato de que o personagem teria sido feito para ser um vilão. Um vilão como Heathcliff levou críticos do final do século XIX a compararem o romance de Brontë com drama poético, inclusive Swinburne referiu-se ao “[...] sombrio ar fresco de paixão trágica³⁵” da obra (SWINBURNE, 1979, p. 21, tradução nossa), reforçando as discussões sobre a predominante ideia de fatalidade na obra, traço comum às tragédias.

Além disso, Emily Brontë apresenta os protagonistas do seu romance como vítimas de conflitos e contradições resultantes de um fosso que separa o ideal da realidade, impedindo-os de realizar seu desejo de união na vida concreta, uma vez que a busca de Cathy e Heathcliff é atormentada pela – talvez inconscientemente, porque não expressam tal desejo, nem os narradores relatam tal questão - necessidade não realizada de promover uma ruptura, uma transgressão com as regras da sociedade em que viviam. Brontë apropria-se, assim, do contexto sócio-histórico imperialista inglês e revela seu repúdio aos fatores sociais que influenciam definitivamente as ações do homem da época, os quais estão materializados nos personagens através de um profundo desconforto com a posição social que ocupam frente aos valores sociais ingleses e aos limites de sua própria capacidade para transgredi-los. Para um estudo aprofundado sobre isso, conferir Dias (2009).

Em segundo lugar, o interesse pelo romance de Brontë voltou em 1855, por ocasião da morte prematura de Charlotte, que renovou o interesse pela biografia das três irmãs. E em terceiro lugar, o interesse pela obra foi reacendido com o lançamento da primeira biografia de Charlotte, escrita por Gaskell em 1857, a qual revelava a trajetória pública e privada das três irmãs enquanto mulheres e escritoras. Sobre a recepção do romance de Emily Brontë, Gaskell afirma que a produção de Emily e Anne não foi recebida com muito entusiasmo à época de sua publicação e relata:

Em dezembro, 1847, ‘O morro dos ventos uivantes’ e ‘Agnes Grey’ apareceram. A primeira história [*O morro dos ventos uivantes*] tem revoltado

³⁵ “[...] fresh dark air of tragic passion”.

muitos leitores pelo poder com o qual personagens maus e excepcionais de gênio notável são descritos [...]”³⁶ (GASKELL, 2005, p. 271, tradução nossa).

Gaskell ilustra seu argumento acima com uma citação do famoso texto biográfico escrito por Charlotte e que foi incluído na edição de 1850 de *O morro dos ventos uivantes*:

Os críticos falharam em fazer justiça. Os poderes imaturos, mas bem reais revelados em “O morro dos ventos uivantes” foram vagamente reconhecidos [...] sua natureza foi mal interpretada; a identidade da sua autora mal representada: foi dito que esta era uma tentativa inicial e mais rude do mesmo lápis que produziu “Jane Eyre”. [...] Nós rimos disso em princípio, mas eu lamento profundamente agora (BRONTË, 2003, p. 18³⁷; tradução nossa).

A partir da publicação da primeira biografia de Charlotte, se estabeleceram duas preocupações sobre a obra das irmãs Brontë, as quais se estenderam até o início do século XX: a primeira delas refere-se à busca por informações biográficas sobre a família delas; a segunda, aos méritos literários de Charlotte e Emily, enquanto autoras criativas - uma questão que oscila ora em favor de Emily ora de Charlotte. Por ocasião da biografia de Charlotte Brontë, John Skelton escreveu: “Emily Brontë... é... a mais poderosa da família Brontë. Elas são de uma raça incrível... há um refrão de profunda poesia nos homens e nas mulheres que ela cria” (SKELTON, 1979, p. 73, tradução nossa)³⁸. A controvérsia sobre as duas irmãs escritoras estendeu-se até o século XX. Em 1924, um ano antes de Virginia Woolf declarar a superioridade de Emily Brontë, Lascelles Abercrombie escreveu para uma revista especializada sobre as irmãs, a *Brontë Society Transactions*, da *Brontë Society*, como revela o nome do periódico:

[...] o que se deve destacar, no que diz respeito à forma como as Brontë são vistas por nós hoje, é a inquestionável supremacia de Emily. O lastro em si dessa supremacia é, entretanto, ser afirmativa precisamente onde Charlotte falha – e precisamente onde a arte do romance é mais provável que falhe: no seu efeito total, na sua coerência e unidade, na sua forma e, através disso, sua significância [...]. Eu creio que *O morro dos ventos uivantes* é um dos maiores romances não apenas ingleses, mas europeus [...]. Charlotte é uma autora maior, de fato; mas ela nunca poderia resistir à tentação de *aparecer* [...] Emily nunca diz uma única coisa [...] que não seja absolutamente e bem no seu contexto³⁹ (ABERCOMBRIE, 1979, p. 119, tradução nossa).

³⁶“In December, 1847, ‘Wuthering Heights’ and ‘Agnes Grey’ appeared. The first named of these stories has revolted many readers by the power with which wicked and exceptional characters are depicted”.

³⁷“Critics failed to do them justice. The immature but very real powers revealed in *Wuthering Heights* were scarcely recognized; its [...] nature [was] misunderstood; the identity of its author was misrepresented; it was said that this was an earlier and ruder attempt of the same pen which had produced *Jane Eyre* [...] We laughed at it as first, but I deeply lament it now” (BRONTË, 2003, p. 18).

³⁸“Emily Brontë...is...the most powerful of the Brontë family. They are a remarkable race...There is a refrain of fierce poetry in the men and women she draws”.

³⁹“[...] the obvious thing to remark, in the way the Brontës appear to us to-day, is the unquestionable supremacy of Emily. The proper ground of this supremacy is, however, to be asserted precisely where Charlotte fails – and precisely where the art of the novel is most liable to fail: in its total effect, in its coherence and unity, in its form and, through that, its presiding significance [...] I believe *Wuthering Heights* to be one of the greatest not merely of English but of European novels [...] Charlotte is a greater writer, indeed; but she never could resist the temptation to *show off* [...] Emily never says a single thing [...] that is not absolutely just and right in its context”.

No que se refere a *O morro dos ventos uivantes*, uma crítica bastante interessante pela natureza do seu alcance em termos de sensibilidade em relação à personagem Cathy e a Heathcliff é a que Sidney Dobell escreveu ainda em 1850, no *Palladium* e que merece ser citada em sua extensão. Ele brilhantemente chama a atenção para:

Aquela [Cathy] Earnshaw – ao mesmo tempo tão maravilhosamente viva, tão assustadoramente natural [...]. O que pode suplantar a estranha compatibilidade dos seus dois amores simultâneos; a involuntária ingenuidade com a qual suas duas naturezas coexistem, de modo que nos mesmos braços do seu amante nós não ousamos duvidar da sua pureza; a inevitável criança com a qual nós assistimos as oscilações dos elementos antigos e novos na sua mente e a refinada verdade da última vitória da natureza sobre a educação, quando o passado retorna a ela como uma inundação, varrendo cada marco moderno de dentro dela e a alma de uma criança, expandindo, preenche a mulher? [...] Heathcliff poderia ter sido uma criação única. A concepção no caso dele foi tão forte quanto original, mas ele é mimado em alguns detalhes. A autora provocou aversão onde ela poderia ter aterrorizado e nos permitiu uma familiaridade com seu monstro que acabou em inequívoco prazer⁴⁰ (DOBELL, 1979, p. 59-60, tradução nossa).

Essa sensível análise feita no mesmo ano da publicação do conhecido prefácio de Charlotte sobre *O morro dos ventos uivantes* ilustra uma das tendências, já mencionada – a que busca a verdade psicológica revelada nos enredos e nos personagens – de abordagem da obra. O poeta e crítico Sydney Dobell elogiou Emily Brontë pelo seu *ato instintivo* capaz de capturar a verdade profunda e inconsciente da personalidade de Cathy Earnshaw, no que diz respeito ao conflito psicológico dentro das suas *duas naturezas* – a que busca assumir-se como uma mulher inglesa e o que isso representa, e a que deseja a liberdade materializada na figura do estrangeiro Heathcliff e a forma como a autora prepara a cena com o delírio da personagem. Segundo Peterson, para Dobell, Emily Brontë “[...] compreendeu que certos crimes e arrependimentos não são sempre o resultado da presença intrínseca do mal como uma posição falsa no esquema das coisas⁴¹” (PETERSON, 2003, p. 336, tradução nossa).

Passado o impacto inicial causado pela obra, as críticas mais tardias do romance voltaram-se a ele com menos resistência, e as leituras críticas do romance de Brontë mudaram, pois conseguiram perceber a complexidade e a grandiosidade dele. A crítica não se manteve unânime, mas é interessante reproduzir um comentário de Dante Gabriel Rossetti feito em uma carta endereçada ao amigo William Arlingham, em 1854, para ilustrar o tipo de público e de leitor que se interessava pela obra:

⁴⁰“That [Cathy] Earnshaw – at once so wonderfully fresh, so fearfully natural [...] what can surpass the strange compatibility of her simultaneous loves; the involuntary art with which her two natures are so made to co-exist, that in the very arms of her lover we dare not doubt her purity; the inevitable belief with which we watch the oscillations of the old and the new elements in her mind, and the exquisite truth of the last victory of nature over education, when the past returns to her as a flood, sweeping every modern landmark from within her, and the soul of the child, expanding, fills the woman? [...] Heathcliff *might* have been as unique a creation. The conception in his case was as wonderfully strong and original, but he is spoilt in detail. The authoress has too often disgusted, where she should have terrified, and has allowed us a familiarity with her fiend which has ended in unequivocal contempt”.

⁴¹“[...] understood that certain crimes and sorrows are not so much the result of intrinsic evil as of a false position in the scheme of things”.

Eu tenho estado profundamente interessado em *O morro dos ventos uivantes*, o primeiro romance que eu tenho lido em um século, e o melhor (tanto em relação ao poder quanto ao estilo do som) em dois séculos [...]. Entretanto, é um livro medonho – um monstro incrível [...]. A ação se passa no inferno, apenas parece que pessoas e lugares têm nomes em inglês⁴² (In: ALLOT, 1979, p. 71, tradução nossa).

Essa mudança no nível de compreensão da obra também aconteceu nos Estados Unidos e, em 1873, o *Galaxy*, de Nova Iorque, publica: “[...] já se passaram mais de vinte anos desde que a primeira edição dos trabalhos de Emily Brontë apareceu, e ainda seus poemas, com sua vigorosa simplicidade, paixão e concentração são insuperáveis [...]”⁴³ (In: ALLOT, 1979, p. 85, tradução nossa). O texto do *Galaxy* acrescenta que algumas linhas de *O morro dos ventos uivantes*:

[...] são em si um poema dramático [...]. Emily Brontë destaca-se na dianteira como poeta feminina e, exceto Robert Browning, entre poetas ingleses do presente século [...] pelo poder de concentrar em um pequeno espaço um profundo estudo psicológico [...]”⁴⁴ (In: ALLOT, 1979, p. 86, tradução nossa).

Há outra crítica que também destaca Emily Brontë no *fin de siècle*, escrita por Angus M. Mackay no *Westminster Review*, em 1898, a saber:

[...] o lugar de Emily Brontë como poeta deve ser medido não pelos seus versos, mas pelo seu único romance. A quantidade, assim como a qualidade do trabalho deve ser considerada como suficiente para calcular o gênio de um autor [...]. Mas se nós olharmos apenas para a *qualidade* da imaginação mostrada em *O morro dos ventos uivantes* – seu poder, sua intensidade, sua absoluta originalidade – não é demais dizer que Emily deve ter sido a irmã mais nova de Shakespeare [...]. O que há comparável a este romance, exceto as maiores tragédias de Shakespeare?⁴⁵ (MACKAY, 1979, p. 101, tradução nossa).

Ainda hoje, essa compreensão sobre a tragicidade encontrada no romance de Emily Brontë permanece, conforme comenta Davies (1999, p. 5, tradução nossa): “A História julgaria Emily Brontë como um Ésquilo, e um Shakespeare na sua fase

⁴²“I’ve been greatly interested in *Wuthering Heights*, the first novel I’ve read for an age and the best (as regard power and sound style) for two ages [...] But it is a fiend of a book – an incredible monster [...] The action is laid in hell, - only it seems places and people have English names there [...]”.

⁴³“[...] it is more than twenty years since the first edition of Emily Brontë’s works appeared, and still her poems whose vigorous simplicity, passion, and concentration are unsurpassed [...]”.

⁴⁴“[...] are in themselves a dramatic poem [...] Emily Brontë stands alone among female poets, and, Robert Browning excepted, alone among English poets of the present century [...] in the power of concentrating into a small space a profound psychological study [...]”.

⁴⁵“[...] Emily Brontë’s rank as a poet is to be measured, not by her verse, but by her single romance. The quantity as well [as] the quality of work must needs be taken into account in estimating the genius of a writer [...] But if we look only to the quality of the imagination displayed in *Wuthering Heights* – its power, its intensity, its absolute originality – it is scarcely too much to say of Emily that she might have been Shakespeare’s younger sister [...] what is there comparable to this romance except the greater tragedies of Shakespeare?”

trágica⁴⁶”, não apenas pelo revestimento trágico que ela deu ao seu romance, mas pela grandiosidade do que escreveu e como o fez. As críticas do século XIX revelam que a qualidade artística de Emily Brontë não foi completamente negligenciada naquele século. O poeta vitoriano Swinburne escreveu extensamente sobre “o grande gênio apaixonado de Emily Brontë”, assim como a romancista vitoriana Mary Ward analisou detalhadamente as fontes literárias que moldaram a arte de Emily. Pouco tempo após a virada do século, Virginia Woolf, em um texto de 1925, escreveu:

O morro dos ventos uivantes é um livro mais difícil de entender do que *Jane Eyre*, porque Emily é uma poeta maior do que Charlotte. Quando Charlotte escrevia, ela dizia com eloquência e esplendor e paixão “Eu amo”, “Eu odeio”, “Eu sofro”. Sua experiência, embora mais intensa, está no mesmo nível que a nossa. Mas, não existe nenhum “Eu” em *O morro dos ventos uivantes*. Não há governantas. Não há empregadores. Ali há amor, mas não é o amor de homens e mulheres. Emily foi inspirada por uma concepção mais geral. O impulso que a urgia para criar não era seu próprio sofrimento ou suas próprias feridas. Ela olhava para um mundo bifurcado em uma gigantesca desordem, e sentiu dentro de si o poder para uni-lo em um livro [...]. O dela, então, é o mais raro de todos os poderes⁴⁷ (In: GILBERT e GUBAR, 1996, p. 1331, tradução nossa).

A leitura de Woolf acerca de *O morro dos ventos uivantes* a fez reconhecer o que chamou de mundo bifurcado de Emily Brontë, e encontra eco no estudo sobre a obra, realizado por Cecil, publicado em 1935. Contudo, antes de maiores comentários sobre o que disse Cecil acerca do romance estudado, é interessante destacar um fundamental estudo de 1926, de C. P. Sanger: *The structure of Wuthering Heights* (SANGER, 1979). Sanger, enquanto advogado e conhecedor das leis inglesas sobre propriedades e heranças, procurou desmistificar a acusação de longa data de que *O morro dos ventos uivantes* seria confuso e incoerente, ao apresentar detalhes sobre como Emily Brontë trabalhou a cronologia na obra e o fato mais relevante é o de que ela levou a sério as leis da época para construir a trama que envolveu: casamentos arranjados, separação, mortes e heranças através de gerações das duas famílias que protagonizam o romance. Sanger constrói, então, um gráfico demonstrando a ordem cronológica da obra, a qual não segue uma proposta linear, o que dificulta o cálculo das datas precisas. Ele vai mais longe e analisa a topografia e a botânica da obra e constata dados precisos sobre a região descritos pela autora.

Em 1927, mais um crítico de renome analisa a obra de Brontë: E. M. Foster, o qual escreve uma breve, porém, interessante análise do romance:

Emily Brontë tinha, em alguns aspectos, uma mente literal e cuidadosa. Ela construiu seu romance considerando a ordem cronológica de maneira mais elaborada do que Austen e organizou as famílias Linton e Earnshaw

⁴⁶“History would judge Emily Brontë as an Aeschylus, and a Shakespeare in his tragic phase”.

⁴⁷“*Wuthering Heights* is a more difficult book to understand than *Jane Eyre*, because Emily was a greater poet than Charlotte. When Charlotte wrote she said with eloquence and splendor ‘I love,’ ‘I hate,’ ‘I suffer.’ Her experience, though more intense, is on a level with our own. But there is no ‘I’ in *Wuthering Heights*. There are no governess. There are no employers. There is love, but it is not the love of men and women. Emily was inspired by some more general conception. The impulse which urges her to create was not her own suffering or her own injuries. She looked out upon a world cleft into gigantic disorder and felt within her the power to unite it in a book [...] Hers, then is the rarest of all powers”.

simetricamente; ela tinha uma ideia clara dos vários passos legais pelos quais Heathcliff ganhou a posse das duas propriedades. Então, por que ela deliberadamente introduziu [...] caos e tempestade? Porque na nossa percepção da palavra ela era uma profeta, porque o que está implícito é mais importante para a autora do que o que é dito; e apenas em confusão poderiam Heathcliff e Catherine externalizar sua paixão até que esta [paixão] transbordasse através da casa e das charnecas⁴⁸ (FOSTER, 1990, p. 132, tradução nossa).

Observa-se que os críticos literários de *O morro dos ventos uivantes* do século XX continuam destacando a questão da *bifurcação*, do *caos e da tempestade* presentes na obra. O maior exemplo disso foi o estudo de David Cecil (1958), uma ampla tentativa de destacar as qualidades estéticas de romances vitorianos. Ele considera *O morro dos ventos uivantes* uma obra metafísica na qual os princípios de *storm* (tempestade) e *calm* (calmaria) coexistem e estão, temporariamente, em conflito, embora os apresente como integrantes de uma harmonia total. Ele sustentava que o romance de Emily Brontë é o único e perfeito trabalho de arte entre as várias telas da ficção vitoriana. Tanto Cecil quanto Sanger defendiam que a análise de uma obra deveria ser sobre os elementos formais desta, e não sobre qualquer valor moral ou social pré-concebido, imposto ao texto.

Cecil discutiu também acerca dos críticos que interpretaram os conflitos presentes na obra como entre *o certo e o errado*. Para o autor, em *O morro dos ventos uivantes*, o conflito acontece entre “semelhantes e dessemelhantes”, e entre as “forças condicionantes da vida” que promovem os esquemas cósmicos e o princípio artístico do romance. Apesar de não ser um crítico *formalista*, assim como os que formaram a Nova Crítica que dominou a crítica literária anglo-americana dos anos de 1940 a 1960, Cecil procurou destacar os elementos formais do romance de Brontë, tais como as estratégias da narrativa, os símbolos, o cenário, as metáforas, os *motifs* e as imagens que auxiliam na composição e compreensão da obra. A Nova Crítica, por sua vez, produziu um número considerável de estudos que analisaram esses elementos acima mencionados em *O morro dos ventos uivantes*, particularmente aqueles relacionados ao método indireto de narrar, que causou estranhamento aos primeiros críticos da obra.

No final da primeira metade do século XX, os críticos e os leitores já estavam familiarizados com certos elementos modernos preconizados por Brontë, como múltiplas perspectivas e mais de um narrador, os quais foram amplamente explorados na ficção de Henry James e Joseph Conrad, por exemplo. Mas os Novos Críticos debruçaram-se sobre os dois narradores de *O morro dos ventos uivantes*, Nelly Dean e Lockwood, tanto para valorizar a técnica narrativa quanto para julgá-la problemática no que se refere à ambiguidade do ponto-de-vista. Peterson (2003) comenta que a Nova Crítica voltou-se para imagens e símbolos recorrentes em *O morro dos ventos uivantes*. Essa vertente da crítica voltou-se também para padrões dominantes de imagens, conforme analisou Mark Shorer, em seu estudo *Fiction and the Matrix Analogy*, de 1949, um estudo seminal que destacou:

⁴⁸“Emily Brontë had in some ways a literal and careful mind. She constructed her novel on a time-chart even more elaborate than Miss Austen’s, and she arranged the Linton and Earnshaw families symmetrically, and she had a clear idea of the various legal steps by which Heathcliff gained possession of their two properties. Then why did she introduce [...] chaos, tempest? Because in our sense of the word she was a prophetess; because what is implied is more important to her than what is said; and only in confusion could the figures of Heathcliff and Catherine externalize their passion till it streamed through the house and over the moors”.

(1) imagens de animais que Brontë usa para caracterizar, satirizar ou vilificar seus personagens, e (2) imagens de fogo, ventos e água que Brontë associa com emoções humanas elementares⁴⁹ (PETERSON, 2003, p. 341-42, tradução nossa).

Shorer acreditava que essas imagens representam tensões conscientes e inconscientes da romancista.

É importante considerar que há uma tradição de crítica do romance de Brontë sob uma perspectiva histórica, conforme mencionado, que se baseia em interpretações do contexto político, social e econômico da época. Em 1951, Kettle (1970, p. 200, tradução nossa) escreveu que “*O morro dos ventos uivantes* é sobre a Inglaterra de 1847⁵⁰”. Para Kettle, os valores ali expressos não são de qualquer tirania, mas acima de tudo, da sociedade vitoriana e, por isso, a rebelião de Heathcliff é a de um trabalhador que foi tanto física quanto moralmente degradado pelas condições e relacionamentos naquela sociedade. Kettle acredita que a obra reflete, no sentido artístico, as tensões e os conflitos de natureza pessoal e espiritual daquela sociedade capitalista, por isso Brontë leva o leitor a ter simpatia por Heathcliff – um representante da classe trabalhadora – mesmo quando suas ações revestem-se de extremismo. Na realidade, Heathcliff funcionaria como um espelho moral que refletiria, incomodamente, os abusos da sociedade capitalista e imperialista inglesa, mesmo se utilizando deles para atingir seus objetivos; esse argumento parece justificar as acusações sobre a confusão moral da obra à época do seu lançamento.

Percebe-se claramente um viés marxista de análise de Kettle (1970), também encontrado no estudo clássico de Terry Eagleton sobre as irmãs Brontë, *Myths of power* (2005), publicado em 1975. Eagleton defende que todo romance é político, todo drama é histórico e todo poema é social. Para ele, o desafio é encontrar a resposta para uma pergunta cara aos críticos marxistas: qual a relação entre a ficção das irmãs Brontë e a sociedade da sua época? Peterson (2003) comenta ser interessante e apropriado que uma linha de crítica do romance de Brontë derive de uma teoria que se originou na metade do mesmo século em que ela escreveu seu romance e ressalta que os dois autores, Marx e Brontë, embora de países diferentes e desconhecendo a obra um do outro, viveram, refletiram e escreveram sobre as forças históricas do capitalismo industrial, na mesma época, em um período em que o movimento da classe trabalhadora era tão atuante, notadamente na região nativa de Brontë, Yorkshire. As primeiras críticas da obra de Brontë com o viés marxista destacam um interesse pela motivação que levou Brontë a escrever *O morro dos ventos uivantes* e por que deu tanta atenção à Heathcliff.

Em análises mais recentes da obra, observa-se um interesse pela aplicação de múltiplas teorias que envolvam uma busca pela compreensão, inclusive, de símbolos fálicos a arquétipos jungianos. Algumas tentam combinar detalhes da vida de Emily Brontë e seu trabalho, como o ensaio de Wion (2003), *The absent mother in Wuthering Heights*, no qual analisa o processo de separação entre mães e filhos, sobretudo porque, como mostra Davies, um dos grandes temas do trabalho de Brontë é a perda. Para Davies (1999, p. 20, tradução nossa), a perda da mãe ainda tão criança acabou se tornando, para Emily, “um espaço para a liberdade” e aproximou profundamente pai e

⁴⁹“(1) animal imagery, which Brontë uses to characterize, satirize, or vilify her characters, and (2) imagery of fire, wind, and water, which Brontë associates with elemental human emotions”.

⁵⁰“*Wuthering Heights* is about England in 1847”.

filha, de modo que “o lápis, a arma e o livro: ele colocou essas armas nas mãos da sua filha. O poder tornar-se-ia um dos grandes temas do lápis de Emily Brontë⁵¹”.

Peterson (2003) destaca em sua edição do romance de Brontë outra forte tradição intelectual que surgiu no século XIX – a feminista – que permanece contribuindo com abordagens críticas e modernas de *O morro dos ventos uivantes*. No caso da crítica feminista, apesar de Emily Brontë ser considerada menos explícita do que Charlotte no que se refere à defesa de questões de direitos para as mulheres, Emily mostra uma profunda compreensão das tensões psicossociais das mulheres em relação a namoro, casamento, separação e heranças. Ela se posiciona - embora de maneira muito mais sutil, comparada à de Charlotte - contra injustiças em relação às quais as feministas vitorianas lutaram, incluindo a suposta inabilidade das mulheres de lidar com propriedades e separação matrimonial (cf. DIAS, 2011). Portanto,

[...] em uma era quando as mulheres eram exortadas a serem “selfless”, Emily Brontë exaltava o egocentrismo. Um século antes da teoria [sic] psicanalítica e feminista, ela se pôs de pé isoladamente, até mesmo em relação às suas irmãs, que recuaram diante da enormidade de suas posições⁵² (DAVIES, 1999, p. 27, tradução nossa).

Davies mostra, ainda, que autossacrifício no livro de Emily Brontë era mais uma vergonha do que uma virtude. Uma leitura moderna nesse viés feminista é encontrada no artigo *Changing names: the two Catherines*, de Lyn Pykett (2003), no qual a autora discute a questão do *Bildungsroman*, isto é, sobre o processo de formação das jovens na primeira metade do século XIX, ilustrado pelas duas Catherines, a mãe e a filha.

Mais recentemente, nota-se um florescimento de estudos culturais sobre a obra de Brontë, como por exemplo, o texto *Imperialist nostalgia and Wuthering Heights*, de Nancy Armstrong (2003). Mas, o que se percebe mesmo é uma forte tendência à mistura de abordagens, como no texto sintético de Susan Meyer (1996), “Your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen: reverse imperialism in *Wuthering Heights*”, o qual discute as relações coloniais e de gênero, na obra.

Entretanto, um estudo importante e detalhado de *O morro dos ventos uivantes* (1971), sob uma perspectiva póscolonial, é o Dias (2011). Em seu texto, a autora analisa o fato de que percebe-se na literatura inglesa um padrão repetitivo de representação das relações coloniais – sobretudo até 1847, ano da publicação da obra de Brontë - que enaltece os ingleses e sua cultura, e que desqualifica os povos de pele escura, assim como suas respectivas culturas. Dias mostra que esses povos são, em geral, representados de forma preconceituosa e sob o domínio do imperialismo inglês. Contudo, ela prova que o romance de Brontë subverte esse tipo de representação porque o protagonista, um cigano estrangeiro, Heathcliff, consegue reverter as relações socioeconômicas impostas por seus opressores, os ingleses que o cercam, e, conseqüentemente, subjuga-os de forma análoga à sua própria experiência, impondo-lhes um colonialismo de forma reversa, ou seja, ele emerge da condição de oprimido da colonização interna que vitimava estrangeiros de raças escuras dentro da Inglaterra para

⁵¹“The pen, the gun and the book: he placed these weapons in his daughter’s hands. Power was to become a major theme of Emily Brontë’s pen”.

⁵²“In an age when a woman was exhorted to be ‘selfless,’ Emily Brontë exalted self-centredness. A century in advance of psychological and feminist theory, she stood in isolation even from her sisters, who drew back from the enormity of her claim”.

aquela de dono das terras daqueles que o subalternizaram, tornando-se senhor, inclusive, de quase todos. Dias destaca na obra, seu caráter subversivo, porque a narrativa passa-se na Inglaterra, o que confere ao feito de Heathcliff um valor significativo, uma vez que ele obtém sucesso em relação a algo que despertava grande temor para os ingleses: serem vítimas das forças de raças escuras em seu próprio território.

Entretanto, a tendência à combinação de perspectivas na análise de *O morro dos ventos uivantes* (1971) deve-se ao fato de que o romance de Brontë envolve e posiciona-se sobre uma variedade de contextos culturais da época em que foi escrito, tais como: o regional, o nacional, o internacional – que compreende o imperial – embora, em princípio, a obra tenha sido divulgada como literatura regional, por retratar uma região remota e considerada estranha da Inglaterra, com seus moradores exóticos (PETERSON, 2003).

No âmbito nacional, *O morro dos ventos uivantes* lida, de maneira sutil, com duas crises da década de quarenta: o movimento pelos direitos legais das mulheres casadas, as quais não tinham direito à propriedade nos seus próprios nomes, ilustrado pelos casamentos arranjados e lutas por herança; e, sutilmente, a questão da fome na Irlanda, que provocou a imigração de cerca de um milhão de irlandeses para a Inglaterra, além de grandes problemas internos para solucionar questões de trabalho, moradia, saúde e alimentação para todos, ilustrada pela figura de Heathcliff, e a possibilidade – embora não mencionada na obra – de ter vindo naquela leva de imigrantes (PETERSON, 2003). A falta de certeza proposital sobre sua origem associa Heathcliff com os pobres irlandeses e com outras figuras do império: ciganos, marinheiros, indianos, chineses, negros, dentre tantos outros, que assombravam os ingleses em seu próprio território. Na realidade, o fato de a origem dele não ser revelada, esse fato em si, já se reveste de profunda significação, porque o torna um símbolo de todos os outros raciais e religiosos que assombravam a Inglaterra.

Para Wasowski (2001, p. 8, tradução nossa), na superfície, *O morro dos ventos uivantes* é uma história de amor. No entanto, analisando profundamente, os leitores encontram um romance simbólico e psicológico. Na realidade, a obra “[...] não pode ser facilmente classificada como algum tipo específico de romance – esta é a força literária que o texto de Brontë possui⁵³”. Isso porque, segundo o autor, o romance “[...] que é contado sob múltiplos pontos de vista é facilmente lido e interpretado de múltiplas perspectivas também⁵⁴”.

O morro dos ventos uivantes tomou rumos nunca imaginados nem por Emily Brontë, nem pelos críticos e permanece atual, influenciando gerações em esferas inclusive externas à academia. Esse romance tem sido fonte crescente de interesse para adaptações e diversos trabalhos em gêneros diferentes, com dezenas de adaptações cinematográficas em várias línguas. Existem adaptações para o rádio, a televisão, musicais e músicas, dentre elas, o grande sucesso *Wuthering Heights*, uma canção de Kate Bush, de 1978. Há, ainda, uma série de óperas, em várias línguas baseadas nele. *Wuthering Heights* também é o nome de uma banda de *heavy metal* dinamarquesa.

Além disso, autores consagrados têm feito alusões à obra de Emily Brontë em seus trabalhos, como por exemplo, Sylvia Plath e Ted Hughes escreveram poemas intitulados *Wuthering Heights*. James Stoddard faz inúmeras referências à obra em seu romance *The false house* (2000), bem como Jasper Ffordes em *Thursday* (2001). A

⁵³ “[...] cannot be easily classified as any particularly kind of novel – that is the literary strength that Brontë’s text possesses”.

⁵⁴ “The novel told from multiple points of view is easily read and interpreted from multiple perspectives, also”.

primeira linha de *Coração das trevas* (1899), de Conrad, faz uma referência à narradora, Nelly. *Catherine, her book* (1983) de John Wheatcroft é um livro que se propõe a ser o diário completo de Cathy, o qual só aparece em pequenos fragmentos no romance original. *Here on Earth* (1998), de Alice Hoffman, é uma versão moderna da obra de Brontë, ambientada em Boston na década de 1990. *Heathcliff: the return to Wuthering Heights* (1992), de Lin Haire-Sargeant, e *Heathcliff* (1977) de Jeffrey Caine, tratam dos três anos de ausência de Heathcliff. *The return to Wuthering Heights* (1977), de Anna L'Estrange, e *Corações migrantes* (1995), de Maryse Condé são outros exemplos de reescritas de *O morro dos ventos uivantes*; sendo este último romance uma reescrita póscolonial do texto de Brontë.

BIBLIOGRAFIA

ABERCROMBIE, Lascelles. The unquestioned supremacy of Emily. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

ALTICK, Richard. *Victorian people and ideas*. New York: W. W. Norton & Company, 1973.

ARISTÓTELES. *Poetics*. Michigan: The University of Michigan Press, 1970.

ARMSTRONG, Nancy. Imperialist nostalgia and *Wuthering Heights*. In: PETERSON, Linda (ed). *Case studies in contemporary criticism: Emily Brontë, Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

AUSTEN, Jane. *Persuasion*. New York: Penguin Books, 1994.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. 5ª edição. Trad. de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: HUCITEC, 2002.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: a experiência vivida*. Trad. de Sérgio Millet. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

BENTLEY, Phillis. *The Brontës and their world*. New York: Charles Scribner's Sons, 1979.

BLOOM, Harold (ed). Introduction. In: BLOOM, Harold. *Emily Brontë's Wuthering Heights*. New York: Chelsea, 1987.

BLOOM, Harold *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Lisboa: Cotovia, 1991.

BLOOM, Harold *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Trad. de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001a.

BLOOM, Harold *Como e por que ler*. Trad. de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001b.

BRONTË, Anne. Preface to the second edition. In: BRONTË, Anne. *The tenant of Wildfell Hall*. London: Wordsworth Editions, 2001.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. New York: Norton & Company, 1996.

BRONTË, Charlotte. Biographical notice of Ellis and Acton Bell. In: PETERSON, Linda (ed). *Case studies in contemporary criticism: Emily Brontë, Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Trad. de Oscar Mendes. Porto Alegre: Abril, 1971.
- BRONTË, Emily. *Complete poems*. New York: Penguin Books, 1992.
- CANNON, John. *The history of the Brontë family: from Ireland to Wuthering Heights*. Wiltshire: Sutton Publishing, 2000.
- CECIL, David. *Victorian novelists: Dickens, Thackeray, The Brontës, Mrs. Gaskell, Trollope, Eliot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.
- CIVITA, Victor (ed). *Os imortais da literatura universal: E. Brontë*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. New York: Penguin Books, 1998.
- DAICHES, David (ed). *Wuthering Heights*. New York: Penguin Books, 1985.
- DAVIES, Steve. *Emily Brontë: heretic*. London: The Women's Press, 1999.
- DATESMAN, Maryanne Kearny et al. *American ways: an introduction to American culture*. New York: Longman, 2005.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. Amor utópico e identidade em *O morro dos ventos uivantes* e *Grande sertão: veredas*. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. O erro trágico de Cathy em *O morro dos ventos uivantes*. In: *Ângulo. Especial Faces Femininas*. Ed. 117/119. Lorena/SP: CCTA, 2009, p. 23-31.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. (2011). *A subversão das relações coloniais em O morro dos ventos uivantes: questões de gênero*. Tese. (Doutorado em Literatura e Cultura) – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa.
- DOBELL, Sidney. The stamp of high genius. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- EAGLETON, Terry. *Myths of power: a Marxist study of the Brontë sisters*. Anniversary edition. New York: Palgrave, 2005.
- EXAMINER, January 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- FOSTER, E. M. *Aspects of the novel*. New York: Penguin Books, 1990.
- FRANK, Katherine. *A chainless soul: a life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1990.
- GALAXY (New York). The stamp of true genius. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- GARROD, H. W. Editor's introduction. In: BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Books Inc., 1973.
- GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.
- GERIN, Winifred. *The Brontës: the creative work*. Essex: Longman Group LTD, 1974.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.
- GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. New York: Norton & Company, 1996.
- GRAHAM'S LADY'S MAGAZINE, July 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- GUERIN, Wilfred L. et al. *A handbook of critical approaches to literature*. New York: OUP, 1992.
- HOMMAS, Margaret. *Women writers and poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

- JACK, Katherine. *A chainless soul: a life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin Co, 1990.
- KETTLE, Arnold. Emily Brontë: Wuthering Heights (1847). In: WATT, Ian (ed). *The Victorian novel*. New York: Oxford University Press, 1970.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Duas Cidades e Editora 34, 2000.
- MACKAY, Angus M. Shakespeare's younger sister. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- MATHINSON, John K. "The power of Wuthering Heights". In: JUNIOR, William M. Sale (ed). *Wuthering Heights: a Norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company, 1972.
- MENDES, Oscar. Emily Brontë. In: BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Globo, 1959.
- MEYER, Susan. *Imperialism at home: race and Victorian women's fiction*. London: Cornell University Press, 1996.
- MILLER, Jane. *Women writing about men: how men have been portrayed in the novels of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot, Rebecca West, Virginia Woolf, Jean Rhys, Doris Lessing, Alice Walker and others*. New York: Pantheon Books, 1986.
- MOERS, Ellen. *Literary Women: the great writers*. New York: Oxford University Press, 1976.
- MOI, Tori. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. New York: Mathuem, 1985.
- MOSER, Thomas. What is the matter with Emily Jane? Conflicting impulses in *Wuthering Heights*. In: WATT, Ian. *The Victorian novel*. New York: Oxford University Press, 1970.
- OHMANN, Carol. Emily Brontë in the hands of male critics. In: EAGLETON, Mary (ed). *Feminist literary theory*. New York: Basil Blackwell, 1988.
- PATERSON'S MAGAZINE, March 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- PECK, G. W. American review: a Whig journal of politics, June 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- PETERSON, Linda (ed). *Case studies in contemporary criticism: Emily Brontë, Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003.
- PYKETT, Lynn. Changing names: the two Catherines. In: PETERSON, Linda H. (ed). *Case studies in contemporary criticism: Emily Brontë, Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003.
- REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance: leitura e crítica*. Trad. de Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROSSETTI, Dante Gabriel. The action is laid in hell. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- SAID, Edward W. *Orientalism*. 25th anniversary edition. New York: Vintage Books, 2003.
- SANGER, C. P. Remarkable symmetry in a tempestuous book. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University Press, 1977.
- SKELTON, John. A poetic novelist. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

- SWINBURNE, A. C. The fresh dark air of tragic passion. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- THE CRITIC, July 4, 1846. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.
- WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada*. São Paulo: EDUSP, 1996.
- WARD, A. C. *English literature: from Chaucer to Bernard Shaw*. London: Longman, 1960.
- WASOWSKI, Richard. *Cliffsnotes on Brontë's Wuthering Heights*. New York: Cliffsnotes, 2001.
- WHITE, Kathryn. *The Brontës*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 1998.
- WION, Philip K. "The absent mother in *Wuthering Heights*." In: PERTERSON, Linda (ed). *Wuthering Heights: case studies in contemporary criticism*. New York: Bedfors/St. Martin's, 2003.
- WOOLF, Virginia. "Professions for women." In: _____. *Women and writing*. New York: Harvest Books, 1979.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2a edição. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- WOOLF, Virginia. "Jane Eyre and *Wuthering Heights*." In: GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. New York: Norton & Company, 1996.
- ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Trad. de Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.

RECEBIDO EM 10-08-2012
APROVADO EM 15-10-2012