Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada

Vinícius Domingos de Oliveira

Entre e vá para o diacho: *O morro dos ventos
uivantes* enquanto obra dialética

Versão corrigida

São Paulo
2017

Vinícius Domingos de Oliveira

Entre e vá para o diacho: *O morro dos ventos
uivantes* enquanto obra dialética

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária e Literatura Comparada

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Pen Parreira

São Paulo
2017

À minha irmã Aline, para que ela nunca desista de sonhar.

Agradecimentos

Agradeço a Deus, aos meus pais, Nilza e Gilberto, à minha irmã, Aline, a toda minha família e também aos meus amigos. Porque a mera existência deles (e presença na minha vida) já é motivo de agradecimento, de regozijo.

Ao Marcelo, por uma orientação irretocável, pelo incentivo constante e por (sempre) depositar (tanta) confiança (imerecida) em mim, que vacilei durante (quase?) todo o processo.

Aos professores que, durante a graduação e a pós-graduação, foram, e ainda são, de muita importância à minha formação, ainda não acabado (talvez nunca): Marcos Soares, José Antonio Pasta, Ana Paula Pacheco, Edu Teruki Otsuka, Yudith Rosenbaum, Iumna Simon, Maria Elisa Cevasco, Anderson Gonçalves, Maria Silvia Betti, Luiz Renato Martins, Daniel Puglia e Tércio Redondo. A muitos deles agradeço não somente os ensinamentos e as aulas, mas também a presença mais constante (e sempre deleitosa) em minha vida pessoal, intelectual e política.

Aos amigos da pós (inclusive os já doutores) que tornaram todo o percurso da pesquisa, sempre tão cansativo, muito mais agradável e proveitoso: Vinícius “Xará” Pastorelli, Renan “Rê” Nuernberger, Carolina “Cá” Serra Azul, Gabriel “Gabo” Lima, Marcos “Marcão” Ferrari, Renata “Rê” Castanho, Patrícia “Pati” Kruger, Solange “Sô” Grossi, George (com sotaque inglês) Amaral, César Takemoto, Ernesto “Neto” Lopes, Marina “Mari” Caldas, Nara Dias, e tantos outros, quase todos com um apelido carinhoso (mania minha). Chamo a atenção para Gabriela “Gabi” Bitencourt e Daniel “Dan” Garroux (e suas revisões maravilhosas, que ganhei de graça e também imerecidamente), Fabio “Fabião” Lucas (e nossas longas e acaloradas discussões, sem jamais perder a amizade, fortalecida pelo amor ao Coringão) e Mirian “Mi” Gado Costa (exemplo de amorosidade e incentivo), cujo apoio foi, constantemente, ainda maior do que o normal.

Aos excepcionais funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

À CAPES, pela bolsa concedida durante parte da pesquisa.

Resumo

DOMINGOS, V. Entre e vá para o diacho: *O morro dos ventos uivantes* enquanto obra dialética. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

Este trabalho tem por objetivo analisar o romance *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, tendo como foco suas contradições internas, que, em conjunto, foram nomeadas *estrutura de tensões*. É essa estrutura de tensões que transforma tal romance em uma *obra dialética*, na qual as tensões existem não somente no plano do conteúdo como também no da forma. Nosso estudo se concentra, respectivamente, na questão estilística e na questão da estrutura narrativa, sabendo que há outras questões de interesse, mas vendo nelas uma importância mais primária, pois remetem a aspectos formais mais imediatos. Num primeiro momento, procuramos entender o funcionamento das tensões que diferentes formas góticas, míticas e fantasmagóricas instauram no tecido realista da obra. Num segundo momento, o objetivo foi compreender a problemática do foco narrativo, concentrando-nos especialmente no discurso não confiável do narrador primário Lockwood, ao qual a crítica pareceu não dar a atenção devida. Por fim, procuramos argumentar que a obra de Emily Brontë não somente nasce de uma crise histórico-social, como também coloca em evidência aspectos da crise da forma romance, logrando expor alguns de seus limites ideológicos.

Palavras-chave: Literatura inglesa; Romance inglês do século XIX; Emily Brontë; Obra dialética; Tensões formais e históricas

Abstract

DOMINGOS, V. Walk in and go to the deuce: *Wuthering Heights* as a dialectical work. Master's dissertation – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

This work aims at analysing the novel *Wuthering Heights*, by Emily Brontë, having as focus its internal contradictions, which, put together, were named *structure of tensions*. It is that structure of tensions that transforms the novel into a *dialectical work*, in which the tensions exist not only as far as the content is concerned, but also its form. Our study focuses, respectively, on the issue of style and also on the issue of the narrative structure, aware that there are other issues of interest, but seeing in them a more primary importance, because they are connected to more immediate formal aspects. At first, we sought to understand the functioning of the tensions that different gothic, mythical and phantasmagorical forms cause on the novel's realist fabric. Secondly, our goal was to comprehend the problematics of the narrative focus, concentrating specially on the unreliable discourse of Lockwood, the primary narrator, to which critics have not paid due attention. Lastly, we sought to argue that Emily Brontë's work is not only born from a socio-historical crisis, but that it also puts in evidence aspects of the crisis of the novel form, managing to expose some of its ideological limits.

Keywords: English Literature; 19th century English novel; Emily Brontë; Dialectical work; Formal and historical tensions

Sumário

Apresentação – p. 7

Questões de publicação – p. 11

Percurso biográfico e contexto histórico – p. 12

Painel crítico – p. 15

A crítica materialista – p. 18

Estrutura de tensões e obra dialética – p. 20

Capítulo 1 - “Squeezed and kissed to death”: Realismo e Gótico em tensão – p. 23

Realismo – p. 30

Gótico – p. 34

Formas do Gótico em *O morro dos ventos uivantes*: um panorama a partir de David Punter – p. 37

O que dizem os críticos – p. 41

Níveis do problema: *O morro dos ventos uivantes* tensionando o Realismo – p. 44

Fantasmagoria – p. 66

Capítulo 2 - “A very fair narrator”: A problemática do foco narrativo em *O morro dos ventos uivantes* – p. 73

Níveis do problema – p. 78

Confrontando Lockwood – p. 80

Considerações (e questionamentos) finais - “Unquiet slumbers, quiet earth”: contrários que são o mesmo, “velharia”, crise histórica e crise do romance – p. 100

Referências bibliográficas – p. 110

Apresentação

'Mr Heathcliff?' I said.

A nod was the answer.

'Mr Lockwood, your new tenant, sir. I do myself the honour of calling as soon as possible after my arrival, to express the hope that I have not inconvenienced you by my perseverance in soliciting the occupation of Thrushcross Grange: I heard yesterday you had had some thoughts —'

'Thrushcross Grange is my own, sir,' he interrupted, wincing. 'I should not allow anyone to inconvenience me, if I could hinder it — walk in!'

*The 'walk in' was uttered with closed teeth, and expressed the sentiment, 'Go to the Deuce!'*¹

- Sr. Heathcliff? – perguntei.

Um aceno de cabeça foi a resposta.

- Sr. Lockwood, o novo inquilino, senhor... tenho a honra de visitá-lo o mais depressa possível após a minha chegada para manifestar a esperança de que eu não o tenha perturbado com a minha insistência em pedir a ocupação da Granja da Cruz do Tordo; ainda ontem ouvi dizer que o senhor acha...

- A Granja da Cruz do Tordo é minha propriedade, senhor - disse ele, interrompendo-me com uma careta. - Eu não permitiria que ninguém me perturbasse, se estivesse em meu poder evitar... vamos, entre!

Este "entre" foi pronunciado por entre os dentes e expressava o mesmo sentimento de "Vá para o Diabo!"²

O trecho acima foi extraído do início do primeiro capítulo de *O morro dos ventos uivantes*. Trata-se do momento em que Lockwood, narrador do romance, chega à casa de seu senhorio Heathcliff, a quem ainda não havia conhecido, para se apresentar. O mero aceno, a interrupção brusca e o conteúdo em si da fala de Heathcliff indicam que a recepção não foi das mais calorosas. Ele aparenta ser uma pessoa autoritária e rude, diagnóstico reforçado pela última frase de Lockwood, sobre a qual gostaríamos de nos debruçar.

O "walk in!" de Heathcliff parece realmente soar exclamativo e impositivo, mas Lockwood *ressalta* que tais palavras foram ditas "with closed teeth". Diz ao leitor que a frase do senhorio "expressed the sentiment", sem relativizar o próprio ponto de vista ou esclarecer que se trata, antes de tudo, de uma impressão. Interpreta o real significado da expressão - convite à entrada - como seu absoluto oposto, "Go to the Deuce!", o qual impõe não só a retirada, a expulsão imediata, mas também a danação,

¹ BRONTË, 2009. p. 3.

² BRONTË, 2011. p.15.

o discurso maldizente. Ele poderia destacar somente a rudeza e indelicadeza do gesto, mas opta por interpretá-lo, substituí-lo (pois cria uma outra frase que, a seu ver, exprime o genuíno sentimento do interlocutor) e exagerá-lo, afinal lança mão de palavras profundamente díspares em relação às que foram efetivamente ditas por Heathcliff. A frase de Lockwood é dita somente no plano do discurso do narrador, cujo acesso só é permitido ao leitor; nenhuma outra personagem o escuta no plano da diegese da obra. Enquanto uma frase é dita, a outra é não dita, intensificando o painel de contradições que vimos se formular entre os dois enunciados: convite à entrada x expulsão, fato x interpretação, simplicidade x exagero, dito x não dito. A nosso ver, surge a partir desse acúmulo de contradições o importante elemento de *tensão* a que queremos dar destaque no trecho.

Ainda que sutil e veladamente, Lockwood parece querer demonizar (aproveitando a referência ao diabo) seu senhorio Heathcliff, criando assim uma espécie de rivalidade entre os dois, fica difícil não presumir que Lockwood seja um sujeito cortês e de “bons modos”. O recurso à palavra “deuce”, utilizada por ele somente para os olhos do leitor, é um eufemismo, uma forma mais delicada de se dizer “devil”, termo mais agressivo e indelicado que se tornará recorrente na fala de outras personagens no decorrer da narrativa, especialmente Heathcliff. Também o ato de não dizer efetivamente a tal frase (só quem tem contato com ela é o leitor) e expressar o que realmente sente, indica uma postura de evitação de discussões e brigas característica dos “bons modos”, algo que fica mais visível em momentos posteriores de sua narração. O protocolo de ir visitar o senhorio logo em sua chegada ao novo lar faz com que pensemos o mesmo. Heathcliff, por sua vez, parece não passar de um turrão indelicado e de “maus modos”. Resumindo: as contradições entre os enunciados que são postas em cena pelo texto fazem com que surja uma tensão entre as personagens e, por consequência, entre aquilo que estas, segundo a ótica do narrador, possivelmente representam naquele momento específico do enredo.

Poderíamos parar por aí e justificar, então, porque escolhemos a frase “Entre e vá para o diacho” para servir de título a esta dissertação. Ela remonta ao trecho citado e brevemente analisado acima que, como procuramos provar, desnova um conjunto de contradições – simbolizado pela relação polarizante entre os dois enunciados, “Entre” e “Vá para o diacho!” - e, conseqüentemente, configura uma

tensão. A nosso ver, *O morro dos ventos uivantes* como um todo opera desse modo, gerando tensões a partir de contradições postas pela forma em si da narrativa como também pelos conteúdos nela inscritos. No entanto, nossa interpretação não pode deixar de levar em consideração um aspecto que aprofunda ainda mais essas tensões e exige do crítico uma postura mais questionadora em termos de consequências ideológicas da forma. Trata-se do aspecto histórico-social que permeia a situação narrada no trecho e a complexifica.

Demos destaque à questão dos modos nos parágrafos anteriores pensando justamente nessa segunda etapa da análise. A conduta dessas duas personagens corresponde a perfis sociais mais ou menos precisos. Dizemos “mais ou menos” porque, como exploraremos no primeiro capítulo desta dissertação, a figuração precisa e “realista” de elementos históricos e sociais (incluindo os de classe) não é uma característica deste romance, o que por si só já constitui um dado formal historicamente relevante. Os bons modos de Lockwood o caracterizam como uma figura de postura aristocrática³, enquanto os maus modos de Heathcliff, conforme o olhar de Lockwood, fazem com que ele pareça um sujeito de classe mais baixa e menos instruído. O parágrafo anterior ao que expusemos, não citado acima, indica que Lockwood vem da cidade, enquanto Heathcliff, até esse ponto, parece ser um sujeito de origem e hábitos rurais. Entretanto, daí resulta uma nova contradição, qual seja, a da não correspondência entre tais elementos de distinção social e a realidade material concreta das personagens: Lockwood, a despeito dos fumos aristocráticos, é o *locatário* de uma casa no campo; Heathcliff, com seus modos bruscos e rudes, é o *senhorio* dono de terras⁴. Parece-nos que há nessa impressão de ranço que Lockwood diz sentir em Heathcliff (e na exposição ostensiva desse desconforto ao leitor) um incômodo de classe: um sujeito rico que se perturba com a *panache* manifesta por alguém, por suposição, culturalmente inferior, ainda que financeiramente superior. Se nossa leitura estiver correta, aquilo que aparentava ser somente uma tensão de

³ “Aristocrático(a)” aqui corresponde não necessariamente a uma pessoa pertencente à aristocracia, mas que se comporta de acordo com o protocolo social característico dessa classe. Ao que tudo indica, Lockwood não é de família nobre (não possui título) e não pertence à aristocracia dona de terras, afinal de contas ele paga aluguel para poder morar no campo.

⁴ “He is a landlord who eats in the kitchen, without grace or civility, brutal in his personal dealings” (EAGLETON, 1995. p. 20).

teor psicológico entre personagens de características pessoais diferentes é, na verdade, uma tensão que possui chão histórico-social e corresponde a um conflito de classe específico. A questão de classe parece ser, então, a verdadeira desencadeadora da tensão ali figurada - o ponto a que queríamos chegar.

Retomando e ampliando o que dissemos há pouco, no pequeno e aparentemente irrelevante trecho acima, condensa-se, a nosso ver, uma característica formal presente no decorrer de todo o romance: um conjunto de contradições que configura uma tensão cuja matriz, por mais invisível que pareça, é um problema histórico, o qual a obra, em diferentes níveis, ilumina ou sugere. Elaboramos neste trabalho a noção de *estrutura de tensões*, pensando que o elemento da tensão constitui toda a estrutura formal do romance, desde o estilo geral da obra, assunto de nosso primeiro capítulo, passando pelo foco narrativo, assunto de nosso segundo capítulo, e pensando também em muitas cenas, imagens e situações específicas retratadas na obra, que aqui ganharam tratamento panorâmico e que gostaríamos de explorar mais a fundo numa oportunidade futura. Outro aspecto fundamental de nossa análise foi procurar não perder de vista a questão histórico-social que fundamenta e subjaz a configuração específica de certas formas, de modo similar ao que procuramos fazer no exame do trecho acima. Para além de somente apontar as diferentes tensões existentes no texto, procuramos captar o substrato histórico a que essas tensões remetem e que fizeram da *tensão* um elemento estrutural, uma forma propriamente dita da obra. Voltaremos à questão da estrutura de tensões ao final desta seção de apresentação. Antes disso, gostaríamos de fazer alguns comentários acerca de questões extraliterárias que foram importantes durante nosso processo de análise textual.

O morro dos ventos uivantes é uma obra desafiante em termos de análise. Sua estrutura narrativa é complexa, suas imagens são sugestivas, muitas de suas passagens são enigmáticas e a dificuldade de sua forma mescla originalidade e arrojado trabalho intertextual. É um romance idiossincrático por excelência, fora dos padrões de seu tempo, e um dos primeiros desafios do crítico que se aventura a

estudá-lo é compreender as matrizes e as especificidades históricas de tal idiossincrasia.

O que faremos a seguir é: 1) discorrer brevemente a respeito de algumas questões de publicação; 2) realizar um pequeno percurso biográfico cujo objetivo é pensar a vida da autora em relação com seu entorno social; 3) delinear panoramicamente o painel crítico acerca do romance, principalmente no mundo anglo-saxão (que é onde mais se escreveu sobre ele); 4) esclarecer melhor nosso próprio chão teórico-crítico e estabelecer nossos próprios critérios de análise e conceitos a serem utilizados.

Questões de publicação

Wuthering Heights foi todo publicado em dezembro de 1847. Trata-se do primeiro e único romance de Emily Brontë, que já havia lançado, em 1846, alguns poemas em conjunto com suas irmãs, também escritoras e autoras de romances bastante conhecidos. Entre eles, temos *Jane Eyre*, um grande sucesso na época, hoje clássico de Charlotte Brontë, publicado poucos meses antes de *O morro dos ventos uivantes*. De Anne Brontë, a menos conhecida das irmãs, podemos mencionar também *Agnes Grey*, que foi lançado em conjunto com *O morro dos ventos uivantes*. Este último, contudo, não foi publicado sob a autoria de “Emily Brontë”. Em vez de usar seu nome, a autora optou por “Ellis Bell”, como já havia feito quando vieram a público seus poemas em conjunto com as irmãs, cujas identidades também foram ocultas sob pseudônimos. Somente em 1850, quando veio à luz a segunda edição da obra, sob supervisão de Charlotte, a autoria em nome de Emily Brontë, que já havia falecido, foi revelada. Trata-se de uma edição em que Charlotte alterou partes do texto original e incluiu um prefácio crítico e uma nota biográfica. As edições comuns no mercado editorial hoje, ainda assim, são compostas do texto original de 1847, e é com ele que trabalhamos durante nossa pesquisa.

O uso de pseudônimos masculinos em obras escritas por mulheres não era incomum nessa época - e o exemplo de George Eliot logo vem à mente. O caso das Brontë, no entanto, é revelador, pois, a partir da nota biográfica de Charlotte publicada na segunda edição de *O morro dos ventos uivantes*, descobre-se que o uso

dos pseudônimos não correspondeu a um mero capricho: tratou-se de uma estratégia para quebrar expectativas de certa parcela do público leitor⁵. Por mais que houvesse um espaço enorme para as mulheres no campo da publicação de romances, o exemplo das irmãs Brontë nos mostra que, ainda assim, esperava-se da literatura delas certos temas e formas. O recurso ao pseudônimo revela um desejo de que suas obras fossem lidas e criticadas em chave “neutra”, já que não se tratava de “escrita feminina”, como atesta Charlotte Brontë no trecho abaixo:

Averse to personal publicity, we veiled our own names under those of Currer, Ellis, and Acton Bell; the ambiguous choice being dictated by a sort of conscientious scruple at assuming Christian names positively masculine, while we did not like to declare ourselves women, because -- without at that time suspecting that **our mode of writing and thinking was not what is called “feminine”**-- we had a vague impression that **authoresses are liable to be looked on with prejudice**; we had noticed how critics sometimes use for their chastisement the weapon of personality, and for their reward, a flattery, which is not true praise ⁶

Percorso biográfico e contexto histórico

Emily Brontë nasceu em 1818 e morreu em 1848. O local de nascimento foi a pequena cidade de Thornton, na região de Yorkshire, norte da Inglaterra. Ainda criança, foi morar em Haworth, cidade razoavelmente próxima, pouco maior do que Thornton. Em Haworth passou quase a totalidade de seus 30 anos, vivendo uma vida reclusa e caseira. Durante toda sua vida nunca esteve em Londres ou em qualquer outra grande cidade inglesa. Sua única viagem internacional foi para Bruxelas, onde, junto com Charlotte, matriculou-se num internato para ampliar seus conhecimentos magisteriais. Seu pai, Patrick, era reverendo anglicano responsável pela paróquia de Haworth. Imigrante irlandês, do norte da Irlanda, Patrick estudou em Cambridge e tinha alto grau de instrução. O sobrenome original da família era Brunty e as razões para que Patrick o tenha alterado são ainda obscuras: há os que pensam que foi por

⁵ “The sisters’ custom of concealing their gender behind male pseudonyms, a ploy all the more necessary **because of the indelicate, indecorous nature of their turbulent texts**” (EAGLETON, 2009. p. 125-126. Grifos nossos).

⁶ BRONTË, 2003a. p. 308. Grifos nossos.

admiração a um tal duque de Brontë, outros pensam que foi para esconder, em Cambridge, a origem irlandesa humilde⁷.

A família Brontë foi marcada pela morte precoce por doença. A mãe de Emily, Maria Branwell, que veio de uma família razoavelmente endinheirada do sul da Inglaterra, morreu quando Emily ainda era criança. Suas duas irmãs mais velhas morreram também crianças. Três dos seus irmãos alcançaram a fase adulta junto com ela, mas, a partir de 1848, a morte começou a alcançá-los um a um. Primeiro foi Patrick (chamado Branwell), o quarto em ordem de nascimento e único homem dentre os filhos. Sujeito de aspirações românticas, era viciado em ópio e bebia muito. Pintava, desenhava e escrevia poemas, assim como suas irmãs. Emily, a quinta, morreu no mesmo ano, poucos meses depois, por conta de uma doença respiratória da mesma natureza da tuberculose⁸ (doença que levou muitos à morte durante todo o século XIX, inclusive poetas e artistas românticos). Anne, a caçula, morreu em 1849; Charlotte, a terceira, em 1855. A morte do reverendo Patrick, em 1861, marca o fim total da família, pois ele não teve netos.

Emily e seus irmãos cresceram num ambiente intelectual muito vivo. Possuíam uma vasta biblioteca em casa e, além dos grandes clássicos, liam também textos mais contemporâneos, como os de Scott, Byron e a Blackwood's Magazine, que nessa época era conhecida por publicar muitos contos de terror e também diversos textos de poetas românticos no início do século XIX. Desde jovens, as irmãs já demonstravam interesse pelas artes: desenhavam muito bem, escreviam poemas e, juntas, criaram mundos fantásticos ("Angria" e "Gondal") dos quais desenharam mapas e desenvolveram narrativas. A importância da escrita na vida das Brontë é muito bem resumida por Nancy Armstrong no trecho a seguir:

(...) writing was not merely the record of experience but one and the same thing as experience itself. Writing provided the Brontës with the means to create themselves rather than simply to represent individuals who already existed as such beforehand (...) they thought of personal fulfillment in

⁷ "(...) yet, as Tom Winnifrith points out, **his adoption of the name 'Brontë', boasts of aristocratic Cambridge friendships and cryptic hints of noble ancestry** show how calculatedly **he cuts his roots**, to become a fiercely anti-Luddite reactionary" (EAGLETON, 2005. p. 9. Grifos nossos).

⁸ Em inglês, costuma-se dizer "consumption".

terms of writing, and consequently **they prepared themselves to be novelists the way other women supposedly prepared themselves to be wives and mothers**⁹

Por serem moças instruídas e educadas, as três irmãs Brontë seguiram a carreira do ensino e trabalharam como governantas. O trabalho de governanta remetia a uma dualidade bastante particular entre capital cultural e trabalho: ao mesmo tempo em que se possuía conhecimento e intelecto equivalentes aos ou maiores do que os de membros da classe dominante, ainda assim se estava debaixo da autoridade deles enquanto patrões, de quem se recebia um salário como qualquer outro trabalhador por eles contratado. De acordo com Terry Eagleton:

The governess is a servant, to be hired and fired like a footman; but she is an ‘upper’ servant, one employed because of her learning and cultivation and entrusted with the children of the family. If she is the social inferior of the hard-headed Yorkshire manufacturers who hire her talents, she also feels herself their spiritual superior, throttling back a ferocious resentment at being treated like a housemaid, and inwardly indignant at having to care for their pampered brats. **Her culture has become a commodity** – the point at which an inner world of spiritual value and an outer world of economic necessity come incongruously together¹⁰

Encontra-se aí uma dualidade entre intelecto/cultura (suposto elemento de distinção) e pobreza material. A dualidade é um elemento constante em várias esferas da vida de Emily Brontë: ser mulher correspondia a uma vida de exclusão na sociedade vitoriana, porém ser uma mulher educada e instruída permitia, em certo nível, mais realizações (ou pelo menos mais possibilidades) em relação a outras mulheres sem (ou quase sem) educação formal/escolar. Permitia, por exemplo, empregos menos abusivos, distância do mundo da prostituição e, inclusive, leitura e escrita de romances. Além disso, ser de cidade pequena e provinciana, ter crescido num lar de alto cultivo intelectual, colocava-a numa posição *entre* os “avanços” da modernidade

⁹ ARMSTRONG, 1987. p. 189. Grifos nossos.

¹⁰ EAGLETON, 2009. p. 128.

industrial e científica em curso durante o século XIX (tanto pela vasto arsenal de cultura burguesa contida em sua biblioteca como também pelo desenvolvimento tecnológico e industrial, que se fez mais notório a partir das décadas de 1830 e 1840¹¹), e a realidade “atrasada”, ou arcaica, da vida no campo e de modos de produção pré-industriais (vestígios da sociabilidade campesina, dentre outros)¹². A relação entre esses problemas históricos e o próprio romance será feita no último capítulo.

Painel crítico

Falar da crítica de *O morro dos ventos uivantes* é trabalho árduo, pois um volume gigantesco de livros, artigos, teses e textos de vários tipos foram escritos a respeito dessa obra, de sua autora, ou, ao menos, levando um dos dois em consideração. Nosso intuito aqui é apenas chamar atenção para elementos que terão importância para nossa análise¹³.

A recepção inicial do romance variou entre avaliações mistas e negativas. A maioria dos críticos destacou sua força, ferocidade, intensidade. Tratava-se de uma obra, para utilizar duas palavras muito recorrentes nesse primeiro estágio, original, porém estranha. Os mais moralistas atacaram ferozmente o que hoje se convencionou chamar de malignidade presente no romance, cujo suposto compasso moral torpe e repulsivo foi duramente condenado¹⁴. Talvez o documento mais relevante dentre

¹¹ “Foi somente na década de 1830 que a literatura e as artes começaram a ser abertamente obsedadas pela ascensão da sociedade capitalista”. (HOBBSAWM, 2012. P. 58.) “The sisters, then, were quite literally writing at the source of global industrial society. **The Industrial Revolution began at their doorstep**” (EAGLETON, 2005. p. xi. Grifos nossos).

¹² “Emily Bronte was acutely conscious of this **contradiction structural to capitalist modernity**, whereby progress is achieved only at the cost of a certain regression for the mass of people. The cotton and mining industries were still transforming Yorkshire in the 1840s, and in 1842 the ‘Plug’ strikers marched through Haworth to offer proof of capitalism’s exploitative practice. (...) if the city hardly seemed heavenly to her, she held no illusions about the surrounding hills either” (BEAUMONT, 2004. p. 138).

¹³ Melvin Watson empreende um excelente percurso panorâmico da crítica de *O morro dos ventos uivantes*, desde sua publicação até o começo do século XX. Muito dessa nossa brevíssima exposição se deve a ele. Cf. WATSON, 1949.

¹⁴ Em ALLOT, 1974, há uma compilação de textos críticos de diversos autores a respeito da obra, publicados em periódicos britânicos e norte-americanos que datam de dezembro de 1847 a outubro de 1848. Alguns dos comentários, aqui traduzidos e, vez ou outra, levemente alterados, são: “história desagradável”; “livro estranho”; “selvagem, confuso, desjuntado e improvável”; “estranhamente original”; “tipo estranho de livro”; “[os leitores] nunca leram algo assim”; “muito enigmático e interessante”; “história formidável”; “história estranha, inartística”; “[uma obra de] poder e originalidade”; “um livro que nos captura com punho de ferro”; “um livro tão original quanto esse”; “o

essas primeiras apreciações seja a nota biográfica e o prefácio de Charlotte Brontë. Deste último, reproduzimos alguns trechos:

With regard to the rusticity of 'Wuthering Heights', I admit the charge, for I feel the quality. **It is rustic all through. It is moorish, and wild, and knotty as a root of heath.** Nor was it natural that it should be otherwise; **the author being herself a native and nursling of the moors.** (...) 'Wuthering Heights' was hewn in a wild workshop, with simple tools, out of homely materials¹⁵

Neles vemos uma ampla cumplicidade de Charlotte com os argumentos dos detratores da obra de sua irmã, com a diferença de que o intuito principalmente do prefácio parece ser o de uma justificativa, quase um pedido de desculpas pelo fato de o romance ter sido escrito daquela forma¹⁶. Ademais, ela chegou a alterar certas passagens do texto original, supostamente para compensar as “falhas” do romance da irmã.

Com o passar dos anos, os argumentos foram, em geral, tornando-se mais sofisticados. O interesse pela obra de Brontë cresceu significativamente, mas ainda havia quem censurasse o romance por sua técnica “rústica”. Muitas críticas apontaram a má qualidade da escrita do texto, suas irregularidades e falta de verossimilhança¹⁷. Houve críticas elogiosas destacando o trabalho em cima das

livro é original, é poderoso, cheio de sugestividade, mas ainda é áspero”; “que o livro é original todos que o leram não necessitam ser alertados”; “não estamos a par de nada que tenha sido escrito dentro da mesma categoria a que devem ser incluídas obras como *O morro dos ventos uivantes*”; “tudo que é realmente bom nesse livro poderia ter sido mostrado num estilo melhor, sem suas imagens revoltantes”; “como um ser humano pôde ter se esforçado em escrever um livro como esse sem cometer suicídio antes de ter terminado uma dúzia de capítulos, é um mistério”; “é uma combinação de depravação vulgar e horrores não naturais”; “obra de grande habilidade”; “[sua prosa] irrompe em cenas que chocam mais do que atraem” (esta última observação foi escrita por Charlotte Brontë).

¹⁵ BRONTË, 2003b. p. 313-314. Grifos nossos.

¹⁶ “(...) Charlotte Brontë knew just how to make her sister's novel more readable. She attached a 'biographical notice' to the 1850 edition, allowing people to read the novel as the product of a fatally ill, mentally disturbed, and culturally primitive female. In the preface that accompanies the biographical notice, Charlotte transforms these features into those of a creative genius who is bisexual, at once ancient and childlike, possessed of demonic energy, yet mortally flawed and doomed to live on as a literary object. If *Wuthering Heights* strikes us as a self-enclosed text with a curiously private system of meaning, this is not due to the author's estrangement, we may assume, but rather to a tradition of reading that compulsively repeats Charlotte's initial gesture of textual enclosure” (ARMSTRONG, 1987. p. 202).

¹⁷ F.R. Leavis optou por não colocar *O morro dos ventos uivantes* em seu cânone do romance inglês por razões desse mesmo tipo. O autor diz: “The genius, of course, was Emily [in comparison to the other sisters]. I have said nothing about *Wuthering Heights* because that astonishing work seems to me **a kind of sport**. It may, all the same, very well have had some influence of an essentially undetectable

paixões e da tragicidade contidas na obra, como se esta tivesse alcançado um caráter de transcendentalidade raro ao gênero romance. Outra tendência constante, como já sugerimos, foi a da crítica de cunho biografista, que procurou explicar alguns dos enigmas propostos pelo romance a partir de detalhes da vida da autora, sempre de modo muito especulativo e sem grande validade objetiva.

Foi no século XX, no entanto, que a obra começou a ganhar mais prestígio artístico. As análises se aprimoraram teoricamente e, devido a mudanças morais e ideológicas ocorridas na própria sociedade europeia, uma nova forma de apreciar o romance surgiu, destacando elementos até então não notados ou plenamente considerados. A obra despertou o interesse de muitos surrealistas, que deram novo sentido interpretativo a aspectos que, no século XIX, pareciam não funcionar, por não condizerem com os valores burgueses da época, ainda mais se tratando de um romance escrito por uma mulher. Na França, a história das irmãs Brontë ganha menção no clássico feminista *O segundo sexo* (1949), de Simone de Beauvoir, e George Bataille dedica todo o primeiro capítulo de *A literatura e o mal* (1957) ao comentário de *O morro dos ventos uivantes* e da vida de Emily Brontë, ou seja, desenvolve-se um interesse pela obra das Brontë para além das fronteiras de países de língua inglesa. Um dos campos do saber que alterou de forma mais significativa a percepção da crítica foi, definitivamente, a psicanálise, que preencheu de significado novo a questão dos desejos, dos sonhos, dos fantasmas, da violência e das paixões existentes na narrativa. No decorrer do século XX até os dias de hoje, com o advento e multiplicação das *correntes críticas* em estudos literários, aumentou muito o volume de leituras a respeito de *O morro dos ventos uivantes*: fez-se mais crítica psicanalítica, mas também feminista, desconstrucionista, pós-colonial, marxista etc. Falemos, então, especificamente acerca da crítica materialista em torno do romance e de como nossa própria análise pretende seguir seus passos e avançar em relação a ela.

kind: she broke completely, and in the most challenging way, both with the Scott tradition that imposed on the novelist a romantic resolution of his themes, and with the tradition coming down from the eighteenth century that demanded **a plane-mirror reflection of the surface of 'real' life**" (LEAVIS, 1950. p. 27. Grifos nossos.). Quando usamos o termo verossimilhança, pensamos no mesmo uso que Antonio Candido faz dele: "o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a **impressão da mais lídima verdade existencial** (...) o **sentimento de verdade**, que é a verossimilhança". (CANDIDO, 2007. p. 52. Grifos nossos).

A crítica materialista

C. P. Sanger, autor de “The structure of *Wuthering Heights*”, um dos primeiros ensaios verdadeiramente influentes a respeito do romance, demonstrou plausivelmente a correspondência entre a legalidade da posse de propriedades na Inglaterra do fim do século XVIII e início do século XIX (período no qual se passa parte do romance) e o processo empreendido pela personagem Heathcliff para tomar posse das propriedades onde se situa o enredo da obra¹⁸. Arnold Kettle fez aquilo que poderíamos chamar de crítica marxista “vulgar”, isto é, ao mesmo tempo em que reconhece e explora profundamente a relação entre forma literária e matéria histórica, procura compreendê-la do ponto de vista do reflexo. Dito de outro modo, o enredo, as personagens e o espaço do romance se configuram, para o crítico, mimeticamente de acordo com a realidade sócio-histórica de seu tempo:

Wuthering Heights is about England in 1847. The people it reveals live not in a never-never land but in Yorkshire. Heathcliff was born not in the pages of Byron, but in a Liverpool slum. The language of Nelly, Joseph and Hareton is the language of Yorkshire people. The story of *Wuthering Heights* is concerned not with love in the abstract but with the passions of living people, with property-ownership, the attraction of social comforts, the arrangement of marriages, the importance of education, the validity of religion, the relations of rich and poor. There is nothing vague about this novel; the mists in it are the mists of the Yorkshire moors¹⁹

Além da proposta metodologicamente problemática, Kettle, assim como muitos dos críticos de viés idealista por ele criticados, não conseguiu escapar por completo do julgamento moral (ainda que positivo) e dos conceitos idealistas, fazendo de sua leitura um momento importante, porém pouco avançado da fortuna crítica de *O morro dos ventos uivantes*:

It is very necessary to be reminded that just as the values of *Wuthering Heights* and *Thrushcross Grange* are not simply the values of any tyranny but specifically those of Victorian society, so is the rebellion of Heathcliff a particular rebellion, that of the **worker physically and spiritually degraded** by the conditions and relationships of this same society. That Heathcliff ceases to be one of the exploited is true, but it is also true that just in so far as he adopts (with a ruthlessness that frightens even the ruling class itself)

¹⁸ Mais a respeito no primeiro capítulo desta dissertação.

¹⁹ KETTLE, 1960. p. 139.

the standards of the ruling class, so do the human values implicit in his early rebellion and in his love for Catherine vanish. All that is involved in the Catherine-Heathcliff relationship, all that it stands for in *human needs and hopes*, can be realized only through the active rebellion of the oppressed. *Wuthering Heights* then is an **expression in the imaginative terms of art** of the stresses and tensions and conflicts, personal and spiritual, of nineteenth-century capitalist society. It is a novel without idealism, without false comforts, without any implication that power over their destinies rests outside the struggles and actions of human beings themselves. Its powerful evocation of nature, of moorland and storm, of the stars and the seasons is an essential part of its revelation of the very movement of life itself. The men and women of *Wuthering Heights* are not the prisoners of nature; they live in the world and strive to change it, sometimes successfully, always painfully, with almost infinite difficulty and error²⁰

Sanger e Kettle podem ser considerados precursores das leituras materialistas do romance de Emily Brontë, mas não as representam.

Foi Raymond Williams, contemporâneo de Kettle, quem deu o primeiro passo na direção de uma crítica materialista sofisticada do romance de Emily Brontë. Em seu breve capítulo sobre Charlotte e Emily Brontë, presente em *The English novel from Dickens to Lawrence* (1970), ele percebeu que, para captar o processo histórico imanente à forma literária, é preciso aferir o próprio movimento das paixões e dos afetos delineado na narrativa, pois aí habita o que há de social e histórico nela. Ele também deixou pequenas, mas interessantes contribuições ao estudo dessa obra em *The country and the city* (1973), “Forms of English fiction in 1848” (1983), e em algumas das entrevistas compiladas em *Politics and letters* (1979). É num trecho destas últimas que ele afirma algo interessante a respeito do romance, e que parece ser direcionado especificamente à leitura de Kettle:

(...) há o esforço clássico para ler Heathcliff como a figuração do proletariado. Isso não pode ser feito dessa forma. (...) algumas pessoas, sentindo a necessidade compreensível de resistir às explicações metafísicas ou subjetivistas, colocam mais peso em uma identificação bastante precisa das evasões ideológicas que estão sempre em uma obra (...) do que na exploração das questões apresentadas por meio da ideologia. Os problemas reais persistem, mas são frequentemente esquecidos, separados ou adiados, ao serem obscurecidos pela confiança da explicação de classe. Penso que isso esteja relacionado à negligência geral, dentro de uma tradição marxista poderosa, das questões da sexualidade e das relações primárias²¹

²⁰ KETTLE, 1960. p. 154-155. Grifos nossos.

²¹ WILLIAMS, 2013b. p. 254.

Seu discípulo Terry Eagleton foi quem nos deixou a contribuição crítica mais rica sobre *O morro dos ventos uivantes*. Primeiramente em *Myths of power* (1975), obra totalmente dedicada ao estudo dos romances das irmãs Brontë. No capítulo sobre o romance de Emily Brontë, o autor faz uma análise exaustiva das contradições engendradas na obra e do interesse que elas geram em termos de ideologia da forma e representação social. Em “Heathcliff and the great hunger” (1996), ele debate problemas da história e da cultura irlandesas através das possíveis origens da personagem Heathcliff. Por fim, em “The Brontës” (2005) e na introdução às novas edições de *Myths of power* (1987, 2005), Eagleton foi capaz de retomar aspectos de seu trabalho, abordar novas questões e fazer a autocrítica dos elementos problemáticos de seus ensaios anteriores acerca de *O morro dos ventos uivantes*, sempre interessado em compreender o movimento das diversas contradições que o romance instaura.

Na esteira das contribuições desses dois intelectuais, especialmente na de Eagleton, procuramos desenvolver nossa própria leitura, articulando análise textual cerrada e reflexão histórica a contrapelo. Ainda que muito pautados em seus textos, imaginamos, entretanto, termos sido capazes de elaborar nossos próprios conceitos e armar um aporte teórico, em geral, heterogêneo. Ao expandir a análise cerrada, explorar a fundo a presença do Gótico no romance, examinar detalhadamente a problemática do foco narrativo, confrontar o ponto de vista do narrador primário da obra, dando-lhe a devida importância, e, finalmente, pensar a presença (sutil, mas sugestiva) de vestígios de uma sociabilidade pré-moderna e arcaica, em conjunção com os “avanços” da modernidade nas entrelinhas da narrativa, acreditamos estar indo além do que nos foi deixado por Eagleton e Williams, pois em nenhum deles se vê isso que foi mencionado explicado de forma minuciosa.

Estrutura de tensões e obra dialética

No início de nosso processo de análise, fomos acumulando questões ligadas aos componentes estruturais do romance (narrador, personagens, enredo, imagens etc.). Em separado, elas pareciam nunca encontrar respostas precisas, mas, em chave panorâmica, todas pareciam pertencer a um mesmo problema formal, tinham algo

em comum, a saber, uma *tensão* em jogo. Desde a configuração do foco narrativo à construção do espaço, tanto a caracterização das personagens como o percurso geral do enredo, tudo parecia remeter a uma tensão, a um descompasso pulsante, que, por sua vez, dava vida ao corpo geral do romance, servia-lhe de força motriz. Fizemos desse elemento, o da tensão, nosso ponto de partida, que organizaria e unificaria o conjunto de nossa reflexão e de nossas indagações.

Se pensarmos que toda obra literária é como um edifício mantido por uma estrutura formal particular, a de *O morro dos ventos uivantes* é definitivamente uma *estrutura de tensões*, por mais contraditório que isso possa soar. A própria imagem a que o termo alude, de uma estrutura (algo rígido e fortificado) composta por tensões (conceito que remete a volatilidade e desestabilidade), serve-nos muito bem em sua contraditoriedade. A nosso ver, nosso conceito de estrutura de tensões corresponde ao modo como Terry Eagleton descreveu o romance de Emily Brontë, a saber, uma *obra dialética*. Nas palavras do autor,

Wuthering Heights is less a middle-of-the-road than a **dialectical work**, which allows us to see what partial justice there is on both sides without ceasing to insist on their tragic incompatibility, or fondly trusting that these two cases add up to some harmonious whole²²

Também Raymond Williams diz algo semelhante: “Its [the novel’s] interaction, its extraordinary intricacy of opposed and moderated but still absolute feelings, is an active, dynamic process: not balance but dialectic: contraries”²³.

O que pretendemos fazer aqui foi justamente analisar *O morro dos ventos uivantes* partindo do pressuposto de que se trata de uma obra dialética, de que sua estrutura formal é uma estrutura de tensões²⁴. Cada momento de nossa análise procurou desvelar os meandros da construção dessas tensões em diversos planos de

²² EAGLETON, 2009. p. 135. Grifos nossos.

²³ WILLIAMS, 1970. p. 64. Grifos nossos.

²⁴ As noções de “obra dialética” e “estrutura de tensões” podem ser aplicadas a muitas obras literárias, não são exclusivas a *O morro dos ventos uivantes*, obviamente. A ideia aqui é lançar mão desses termos no intuito de explicitar nossa distância das leituras tradicionais idealistas e/ou conservadoras que compuseram a maior porcentagem da fortuna crítica da obra, pensando o romance dialeticamente, algo que não nos parece difícil dada a forte carga de tensão e ambivalência contida nas mais diversas camadas de significado presentes na obra, mas que a maior parte da crítica pareceu não levar muito em consideração.

significação do texto. O que temos preparado é uma análise das tensões do Realismo no romance, que consideramos serem o próprio fundamento da estrutura de tensões da obra, e uma análise da configuração complexa do ponto de vista no romance, pensando principalmente o discurso problemático da personagem Lockwood.

Ao final, esperamos ter elucidado, ainda que levantando outros questionamentos, o modo como essas muitas tensões figuradas no romance e configuradas em sua estrutura são, na verdade, resultado de um processo de *redução estrutural*, para falarmos como Antonio Candido, em que o interno da forma da obra literária é a transmutação do externo da matéria histórica. Isto é, as tensões formais da obra correspondem às tensões históricas vividas na Inglaterra de fins do século XVIII e meados do XIX, principalmente quando pensamos nas contradições intrínsecas ao processo de modernização industrial e ao capitalismo como um todo, especialmente tendo o campo, espaço social provinciano, mas onde o Capital operou e se reproduziu em grande escala, como cenário da ação.

Capítulo 1

“Squeezed and kissed to death”: Realismo em tensão

He entered, vociferating oaths dreadful to hear; and caught me in the act of stowing his son away in the kitchen cupboard. Hareton was impressed with a wholesome terror of encountering either his wild beast's fondness or his madman's rage; for in one he ran a chance of being squeezed and kissed to death, and in the other of being flung into the fire, or dashed against the wall; and the poor thing remained perfectly quiet wherever I chose to put him.

'There, I've found it out at last!' cried Hindley, pulling me back by the skin of my neck, like a dog. 'By heaven and hell, you've sworn between you to murder that child! I know how it is, now, that he is always out of my way. But, with the help of Satan, I shall make you swallow the carving-knife, Nelly! You needn't laugh; for I've just crammed Kenneth, head-downmost, in the Black-horse marsh; and two is the same as one—and I want to kill some of you: I shall have no rest till I do!'

'But I don't like the carving-knife, Mr Hindley', I answered; 'it has been cutting red herrings. I'd rather be shot, if you please.'

'You'd rather be damned!' he said; 'and so you shall. No law in England can hinder a man from keeping his house decent, and mine's abominable! Open your mouth.'

He held the knife in his hand, and pushed its point between my teeth: but, for my part, I was never much afraid of his vagaries. I spat out, and affirmed it tasted detestably — I would not take it on any account.

'Oh!' said he, releasing me, 'I see that hideous little villain is not Hareton: I beg your pardon, Nell. If it be, he deserves flaying alive for not running to welcome me, and for screaming as if I were a goblin. Unnatural cub, come hither! I'll teach thee to impose on a good-hearted, deluded father. Now, don't you think the lad would be handsomer cropped? It makes a dog fiercer, and I love something fierce — Get me a scissors — something fierce and trim! Besides, it's infernal affectation — devilish conceit it is, to cherish our ears — we're asses enough without them. Hush, child, hush! Well then, it is my darling! wisht, dry thy eyes — there's a joy; kiss me. What! it won't? Kiss me, Hareton! Damn thee, kiss me! By God, as if I would rear such a monster! As sure as I'm living, I'll break the brat's neck.'

Poor Hareton was squalling and kicking in his father's arms with all his might, and redoubled his yells when he carried him upstairs and lifted him over the banister. I cried out that he would frighten the child into fits, and ran to rescue him.

As I reached them, Hindley leant forward on the rails to listen to a noise below; almost forgetting what he had in his hands.

'Who is that?' he asked, hearing some one approaching the stairs' foot. I leant forward also, for the purpose of signing to Heathcliff, whose step I recognised, not to come further; and, at the instant when my eye quitted Hareton, he gave a sudden spring, delivered himself from the careless grasp that held him, and fell.²⁵

Ele entrou, vociferando imprecações terríveis de ouvir; e flagrou-me no ato de esconder seu filho no armário da cozinha. Hareton morria de medo tanto do afeto bestial como da raiva ensandecida do sr. Earnshaw —

²⁵WH, p. 75-76. Daqui em diante, usaremos “WH” para citações da edição em inglês e “MVU” para citações da edição em português de *O morro dos ventos uivantes*.

pois em um caso corria a chance de ser abraçado e beijado até a morte, e no outro, o risco de ser atirado na lareira ou jogado contra a parede -, então o pobrezinho ficava em silêncio absoluto onde quer que eu resolvesse escondê-lo.

‘Ah, aí está você! Finalmente a encontrei’, gritou Hindley, puxando-me para trás pelo pescoço, como se pegam os cães. ‘Por tudo que existe no Céu e no Inferno, vocês fizeram uma promessa de matar o menino! Eu sei de tudo agora que ele está fora do meu caminho. Mas, com a ajuda de Satanás, farei você engolir a faca de trincar, Nelly! Não há motivo para risadas; fique sabendo que acabo de enfiar Kenneth, de cabeça para baixo, no Pântano do Corcel Negro; e mais um não faria diferença alguma – e eu quero matar alguns de vocês e nada me impedirá!’

‘Nada de faca, por favor, sr. Hindley’, respondi; ‘há pouco foi usada para cortar arenques – peço que o senhor me mate a tiros, se for possível.’

‘Vá para o inferno se for possível!’, retrucou, ‘e então – Nenhuma lei na Inglaterra pode impedir um homem de manter a decência em sua casa, e a minha está uma vergonha! Abra a boca.’

Ele estava com a faca na mão e chegou a forçar a ponta entre os meus dentes; mas nunca tive muito medo destes caprichos. Cuspi e disse que o gosto era horrível – nada me faria pôr aquilo na boca.

‘Ah!’, disse enquanto me soltava, ‘espero que aquele safadinho ali não seja o Hareton – Com licença, Nell -, porque se for eu vou esfolá-lo vivo por não correr ao meu encontro e por gritar como se eu fosse um goblin. Vem cá, menino desnaturado! Vou te ensinar a não abusar de um pai iludido e de bom coração – Ah, você não acha que ele ficaria mais bonito com as orelhas cortadas? Os cães parecem mais resistentes assim, e eu aprecio tudo o que é resistente – Alcance-me uma tesoura – resistente e bem-cuidado! Além do mais, é uma afetação dos infernos – um preconceito dos diabos – dar tanta importância às nossas orelhas – já somos asnos o suficiente sem elas. Quietos, garoto, quietos! Muito bem! Vamos, enxuga os olhos – assim; dá-me um beijo; o quê? Não queres? Beija-me, Hareton! Beija-me, maldição! Por Deus, não acredito que criei um monstro destes! Juro que hei de quebrar o pescoço desta peste!’

O pobre Hareton guinchava e debatia-se nos braços do pai com todas as forças, e os gritos aumentaram quando o sr. Earnshaw levou-o até o segundo andar e segurou-o dependurado para fora do corrimão. Eu disse que o garoto poderia ter um troço de tanto medo e corri em seu auxílio.

Assim que os alcancei, Hindley inclinou-se para frente a fim de escutar um ruído lá embaixo, quase esquecendo do que tinha em mãos.

‘Quem é?’, perguntou, ouvindo passos que se aproximavam da escada.

Eu também me inclinei para frente a fim de fazer um sinal para Heathcliff, cujas passadas reconheci, indicando que não se aproximasse; e, no instante em que desgrudei o olhar de Hareton, o garoto deu um salto repentino, livrou-se das mãos que o seguravam e caiu.²⁶

Acima temos reproduzidos os primeiros parágrafos do capítulo nove do primeiro volume de *O morro dos ventos uivantes*. Trata-se de uma das passagens mais passionais, violentas e sádicas de um romance que é repleto delas, em maior ou menor grau. O cenário, no entanto, é o ambiente doméstico simples. Quem integra a

²⁶ MVU, p.90-92.

cena é Hindley, dono da propriedade de *Wuthering Heights*²⁷, Hareton, seu filho pequeno, Nelly, a *housekeeper*, que é também quem narra, e, aparecendo no final, Heathcliff, que trabalha na casa como servo, sem remuneração. A raiz da violência e do sadismo expressos no trecho está na autoridade e no mando do herdeiro-proprietário Hindley. O mando não tem razão aparente, é um capricho vilanesco bastante comum no Hindley da primeira parte do romance, assim como no Heathcliff (futuro dono de *Wuthering Heights*) da segunda. Nelly menciona no final do capítulo anterior ao que reproduzimos que Hindley estava bêbado, mas é importante notar que há no seu discurso e em suas atitudes um elemento forte de consciência e arbitrariedade. “Though this be madness, yet there’s method in’t”, como diria Polonius em *Hamlet*. A nosso ver, boa parte da tensão emocional existente na cena emerge a partir dessa ambivalência entre método e loucura – talvez uma loucura metódica? – manifesta por Hindley. Ele não somente discute com Nelly sem motivo aparente, mas força uma faca de cortar carnes contra seus dentes. Suas palavras expressam não mera aspereza, mas fúria agressiva e assassina (“I want to kill some of you: I shall have no rest till I do!”), invocando inclusive o nome de Satanás (“But, with the help of Satan, I shall make you swallow the carving-knife, Nelly!”), ao mesmo tempo em que invoca o nome de Deus pouco depois para os mesmos propósitos tirânicos (“By God, as if I would rear such a monster! As sure as I’m living, I’ll break the brat’s neck”). Manifesta desejo de decência ao mesmo tempo em que age violenta e agressivamente. Afirma estar disposto a romper leis (“No law in England can hinder a man from keeping his house decent, and mine’s abominable!”). O gesto de carinho (abraço e beijo no filho) confunde-se com a agressão²⁸ (“his wild beast’s fondness or his madman’s rage”, “he ran a chance of being squeezed and kissed to death”). Os objetos de seu rompante de autoridade sádica são socialmente “inferiores” a ele²⁹: o filho e a empregada-irmã, pois Nelly já havia mencionado anteriormente na narrativa

²⁷ Daqui em diante chamaremos a propriedade pelo nome original, “*Wuthering Heights*”, não pela tradução “O morro dos ventos uivantes”, pois esta será utilizada para nos referirmos à obra em si.

²⁸ Mais adiante na narrativa (primeiro capítulo, volume dois), a imagem do carinho-agressão ressurge na cena de Heathcliff em seu último encontro com Catherine. Nas palavras de Nelly, “(...) Catherine made a spring, and he caught her, and they were locked in **an embrace from which I thought my mistress would never be released alive**” (*WH*, p. 166. Grifos nossos).

²⁹ A tirania agressiva e violenta em *O morro dos ventos uivantes* está sempre conectada à figura do dono da casa. Na primeira parte do romance, Hindley. Na segunda, Heathcliff.

que havia sido criada como irmã de Hindley³⁰. Isso se faz perceptível no momento em que ele a chama de “Nell” (sendo que chamar a *housekeeper* pelo primeiro nome era considerado falta de decoro numa mansão senhorial, quanto mais um apelido) e também no escárnio debochado de Nelly ao confrontar o patrão (“I’d rather be shot, if you please”, “I was never much afraid of his vagaries. I spat out, and affirmed it tasted detestably — I would not take it on any account”). Além da questão do servilismo mencionada há pouco, há também um certo familismo nas relações entre empregado e patrão que distinguem a domesticidade figurada em *O morro dos ventos uivantes* da de outras narrativas domésticas. A figura de Nelly é a mais afetada por esse familismo presente nas relações sociais. Do ponto de vista material, ela é somente uma *housekeeper*³¹, trabalhadora assalariada como outra qualquer, mas, do ponto de vista das relações intersubjetivas, ela é confidente, conselheira, auxiliadora, quase mãe de personagens como Catherine e, posteriormente, Cathy³². Essa proximidade para com a família dos patrões afeta o seu discurso (incluindo sua linguagem, pois seu dialeto não é o de Yorkshire como o dos outros dois únicos empregados que recebem destaque na obra, Joseph e Zillah) e, provavelmente, justifica muitos de seus posicionamentos ideológicos ao narrar.

Um elemento formal importante no trecho é a alternância entre *sumário* e *cena* e a prevalência desta última³³, fortalecendo o aspecto *dramático* da

³⁰ Após a morte de Mr. Earnshaw, no capítulo oito do primeiro volume, ela diz: “I had not the heart to leave my charge; and besides, you know, **I had been his foster-sister**, and excused his behaviour more readily than a stranger would” (WH, p.67. Grifos nossos.). Após a morte do próprio Hindley, no capítulo três do volume dois, diz também que “**my old master and foster-brother** had a claim on my services as strong as his own” (WH, p. 193. Grifos nossos).

³¹ Catherine, no capítulo oito do primeiro volume, chega a falar com Nelly desta maneira: “Take yourself and your dusters off! When company are in the house, **servants** don’t commence scouring and cleaning the room where they are!” (WH, p.72. Grifos nossos).

³² Vide a famosa (e longa) conversa entre Catherine e Nelly no capítulo nove do primeiro volume. A maneira como Catherine desnova sua intimidade e seus sentimentos para Nelly faz parecer com que sejam irmãs, melhores amigas, mãe e filha, mas não patroa e empregada. Quanto à Cathy, Nelly chega a dizer: “they both [Cathy and Hareton] appeared in a measure **my children**” (WH, p. 338. Grifos nossos).

³³ “Na CENA, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um NARRADOR que, ao contrário, no SUMÁRIO, os conta e os resume”(CHIAPPINI, 1985. p. 14). Por questões de concisão, optamos por disponibilizar a explicação de Lígia Chiappini, introdutória, porém, neste caso, satisfatória. A distinção entre “sumário” e “cena”, como já é bastante sabido, é de Percy Lubbock, em *The craft of fiction*, pautado nos escritos de seu contemporâneo Henry James.

representação.³⁴ Há também a presença de *bifurcações*³⁵, que abrem possibilidades novas à narrativa e estabelecem o *suspense*: a faca nos dentes de Nelly, Hareton dependurado e também sua queda. Todos capazes de gerar no leitor a sensação de “o que acontecerá em seguida?”. Esse tipo de estrutura caracteriza não só a cena analisada como também muitos outros trechos do romance, frequentemente marcados por um forte teor de violência, afetos exacerbados, paixões intensas, desespero etc. Todavia, o ambiente em que tudo isso acontece, como já mencionamos, é doméstico e simples, sem extravagâncias, assim como as personagens envolvidas. Por mais irrisório que isso possa parecer hoje, em meados do século XIX essa tensão entre ambiente e personagens domésticos e ação e comportamento violentos e passionais possivelmente causou estranhamento nos leitores, até mesmo espanto, pois, até onde vão nossas luzes, desde a ascensão do romance inglês, a partir do início do século XVIII, as narrativas domésticas “realistas” (em especial as de Jane Austen, bastante populares) não costumavam retratar as relações familiares dessa forma. A violência, o sangue, gritos, cativo, exacerbo dos afetos, suspense e terror eram comuns ao *romance gótico* de meados do século XVIII ao início do XIX, cujos enredos quase sempre se passavam no período feudal, em grandes castelos habitados por déspotas autoritários, princesas indefesas e outras figuras do mundo medieval, além de haver também forte presença do elemento sobrenatural/metafísico (fantasmas, profecias, espíritos etc.). A cena doméstica no romance realista recebia tratamento “sério”, sem bifurcações³⁶, enquanto em *O morro dos ventos uivantes* ela é desenhada conforme a estética do “excesso” típica do Gótico. Poderíamos dizer que o *conteúdo* é sério, no sentido de o ambiente, as personagens e as ações em geral não diferirem em quase nada daqueles de uma narrativa doméstica austeniana - todos os grandes problemas de *O morro dos ventos uivantes* giram em torno de assuntos ordinários como casamento, propriedade, herança, vida religiosa, mobilidade e ascensão social, dentre outros, por mais que boa parcela da crítica pareça não perceber isso e dê atenção demasiada aos problemas

³⁴ “O que se chama, em sentido estilístico, de “dramático”, refere-se particularmente ao entrechoque de vontades e à tensão criada por um diálogo através do qual se externam concepções e objetivos contrários produzindo o conflito” (ROSENFELD, 2011. p. 34).

³⁵ “A bifurcação é um (possível) desdobramento da trama” (MORETTI, 2003. p. 6).

³⁶ Este argumento é derivado de Franco Moretti. Mais sobre isso adiante.

psicológicos, emocionais, passionais etc., esquecendo-se de sua matriz prática dentro da própria narrativa. O *tratamento*, no entanto, é excessivo, afinal tudo ganha dimensão e teor similares aos do romance gótico. Há vingança, desespero, ameaça de morte, enclausuramento, agressão física e verbal, constituindo o que poderíamos chamar de a *domesticidade torcida* de *O morro dos ventos uivantes*³⁷. Na cena que acabamos de analisar, essa domesticidade torcida se desdobra muito claramente. A tirania sem motivo aparente de Hindley, motivada por um mero capricho, assim como o gesto violento da faca nos dentes de Nelly e do assédio que quase tira a vida de Hareton, podem ser equiparados aos de um vilão gótico como Manfred, de *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. A presença das bifurcações distancia a domesticidade ali figurada da do romance realista “sério”, da mesma forma que a presença forte da religiosidade satânica (operando contraditoriamente, mas junto com a cristã), a falta de decoro e o terror. Se fôssemos pensar como John Ruskin (e é possível que muitos leitores da época pensassem), famoso intelectual da era vitoriana, afirmaríamos sem o menor receio que *Wuthering Heights* não chega sequer a ser um lar:

This is the true nature of home - it is the place of Peace; the shelter, not only from all injury, but from all terror, doubt, and division. In so far as it is not this, it is not home: so far as the anxieties of the outer life penetrate into it, and the inconsistently minded, unknown, unloved, or hostile society of the outer world is allowed by either husband or wife to cross the threshold, it ceases to be home; it is then only a part of that outer world which you have roofed over, and lighted fire in³⁸

Cremos que o fato de *Wuthering Heights* ser uma casa diferente da típica casa *gentry* que costuma aparecer nos romances austenianos está na raiz disso que chamamos de domesticidade torcida. Conforme exploramos acima, a sociabilidade familiar/doméstica de *Wuthering Heights* é marcada por, pelo menos, dois elementos excepcionais: o regime de servilismo sob o qual vive Heathcliff (e, na segunda parte do romance, Hindley e Hareton) e as relações de trabalho “familistas” entre Nelly e os

³⁷ Em português, acreditamos que o adjetivo “torcida” soe estranho nesse contexto, mas o que temos em mente é a palavra inglesa “twisted” que, de acordo com o Oxford Dictionary, significa “(of a personality or a way of thinking) unpleasantly or unhealthily abnormal; warped”.

³⁸ RUSKIN *apud* FEINBERG-COHEN, 1998. p.1. O texto de Ruskin no qual o excerto acima está incluído se chama “Of Queen’s Gardens” e data de 1864.

padrões. Embora isso seja algo de muito interesse, por ora gostaríamos de explorar mais a fundo as características desse primeiro elemento de tensão que podemos encontrar no estilo geral de *O morro dos ventos uivantes*, a saber, a relação entre Realismo e Gótico, que acaba por se desdobrar em outros elementos *tensionantes* no que concerne à economia narrativa da obra, como o aspecto mítico e o Fantasmagórico, sobre os quais discutiremos também neste capítulo.

As tensões do Realismo em *O morro dos ventos uivantes* constituem o que acreditamos ser o próprio fundamento da estrutura de tensões da obra. O principal, mas não único, elemento que se coloca em contradição ao do Realismo no romance de Emily Brontë é o do Gótico. Muito mais do que fundir ou misturar harmoniosamente componentes deste gênero com traços do romance realista sério, doméstico e de costumes, *O morro dos ventos uivantes* mostra com notável veemência o acirramento e o choque decorrentes da inserção desses dois elementos aparentemente díspares num mesmo universo. Todas as outras tensões contidas em outros componentes estruturais da obra (como o foco narrativo problemático, a caracterização psicologicamente ambivalente de muitas personagens, a religiosidade ambígua, as imagens sugestivas etc.) surgem a partir dessa *tensão estilística* que dá o tom geral do romance e serve de fundamento a sua estrutura de tensões. Acreditamos que essa tensão, longe de ser acidental, faz parte de um conjunto ainda maior de tensões no campo da ficção inglesa por volta de 1848. De acordo com Raymond Williams, “o que o burguês lia não era ficção burguesa”, “a burguesia [lia] ficção predominantemente aristocrática”, algo que, no plano da vida social, correspondia a um “entrelaçamento complexo e central para a cultura inglesa dessa época entre (sucintamente) os aspectos aristocráticos e burgueses dos sistemas de vida e valor”³⁹. Essa ficção aristocrática é, no entanto, residual, pois, a partir da década de 40 do século XIX, começa a ser menos produzida, por mais que seja ainda muito lida pelo

³⁹ WILLIAMS, 2013a. p. 200-201.

público burguês⁴⁰. Embora Williams não fale em romance gótico quando se refere aos tipos de ficção aristocrática, acreditamos que tal gênero possa ser um deles, tendo em vista estas colocações de David Punter:

Gothic attends to a set of problems concerning relations between bourgeoisie and aristocracy (...) all the different kinds of fiction which were popular in the later eighteenth century (...) played upon the remarkably clear urge of the middle class to read about aristocrats (...) [gothic novels] were written for middle-class audiences (...) they all deal primarily in images of the aristocracy⁴¹

Raymond Williams elege *O morro dos ventos uivantes* como um dos diversos romances que, de alguma forma, emergiram (ele fala em “formas emergentes”) no campo da produção literária por causa desse entrelaçamento entre “residual” (aristocrático, aqui entendido como gótico, no campo da ficção) e “dominante” (burguês, aqui entendido como realista), sem, no entanto, corresponder, a rigor, a nenhum desses tipos de produção. Mas é necessário esclarecer mais detidamente como entendemos conceitos tão amplos e polissêmicos como Realismo e Gótico.

Realismo

O debate atual, ou melhor, a ausência de debate, sobre o realismo é, em essência, um tipo de luta de boxe com um oponente imaginário, onde os golpes nunca acertam porque o ringue é amplo demais, não há cordas.

Ian Watt⁴²

Quando se utiliza, em crítica literária, o termo “realismo”, é necessário saber se a obra estudada possui efetivamente algo a ver com tal termo, pois não se trata de uma abstração universal e trans-histórica aplicável a qualquer objeto em qualquer contexto. Realismo é um conceito polissêmico que possui diferentes acepções de acordo com as diferentes áreas do saber nas quais está inserido. Cada uma dessas

⁴⁰ O auge da produção de ficção gótica na Inglaterra ocorre no final do século XVIII. Em meados do século XIX, quando Emily publica seu romance, o gênero já está em decadência, embora muitas de suas características continuem vigorando em uma série de contos, novelas e romances no decorrer do XIX até os dias de hoje. Esse é o assunto do livro mais conhecido de David Punter, *The literature of terror*. Iremos explorar muitas ideias desse autor no decorrer deste capítulo.

⁴¹ PUNTER, 1981. p. 103, 106, 116.

⁴² WATT, 2010. p. 195.

acepções possui matriz histórica, contextos de utilização e desenvolvimentos teóricos particulares que, às vezes, entrecruzam-se, mas nem sempre. No caso dos estudos literários, a noção de Realismo está profundamente ligada ao contexto de ascensão, consolidação e crise da *forma romance* na Europa durante os séculos XVIII, XIX e início do XX. Não é descabido utilizar o termo em relação a outros objetos literários, de outros períodos históricos, mas é necessário haver cuidado com a historicidade do conceito e sua relação efetiva com o objeto investigado.

Por conta dessa relação entre Realismo e forma romance no contexto inglês, começaremos nossa breve discussão pensando nas reflexões do crítico inglês Ian Watt, cujo interesse maior residia não no Realismo em si, mas em sua conexão com a ascensão do romance enquanto gênero na Inglaterra setecentista. Watt, no primeiro capítulo de *The rise of the novel*, retomou a noção tradicional de Realismo e a reformulou a fim de entender como funcionava um certo imperativo de *verossimilhança* que diferenciava a forma romance de formas literárias precedentes. Nas palavras do próprio, tratava-se de compreender as

transformações filosóficas, sociais, econômicas e educacionais que afetaram tanto os autores como o público leitor, transformações que conduziram a uma ênfase sobre o indivíduo, sobre a particularidade do tempo e do espaço, sobre o universo material e a vida cotidiana: todos esses, entre outros fatores históricos, criaram uma versão substancialmente nova da antiga preocupação da literatura com a verossimilhança⁴³

Ele elaborou, então, um novo conceito, “realismo formal”, que, a nosso ver, é uma das tentativas mais refinadas de compreender, de forma geral, uma série de procedimentos narrativos majoritariamente comuns aos primeiros romances “realistas” ingleses como os entendemos hoje. Esse conceito não só ilumina o campo do romance inglês do século XVIII como também esclarece todo um conjunto de características que viria a definir o realismo romanesco europeu do século XIX. Longe de adequar-se à acepção tradicional de realismo, o “realismo formal” de Watt é, na verdade,

bastante independente do tipo de consideração envolvida com o realismo como nome de uma determinada escola literária; interessava-me menos ainda o realismo como uma doutrina crítica

⁴³ WATT, 2010. p. 194.

consciente que supostamente professa que a ficção é ou deveria ser uma reprodução fotográfica verbal da realidade, ou uma imitação direta, não mediada, da vida⁴⁴

Há muitos elementos importantes e relevantes para a presente discussão no texto de Watt, mas trabalharemos aqui somente com o que mais nos interessa dentro do campo do realismo formal, a saber, o que o autor chama de “particularidade da descrição”. Diferentemente da descrição no mito, na poesia épica e na estória romanesca (em inglês, “romance”), no romance realista a questão do particular, histórica e socialmente especificado, é crucial. Essa descrição *particularizada*, ainda segundo Watt, se aplica a uma série de componentes estruturais da forma romance, mas queremos chamar atenção somente para os seguintes: 1) personagens, por meio do destino determinado pelas próprias ações e do uso do nome próprio; 2) espaço, composto de locais “verdadeiros” (em inglês, “*actual*”); e 3) tempo, ordenado cronologicamente, pautado em uma lógica de causa e consequência, onde o passado influencia o presente que influencia o futuro. Todos sempre especificados, demarcados, nomeados, *particularizados*, de acordo com os padrões de referência do público leitor burguês, ou seja, a verossimilhança na forma romance opera conforme as noções de verdade e realidade nutridas por esse público⁴⁵. Outra expressão interessante de Watt é “presentation of background [apresentação de pano de fundo]”, pois cada aspecto elaborado pela forma romance passa a possuir especificidade histórica textualmente marcada, de tal modo que só pudesse pertencer ao seu tempo e lugar, sem a possibilidade de ser generalizado. Watt também dedica reflexões breves, mas profundas, acerca do realismo posterior aos pioneiros da forma romance no último capítulo de *The rise of the novel*. Ele destaca dois autores, Laurence Sterne e Jane Austen; são seus apontamentos sobre esta última que nos são relevantes. De acordo com Watt, Austen é continuadora do realismo formal “original”, pois sua obra funciona como uma espécie de síntese das ambivalências instauradas pelas obras de Richardson e Fielding, quando vistas comparativamente. Ao mesmo

⁴⁴ WATT, 2010. p. 195.

⁴⁵ Quem também dá destaque a isso (conexão entre experiência ordinária no romance realista e modo de vida burguês) é Peter Brooks. Ele diz que, no romance realista, há uma “(...) new valuation of ordinary experience and its ordinary settings and things. This new valuation is of course tied to the rise of the middle classes to cultural influence”, algo ao qual Watt dedica profunda análise no capítulo sobre *Robinson Crusoe* de *The rise of the novel*. Cf. BROOKS, 2005. p. 7.

tempo em que fornece *descrições* precisas do cotidiano burguês (Richardson), fornece também material de *avaliação* a respeito do que narra (Fielding), sem intrusões profundas, no entanto. Austen constrói narradores com aparência de objetividade, lucidez e “espírito impessoal de compreensão social e psicológica”, segundo Watt.

Quem avança a esse respeito são dois críticos cujos textos não discorrem sobre a questão do Realismo propriamente dito, mas fortaleceram muito a noção heterogênea de realismo que adotamos aqui. Referimo-nos a Raymond Williams, mais uma vez, e Franco Moretti. A expressão “unidade de tom”, de Williams, ao falar dos romances de Jane Austen, é certa, condensa perfeitamente o que Watt diz a respeito dos narradores austenianos, a saber, esse controle narrativo que tão “bem” organiza e delineia seus enredos e a caracterização de suas personagens⁴⁶. “Bem” nos termos do “estilo sério” encontrado no romance realista europeu da primeira metade do século XIX, como elabora Franco Moretti⁴⁷. Um de seus argumentos é o de que Jane Austen escreveu seus romances influenciada pela seriedade do modo de vida burguês daquele período, composto por valores como “impessoalidade”, “precisão”, “conduta de vida regular e metódica”, “certo distanciamento emotivo”, e investido pela lógica da racionalização weberiana. Daí seus enredos muito mais marcados pelos “preenchimentos” (eventos que acontecem entre uma mudança e outra) do que pelas “bifurcações” (eventos que geram possíveis desdobramentos), e compostos por personagens cuja vida é “sólida e responsável”. O “sério” corresponde à “honestidade comercial”, é “confiável, metódico e claro”, diz Moretti, e a isso também correspondem as personagens e enredos de Jane Austen, cujas obras servem de modelo exemplar à nossa acepção de romance realista, daí a importância que lhe conferimos⁴⁸. É necessário estar a par do *modus operandi* dos narradores e dos

⁴⁶ Cf. WILLIAMS, 2011. p. 194. A expressão “unidade de tom” se torna ainda mais interessante à nossa reflexão quando lembramos que Williams a usa pensando no quadro histórico e político turbulento no qual Jane Austen estava inserida, mas que não aparece nos seus romances. Williams inclusive diz que a unidade de tom é um verdadeiro paradoxo do romance austeniano.

⁴⁷ MORETTI, 2003b.

⁴⁸ A diferença entre os estilos de Austen e Brontë já havia sido notada por Arnold Kettle (“The power and wonder of Emily Brontë’s novel does not lie in naturalistic description, nor in a detailed analysis of the hour-by-hour issues of social living. Her approach is, quite obviously, not the approach of Jane Austen”. KETTLE, 1960. p. 140) e também por Nancy Armstrong (“The Brontës indeed saw their work as a reaction against the tradition of domestic fiction exemplified by Jane Austen”. ARMSTRONG, 1987. p. 191). No texto de Armstrong, estão citadas passagens de autoria de Charlotte Brontë que estabelecem explicitamente a diferença entre os estilos das duas autoras. Armstrong conclui com um

enredos austenianos para que as contradições e problemas do Realismo em operação no romance de Emily Brontë venham à tona.

Resumindo: a acepção de realismo empregada neste estudo é composta de três elementos que encontram em Jane Austen um denominador comum: 1) *realismo formal* (em especial os conceitos de “particularidade da descrição” e “apresentação de pano de fundo”), que surge no começo e meados do século XVIII e é sintetizado por Austen no fim deste mesmo século; 2) *estilo sério*, que caracteriza a forma do romance austeniano a partir da matéria cultural e ideológica da realidade burguesa em processo de consolidação social hegemônica na Europa do final do século XVIII e decorrer do XIX; 3) *unidade de tom*, que condensa o conjunto de características discursivas comuns aos narradores austenianos. Neste capítulo, exploraremos a forma como o romance de Emily Brontë tensiona os dois primeiros. Sobre o último, por estar relacionado ao problema do foco narrativo, discorreremos mais no próximo capítulo.

Gótico

[Some] novels carry on the work of realism all the more effectively by virtue of their departures from it. Hence the **proliferation of fantastic subgenres during a period known for realism**

Nancy Armstrong⁴⁹

O conceito de gótico, nem sempre utilizado de forma apropriada⁵⁰, é também bastante complexo, mas, em teoria literária, constitui um problema mais específico e delimitado do que o Realismo. Muito mais do que um gênero propriamente dito, acreditamos, conforme palavras de David Punter e Glennis Byron, que “the Gothic is more to do with particular moments, tropes, repeated motifs that can be found

argumento semelhante ao nosso: “To represent the passions they claimed Austen had failed to reveal, the Brontës borrowed supernatural figures from fairy tale and figures of passion from romance; they made these materials represent the unseen but very real emotional power of women” (ARMSTRONG, 1987. p. 192).

⁴⁹ ARMSTRONG, 1999. p. 169. A observação da autora não diz respeito ao período “áureo” do romance gótico, mas, ainda assim, tal frase também pode ser aplicada ao contexto literário de meados ao fim do século XVIII e começo do XIX.

⁵⁰ De acordo com James Watt, a própria categoria do Gótico é uma construção moderna: “A historically grounded study of Gothic fiction must begin by acknowledging that the genre itself is a relatively modern construct. The Gothic romance as a descriptive category is the product of twentieth century literary criticism, and specifically of the revival of interest in late-eighteenth-century romance in the 1920’s and 1930’s”. Cf. WATT, 1999. p. 1.

scattered, or disseminated, through the modern western literary tradition”⁵¹. Não faremos aqui uma exposição exaustiva das matrizes etimológicas, históricas e sociais do Gótico; em vez disso, iremos expor brevemente algumas das principais características ligadas a tal conceito no âmbito do romance de Emily Brontë (os tais “moments”, “tropes” e “motifs” mencionados acima).

Nas palavras de Sandra Vasconcelos, “o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa”⁵². Maggie Kilgour, em seu livro *The rise of the gothic novel*, diz que

o gótico é portanto uma visão de pesadelo de um mundo moderno, feito de indivíduos separados, que se dissolveu em relações predatórias e demoníacas que não podem ser reconciliadas numa ordem social saudável⁵³

As duas citações resumem bem a noção de gótico que nos interessa, pois destacam sua emergência e presença em contraposição ao mundo burguês. O Gótico é aquilo que vai na contramão do realista, do doméstico, do familiar e do cotidiano, ou seja, do “sério” morettiano, como expusemos no início do capítulo. Para realizar tal empreitada, lança mão de uma série de formas, tais como: “ênfase na representação do terrível, a insistência nos cenários arcaicos, o uso do sobrenatural, as personagens estereotipadas, o uso da técnica do suspense”⁵⁴. Ainda conforme Sandra Vasconcelos, alguns dos temas principais do gótico são “a tirania, a opressão e a superstição”. Punter diz que

When thinking of the Gothic novel, a set of characteristics springs readily to mind: an emphasis on portraying the terrifying, a common insistence on archaic settings, a prominent use of the supernatural, the presence of highly stereotyped characters and the attempt to deploy and perfect techniques of literary suspense (...) Gothic fiction is the fiction of the

⁵¹ PUNTER & BYRON, 2004. James Watt também afirma que “‘Gothic’ fiction was far less a tradition with a generic identity and significance than a domain which was open to contest from the first, constituted or structured by the often antagonistic relations between different writers and works”. WATT, 1999. p. 6.

⁵² VASCONCELOS, 2002. p. 122.

⁵³ KILGOUR *apud* VASCONCELOS, 2002. p. 122.

⁵⁴ VASCONCELOS, 2002. p. 125.

haunted castle, of heroines preyed on by unspeakable terrors, of the blackly lowering villain, of ghosts, vampires, monsters and werewolves⁵⁵

De forma geral, Fred Botting resume bem a acepção de gótico que nos é relevante, ao destacar o aspecto do “excesso” que marca o gênero. Em suas palavras, “Gothic signifies a writing of excess”, palavras similares às de Punter, quando este diz que “Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilised”⁵⁶. Voltando a Botting:

In Gothic productions imagination and emotional effects exceed reason. Passion, excitement and sensation transgress social proprieties and moral laws. Ambivalence and uncertainty obscure single meaning. Drawing on the myths, legends and folklore of medieval romances, Gothic conjured up magical worlds and tales of knights, monsters, ghosts and extravagant adventures and terrors. Associated with wildness, Gothic signified an overabundance of imaginative frenzy, untamed by reason and unrestrained by conventional eighteenth-century demands for simplicity, realism or probability⁵⁷

Esse caráter de excesso se encontra abundantemente em *O morro dos ventos uivantes*. É importante, entretanto, deixar claro que esse excesso possui razão de ser, corresponde a um processo sócio-histórico e, neste caso, configura simbolicamente um grande problema histórico ligado à ascensão da burguesia, ao declínio ideológico da aristocracia e à emergência de forças revolucionárias que se opunham, seja ao Antigo Regime, aos bons modos cortesões, ao advento da razão iluminista ou ao avanço da modernidade industrial. James Watt, resumindo David Punter, afirma:

Punter reads the Gothic as a materialist genre, a literature of self-analysis which emerged at a stage ‘when the bourgeoisie . . . began to try to understand the conditions and history of their own ascent’. In a period of industrialization and rapid social change, according to Punter, ‘Gothic works insistently betrayed the fears and anxieties of the middle classes about the nature of their ascendancy, returning to the issues of ancestry, inheritance, and the transmission of property: ‘Under such circumstances, it is hardly surprising to find the emergence of a literature whose key motifs are paranoia, manipulation and injustice, and whose central project is understanding the inexplicable, the taboo, the irrational’⁵⁸

⁵⁵ PUNTER, 1980. p. 1.

⁵⁶ PUNTER, 1980. p. 6.

⁵⁷ BOTTING, 1996. p. 2.

⁵⁸ WATT, 1999. p. 2.

O próprio Punter chega a dizer que

Gothic writers were trying to comprehend the relations between historical present and past, trying to assess what had been gained and what lost in the transition to the emergent capitalist state ⁵⁹

É nesse sentido que *O morro dos ventos uivantes* mais se aproxima da estética da ficção gótica, inclusive por elaborar uma narrativa que não se passa na mesma época de sua publicação, mas no fim do século XVIII, auge da produção de romances góticos na Inglaterra⁶⁰.

Formas do Gótico em *O morro dos ventos uivantes*: um panorama a partir de David Punter

Exploraremos agora parte das contribuições de David Punter ao debate sobre o Gótico pensando a conexão entre elas e alguns elementos específicos presentes em *O morro dos ventos uivantes*. Este momento é importante para compreender a forte presença de características góticas no romance de Emily Brontë, porém em chave rebaixada: o espaço agora, longe de ser a Europa românica medieval⁶¹, é a casa de campo do norte inglês em fins de século XVIII. Punter empreende um breve, mas interessante percurso analítico acerca de quatro dos romances góticos considerados mais importantes, a saber, *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, *O monge* (1795), de Matthew Lewis, *Os mistérios de Udolpho* (1794) e *O italiano* (1797), ambos de Ann Radcliffe⁶².

Ao comentar o romance de Walpole, Punter destaca a “interspersal of scenes of ‘high life’ and ‘low life’”, algo que, em *O morro dos ventos uivantes*, se vê, de certo

⁵⁹ PUNTER, 1981. p. 117.

⁶⁰ Mesma época também em que são escritos os romances de Jane Austen e em que se passam suas tramas.

⁶¹ “A maior concentração de contos góticos é encontrada no triângulo compreendido entre o Reno, a Floresta Negra e o Harz (a região do pacto com o diabo): uma distribuição geográfica que provavelmente foi influenciada pelo enorme número de textos góticos escritos na Alemanha. Em geral, as histórias góticas se situavam inicialmente na Itália e na França; mudaram para o norte, para a Alemanha, por volta de 1800; depois, de novo para o norte, para a Escócia, por volta de 1820. Exceto por um conto, localizado na Londres renascentista, **nenhuma outra história se situa dentro do espaço inglês de Austen**” (MORETTI, 2003a. p. 26. Grifos nossos).

⁶² PUNTER, 1981.

modo, na dualidade entre os modos de vida da Thrushcross Grange (“high life”) e de Wuthering Heights (“low life”); destaca também o tema da “visiting of the sins of the fathers on their children”, uma forma possível de se pensar a relação entre a primeira e a segunda geração das famílias do romance. Além disso, menciona os vilões góticos, que costumam ser conjunções de barões e figuras de poder antissocial, um modo bastante interessante de compreender as personagens Hindley e, principalmente, Heathcliff (que, em certo nível, funciona como um barão sem título de nobreza). Ao tratar de *Os mistérios de Udolpho*, o crítico menciona a personagem Ludovico, criado que “locked for a night in a haunted room, reads a ghost story which eventually shades into reality”, o que nos remete ao narrador Lockwood, assombrado em sonho pelas imagens sugeridas nos textos de Catherine (capítulo três, primeiro volume). Ainda sobre *Udolpho*, diz: “The inhabitants of Udolpho may be ghosts, bandits or devils: to Emily [personagem desse romance] they are the incarnation of evil, and their reality can only be read through the medium offered by her dislocated mind”. Isso faz lembrar, mais uma vez, Lockwood, ao chegar a Wuthering Heights pela primeira vez e se defrontar com aquela realidade que, por não lhe ser familiar, é descrita e interpretada com muito preconceito e viés de classe, como veremos no capítulo dois deste trabalho.

Quando comenta sobre *O monge*, Punter menciona as “stories within stories”, um processo semelhante ao que vemos na estrutura narrativa de *O morro dos ventos uivantes*, dividida entre dois narradores principais que passam a palavra a outros narradores em diversos momentos do romance. Nas obras de Radcliffe e Lewis, Punter encontra “persecuted heroines [that are] martyrs also to the repressed parts of their own psyches”, descrição que pode se aplicar tanto a Catherine quanto a Cathy, sendo que somente a segunda é alvo de perseguição, e somente a primeira demonstra sofrer de algo semelhante a uma repressão psíquica⁶³. Nenhuma das duas, no entanto, é caracterizada exatamente como uma heroína⁶⁴. Punter fala também das “anxieties

⁶³ Como demonstra a cena da janela no capítulo doze do primeiro volume, que mencionaremos ainda neste capítulo da dissertação.

⁶⁴ É notável a caracterização moralmente problemática de ambas as personagens, em especial Catherine, cuja faceta violenta e sádica o romance não esconde. “Cathy, when she learned the master had lost her whip in attending on the stranger, showed her humour by grinning and spitting at the stupid little thing” (Capítulo quarto, primeiro volume. *WH*, p. 37). “No, no, Isabella, you shan’t run off”, she continued, arresting, with feigned playfulness, the confounded girl, who had risen indignantly (...)

about social institutions, in particular the family and the Church”, duas instituições em crise no romance, afinal, tanto a família Earnshaw quanto a família Linton entram em colapso, ocasionando o grande drama da obra, e o Cristianismo das personagens não passa de convenção social ou, no caso do empregado Joseph, instrumento de antipatia, crueldade e repressão⁶⁵.

Voltando a falar sobre *Udolpho*, Punter afirma que “Underlings and servants are mostly malicious (...) and when they are not, they are foolish and presumptuous”. Sua descrição dos serventes condiz, em certo nível, com a forma como são caracterizados Joseph (“mostly malicious”) e Zillah (“foolish and presumptuous”), os dois únicos empregados que possuem, ao lado de Nelly Dean, alguma importância. Todos os outros, que aparecem em cenas brevíssimas, sequer são chamados pelo nome, funcionam quase como uma segunda natureza da narrativa. Punter destaca, ainda em *Udolpho*, “the nostalgic emphasis on the family unit as sacred and inviolable being all too often in direct confrontation with the themes of claustrophobia and confinement”. O confinamento, elemento da maior importância na narrativa de *O morro dos ventos uivantes*, em muitos momentos remete à desordem da unidade familiar, principalmente quando pensamos nos aprisionamentos que ocorrem em *Wuthering Heights* a mando de Heathcliff, senão por suas próprias mãos.

Ao falar outra vez do romance de Lewis, Punter discorre sobre a figura do demônio/diabo que, no romance de Emily Brontë, existe de duas formas: na boca das personagens, que constantemente exclamam seu nome (assim como a palavra “inferno”, que é do mesmo campo semântico), e em Heathcliff, frequentemente comparado a um demônio ou ao próprio diabo durante toda a narrativa⁶⁶. Punter

‘Mr Heathcliff, be kind enough to bid this friend of yours release me – she forgets that you and I are not intimate acquaintances, and **what amuses her is painful to me beyond expression**’” (Capítulo dez, primeiro volume. *WH*, p. 107-108. Grifos nossos).

⁶⁵ Isso não significa que o romance de Brontë coloque a instituição Igreja em crise, mas há conexão.

⁶⁶ Associar Heathcliff ao demônio, ou a qualquer outro elemento, de forma imediata e sem reflexão crítica é perigoso e pode levar a erros. O demoníaco em Heathcliff, a nosso ver, corresponde, de certa forma, à acepção schellingiana do termo: “Em 1810, nas Conferências Privadas de Stuttgart, fazendo um apanhado de seu pensamento filosófico para um grupo seleto de juristas e altos funcionários do Estado, Schelling dizia que o demoníaco ‘não é nem meramente espiritual nem meramente físico, mas o espiritual do físico e o físico do espiritual’. O demoníaco é precisamente o intermédio no homem. É o limiar entre a vida e a morte, lugar propriamente da ambiguidade e da indeterminação” (GONÇALVES, 2010. Acesso pelo site: <https://revistacult.uol.com.br/home/o-mal-de-um-professor-de-filosofia/>) Quem investiga o conjunto imenso de contradições contidas em Heathcliff é Terry Eagleton, que diz: “He is, indeed, contradiction incarnate – both progressive and outdated” (EAGLETON, 2005. p. 112-

menção também as “barbarities of **feudal social life**, a world dependent on force and violence rather than collaboration, and sneers at our repressions”, algo facilmente percebido no romance, em especial a questão da força e da violência, como pudemos explorar um pouco no início deste capítulo. Interessante que esses elementos sejam associados à vida social feudal. O morro dos ventos uivantes parece indicar que resíduos dessa vida social permanecem na sociedade “moderna”, como discorreremos em mais detalhe adiante e no capítulo final da dissertação. Concluindo nessa mesma toada, citemos algumas passagens bastante relevantes em que Punter destaca a contradição entre Realismo e Gótico:

(...) where realism was appropriate for dealing with those areas of social life which were regarded as securely under bourgeois control, Gothic occupied a borderguard position, forever on the lookout for threats from without, whether from the un-dead aristocracy or simply from the past, or even from within the bourgeois order itself, from those aspects of reality, psychological and social, which threatened to break through the thin web of ideological conformism and disrupt conservative synthesis⁶⁷

(...) the world of the realists is indeed there; but (...) it only looks like that from an established (dominant, bourgeois) viewpoint (...) the realists are right to perceive the world as they do, except that in doing so they are pretending a consensus (...) things might nonetheless look completely different to specific individuals (...) ‘realism’ is not the whole story; the world, at least in some aspects, is very much more inexplicable – or mysterious, or terrifying, or violent – than that⁶⁸

(...) the realist novel has been the occupier of the ‘middle ground’ of bourgeois culture, so gothic defines itself on the borderland of that culture⁶⁹

113). Neste estudo, tangenciaremos os problemas que a personagem acarreta logo adiante, mas não em profundidade.

⁶⁷ PUNTER, 1981. p. 117.

⁶⁸ PUNTER, 1980. p.407.

⁶⁹ PUNTER, 1980. p. 417.

Todos os trechos acima destacam algo que nos é muito caro: compreender os aspectos góticos na obra de Emily Brontë como *tensionantes* em relação à estética do Realismo e ao mundo que ela remete, que é o mundo burguês/*gentry*.

O que dizem os críticos

I've been greatly interested in *Wuthering Heights*, the first novel I've read for an age, and the best (as regards power and sound style) for two ages, except *Sidonia*. But it is a fiend of a book — an incredible monster, combining all the stronger female tendencies from Mrs. Browning to Mrs. Brownrigg. **The action is laid in hell, only it seems places and people have English names there.** Did you ever read it?
Dante Gabriel Rossetti⁷⁰

Agora que já deixamos estabelecido o que “realismo” e “gótico” significam no contexto deste trabalho, e também vimos algumas das formas como o Gótico está presente no romance de Emily Brontë, passemos ao momento de entender mais profundamente como se dá a tensão dos elementos realistas em *O morro dos ventos uivantes*, seja no registro do Gótico (o mais evidente, como já dissemos), seja em outros registros, como o mítico e o Fantasmagórico. A citação em epígrafe do poeta Dante Gabriel Rossetti já sinaliza o problema quando diz que a ação do romance se passa no inferno (imagem mítica), mas os lugares e as pessoas têm nomes ingleses (aspecto realista). Que o romance trabalha em cima de aspectos que remetem ao transcendental, ao universal, ao espiritual etc. (ou seja, a todo um campo conceitual, em aparência, oposto ao do Realismo), já é algo bastante sabido entre os críticos. As seguintes afirmações de Edwin Muir resumem bem esse ângulo de visão:

Wuthering Heights e *The return of the native* [romance de Thomas Hardy], pelo contrário, escondem aquela porção da Inglaterra que fica além da cena concentrada de sua ação; o mundo exterior é fantasmal e remoto e as figuras incontáveis que o povoam são completamente esquecidas, extinguidas, como se a intensidade e rapidez com que o tempo se consome na ação as tivesse destruído também

O cenário aqui – o cenário nos romances de Hardy e em *Wuthering Heights* – não é de modo algum um cenário comum e particular, como a sala de

⁷⁰ ROSSETTI, 1897. Carta datada de 19 de setembro de 1854. Grifos nossos. Obtivemos acesso ao texto pelo site: https://archive.org/stream/cu31924013541895/cu31924013541895_djvu.txt .

visitas de Sedley, ou a propriedade rural de Sir Pitt Crawley, mas antes uma imagem do ambiente temporal da humanidade⁷¹

No entanto, alguns críticos também puderam perceber o tanto de realismo, em acepção convencional, que existe no romance. Já mencionamos, no capítulo anterior, Arnold Kettle, que procurou, sem muito sucesso, a nosso ver, estabelecer as relações miméticas entre o campo figurado no romance e o campo “real” da região de Yorkshire (seu ensaio é repleto de afirmações categóricas intrigantes, mas pobre em análise cerrada). J. Hillis Miller, em chave crítica muito diferente da de Kettle, afinou o aparato conceitual e apontou o “twist” que a obra opera em relação às convenções realistas:

In spite of its many peculiarities of narrative technique and theme, it is, in its extreme vividness of circumstantial detail, **a masterwork of “realistic” fiction. It obeys most of the conventions of Victorian realism**, though no reader can miss the fact that it gives these conventions a twist. The reader is persuaded that the novel is an **accurate picture of the material and sociological conditions of life in Yorkshire in the early nineteenth century**⁷²

Raymond Williams, Terry Eagleton e Nancy Armstrong foram os únicos críticos que, em maior ou menor nível de profundidade, exploraram essa dualidade (e outras semelhantes a ela) em termos mais dialéticos, mas nem sempre dando o nome de “realistas” aos elementos que aqui são assim identificados.

Raymond Williams faz a ressalva de que romances como *O morro dos ventos uivantes*, *Dombey and Son*, *Mary Barton* e *A feira das vaidades*, todos publicados às voltas de 1848, “podem ser caracterizados como realismo burguês apenas mediante um esvaziamento extraordinário, uma composição mútua que esconde os processos reais e efetivos, a formação complexa das formas reais”⁷³. Terry Eagleton, por sua vez, explorou o problema bem mais a fundo, numa perspectiva que influenciou bastante a nossa análise, como demonstram as citações a seguir:

The Brontës, however, had been nourished on some rich legacies of myth and legend, folktale and fantasy. Yet they neither shrank defensively into

⁷¹ MUIR, s/d. p. 37.

⁷² HILLIS MILLER, 1982. Grifos nossos. p. 42.

⁷³ WILLIAMS, 2013a. p. 200-201.

this hermetic world, nor casually abandoned it for their contemporary moment. Instead, their fiction brings the two dimensions together in intricate ways, weaving Gothic and realism, fairytale and social documentary, into striking new configurations. What other English novel is at once imaginatively audacious and tenaciously realistic as *Wuthering Heights*?⁷⁴

Wuthering Heights trades in spite and stiff-neckedness, but always 'objectively', as the power of its tenaciously detailed realism to survive unruffled even the gustiest of emotional crises would suggest⁷⁵

Charlotte's fiction sets out to reconcile thematically what I have crudely termed 'Romance' and 'realism' but sometimes displays severe structural disjunctions between the two; *Wuthering Heights* fastens thematically on a near-absolute antagonism between these modes but achieves, structurally and stylistically, an astonishing unity between them⁷⁶

In the story of Catherine and Heathcliff, what one might roughly call Romance and realism meet only to collide. (...) What makes this work almost unique in the annals of English fiction is its extraordinary fusion of realism and fantasy, imaginative extravagance and the everyday world⁷⁷

Foi Nancy Armstrong, no entanto, quem percorreu a esse respeito com maior intensidade. Segundo a autora, *O morro dos ventos uivantes*, *Alice no país das maravilhas* e *As minas do rei Salomão* são romances que

(...) situate themselves at the opposite pole from realism by virtue of their palpable disdain for the complexities of modern urban life. But while these novels are unquestionably unrealistic in crucial respects, they are not antirealistic⁷⁸

Mais adiante em seu texto, a crítica argumenta que Brontë "makes it clear that the rules of realism can be suspended only within the frame defined by fiction, dream, or legend"⁷⁹. Uma de suas observações mais interessantes (e com a qual concluímos esta etapa), por discutir explicitamente a questão entre o romance de Brontë e o Realismo, é esta:

⁷⁴ EAGLETON, 2005. p. xiv.

⁷⁵ EAGLETON, 2005. p. 99.

⁷⁶ EAGLETON, 2005. p. 100.

⁷⁷ EAGLETON, 2009. p. 141.

⁷⁸ ARMSTRONG, 1999. p. 170.

⁷⁹ ARMSTRONG, 1999. p. 171.

The critical tradition has used Emily Brontë's only novel, *Wuthering Heights*, to exemplify a range of literary phenomena - from popular romance, to high Romantic lyricism, to the sui generis product of a delusional woman - but it has never, to my knowledge, read this novel as one that **observes the protocols of realism**. *Wuthering Heights* did in fact carry out the work of realism, however, in collaboration with the burgeoning industry of Victorian folklore and the precocious art of regional photography, as it demonstrates the consequences of abandoning realistic protocols⁸⁰

A questão da indústria do folclore vitoriano e da fotografia regional, por mais interessantes que possam ser na análise de Nancy Armstrong, não nos parecem ser de relevância imediata ao texto de Emily Brontë, por isso não procuramos desenvolver o assunto.

Níveis do problema: *O morro dos ventos uivantes* tensionando o Realismo

Gostaríamos agora de, a partir de trechos, episódios e elementos da obra em si, compreender melhor a dimensão do que vimos discutindo. Os autores mencionados atestam o fato de ser extremamente equivocado aplicar noções tradicionais de Realismo ao romance de Emily Brontë, assim como noções simplistas de romanesco, gótico etc. Entretanto, acreditamos ser possível, por meio de exemplos concretos presentes na narrativa, capturar alguns dos diferentes níveis que esse problema assume.

1) Particularidade da descrição

A questão do Realismo enquanto “particularidade da descrição”, como já mencionamos, pode ser levantada a partir de dois exemplos contraditórios em *O morro dos ventos uivantes*. O primeiro remete à análise de C.P. Sanger, que procura estabelecer justamente a conexão entre a estrutura “peculiar” do romance e um certo *imperativo formal realista*, embora o autor nunca utilize esse termo⁸¹. Sanger se

⁸⁰ ARMSTRONG, 1999. p. 174. Grifos nossos.

⁸¹ SANGER, 1926. Obtivemos acesso ao texto pelo site: <https://www.thebrontes.net/sanger>. Ao invés de “realist” ou “verisimilar”, o autor usa termos como “accurate”, “symmetry” e “care” para demonstrar, contudo, o que hoje se nomeia usando os dois primeiros termos.

concentra em dois aspectos: a estrutura cronológica do romance, a qual, num primeiro momento, pode parecer confusa e irregular, mas, na verdade, é extremamente organizada e verossímil, quando analisada a fundo e captados todos os índices temporais/cronológicos inseridos na narrativa; e as manobras empreendidas por Heathcliff para tomar, como vingança sobre as famílias Earnshaw e Linton, posse das propriedades de Wuthering Heights e Thrushcross Grange. Em princípio, não se costuma levar esse problema muito em consideração, pois, no romance, nenhum esquema específico de compra e venda é descrito, só se diz que Heathcliff tem esse objetivo e que planeja alcançá-lo arranjando casamentos entre determinadas personagens. Sanger, no entanto, como veremos logo abaixo, demonstra com muita perspicácia o quanto o processo de tomada das propriedades por parte de Heathcliff condiz com as leis de posse de terras do fim do século XVIII, quando se passa essa parte da trama.

Abaixo, segue o esquema cronológico da narrativa armado por Sanger:

CHRONOLOGY OF WUTHERING HEIGHTS			
CHAP.			
	1757,	before September	Hindley Earnshaw born.
	1762,	"	Edgar Linton born.
	1764,	"	Heathcliff born.
	1765,	summer	Catherine Earnshaw born.
	"	late	Isabella Linton born.
IV.	1771,	summer, beginning of harvest	Heathcliff brought to Wuthering Heights.
	1773,	spring or early summer	Mrs. Earnshaw dies.
V.	1774,	October	Hindley sent to college.
	1777,		Hindley marries.
	"	"	Mr. Earnshaw dies.
VI.	"	"	Hindley returns with his wife.
III.	"	October or November	The scene described by Catherine.
VI.	"	November, third week, Sunday	Catherine and Heathcliff go to Thrushcross Grange.
VII.	1777,	Christmas Eve	Catherine returns to W. H.
	"	Christmas Day	The Lintons visit W. H.
VIII.	1778,	June	Hareton Earnshaw born.
	"	late	Frances Earnshaw dies.
	1780,	summer	Edgar Linton calls at W. H. and proposes to Catherine.
IX.	"	"	Hindley returns drunk.
	"	"	Catherine tells Ellen about Edgar.
	"	"	Heathcliff goes off.
	"	"	Catherine gets wet through and catches fever.
	"	autumn	Catherine, convalescent, goes to Thrushcross Grange. Mr. and Mrs. Linton catch the fever and die.
	1783.	April	Edgar marries Catherine.
X.	"	September	Heathcliff returns and sees Catherine.

	„	autumn	Isabella falls in love with Heathcliff, who visits Thrushcross Grange from time to time.
XI.	„	December	Ellen Dean sees Hareton. Heathcliff kisses Isabella.
	1784.	January 6, Monday	Violent scene at Thrushcross Grange. Heathcliff is turned out and Catherine goes on hunger strike.
XII.	„	January 10, Friday	Catherine delirious.
	„	„ „ 2 a.m.	Isabella elopes with Heathcliff.
XIII.	„	March 13, Monday	The Heathcliffs return to W. H.
XIV.	„	March 15, Wednesday	Ellen Dean goes to W. H.
XV.	„	March 19, Sunday	Heathcliff sees Catherine: violent scene.
XVI.	„	„ midnight	Catherine Linton born.
	„	March 20, Monday, 2 a.m.	Catherine (the elder) dies.
	„	March 21, Tuesday	Heathcliff puts a lock of hair in Catherine's locket.
	„	March 24, Friday	Catherine's funeral.
XVII.	1784,	same day, midnight	Heathcliff nearly kills Hindley, who tried to kill him.
	„	March 25, Saturday	Isabella runs off.
	„	September	Linton Heathcliff born.
	„	September or October	Hindley Earnshaw dies. All his property is mortgaged to Heathcliff.
XVIII.	1797,	early June	Catherine goes to Penistone Crag and meets Hareton.
XIX.	„	June	Isabella dies. Edgar brings back Linton Heathcliff.
XX.	„	„	Linton Heathcliff is taken to live at Wuthering Heights.
XXI.	1800,	March 20	Catherine and Ellen meet Hareton, and go to Wuthering Heights where they see Linton.
	„	March or April	Catherine and Linton correspond.
XXII.	„	late October or November	Catherine sees Heathcliff, who says that Linton is seriously ill.
XXIII.	„	late October or November	Catherine and Ellen go to see Linton. Ellen catches cold and is ill for three weeks.

XXIV.	"	November	During Ellen's illness Catherine visits Linton secretly.
XXV.	1801,	March 20	Edgar too ill to visit his wife's grave.
	"	June	Edgar declining.
XXVI.	"	August	Ellen and Catherine go to meet Linton.
	"	August, Thursday, a week later	They are kidnapped.
	"	Monday?	Catherine and Linton marry.
XXVII.	"	August or September	Ellen is let out.
	"	next Tuesday	Edgar is dying; he sends for Mr. Green, the lawyer, who does not come.
		harvest moon	Catherine escapes and comes to Thrushcross Grange.
XXVIII.	"	Wednesday, 3 a.m.,	Edgar Linton dies.
XXIX.	1801,	September, evening after the funeral	Heathcliff comes to the Grange and takes off Catherine.
XXX.	"	October	Linton Heathcliff dies. Hareton tries to please Catherine.
I.	"	late November	Lockwood calls at W. H.
II.	"	next day	He calls again and has to stay the night. He finds Catherine's diary and sees Heathcliff's outburst.
	"	next day	Leaves at eight. Catches cold.
IV.	"	"	Ellen Dean begins her story.
X.	"	three weeks later	Heathcliff sends grouse.
	"	one week later	Heathcliff calls.
XV.	1802,	January, one week later	Lockwood continues his account.
XXXI.	"	January, 2nd week	Lockwood calls at W. H.
XXXII.	"	beginning of February	Ellen goes to live at W. H.
	"	March	Hareton has an accident.
	"	Easter Monday	Catherine is nice to Hareton.
XXXIII.	"	Easter Tuesday	Scene about altering garden.
	"	(after March 18)	Heathcliff getting odd.
XXXIV.	"	April	Heathcliff goes on hunger strike.
	"	May	Heathcliff dies.
	"	September	Lockwood visits Thrushcross Grange and Wuthering Heights.
XXXIV.	1803,	January 1	Catherine and Hareton marry.

Segue agora parte (bastante reduzida) da explicação minuciosa de Sanger em relação a conquista de Wuthering Heights por Heathcliff:

I now come to the final problem. Heathcliff schemed to set all the property of both the Earnshaws and the Lintons. How did he do it? Emily Brontë clearly had a considerable knowledge of the law. (...) how Emily Brontë acquired her knowledge I cannot guess. (...) *Wuthering Heights* was written in the eighteen-forties. It was published in 1847. But the period of the tale is from 1771 to 1803. The Inheritance Act of 1834, the Wills Act of 1837, and, I think, the Game Act of 1831, had changed the law. Did Emily Brontë apply the law at the time she wrote or that at the period of the tale? In one case, as we shall see, she used the earlier law.

(...)

Now the settlement made by Mr Linton's will must have been as follows: The estate was devised to Edgar, his only son, for life, then to Edgar's sons in tail; Edgar's daughters were passed over in favour of Mr Linton's daughter, Isabella, who, presumably, had a life interest with remainder to her sons in tail. This is the usual form. Thus on Edgar Linton's death, Linton Heathcliff became tenant in tail in possession during the few

weeks he survived his uncle. As a minor he could not bar the entail. It is most improbable that he had an estate in fee-simple; that would have been too unusual. Isabella might have had an estate tail instead of a life interest. This is most improbable, but if she did, her son, Linton Heathcliff, would have become tenant in tail by descent, so the result is the same. Heathcliff claims the property—by what right? Ellen Dean says that he claimed and kept the Thrushcross Grange estate in his wife's right and in his son's also. She adds: "I suppose, legally at any rate, Catherine, destitute of cash and friends, cannot disturb his possession." She is quite right in her suspicions. Even if Isabella had had an estate tail, or even an estate in fee-simple, Heathcliff would not have had any right as husband to an estate for life—the estate known as an estate by courtesy—because Isabella was never in possession. And even if, which to my mind is not possible, Linton Heathcliff had had an estate in fee-simple, his father would not have been his heir before the Inheritance Act, 1833, because it was considered unnatural that an inheritance should ascend directly; and, as Ellen Dean knows and states, Linton Heathcliff as a minor could not dispose of his land by will. There is no difficulty as to the personal property. Whatever Isabella had Heathcliff got by marrying her. There was no Married Women's Property Act in these days. They eloped, so there was no question of a marriage-settlement. Edgar Linton had saved out of his rents to make a provision for his daughter, Catherine. When dying he decides, in order to prevent Heathcliff getting at them, to alter his will so as to settle them on Catherine for life and then for her children. The attorney for whom he sends is, however, kept from going by Heathcliff, and Edgar dies before his will is altered, so the money passes to Catherine and then to her husband, Linton. He, though a minor, could (before the year 1838) make a will of personalty. He is induced or forced to do so, and leaves it all to Heathcliff

O ponto a que queremos chegar é que, principalmente após leituras como as de Sanger, não há como negar a presença de um forte elemento realista (no sentido de social e historicamente verossímil e preciso, ou seja, da “particularidade da descrição” de Ian Watt) em *O morro dos ventos uivantes*.

Nosso segundo exemplo, porém, serve para demonstrar o revés desse realismo. Estamos falando do retorno de Heathcliff a *Wuthering Heights* após três anos de sumiço. Ele retorna endinheirado sem que, no entanto, seja explicado como ele conseguiu enriquecer, fato que permanece um mistério não revelado durante toda a narrativa⁸². O crítico Glen Cavaliero chega a dizer que “it is his disappearance and

⁸² De acordo com Nancy Armstrong, “Heathcliff drops out of the novel and then reappears, miraculously transformed, **we presume**, by the effects of **capitalism**” (ARMSTRONG, 1999. p. 171. Grifos nossos); “The ruthless operations of **capitalism** enacted by Heathcliff dismantle the families that organize *Wuthering Heights*, as he supplants the legal heir to the Earnshaw estate and then proceeds to overturn every traditional relationship in the novel” (ARMSTRONG, 1987. p. 177. Grifos nossos). Terry Eagleton sugere algo parecido: “(...) he represents the victory of **capitalist** property-dealing over the traditional yeomanry economy of the Earnshaws” (EAGLETON, 2005. p. 112. Grifos nossos). Ou seja, dois dos leitores mais perspicazes da obra de Brontë argumentam que a riqueza de Heathcliff é fruto de alguma ligação com o capitalismo.

return as a wealthy man that are reminiscent of a folk-tale”⁸³. É de se espantar que um fato como o enriquecimento, que implica mobilidade social, não seja devidamente explicado, sequer narrado. Vai na contramão da tendência do romance realista austeniano, que prezava muitíssimo temas como a riqueza, seja herdada, seja conquistada pelo trabalho, o que, no caso de Heathcliff, seria pouco plausível do ponto de vista financeiro, pois a personagem salta de um estágio de total miséria para a riqueza em apenas três anos. É possível que Heathcliff tenha lançado mão de meios escusos ou ilegais, como o crime ou o jogo - esta última atividade, de acordo com o criado Joseph, tornando-se frequente em *Wuthering Heights* após o retorno de Heathcliff⁸⁴. É assim que ele consegue empobrecer Hindley, seu antigo *senhor* (pois, como já dissemos, Heathcliff vivia em *Wuthering Heights* como servo) e fazer dele o seu próprio servo. O que chamamos de revés do realismo a partir desse episódio se dá, então, de duas formas. Primeiramente, pelo *mistério* que encobre o modo como Heathcliff enriqueceu. Em segundo lugar, pela sugestão sutil de que esse modo de enriquecimento não correspondeu aos ditames da ideologia liberal-burguesa de acúmulo de riqueza a partir do trabalho legal assalariado e pelo espírito empreendedor, como era comum às tramas do romance realista burguês⁸⁵.

⁸³ CAVALIERO, 1995. p. 6.

⁸⁴ “This is t’ way on ’t—up at sun-dahn: dice, brandy, cloised shutters, und can’le-lught till next day at noon: then, t’fooil gangs banning un’ raving tuh his cham’er, makking dacent fowks dig thur fingers i’ thur lugs fur varry shame; un’ the knave, why he carn cahnt his brass, un’ ate, un’ sleep, un’ off to his neighbour’s tuh gossip wi’ t’ wife. I’ course, he tells Dame Catherine hah hor fathur’s goold runs intuh his pocket, and her fathur’s son gallops dahn t’ Broad road, while he flees afore tuh oppen t’ pikes!” [“É assim – todos acordo co’o pôr do sol; e é jogatina, conhaque, janela fechada e luz de vela até o meio-dia do dia seguinte – então os celerado vão até o quarto dele praguejano e vociferano, fazeno as pessoa decente cravá as unha na palma da mão de tanta vergonha; e o patife, ah, ele só qué sabê de contá dinheiro, e comê, e dormi, e de i pra casa do vizinho ficá de mexerico co’a esposa dele. E claro, ele conta pra siorita Catherine como o oro do pai dela vai pros bolso dele, e o filho do pai dela vem a cavalo pela estrada larga enquanto ele corre na frente para abri a portera!”] (Capítulo dez, primeiro volume. *WH*, p. 106; *MVU*, p. 124).

⁸⁵ “Nos anos 1840, o aristocrata, que parecia a figura natural da novela, começava a ser afetado, em certa categoria de ficção, pela nova ética burguesa do homem que se faz sozinho. De fato, uma forte ênfase no trabalho, distinto da diversão, trazia com ela, como um dos principais incentivos a esse tipo de ficção, um diagnóstico claro da pobreza como diretamente ligada à falta de esforço pessoal ou mesmo a algum vício real”; “(...) ficção dominante e especificamente burguesa - a associação entre a riqueza conquistada pelo próprio esforço e a virtude; a pobreza como uma falha moral” (WILLIAMS, 2013a. p. 202-203).

2) Elementos estruturais

Um outro nível do problema diz respeito aos elementos estruturais da forma romance que, segundo Ian Watt, constituem o cerne do realismo formal que a caracteriza: assunto, personagens, tempo e espaço. Quanto ao assunto, podemos repetir brevemente o que dissemos no começo deste capítulo: a obra trata de temas convencionais e previsíveis (para o romance europeu oitocentista) como casamento, vida familiar, posse de terras, vida no campo, propriedade, herança etc., caríssimos ao romance realista austeniano. Ela está bastante distanciada das extravagâncias das histórias de terror, ficção gótica e estórias romanescas com as quais é constantemente comparada⁸⁶. A questão a ser destacada, porém, é o diferente tratamento dado a esses temas corriqueiros que, no entanto, estão na base da ação. Se no romance realista convencional o tratamento corresponde ao “estilo sério” de Franco Moretti, aqui condiz muito mais com o conceito de “excesso” que Fred Botting e David Punter utilizam para caracterizar o Gótico. Excesso que, contudo, não se dá exclusivamente na forma mirabolante do fantástico, sobrenatural e/ou fantasioso, como no caso do Gótico, com seus castelos assombrados, vilões malvados, mocinhas oprimidas e fantasmas assustadores (que em *O morro dos ventos uivantes*, como já mencionamos, também aparecem em certa medida)⁸⁷. O excesso na obra se dá mais na forma de violência, encarceramento, ameaças, agressões físicas e verbais, e em tudo que remete às paixões e aos afetos exacerbados das personagens⁸⁸. Raymond Williams não fala nem de excesso nem de seriedade, mas de uma antinomia conceitualmente

⁸⁶ “For all the critical blather about transcendence and Romantic love, few more tenaciously materialist fictions have flowed from an English pen than this genealogically obsessed work, in which law, property and inheritance are the very stuff of the plot and kinship the very structure of the narrative” (EAGLETON, 1995. p. 17-18).

⁸⁷ Os críticos interessados nas relações intertextuais existentes no romance já apontaram a proximidade de certos elementos de seu enredo com obras de autores não ingleses que também pertencem a uma tradição desvinculada do realismo formal e do estilo sério, a saber, “Das majorat” (1817), de E.T.A. Hoffmann; “Der findling” (1811), de Heinrich von Kleist e *The black dwarf* (1816), do escocês Walter Scott. Na primeira, há a presença de um fantasma que ronda um castelo e assombra o narrador romântico, algo que remete a Lockwood e o fantasma de Catherine no capítulo três, primeiro volume, do romance de Emily Brontë. Na segunda, há a presença de um garoto órfão adotado por um senhor rico, semelhante à história de Heathcliff. Na terceira, há a figura de um ermitão obscuro que dizem possuir laços com o Diabo, que é como muitas das personagens enxergam Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, como já mencionamos.

⁸⁸ “Gothic fiction frequently depicted, and sometimes appeared to revel in, vice and violence” (PUNTER, 1980. p. 9).

muito parecida com essa que estamos colocando aqui, a saber, intensidade e controle.

Ele diz:

What is most remarkable about it, though, as a form is its exceptional fusion of intensity and control. No novel in English contains more intense and passionate feeling, but contains, then, is a word to consider. What we most remember from the novel, the passion of Cathy and Heathcliff, is in its actual creation very precisely, very consciously inset, qualified, modulated. The multiple narrative through secondary characters, the complications of the time-scheme, the precision of the complicated plot of inheritance and generations so deliberate, so measured, and the staple of their language so consciously formal - in so many different ways formal, among the roughness, the plainness, of so much of the speech and the life - that we know in reading an extraordinary and intricate tension⁸⁹

Williams destaca o controle que a forma literária propriamente dita impõe à intensidade dos afetos figurados na narrativa, e que aqui entendemos como o realismo formal, o estilo sério e a unidade de tom.

No que diz respeito às personagens, não exploraremos questões de caracterização e percurso individual. Iremos nos ater à questão dos nomes, aspecto também destacado por Ian Watt ao falar do realismo formal. O trabalho com os nomes em *O morro dos ventos uivantes* é extremamente peculiar e suscita uma série de problemas. Há a questão da repetição, da sugestividade e da incompletude quanto a primeiro nome ou sobrenome. Quem destacou o problema da repetição dos nomes foi J. Hillis Miller, em ensaio já mencionado⁹⁰. Em vez de nomes diferenciados, dando uma ideia de diversidade realista e plausível, o romance reforça o uso dos nomes iguais. A filha de Catherine Earnshaw, que, ao se casar, torna-se Catherine Linton, também se chama Catherine Linton. O final do romance indica que ela irá se casar com a personagem Hareton Earnshaw, tornando-se então Catherine Earnshaw, mesmo nome de sua mãe no início do romance. Edgar Linton é constantemente chamado de Linton, que é também o primeiro nome de seu sobrinho, Linton Heathcliff, que ganha esse sobrenome pelo fato de seu pai, Heathcliff, ser tanto o primeiro nome quanto o

⁸⁹ WILLIAMS, 1970. p. 64.

⁹⁰ Em seu ensaio, Hillis Miller enfatiza o fato de que a repetição é quase uma força motriz da obra, onde tudo, desde os nomes até o próprio enredo, remete a uma repetição. A nosso ver, há algo de *mítico* aí presente, e exploraremos isso logo adiante.

sobrenome do sujeito assim chamado⁹¹. A esse respeito, interessante notar que diversas personagens não possuem nome completo, algo que, na estética realista, não costuma ocorrer com tantas personagens importantes em uma obra. O narrador Lockwood não possui primeiro nome, assim como o advogado Mr. Green, o médico Dr. Kenneth e até mesmo os pais de Hindley e Catherine, Mr. e Mrs. Earnshaw. Joseph e Zillah, serventes em *Wuthering Heights*, não possuem sobrenome⁹². O caso mais interessante, sem dúvida, é o de Heathcliff, pois seu primeiro nome é também sobrenome, algo que, no registro da verossimilhança realista, é uma impossibilidade, ainda mais por se tratar de uma personagem que definitivamente precisaria de nome e sobrenome para sair de casa e se inserir no mercado de trabalho, que foi onde ele, supostamente, ganhou dinheiro e fez fortuna⁹³. A sugestividade de certos nomes também é digna de consideração. Isabella, a personagem que mais se assemelha às princesas sofridas e enclausuradas do romance gótico, ganha o nome mais gótico e menos inglês de todas as personagens⁹⁴. O “lock” [trava ou tranca] de Lockwood possivelmente remete à sua personalidade pouco expansiva e travada, completamente diversa à das personagens com quem convive, com exceção de Nelly. O “earn” [ganhar por merecer] de Earnshaw pode estar relacionado à posição social da família, embora o romance não entre em detalhes a esse respeito. De acordo com C. P. Sanger,

The Earnshaws were farmers and not likely to have their estate settled. The property had been in their family since 1500. We may take it then that Mr. Earnshaw was **owner in fee-simple**, that is in effect **absolute owner**, of *Wuthering Heights*, and was not likely to have possessed any investments. It is more likely that there was a mortgage on the house and farm⁹⁵

⁹¹ Interessante perceber que a sonoridade dos nomes é também repetitiva, dando a ideia de que há algo que as une enquanto personagens: **Heath**-cliff, **Hin**-dley, **Hare**-ton, **Lin**-ton.

⁹² Interessante notar a posição social dessas personagens e a forma como se dá a nomeação. Empregados da casa não possuem sobrenome e personagens de maior influência social não possuem primeiro nome.

⁹³ Como sabemos, em países de língua inglesa o sobrenome é o verdadeiro nome social da pessoa, sendo, às vezes, mais utilizado do que o próprio primeiro nome, o que acaba por enfatizar a ideia sugerida durante todo o romance de que Heathcliff é um sujeito “a-social” e “a-cultural”.

⁹⁴ No romance gótico, a presença de nomes estrangeiros, principalmente italianos, como Isabella, era extremamente comum, até porque os cenários também costumavam ser estrangeiros, pendendo sempre para o lado do exótico e do incomum. “(...) names of Italian or German extraction were the rule” (PUNTER, 1980. p. 10). A princesa perseguida de *O castelo de Otranto* possui justamente esse nome.

⁹⁵ SANGER, 1926. Grifos nossos. Mais sobre a questão social, logo adiante.

E, finalmente, no nome Heathcliff, temos “heath”, que remete à terra, à vegetação infértil predominante na “moorland” onde se passa o romance (a tradução que encontramos é “charneca”), e “cliff”, que significa penhasco ou desfiladeiro. Ambas as palavras pertencem ao campo da natureza, da topografia, além também de terem uma conotação obscura e negativa, ressaltando o caráter vil e obscuro da personagem⁹⁶.

Quanto à questão do tempo, vale notar que, no que concerne tanto ao “tempo do discurso” quanto ao “tempo da história”⁹⁷, temos mais fatores que acentuam as tensões do Realismo no romance. O tempo da história se caracteriza pela mistura de precisão e imprecisão, como já pudemos adiantar anteriormente a partir de Sanger (que nos demonstra ser errônea a primeira impressão de a obra não ter verossimilhança e precisão cronológica) e Williams. A cronologia segue sem incongruências, mas as marcações de tempo são vagas, de tal forma que é difícil para o leitor saber até mesmo a idade das personagens em diferentes momentos da trama. O ano em que se passa a ação é mencionado somente três vezes: “1801”, a primeira palavra do romance; “summer of 1778”, final do capítulo sete do primeiro volume; e “1802”, começo do capítulo dezoito do volume dois. De resto, os únicos guias para o leitor são as mudanças de estação, indicações de passagem dos dias, frases que dizem que semanas se passaram etc. Uma noção quantificada de passagem do tempo nunca é construída, mas, se pegarmos cada um dos poucos elementos temporais/cronológicos dados pelo romance, perceberemos que se trata de uma estrutura temporal sem atropelos ou incoerências, como comprova C. P. Sanger em sua cronologia reproduzida acima. O tempo do discurso oferece ainda mais problemas, pois, devido também à multiplicidade narrativa que caracteriza o romance (e sobre a qual discutiremos no capítulo seguinte), o tempo se faz no registro do vai-e-vem, numa alternância constante entre passado e presente, ainda que, por boa parte da narrativa (discurso de Nelly Dean), uma sequência temporal mais ou menos

⁹⁶ A própria origem do nome Heathcliff no contexto da narrativa é relacionada à morte: “I found they had christened him ‘Heathcliff’: it was the name of **a son who died in childhood**, and it has served him ever since, both for Christian and surname” (Capítulo quatro, primeiro volume. *WH*, p. 38. Grifos nossos).

⁹⁷ Cf. NUNES, 1995.

una se estabeleça⁹⁸. Predomina na narrativa o recurso ao *flashback*, até mesmo no discurso de Lockwood, que inicia o romance narrando eventos já ocorridos. No caso da história de Nelly Dean, a interpolação com o presente é constante, se pensarmos nas interrupções eventuais da narração⁹⁹. Outro detalhe muito menos perceptível, mas talvez ainda mais interessante, diz respeito ao tempo dedicado à narração conforme o evento narrado. *O morro dos ventos uivantes* gasta muito mais tempo narrando bifurcações do que enchimentos, para usarmos o vocabulário de Moretti. No texto desse autor, já citado anteriormente, ele destaca o uso muito mais frequente de enchimentos do que de bifurcações no romance *Orgulho e preconceito* (1813), de Jane Austen, algo que colabora na construção do estilo sério presente nessa obra. No caso do romance de Emily Brontë, temos o contrário. Bifurcações como o episódio de Lockwood encurralado pelos cachorros (que, em tempo real, deve ter durado poucos minutos), logo no primeiro capítulo, são narradas em detalhe, em vários parágrafos. Já enchimentos como a conversa de Lockwood com Heathcliff, no fim do mesmo capítulo, sobre assuntos cotidianos envolvendo a propriedade (e que em tempo real deve ter durado muitos minutos, talvez mais de uma hora) são narrados em poucas linhas, sem detalhes precisos:

He — probably swayed by prudential consideration of the folly of offending a good tenant — relaxed a little in the laconic style of chipping off his pronouns and auxiliary verbs, and introduced what he supposed would be a subject of interest to me, a discourse on the advantages and disadvantages of my present place of retirement.

I found him very intelligent on the topics we touched; and before I went home, I was encouraged so far as to volunteer another visit to-morrow¹⁰⁰

⁹⁸ “*Wuthering Heights* reveals a more convoluted relation between past and present, progress and regression, the time-scheme of a narrator and the time-schemes of which he or she speaks” (EAGLETON, 2009. p. 136). A semelhança entre esse aspecto e o Gótico é esclarecida por Punter: “The code of the Gothic is thus not a simple one in which past is encoded in present or vice versa, but dialectical, past and present intertwined, each distorting each other with the sheer effort of coming to grips” (PUNTER, 1980. p. 418-419).

⁹⁹ Essa mistura de passado e presente, de história contada e história vivida, faz-nos lembrar da antinomia *récit/roman* que Fredric Jameson, partindo de Ramón Fernández, destaca como sendo de importância para a configuração histórica do realismo. A narrativa de Nelly, um longo flashback que percorre duas gerações de uma família, tem muito de *récit*, inclusive por ser oral e pautada na memória de quem vivenciou, ainda que com certa distância de classe, o drama narrado. Cf. JAMESON, 2013.

¹⁰⁰ Primeiro capítulo, primeiro volume. *WH*, p. 8.

Se pensarmos na narração de Nelly, teremos ainda mais exemplos. Os três anos “tranquilos” de sumiço de Heathcliff não são narrados, assim como os anos que sucedem o nascimento de Cathy e a fuga de Isabella com seu filho Linton. Todavia, os momentos turbulentos, marcados pela violência e/ou pela exaltação dos ânimos, como os que citamos no começo deste capítulo, ganham narração detalhada.

Por fim, é necessário falar sobre um dos problemas mais pertinentes, porém mais complexos de *O morro dos ventos uivantes*, o do espaço. A começar pelo próprio título do romance, que remete automaticamente à inospitalidade da natureza selvagem e, de certa forma, elevada (lembrando que “height”, no singular em inglês, significa altura). Entretanto, o leitor descobre logo no primeiro capítulo do romance que “Wuthering Heights” é, na verdade, o nome de uma propriedade onde a maior parte do enredo se passa. Ou seja, saímos da posição elevada e inóspita em que fomos colocados antes de abrir o livro e, depois de poucos parágrafos, aterrissamos no chão cotidiano de uma casa de campo, em princípio, igual a qualquer outra. “Heights” era, e ainda é, um nome incomum entre propriedades rurais e mansões senhoriais inglesas. As designações mais recorrentes costumavam ser, e ainda são, “park”, “abbey”, “hall”, “manor”, “palace”, “castle”, “house”, “court” e até mesmo “grange”. Devido a isso, acreditamos não ser tão evidente ao leitor da época que o título da obra faz referência a uma residência privada. Romances cujos títulos eram compostos por nomes de propriedades rurais e casas de campo não constituíam novidade na ficção realista inglesa. Temos *Mansfield Park* e *Northanger Abbey*, de Jane Austen, e também *The tenant of Wildfell Hall*, de Anne Brontë, irmã de Emily, para citarmos somente exemplos mais conhecidos. Há também o fato de o adjetivo “wuthering”, como o próprio narrador da obra explica ao leitor (em mais um gesto que situa o narrador e seu leitor implícito como membros de classe média-alta), ser regional (embora a região não seja especificada) e, por consequência, socialmente delimitado. Mais uma vez, temos presente a dicotomia elevado/rebaixado, operando junto a outras dicotomias possíveis de se interpretar no título, como natureza/cultura e local/universal, que reverberam em outros momentos da narrativa.

Se formos pensar em descrições físicas do espaço, a antinomia Realismo/Gótico permanece, como evidencia o trecho abaixo, extraído do primeiro capítulo do primeiro volume:

(...) *Wuthering Heights* is the name of Mr. Heathcliff's dwelling. 'Wuthering' being a significant provincial adjective, descriptive of the atmospheric tumult to which its station is exposed in stormy weather. Pure, bracing ventilation they must have up there at all times, indeed: one may guess the power of the north wind blowing over the edge, by the excessive slant of a few stunted firs at the end of the house; and by a range of gaunt thorns all stretching their limbs one way, as if craving alms of the sun. Happily, the architect had foresight to build it strong: the narrow windows are deeply set in the wall, and the corners defended with large jutting stones.

Before passing the threshold, I paused to admire a quantity of grotesque carving lavished over the front, and especially about the principal door; above which, among a wilderness of crumbling griffins and shameless little boys, I detected the date '1500', and the name 'Hareton Earnshaw.' I would have made a few comments, and requested a short history of the place from the surly owner; but his attitude at the door appeared to demand my speedy entrance, or complete departure, and I had no desire to aggravate his impatience previous to inspecting the penetralium.

One stop brought us into the family sitting-room, without any introductory lobby or passage: they call it here 'the house' pre-eminently. It includes kitchen and parlour, generally; but I believe at *Wuthering Heights* the kitchen is forced to retreat altogether into another quarter: at least I distinguished a chatter of tongues, and a clatter of culinary utensils, deep within; and I observed no signs of roasting, boiling, or baking, about the huge fireplace; nor any glitter of copper saucepans and tin cullenders on the walls. One end, indeed, reflected splendidly both light and heat from ranks of immense pewter dishes, interspersed with silver jugs and tankards, towering row after row, on a vast oak dresser, to the very roof. The latter had never been under-drawn: its entire anatomy lay bare to an inquiring eye, except where a frame of wood laden with oatcakes and clusters of legs of beef, mutton, and ham, concealed it. Above the chimney were sundry villainous old guns, and a couple of horse-pistols: and, by way of ornament, three gaudily-painted canisters disposed along its ledge. The floor was of smooth, white stone; the chairs, high-backed, primitive structures, painted green: one or two heavy black ones lurking in the shade. In an arch under the dresser reposed a huge, liver-coloured bitch pointer, surrounded by a swarm of squealing puppies, and other dogs haunted other recesses¹⁰¹

Exterior e, principalmente, interior da casa são minuciosamente descritos (algo da ordem da “particularidade da descrição” e do “estilo analítico” de Moretti). A descrição externa da casa remonta, imagetivamente, ao castelo antigo, desolado e pré-moderno do universo gótico. A descrição do espaço interno aponta o detalhe da precariedade material e do provincianismo da casa de campo simples, embora grande, do norte inglês. Mais uma vez, Gótico e Realismo se mesclam, sendo que o que é

¹⁰¹ Primeiro capítulo, primeiro volume. *WH*, p. 4-5.

realista aqui não é da mesma ordem social *gentry* do romance austeniano. *Wuthering Heights* remonta a uma outra cultura que, em contraposição àquelas que são frequentemente figuradas nas narrativas de Austen, é mais *rústica*, mas não necessariamente mais pobre.

3) Espaço físico e social

Se formos pensar agora na configuração geral do espaço social da obra, as coisas ficam ainda mais intrigantes. Não se sabe exatamente onde, na Inglaterra, o romance se passa. A partir de dicas que a narrativa nos dá, descobre-se que é no norte (devido à proximidade em relação a Liverpool, a uma breve menção do nome “Yorkshire” e ao fato de o dialeto falado por personagens como Joseph e Hareton remeter a essa província inglesa), mas em nenhum momento isso se explicita. A vila de Gimmerton, muito mencionada, é um local fictício, ou seja, não nos ajuda quanto a esse respeito; mesmo caso dos rochedos de Penistone Crag. Supõe-se que se trata de um lugar próximo ao que Emily Brontë vivia, mas só temos como saber disso hoje porque conhecemos a história da autora; os primeiros leitores não tinham como descobri-lo, até porque, como já comentamos, o romance foi publicado sob um nome falso. No que concerne puramente ao texto, fica-se sem saber com exatidão onde na Inglaterra - o condado específico, a cidade, a região - ocorre a ação. O mais importante, no entanto, é destacar a *redoma espacial* na qual toda a ação do romance se localiza e o quanto ela colabora para esse efeito de se estar fora da sociedade, isolado do processo histórico¹⁰², na contramão do que Ian Watt definiu como “presentation of background”. Dentro dessa redoma só há três ambientes: de um lado, Thrushcross Grange; diametralmente oposto, *Wuthering Heights*; no meio, separando em 4 milhas¹⁰³ os dois polos anteriores, a “moorland” inóspita e inabitada, cujo único ponto de referência nomeado são as Penistone Crag, conjunto de grandes

¹⁰² “It might seem is a novel without a history: a novel without precedents or descendants” (WILLIAMS, 1970. p. 63).

¹⁰³ E o fato de o romance destacar com precisão a quantidade de milhas que separa uma propriedade da outra demonstra que ainda há, no texto, uma preocupação com a descrição particularizada.

rochas¹⁰⁴. Menciona-se Liverpool, Londres, a aldeia fictícia de Gimmerton, mas nenhum evento do enredo transcorre nesses lugares, nem mesmo na igreja, único local de convívio social supostamente frequentado pelas personagens. Lembremo-nos também de que as crianças não vão à escola e os adultos não possuem emprego fora, afinal fazem parte da *landed gentry* (Grange), que vive de herança e de renda, ou da *yeomanry* (Heights), que, dentre outras possibilidades, produz para os mercados locais a partir de sua própria terra e meios de produção¹⁰⁵. Embora Nelly diga que vá ao vilarejo realizar tarefas, nenhuma cena dela é narrada ali (embora ela escute, de outra pessoa, algo que ali ocorreu em determinado momento da trama). Lockwood, por sua vez, também não narra fato algum que possa ter se passado em sua volta a Londres. Heathcliff, quando desaparece, sequer diz onde estava e o que ali fez, como já destacamos. Todos esses *outros* espaços se colocam como uma espécie de Outro de *O morro dos ventos uivantes*, ou seja, eles existem, mas fora do alcance da obra, como remissões, como possibilidades raramente contempladas. É aí que a estrutura da obra mais se aproxima da do *mito*. O espaço é redoma a-social, a-histórica, como já vimos, e também infernal, no sentido de ser território de imagens fantasmagóricas, demoníacas, além de ações violentas e de aprisionamento. O tempo é o da repetição, pois o que a primeira geração das famílias sofreu, a segunda também sofre. Até os nomes são quase os mesmos, como já mencionamos. Temos a cena de Catherine na janela, assim como também temos Heathcliff na janela¹⁰⁶. Os cachorros perseguem

¹⁰⁴ E, como destaca Raymond Williams, a separação entre esses dois mundos não é só física. “Há um contraste formal de valores entre as duas casas, Wuthering Heights, vulnerável e sustentada pelo trabalho, e Thrushcross Grange, protegida e vivendo de aluguéis” (WILLIAMS, 2011. p. 295). Discutiremos logo adiante sobre a questão da classe social em *O morro dos ventos uivantes*.

¹⁰⁵ Sabemos disso a partir das informações dadas pelos críticos, pois a obra, justamente por não ter imperativo realista forte, como vimos argumentando, não esclarece a posição social de suas personagens, de tal forma que é necessário inferir tais informações pelas entrelinhas. Um dos raros momentos em que questões desse tipo são explicitamente dadas por alguma personagem é este, numa fala de Catherine: “I cannot sit in the kitchen. Set two tables here, Ellen: **one for your master and Miss Isabella, being gentry; the other for Heathcliff and myself, being of the lower orders**” (Capítulo dez, primeiro volume. *WH*, p. 98. Grifos nossos).

¹⁰⁶ “And sliding from the bed before I could hinder her, she crossed the room, walking very uncertainly, threw it back, and bent out, careless of the frosty air that cut about her shoulders as keen as a knife.

I entreated, and finally attempted to force her to retire. But I soon found her delirious strength much surpassed mine (she was delirious, I became convinced by her subsequent actions and ravings).

There was no moon, and everything beneath lay in misty darkness: not a light gleamed from any house, far or near all had been extinguished long ago: and those at Wuthering Heights were never visible—still she asserted she caught their shining” (Capítulo doze, primeiro volume. *WH*, p. 129). A imagem de Catherine na janela ansiando por algo impossível se assemelha a de Heathcliff no começo

Lockwood no primeiro capítulo, em sua primeira visita a *Wuthering Heights*, e voltam a persegui-lo no segundo, quando narra a segunda e última visita a essa casa. Lockwood *não estava* lá no começo e volta a *não estar* mais lá no final. Heathcliff passa por uma grande transformação no meio do romance para, ao final, acabar se tornando um segundo Hindley¹⁰⁷. As possibilidades de mudança apontadas ao final da narrativa (possível final feliz entre Cathy e Hareton) não passam de sugestão, pois justamente aí o romance acaba. A esse respeito, Terry Eagleton diz: “*Wuthering Heights* is mythical in a more traditional sense of the term: an apparently timeless, highly integrated, mysteriously autonomous symbolic universe”¹⁰⁸. No entanto, “The world of *Wuthering Heights* is neither eternal nor self-enclosed; nor is it in the least unriven by internal contradictions”¹⁰⁹. Esse problema, como pudemos ver anteriormente, causou uma certa fissão na crítica. Ainda conforme Terry Eagleton,

Wuthering Heights has been alternately read as a social and a metaphysical novel - as a work rooted in a particular time and place, or as a novel preoccupied with the eternal grounds rather than the shifting conditions of human relationship¹¹⁰

Nancy Armstrong, na mesma esteira, diz:

The effects of industrialization are notoriously absent from Brontë's *Wuthering Heights*, forcing critics either to divorce her work from its historical moment, or else to take the bait and render visible what she chose to leave unmentioned¹¹¹

Nós enxergamos essa dualidade entre mito e História como um dos aspectos que constituem as tensões do Realismo que vimos explorando no decorrer deste capítulo¹¹².

do romance (capítulo três, primeiro volume) gritando pela volta do fantasma de Catherine, que sequer havia visto.

¹⁰⁷ “Once installed in the Heights, Heathcliff becomes a ‘pitiless landlord’ himself” (EAGLETON, 1995. p. 19).

¹⁰⁸ EAGLETON, 2005. p. 97.

¹⁰⁹ EAGLETON, 2005. p. 97.

¹¹⁰ EAGLETON, 2005. p. 120.

¹¹¹ ARMSTRONG, 1999. p. 171.

¹¹² Embora não se refira ao mito em particular, Cavaliero compreende algo parecido com o que dissemos: “It is more by its structure and technique that *Wuthering Heights* conveys the sense of a supernatural dimension. Its use of retrospect and interpolated narrative, the variety of points of view

4) Classe social

Antes de finalizarmos essa parte da discussão, gostaríamos somente de tecer considerações breves sobre a questão da classe social na obra, tomando como ponto de partida não somente algumas observações de estudiosos, mas também nossa própria investigação. O objetivo é demonstrar o quanto a estrutura social figurada em *O morro dos ventos uivantes* acaba por figurar “verossimilmente” a estrutura social “real” do período, ainda que essa figuração não se dê no mesmo registro, por exemplo, dos romances austenianos. Os extratos sociais de importância que existem na obra são estes: os Earnshaw e Wuthering Heights, os Linton e Thrushcross Grange, Lockwood e, certamente o mais complexo de todos, Heathcliff, que é quem mais desestabiliza a possibilidade de uma figuração “realista” das classes sociais em sentido tradicional, mas não em sentido crítico, se partirmos do pressuposto de que “aparências irrealistas” muitas vezes revelam outras verdades e possibilidades de apreensão e simbolização do “real”. Sobre Lockwood, discutiremos no próximo capítulo, então, por ora, iremos nos concentrar nos outros três.

De acordo com G. E. Mingay, a *landed society* (sociedade dona de terras) inglesa durante o século XVIII podia ser dividida em três categorias: *peerage* (os nobres de título), *gentry* e *freeholders*¹¹³. Não há nada minimamente próximo à *peerage* no romance, então o que sobra é a *gentry* e os *freeholders*.

The gentry proper were not primarily farmers (...) an unearned income from rents, mortgages or investments, supplemented perhaps by the profits of office or a profession, enabled them to live the comfortable and more leisured life of a gentleman (...) The freeholders (...) fell into two groups, occupying-owners cultivating their own land and very likely some rented land in addition, and small absentee owners who let out their land and were in effect petty landlords (...) The occupying freeholders (...) were primarily farmers and lived on the profits of farming¹¹⁴

(Lockwood's, Nelly Dean's, Isabella's, Catherine Linton's) alike imply the relativity of chronological time and of the existence of some eternal present in which earthly events take place. The avoidance of sequential chronology and the circular movement of the action, reinforce this effect. Likewise, the repetition of certain symbolic motifs suggest that things happen simultaneously on different planes” (CAVALIERO, 1995. p. 4).

¹¹³ MINGAY, 1976. p. 6.

¹¹⁴ MINGAY, 1976. p. 6-8.

Os Linton e a Grange, segundo essa descrição, corresponderiam à *gentry*, opinião de muitos dos críticos que discutiram o assunto, pautados nas descrições da casa e do modo de vida de seus habitantes¹¹⁵. Os Earnshaw e Wuthering Heights pertenceriam, então, a uma linhagem antiga (vide o “1500” inscrito na parede da entrada da casa) de *freeholders, owners-occupiers*, ou seja, seriam “small landowners, cultivating their own land, survivors of the true yeoman stock, fitted somewhat uneasily into the structure of the landed interest”¹¹⁶. Tal extrato social é, de acordo com essa descrição, sobrevivente da tradição *yeoman*, com a qual os Earnshaw e Wuthering Heights são constantemente associados pelos críticos¹¹⁷. Cabe, então, discutirmos melhor no que consiste a *yeomanry*, conceito que se revela difícil de definir:

One of the problems some historians get themselves into regarding the subject of the rise of the yeoman in England (...) is their definition of the yeomen themselves. Early modern historians such as Allen, French and Hoyle, understand yeomen to be largely independent owner-occupying freeholders or the equivalent, rather than as mostly large leaseholding farmers as Brenner and the medievalist Dyer conceive them¹¹⁸

A definição abaixo é a que mais se encaixa com o que poderíamos entender como *yeomanry* em *O morro dos ventos uivantes*:

(...) a yeoman was a commercial farmer, someone who farmed for the market rather than merely to feed his family, and someone whose farm was large enough to require help from non-family labour. A farmer was more likely to be called a yeoman if he owned some land, but tenants of large gentry owned farms were also considered yeomen without an acre of freehold property¹¹⁹

¹¹⁵ “Thrushcross Grange, home of the landed gentry in the novel (...) The Grange survives by Nature – the Lintons are the biggest landowners in the district – but like much class culture it occludes its own disreputable roots” (EAGLETON, 1995. p. 4).

¹¹⁶ THOMPSON, 1971. p. 7. Sobre a posição social dos Earnshaw, também já citamos Sanger na página 52 deste trabalho.

¹¹⁷ “(...) the Earnshaws at the Heights are gentlefolk, but they are a remnant of the peculiarly English class of yeomen, and yeomen, unlike squires, work their own soil” (EAGLETON, 1995. p. 4); “The original Earnshaw, Catherine and Hindley’s father, is a substantial yeoman farmer, rich enough to send his son away to college for three years so that his children’s status and respectability consequently makes them socially acceptable to the local gentry” (INGHAM, 2006. p. 122); “Conflict between the yeoman farming culture of Wuthering Heights and the agrarian capitalist culture of Thrushcross Grange structures its social relations” (BEAUMONT, 2004. p. 138).

¹¹⁸ DIMMOCK, 2014. p. 109.

¹¹⁹ ZELL *apud* DIMMOCK, 2014. p. 113.

De acordo com nossa leitura de Spencer Dimmock, o profundo debate sobre a questão *yeoman* gira em torno dos que associam diretamente a *yeomanry* com o capitalismo e dos que parecem não perceber essa ligação tão direta. Um historiador como Robert Allen diz:

The yeomen were owner-occupying family farmers – true peasants. Their economic significance cannot be overstated, for they were responsible for much of the productivity growth in the early modern period¹²⁰

Mais adiante em seu texto, Dimmock argumenta:

“He [Allen] is concerned to demonstrate that it was these ‘true peasants’, whom he describes as yeomen, who had the greatest part to play in the agricultural revolution which ushered in the transition to agrarian capitalism. He rejects the traditional idea, espoused by Brenner, that capitalist farmers, working on larger acreages on the basis of competition and the separation from their means of subsistence, were the ideal agents of agricultural revolution”¹²¹

O que pudemos compreender de um texto tão complexo e repleto de especificidades histórico-econômicas como o de Dimmock é que a *yeomanry* não pode ser dissociada do capitalismo e que os fazendeiros *yeoman* trabalharam lado a lado aos poderosos (“developing mutuality between lords and these emerging capitalist farmers or yeomen”¹²²) para instituírem o modo de produção capitalista na Inglaterra:

“These new farmers were compelled to compete, specialise and innovate, and lords had to compete for good farmers working in their interests”¹²³

“Some of the more successful tenant farmers became substantial landlords themselves through the wealth and influence they accumulated, and this is another indication of their shared sphere of operations with the aristocracy”¹²⁴

“Yeomen accumulations were not innocuous micro-changes, they were as visible and extensive as those of the lords, and carried out with the protection of the lords”¹²⁵

¹²⁰ ALLEN *apud* DIMMOCK, 2014. p. 110.

¹²¹ DIMMOCK, 2014. p. 110.

¹²² DIMMOCK, 2014. p. 114.

¹²³ DIMMOCK, 2014. p. 115.

¹²⁴ DIMMOCK, 2014. p. 118.

¹²⁵ DIMMOCK, 2014. p. 121.

“The origin of capitalism (...) was driven by seigneurial authority, an authority which featured farmers as well as lords”¹²⁶

Podemos concluir que a constante associação entre *Wuthering Heights* e arcaísmo social e Thrushcross Grange e gentrificação dos modos de vida deve ser, ao menos, problematizada. A *yeomanry*, suposto extrato social a que pertencem os Earnshaw, está historicamente ligada à origem do capitalismo na Inglaterra, por mais que remeta, sem dúvida, a uma sociabilidade e a uma cultura pré-industrial¹²⁷ (o estudo de Dimmock cobre a história inglesa de 1400 a 1600) e seja, de qualquer forma, diferente em muitos aspectos tanto da aristocracia quanto da *gentry*. Um desses possíveis aspectos, presente no romance de Emily Brontë, é o que mencionamos no início deste capítulo quando falamos do “familismo” de Nelly e do “servilismo” de Heathcliff, que são incomuns, talvez inexistentes, no âmbito da domesticidade tradicional figurada nos romances. Não temos como provar que relações familistas entre empregados e patrões e trabalho não assalariado eram comuns no cotidiano de famílias *yeoman* do final do século XVIII, mas o que esses elementos incomuns inseridos no romance talvez nos apontem é justamente a tensão arcaico/moderno já presente *a priori* na cultura *yeoman* de famílias como os Earnshaw, e não somente quando posta em contraposição à *gentry*.

Por fim, não pretendemos expor todas as contradições e problemas sociais, ideológicos, psicanalíticos etc. que a personagem Heathcliff acarreta, pois isso demandaria um estudo próprio, mas achamos importante mencionar o lugar especial e complexo ocupado por Heathcliff na hierarquia social da obra de Emily Brontë e um pouco do debate que isso cria. A princípio, ele é uma criança encontrada nas ruas de Liverpool, vivendo em aparente mendicância (embora nada desse período seja narrado)¹²⁸. Ele é introduzido ao mundo das outras personagens da obra ao ser trazido

¹²⁶ DIMMOCK, 2014. p. 126.

¹²⁷ Podendo, inclusive, ser lida, no contexto oitocentista, como um resíduo da vida feudal e do campesinato.

¹²⁸ Terry Eagleton, a partir da dica de Liverpool e de outros detalhes, pensa na possibilidade de Heathcliff ser imigrante irlandês, uma vez que tal cidade era local de desembarque de muitos desses imigrantes. Cf. EAGLETON, 1995. Matthew Beaumont, não só a partir da dica de Liverpool, cidade onde se localizava boa parte do comércio de escravos na Inglaterra, mas também a partir de outros elementos da narrativa, lê Heathcliff pela ótica do *escravismo*: “he may be some by-product of the British slave trade, which wasn’t abolished until 1808 (...) He may be compelled to labour as hard as any other lad on the farm, but we must assume he does not do so for payment (...) It was estimated in

a Wuthering Heights por Mr. Earnshaw e criado como irmão postiço de Catherine e Hindley. Torna-se trabalhador explorado não assalariado (ou seja, servo) pouco tempo depois, após a morte do dono da casa. Ao fugir, nada de sua vida é revelado ao leitor ou às outras personagens. Ao voltar, descobre-se que ele está rico, possuindo todo o equipamento cultural característico de um *gentleman*¹²⁹. Após muita estratégia e manobras, consegue adquirir as duas propriedades de importância no romance e passa a morar em Wuthering Heights e governá-la de maneira muito semelhante à do proprietário anterior, Hindley, ou seja, com muita tirania, despotismo, sadismo e perversidade. As coisas permanecem mais ou menos da mesma forma até sua morte. É interessante que a vingança de Heathcliff se pautar não na morte ou no sofrimento físico de quem lhe oprimiu no passado, no caso, Hindley, mas na conquista da propriedade que é de direito por herança desse mesmo opressor. Conforme Thompson,

The hereditary nature of the property was perhaps even more important, for it was this which conferred stability, permanence and continuity, this which established the landed family with its generations of tradition and its wide cousinhood¹³⁰

Supondo que Heathcliff estivesse a par disso que foi citado, curioso notar, então, que nem tudo nele é emoção, exacerbo dos ânimos e paixão, mas também calculismo, frieza e planejamento, talvez uma mistura desses dois mundos aparentemente antagônicos. Uma passagem que ilustra isso de forma intrigante é esta:

(...) He was not insolent to his benefactor, he was simply insensible; though knowing perfectly the hold he had on his heart, and **conscious he had only to speak and all the house would be obliged to bend to his wishes**. As an instance, I remember Mr. Earnshaw once bought a couple of colts at the parish fair, and gave the lads each one. Heathcliff took the handsomest, but it soon fell lame, and when he discovered it, he said to Hindley—

1772 that there were 15,000 black slaves in Britain” (BEAUMONT, 2004. P. 142-143). Ambas as leituras reforçam o caráter de exceção que existe em Heathcliff, no qual é figurado um outro lado, um aspecto mais obscuro e barbárico da exploração capitalista e suas consequências na Inglaterra.

¹²⁹ Eagleton diz que “He then shifts from rural proletarian (...) to rural bourgeois” (EAGLETON, 1995. p. 19), mas, pautados no que já discutimos e esclarecemos, acreditamos que tanto o termo “proletarian” quanto o termo “bourgeois” não sejam os mais adequados, embora tenhamos entendido que o que Eagleton quer destacar é a mudança de classe ocorrida.

¹³⁰ THOMPSON, 1971. p. 6.

‘You must exchange horses with me: I don’t like mine; and if you won’t I shall tell your father of the three thrashings you’ve given me this week, and show him my arm, which is black to the shoulder.’ Hindley put out his tongue, and cuffed him over the ears. ‘You’d better do it at once,’ he persisted, escaping to the porch (they were in the stable): ‘you will have to: and if I speak of these blows, you’ll get them again with interest.’ ‘Off, dog!’ cried Hindley, threatening him with an iron weight used for weighing potatoes and hay. ‘Throw it,’ he replied, standing still, ‘and then I’ll tell how you boasted that you would turn me out of doors as soon as he died, and see whether he will not turn you out directly.’ Hindley threw it, hitting him on the breast, and down he fell, but staggered up immediately, breathless and white; and, had not I prevented it, he would have gone just so to the master, and got full revenge by letting his condition plead for him, intimating who had caused it. ‘Take my colt, Gipsy, then!’ said young Earnshaw. ‘And I pray that he may break your neck: take him, and he damned, you beggarly interloper! and wheedle my father out of all he has: only afterwards show him what you are, imp of Satan.—And take that, I hope he’ll kick out your brains!’

Heathcliff had gone to loose the beast, and shift it to his own stall; he was passing behind it, when Hindley finished his speech by knocking him under its feet, and without stopping to examine whether his hopes were fulfilled, ran away as fast as he could. I was surprised to witness **how coolly the child gathered himself up, and went on with his intention**; exchanging saddles and all, and then sitting down on a bundle of hay to overcome the qualm which the violent blow occasioned, before he entered the house. I persuaded him easily to let me lay the blame of his bruises on the horse: **he minded little what tale was told since he had what he wanted. He complained so seldom, indeed, of such stirs as these, that I really thought him not vindictive:** I was deceived completely, as you will hear¹³¹

O trecho acima demonstra que a violência das personagens de *O morro dos ventos uivantes* se dá de várias formas, inclusive quando crianças. Heathcliff é esperto, frio e aproveitador, enquanto Hindley é “sangue quente”, violento e passional, adjetivos comumente associados a Heathcliff.

O que nos intriga muito na caracterização e no percurso de vida de Heathcliff é que, por ser uma “contradição encarnada”, nas palavras de Terry Eagleton, e por ter experienciado diferentes modos de vida, ligados a diferentes classes sociais (mendicância, escravidão, *yeomanry*, talvez algo ligado ao capitalismo, como já dito aqui), ele sirva quase como alegoria da extrapolação dos limites já tênues entre arcaico e moderno que supostamente caracterizam essas diferentes classes e suas respectivas culturas e sociabilidades¹³². Se a história econômica já comprovou que a

¹³¹ Capítulo quatro, primeiro volume.

¹³² “(...) his location within one class or another is never established. He does not signify the potential for class mobility. On the contrary he symbolizes land ownership which is the prerequisite of a feudal society” (NEWMAN, 2013. p. 317).

yeomanry por si só carrega uma contradição entre capitalismo e pré-capitalismo, como acabamos de ver, a trajetória de Heathcliff e o fato de ele ser sempre um só e o mesmo, ainda que transitando por classes sociais diferentes dentro de um mesmo mundo social, sem ter berço ou procedência explícita, talvez sejam uma possibilidade de transformar esses problemas de ordem histórica em forma literária¹³³. Do ponto de vista do gênero romance, é interessante perceber o quanto Heathcliff, enquanto personagem, é demônio, fantasma¹³⁴, animal¹³⁵, não tem origem, não é empreendedor¹³⁶, não é exemplo moral ou religioso¹³⁷, é ele mesmo e outra pessoa (Catherine)¹³⁸, dentre outras possibilidades, algo que, de certo modo, revela mais um plano no qual *O morro dos ventos uivantes* problematiza o Realismo e seus traços comuns.

Fantasmagoria

Há quem mencione a relação entre Realismo e Fantástico em *O morro dos ventos uivantes*, mas quase não há passagens no romance em que o elemento

¹³³ He belongs fully to neither Heights nor Grange, opposing them both; he embodies a force which at once destroys the traditional Earnshaw settlement and effectively confronts the power of the squirearchy. [He is a] contradictory amalgam of 'Heights' and 'Grange'" (EAGLETON, 2005. p. 115).

¹³⁴ "'Is he a ghoul or a vampire?' I mused. I had read of such hideous, incarnate demons" (Capítulo vinte, volume dois. *WH*, p. 347)

¹³⁵ He dashed his head against the knotted trunk; and, lifting up his eyes, howled, not like a man, but like a savage beast being goaded to death with knives and spears" (Capítulo dois, volume dois. *WH*, p. 174).

¹³⁶ "The social elevation which he desires, would come, had he been successful, from the re-unification of estates, the marrying of lands as a result of the marriage of people who own the land. And this strategy is a far cry from that of the capitalist whose aim is to amass capital – money or the means of production of more money – by the successful employment of capital itself" (NEWMAN, 2013. p. 317); "Heathcliff has no real aspirations to gentility for its own sake and he shows no interest in a luxurious lifestyle nor signs of rejoicing at his improved social standing – his new wealth and acceptability are merely weapon in his vengeful armory" (INGHAM, 2006. p. 125).

¹³⁷ "'You are aware, Mr Heathcliff', I said, 'that from the time you were thirteen years old you have lived a selfish, unchristian life; and probably hardly had a Bible in your hands, during all that period (...) Could it be hurtful to send for someone (...) to explain it, and show you how very far you have erred from its precepts; and how unfit you will be for its Heaven, unless a change takes place before you die?'" (Capítulo vinte, volume dois. *WH*, p. 350).

¹³⁸ "'I have not broken your heart – you have broken it – and in breaking it, you have broken mine (...) would you like to live with your soul in the grave? (...) I love my murderer – but yours! How can I?'" (Primeiro capítulo, volume dois. *WH*, p. 167).

fantástico se apresente de maneira ostensiva¹³⁹. O que entendemos por Fantástico, em termos gerais, corresponde à presença de elementos da ordem do sobrenatural ou do metafísico em determinada narrativa, àquilo que a aproxima do folclore, do conto de fadas, do mito, da superstição, do sonho etc. Por mais que seja sugerida, de certa forma, a vida após a morte (especialmente em relação a Catherine), que se fale em fantasmas, espíritos, demônios, no diabo, no inferno etc., e que se roguem contínuas maldições (cujo vocabulário é tanto cristão quanto pagão), não há uma presença concreta, propriamente diegética, de aspectos que remetam ao mundo da fantasia, do sobrenatural, do mito, da superstição ou do folclore. O que de fato existe é *sugestão*, de caráter muitas vezes assombroso. A nosso ver, não só é mais interessante como também mais sensato e justificável pensar em uma certa ambivalência e a relação de tensão que se manifesta entre esses elementos supostamente contrastantes¹⁴⁰.

A imagética fantasmagórica em *O morro dos ventos uivantes* não é recorrente, mas, quando surge, demonstra possuir alto grau de significação. Pode ser vista nas perambulações de Heathcliff, seja após a morte de Catherine, seja durante os acontecimentos do final do romance, um aspecto fantasmagórico interessante, mas, neste momento, nossa preocupação é com as sugestões de presença *diegética* de fantasmas. O termo “sugestão” é adequado porque em momento algum a narrativa dá como certa a existência de fantasmas na diegese da obra, como já dissemos, e é aí que cabe a nós, interessados nas tensões do Realismo, analisar o registro *sugestivo* do fantasmagórico. Começemos por uma passagem que é, talvez, a mais importante a esse respeito, a do sonho de Lockwood no quarto:

(...) Merely the branch of a fir-tree that touched my lattice as the blast wailed by, and rattled its dry cones against the panes!
I listened doubtingly an instant; detected the disturber, then turned and dozed, and dreamt again: if possible, still more disagreeably than before.

¹³⁹ “(...) a novel in which uncanny and mysterious happenings play a vital part. *Wuthering Heights*, however, treats them not as something intrusive or abnormal but as an integral aspect of a realistically presented social world” (CAVALIERO, 1995. p. 2).

¹⁴⁰ “The book’s complexities and seeming contradictions arise from its depiction of the familiar material world not as being distinct from spirit but as being porous to it. It is this fusion of surface naturalism with a metaphysical mode of discourse which makes the novel the unique thing it is; but it is the naturalism which validates the metaphysical assertions” (CAVALIERO, 1995. p. 2).

This time, I remembered I was lying in the oak closet, and I heard distinctly the gusty wind, and the driving of the snow; I heard, also, the fir bough repeat its teasing sound, and ascribed it to the right cause: but it annoyed me so much, that I resolved to silence it, if possible; and, I thought, I rose and endeavoured to unhasp the casement. The hook was soldered into the staple: a circumstance observed by me when awake, but forgotten.

'I must stop it, nevertheless!' I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch; instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand!

The intense horror of nightmare came over me: I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed,

'Let me in—let me in!'

'Who are you?' I asked, struggling, meanwhile, to disengage myself.

'Catherine Linton,' it replied, shiveringly (why did I think of Linton? I had read Earnshaw twenty times for Linton)—'I'm come home: I'd lost my way on the moor!'

As it spoke, I discerned, obscurely, a child's face looking through the window. Terror made me cruel; and, finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bedclothes: still it wailed, 'Let me in!' and maintained its tenacious grip, almost maddening me with fear.

'How can I!' I said at length. 'Let me go, if you want me to let you in!'

The fingers relaxed, I snatched mine through the hole, hurriedly piled the books up in a pyramid against it, and stopped my ears to exclude the lamentable prayer.

I seemed to keep them closed above a quarter of an hour; yet, the instant I listened again, there was the doleful cry moaning on!

'Begone!' I shouted. 'I'll never let you in, not if you beg for twenty years.'

'It's twenty years', mourned the voice: 'twenty years. I've been a waif for twenty years!'

Thereat began a feeble scratching outside, and the pile of books moved as if thrust forward.

I tried to jump up; but could not stir a limb; and so yelled aloud, in a frenzy of fright.

To my confusion, I discovered the yell was not ideal: hasty footsteps approached my chamber door; somebody pushed it open, with a vigorous hand, and a light glimmered through the squares at the top of the bed. I sat shuddering yet, and wiping the perspiration from my forehead: the intruder appeared to hesitate, and muttered to himself.

At last, he said, in a half-whisper, plainly not expecting an answer,

'Is any one here?'

I considered it best to confess my presence; for I knew Heathcliff's accents, and feared he might search further, if I kept quiet.

With this intention, I turned and opened the panels. I shall not soon forget the effect my action produced¹⁴¹

O que nem sempre se percebe a respeito dessa passagem é que ela ocorre no registro do sonho ("I listened doubtingly an instant; detected the disturber, then turned and

¹⁴¹ Capítulo três, primeiro volume. *WH*, p. 25-26.

dozed, and dreamt again”), ou seja, qualquer possibilidade de existência do fantasma de Catherine na diegese da narrativa cai por terra¹⁴², ainda que a transição entre o momento do sonho e o da realidade se dê de forma muito sutil, como se um fosse continuação, e não interrupção, do outro:

‘It is twenty years’, mourned the voice: ‘twenty years. I’ve been a waif for twenty years!’ Thereat began a feeble scratching outside, and the pile of books moved as if thrust forward. **[Lockwood ainda está sonhando]** I tried to jump up; but could not stir a limb; and so yelled aloud, in a frenzy of fright. To my confusion, I discovered the yell was not ideal: hasty footsteps approached my chamber door **[Lockwood, sem dizê-lo, já acordou]**

O material do sonho já estava dado no momento em que Lockwood lê os textos de Catherine e fica a par de sua história, de tal forma que ele já tinha como saber previamente as informações dadas pelo fantasma, possivelmente já registradas em seu subconsciente a partir da leitura. A forma de fantasma assustador e perseguidor assumida por Catherine aponta, talvez, para um tipo de delírio provocado em Lockwood não só ao ler as histórias desconfortantes de autoria da moça, como também por acumular experiências de hostilidade e inquietação dentro de *Wuthering Heights*¹⁴³. A ideia de que sonho e realidade parecem se cruzar também se dá pelo fato de, no sonho anterior de Lockwood, ele escutar um barulho que, na verdade, provinha do galho de uma árvore batendo na janela (“Merely the branch of a fir-tree that touched my lattice as the blast wailed by, and rattled its dry cones against the panes!”). Sonho e realidade parecem interferir um no outro. É nessa interferência que se localiza o primeiro registro veemente de fantasmagoria no romance, filtrado pelo aspecto de sonho (ou melhor, pesadelo) e, em certo nível, de delírio, tornando-o, por conta disso, sugestivo e não diegético. Sobre o sonho de Lockwood, Nancy Armstrong

¹⁴² Lembrando que “even if the ghosts are eventually explained away, this does not mean that their actual presence within the text can be forgotten” (PUNTER, 1980. p. 11).

¹⁴³ A afirmação de Punter a seguir diz respeito ao gótico, mas possui similaridades com o que acabamos de ler: “The kinds of fear in which Gothic deals are, from one aspect, general psychological forces: fear of isolation, claustrophobia, paranoia. But they are consistently presented as connected with a world of feudal class relations in which baron, priest and monk are seen as the principal agents of evil, thus displacing evil from the everyday. Most of the major Gothic works are fables of persecution, in which heroes and heroines with largely middle-class values, not always underwritten by the authors, are haunted and pursued by these agents, but on the whole emerge, presumably to the relief of the reader, untainted by the crude social violence which they represent” (PUNTER, 1981. p. 116).

diz:

We can regard Lockwood's dream as a product of the conflict that occurs when the cultural past refuses to die and continues to govern the production of meaning at the local level. The child's ghost brings cultural conflict to life within the contemporary moment, where it exists as something that eludes more modern categories. If the ghost places regional culture in the past, then it also translates that time back into cultural space, albeit a fictional space¹⁴⁴

Pautados nessa passagem, definitivamente a que primeiro vem à mente quando se fala de fantasmas ou manifestação sobrenatural em *O morro dos ventos uivantes*, podemos classificar a obra como fantástica, ou ligada ao Fantástico, mas somente se pensarmos na acepção todoroviana do termo:

Em primeiro lugar, **é necessário que o texto obrigue ao leitor a considerar o mundo dos personagens como um mundo de pessoas reais, e a vacilar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados**. Logo, esta vacilação pode ser também sentida por um personagem de tal modo, o papel do leitor está, por assim dizê-lo, crédulo a um personagem e, ao mesmo tempo a vacilação está representada, converte-se em um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com o personagem. Finalmente, é importante que o leitor adote uma determinada atitude frente ao texto: deverá rechaçar tanto a interpretação alegórica como a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm o mesmo valor. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não cumprir-se. Entretanto, a maioria dos exemplos cumprem com as três.
(...)

Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso.

O fantástico tem pois uma vida cheia de perigos, e pode desvanecer-se em qualquer momento. Mais que ser um gênero autônomo, parece **situar-se no limite de dois gêneros: o maravilhoso e o estranho**¹⁴⁵

O outro trecho que gostaríamos de considerar está localizado no último capítulo:

¹⁴⁴ ARMSTRONG, 1999. p. 185.

¹⁴⁵ TODOROV, 1970. p. 19-20; 24. Grifos nossos.

(...) But the country folks, if you asked them, would swear on the Bible that he *walks*. There are those who speak to having met him near the church, and on the moor, and even within this house - Idle tales, you'll say, and so say I. Yet that old man by the kitchen fire affirms he has seen two on 'em looking out of his chamber window on every rainy night since his death — and an odd thing happened to me about a month ago.

I was going to the Grange one evening—a dark evening, threatening thunder—and, just at the turn of the Heights, I encountered a little boy with a sheep and two lambs before him; he was crying terribly; and I supposed the lambs were skittish, and would not be guided.

'What is the matter, my little man?' I asked.

'There's Heathcliff and a woman yonder, under t' nab,' he blubbered, 'un' I darnut pass 'em.'

I saw nothing; but neither the sheep nor he would go on so I bid him take the road lower down.

He probably raised the phantoms from thinking, as he traversed the moors alone, on the nonsense he had heard his parents and companions repeat - yet still, I don't like being out in the dark now - and I don't like being left by myself in this grim house¹⁴⁶

Nelly, nessa passagem, refere-se aos fantasmas dos falecidos Catherine e Heathcliff, que, aparentemente, segundo alguns locais assustados, perambulam pela “moorland”. Mais uma vez, o fantasmagórico no romance se dá no nível da sugestão, dessa vez não pelo pesadelo delirante, mas pela superstição, propagada pelos habitantes do campo (“country folks”) e baseada em credíes. Interessante notar que o menino que vê os fantasmas é um pequeno pastor guiando uma ovelha e dois cordeiros (imagem imediatamente associada ao Cristianismo). De acordo com Cavaliero, em argumento similar ao nosso:

(...) when the village boy sees the lovers' ghosts upon the moor. He may only be reflecting superstitious gossip; on the other hand, the sheep refuse to pass the spot. [It] suggest[s] a spiritual presence within the physical dimension [and it] refuse[s] any simplifying resort to physical verification such as would render [this event] departmental and superfluous. Nothing in the novel is merely sensational or spooky; and the supernatural happenings which seem to colour so much of the narrative are in fact singularly few — so few as almost to justify the contention of one critic that what she calls 'the metaphysical parts of the book are brief, and on the whole misleading'¹⁴⁷

¹⁴⁶ Capítulo vinte, volume dois. *WH*, p. 353-354.

¹⁴⁷ CAVALIERO, 1995. p. 4.

Quanto à importância histórica da presença do sobrenatural numa obra como *O morro dos ventos uivantes*, gostaríamos de finalizar com uma frase de David Punter que, a nosso ver, parece elucidar bem as sugestões de sobrenatural que encontramos na obra, por mais que se refira à ficção gótica:

The supernatural becomes a symbol of our past rising against us, whether it be the psychological past - the realm of those primitive desires repressed by the demands of a closely organized society - or the historical past, the realm of a social order characterized by absolute power and servitude¹⁴⁸

Compreendemos, portanto, tudo o que foi explorado neste capítulo como um mecanismo esteticamente avançado elaborado por Emily Brontë: voltar-se ao aspecto não realista do Gótico, do mítico e do Fantasmagórico para pôr em xeque o conteúdo ideologicamente construído do Realismo tradicional “sério” na forma romance. Os três não são a mesma coisa, mas, em *O morros dos ventos uivantes*, servem como elementos *tensionantes* do Realismo.

¹⁴⁸ PUNTER, 1981. p. 106.

Capítulo 2

“A very fair narrator”: A problemática do foco narrativo em *O morro dos ventos uivantes*

Thus interrupting herself, the housekeeper rose, and proceeded to lay aside her sewing; but I felt incapable of moving from the hearth, and I was very far from nodding.

‘Sit still, Mrs Dean,’ I cried; ‘do sit still another half-hour. You’ve done just right to tell the story leisurely. That is the method I like; and you must finish it in the same style. I am interested in every character you have mentioned, more or less.’

‘The clock is on the stroke of eleven, sir.’

‘No matter—I’m not accustomed to go to bed in the long hours. One or two is early enough for a person who lies till ten.’

‘You shouldn’t lie till ten. There’s the very prime of the morning gone long before that time. A person who has not done one-half his day’s work by ten o’clock, runs a chance of leaving the other half undone.’

‘Nevertheless, Mrs Dean, resume your chair; because to-morrow I intend lengthening the night till afternoon. I prognosticate for myself an obstinate cold, at least.’

‘I hope not, sir. Well, you must allow me to leap over some three years; during that space Mrs Earnshaw—’

‘No, no, I’ll allow nothing of the sort! Are you acquainted with the mood of mind in which, if you were seated alone, and the cat licking its kitten on the rug before you, you would watch the operation so intently that puss’s neglect of one ear would put you seriously out of temper?’

‘A terribly lazy mood, I should say.’

‘On the contrary, a tiresomely active one. It is mine, at present; and, therefore, continue minutely. I perceive that people in these regions acquire over people in towns the value that a spider in a dungeon does over a spider in a cottage, to their various occupants; and yet the deepened attraction is not entirely owing to the situation of the looker-on. They do live more in earnest, more in themselves, and less in surface, change, and frivolous external things. I could fancy a love for life here almost possible; and I was a fixed unbeliever in any love of a year’s standing. One state resembles setting a hungry man down to a single dish, on which he may concentrate his entire appetite and do it justice; the other, introducing him to a table laid out by French cooks: he can perhaps extract as much enjoyment from the whole; but each part is a mere atom in his regard and remembrance.’

‘Oh! here we are the same as anywhere else, when you get to know us,’ observed Mrs Dean, somewhat puzzled at my speech.

‘Excuse me,’ I responded; ‘you, my good friend, are a striking evidence against that assertion. Excepting a few provincialisms of slight consequence, you have no marks of the manners which I am habituated to consider as peculiar to your class. I am sure you have thought a great deal more than the generality of servants think. You have been compelled to cultivate your reflective faculties for want of occasions for frittering your life away in silly trifles.’

Mrs Dean laughed.

‘I certainly esteem myself a steady, reasonable kind of body,’ she said; ‘not exactly from living among the hills and seeing one set of faces, and one series of actions, from year’s end to year’s end; but I have

*undergone sharp discipline, which has taught me wisdom; and then, I have read more than you would fancy, Mr Lockwood. You could not open a book in this library that I have not looked into, and got something out of also: unless it be that range of Greek and Latin, and that of French; and those I know one from another: it is as much as you can expect of a poor man's daughter*¹⁴⁹

*Another week over—and I am so many days nearer health, and spring! I have now heard all my neighbour's history, at different sittings, as the housekeeper could spare time from more important occupations. I'll continue it in her own words, only a little condensed. She is, on the whole, a very fair narrator, and I don't think I could improve her style*¹⁵⁰

Depois de assim se interromper, a caseira levantou-se e pôs de lado a bordadura; mas eu me sentia incapaz de sair de perto da lareira e estava sem o menor sono.

-Fique aí, sra. Dean – exclamei –, fique aí sentada por mais meia hora! A senhora fez bem em contar a história sem pressa. É como eu mais gosto; e quero que a senhora prossiga assim até o final. Tenho certo interesse em todos os personagens que a senhora mencionou.

-Já são onze horas, senhor.

-Não importa... eu não costumo dormir cedo. Uma ou duas da manhã são o horário ideal para quem fica na cama até as dez.

-O senhor não deveria ficar na cama até tão tarde. Assim o senhor perde a melhor parte da manhã. Quem não termina metade da lida às dez arrisca deixar a outra metade por fazer.

-Mesmo assim, sra. Dean, sente-se; porque amanhã eu pretendo estender a noite até depois do meio-dia. O mínimo que espero é sofrer com uma gripe obstinada.

-Espero que não, senhor. Bem, permita-me pular uns três anos; durante esse tempo, a sra. Earnshaw...

-Não, não mesmo! A senhora compreende o estado de espírito em que, se estivesse sentada sozinha, vendo a gata lambe o filhote no tapete à sua frente, observaria a cena com tanta atenção que o simples descuido com uma orelha do gatinho bastaria para tirá-lo do sério?

-Um estado de espírito bastante preguiçoso, eu diria.

-Pelo contrário, um estado de espírito extremamente ativo. É assim que me encontro agora; logo, peço que prossiga com todos os detalhes. Percebo que as pessoas nestas regiões adquirem, aos olhos dos cidadãos, o mesmo valor que a aranha de uma masmorra adquire aos olhos da aranha em uma cabana; mesmo assim, essa atração profunda não se deve exclusivamente à situação do observador. Sem dúvida elas levam a vida mais a sério, mais centradas em si mesmas, menos atentas às mudanças superficiais e às frivolidades externas. Aqui, quase imagino que um amor perene seja possível; e eu era cético quanto a qualquer amor que durasse mais de um ano... um estado se assemelha a oferecer um homem faminto um único prato no qual possa concentrar todo o apetite; o outro a oferecer-lhe um banquete preparado por cozinheiros franceses; quando talvez seja possível deleitar-se com o todo, embora as partes individuais sejam apenas fragmentos insignificantes do apreço e da lembrança.

¹⁴⁹ Capítulo sete, primeiro volume. WH, p. 62-63.

¹⁵⁰ Primeiro capítulo, volume dois. WH, p. 161.

-Ah! O senhor verá que somos iguais às pessoas de qualquer outro lugar depois que nos conhecer melhor – comentou a sra. Dean, algo intrigada com a minha maneira de falar.

-Desculpe-me – respondi –, mas a senhora, minha amiga, é uma forte prova em contrário. Afora uns poucos provincialismos de pouca monta, a senhora não tem nenhum resquício dos modos que em geral considero típicos de alguém da sua classe. Tenho certeza de que a senhora dedicou muito mais tempo a pensar do que a maioria dos criados pensa. Viu-se compelida a cultivar as faculdades intelectuais por falta de ocasião para desperdiçar a vida com levandades inúteis.

A sra. Dean deu uma risada.

-É verdade que me considero uma pessoa equilibrada e sensata – disse –, não por viver entre as montanhas e ver sempre as mesmas caras e os mesmos acontecimentos ano após ano: mas porque uma disciplina rigorosa ensinou-me a sabedoria; e li mais do que o senhor pode imaginar, sr. Lockwood. Seria impossível encontrar nesta biblioteca um livro que eu não tenha folheado e do qual não tenha aprendido alguma coisa útil; a não ser na estante de livros gregos e latinos, e na dos franceses... mas estes eu sei diferenciar uns dos outros: é o máximo que o senhor pode esperar da filha de um homem pobre”¹⁵¹

Mais uma semana se foi – e estou vários dias mais próximo da saúde e mais próximo da primavera! Aos poucos, escutei toda a história da minha vizinha, uma vez que a criada podia ter algum tempo livre entre as ocupações mais importantes. Proponho-me a continuá-la em suas próprias palavras, apenas de modo um pouco mais resumido – Em geral, ela é uma boa contadora de histórias e eu não me vejo em condições de melhorar-lhe o estilo”¹⁵²

Os trechos acima fomentam uma pequena teoria do narrar, inesperada em um romance de 1847¹⁵³. Lockwood parece ter certa consciência das implicações e das consequências do ato de narrar, parece até saber a diferença entre “showing” e “telling”¹⁵⁴. Isso talvez justifique algumas das estratégias narrativas das quais ele lança mão nos três primeiros capítulos do romance, quando ainda é a voz narrativa principal. Se ele é bem sucedido em transmitir ao leitor o que pretende, e do jeito que pretende, é o que veremos adiante, embora isso também dependa muito da capacidade de distanciamento do leitor.

No primeiro trecho citado, estabelece-se uma espécie de *pacto narrativo* entre patrão e empregada. Nelly irá adequar seu modo de narrar às preferências de

¹⁵¹ MVU, p. 77-79.

¹⁵² MVU, p. 181.

¹⁵³ Como se sabe, é no fim do século XIX que questões como ponto de vista e foco narrativo ganham importância e se tornam matéria de reflexão para romancistas. Henry James é, seguramente, o exemplo paradigmático.

¹⁵⁴ No capítulo dois do primeiro volume, ele diz para Cathy: “I want you to *tell* me my way, not to *show* it” (WH, p. 16).

Lockwood. Lembremo-nos de que a transição entre a narração de Lockwood e a de Nelly, no início do capítulo quatro do primeiro volume, transcorre de forma pacífica e conciliatória: Lockwood, no descanso de sua cama, após uma crise de saúde; Nelly, no conforto de seu bordado, sempre a serviço do patrão¹⁵⁵, como se não fosse uma voz independente de fato. Ainda no primeiro trecho, Nelly procura afirmar seu intelecto e conhecimento a despeito de sua condição social, tentando de algum modo igualar-se culturalmente ao patrão Lockwood, que lhe dá aval. É um momento que, de certa forma, explica o motivo de Lockwood e Nelly, mesmo sendo de classes sociais diferentes e tendo características pessoais também muito diferentes, narrarem de forma tão parecida, expressando o mesmo viés de classe. Se isso, no caso de Lockwood, faz todo sentido, devido a sua posição social, o mesmo não vale para o caso de Nelly. Em ambos vemos os mesmos preconceitos, a caracterização sutilmente *interpretativa* de personagens e de suas ações, o mesmo senso de superioridade moral, as mesmas tentativas de conquista da simpatia do leitor (no caso de Lockwood)/ouvinte (no caso de Nelly)¹⁵⁶. Em ambos há aquilo que Raymond Williams, ao falar dos narradores de Austen, chamou de *unidade de tom*, como mencionamos no capítulo anterior, ou ao menos um esforço para produzi-la. Enquanto o mundo ao redor é descontrolado e fora de tom, o narrador procura impor certo controle ao menos em sua narrativa/discurso, algo como um norte (tanto formal quanto moral) que oriente o leitor e não frustre suas expectativas. Pelo que pudemos analisar da recepção inicial de *O morro dos ventos uivantes*, no capítulo de apresentação, parece-nos que essa tentativa de unidade de tom para conquistar o leitor burguês não foi muito bem-sucedida¹⁵⁷, o que não diminui absolutamente a qualidade artística ou o potencial crítico da obra. Pelo contrário, acreditamos que aí resida um de seus aspectos mais poderosos, como esperamos demonstrar ao longo deste capítulo.

¹⁵⁵ Por mais que Lockwood não seja tecnicamente o patrão de Nelly, ela está lá para servi-lo, como se ele fosse efetivamente o seu patrão.

¹⁵⁶ Inclusive porque, no caso de Nelly, não desagradar o patrão pode ser algo de importância prática. O emprego dela que pode estar em jogo.

¹⁵⁷ "The time shifts, the multiplication of narrators and narrators within narrators, the double plot, the effacement of the author, and the absence of any trustworthy and knowing narrator who clearly speaks for the author are used strategically in *Wuthering Heights* to frustrate the expectations of a reader such as Lockwood" (HILLIS MILLER, 1982. p. 46. Grifos nossos).

O segundo trecho estabelece a consolidação do pacto narrativo exemplificado no primeiro, agora transformado em absorção total da voz da empregada (“I’ll continue it in her own words”), que, provavelmente, precisou voltar ao trabalho (“as the **housekeeper** could spare time from more important occupations”). Lockwood e Nelly se tornam uma só voz no volume dois do romance, uma voz englobada e absorvida pela narração primária do *gentleman*¹⁵⁸, que, contudo, faz questão de dizer que ela é “a very fair narrator”, o que tampouco o impede de adequar o discurso a seus próprios padrões (“only a little condensed”). Narrar, afinal de contas, implica condensar, selecionar, limitar, cercar. Sempre conforme um *ponto de vista*.

Neste capítulo, não abordaremos o discurso de Nelly em detalhe, pois se trata de um discurso muito longo, dificultando a análise cerrada posta em texto escrito. Faremos isso com o discurso de Lockwood, que é o narrador primário do romance. Acreditamos que a leitura crítica e distanciada da fala do *gentleman* (que durante três substanciosos capítulos antecede a narração do que muitos consideram ser a trama principal da obra) fornece uma espécie de chave interpretativa para o que se sucederá. Algo como um exercício que proporciona elementos para que o leitor desconfie minimamente da voz narrativa e crie consciência de suas limitações. Devido às semelhanças entre as narrações de ambos, como observado acima, supomos que a interpretação do discurso de Lockwood seja capaz de iluminar também muito do discurso de Nelly, contanto que se mantenha em mente, dentre outros aspectos, as diferentes procedências sociais de cada um, como também procuramos fazer acima.

O foco narrativo problemático de *O morro dos ventos uivantes* constitui uma espécie de segundo plano do que denominamos *estrutura de tensões* da obra. As tensões do foco narrativo, a nosso ver, são um desdobramento das tensões estilísticas (tendo como paradigma o Realismo) estudadas no capítulo anterior, principalmente quando temos em mente o conceito de unidade de tom, que, como também dito no primeiro capítulo, faz parte do que compreendemos como Realismo posto em tensão

¹⁵⁸ A noção de *gentleman* que estamos aplicando a Lockwood é adequada, mas até certo ponto. De acordo com THOMPSON, 1971, “In law, a gentleman is ‘a man who has no occupation’” (p. 17), que é o caso do nosso narrador. No entanto, o termo diz mais respeito aos membros da *landed aristocracy*, algo que não se aplica a Lockwood devido ao fato óbvio dele ser um locatário, e não um dono de terras. Mais a esse respeito adiante.

pela obra de Emily Brontë. Devido à complexidade e especificidade do assunto, tais tensões merecem um exame próprio.

Níveis do problema

A problemática do foco narrativo no romance de Emily Brontë tem, ao menos, três níveis. O primeiro corresponde à *narrativa moldura* instaurada pelo romance. O narrador primário é Lockwood, que passa a palavra à Nelly Dean a fim de que ela conte, em *flashback*, a história de Heathcliff, dos Earnshaw e dos Linton. Tanto o narrar em retrospecto quanto a narrativa moldura remetem a uma forma de narrar antiga, ao *storytelling impulse*, ao *récit*, que, em teoria, perdem seu lugar de evidência a partir do desenvolvimento de formas novas, “modernas”, de narrar, como a do romance realista¹⁵⁹.

O segundo nível é o da *multiplicidade narrativa*. Para além de Lockwood e Nelly, temos também outras personagens que, por meio de depoimentos ou cartas lidas pelos dois narradores principais, assumem a voz narrativa. Na contramão do Realismo, conforme o colocamos desde o início, a multiplicidade narrativa dispõe diferentes olhares a respeito de uma determinada matéria, impossibilitando a configuração de um ponto de vista único. O que se estabelece, então, é uma visão múltipla de uma realidade específica, principalmente pelo fato de os narradores de *O morro dos ventos uivantes* serem muito diferentes entre si em termos de classe social (Heathcliff criança é um servo da casa, enquanto Isabella é membro da *gentry*; Catherine criança é filha de proprietário *yeoman*, enquanto Joseph é empregado da casa), o que por si só implica uma possível diferença no tocante ao ponto de vista ideológico dos narradores. Sobre a questão da multiplicidade narrativa, Raymond Williams diz:

¹⁵⁹ Já mencionamos anteriormente, a partir de Jameson, a antinomia *récit/roman* que existe no romance de Emily Brontë. O termo “storytelling impulse” também é de sua autoria. Por mais que tenhamos dito que essa característica perde seu lugar de evidência na história da ficção moderna, concordamos com Jameson quando ele diz que ela persiste, principalmente no que diz respeito à obra que estamos analisando: “(...) a storytelling impulse that precedes the formation of the realist novel and yet persists within it, albeit transformed by a host of new connections and relationships” (JAMESON, 2013. p. 35). A questão do desaparecimento do narrar (enquanto contar histórias e compartilhar experiências) a partir do advento da forma romance é famosamente explorada por BENJAMIN, 2008. Sobre a narrativa moldura e seus laços com a antiguidade, cf. MEDEIROS, 2012.

(...) temos (...) uma narração dupla, mas (...) por pessoas que, estando fora do centro da narrativa, têm um relacionamento secundário e, com o tempo, distinto dos eventos principais. Isso se deslocou para uma **perspectiva multicentrada**, tanto no tempo quanto na narrativa (...) Se olharmos para a sequência em Lockwood e Nelly Dean, se olharmos para as relações constantemente abertas entre os modos de observação que Lockwood e Nelly Dean podem estabelecer como narradores e, portanto, os modos de experiência com que aqueles que eles observam estão estruturalmente envolvidos, diretamente ou através das gerações, encontraremos algo muito mais complexo na forma e na estrutura toda da experiência do que aquilo que pode ser representado pela expressão única da subjetividade intensa. De fato, encontraremos tanto a subjetividade quanto o processo de seu deslocamento (...) dentro de uma estrutura desse tipo, **não se pede, como se supõe que deva ser pedido na narrativa da ficção realista burguesa, que nos identifiquemos com um único ponto de vista da experiência**. As chances de um **olhar muito complexo**, tanto em uma situação dada quanto no tempo em que se desenrola a situação, são construídas na forma do romance¹⁶⁰

O terceiro nível de importância em relação ao foco narrativo do romance é o da *não confiabilidade*, presente na narração tanto de Lockwood quanto na de Nelly Dean, mas que, neste trabalho, será explorada somente no que concerne a Lockwood (o que não impede, como dissemos anteriormente, que se possa compreender melhor a não confiabilidade também presente no discurso da *housekeeper*). Optamos por focar na fala do *gentleman* não só porque pouca coisa foi dita a respeito no panorama crítico geral da obra, mas também porque o choque cultural (também relativo à questão de classe) que engatilha a especiosidade da narração de Lockwood, como pudemos vislumbrar no início desta dissertação, é mais forte e veemente do que em Nelly, pois esta, desde criança, está familiarizada com o mundo que narra. O caráter de estranhamento e desconfiança em relação à matéria narrada (e os consequentes juízos de valor preconceituosos que são emitidos a partir desse estranhamento) é muito mais evidente no discurso de Lockwood, o que despertou um interesse maior de nossa parte.

Quanto à não confiabilidade, nós a entendemos conforme a clássica acepção de Wayne Booth, segundo a qual o narrador não confiável é aquele que opera em desacordo com as normas do autor implícito. O autor implícito é a “implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or

¹⁶⁰ WILLIAMS, 2013a. p. 209-210. Grifos nossos.

as an indifferent God, silently paring his fingernails”¹⁶¹. Pode-se dizer que ele é o conjunto de elementos textuais que configura um ponto de vista com o qual o narrador ou os narradores da obra podem agir de acordo ou desacordo. Quando há desacordo, configura-se um narrador não confiável, porque uma série de outros componentes da obra dão vazão para que o leitor possa desconfiar não da *veracidade* de sua fala, mas da possibilidade de o seu ponto de vista ser o único que dá acesso à realidade do mundo que está sendo narrado.

Confrontando Lockwood

1) Lockwood e o Romantismo inglês

O romance se inicia com “1801”¹⁶², época em que o movimento romântico na Inglaterra estava em alta. As primeiras palavras do narrador em primeira-pessoa (que, por natureza, remete a uma *limitação* do ponto de vista) são “I have just returned”, indicando que a história prestes a ser contada (a da primeira visita à casa de seu senhorio Heathcliff) não será narrada conforme é vivida, mas em *retrospecto*, algo que aponta a uma possível reconstrução e/ou reelaboração do discurso¹⁶³. O senhorio, antes mesmo de ser apresentado ao leitor, já é referido por Lockwood como “solitary”, “that I shall be troubled with” e “capital fellow”, afirmação esta que será refutada durante o capítulo dois (“I no longer felt inclined to call Heathcliff a capital fellow”¹⁶⁴). As frases seguintes são de profunda importância à caracterização de Lockwood:

This is certainly a **beautiful country**! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely **removed from the stir of society**. A perfect **misanthropist’s heaven** (...) ¹⁶⁵

¹⁶¹ BOOTH, 1983. p. 151.

¹⁶² Trata-se de informação paratextual, não emitida pela voz do narrador. A nosso ver, isso remete ao que chamamos no capítulo anterior de imperativo formal realista, pois, no contexto do gênero romance da época, faz-se necessário situar a narrativa em um momento histórico específico, ainda que em forma de paratexto.

¹⁶³ Nossa hipótese é a de que essa possível reelaboração corresponde a um dos muitos mecanismos narrativos favoráveis ao disfarce de viés, à tentativa de estabelecer um maior controle narrativo e uma certa unidade de tom. Tentativa mal-sucedida, como esperamos que fique claro ao fim da análise.

¹⁶⁴ WH, p. 12.

¹⁶⁵ WH, p. 3. Grifos nossos.

O que nos chama a atenção é o uso de expressões como “beautiful country”, “removed from the stir of society” e “misanthropist’s heaven”. Elas expressam uma visão específica a respeito da relação campo/cidade: predileção do sujeito que narra (e que vem da cidade) pelo ambiente do campo. A expressão “beautiful country” é dita com entusiasmo atestado pelo uso da palavra “certainly” e também do ponto de exclamação ¹⁶⁶. Forma-se uma dicotomia - “stir of society”/“misanthropist’s heaven”, “beautiful country” – na qual os termos em questão são postos como contrários um do outro, sendo que um corresponde ao espaço social da cidade e o outro, ao do campo, respectivamente. Essa visão dos dois ambientes sociais, cidade e campo, como díspares e opostos, assim como a predileção pelo campo (ou por uma ideia de campo), está profundamente ligada a elementos constitutivos do Romantismo inglês, o que por si só já possibilita o leitor pensar que Lockwood é uma personagem de ideias românticas. Tomemos os seguintes exemplos:

I wandered **lonely as a cloud**
That floats on high o'er **valles and hills**,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden **daffodils**;
Beside the **lake**, beneath the **trees**,
Fluttering and dancing in the **breeze**¹⁶⁷

These beauteous forms,
Through a long absence, have not been to me
As is a landscape to a blind man’s eye:
But oft, in **lonely rooms**, and **‘mid the din**
Of towns and cities, I have owed to them,
In hours of weariness, sensations sweet,
Felt in the blood, and felt along the heart;
And passing even into my purer mind
With tranquil restoration (...)¹⁶⁸

High mountains are a feeling, but the **hum**
Of human cities torture: I can see
Nothing to loathe in Nature¹⁶⁹

¹⁶⁶ Lembrando que “country” em inglês é “país”, “terra”, mas também pode significar “campo”, a zona rural propriamente dita.

¹⁶⁷ “I wandered lonely as a cloud”. WORDSWORTH, 2007. p. 84. Grifos nossos.

¹⁶⁸ “Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey, On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour. July 13, 1798”. WORDSWORTH, 2007. p. 90. Grifos nossos.

¹⁶⁹ *Childe Harold’s Pilgrimage*, de Lord Byron. Canto setenta e dois. Trecho extraído deste site: <http://www.gutenberg.org/files/5131/5131-h/5131-h.htm>. Grifos nossos.

Low and rustic life was generally chosen, because in that condition, the essential passions of the heart find a better soil in which they can attain their maturity (...) because in that condition of life our elementary feelings co-exist in a state of greater simplicity (...) because the manners of rural life germinate from those elementary feelings; (...) and lastly, because in that condition the passions of men are incorporated with the beautiful and permanent forms of nature¹⁷⁰

(...) that soothing emotion which the **sight of the country** hardly ever fails to infuse into the mind (...) I remember when I was abroad, the trees, and grass, and wet leaves, rustling in the walks of the Thuilleries (...) I love to see the trees first covered with leaves in the spring, the primroses peeping out from some sheltered bank, and the innocent lambs running races on the soft green turf; because, at that birth-time of Nature, I have always felt sweet hopes and happy wishes -- which have not been fulfilled!¹⁷¹

No primeiro trecho, de autoria do poeta romântico William Wordsworth, há a representação da fruição individual do ambiente natural e de seus componentes (plantas, árvores, lagos, flores, montanhas, grama, brisa etc.), um dos traços mais característicos da lírica romântica inglesa. Assim como no segundo trecho citado, também é enfatizada a ideia de solidão (“lonely as a cloud”, “lonely rooms”), a qual, no discurso de Lockwood, aparece como “misanthropist’s heaven”. No começo do capítulo quatro do primeiro volume, Lockwood tenta reforçar essa ideia de tentar ser um sujeito solitário:

What vain weathercocks we are! I, who had determined to **hold myself independent of all social intercourse**, and thanked my stars that, at length, I had lighted on a spot where it was next to impracticable—I, weak wretch, after maintaining till dusk a struggle with low spirits and **solitude**, was finally compelled to strike my colours; and under pretence of gaining information concerning the necessities of my establishment, I desired Mrs Dean, when she brought in supper, to sit down while I ate it; hoping sincerely she would prove a regular gossip, and either rouse me to animation or lull me to sleep by her talk¹⁷²

¹⁷⁰ “Excerpts from the Preface to the *Lyrical Ballads* (1802 version)”. WORDSWORTH, 2007. p. 117.

¹⁷¹ “On the love of the country”, de William Hazlitt. Extraído do site: <http://www.blupete.com/Literature/Essays/Hazlitt/LoveCountry.htm> . Grifos nossos.

¹⁷² WH, p. 33. Grifos nossos.

É curioso notar o quanto Lockwood afirma esse desejo de estar e ser sozinho, mas sempre procura por companhia¹⁷³, seja de Nelly, como atesta o excerto acima, seja de Heathcliff, afinal ele volta a Wuthering Heights no começo do capítulo dois, mesmo tendo sido recebido com truculência e ameaçado por cachorros no local. Tal desejo de sociabilização não passa completamente despercebido ao narrador: “He evidently wished no repetition of my intrusion. I shall go, notwithstanding. It is astonishing how **sociable** I feel myself compared to him”¹⁷⁴.

Ainda no segundo poema citado, mas também no terceiro trecho, sendo este de autoria de Lord Byron, poeta romântico de uma geração posterior, fica reforçada a imagem negativa da cidade (zona urbana), enquanto no quarto trecho, Wordsworth reforça os benefícios do que ele entende como vida simples e humilde do campo. O último texto citado, de William Hazlitt, também menciona a sensação positiva e satisfatória trazida pelo contato com os diversos objetos/elementos da natureza. Por mais que o que Lockwood diga a esse respeito seja pouco, já é o suficiente para que todo um campo discursivo romântico possa ser percebido nas entrelinhas de sua fala.

Outro indício de proximidade de Lockwood com o Romantismo é a passagem da mulher amada, único momento do romance em que nos é dado conhecer algo de sua vida pessoal:

(...) my dear mother used to say I should never have a comfortable home; and only last summer I proved myself perfectly unworthy of one.

While enjoying a month of fine weather at the sea-coast, I was thrown into the company of **a most fascinating creature: a real goddess in my eyes**, as long as she took no notice of me. I ‘never told my love’ vocally; still, if looks have language, the merest idiot might have guessed I was over head and ears: she understood me at last, and looked a return—the sweetest of all imaginable looks. And what did I do? I confess it with shame—shrunk icily into myself, like a snail; at every glance retired colder

¹⁷³ “Quoted against himself, he has been called misanthropic. He is not. A reticent man, he comes to Thrushcross embittered because his chilly reticence has cost him the love of an attractive girl. In an unsociable mood, he nonetheless finds Heathcliff disgustingly unsociable. So gregarious is he that he soon craves conversation with his unpromising housekeeper, Mrs. Dean. If he seems inane, he suffers from the inanity his author attributes to the average London reader into whose hands her book will fall”. (WOODRING, 1957. p. 301).

¹⁷⁴ WH, p. 8.

and farther; till finally the poor innocent was led to doubt her own senses, and, overwhelmed with confusion at her supposed mistake, persuaded her mamma to decamp. By this curious turn of disposition I have gained the reputation of deliberate heartlessness; how undeserved, I alone can appreciate¹⁷⁵

A impossibilidade de poder estar junto à amada remete ao já citado *Childe Harold's Pilgrimage*, de Byron:

V.

For he through Sin's long labyrinth had run,
Nor made atonement when he did amiss,
Had sighed to many, though **he loved but one,**
And that loved one, alas, could ne'er be his.
Ah, happy she! to 'scape from him whose kiss
Had been pollution unto aught so chaste;
Who soon had left her charms for vulgar bliss,
And spoiled her goodly lands to gild his waste,
Nor calm domestic peace had ever deigned to taste.

Tanto em Lockwood quanto em Byron, a amada nos é apresentada como uma figura fantasmática, sem descrição, feita de nada. Para além dessa semelhança, há o fato de a história de Childe Harold também ser a de um sujeito que decide deixar a cidade e viajar para conhecer novos espaços e fruir novos ambientes sociais e naturais¹⁷⁶, como atesta brevemente o canto seis do longo poema:

VI.

And now Childe Harold was sore sick at heart,
And from his fellow bacchanals would flee;
'Tis said, at times the sullen tear would start,
But pride congealed the drop within his e'e:
Apart he stalked in joyless reverie,
And from his native land resolved to go,
And visit scorching climes beyond the sea;
With pleasure drugged, he almost longed for woe,

¹⁷⁵ *WH*, p. 6. Grifos nossos.

¹⁷⁶ Percurso que remete à figura (também romântica) do Werther, de Goethe, a quem Lockwood também já foi previamente comparado: "He [Werther] then goes to the country: 'How happy I am to be away! [. . .] I feel most contented here. Solitude is precious balm to my heart in these paradisiac parts'. He adds: 'there is an inexpressible natural beauty all around'. Similarly Lockwood, the traveller who had taken to the moor to lead a 'hermit's life', 'independent of all social intercourse', to shirk love too, exclaims: 'This is certainly a beautiful country! [. . .] a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's heaven'. In their rural retreat, they show a pride in solitude (...) Lockwood too evinces satisfaction at having attained such a solitary Paradise" (TONUSSI, 2008. p. 30, 32).

And e'en for change of scene would seek the shades below.

Por conta de alguns aspectos importantes do discurso de Lockwood assemelhar-se a esse material, acreditamos que o narrador possua uma visão de mundo romântica, a qual, no entanto, o romance parece não afirmar positivamente. Nancy Armstrong diz o seguinte:

Lockwood encounters the regional landscape as a tourist, converting that landscape and its occupants into a private aesthetic experience. He takes secret satisfaction in prying into out-of-the-way places with his eyes. It would be easy to identify Lockwood with the folklorist, were it not for the fact that he is enticed by the possibility of crossing over from image to object and becoming involved with his subject matter. Moreover, he is sorely traumatized by the discovery of how vastly the rustic north of England differs from the stereotypes in which he sees it¹⁷⁷

Nesse trecho, Armstrong menciona algo da maior importância. As expectativas de Lockwood em relação ao campo são completamente frustradas. Ao invés de encontrar um espaço de paz e tranquilidade, como o que aparece nas imagens da lírica romântica, ele encontra um local totalmente dominado pela inospitalidade e pela rusticidade, levando-o ao delírio, como no episódio do sonho discutido no capítulo anterior de nossa dissertação; à doença, que é o estado em que ele permanece durante quase todo o romance; e, finalmente, à vontade (quase necessidade) de ir embora, algo que ele efetivamente faz ao final da obra. A própria natureza do lugar parece não querer sua presença ali, se formos nos lembrar da porta de *Wuthering Heights* que ele não conseguiu abrir¹⁷⁸; dos cachorros que, primeiramente, ameaçam-no (primeiro capítulo) e, num segundo momento, atacam-no (capítulo dois); do fantasma que o “visita”; do temporal que atrasa sua volta para casa e acaba por ocasionar-lhe a doença; e da própria fala de Cathy dirigida a Lockwood durante sua

¹⁷⁷ ARMSTRONG, 1999. p. 186.

¹⁷⁸ “(...) Being unable to remove the chain, I jumped over, and, running, up the flagged causeway bordered with straggling gooseberry bushes, knocked vainly for admittance, till my knuckles tingled and the dogs howled.

‘Wretched inmates!’ I ejaculated, mentally, ‘you deserve perpetual isolation from your species for your churlish inhospitality. At least, I would not keep my doors barred in the day time – I don’t care – I will get in!’

So resolved, I grasped the latch, and shook it vehemently.” (*WH*, p. 9).

segunda visita: “You should have not come out”¹⁷⁹. Interpretamos esse conflito entre expectativa e realidade no discurso de Lockwood como um choque entre o que Henri Lefebvre chamou de “representação do espaço” (*representation of space*) e “espaço de representação” (*representational space*). Nas palavras do próprio:

(...) representations of space are shot through with a knowledge (*savoir*) - i.e. a mixture of understanding (*connaissance*) and ideology - which is always relative and in the process of change. Such representations are thus objective, though subject to revision. Are they then true or false? The question does not always have a clear meaning: what does it mean, for example, to ask whether perspective is true or false? Representations of space are certainly abstract, but they also play a part in social and political practice: established relations between objects and people in represented space are subordinate to a logic which will sooner or later break them up because of their lack of consistency. Representational spaces, on the other hand, need obey no rules of consistency or cohesiveness. Redolent with imaginary and symbolic elements, they have their source in history - in the history of a people as well as in the history of each individual belonging to that people.

(...)

Representational space is alive: it speaks. It has an affective kernel or centre: Ego, bed, bedroom, dwelling, house; or: square, church, graveyard. It embraces the loci of passion, of action and of lived situations¹⁸⁰

De acordo com nossa leitura, Lockwood chega ao espaço rural/provinciano tendo como parâmetro a *representação* romântica do campo e da natureza, onde parece não existir conflito social, sofrimento, trabalho, distúrbios de qualquer ordem etc. O campo romântico é espaço de fruição individual e recanto espiritual do sujeito citadino de classe média ou alta (caso de quase todos os grandes poetas românticos, até onde sabemos, e também o de Lockwood, ao que tudo indica¹⁸¹), chegando a despertar no eu-lírico algo semelhante ao transe gozoso¹⁸². O campo de *O morro dos*

¹⁷⁹ O tanto de ocorridos que parecem forçar a expulsão de Lockwood daquele espaço social que lhe é estranho, que não lhe é familiar, faz reforçar a ideia discutida no primeiro capítulo de nosso trabalho de que o espaço de *O morro dos ventos uivantes* tem algo de mítico, é regido por suas próprias leis metafísicas, parece ter vida própria.

¹⁸⁰ LEFEBVRE, 1991. p. 41-42.

¹⁸¹ No capítulo dois, há um momento em que Lockwood diz o seguinte à Cathy: “I have no more idea how to get there than you would have how to get to London!” (*WH*, p. 16). A frase dá a entender que Lockwood vem de Londres.

¹⁸² “Almost suspended, we are laid asleep
In body, and become a living soul

(...)

A presence that disturbs me with the joy
Of elevated thoughts; a sense sublime
Of something far more deeply interfused,

ventos uivantes é completamente diferente: ali habita a desarmonia, o inóspito, o estranho, o indesejável, o desagradável, o rude, até mesmo o sobrenatural, ao menos do ponto de vista do narrador. A *concepção* de campo de Lockwood se estilhaça frente à *vivência* ali existente¹⁸³. Não que somente uma dessas formas de apreender, vivenciar e representar o espaço social do campo seja “correta”, “verdadeira”, “real”. Mas é levando ambas em consideração que chegamos a uma compreensão mais ampla e dialética da constituição de determinado espaço social e somos capazes de não cair na armadilha de um narrador como Lockwood, cujo objetivo, como continuaremos vendo, é convencer o leitor da veracidade e da confiabilidade de seu relato. Nesse sentido, o romance parece compreender, de certo modo, o que Raymond Williams coloca nesta passagem:

(...) um elemento de uma visão mítica muito sedutora da Inglaterra moderna, segundo a qual a transição da sociedade rural para a industrial é encarada como uma espécie de decadência, a verdadeira causa e origem dos nossos problemas e convulsões sociais (...) um perpétuo recuo a uma sociedade “orgânica” ou “natural” (...) a ideia de que não é o capitalismo que nos está prejudicando, e sim o sistema mais visível e mais facilmente isolável do industrialismo urbano¹⁸⁴

Por mais que não haja na obra de Emily Brontë referências à Revolução Industrial ou ao fenômeno da modernização capitalista, acreditamos que, ao deslegitimar as concepções românticas de Lockwood em relação ao espaço social do campo e ao colocá-lo como narrador não-confiável, conforme continuaremos investigando, o romance logrou ir na direção contrária da ideologia do Romantismo descrita acima por Williams, responsável por representações positivas, espiritualizantes, idealistas e unilaterais do campo inglês. Se nos lembrarmos que a década de 40 do século XIX, e outras posteriores, foram marcadas, no plano intelectual e cultural, por um retrocesso

Whose dwelling is the light of setting suns,
And the round ocean and the living air,
And the blue sky, and in the mind of man:
A motion and a spirit, that impels
All thinking things, all objects of all thought,
And rolls through all things” (WORDSWORTH, 2008. p. 92, 94, 96).

¹⁸³ Enfatizamos as palavras “concepção” e “vivência” pois as mesmas remetem a termos importantes de Lefebvre. A “representação do espaço” constitui o que ele chama de *concebido*, enquanto o “espaço de representação” constitui o que ele chama de *vivido*.

¹⁸⁴ WILLIAMS, 2011. p. 165.

aos valores românticos conservadores do fim do XVIII e início do XIX, através de figuras como Ruskin, Carlyle, Arnold, Rossetti, o jovem William Morris e, num certo nível, até mesmo Dickens¹⁸⁵, a crítica antirromântica presente na obra de Emily Brontë ganha ainda mais potência.

2) Lockwood como *gentleman* des(mas)carado

Temos tratado Lockwood como *gentleman* inglês, mas há alguns problemas nessa classificação. Por não sabermos exatamente a procedência social da personagem (fonte de renda, família, ocupação etc.), é impossível garantir que ele seja de fato um *gentleman*, figura social comumente ligada à classe aristocrata¹⁸⁶. Ao que tudo indica, e de acordo com a leitura de outros críticos, Lockwood parece ser membro da *gentry* (inclusive por morar em Thrushcross Grange, casa que representa justamente esse universo, quando habitada pelos Linton). No entanto, como mencionamos no início desta dissertação, traços da personalidade e das atitudes de Lockwood podem ser associados à conduta aristocrática: “honour, dignity, integrity, considerateness, courtesy and chivalry were all virtues essential to the character of a gentleman, and they all derived in part from the nature of country life”¹⁸⁷. Existia proximidade entre *gentry* e aristocracia, “[much of] the gentry shared the standards and conventions of the aristocracy”¹⁸⁸. O que Lockwood representa é, talvez, o que Thompson chama de “new genteel”:

The starchy idolization of etiquette belongs to the aspirants, the new genteel, somewhat uncertain of their position. The landed gentleman could afford to be unconventional without endangering his standing because the solid guarantee of his estate lay behind him¹⁸⁹

¹⁸⁵ A respeito desse momento de “retorno” de valores românticos conservadores na Inglaterra, cf. LÖWY, 2008, e LÖWY & SAYRE, 2015.

¹⁸⁶ “The landed aristocrats had much in common besides the possession of large landed estates. Their upbringing, way of life, family setting, occupations, avocations, social outlook and political beliefs, though certainly not conforming to any rigid or stereotyped pattern, were all shaped by a readily identifiable mould. They formed a loosely-knit club whose unwritten rules ensured that all members were **gentlemen**, and **it was they above all who formed the standards of gentlemanly conduct**” (THOMPSON, 1971. p. 15. Grifos nossos).

¹⁸⁷ THOMPSON, 1971. P. 16.

¹⁸⁸ THOMPSON, 1971. P. 22.

¹⁸⁹ THOMPSON, 1971. P. 15.

A segurança do *landed gentleman* é justamente o que Lockwood não tem, afinal não possui propriedade alguma. Sua obsessão com os bons modos (às vezes beirando o caricatural) faz pensar que ele possa ser um desses aspirantes mencionados por Thompson, certamente inseguro de sua posição. Procuraremos explorar adiante a representação de alguns desses traços dessa “new genteelness” (e o modo como são desmascarados, até mesmo ridicularizados), a saber, o viés de classe alta (olhar *posh*); a demonstração ostensiva de conhecimento e o excesso de cortesia para com as personagens, mas principalmente para com o leitor, a fim de conquistar simpatia (fala *posh*); as expectativas frustradas, os erros de interpretação, as ilusões de controle, as desobediências de etiqueta, a falta de autoconfiança de modo geral e a total susceptibilidade.

O viés de classe alta de Lockwood se manifesta principalmente em suas descrições. Ao descrever a área externa de Wuthering Heights, ele logo nota que “the grass grows up between the flags, and cattle are the only hedge-cutters”¹⁹⁰, e também percebe “the excessive slant of a few, stunted firs at the end of the house”¹⁹¹. Ele é bastante atento a detalhes “imperfeitos”, no sentido de que não correspondem ao seu padrão estético de preferência. Já no interior da casa, ele nota que o acesso à *sitting room* se dá “without any introductory lobby or passage”, e ainda diz: “they call it here ‘the house’ preeminently”¹⁹². O uso de “they call it here” é explícito ao demonstrar o quanto Lockwood não pertence àquele lugar. Ele continua a descrição da área interna da seguinte maneira:

I believe at Wuthering Heights the kitchen **is forced** to retreat altogether into another quarter: at least **I distinguished** a chatter of tongues, and a clatter of culinary utensils, deep within; and **I observed** no signs of roasting, boiling, or baking, about the huge fireplace; nor any glitter of copper saucepans and tin cullenders on the walls. One end, indeed, reflected splendidly both light and heat from ranks of immense pewter dishes, interspersed with silver jugs and tankards, towering row after row, on a vast oak dresser, to the very roof. The latter had never been under-drawn: **its entire anatomy lay bare to an inquiring eye**, except where a frame of wood laden with oatcakes and clusters of legs of beef, mutton, and ham, concealed it. Above the chimney were sundry **villainous old guns**, and a

¹⁹⁰ WH, p. 4.

¹⁹¹ WH, p. 4.

¹⁹² WH, p. 5

couple of **horse-pistols**: and, by way of ornament, three gaudily-painted **canisters** disposed along its ledge. The floor was of smooth, white stone; the chairs, high-backed, **primitive** structures, painted green: one or two heavy black ones lurking in the shade. In an arch under the dresser reposed a huge, liver-coloured bitch pointer, surrounded by a swarm of squealing puppies; and other dogs haunted other recesses¹⁹³

O caráter fortemente enviesado da descrição não se dá somente pelo uso dos sintagmas na primeira pessoa ou dos verbos e adjetivos sugestivos que grifamos, mas também dos objetos a que ele chama atenção seja pela presença, seja pela ausência. São todos objetos ligados ao trabalho doméstico feito na cozinha (panelas, potes, pratos, até mesmo comida etc.), ambiente mais laboral de uma casa, ou à violência (armas e munição), servindo somente de enfeite, no entanto (“by way of ornament”). Outra frase interessante é quando ele nota o fato de o teto da casa exibir as marcas de sua construção (“its entire anatomy...”), diferentemente de lares de classes mais altas, em que todos os traços do trabalho de construção são mascarados, cobertos e ornamentados. Uma passagem que revela o quanto Lockwood também possui bom *ouvido*, não somente olhos, para detalhes “imperfeitos” é quando, ao final do primeiro capítulo, repara que Heathcliff “relaxed a little in the laconic style of chipping off his pronouns and auxiliary verbs”¹⁹⁴.

Lockwood também manifesta uma postura bastante elitista quanto ao mundo do trabalho manual e dos próprios trabalhadores. A primeira coisa que tem a dizer de Joseph, principal empregado de Wuthering Heights, é que “Here we have the whole establishment of domestics, I suppose”¹⁹⁵, fazendo a crítica da pouca quantidade de empregados da casa. No meio de seu primeiro imbróglio com os cachorros, ele regozija o fato de que “an inhabitant of the kitchen” veio a seu resgate. A passagem que mostra com mais veemência o verdadeiro nojo que ele parece sentir ao estar na presença do trabalho manual é quando ele sai às pressas de sua própria casa simplesmente por encontrar uma *housemaid* realizando o seu trabalho: “I saw a servant-girl on her knees surrounded by brushes and coal-scuttles, and raising an

¹⁹³ WH, p. 5. Grifos nossos.

¹⁹⁴ WH, p. 8.

¹⁹⁵ WH, p. 4.

infernal dust as she extinguished the flames with heaps of cinders. This spectacle drove me back immediately”¹⁹⁶.

Se todos os elementos discutidos acima demonstram o olhar *posh* (que, em inglês, significa algo como esnobe, de classe alta, afetado) de Lockwood, em seguida gostaríamos de mostrar alguns momentos em que sua própria fala também assume esse teor, seja para demonstrar habilidade retórica e conhecimento de palavras, seja para conquistar simpatia. Destacamos na apresentação deste estudo o momento em que Lockwood se apresenta a Heathcliff, fazendo surgir o contraste entre a fala empolada do inquilino (“I do myself the honour of calling... to express the hope I have not inconvenienced you by my perseverance in soliciting the occupation...”)¹⁹⁷ e o mero gesto físico do senhorio (“a nod was the answer”). Outro momento semelhante é quando, antes de entrar na casa de Heathcliff, Lockwood deixa claro ao leitor que “had no desire to aggravate his impatience”, pois “his attitude at the door appeared to demand my speedy entrance, or complete departure”¹⁹⁷. Tal fala faz pensar que Heathcliff é impaciente (por mais que o narrador tenha usado o verbo “appeared”) e que Lockwood é solícito e cortês.

No plano das referências literárias, do vocabulário sofisticado e das habilidades retóricas, é interessante notar a referência nominal a *King Lear* feita no fim do capítulo dois (p. 18), a referência não nominal, mas explícita (posta entre aspas) a *Twelfth Night*, no momento de rememoração da amada (“I ‘never told my love’ vocally”, p. 6) e o uso da expressão francesa “vis-à-vis” (p. 7). As autocorreções, ao mesmo tempo em que atestam as limitações do ponto de vista do narrador (pois interrompem o fluxo da unidade de tom que ele parece querer manter durante seu discurso), humanizam-no (pois, como no terceiro caso que iremos citar, dão a impressão de um mal julgamento corrigido) e dão espaço para que mostre ainda mais sua destreza. Vejamos alguns exemplos:

Joseph was an elderly, **nay**, an old man¹⁹⁸

¹⁹⁶ Primeiro volume, capítulo dois. *WH*, p. 9.

¹⁹⁷ Ambas as citações são de *WH*, p. 4.

¹⁹⁸ *WH*, p. 4.

O curioso na frase acima é notar que ele usa uma palavra sofisticada para realizar a interrupção (“nay”), mas troca uma palavra polida (“elderly”) por outra mais indelicada (“old”), algo inesperado do narrador conforme o vimos analisando até aqui. No entanto, não nos surpreende que tal fala seja dirigida somente ao leitor e não à pessoa referida (condiz com a postura de evitação de brigas que mencionamos no início da dissertação) . Além do exemplo dado, temos também:

He is a dark-skinned gipsy in aspect, in dress and manners a gentleman - **that is**, as much a gentleman as many a country squire¹⁹⁹

He'll love and hate, equally under cover, and esteem it a species of impertinence to be loved or hated again - **No, I'm running on too fast** - I bestow my own attributes over-liberally on him²⁰⁰

On coming from dinner, however (**N.B.** I dine between twelve and one o'clock (...)²⁰¹

Se Lockwood procura, enquanto narrador, evidenciar seus bons modos e sua destreza *gentleman* a partir de recursos como esses sobre os quais vimos percorrendo, como personagem, é curioso notar o quanto ele comete passos em falso e que suas expectativas em relação ao desenrolar dos acontecimentos sejam reiteradamente frustradas. Pensando a questão da quebra das expectativas, um momento interessante é quando, no capítulo dois, Lockwood diz: “I bowed and waited, thinking she would bid me take a seat. She looked at me, leaning back in her chair, and remained motionless and mute”²⁰². Lockwood sempre espera algo do outro nesse novo ambiente social, mas o que recebe é o contrário, ou, no mínimo, algo surpreendentemente diferente. Outro momento em que isso acontece é quando procura acariciar a cadela e, em resposta, leva uma rosnada: “(...) by attempting to caress the canine mother (...) My caress provoked a long, guttural gnarl”²⁰³. Ao tentar afastar os cachorros fazendo caretas, ele acaba por provocá-los ainda mais: “I unfortunately indulged in winking and making faces at the trio, and some turn of my physiognomy so irritated madam, that she suddenly broke into a fury and leapt on my

¹⁹⁹ WH, p. 5.

²⁰⁰ WH, p. 6.

²⁰¹ WH, p. 9.

²⁰² WH, p. 10.

²⁰³ WH, p. 6.

knees”²⁰⁴. Da mesma natureza da quebra de expectativas é a capacidade que Lockwood possui de interpretar erroneamente as situações. No segundo capítulo temos dois bons exemplos. O primeiro se dá quando o narrador, tentando ser sociável com Cathy, diz o seguinte:

‘A beautiful animal!’ I commenced again. ‘Do you intend parting with the little ones, madam?’

‘They are not mine’, said the amiable hostess, more repellingly than Heathcliff himself could have replied.

‘Ah, your favourites are among these?’ I continued, turning to an obscure cushion full of something like cats.

‘A strange choice of favourites!’ she observed scornfully.

Unluckily, it was a heap of dead rabbits²⁰⁵

O segundo se dá pouco depois desse, durante o episódio do chá à mesa, quando Lockwood procura entender a relação familiar entre Heathcliff, Cathy e Hareton. Quanto mais ele faz afirmações demonstrando entender os laços entre as personagens (sempre repletas de linguagem pomposa como “your amiable lady”, “you’re the possessor of the beneficent fairy”), mais ele erra e cria desconforto nas outras personagens. Nas palavras de Terry Eagleton:

When the middle-class Lockwood first stumbles into the Heights, he is farcically incapable of deciphering the characters’ relationships, since they are little more than a grisly parody of a conventional family. It is history, property and power which have thrown them together, not connubial love or filial affection²⁰⁶

Também é importante dar destaque às passagens nas quais Lockwood procura demonstrar superioridade, controle ou poder de escolha onde estes ou não se fazem necessários ou não estão verdadeiramente em suas mãos. A primeira delas está localizada logo no início de sua fala, quando, antes de entrar na propriedade de Heathcliff, diz que “Even the gate (...) manifested no sympathising movement to the words; and **I think that circumstance determined me to accept** the invitation”²⁰⁷. Soa estranho alguém que aparentemente vai visitar outrem por vontade própria diga tais

²⁰⁴ WH, p. 7.

²⁰⁵ WH, p. 10-11. Grifos nossos.

²⁰⁶ EAGLETON, 1995. p. 18.

²⁰⁷ WH, p. 3.

palavras. Parece-nos mais uma espécie de estratégia para que o leitor não pense que o narrador locatário é totalmente submisso às palavras de ordem do senhorio, já caracterizado como alguém de muita assertividade. Ao final do primeiro capítulo, ele diz algo que parece comprovar o que dissemos:

(...) I felt loath to yield the fellow further amusement, at my expense; since his humour took that turn.

He - probably swayed by prudential consideration of the folly of offending a good tenant (...)

He evidently wished no repetition of my intrusion. I shall go, notwithstanding²⁰⁸

No excerto acima, Lockwood não só demonstra outra vez querer estar acima de Heathcliff em termos de poder de escolha (“I shall go notwithstanding...”), mas também demonstra um certo caráter de ilusão e falta de autoconfiança, quando supõe (ou talvez perceba) que é motivo de divertimento do senhorio (“I felt loath to yield the fellow further amusement, at my expense...”) e que Heathcliff está preocupado em não ofender o inquilino (“folly of offending...”), como se já não o tivesse ofendido desde que se conheceram. Outro momento em que ele parece querer afirmar que está no controle, embora não esteja, é quando, no início do capítulo dois, ele grita (sem ninguém por perto para ouvir): “‘Wretched inmates’, I ejaculated mentally, ‘you deserve perpetual isolation from your species for your churlish inhospitality. At least, I would not keep my doors barred in the day time – I **don’t care – I will get in!**’”²⁰⁹.

No primeiro atrito com os cachorros, ele diz: “I was constrained to demand, aloud, assistance from some of the household in re-establishing peace”²¹⁰. O uso do verbo “constrained” (“forçado”) faz pensar que ele fez um esforço maior do que o que foi efetivamente feito. Quando Heathcliff pergunta, com aparente naturalidade, se Lockwood havia sido mordido, este responde: “If I had been, I would have set my signet on the bitter”, sendo que a cena anterior mostra uma atitude extremamente medrosa por parte do narrador, tornando suspeita a legitimidade da frase. Esse é também o primeiro momento em que Lockwood parece se esquecer da etiqueta

²⁰⁸ WH, p. 8.

²⁰⁹ WH, p. 9. Grifos nossos.

²¹⁰ WH, p. 7.

gentleman e age de forma mais ríspida, algo que, no capítulo dois, devido a acentuação dos conflitos interpessoais, irá tomar proporções maiores. Num primeiro momento, durante o primeiro capítulo, ele levanta a voz, dizendo: “‘What the devil, indeed!’, I muttered. ‘The herd of possessed swine could have had no worse spirits in them than those animals of yours, sir. You might as well leave a stranger with a brood of tigers!’”²¹¹. Já no capítulo dois, ao perceber que ninguém em *Wuthering Heights* estava disposto a ajudá-lo a voltar para casa, Lockwood toma uma decisão súbita e, por isso, inesperada (não é do seu feitio tomar decisões súbitas): “He sat within earshot milking the cows by the aid of a lantern, **which I seized unceremoniously**, and, calling out that I would send it back on the morrow, rushed to the nearest postern”²¹². É interessante perceber a gradação: no primeiro capítulo, Lockwood ameaça, mas mantém a pose; no segundo, explode de vez, para seu próprio prejuízo, pois sua decisão súbita faz com que Joseph dê a ordem para que os cachorros avancem de vez para cima do *gentleman*. Após tudo isso, o que se confirma é a total suscetibilidade de Lockwood. “The vehemence of my agitation brought on a copious **bleeding at the nose**”, “I was **sick exceedingly, and dizzy and faint**”²¹³. Ao tentar impor suas próprias regras e moldar aquele espaço social conforme seus próprios caprichos e preconceções, Lockwood sofre um impacto psíquico e também físico.

3) Outros detalhes

Há uma série de outros detalhes no decorrer do primeiro capítulo que gostaríamos de explorar antes de terminar nossa análise. Lockwood é um narrador capcioso e repleto de destreza, mas, posto em uma situação estranha, as fissuras e os limites de suas concepções e ideias começam a se fazer visíveis. Um dos aspectos que nos chamou a atenção foi a aparente simpatia que Lockwood demonstra por Heathcliff nas primeiras páginas do romance. Ele diz que ele e Heathcliff formarão “a suitable pair to divide the desolation” entre si, e ainda diz que “He little imagined how

²¹¹ *WH*, p. 7.

²¹² *WH*, p. 17. Grifos nossos. Lockwood já havia dito antes (ao leitor), após Heathcliff lhe negar estadia em *Wuthering Heights* por uma noite, devido ao tempo tempestuoso, que “With this insult my patience was at an end” (*WH*, p. 17), antecipando seu pequeno surto de impaciência.

²¹³ Ambas as citações são de *WH*, p. 18. Grifos nossos.

my heart warmed towards him when I beheld his black eyes withdraw so suspiciously under their brows". Se a ideia de um coração que se acalenta por outra pessoa que recolhe suspeitosamente os olhos por sob as sobrancelhas ao ver tal interlocutor já soa falsa e forçada, não nos esqueçamos de que, na primeira frase do romance, ele já havia dito que Heathcliff seria o senhorio "that I shall be troubled with", tornando suspeitas as palavras elogiosas e simpáticas em referência a ele. Podemos enxergar isso como um certo "paternalismo realista", nas palavras de E.P. Thompson. Trata-se de elemento presente no arcabouço cultural inglês do século XVIII (inclusive no discurso romântico) que caracteriza o olhar aristocrático em relação à cultura popular e ao povo de maneira geral. A aristocracia afirmava a superioridade de sua cultura em relação à do povo, embora não a menosprezasse por completo²¹⁴. Se, num primeiro instante, Lockwood possivelmente enxerga Heathcliff como inferior cultural (assim como a aristocracia enxergava o povo), faz sentido que algo de paternalista se manifeste em seu discurso, por mais que o comportamento de Heathcliff não corrobore esse sentimento de cumplicidade (que, inclusive, desaparece com bastante rapidez conforme Lockwood vai conhecendo Heathcliff mais a fundo). É interessante notar também o "He little imagined" dito no início da frase, sinalizando algo que Lockwood tende a fazer muito enquanto narra: supor, e dar como certo, o pensamento e/ou a opinião de outrem²¹⁵. Logo em seguida, o narrador exprime o seguinte raciocínio: "I felt interested in a man who seemed more exaggeratedly reserved than myself"²¹⁶. O leitor arguto pode se perguntar de onde viria, e se é genuíno, tal interesse (baseado em tudo o que expusemos até aqui). Se formos nos lembrar de que se trata de uma narração em retrospecto e de que Lockwood já passou por toda uma série de problemas na casa de Heathcliff antes de narrar tudo o que leremos em seguida, soam ainda mais implausíveis essas (ainda que) pequenas demonstrações de simpatia em relação a alguém que lhe recepcionou tão mal.

²¹⁴ THOMPSON, 2002. p. 17.

²¹⁵ Ele faz o mesmo, pouco depois, em relação a Joseph: " 'The Lord help us!' he soliloquized in an undertone of peevish displeasure (...) looking, meantime, in my face so sourly that **I charitably conjectured he must have need of divine aid to digest his dinner**, and his pious ejaculation had no reference to my unexpected advent" (WH, p. 4. Grifos nossos). Além da descrição que vilaniza a personagem, é interessante notar o uso do adjetivo "charitably", que significa "caridosamente", como se o narrador estivesse sendo de fato caridoso ao expor tal opinião.

²¹⁶ WH, p. 3.

Irrisório ficar pensando se o que Lockwood diz é “verdade” ou não. Preferimos pensar que são mecanismos críticos instaurados por um autor implícito em relação a um narrador-personagem *gentleman* que força manter aparências gentis mesmo em contextos hostis, e que, no tocante às confidências ao leitor, finge ter controle da situação e estar familiarizado com aquele tipo de convívio social/familiar, como procuramos demonstrar ao longo deste capítulo.

Algo que também nos chamou a atenção diz respeito à frase “a nod was the answer”, dita por Lockwood no início do romance e que já mencionamos anteriormente. A frase sem sujeito agente da ação põe em evidência o gesto não-verbal (“nod”), que é o sujeito gramatical da frase. A retórica dessa pequena oração, ainda que muito sutilmente, colabora na desumanização da figura de Heathcliff. Detalhes como esse ressaltam algo de muito interesse no discurso de Lockwood, que tangenciamos, mas ainda não elaboramos a fundo, a saber, a sugestividade do modo como Lockwood descreve as personagens e suas atitudes, vilanizando-as ou conferindo-lhes caráter negativo, desagradável. O mesmo acontece quando ele complementa a descrição de Cathy, no capítulo dois, com uma frase que dá outro sentido à caracterização da menina: “her forehead corrugated, and her under-lip pushed out, **like a child’s ready to cry**”²¹⁷. A comparação final, em seu contexto de enunciação (Cathy tratando Lockwood com bastante aspereza), produz o efeito de tornar a personagem menos aprazível ao leitor.

Um outro detalhe de interesse é o do portão que não quer abrir e o cavalo que força a barreira para poder entrar na propriedade. Trata-se das primeiras dentre as muitas imagens de entrada forçada existentes na obra (a do início do capítulo dois, inclusive, já foi mencionada em nosso texto). Podemos entender esses momentos de impasse físico (dificuldade de entrar) como adiantamento dos momentos de impasse psicológico (dificuldade de se adaptar e estabelecer uma convivência tranquila) que virão em seguida.

Por fim, gostaríamos de ressaltar como a transição do registro do *tempo do discurso* para o do *tempo da história*, que se dá justamente a partir da segunda metade do primeiro parágrafo (ainda do primeiro capítulo), com a frase que se inicia

²¹⁷ WH, p. 11. Grifos nossos.

com “He little imagined”, é fluida, quase imperceptível, destacando a destreza retórica de Lockwood enquanto narrador (por consequência, a unidade de tom de seu discurso). O mesmo ocorre quando ele passa a descrever a propriedade de Wuthering Heights: um parágrafo para a área externa, outro para a área interna, passando então à descrição de Heathcliff e chegando a uma análise de si próprio, culminando no *flashback* da mulher amada. A sutileza com que Lockwood passa da descrição da casa à descrição de seu dono dá a entender que ambos são um só, um sendo parte intrínseca do outro, como se a propriedade constituísse (e fosse constituída) pelo sujeito, que é dono e, ao mesmo tempo, mobília. Muito da percepção contraditória de Lockwood em relação a Heathcliff (a quem quer ver como inferior, mas parece ver de fato como superior) se dá nesse momento em que ele parece projetar a si mesmo no senhorio (“I bestow my own attributes over-liberally on him”²¹⁸). As questões de classe contraditórias entre as duas personagens que expusemos no início de nosso estudo (Lockwood talvez seja culturalmente superior, mas é financeiramente inferior) talvez estejam na raiz desse sentimento dúbio de desprezo e atração que Lockwood parece nutrir por Heathcliff, ao menos nesse momento inicial da obra. Esperamos ter sido capazes de provar que, na verdade, as questões de classe e posição social que subjazem as relações entre as personagens (não só durante o discurso de Lockwood, inclusive, mas em todo o romance) estão o tempo todo em tensão e mudam a forma como lemos e interpretamos a fala do *gentleman*.

O interessante da não confiabilidade de Lockwood é que ela não é igual a de, por exemplo, Bento Santiago, de *Dom Casmurro*. Enquanto um é não confiável porque é esperto, quer enganar e domina a arte do narrar, o outro se engana constantemente, pisa em falso, é suscetível, coloca-se sempre na defensiva, procura se sobressair (para o leitor) em situações em que claramente está por baixo, além de ter suas expectativas frustradas o tempo todo. Nesse sentido, poderíamos dizer que a não confiabilidade de Lockwood é uma não confiabilidade por *incompetência*.

Ao colocar, como narrador primário de sua obra, um sujeito romântico e *gentleman* que se torna não confiável por incompetência, cujo viés de classe elitista transborda por todos os cantos, acreditamos que a obra de Emily Brontë dá mais um

²¹⁸ WH, p. 6.

passo esteticamente avançado ao fazer a crítica, desta vez, da visão de mundo romântica que transforma o espaço social do campo em um fetiche e também dos bons modos do *gentleman*. Estes são desmascarados diante de um espaço social que não corresponde à imagem idealizada que se fazia dele. Em *O morro dos ventos uivantes*, como pudemos ver, o campo é um espaço de conflito e precariedade onde as tensões interpessoais e familiares são pulsantes e destruidoras.

Considerações (e questionamentos) finais

“Unquiet slumbers, quiet earth”: contrários que são o mesmo, velharia, crise histórica e crise do romance

Após termos analisado algumas das muitas particularidades estilísticas e narrativas de *O morro dos ventos uivantes*, restam algumas perguntas: quais significados históricos possuem essas formas? A que, historicamente falando, corresponde o uso de formas e imagens góticas, míticas e fantasmagóricas no tecido realista da obra de Emily Brontë? Quais as consequências ideológicas do uso da narrativa moldura, da multiplicidade narrativa e da não confiabilidade no romance? Até aqui pudemos concluir que se tratou de fazer a crítica, ainda que inconsciente, de certos padrões formais e culturais (o Realismo, a domesticidade tradicional *gentry*, a visão romântica do campo, os bons modos *gentleman* etc.). Todavia, é preciso indagar qual elemento histórico específico tornou um romance como *O morro dos ventos uivantes* – e suas idiossincrasias, aqui denominadas estrutura de tensões – possível.

Não temos resposta imediata e precisa a essas perguntas, mas temos hipóteses. Uma delas é a de que a estrutura de tensões da obra é análoga a um conjunto de tensões históricas existentes na vida social provinciana da Inglaterra da época, marcada pelo crescimento do modo de produção capitalista-industrial, alterando profundamente a vida da sociedade tanto no campo quanto na cidade. O campo sofreu as alterações causadas pelo avanço da modernização industrial-capitalista de forma diferente da cidade. Os resíduos da vida pré-industrial na zona rural eram muito mais evidentes do que na zona urbana. No campo, elementos de uma sociabilidade pré-moderna (campesinato, terras comunais, subsistência, vassalagem etc.) conviviam, nem sempre harmoniosamente, com os aspectos modernos em ascensão ou, já que estamos falando do final do século XVIII e início e meados do XIX, em processo de hegemonização (propriedade privada, cercamentos, aluguéis, renda da terra, produção dirigida ao mercado etc.). No romance, isso não pode ser visto de forma direta, mas talvez algo disso esteja mimetizado no âmbito das

relações interpessoais e familiares problemáticas postas em cena ²¹⁹. Como já mencionamos antes, uma série de aspectos indicam que a propriedade de Wuthering Heights e os Earnshaw pertencem à *yeomanry*, que, por si só, corresponde a algo ao mesmo tempo pré-capitalista e capitalista, campesino e aristocrata. Trata-se de um lar em que a distância aristocrática (e também *gentry*) entre empregado e patrão não existe, pois Nelly é quase um membro da família, cuja exploração, no entanto, o romance faz questão de não ocultar (“she ceased to hold any communication with me, save in the relation of a mere servant”, “as long as she let him alone she might **trample on us like slaves**, for aught he cared!”²²⁰). O mesmo se pode dizer de Heathcliff, a princípio criado como irmão, tornando-se, posteriormente, possibilidade amorosa de Catherine. No caso dessa personagem, as coisas se complicam ainda mais: trata-se de um trabalhador em regime não salarial, explorado como um escravo. Familismo e servilismo se mesclam no ambiente doméstico *yeomanry* que é figurado na obra, e talvez resida aí a matriz social das relações subjetivas e intersubjetivas destrutivas, sádicas e perversas, às quais procuramos dar certo destaque, ainda que não as tenhamos analisado em detalhe. Um exemplo clássico é o da forma da relação “amorosa” entre Heathcliff e Catherine, que a crítica tradicional idealista (e, conseqüentemente, o senso comum) conseguiu, de alguma forma, transformar em “história de amor” trágica²²¹. Não há nada nesse relacionamento que remonte ao amor romântico erótico - em toda a narrativa eles só se beijam uma vez, da maneira menos erótica possível: “my mistress had kissed him first, and I plainly saw that he could hardly bear, for downright agony, to look into her face!” ²²² - ou ao relacionamento moderno austeniano, com vistas ao casamento, embora problemas

²¹⁹ “(...) social experience, just because it is social, does not have to appear in any way exclusively in these overt public forms. In its very quality as social reality it penetrates, is already at the roots of, relationships of every kind (...) It can appear as radically and as authentically in what is apparently, what is actually personal or family experience” (WILLIAMS, 1970. p. 65).

²²⁰ Primeiro volume, capítulo nove. *WH*, p. 90. Ambas as falas são ditas por Nelly referindo-se à patroa Catherine, logo após a fuga de Heathcliff. O “he/him” da segunda citação refere-se a Hindley.

²²¹ Temos aí um dos elementos mais intrigantes e que mais carece de elucidação crítica em todo o romance, mas que optamos por não examinar nesta dissertação devido à complexidade e à necessidade de um estudo próprio a respeito. Um trabalho como o nosso, no entanto, talvez ilumine os primeiros passos necessários a um estudo mais profundo sobre esse relacionamento tão diferente, complexo, chocante, até mesmo assustador. Recomendamos a leitura de EAGLETON, 2005, que esclarece muitas coisas e fornece muitos subsídios para a total deslegitimação das leituras romantizantes e erotizantes do relacionamento entre Heathcliff e Catherine.

²²² *WH*, p. 164.

dessa ordem também estejam em jogo e atravanquem um possível enlace, como demonstra a famosa conversa entre Nelly e Catherine no capítulo nove (“It would degrade me to **marry** Heathcliff”²²³; “if Heathcliff and I **married**, we should be beggars?”²²⁴). É nessa mesma conversa que Catherine enuncia a famosa frase: “Nelly, I *am* Heathcliff”²²⁵, inexplicavelmente lida pelo senso comum como uma declaração de amor (se o “am” da frase fosse substituído por “love”, tal leitura faria mais sentido). Essa imagem faz pensar na lírica amorosa *antiga* de Petrarca, San Juan de la Cruz e retomada por Camões, na ideia do “amador” *transformado* na “coisa amada”. É o que São Tomás de Aquino, na *Suma Teológica*²²⁶, chamou de “mútua inerência”, que faz com que o amante esteja no amado e vice-versa, mas que, ainda conforme Aquino, não é efeito do amor. Muitas passagens da obra comprovam que, tanto da parte de Catherine quanto da de Heathcliff, um chega a ser o duplo do outro, no qual se reconhecem e se enxergam como se fossem um único ser (“he’s always, always in my mind – not as a pleasure (...) but as my own being – so don’t talk of our separation again – it is impracticable”²²⁷). É semelhante ao que José Antonio Pasta, pensando personagens específicas do romance brasileiro, entendeu como “regime do limite”: “O outro é o mesmo ou, simplesmente invertendo, o mesmo é o outro”²²⁸. Não que a relação entre Catherine e Heathcliff opere conforme esse regime, seria anacrônico pensar dessa forma; Pasta formula esse conceito a partir de uma leitura bastante específica do contexto brasileiro e das relações *sui generis* entre capitalismo e escravidão existentes no Brasil:

Posta a conjunção de capitalismo e escravidão, cujos efeitos se fazem sempre sentir, cada indivíduo vê-se em face de dois regimes da concepção de si e de sua relação com o outro, dois regimes contraditórios, que logicamente deveriam excluir um ao outro, mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência. Por um lado, um regime antes de tudo moderno que corresponde, grosso modo, às relações capitalistas de produção, que prescreve a separação ou a diferença entre o mesmo e o outro; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é

²²³ WH, p. 82. Grifos nossos.

²²⁴ WH, p. 83. Grifos nossos.

²²⁵ WH, p. 84.

²²⁶ Obtivemos acesso ao texto de Aquino através deste site: <https://sumateologica.files.wordpress.com/2017/04/suma-teolc3b3gica.pdf>

²²⁷ WH, p. 84. Grifos nossos.

²²⁸ PASTA, 2010. p. 19.

mesmo rigorosamente inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como algo realmente diferente de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc.²²⁹

Se formos, no entanto, pensar que os termos em que Pasta expõe o problema (a relação entre arcaico e moderno) e compararmos com os nossos próprios termos, talvez não haja uma diferença tão grande entre os dois contextos. A realidade brasileira periférica talvez ilumine aspectos da realidade inglesa que, na província, também possui algo de periférico. Lembremo-nos que a personagem Heathcliff, embora não seja um escravo propriamente dito, possui, de acordo com Beaumont, marcas da escravidão inglesa - algo que não deve ser ignorado simplesmente por ocorrer no centro nevrálgico do capitalismo. Se há algo que *O morro dos ventos uivantes* talvez seja capaz de dizer ao seu leitor é que a província inglesa *não é* o centro do capitalismo: as marcas da barbárie e os resíduos do feudalismo ou de uma vida pré-industrial (nem todos eles necessariamente barbáricos, diga-se) estão lá, *em conjunção* com as operações capitalistas emergentes, afetando profundamente a psique e as relações interpessoais dos sujeitos ²³⁰. Em vez de pensarmos exclusivamente em capitalismo e escravidão, poderíamos continuar pensando em *gentry* e *yeomanry*, capitalismo e feudalismo dentro da própria cultura *yeoman*, trabalho formal e familismo, trabalho formal e servilismo, enfim, outros “contrários” (que são a mesma coisa) possíveis.

O morro dos ventos uivantes é uma obra repleta de “velharia”: formas e imagens góticas e míticas, narrativa moldura, *récit*, o amor de mútua inerência entre Heathcliff e Catherine, servilismo feudal, dentre outras possibilidades, todas remetendo a tempos minimamente remotos. De onde vem toda essa velharia e o que ela representa historicamente? Acreditamos que se trata de uma maneira de representar, de forma crítica, essa realidade histórica onde sociabilidades arcaicas e

²²⁹ PASTA, 2010. p. 18.

²³⁰ “The novel’s vocation is to strip away this self-deceptive assumption by exposing the fact that, in spite of its inhospitable landscape, the atomized community on the moors is uncannily susceptible to the stir of society. This community reproduces the depredations of capitalist society, its asymmetrical relations between men and women, between classes and between races, and it does so in a form that is both exaggerated and disguised. The barbaric social practices that thrive at the Heights under Hindley and then Heathcliff (...) are an inseparable part of metropolitan society too, though they appear to be the implausibly brutal remnant of some pre-capitalist culture” (BEAUMONT, 2004. p. 149).

modernas estão em conflito²³¹. Em geral, ainda que recheada de formas que remetam ao antigo, a estrutura geral da obra, seu tecido formal, é de seu tempo, é realista, como procuramos demonstrar no primeiro capítulo. O universo de *O morro dos ventos uivantes* é uma espécie de universo Outro da modernização industrial e da gentrificação do campo, mas que também é afetado por esses fenômenos em processo de hegemonização. Durante o século XIX, o que os historiadores chamam de *landed interest*, aquilo que caracteriza e fundamenta a *landed society*, estava em crise, em vias de perda de hegemonia. De acordo com Mingay:

The nineteenth century revealed the superior quality of other forms of capital for infinite multiplication and endless variety of application, and so spelt the end of the domination of land²³²

The commercial and industrial middle classes were already considerably more numerous than the landlords²³³

The rapid growth of London, Liverpool, and other centres of commerce, the development of industrial centres like Manchester and Birmingham (....) already rivalled and would eventually supplant the landed interest²³⁴

The eighteenth century saw the last of the old society before its divisions of ranks and functions disintegrated in the face of the forces of industrialism and democracy into the new urbanized, machine-dominated, class structure²³⁵

Acreditamos não só que muitos dos dramas representados em *O morro dos ventos uivantes*, mas também a configuração formal da obra de maneira geral, remetem a essa crise do *landed interest* em fins do século XVIII, afinal de contas, o que está em jogo é o próprio modo de vida das personagens e a estrutura social da qual fazem parte - ainda que de diferentes formas, pois na obra temos diferentes categorias de proprietários, como pudemos ver no primeiro capítulo.

²³¹ "(...) the residual ambiguity of the stock of Gothic images has remained a fertile field for literary exploration: on the one hand, because they are at root and in the far distant past connected with wide-ranging fears, they demonstrate a psychological depth and breadth, and on the other because they have passed through a variety of interpretations and uses they have gained a flexibility which renders them applicable in one way or another to the changing social fortunes of the dominant class" (PUNTER, 1980. p. 422).

²³² MINGAY, 1976. P. 4.

²³³ MINGAY, 1976. P. 12.

²³⁴ MINGAY, 1976. P. 13.

²³⁵ MINGAY, 1976, p. 14.

A faceta propriamente literária de tal crise é colocada em evidência pela obra de Emily Brontë. Trata-se da crise da forma romance, que lhe é intrínseca. Isso se dá, a nosso ver, de duas maneiras. Por um lado, porque a narrativa de Brontë se afasta em alguma medida do que Ian Watt definiu como realismo formal, conforme discutimos por boa parte do primeiro capítulo desta dissertação. Se não chega a ser difícil encontrar aspectos do realismo formal em romances mais ligados à experiência burguesa (que, aliás, serve de matriz histórica a esse fenômeno literário), em romances como o de Brontë, espera-se que outras tendências irrompam e transformem o cenário formal, devido às diferentes configurações e energias sociais do mundo provinciano que lhe deu origem.

Uma outra forma de olhar esse mesmo fenômeno seria pensar que o gênero romance corresponde menos à emergência e consolidação dos valores burgueses e mais a uma experiência dialética entre formas sociais residuais e emergentes, padrão formal ao qual *O morro dos ventos uivantes* parece corresponder melhor. Quem argumenta nessa direção é Michael McKeon, quando diz que o romance se constitui por meio do movimento dialético entre valores aristocráticos e burgueses, no plano social, e estória romanesca (*romance*) e romance (*novel*), no plano literário. Segundo o autor:

(...) the novel is constituted as a dialectical unity of opposed parts, an achievement that is tacitly acknowledged by the gradual stabilization of "the novel" as a terminological and a conceptual category in eighteenth-century usage²³⁶

(...) the origins of the English novel entail the positing of a "new" generic category as a dialectical negation of a "traditional" dominance – the romance, the aristocracy – whose character still saturates, as an antithetical but constitutive force, the texture of the category by which it is in the process of being replaced²³⁷

(...) the novel has a definitional volatility, a tendency to dissolve into its antithesis, which encapsulates the dialectical nature of historical process itself at a critical moment in the emergence of the modern world²³⁸

²³⁶ MCKEON, 1985. p. 180.

²³⁷ MCKEON, 1985 p. 180.

²³⁸ MCKEON, 1985 p. 180.

O morro dos ventos uivantes é melhor iluminado por essa teoria do romance enquanto gênero, inclusive por trazer explicitamente em sua forma elementos do gênero *romance*, através do Gótico²³⁹. Em termos de experiência social, no entanto, o Outro da experiência burguesa/*gentry* no romance de Brontë não é a aristocracia, mas a *yeomanry*, como já pudemos explorar.

Por outro lado, a obra evidencia também a crise da forma romance enquanto “comunidade cognoscível”, nos termos de Raymond Williams. Segundo o autor, os romances de Jane Austen selecionam uma comunidade específica a ser representada de maneira comunicável, cognoscível, “mas só dentro de um grupo limitado de pessoas, na medida em que se relacionavam umas com as outras”²⁴⁰, “o idioma da romancista está ligado ao idioma dos personagens”²⁴¹, “sente-se que a autora e personagens pertencem ao mesmo mundo”²⁴². No entanto, “qualquer pressuposto de uma comunidade cognoscível (...) torna-se cada vez mais difícil de sustentar” devido ao “crescimento das cidades (...) divisão e a complexidade do trabalho, cada vez maiores; as modificações sofridas pelas relações cruciais entre classes e no interior das classes”²⁴³. Como vimos há pouco, tais fenômenos possivelmente também tiveram suas consequências na estrutura formal de *O morro dos ventos uivantes*, em especial devido ao contexto específico de crise do *landed interest*, que está mais diretamente ligado ao universo figurado na obra. Por mais que o escopo social seja pequeno (temos somente duas pequenas famílias e poucos empregados agindo na narrativa), não é tão claro apreender, como em Jane Austen, a posição/classe social das personagens e vê-las atuando em uma comunidade cognoscível, inclusive porque qualquer elemento de comunidade propriamente dita, como já dissemos no primeiro capítulo deste trabalho, é excluído do espaço em que a narrativa se passa, é somente remissão. O que temos é apenas Wuthering Heights, Thrushcross Grange, o espaço natural entre as casas, as personagens e famílias que nelas vivem. Outro aspecto de interesse tem a ver com a questão do foco narrativo. Segundo Raymond Williams:

²³⁹ Como já diz o título do texto de VASCONCELOS, 2002, o romance gótico é a persistência do romanesco no mundo do romance realista.

²⁴⁰ WILLIAMS, 2011. p. 282.

²⁴¹ WILLIAMS, 2011. p. 284.

²⁴² WILLIAMS, 2011. p. 285.

²⁴³ WILLIAMS, 2011. p. 278.

o que temos de ver (...) na literatura rural, não é apenas a realidade da comunidade rural: é também a posição do observador nela e em relação a ela; uma posição que faz parte da comunidade que se quer conhecer²⁴⁴

O problema da comunidade cognoscível é, portanto, sob um novo aspecto, um problema de linguagem²⁴⁵

Nesse aspecto, *O morro dos ventos uivantes* também representa uma crise da comunidade cognoscível pois, em termos de linguagem, não há padrão linguístico ou narrativo que agrupe e dê unidade de tom aos discursos narrados, como procuramos demonstrar no capítulo dois desta dissertação. Não somente há variedade de dialetos e registros linguísticos (inglês *posh* de Lockwood, dialeto de Yorkshire de Joseph e Hareton, mistura dos dois em Nelly), como também temos uma “perspectiva multicentrada”, também nos termos de Raymond Williams, sob a qual a matéria narrada se faz a partir de personagens de procedências sociais e modos de falar diferentes. Contudo, ainda assim se faz necessário, no contexto do romance oitocentista, tentar unificar esse emaranhado de informações diversas e dispersas, e o que temos, então, é um narrador de perfil austeniano que procura, sem sucesso, filtrar os outros falares e dar unidade de tom ao romance.

No contexto de meados do século XIX, talvez fosse impossível o surgimento de um romance narrado por Heathcliff ou Catherine, tornando necessária a narração enviesada e capciosa de Lockwood e Nelly Dean. Um dos maiores trunfos da obra, a nosso ver, é adotar essa medida, de certo modo, inevitável, mas apontar suas fissuras, torná-la não confiável, expor seus limites ideológicos. Uma pergunta que nos intriga é a seguinte: o que seria *O morro dos ventos uivantes* caso narrado pelos protagonistas Heathcliff ou Catherine? Nossa hipótese: teríamos, *avant la lettre*, o romance moderno do início do século XX. O romance da narração fragmentada, às vezes delirante, o romance do distúrbio psicossocial, da total contradição e da impossibilidade completa de totalidade, sem qualquer unidade de tom. Na obra de Brontë, temos vislumbres disso, quase como uma preparação para o que está por vir. Outra semelhança com o romance moderno, a nosso ver, está no que Claudio Duarte

²⁴⁴ WILLIAMS, 2011. p. 279.

²⁴⁵ WILLIAMS, 2011. p. 288.

chama de “negatividade do real”: “as obras modernas lidam menos com o ‘real’ do que com a *negatividade do real* – do que resiste à percepção e ao conceito”²⁴⁶. Como vimos argumentando, muito da potência crítica de *O morro dos ventos uivantes* reside na sua capacidade de exposição do limite ideológico de certas formas literárias, em especial aquelas ligadas às classes dominantes, à burguesia e ao modo de vida *gentry*²⁴⁷.

Como argumentamos no início de nosso estudo, é bem possível que o (entre)lugar histórico de opressão em que Emily Brontë vivia tenha permitido essa visão crítica em relação aos fenômenos históricos e culturais de seu tempo²⁴⁸. O romance se passa nas últimas décadas do século XVIII e nos dois primeiros anos do século XX, mas acreditamos que haja nele uma consciência própria da década de 40 do século XIX, quando ocorre um aumento expressivo dos processos de industrialização e suas investidas na vida social se tornam mais evidentes e veementes. O que procuramos fazer aqui cobre somente dois dos “andares” da altíssima estrutura de tensões que compõe *O morro dos ventos uivantes*. Há uma série de outros andares a serem vasculhados e estas considerações finais procuraram somente mostrar que estamos a par de alguns deles e vislumbrar possíveis portas neles contidas. O que sabemos é que até mesmo um narrador problemático e especioso como Lockwood foi capaz de, em certo nível, capturar essa tensão, nos últimos parágrafos do romance:

I sought, and soon discovered, the three headstones on the slope next the moor: the middle one grey, and half buried in the heath; Edgar Linton’s only harmonized by the turf and moss creeping up its foot; Heathcliff’s still bare.

I lingered round them, under that benign sky: watched the moths fluttering among the heath and harebells, listened to the soft wind breathing through the grass, and wondered how any one could ever imagine **unquiet slumbers for the sleepers in that quiet earth**²⁴⁹

²⁴⁶ DUARTE, 2010. p. 10.

²⁴⁷ “The fact that bourgeois ideology can naturalise this unstable situation sufficiently well to keep the state in operation does not mean that the contradictions and falsities underneath will not surface” (PUNTER, 1980. p. 425).

²⁴⁸ “(...) their marginal relationship to the tradition of letters gave the Brontës access to an entirely different body of knowledge that by its very nature disrupted the life of the parlor” (ARMSTRONG, 1987. p. 190).

²⁴⁹ *WH*, p. 355. Grifos nossos.

É um final de teor aparentemente neutro, que parece indicar um certo apaziguamento do drama narrado, mas que ganha muito em interesse quando se percebe como, na verdade, as imagens contraditórias que permearam todo o romance (tranquilidade da natureza, de teor mais uma vez romântico, em contraposição ao possível sono inquieto dos mortos, imagem gótica) ainda estão em tensão.

Referências Bibliográficas

- ALLOT, M (ed.). *The Brontës: the Critical Heritage*. New York: Routledge, 1974.
- ARMSTRONG, N. *Desire and Domestic Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1987.
- _____. *Fiction in the Age of Photography*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- BEAUMONT, M. "Heathcliff's Great Hunger: the Cannibal Other in *Wuthering Heights*". In: *Journal of Victorian Culture*, vol. 9, n. 2, 2004.
- BENJAMIN, W. "O narrador". In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.
- BOOTH, W. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.
- BOTTING, F. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- BRONTË, C. "Biographical Notice of Ellis and Acton Bell". In: BRONTË, E. *Wuthering Heights*. London: W.W. Norton & Company, 2003.
- _____. "Editor's Preface to the New Edition of *Wuthering Heights*". In: BRONTË, E. *Wuthering Heights*. London: W.W. Norton & Company, 2003.
- BRONTË, E. *O morro dos ventos uivantes*. Porto Alegre: L&PM, 2011
- _____. *Wuthering Heights*. London: White's Books, 2009.
- BROOKS, P. "Realism and Representation". In: *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press, 2005.
- CANDIDO, A. "A personagem do romance". In: CANDIDO, A. et alli. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAVALIERO, G. *The Supernatural and English Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- CHIAPPINI, L. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 1985.
- DIMMOCK, S. *The Origin of Capitalism in England, 1400-1600*. Leiden: Brill, 2014.
- DUARTE, C. *Literatura, geografia e modernização social: espaço, alienação e morte na literatura moderna*. Tese (Doutorado) em Geografia Humana – FFLCH/USP. 2010.
- FEINBERG-COHEN, M. *Professional Domesticity in the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- EAGLETON, T. "The Brontës". In: *The English Novel: an Introduction*. Oxford: Blackwell Publishing, 2009.
- _____. "Heathcliff and the Great Hunger". In: *Heathcliff and the Great Hunger*. London: Verso, 1995.
- _____. *Myths of Power: a Marxist Study of the Brontës*. New York: Palgrave Macmillan, 2005.
- GONÇALVES, A. "O mal de um professor de filosofia". *Revista Cult*. São Paulo, set. de 2010.
- HILLIS MILLER, J. "Wuthering Heights - Repetition and the Uncanny". In: *Fiction and Repetition*. Cambridge: Harvard University Press, 1982.
- HOBSBAWM, E. "A revolução industrial". In: *A era das revoluções*. São Paulo: Paz & Terra, 2012.
- INGHAM, P. *The Brontës*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- JAMESON, F. *The Antinomies of Realism*. London: Verso, 2013.
- KETTLE, A. "Emily Brontë - Wuthering Heights". In: *An Introduction to the English Novel*. New York: Harper Torchbooks, 1960.
- LEAVIS, F.R. *The Great Tradition*. New York: George W. Stewart, 1950.
- LEFEBVRE, H. *The Production of Space*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- LÖWY, M. "A crítica romântica e a crítica marxista da civilização moderna". In: *Romantismo e messianismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- _____ & SAYRE, R. "Romantismo e Revolução Industrial: a crítica social de John Ruskin". In: *Revolta e melancolia*. São Paulo: Boitempo, 2015.
- MCKEON, M. "Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel" In: *Cultural Critique*, n. 1, 1985.
- MEDEIROS, C. L. de. "As faces de Janus: Um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário". *Palimpsesto*. Rio de Janeiro, n. 14, 2012.
- MINGAY, G. E. *English Landed Society in the Eighteenth Century*. London: Routledge and Kegan Paul, 1976.
- MORETTI, F. *Atlas do romance europeu: 1800-1900*. São Paulo: Boitempo, 2003a.
- _____. "O século sério". In: *Novos Estudos CEBRAP*, n. 65, 2003b.
- MUIR, E. *A estrutura do romance*. Porto Alegre: Globo, s/d.

- NEWMAN, N. F. "Workers, Gentlemen and Landowners: Identifying Social Class in *The Professor and Wuthering Heights*". In: *Brontë Studies*, vol. 38, n. 4, 2013.
- NUNES, B. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.
- PASTA, J. A. "Volubilidade e ideia fixa: o outro no romance brasileiro". In: *Sinal de menos*, n. 4, 2010.
- PUNTER, D. *The Literature of Terror*. London: Longman, 1980.
- _____. "Social relations of gothic fiction". In: AERS, D., COOK, J., PUNTER, D. (org.) *Romanticism and ideology*. London: Routledge, 1981.
- _____ & BYRON, G. *The Gothic*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- ROSSETTI, D.G. *Letters of Dante Gabriel Rossetti to William Allingham, 1854-1870*. London: T. Fisher Unwin, 1897.
- THOMPSON, E. P. *Os Românticos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- THOMPSON, F. M. L. *English Landed Society in the Nineteenth Century*. London: Routledge and Kegan Paul, 1971.
- TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- TONUSSI, P. "From *Werther* to *Wuthering Heights*: Possible Convergences". In: *Brontë Studies*, vol. 38, n. 4, 2013.
- VASCONCELOS, S. "Romance gótico: persistência do romanesco". In: *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WATSON, M. "*Wuthering Heights* and the Critics". In: *The Trollopian*, vol. 3, n. 4, 1949.
- WATT, I. "Canhestro e deteriorado: as realidades do realismo". *Literatura e Sociedade*. São Paulo, n. 14, 2010
- _____. *The Rise of the Novel: Studies on Defoe, Richardson and Fielding*. London: Pimlico, 2000.
- WATT, J. *Contesting the Gothic*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
- WILLIAMS, R. "Charlotte and Emily Brontë". In: *The English Novel from Dickens to Lawrence*. London: The Hogarth Press, 1970.
- _____. *O campo e a cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. "Formas da ficção inglesa em 1848". In: *A produção social da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2013.

_____. *A política e as letras*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

WOODRING, C. R. "The Narrators of *Wuthering Heights*". In: *Nineteenth Century Fiction*, vol. 11, n. 4, 1957.

WORDSWORTH, W. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Cotia: Ateliê, 2008.