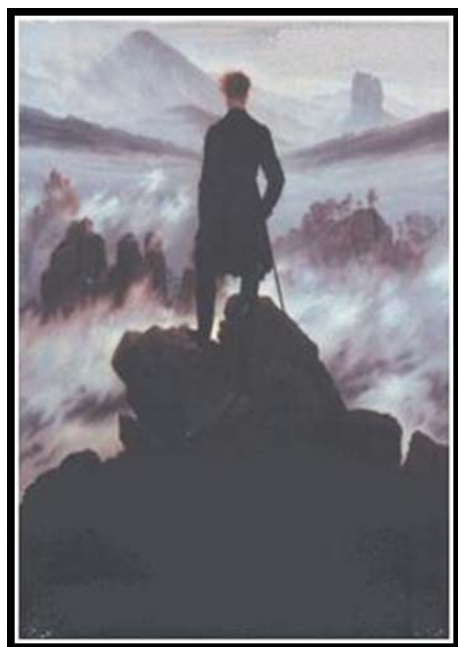


UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS



A SUBVERSÃO DAS RELAÇÕES COLONIAIS EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*: QUESTÕES DE GÊNERO

DAISE LÍLIAN FONSECA DIAS

JOÃO PESSOA

2011

DAISE LÍLIAN FONSECA DIAS

**A SUBVERSÃO DAS RELAÇÕES COLONIAIS EM O MORRO
DOS VENTOS UIVANTES: QUESTÕES DE GÊNERO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para a obtenção do grau de doutor em Letras.

Área de Concentração: Literatura e Cultura.

Linha de Pesquisa: Memória e Produção Cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira.

JOÃO PESSOA, Pb

MARÇO, 2011

**A SUBVERSÃO DAS RELAÇÕES COLONIAIS
EM O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: QUESTÕES DE GÊNERO**

**Tese submetida à Universidade Federal da Paraíba, para obtenção do título de Doutor
em Letras, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras.**

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira

Examinador: Prof. Dr. Antônio Eduardo de Oliveira (UFRN)

Examinador: Prof. Dr. Sebastien Joachim (UEPB)

Examinador: Profa. Dra. Liane Schneider (UEPB)

Examinador: Profa. Dra. Genilda Alves de Azeredo Rodrigues (UEPB)

A Bíblia diz no Livro dos Salmos, capítulo 103:1-2: “Bendize, ó minha alma ao Senhor, e tudo o que há em mim, bendiga o Seu santo nome. Bendize, ó minha alma ao Senhor, e não te esqueças de nenhum dos Seus benefícios”. Dedico, portanto, esta tese tão sonhada ao meu amado criador e protetor, Deus, ao seu Filho amado Jesus Cristo, que de tanto amor, por mim morreu na cruz para me dar esperança de vida eterna, e ao Espírito Santo de Deus, o meu Consolador. Obrigada por tudo.

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela compreensão e apoio nesse período de exílio voluntário.

À minha querida orientadora, Profa. Dra. Nadilza Martins de Barros Moreira, pelo excelente trabalho de orientação.

À Sarah Laycock, da Brontë Society, na Inglaterra, pela presteza e inestimável ajuda *on-line* ao longo desta pesquisa.

Às Profas. Dras. Genilda Azeredo e Liane Schneider pelas valiosas contribuições por ocasião dos exames de seleção e de qualificação.

Aos professores pelas aulas maravilhosas e aos funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB pela dedicação.

À Unidade Acadêmica de Letras do Centro de Formação de Professores da UFCG, nossa instituição, pela liberação concedida ao longo do curso.

Ao meu primo, Ideraldo Luiz, por ter me sugerido a leitura de *O morro dos ventos uivantes*.

A todos que direta ou indiretamente contribuíram para a realização da nossa pesquisa.

“Foi o Senhor quem fez isto, e é coisa maravilhosa aos nossos olhos.”
Salmos 118.23

RESUMO

O objetivo desta pesquisa é analisar *O morro dos ventos uivantes* (1847), da escritora inglesa Emily Brontë (1818-48), sob a perspectiva póscolonial, tomando como base os estudos de Said (1994; 2003), Ashcroft *et al* (2004), Loomba (1998), e Boehmer (2005), dentre outros. Percebe-se na literatura inglesa um padrão repetitivo de representação das relações coloniais – sobretudo até 1847, ano da publicação da obra em estudo - que enaltece os ingleses e sua cultura, e que desqualifica os povos de pele escura, assim como suas respectivas culturas. Esses povos são, em geral, representados de forma preconceituosa e sob o domínio do imperialismo inglês. O romance de Brontë subverte esse tipo de representação porque o protagonista, um cigano estrangeiro, Heathcliff, consegue reverter as relações socioeconômicas impostas por seus opressores, os ingleses que o cercam, e, consequentemente, subjuga-os de forma análoga à sua própria experiência. Destaca-se, nesta obra, seu caráter subversivo, porque a narrativa passa-se na Inglaterra, o que confere ao feito de Heathcliff um valor significativo, uma vez que ele obtém sucesso em relação a algo que despertava grande temor para os ingleses: serem vítimas das forças de raças escuras em seu próprio território, a Inglaterra.

PALAVRAS-CHAVE: Póscolonialismo, literatura inglesa, Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, relações coloniais.

ABSTRACT

The objective of this research is to analyze *Wuthering Heights* (1847), written by the English writer Emily Brontë (1818-48), from a postcolonial perspective, based on Said (1994; 2003), Ashcroft *et al* (2004), Loomba (1998), and Boehmer (2005), among others. It is noticed that there is in the English literature a repetitive model of representation of the colonial relationships – mainly until 1847, when Brontë's romance was published – which praises the English people and their culture, disqualifying dark skinned people as well as their culture. Those people are, in general, represented from a negative perspective and subjugated by the English imperialism. Brontë romance subverts this kind of representation because the protagonist, a foreign gypsy, Heathcliff, reverts the socio-economical relationships imposed by his oppressors, the Englishmen who surround him and, consequently, subjugates them by an analogical way to his own experience. The novel's subversive characteristic will be highlighted, mainly the fact that the history takes place in England, which gives significance to Heathcliff's actions, since he is well succeed in something that provokes fear to English people: they become victims of dark skinned people in their own territory, England.

KEYWORDS: Postcolonialism, English literature, Emily Brontë, *Wuthering Heights*, colonial relationships.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I	
1. CONTEXTO DA ESCRITA DE MULHERES NO SÉCULO XIX: EMILY BRONTË: ...	18
1.1 A trajetória das irmãs Brontë rumo à autoria	18
1.2 A recepção crítica da prosa de Emily Brontë..	46
CAPÍTULO II	
2. O PÓSOLONIALISMO E A LITERATURA	76
2.1 Aspectos do póscolonialismo e a literatura inglesa	76
2.2 A literatura póscolonial e <i>O morro dos ventos uivantes</i>	113
CAPÍTULO III	
3. RELAÇÕES COLONIAIS EM <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i>	139
3.1 A subversão do ponto de vista colonial e da representação do subalterno.....	139
3.2 Questões de espaço na metrópole imperial.....	178
3.3 Relações de gênero	220
CONSIDERAÇÕES FINAIS	256
BIBLIOGRAFIA.....	265

INTRODUÇÃO

Analisar um romance como *O morro dos ventos uivantes* (1847) é algo tão difícil quanto prazeroso. Quando nos debruçamos sobre o texto, passamos a perceber e a compreender melhor muitos aspectos do mundo à nossa volta, das pessoas, das relações humanas e sobre nós mesmos. É um diálogo com muitas pessoas ao mesmo tempo. Com o autor, com o seu tempo, com suas influências e com os personagens. É uma tarefa árdua, pois quanto mais lemos mais percebemos que qualquer viés de leitura que escolhermos para abordar a obra pode parecer tanto enriquecedor quanto limitado diante da sua complexidade. Ainda assim, talvez o ideal não seja optar por um viés de leitura apenas, mas dar as mãos a tantos outros para que possamos, a partir daí, lançar novas luzes sobre a obra e dialogar com a sua fortuna crítica.

Decidi fazer esta pesquisa sobre *O morro dos ventos uivantes* quando ainda estava na graduação. O fascínio que senti pelo único romance de Emily Brontë fez-me desejar mergulhar nele mais profundamente, não apenas pelo prazer de uma ou de várias leituras, por isso, li-o por satisfação pessoal algumas vezes, antes mesmo do compromisso com esta pesquisa. Ainda durante o mestrado, preocupei-me modestamente em encontrar algo que trouxesse uma contribuição diferente sobre a obra que analisaria no doutorado. Afinal, percebi que muito já havia sido dito sobre ela. A busca terminou no Seminário Internacional Mulher e Literatura, realizado pela UFPB, em 2003, quando participei de um minicurso sobre póscolonialismo e literatura.

Através da crítica póscolonial, encontrei definitivamente a abordagem que desejava e que julguei significativa para esta pesquisa. Mesmo assim, durante a trajetória da pesquisa, percebi que não poderia deixar de mencionar as dificuldades encontradas tanto por Emily Brontë, enquanto mulher escritora, quanto por companheiras suas, também mulheres, na luta pela autoria e, consequentemente, por um posicionamento no mercado editorial, nem poderia ocultar o duplo padrão da crítica do qual fala Showalter (1977), que julgava o que era publicado por homens e por mulheres, dentre outros pontos, à época de Brontë. Portanto, meu texto como um todo, precisou dar as mãos aos Estudos Póscoloniais e Feministas para me sentir mais confortável ao levantar os pontos que escolhi para a análise.

A relevância da minha pesquisa reside no fato de que ainda não são comuns análises sobre *O morro dos ventos uivantes* partindo de uma perspectiva póscolonial. Ao levantar a fortuna crítica da obra, percebi inúmeras análises sob as seguintes perspectivas: feminista

(GILBERT & GUBAR, 1984); gótica (MOERS, 1976); marxista (EAGLETON, 2005); psicanalítica (WION, 2003). Todavia, considerando todo o material pesquisado, encontrei apenas dois textos que analisam a obra sob um viés póscolonial. “*Your father was emperor of China, and your mother an Indian Queen*”: *reverse imperialism in Wuthering Heights*, é um subcapítulo do livro *Imperialism at home: race and Victorian women’s fiction*, de Susan Meyer (1996). A primeira parte do título do capítulo de Meyer foi retirada de uma fala da narradora de *O morro dos ventos uivantes* [*Wuthering Heights*], Nelly Dean, em uma conversa com Heathcliff, o protagonista. O Segundo texto é *Imperialist nostalgia and Wuthering Heights*, de Nancy Armstrong (2003).

O texto de Meyer e o texto de Armstrong foram lidos por mim antes da escrita do pré-projeto e tiveram valor significativo para a pesquisa, sobretudo pelo fato de que, pela primeira vez, eu havia encontrado um suporte analítico que validava minha proposta de análise. O texto de Armstrong, na verdade, encontra-se classificado na coletânea de Peterson (2003) como sendo uma análise de *O morro dos ventos uivantes* na perspectiva cultural. Já o texto de Meyer, também incluso na mesma coletânea, é classificado como sendo uma análise que combina perspectivas de leituras sobre o romance de Brontë – a combinação de perspectivas tem se tornado uma tendência contemporânea nas análises do *corpus* da minha pesquisa. Contudo, os dois textos discutem as relações coloniais na obra e destacam a visão anti-imperialista de Brontë, e foram os únicos textos encontrados que analisam as relações coloniais no meu objeto de estudo.

A pesquisa que tenho feito, por se tratar de uma tese de doutorado, propõe-se a oferecer uma leitura sob uma perspectiva ainda não muito explorada da obra. Inclusive, a relevância do meu trabalho se fortalece, uma vez que, nas nossas buscas, não foram localizadas no Brasil, nem teses de doutorado nem dissertações de mestrado que analisassem *O morro dos ventos uivantes* sob a perspectiva póscolonial. Portanto, acredito que minha pesquisa irá contribuir com mais uma interessante possibilidade de leitura do *corpus* que escolhi.

Assim, o objetivo desta tese é analisar o romance de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, sob uma perspectiva póscolonial, aliada a uma outra, a feminista. Uma análise detalhada será feita sobre a maneira como a autora retrata os encontros coloniais em seu romance e os desdobramentos das relações entre o povo da metrópole e o estrangeiro - supostamente oriundo de uma colônia - dentro da metrópole imperialista. Além disso, será debatida a condição da mulher inglesa aprisionada em uma estrutural patriarcal, bem como suas relações com o outro racial.

Como o viés escolhido para a análise é o póscolonial, cabe dizer que os Estudos Póscoloniais são um ramo interdisciplinar que estuda as literaturas de países que emergiram da colonização (as literaturas dos povos que foram colonizados), bem como as literaturas produzidas pelos grandes impérios ocidentais (as literaturas dos povos colonizadores). A abordagem literária póscolonial, segundo Wisker (2007), utiliza-se de diversas perspectivas críticas, dentre elas, a psicanálise (identidade, opressão, silenciamento); o feminismo (a representação da mulher, a expressão do ponto de vista delas, construção e representação da masculinidade); a linguística (as formas que a escrita toma, escolha da linguagem e estrutura); o marxismo (relações entre a produção literária e modos de trabalho, relações de poder, contexto histórico).

A análise que se pretende fazer pode ser considerada póscolonial porque destaca o lugar e a condição do homem oriundo de um lugar fora do centro imperial, Heathcliff, cuja raça é considerada inferior pela maioria dos ingleses que o cercam, como mostra o contexto interno da obra. Nesse caso, o foco da pesquisa estará na figura do cigano Heathcliff e em suas relações com homens e mulheres – Cathy em especial - brancos, ingleses, de diferentes classes sociais e falantes do inglês, no coração da Inglaterra. Um dos objetivos será fazer uma interpretação que se supõe seja nova, do texto de Brontë, sobretudo porque trabalhar com a perspectiva póscolonial significa reconstruir, reinterpretar e criar novas possibilidades de leitura para obras canônicas escritas em período colonial.

Preciso dizer que o tratamento dado a Heathcliff como colonizado, ao longo desta tese, comunga com a perspectiva de Fanon (1983) de que o colonizado não é simplesmente aquele cujo trabalho tem sido apropriado, mas também aqueles em cuja alma um complexo de inferioridade foi criado pela morte e enterro da sua originalidade local e cultural. Além disso, Heathcliff é vítima do colonialismo dos ingleses, isto é, daquele sistema colonial que acontecia dentro da metrópole imperialista. Enquanto estrangeiro, ele tem a sua cultura e o seu idioma desqualificados e, como está isolado do próprio povo, perde a capacidade de falar o idioma nativo e de manifestar a própria cultura, inclusive devido ao esquecimento, uma vez que chega criança à Inglaterra. Sua cor e traços físicos são um forte elemento para a outremização da qual é vítima e consequente rejeição em termos de raça, de moralidade, de expectativas em relação a sua pessoa. O fato de ter sido achado em Liverpool coloca Heathcliff no porto comercial mais importante da Inglaterra à época onde não-brancos eram vendidos e figuras do império *contaminavam* o solo inglês com costumes, hábitos e idiomas diferentes provocando medo de miscigenação e de desordem.

Além disso, o ponto de vista póscolonial enriquece esta análise porque esse viés crítico tem preocupações importantes que colaboram com nosso foco. Dentre elas, destacamos: revisar conceitos considerados universais e destacar mais profundamente a perspectiva do *outro* racial e de gênero no contexto das relações coloniais, por exemplo. É, então, através da crítica póscolonial que tanto o homem quanto a mulher oriundos - ou não - de uma (ex)colônia confrontam os valores dos colonizadores e trazem à tona preconceitos contra si mesmos em textos coloniais. Esses pontos serão discutidos na análise proposta, uma vez que são fundamentais para a compreensão das relações coloniais no romance de Brontë. É importante destacar que o trabalho do crítico que utiliza a perspectiva póscolonial inclui recuperar, reler, reavaliar obras que dentro dos contextos colonial e póscolonial apresentam valores e pontos de vista não só diferentes, mas conflitantes sobre as relações resultantes dos encontros coloniais.

Nesta pesquisa, preferi adotar o termo *póscolonial* em vez de *pós-colonial*, este último, segundo McClintock (1994), sugere uma exclusiva construção histórica indicada no uso do hífen que sugere a ideia de *após*. A opção pelo uso de *póscolonial* – sem o hífen – justifica-se pelo fato de que o termo não hifenizado indica não apenas trabalhos produzidos seguindo a construção histórica colonial ou imperial, mas também trabalhos que respondem a tais contextos, que o rejeitam, que o resistem e questionam seus efeitos, não importando o período em que foram produzidos. Essa questão de nomenclatura será debatida no capítulo dois.

Quanto à análise do romance de Brontë, será feita a partir de três pontos-chaves: a autora, a crítica póscolonial e a ficção. O objetivo é mostrar a condição e o lugar do homem estrangeiro de pele escura e das mulheres brancas, todos vítimas dos sistemas imperial e patriarcal que os oprime. Assim, novos sentidos serão identificados nesse importante texto da primeira metade do século XIX, *O morro dos ventos uivantes*. Será possível perceber que na análise haverá um diálogo entre a voz da autora, Emily Brontë, e a dos narradores, influência da teoria do autor implícito. De fato, será possível perceber a ironia e a genialidade da autora ao escolher narradores ingleses, de espaços, classes, sexos, idades e pensamentos diferentes para mostrar a maneira de pensar daquele grupo, os ingleses, mas também para construir sua crítica a tais pensamentos de superioridade racial e religiosa. Será difícil não perceber a proposta, por parte de Brontë, de subversão do discurso colonial tão comum na literatura inglesa de até então, especialmente porque a autora rompe com a herança literária que herda, em termo de ideologia (ela subverte a representação do subalterno estrangeiro) e de conteúdo (seu protagonista é um cigano estrangeiro que subjuga ingleses dentro da Inglaterra).

Em relação ao termo *subversão*, muitas são as definições encontradas não apenas desse termo como de derivados propostos em dicionários, tais como o *New English Dictionary and Thesaurus* (1999) e o *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary* (1998). Todas as definições levam a um denominador comum: subversão é o ato ou o efeito de subverter; significa revolta, insubordinação, desorganização, motim, inversão da ordem natural. Subversivo é aquele que subverte ou pode subverter; é uma pessoa revolucionária, contrária à ordem. Subverter é destruir, derrubar, arruinar, confundir, perturbar, desorganizar, perverter, revolucionar.

Esta tese irá mostrar que Emily Brontë, uma autora inglesa na Era Vitoriana - a qual tem diante de si séculos de uma literatura majoritariamente nacionalista e eurocêntrica, fiel ao padrão de narrativas sob a ótica imperialista - propõe um olhar diferente para as relações coloniais ao trazer para o centro do debate as agruras de um estrangeiro que de vítima do imperialismo inglês assume a postura comum dos colonizadores e impõe um colonialismo de forma reversa aos seus antigos opressores, subvertendo a ordem natural das relações coloniais em seu texto ficcional.

No primeiro subtópico do capítulo 1, o foco estará na trajetória da vida e da obra de Emily Brontë e de suas irmãs, da infância até conseguirem posicionar-se no mercado editorial. Alguns dos pontos discutidos serão as experiências políticas, sociais, literárias e religiosas que as irmãs Brontë tiveram, e como elas contribuíram para a formação do pensamento das três jovens enquanto mulheres escritoras oitocentistas. Como se verá, a vida das irmãs Brontë ilustra a condição da mulher na sociedade vitoriana, tanto em termos de educação quanto de profissão, e refletiremos também sobre as concepções da época, no que se refere ao que a sociedade vitoriana esperava das mulheres. Será debatido que Charlotte, Emily e Anne Brontë contribuíram de forma decisiva para a consolidação de uma tradição literária de autoria feminina, apesar das dificuldades, através de obras controversas, as quais divergiam do padrão de escrita que se esperava que saísse da pena feminina. Os romances das irmãs Brontë chocaram o público e a crítica por diversas razões, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Elas revolucionaram a maneira como se caracterizavam personagens de ambos os sexos, por conseguinte, foram profundamente críticas - quer explicitamente quer implicitamente - no que diz respeito ao papel da mulher na sociedade enquanto o *outro*, termo utilizado por Beauvoir (1980), em seu livro *O segundo sexo*, publicado em 1940, referindo-se ao *segundo sexo*, a mulher. Emily Brontë, em sua genialidade, conseguiu expor um lado obscuro do imperialismo inglês ao criar um personagem cigano, Heathcliff, que de vítima dos

ingleses passa a ser algoz deles, dono de tudo e controlador dos que antes o reduziram à condição de subalterno.

No segundo subtópico do primeiro capítulo, serão mostrados aspectos relacionados à recepção de *O morro dos ventos uivantes*. Serão debatidas algumas questões importantes que tratam da maneira como a crítica pensava em relação à presença das mulheres no universo literário inglês oitocentista, inclusive em relação à escrita do gênero romanesco. Será feita uma análise da fortuna crítica da obra, desde a sua publicação até o presente, além da apresentação de trechos de artigos de jornais de 1847 com críticas do romance, a fim de ilustrar as primeiras impressões sobre a obra, bem como as variações da crítica ao longo dos séculos, tudo isso com o objetivo de reforçar a pertinência da análise proposta por esta tese.

No segundo capítulo, haverá um debate acerca de questões de natureza teórica. Apenas para fins didáticos, serão discutidos, no primeiro subtópico, aspectos do póscolonialismo e da literatura inglesa, uma vez que o romance analisado foi escrito por uma autora inglesa e trata das relações coloniais entre ingleses e um jovem de origem indefinida, porém especulada como sendo de uma colônia inglesa. No segundo subtópico, darei destaque à resposta de autores póscoloniais, através da literatura que têm produzido, às práticas da antiga metrópole imperialista – especialmente a Inglaterra - uma vez que esta tese defende também que o romance de Brontë apresenta características do que se convencionou chamar de póscoloniais no sentido daquela literatura escrita, em geral, por autores de (ex)colônias. Os dois subtópicos complementam-se porque mostram tanto a perspectiva do que se pensava e se produzia na metrópole imperialista quanto o revide de antigas colônias e de suas literaturas.

No primeiro subtópico, apresentarei aspectos importantes das teorias críticas póscoloniais, tais como: questões ligadas ao colonialismo e imperialismo; a controvérsia em relação ao termo *pós-colonial*; bem como alguns dos principais teóricos e elementos das suas teorias. Além disso, serão trazidos exemplos de obras clássicas da literatura inglesa que representam o ponto de vista imperialista defendido, em geral, na literatura inglesa. Um dos objetivos é mostrar a herança cultural/literária a que Emily Brontë teve acesso, e como a autora afasta-se da concepção colonial ao subverter a representação das relações coloniais em seu romance.

No segundo subtópico discutirei as relações entre aspectos do póscolonialismo e suas relações com o feminismo, e a literatura póscolonial, bem como a importância deles no contexto dos povos tocados pelo colonialismo em sua luta pela descolonização. A discussão sobre os três pontos mencionados reveste-se de importância, uma vez que criam um contexto para a melhor compreensão da análise sobre as relações coloniais em *O morro dos ventos*

uivantes. Este subtópico tratará também de características da literatura póscolonial como também da natureza do seu discurso que é de contestação do discurso imperialista eurocêntrico; questões ligadas à estratégia literária póscolonial chamada de reescrita; aspectos comuns da literatura póscolonial em relação à obra de Brontë. Nessa perspectiva, serão levantados pontos sobre obras que são reescritas de *O morro dos ventos uivantes* e como elas corroboram para mostrar que Brontë foge da tradição literária inglesa no que se refere à representação ficcional das relações coloniais. Um dos objetivos é mostrar que o romance de Brontë apresenta características que podem incluí-lo no rol de obras literárias chamadas de póscoloniais. Além disso, este subtópico situará o romance de Brontë no importante universo literário contemporâneo da reescrita póscolonial, uma vez que a obra em estudo foi reescrita na perspectiva póscolonial, por uma escritora – Maryse Condé - oriunda de uma antiga colônia, a ilha caribenha chamada de Guadalupe.

O terceiro capítulo será o mais denso e trará a análise de *O morro dos ventos uivantes* sob a perspectiva póscolonial de acordo com a nossa proposta de trabalho. Conforme será visto, Emily Brontë apresenta uma perspectiva de crítica aos desdobramentos do imperialismo no contexto interno que será debatida sistematicamente pela literatura inglesa pouco mais de um século depois. A representação ficcional das relações coloniais por parte da autora antecipa um conteúdo contestatório que ganhará força apenas no século seguinte ao lançamento do seu romance. Embora Joseph Conrad (1857-1924) escreva no final do século XIX sobre tais relações, há controvérsias sobre sua postura, se seria a favor ou contra a opressão dos colonizadores sobre os colonizados, como discute Chinua Achebe (1988), o qual conclui que *Heart of Darkness* (1899) validava o discurso imperialista, e Conrad era um racista. No caso de Emily Brontë, em seu único romance, percebe-se que seu olhar é favorável a Heathcliff e às mulheres, ambos os grupos aprisionados em uma estrutura imperialista e patriarcal, de modo que a autora critica a maneira como a sociedade inglesa lidava com a figura do outro racial e religioso e com as mulheres.

O primeiro subtópico do terceiro capítulo trará uma análise dos narradores. Mostrará como os narradores e os personagens excluem Heathcliff e o desqualificam em termos raciais, culturais e religiosos. Será investigado também como Heathcliff vai se afirmando gradativamente como indivíduo e tomando as rédeas da sua história. Torna-se evidente, ainda, que a posição de liminaridade do protagonista o leva à mímica dos seus opressores, mas é exatamente essa estratégia subversiva que ele utiliza como ferramenta para a autoafirmação e para a tomada de controle sobre as terras das duas famílias e de pessoas que antes o reduziram à condição de serviçal.

Já o segundo subtópico do terceiro capítulo apresentará a análise sobre as questões de espaço no universo colonial e patriarcal da obra. O debate será em torno dos espaços antagônicos - O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange – e o que eles representam para seus habitantes em suas relações com o outro racial. Destacará o antagonismo de espaços tanto no contexto interno, isto é, na Inglaterra, como no contexto externo, ou seja, do que está fora do centro do império e como tais espaços são percebidos pela visão imperialista de personagens da obra e pelo texto em si.

O último subtópico do terceiro capítulo analisará as relações de gênero imbricadas nas questões de natureza colonial e patriarcal. O objetivo é destacar a identificação de mulheres inglesas com Heathclif. Será discutido o fato de que o romance promove um pacto entre os dois grupos minoritários, as mulheres e o outro racial, através dos personagens Cathy e Heathcliff, e denuncia que era mais fácil para ele sobreviver e reverter sua situação de subalternidade naquele ambiente, a Inglaterra setecentista, do que mesmo para uma mulher inglesa que tivesse anseios considerados impróprios para seu sexo.

Para a escrita desta tese, alguns autores serão fundamentais, dentre eles, Showalter (1977), Gilbert e Gubar (1984 e 1996), Woolf (2004), para o suporte em relação à crítica feminista, uma vez que Emily Brontë está inserida em um rico e árduo período da história literária para as mulheres escritoras. No que se refere à crítica póscolonial, Said (1994; 2003), Loomba (1998), Boehmer (2005), Ashcroft *et al* (2004), Bhabha (1983; 2004), Fanon (2007), Spivak (1994), dentre outros, têm destaque, sobretudo porque teorizam sobre as relações (pós)coloniais dentro e fora da literatura. A união das perspectivas póscolonial e feminista enriquece a análise como um todo, pois o romance estudado tem dois protagonistas de nacionalidades e sexos diferentes que lutam para se afirmar em uma sociedade que os oprime.

Esta pesquisa acontece 164 anos após a primeira publicação de *O morro dos ventos uivantes* no início de um novo século e de um novo milênio, quando a crítica póscolonial continua em pleno desenvolvimento e consolidação na academia. Enquanto isso, em algumas partes do globo, homens e mulheres oriundos de ex-colônias têm conquistado espaço intelectual e respeito por parte dos que os subjugaram ou subjugam. Porém em outras, eles permanecem enfrentando situações semelhantes às problematizadas por Emily Brontë na primeira metade do século XIX. Assim, a atualidade da obra é percebida por dialogar com o século XXI, um mundo ainda em constante processo de luta pela descolonização.

1. CONTEXTO DA ESCRITA DAS MULHERES NO SÉCULO XIX: EMILY BRONTË

1.1 A trajetória das irmãs Brontë rumo à autoria

Não era fácil ser mulher na primeira metade do século XIX, sobretudo sendo membro de uma família pobre e tendo aspirações literárias, como foi o caso de Emily Brontë (1818-1848), e de suas irmãs Charlotte (1816-1855), e Anne (1820-1848). Para que melhor se compreenda o contexto no qual viveram as irmãs Brontë – três das mais importantes escritoras inglesas de todos os tempos - e as dificuldades que enfrentaram para se posicionarem no mercado editorial, será feita uma breve exemplificação sobre as condições impostas pela sociedade vitoriana às mulheres que desejavam tornar-se escritoras. Como se verá, as escritoras pioneiras abriram com dificuldade as portas do que viria a ser uma tradição literária de autoria feminina. Entretanto, o objetivo central é analisar o esforço pessoal e público que as irmãs Brontë fizeram para serem (re)conhecidas como escritoras. Além do mais, a trajetória delas se assemelha à de muitas mulheres que se inseriram na história da literatura como autoras na busca por inclusão em uma sociedade de tradição masculina e patriarcal, na qual os detentores do poder hegemônico cultural controlavam, inclusive, a produção literária da sociedade à qual pertenciam.

Em seu livro clássico, *A literature of their own* (1977), uma das mais renomadas pesquisadoras da condição feminina, Elaine Showalter, analisa a luta de escritoras na tradição anglo-americana, bem como o desejo delas de acesso ao mercado editorial e as implicações decorrentes disso. Um dos grandes preconceitos que as mulheres escritoras tiveram de enfrentar no século XIX foi a desqualificação dos temas abordados em suas obras, dentre eles, havia a principal acusação sobre a “incômoda” presença do que chamavam de “domesticidade” nas obras femininas. Muitas vezes esse julgamento acontecia *a priori*, baseado no tradicional e limitado acesso à educação disponível às mulheres, como mostra Showalter. A sociedade, em geral, imaginava que o que saía da pena de uma mulher deveria ser tão limitado quanto a visão de mundo que a opinião pública julgava que elas tinham sobre a vida, sobre as artes, sobre tudo.

Em relação às escritoras oitocentistas, os temas abordados, o ponto de vista adotado e a linguagem eram, predominantemente, voltados para a esfera doméstica e envolviam preocupações com a família e a ordem doméstica em geral. É um fato que as mulheres

escreviam sobre as experiências do seu espaço, o aprisionamento da sua restrita esfera de atuação. Por outro lado, como alternativa às limitações impostas ao seu sexo, surgiu um grito artístico de protesto através da produção literária, contra as imposições culturais que as representavam equivocadamente ou de forma reducionista, e também pelo talento e pelo desejo de se tornarem escritoras reconhecidas.

Além disso, culturalmente a mulher era vista de forma contraditória sendo representada na literatura através de estereótipos de cunho supostamente positivo, como mãe, esposa, solteirona, submissa, rainha do lar, anjo do lar, e os de aspectos mais claramente tidos como negativos, tais como: prostituta, feiticeira, demônio, Eva, Lilith, dentre outras imagens. A grande teórica da chamada *primeira onda do feminismo*, a escritora inglesa Virgínia Woolf (2004, p. 51), em seu livro clássico, *A room of one's own*, publicado em 1929, mostra que, na ficção, muitas vezes a mulher é retratada como alguém da mais alta importância, a exemplo de Clitemnestra, Antígona, dentre outras; mas em termos práticos, ela é insignificante, de modo que a mulher “[...] domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo.” No século XIX, Woolf afirma que a mulher “[...] mal sabia ler, quase não conseguia soletrar e era propriedade dos maridos”. Duas das mais reconhecidas pesquisadoras contemporâneas, Gilbert e Gubar (1996), criticam as representações idealizadas das mulheres na ficção oitocentista e mostram a vida difícil das mulheres reais, desprovidas de direitos básicos.

É importante destacar um argumento de Woolf (2004, p. 41) acerca da vida das mulheres reais. A autora defende que quando um professor, por exemplo, insistia enfaticamente “[...] na inferioridade das mulheres, não estava preocupado com a inferioridade delas, mas com sua própria superioridade. Era isso que ele estava protegendo [...], pois era para ele uma jóia do mais raro valor”. Isso acontecia, segundo a autora, porque “em todos esses séculos, as mulheres têm servido de espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro do seu tamanho natural”. Woolf prossegue em sua crítica às relações de gênero: “Como pode ele continuar a proferir julgamentos, civilizar nativos, fazer leis, escrever livros [...] se não puder se ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real?”.

Com relação às mulheres escritoras, Moers, em seu livro *Literary Women* (1976) – o primeiro grande estudo acerca de escritoras da tradição anglo-americana e suas obras – afirma que elas já dominavam a escrita e a produção de romances no final do século XVIII, na Inglaterra. Entretanto, para Miller (1986), no próprio século XVIII e início do século XIX, as dificuldades para as mulheres não estavam apenas na exclusão delas por parte de instituições

(como por exemplo, a academia, o mercado editorial e a crítica) que davam apoio, disseminavam e julgavam a literatura; impedimentos mais graves estavam relacionados à limitação – embora tal limitação não tenha impedido a produção feminina - das experiências sociais e à deturpada percepção masculina acerca do lugar das mulheres na sociedade. O que a crítica se perguntava era se elas tinham algo para dizer, sobre o que escreveriam e se poderiam atingir os padrões masculinos ao fazê-lo.

A história mostra que as escritoras inglesas precursoras tornaram-se alvos perfeitos para a crítica androcêntrica da época, a qual, segundo Gaskell (2005), para explicar a suposta inferioridade nos escritos de mulheres, dispunha de revistas como a *Fraser's* (assinada pela família Brontë), que publicava textos como este, reproduzido por Showalter (1977, p.79; tradução nossa):

Um romance escrito por um homem é geralmente uma produção mais elaborada do que um escrito por uma mulher; a educação dele e a experiência dão-lhe uma variedade mais ampla de pensamento e mais amplitude na escolha de personagens, e ele geralmente agrupa seus personagens em incidentes de maneira mais artística, e escreve em inglês melhor que suas rivais ¹.

O fato é que, como mostra Woolf (2004, p. 62), mesmo no século XIX, a mulher não era “[...] incentivada a ser artista. Pelo contrário, era tratada com arrogância, esbofeteadas, submetida a sermões e admoestada. Sua mente deve ter sofrido tensões, e sua vitalidade reduzida pela necessidade de opor-se a isto, de desmentir aquilo”. Mas, como disse a própria Woolf (2004, p. 56), “[...] vez por outra, uma Emily Brontë [...] explode numa chama e prova o seu valor”.

Ainda assim, não era apenas a crítica masculina que se incomodava com certos aspectos encontrados na ficção de autoria feminina, tais como a preocupação de muitas autoras com o casamento e outras questões voltadas para o mundo doméstico. As próprias mulheres - dentre elas as escritoras inglesas Harriet Martineau (1802-76) e George Eliot (1819-80) - criticavam a ênfase exagerada dada às questões amorosas em romances de autoria feminina. Elas acreditavam que tal ênfase nas questões amorosas ocorria devido à falta de educação formal e ao tipo de educação que era dada às mulheres – que em geral eram educadas para casar e ter filhos - e, em muitos casos, ao isolamento que, de certo modo, afetava a criatividade de seus pares e as mergulhava, por vezes, em fantasias românticas.

¹“A man’s novel is generally a more finished production than a woman’s; his education and experience give him a wider range of thought and a larger choice of character, and he usually groups his personages and incidents more artistically, and writes better English than his rivals”.

Algumas mulheres escritoras, na tentativa de provarem a própria capacidade de ir além dos relatos sobre a esfera do que lhes era supostamente peculiar, aproximavam-se muitas vezes da tradição masculina, enveredando por temas considerados próprios dos homens, como a inglesa Ann Redcliff (1764-1823) e seus romances góticos. As escritoras bebiam na fonte da única tradição existente – a masculina - e se deixavam influenciar por ela tanto na forma quanto no conteúdo, não apenas para se beneficiarem, no que se refere à aceitação do público, mas também como estratégia para obterem espaço e reconhecimento editorial. Mesmo assim, contribuíram decisivamente tanto em questões de forma quanto de conteúdo, como é o caso de Charlotte Brontë, ao apresentar uma maneira diferente de caracterização de personagens em *Jane Eyre* (SHOWALTER, 1977); e Emily Brontë, ao introduzir o uso de múltiplas perspectivas – múltiplos narradores – em *O morro dos ventos uivantes* (PETERSON, 2003).

Por outro lado, a “competição” com a tradição masculina era historicamente desleal porque as mulheres estavam em desvantagem, como mostram Gilbert e Gubar (1984; 1996), de modo que muitas pioneiras no mercado editorial estavam infectadas por sentimentos de falta de autoconfiança, de inadequação e de inferioridade, pois a educação delas em “feminilidade” as induzia a se sentir assim. Mesmo assim, não se deixaram intimidar, como a romancista inglesa Jane Austen (1775 – 1817), por exemplo. Gilbert e Gubar afirmam, ainda, que muitas escritoras dos séculos XVII, XVIII, e até do século XIX quando não consideravam loucura desejar escrever profissionalmente, julgavam tal atividade um passatempo presunçoso. Essa insegurança provinha, não apenas da consciência de serem o “outro”, o segundo sexo - como diria a importante teórica francesa Beauvoir (1980) no século XX -, mas também da falta de educação formal, resultante da sua condição enquanto suposto sexo frágil.

Showalter (1977) afirma que um estudo feito pelo reconhecido teórico dos Estudos Culturais, Raymond Williams, constatou que dentre 163 grandes escritores ingleses de 1780 a 1930, mais da metade dos homens havia estudado em uma das duas mais importantes universidades inglesas, Oxford ou Cambridge, além de outras universidades consagradas. A situação era bem diferente para as mulheres. As irmãs Brontë, por exemplo, tiveram – embora de modo limitado pelas condições financeiras e não apenas pelo seu sexo - acesso à educação formal, mas sem chegar à universidade. Às mulheres era destinado um número mais restrito de disciplinas no currículo e, em geral, não estudavam nem grego nem latim. Além disso, a porcentagem de mulheres que foram educadas em casa era quase a mesma que a dos homens que foram para a universidade, segundo o estudo de Williams. Tal privação imposta às mulheres devia-se à questão de gênero e não necessariamente por causa da classe social na qual estavam inseridas.

Algumas mulheres oitocentistas, no entanto, entraram no mundo literário por recomendação médica ou até mesmo do marido; a ideia era relaxar, distrair-se de um desconforto - visto que a “tranquilidade” do lar não era suficiente para aplacá-lo - ou de problemas de saúde. Mas, muitas outras, como a americana Kate Chopin (1851-1904), a qual escreveu o romance revolucionário *O despertar* (1899), começaram a escrever como fonte de renda também após a morte do marido ou a falência da figura do provedor. Algumas escreviam por prazer ou pelo desejo de ter uma carreira literária, como a também americana Louisa May Alcott (1832-1888), autora do clássico *Little Women* (1864). No caso dela, o estímulo estava em casa, vindo da figura paterna. Nem todas, entretanto, foram afortunadas a esse ponto e tiveram de desenvolver estratégias criativas para lidar com uma mentalidade hegemônica falocêntrica, como foi o caso de Alice King (1839-1894). Segundo Showalter (1977), King teve de doar o que ganhou com seu primeiro romance, *Forest Keep* (1862), para a igreja do pai que era um reverendo. Todavia, a aparente tendência inicial de muitas autoras da tradição anglo-americana, por exemplo, de usar a literatura como um método de expressão pessoal deu lugar ao uso da literatura como uma arte (WOOLF, 2004).

De acordo com Ward (1960), um aspecto particular da Era Vitoriana (período do reinado da Rainha Vitória, 1833-1901, na Inglaterra) era a inclinação de algumas escritoras para a não revelação do próprio sexo em publicações, como Jane Austen que chegou a assinar suas produções como tendo sido escritas *by a lady* [por uma dama], ou “pelo autor de *Orgulho e Preconceito*”. Gilbert e Gubar (1984) acrescentam que muitas mulheres escritoras foram levadas a enfrentar opções difíceis quando tiveram de definir sua presença pública no mundo como, por exemplo, publicar anonimamente, não publicar ou recorrer a pseudônimos masculinos, como as inglesas Charlotte, Emily e Anne Brontë (Currer, Ellis e Acton Bell, respectivamente).

Além das irmãs Brontë, optaram pelo uso de pseudônimos outras autoras que se tornaram referência para gerações seguintes: George Eliot (1819-1880), pseudônimo da inglesa Mary Ann Evans; e George Sand (1804-76), pseudônimo adotado pela francesa Amandine-Aurore Lucile Dupin. Gilbert e Gubar (1984) mostram, ainda, que Sand lidou com a questão que envolvia o lugar e o papel da mulher - no universo literário também - travestindo-se de homem e apresentando-se como tal. Tanto para George Eliot quanto para George Sand e as irmãs Brontë, a capa da masculinidade era um refúgio aparentemente prático para as amarras claustrofóbicas da “feminilidade”. Em um trecho de uma carta de Charlotte Brontë para G. H. Lewes, essa questão está exemplificada:

Eu queria que você não pensasse em mim como uma mulher. Eu queria que todos os críticos acreditassem que “Currer Bell” é um homem; eles seriam mais justos com ele. Você, eu sei, continuará me julgando pelos padrões que você acredita tornaram-se do meu sexo; quando eu não for o que você considera graciosa, você irá me condenar² (In: GASKELL, 2005, p. 323, tradução nossa).

Disfarçadas de homens, as mulheres escritoras poderiam se mover com mais liberdade e vigor, inclusive no plano ficcional, afastando-se dos “assuntos menores” e das “vidas menores” que haviam aprisionado suas mães, irmãs e tantas outras mulheres (GILBERT e GUBAR, 1984).

Assim, as mulheres escritoras inglesas chegaram ao mercado de forma mais contundente no século XIX. Suas obras se tornaram, ao longo do século, uma espécie de alternativa à tradição existente, em termos de perspectiva na representação de personagens, e mesmo com as limitações de iniciantes marginais no mundo editorial, elas conseguiram um público leitor expressivo, a ponto de causarem desconforto aos homens devido ao sucesso que, com o passar do tempo, obtiveram. Dentre eles, o escritor americano Hawthorne, como mostram Gilbert e Gubar (1996). Ele tentou desqualificar a produção literária das escritoras, de modo que, em um acesso de fúria, esbravejou que o século XIX e a literatura americana oitocentista estavam nas mãos de mulheres “escrivinhadeiras”. Ainda assim, mulheres escritoras reconhecidas eram minoria no cenário literário anglo-americano. Entretanto, com o decorrer do tempo, um romance “feminino” veio a ser sinônimo de boas vendas e, ironicamente, alguns homens escritores, no século XIX, por exemplo, chegaram inclusive a adotar pseudônimos femininos para terem a possibilidade de sucesso no século que ficou conhecido como o século da romancista (GILBERT e GUBAR, 1996).

Em relação às irmãs Brontë, elas vão surgir no cenário literário inglês no final dos anos quarenta do século XIX. Embora essa década tenha ficado conhecida como a década das irmãs Brontë (CUDDON, 1998), até então, algumas das principais referências para as escritoras inglesas - em especial, as que tentavam se posicionar no mercado - eram a inglesa Mary Shelley (1797-1851), com *Frankenstein* (1818) e Jane Austen, a qual havia publicado obras, hoje clássicas da literatura universal, tais como *Orgulho e Preconceito* (1813), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Persuasão* (1816).

Contudo, as irmãs Brontë foram influenciadas pelo cânone literário de autoria masculina existente no início do século XIX, porquanto não havia ainda uma tradição literária sólida de autoria feminina. Existia um grande número de autoras conhecidas, tais como Ann

²“I wish you did not think me a woman. I wish all reviewers believed ‘Currer Bell’ to be a man; they would be more just to him. You will, I know, keep measuring me by some standards of what you deem becoming to my sex; where I am not what you consider graceful, you will condemn me”.

Radcliff e Jane Austen, por exemplo, mas é só no século XIX que ocorre a formação de uma tradição literária de autoria feminina.

Um fato que merece destaque – em virtude das relações coloniais apresentadas pelas irmãs Brontë em suas obras - é que elas eram filhas de um pastor imigrante irlandês, Patrick Brontë (1777-1861). É importante ressaltar que ser pobre e irlandês na Inglaterra do século XIX eram dois terríveis opróbrios (MONTEIRO, 2007). Diante disso, desde cedo, as irmãs Brontë souberam o que era ser o “outro”, tanto em relação à classe (por serem muito pobres), quanto à nacionalidade (o pai vinha de um território anexado à Inglaterra), e ao sexo (por serem mulheres). Ainda assim, Gaskell (2005) afirma que Charlotte não gostava dos irlandeses, embora tenha passado sua lua-de-mel naquele país.

A biblioteca particular e o hábito do patriarca levaram as irmãs Brontë a descobrir o mundo da leitura desde cedo. Elas leram por prazer obras clássicas da literatura britânica e alguns dos seus principais autores, a exemplo de *Paraíso Perdido* (1667) de Milton, *O Peregrino* (1678) de John Bunyan, Byron, Shakespeare, Goldsmith, Pope, Scott, Wordsworth, dentre outros. Além disso, estudaram em escolas para moças, conforme prescreviam os bons costumes da época, trabalharam como governantas e professoras, mas desde a infância, a literatura foi o objeto central de suas vidas.

A ida das irmãs Brontë para a escola não ocorreu sem grandes dificuldades. Primeiro houve a falta de dinheiro, de modo que as escolas que frequentaram eram precárias e funcionavam como instituições de caridade, o que não lhes permitiu uma educação formal duradoura. Em segundo lugar, as duas irmãs mais velhas, Maria (1814-25) e Elizabeth (1815-25), morreram de tuberculose no primeiro ano de escola. O pai, o reverendo Patrick Brontë, temendo mais uma perda, resolveu tirar Charlotte e Emily, que estudavam na mesma escola das irmãs falecidas (GASKELL, 2005). Nos anos seguintes, Charlotte e Emily alternaram entre a permanência na escola e a educação informal, em casa. Para ambas, era penoso o afastamento da família e da casa onde moravam, um ambiente lúdico que depois se tornaria criativo – elemento da inspiração para suas produções literárias - para a fria e cruel rotina das escolas.

Além disso, Emily e Charlotte somatizavam o sofrimento: acabavam adoecendo pela saudade do lar e da liberdade da vida em família. Desse modo, conseguiam retornar ao aconchego familiar. Charlotte chegou a confessar em carta a uma amiga que a liberdade era o ar que Emily respirava e que sem liberdade sua irmã não poderia viver (GASKELL, 2005). Em algumas ocasiões, Charlotte, já adulta, teve de trabalhar como professora para ajudar no pagamento dos estudos das irmãs, mas para as três jovens, as obrigações diárias longe de casa

eram um fardo pesado por lhes privar da liberdade de escrever (FRANK, 1990). Após a morte das duas irmãs mais velhas, o único filho, Patrick Branwell (1817-1848) e Charlotte inventaram o mundo ficcional de Angria; enquanto as duas irmãs mais novas, Emily e Anne, criaram o de Gondal como uma forma de diversão na inóspita região de Haworth³.

A criação ficcional corria nas veias das irmãs Brontë. A mãe delas, Maria Branwell (1783-1821), escreveu prosa e um ensaio chamado *The advantages of poverty in religious concerns*, mas nunca chegou a publicá-lo (GASKELL, 2005). Na realidade, de jovem ativa e com potencial para a escrita, Maria Branwell passa a ser esposa e mãe doente, que morre jovem após partos consecutivos, tendo seu potencial literário tolhido. Desse modo, a vida da matriarca parece ter sido uma prévia – guardadas as devidas proporções – do que seria a de Charlotte após o pouco tempo de casada com Arthur Bell, cuja produção declina consideravelmente (TARANTO, 2005). Gaskell acredita, inclusive, que Charlotte não escreveu quase nada durante o período em que esteve casada.

O reverendo Patrick Brontë, por sua vez, publicou livros de poesia, de prosa e de ensaios por conta própria, no seu imenso desejo de tornar-se um escritor. Percebendo a falta de reconhecimento e sucesso que esperava, volta seus sonhos para o único filho, Patrick Branwell. Este, após entregar-se à bebida, morreu jovem, em estado de decadência física e moral, sem ter se definido em profissão alguma, apesar das várias tentativas.

Mesmo com o pouco dinheiro que ganhava como pastor, Patrick Brontë tentou investir na educação de seu único filho ao enviá-lo para estudar na Royal Academy em Londres (GASKELL, 2005). O investimento provou ser mais um fracasso do jovem Branwell. Mesmo assim, não pareceu ter ocorrido ao patriarca investir na educação de suas filhas, embora elas tivessem mais talento para o desenho e a pintura. Frank (1990) comenta que a educação das jovens na época era um assunto diferente, pois consistia apenas em leitura, escrita e um pouco de aritmética, assim como costura, bordado, e *artes domésticas*. Se houvesse dinheiro suficiente, as jovens tinham aulas de francês, desenho e música. Apesar das

³ A região em que as irmãs Brontë viviam, o pequeno distrito de Yorkshire, era o centro da tosquia da indústria de lã. Apesar das irmãs Brontë terem nascido quando alguns movimentos dos trabalhadores já haviam entrado em declínio, os ecos desses movimentos da era pré-industrial “[...] envolveram suas infância e adolescência em Haworth, pequeno distrito de Yorkshire [...] E como não poderia deixar de ser, foram envolvidas por todas essas formas de ação social ora violentas, ora pacíficas [...] que tiveram na Inglaterra conteúdo político altíssimo” (WANDERLEY, 1996, p. 33). Para ilustrar como essas questões influenciaram Emily Brontë contra a ideia de tirania e opressão, é interessante destacar que o movimento trabalhista foi uma organização de autodefesa, de protesto e de revolução na Inglaterra, e a consciência de classe e militância, o ódio e o desprezo ao opressor pertenciam àquela vida e comunidade. Wanderley afirma também que as irmãs Brontë acompanharam essas questões através do jornal *Leed's Mercury* e presenciaram passeatas dos trabalhadores. Essa “[...] realidade histórica servirá de matéria-prima a seus romances [...]”. Em Emily Brontë, quase totalmente velada em termos de fatos, aparecerá nas lutas entre forças ideológicas contrárias – cultura e natureza – que se digladiam” (WANDERLEY, 1996, p. 34).

limitações impostas pela sociedade ao sexo feminino, surpreendentemente, foram as filhas de Patrick Brontë que se destacaram no cenário literário nacional e internacional.

Algo que afetou profundamente o desenvolvimento do talento literário das crianças Brontë foi um presente – soldadinhos de madeira. Eles foram dados, em 1826, pelo pai a Branwell, junto com uma vila em miniatura para Emily, uma boneca para Anne e um joguinho para Charlotte (FRANK, 1990). Na sua biografia das irmãs Brontë, Bentley (1979) afirma que o que atraiu a todos foram os soldados e, a partir daí, as quatro crianças passaram a criar contos e peças inspirados nas guerras e nas batalhas napoleônicas, além de outros tópicos como política e religião.

A cada soldado de Branwell as crianças deram um reino e um nome baseado em heróis masculinos, ingleses e contemporâneos. O duque de Wellington⁴ e seus dois filhos eram a obsessão de Charlotte. Já para Emily e Anne, os heróis eram os grandes exploradores do ártico: Capitão Edward Parry e Capitão John Ross (FRANK, 1990). O assunto favorito para as brincadeiras com os soldados eram as guerras da Inglaterra na África, conforme mostra Civita (1972, p.72):

[...] para conquistar não sabiam bem o quê. Os soldadinhos poderiam participar com bravura dessas lutas que os exércitos britânicos empreenderam com tanta violência para ampliar o mercado de consumo e adquirir mais fontes de matéria prima.

Mesmo com poucos recursos financeiros, a família Brontë era instruída e politizada. Por não terem livros infantis para ler, as fontes de leitura das crianças eram os jornais, as revistas de política que circulavam em casa e os livros do pai (GASKELL, 2005). A esse respeito, Frank (1990) acrescenta que entre essas revistas e jornais havia exemplares do *Leeds Intelligencer*, um jornal do partido Tory⁵ ao qual pertencia o patriarca; outros como o *Leeds*

⁴De acordo com Eagleton (2005), as irmãs Brontë viveram a fase final do Romantismo, e isso significava pertencer a pelo menos duas eras ao mesmo tempo. Elas foram educadas pelo pai, simpatizante do partido “Tory,” em uma dieta de feitos heroicos e figuras mitológicas, tais como o irlandês “Tory,” duque de Wellington. Desse modo, aprenderam a admirar o que era de espírito elevado e nobre. Isso refletia as revoluções e contrarrevoluções do período romântico. Como espíritos livres e rebeldes, embora tenham sido conservadoras românticas, as irmãs Brontë simpatizavam com dissensões, mas ao mesmo tempo as temiam. Segundo o autor, elas temiam, mas ao mesmo tempo admiravam a autoridade, uma postura ambígua e clássica da classe média baixa, segundo Eagleton.

⁵ A palavra *Tory* foi originalmente usada para descrever bandidos da área rural na Irlanda. No século XVII, passou a ser um termo aplicado aos monarquistas do parlamento inglês, os quais, no século XVIII, defendiam a autoridade real e da igreja. Eles buscavam preservar a estrutura política tradicional e se opunham às reformas do parlamento. Entre 1770 e 1830, os *Tories* eram o grupo dominante; eles não concordavam com a grande discussão da época, isto é, com o aumento do número de cidadãos que podiam votar no parlamento.

Mercury, do partido Whig⁶, oponente; a revista *Halifax Guardian*; e a favorita de todos, a *Blackwood's Magazine*. Desse modo, as crianças podiam acompanhar os eventos políticos e religiosos do país e os registravam em seus textos. Há, ainda, um dado curioso: mesmo sem nunca terem visto um católico, elas acompanharam o *Roman Catholic Act*, de 1829, que baniu a perseguição aos católicos, dando-lhes a mesma liberdade e oportunidade civil dos protestantes. O que interessava a todos, particularmente a Emily, era a questão da liberdade.

Essas informações, além das histórias sobre os heróis e as brincadeiras que as crianças Brontë inventavam, ilustram o fato de que aquelas crianças, mesmo vivendo em uma região tão isolada, estavam sempre bem informadas sobre os assuntos internos e externos do império inglês. Assim, o fato de as aventuras criadas pelas crianças para seus heróis se passarem na costa oeste da África, por exemplo, demonstra que elas haviam lido sobre as investidas imperialistas inglesas ao longo do Rio Niger, e suas brincadeiras consistiam em colonizar territórios inimigos, seguindo o exemplo dos seus compatriotas em terras estrangeiras (FRANK, 1990). O resultado dessa *colonização* foi a criação, por elas, do reino *The Great Glass Town Confederacy*. Assim, mais de uma década antes de a Rainha Vitória assumir o trono inglês, as crianças da família Brontë brincavam de construir um império apropriando-se de terras alheias na África, matando milhares de *rebeldes* sem piedade, anexando territórios ao já conquistado.

Além disso, as informações - adquiridas ainda na infância - sobre o império inglês e suas conquistas seriam cruciais para as obras primas de Charlotte e Emily. O romance *Jane Eyre* (1847), de Charlotte, tem uma personagem feminina, Bertha Mason, a esposa louca do homem inglês que vive trancada no sótão da mansão inglesa do marido. Ela é oriunda de uma das colônias inglesas, a Jamaica; é explorada e duplamente colonizada pelo marido inglês por ser mulher e por ser de uma colônia; sua herança, por ocasião do casamento, passa a fazer parte dos bens dele. Essa personagem representa a loucura da mulher oprimida e muda pelo patriarcado e pelo colonialismo.

Em relação a Emily, *Wuthering Heights* (*O morro dos ventos uivantes*, 1847), traz um protagonista cigano⁷, cuja origem é desconhecida, mas supõe-se, pela narrativa, ser de uma das colônias inglesas. Com esse personagem, Emily denuncia - em sua obra controversa -

⁶ O *Whig*, partido político inglês (séculos XVII a XIX), oponente do *Tory*, era a favor do poder do parlamento e contra o poder da monarquia; lutava por liberdade religiosa e por uma política externa agressiva. A partir da segunda metade do século XIX, passou a ser chamado de *Labor Party*, Partido dos Trabalhadores.

⁷ Um romance inglês que trata da riqueza colonial, *The gipsy countess* (1779), de Susannah Gunning (1740? - 1800), apresenta uma protagonista inglesa, branca e pobre que posteriormente se torna uma condessa, cujas ligações com ciganos rendem-lhe o título de cigana. Contudo, é o romance de Emily Brontë que de fato introduz um protagonista cigano na literatura inglesa, conforme afirma Peterson (2003).

a tirania inglesa imposta à figura do *outro*, ou seja, ao homem considerado de uma raça inferior. A autora, entretanto, subverte o posicionamento do seu próprio povo ao retratar Heathcliff como o protagonista, e o apresenta subjugando seus antigos algozes ingleses. Percebe-se, então, que a chegada à maturidade parece ter mudado o pensamento de Emily Brontë, cujo posicionamento torna-se contundente em relação aos desdobramentos dos encontros coloniais, como se pode ver em seu romance.

É interessante observar que a admiração por questões políticas por parte das crianças Brontë ocorreu ainda bem cedo. A época em que viveram foi um período em que a ideia de reforma⁸ pairava no ar e o governo inglês acreditava que precisava ser contida (EAGLETON, 2005); o reverendo Patrick Brontë, por exemplo, apoiava o *the Reform Bill*⁹, uma lei aprovada como uma espécie de concessão ao clamor público por mudanças políticas. A necessidade de conexão com o mundo político inglês era forte entre os irmãos Brontë. Frank (1990) comenta que Charlotte recebia dos irmãos notícias sobre o que estava acontecendo em Londres e no império inglês sempre que precisava ausentar-se de casa a trabalho ou para estudos.

Além disso, as questões de cunho político eram abordadas corriqueiramente no ambiente familiar e levaram Emily Brontë a se identificar e a defender, tanto em sua poesia quanto em seu romance, os revolucionários e os oprimidos, revelando um aspecto da sua personalidade tão comentado por seus biógrafos: a necessidade e a defesa da liberdade. Ela parece ter, desde cedo, aprendido a admirar e depois a questionar e, por sua vez, a discordar da postura política – imperialista – do seu país em relação aos países de fora do eixo europeu.

Os soldados de brinquedo da infância dos irmãos Brontë permitiram que eles fantasiassem sobre o mundo político que tanto os interessava. Cada soldado tinha suas características e aventuras específicas no mundo *The Great Glass Town Confederacy* (que posteriormente se chamou Angria) criado por eles, composto de editores, autores, pousadas, revistas, generais, artistas, heróis, e que era governado por quatro gênios: Tallii, Brannii, Emmii, e Annii – nomes inspirados em uma obra da literatura oriental, *As mil e uma noites*. Já adolescentes, em 1829, Branwell criou *The Young Men's Magazine* para a qual Charlotte deu sua contribuição, tornando-se editora. Nessa revista, eles escreviam ensaios, histórias, músicas, relatos de viagens pessoais, além de poemas. Alguns desses poemas foram, inclusive, publicados no único livro de poesia das três irmãs, em 1846.

⁸Eagleton (2005) comenta que as irmãs Brontë viveram em um período turbulento. Na infância, acompanharam pelos jornais a quebra de máquinas em protestos. Na adolescência, as agitações da reforma contra a nova *New Poor Law* (Nova Lei dos Pobres); na fase adulta, as greves e esforços contra as *Corn Laws* (Leis do Milho).

⁹*The Reform Bill* foi um dos *Reform Acts* do século XIX na Inglaterra; o de 1832 foi uma lei que, dentre outras coisas, aprovou o aumento de representantes do povo de cidades pequenas e um crescimento no parlamento.

A criação do *The Great Glass Town Confederacy* foi apenas o começo e, posteriormente, ganhou desdobramentos com a criação dos mundos de Angria (de Charlotte e Branwel) e Gondal (de Emily e Anne). *The Great Glass Town Confederacy* era localizado na África oriental e Gondal ficava ao norte do oceano Pacífico, mas havia mais diferenças de natureza política entre os reinos. O cenário de Gondal foi criado sob influência da ficção do importante escritor escocês, Walter Scott, e do inglês Byron – este último, um opositor do imperialismo -, os autores favoritos de Emily; algumas obras de Byron foram proibidas para mulheres, por conta do seu isolamento, paixões, crimes e pensamentos sombrios (TARANTO, 2005). Emily trabalhará com Gondal por toda sua vida, no entanto esse mundo de fantasia subsistirá apenas em seus poemas, pois sua prosa relacionada a esse universo não sobreviveu.

Já o reino que passou a ser chamar Angria era Tory, dominado por homens politizados e militaristas. Através desse reino, Charlotte voltou-se para a vida da alta aristocracia e das intrigas românticas, ao passo que seu irmão erguia palácios, monumentos e fortificações, além de comandar as forças armadas em guerras incessantes. Charlotte, entretanto, abandonou os escritos de Angria aos 23 anos.

Por sua vez, Gondal, criado por Emily e Anne, era completamente diferente de Angria: um reino dominado por mulheres, cujo poder estava nas mãos da bela e cruel rainha Augusta Geraldine Almeida, A.G.A. (FRANK, 1990). A grande fonte de inspiração para Emily era a então princesa Vitória, menos de um ano mais jovem que a própria Brontë. Naquele reino, as mulheres tinham forte personalidade, e eram, por exemplo, governantas tiranas que se apropriavam e dispunham de amantes e de maridos ao seu bel prazer, mas morriam violentamente na paisagem desolada das charnecas. Curiosamente, Gondal era um espaço para os que buscavam liberdade: foras-da-lei armados, rebeldes e prisioneiros acorrentados acorriam para lá para proclamar sua liberdade interior, a justiça e amaldiçoar seus algozes. As características do mundo criado por Emily revelam uma necessidade, talvez inconsciente, de uma saída para as limitações e imposições da sociedade vitoriana sobre as mulheres.

Percebe-se que o comportamento de Emily Brontë, por exemplo, em relação ao imperialismo praticado por seu país muda completamente com a chegada à adolescência. Seus primeiros escritos tratam das conquistas imperiais e revelam que ela descobriu sua primeira fonte de inspiração através do imperialismo britânico, o qual providenciou a energia narrativa que a capacitou para tornar-se escritora. Contudo, a produção de Emily Brontë revela a sua crescente consciência de gênero e a mostra preocupada com rebeliões tanto contra as hierarquias raciais do império como contra as restrições dos papéis sociais femininos, de

modo que sua compreensão do império e das hierarquias raciais sofre uma mudança significativa, como se percebe em *O morro dos ventos uivantes*. A chegada à vida adulta e as experiências de marginalidade financeira e social, por exemplo, contribuíram para a autora ter uma visão mais clara do seu lugar na sociedade e acerca do império britânico. A consciência das restrições da sua posição enquanto mulher da baixa classe média, que enfrentou uma vida de trabalhos de baixos salários por uma questão de subsistência, levou-a a fazer uma representação oposicional do império em sua prosa.

Fernandes (2005) afirma que na infância e adolescência, Charlotte e Branwell consideravam suas produções intelectuais superiores às de Emily e Anne, por isso cada dupla tinha seu mundo próprio. Os originais do que restou dos escritos das duplas encontram-se espalhados pela Inglaterra, na Irlanda, em museus, inclusive na casa onde todos viveram em Haworth, a qual se tornou um museu administrado pela seção inglesa da “Brontë Society”, fundada em 1893.

Em relação aos escritos de Angria e Gondal, Bentley (1979), em sua análise, classifica-os como devaneios freudianos que expressavam desejos reprimidos, como o interesse de Charlotte por sexo, a rebelião de Branwell, o amor apaixonado de Emily pela liberdade. Os textos de Gondal e Angria apareciam organizados em formato de revistas e livros, com manchetes, detalhes da publicação, índice; continham humor, melodrama e improbabilidades. A ortografia e a gramática apresentavam problemas, como repetições, mas esses textos são um retrato do desenvolvimento das irmãs Brontë, do seu estilo de escrever e dos temas que as preocupavam. Os vinte anos de trabalho “amador” com Angria e Gondal foram fundamentais para o amadurecimento das ideias e da personalidade das futuras escritoras, de modo que a prosa ficcional delas na fase adulta e profissional revela escritoras experientes e familiarizadas com caracterização e criação.

Com relação à vida profissional, o espírito independente aliado à necessidade financeira levou as irmãs Brontë a assumirem profissões disponíveis para mulheres do seu tempo e, mesmo em condições tão adversas como as que tiveram que enfrentar - tanto físicas quanto emocionais -, recorriam à escrita como fonte de prazer, de liberdade para a autoexpressão e de fuga à realidade.

Em um dos empregos que foi forçada a assumir por necessidade financeira, em escolas como Halifax, e principalmente em Law Hill, a reclusa Emily fez incursões sobre mundos diferentes do seu ambiente restrito e, mesmo as experiências não tendo sido prazerosas, ajudaram a despertar seus impulsos poéticos de forma mais consistente e resultaram em versos cada vez mais poderosos. Gerin (1974) relata que a poesia de Emily

tornou-se mais pessoal e, apesar de refletir temas de Gondal, lidava com problemas pessoais de natureza espiritual. O tema central dos poemas escritos em Law Hill é a alienação, provocada pela distância da vida reclusa que levava em casa. Desse modo, o tema do escape espiritual é recorrente em uma Emily cada vez mais visionária. Neles, a linguagem foi utilizada de forma elaborada para descrever não só seu estado de espírito como também as *visitas* de um poder libertador. Essa experiência torna-se cada vez mais metafísica e encontra-se presente em muitos de seus poemas e em *O morro dos ventos uivantes*.

A poesia de Emily Brontë encontrava-se, então, em pleno desenvolvimento sem o conhecimento das suas irmãs – a fase de compartilhar tudo havia, de certo modo, passado para elas com a chegada à vida adulta e pela distância -, embora as outras tenham prosseguido com a produção de poemas. Para a frágil Anne Brontë, a vida como governanta em alguns dos seus empregos tais como em Blake Hall ou Thorp Green foi traumatizante, tanto que ela romanceou essas experiências, posteriormente, em seu primeiro romance, *Agnes Grey* (1847); uma das grandes características, não apenas das irmãs Brontë, mas de muitas outras mulheres escritoras, foi usar as experiências pessoais como material para suas produções ficcionais. Quanto a Charlotte, dentre outros empregos, trabalhou como governanta em Stonegappe e depois como professora em Roe Head, antiga escola das três irmãs.

Desse modo, o trabalho era visto como algo que limitava a liberdade das irmãs Brontë, afastavam-nas de casa e do convívio familiar, o que as deprimia, pois o trabalho de governanta era um fardo pesado para elas. Segundo Frank (1990), havia em torno de 20.000 governantas na Inglaterra naquela época, as quais trabalhavam de dezesseis a dezoito horas por dia, que eram divididas entre longas horas de ensino, o que incluía até aulas de costura. Tudo isso para receber míseras 15 a 25 libras por ano, tendo ainda de 4 a 5 libras de dedução por gastos com lavanderia. A figura da governanta é recorrente na obra de Anne e Charlotte. As duas irmãs retratam o complicado papel de uma governanta que não era e não se sentia uma criada como os demais empregados, pois tinha instrução formal e costumava vir de uma família de classe média para trabalhar como tutora de crianças de famílias ricas, mas se sentia humilhada por ser tratada como mais um serviçal da casa e por ter de fazer serviços domésticos também, experiência sentida na pele por Anne e Charlotte.

Embora tivessem tão pouco tempo livre no local de trabalho, Anne e Charlotte continuaram escrevendo. Charlotte produziu histórias em uma linguagem incomum para os padrões femininos da época. Sem dúvida, ela chocava sua grande amiga, Ellen Nussey, retratada em *Jane Eyre*. Charlotte comentava com Nussey sobre a natureza *maligna* dos seus pensamentos e revelava seus conflitos em relação as suas crenças morais e necessidade de

escrever sobre amores ilícitos (BENTLEY, 1979). Na realidade, Charlotte buscava refúgio em sua amiga para fugir dos pensamentos que a atormentavam. Ellen Nussey era uma jovem simples e religiosa, que representava o ideal de pureza feminina que Charlotte assustadoramente não encontrava em si mesma. A proximidade com a amiga a mantinha afastada dos tais pensamentos e das fantasias que a torturavam.

Diferentemente de Anne, Charlotte não se encaixava no padrão feminino em relação ao que se esperava de uma jovem em termos religiosos. Seus conflitos religiosos entravam em choque com os desejos que sentia e não comungavam com o que se esperava da filha de um pastor e de uma jovem na sociedade inglesa oitocentista. Charlotte sentia e desejava expressar-se como mulher não apenas nos seus escritos, mas no dia-a-dia, porém isso seria inapropriado. Enquanto ela lutava com conflitos religiosos, ao adoecer (em 1837), Anne adquire uma depressão que a fez sentir-se afastada de Deus e condenada ao inferno. No entanto, para Emily, a religião não era uma preocupação e sua crença religiosa era um mistério para a família. Frank (1990) diz que ela era a única das filhas liberada para não ensinar na escola dominical da igreja do pai e para não frequentar a igreja regularmente; ela parecia distante das convencionais doutrinas religiosas.

Na sua angústia em relação à necessidade de escrever e sobre o conteúdo dos seus textos, a jovem Charlotte escreveu para o poeta laureado inglês Robert Southey, apresentando sua poesia e solicitando-lhe uma análise do material enviado. A resposta que veio dois meses depois não foi animadora. Apesar de reconhecer a habilidade da jovem, ele escreveu a hoje famosa resposta: “A literatura não pode ser o negócio da vida de uma mulher, e nem deve ser¹⁰” (In: GASKELL, 2005, p. 123, tradução nossa). Essa maneira de pensar sobre a mulher não era incomum à época. Southey¹¹ admitiu, posteriormente, para um amigo, que havia sido frio com a *pobre garota*, mas na carta reconheceu que ela possuía um nível considerável do que Wordsworth chamava de *faculdade do verso*.

Charlotte ficou magoada pelo fato de Southey comunicá-la de que os devaneios com os quais ela estava habituada, ou seja, a escrita, iriam provavelmente levá-la a uma doença mental. No entanto, ela guardou a carta com a resposta de Southey e a utilizou para subverter o intento do poeta. Como a tentativa de conseguir um aval para sua escrita - de ninguém

¹⁰ “Literature cannot be the business of a woman’s life, and it ought not to be”.

¹¹ Em 20 de junho de 1837, a rainha Vitória ascendeu ao trono. Uma mulher comandava a Inglaterra, um fato político cujos desdobramentos contradiria concepções machistas como as de Southey sobre a condição feminina oitocentista. De acordo com Frank (1990), Emily e Anne registram a chegada de Vitória ao trono em seus diários.

menos do que o poeta laureado da Inglaterra - havia fracassado, Charlotte cogitou, durante algum tempo, abandonar o desejo de tornar-se escritora.

Pouco tempo depois da desencorajadora resposta de Southey, Charlotte abandona os escritos de Angria. Assim, aos vinte e três anos, ela percebe que havia se dedicado ao seu mundo de fantasia por mais de uma década, mas já era hora de partir para uma nova etapa de sua criação literária. Angria a havia alimentado e sustentado, emocionalmente, durante os períodos de dolorosa ausência do lar e de uma melancolia profunda que ocasionalmente a atormentava. Ela chegou a escrever um texto no qual se despedia deste mundo ficcional alimentado desde a infância, chamado *Farewell to Angria*. Para seu biógrafo, Frank (1990), esse é um texto corajoso, mas também um lamento da parte de Charlotte pelo significado de tal ato: um adeus à infância. Abandonar Angria representava dirigir-se para um terreno desconhecido no qual Emily – sua confidente - não se encaixava e do qual não se dispunha a participar, especialmente porque, nesse mesmo período, Emily estava cada vez mais imersa em seu mundo de Gondal, afastando-se, inclusive, do mundo exterior à casa da família e, de certo modo, de seus familiares.

Tempos depois, quando Charlotte já era uma romancista reconhecida, reavaliou a resposta de Southey como positiva, pois, de algum modo, fez com que ela refletisse sobre os excessos juvenis, ajudando-a a livrar-se de tendências imaturas em relação à idolatria e a focalizar-se no seu trabalho com maior clareza. Tal reflexão a ajudaria a lidar com a rejeição do seu professor belga Constantin Heger (WHITE, 1998).

Charlotte chegou também a escrever para Wordsworth enviando-lhe alguns dos seus poemas (GASKELL, 2005). Após abandonar Angria, ela havia escrito muito pouco, mas produziu uma nova narrativa e reescreveu alguns textos do seu antigo mundo de fantasia. O poeta - que havia se recusado a responder uma carta de Branwell quatro anos antes -, para surpresa de todos, enviou uma resposta à ansiosa jovem, bem diferente do equivocado desencorajamento de Southey. O conteúdo não trazia o que Charlotte esperava, pois como ela havia assinado Charles Thunder, Wordsworth não compreendeu se o autor do texto era um advogado, um romancista ou um costureiro, mesmo assim, ela lhe respondeu agradecendo as poucas palavras de encorajamento (FRANK, 1990).

Percebe-se que as irmãs Brontë tentaram de diversas maneiras encontrar satisfação profissional fora da esfera onde a sociedade esperava que isso acontecesse, isto é, a doméstica. Charlotte liderava essas tentativas por ser angustiada com a falta de realização profissional. Assim, entre idas e vindas de escolas onde estudaram e a insatisfação com o tipo de trabalho que lhes era destinado, pela condição social e cultural em que viviam, as irmãs

Brontë – por iniciativa de Charlotte e a contragosto de Emily que também não suportava lecionar - decidiram abrir uma escola para moças. Para isso, todavia, precisavam qualificar-se melhor e, com a ajuda financeira da tia que as criara após a morte prematura da mãe, Charlotte e Emily partiram para Bruxelas onde estudaram francês, música e alemão, dentre outras artes.

Durante o período de formação em Bruxelas, Charlotte e Emily lecionaram para ajudar nos gastos escolares. Após a morte de Emily, Heger, professor das duas irmãs e dono do Pensionato Heger onde elas estudaram, chegou a fazer um comentário que se tornou famoso sobre ela: ela tem “[...] a mente de um homem [...] poderia ter sido um grande navegador¹²” (cf. BENTLEY, 1979, p. 74, tradução nossa). Mesmo assim, Emily e Heger não se deram bem desde o início, pois ela discordava dos seus métodos de ensino tradicionais. O professor, por outro lado, costumava ficar impressionado com os textos da jovem, pela originalidade, pelo conteúdo misantropo e pessimista sobre a raça humana e a civilização em geral. Contudo, o que mais chamava sua atenção era a personalidade forte da aluna que nunca cedia a oposições ou dificuldades, conforme ele revelou a Gaskell (2005), a primeira biógrafa das irmãs Brontë.

O resultado da experiência no Pensionato Heger para as duas irmãs não foi o esperado. Emily não se adaptou. Charlotte apaixonou-se pelo professor casado e dono do estabelecimento. A tia que as criara e as mantinha financeiramente morreu. Dela herdaram uma considerável quantidade de dinheiro que Emily ficou responsável por investir e, após pesquisa, optou pela bolsa de valores e por ações da estrada de ferro. Também faleceu um grande amigo da família, William Weightman, o jovem assistente de Patrick Brontë. Além disso, nesse período, Branwell entregara-se à bebida e ao ópio.

Mesmo assim, após os funerais, Charlotte voltou ao Pensionato Heger para prosseguir com os estudos e lecionar, mas a situação ficou insustentável, uma vez que seus sentimentos pelo professor tendiam a aumentar, bem como sua desilusão. Apesar de tudo, Frank (1990) relata que os Heger fizeram uma cerimônia privada em homenagem à Charlotte, por ocasião do seu retorno definitivo à Inglaterra, na qual ela recebeu uma espécie de documento atestando suas conquistas escolares e profissionais, pois não havia à época certificados oficiais, nem diplomas para mulheres.

O objetivo da ida de Charlotte e Emily para Bruxelas foi o de buscar capacitação para abrir uma escola, contudo esse projeto nunca foi concretizado, para a alegria de Emily.

¹² “[...] a mind like a man’s [...] she might have been a great navigator”.

Elas chegaram a divulgar um prospecto, que não obteve resposta. Entretanto, o reencontro das irmãs Brontë na casa paterna alteraria profundamente e para sempre a vida da família e da literatura inglesa, conforme relata Charlotte Brontë:

Um dia, no outono de 1845, descobri, acidentalmente, um caderno de versos escritos na letra da minha irmã Emily [...] algo mais que surpresa tomou conta de mim – a certeza de que aquelas não eram efusões comuns, nem de forma alguma semelhantes aos versos que as mulheres geralmente escrevem. Achei-os condensados e tensos, vigorosos e genuínos. Pareciam-me, também, ter uma música peculiar – selvagem, melancólica e inspiradora (BRONTË, 2003, p. 16, tradução nossa¹³).

Emily não buscava a publicação dos seus poemas, diferentemente de Charlotte, que levou dias sugerindo a publicação deles e pedindo o perdão de Emily por ter invadido a privacidade da irmã, que ficou furiosa com a atitude que considerou desrespeitosa por parte de Charlotte. Todavia, algum tempo depois, Emily foi convencida a publicar os poemas. Frank (1990) afirma que ela desejava esconder e proteger seu mundo interior revelado em suas poesias. Além disso, Emily não suportava a ideia de que estranhos e familiares tivessem acesso a detalhes dele. Anne, que também vinha escrevendo, apresentou os seus poemas que se juntaram aos de Charlotte para compor, assim, o volume de poesias a ser submetido para publicação. Charlotte ficou emocionada com os poemas de Anne, por outro lado, ela sabia que seus versos e os da caçula não eram tão bons quando comparados aos de Emily.

Desse modo, as irmãs selecionaram, editaram seus trabalhos, removeram as referências a temas de Angria e Gondal (nomes foram trocados, localizações generalizadas, datas retiradas), discutiram os méritos de metáforas, a rigidez da métrica em uma estrofe e/ou a falta dela em outras, atribuíram títulos aos poemas aos quais haviam apenas intitulado *Stanzas* ou *Song*. Para o formato final que elas prepararam, decidiram alternar poemas tradicionais líricos com poemas narrativos, meditações filosóficas com *Songs* e elegias com celebrações. Todo esse trabalho foi feito na clandestinidade, conforme sugere Frank (1990), pois as irmãs não desejavam revelar tal empreitada aos demais membros da família. Durante o dia, elas mantinham as tarefas de rotina: bordar, passar, limpar, cozinhar, mas suas mentes ferviam com imagens, frases e versos que tinham de aguardar o silêncio da noite para serem postos no papel. Charlotte explicou que por serem:

Avessas à publicidade pessoal, ocultamos os nossos nomes sob os pseudônimos de Curren, Ellis e Acton Bell, sendo a escolha ditada por uma espécie de escrúpulo que

¹³“One day, in the autumn of 1845, I accidentally lighted on a MS. Volume of verse in my sister Emily’s handwriting [...] something more than surprise seized me, - a deep conviction that there were not common effusions, not at all like the poetry women generally write. I thought them condensed and terse, vigorous and genuine. To my ear, they had also a peculiar music – wild, melancholy, and elevating” (BRONTË, 2003, p. 16).

nos levava a assumir nomes positivamente masculinos, não querendo confessarmos mulheres porque – embora não suspeitássemos de que a nossa maneira de escrever e pensar não era o que se chama “feminina” – tínhamos a impressão de que as escritoras eram encaradas com espírito preconcebido (BRONTË, 2003, p. 16, tradução nossa¹⁴).

Emily compartilhava de uma grande preocupação de Charlotte, o horror de serem classificadas como meras autoras, *tolas damas escrevinhadeiras* (FRANK, 1990). É importante observar que a preocupação das duas irmãs reflete aspectos que intimidavam o imaginário das mulheres escritoras do século XIX em busca de reconhecimento literário para suas obras, sugerindo, assim, que as irmãs Brontë não tinham consciência plena da dimensão, natureza e estilo do seu trabalho. A escolha de pseudônimos masculinos revela o que Selden (1993) destaca quando diz haver razões para acreditar que a figura masculina fazia parte da fantasia de muitas mulheres desde a infância como símbolo de liberdade, poder e autonomia. Assim, o uso de pseudônimos masculinos era uma forma de representar os aspectos da personalidade de mulheres que transcendiam o ideal feminino presente no imaginário popular da Era Vitoriana, como também a busca pela liberdade que tais nomes masculinos supostamente poderiam proporcionar no universo editorial.

Por conseguinte, o resultado da empreitada das irmãs foi positivo. Após muita correspondência, ansiosa por parte de Charlotte, sobre impressão, papel, formato e críticas, *Poems by Currer, Ellis and Acton Bell* foi publicado em 1846 pela Aylott and Jones, de Londres, com papel e tamanho iguais ao formato da última edição de Wordsworth, por ordem direta de Charlotte. Para tanto, as irmãs tiveram de pagar 30 libras pela publicação e divulgação da obra. Segundo Frank (1990), antes da publicação, as irmãs tiveram o cuidado de corrigir a versão final. No entanto, Charlotte depois reclamou de erros de impressão que poderiam alterar o sentido de todo um poema. Mesmo com tanto empenho por parte das autoras e editoras, o livro não chamou a atenção, apesar de receber críticas favoráveis. Uma delas, presente no jornal *The Critic* (de 4 de julho de 1846, p. 6) afirmava: “[...] há tempos não apreciávamos um volume tão genuíno de poesia como este¹⁵”; outra publicada na mesma data no jornal *Athenaeum* deu destaque especial à poesia de Ellis Bell: “[...] um poder

¹⁴“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 our mode of writing and thinking was not what is called ‘feminine’ – we had the vague impression that authoresses are liable to be looked on with prejudice” (BRONTË, 2003, p. 16).

¹⁵ “[...] it is long since we have enjoyed such a genuine volume of poetry as this” (In: ALLOT, 1979, p. 59-60.).

evidente que pode dar voos mais altos do que o pretendido aqui¹⁶”. Apesar disso, apenas duas cópias foram vendidas, não se sabe para quem.

Em relação à temática da obra, pode-se destacar a morte como constante nos versos simples e vigorosos das três jovens. Em muitos dos poemas desse primeiro livro, Emily:

[...] recorda mortos queridos e expressa seu desejo de se unir a eles brevemente. Dialoga com a natureza, esvaziada de pessoas. Conta um amor sombrio e impossível, que nenhum biógrafo conseguiu investigar. Os rascunhos e escritos de Emily poderiam conter algum indício, mas foram destruídos por Charlotte (CIVITA, 1972, p. 81).

Quanto à poesia das demais irmãs, Mendes (1959, p. 16) afirma que as poesias de Anne eram “[...] medíocres, embora revelassem graça natural, profundo misticismo, sendo alguns de seus poemas cantados nas igrejas como hinos. Nas poesias de Charlotte, predomina o tom anedótico e narrativo”.

Mais de um ano depois da publicação do primeiro livros das irmãs Brontë, Charlotte chegou ainda a enviar cópias dele para Wordsworth, Tennyson, De Quincey e outras personalidades literárias importantes, mas não obteve respostas. Avaliando o livro, ela admitiu que: “tudo nele que deve ser conhecido são os poemas de Ellis Bell” (BRONTË, 2003, p. 17, tradução nossa¹⁷), e assumiu que seu talento não estava na poesia. Desse modo, as irmãs Brontë, percebendo que o livro de poesia não chamou a atenção nem atingiu o reconhecimento desejado e que os romances eram mais populares, voltaram-se para a prosa. Decidiram, então, escrever cada uma um romance.

Em 1847, Thomas Cautley Newby, em Londres, concordou em publicar em um só volume, *O morro dos ventos uivantes* e *Agnes Grey*, de modo que não houve lucros para ambas as autoras, Emily e Anne. White (1998) relata que elas pagaram 50 libras pela publicação, com a falsa promessa de que teriam esse dinheiro de volta quando os livros fossem vendidos. Nesse período de negociações, o romance de Charlotte, *The professor*, foi recusado; contudo, o manuscrito de *Jane Eyre* foi aceito e publicado antes dos romances das suas irmãs mais novas - atingindo um sucesso estrondoso e imediato. A rainha Vitória chegou a lê-lo para o príncipe Albert (BENTLEY, 1979).

A primeira impressão que Emily e Anne tiveram do romance de Charlotte antes mesmo de sua publicação, causou surpresa para a irmã mais velha. Frank (1990) afirma que as irmãs mais jovens criticaram o fato de *Jane Eyre* não ser bela – o que se esperava de uma heroína – e por isso talvez a protagonista não fosse interessante para o público leitor.

¹⁶ “[...] an evident power of wing that may reach heights not here attempted” (In: ALLOT, 1979, p. 61).

¹⁷ “All of it that merits to be known are the poems of Ellis Bell” (BRONTË, 2003, p. 17)

Magoada, Charlotte afirmou que estava escrevendo sobre uma heroína simples, sem grandes atrativos e baixinha como ela, a autora. Ela replicou que Jane seria tão interessante quanto as heroínas dos romances das irmãs.

A reação dos críticos a *Jane Eyre* foi de aclamação instantânea. Os fatores, segundo a fortuna crítica do romance, que mais contribuíram para o sucesso foram o frescor e os retratos diferentes dos papéis de homens e mulheres, bem como aspectos ligados às injustiças da sociedade. Uma crítica do jornal *Atlas* em 23 de outubro de 1847 afirmou que:

Este não é meramente um trabalho que promete; ele é um daqueles de excelente performance. Ele é um dos mais poderosos romances domésticos publicados nos últimos anos. Não há nele nada das velhas convenções; nem dos desgastados atributos de uma veia sem imaginação reproduzindo velhos incidentes [...] é uma história de paixão, e de intensidade que é quase sublime¹⁸ (In: ALLOT, 1979, p. 67-8, tradução nossa).

No geral, as críticas sobre *Jane Eyre* foram positivas, bem diferente do que aconteceu com *O morro dos ventos uivantes* – conforme será visto mais detalhadamente no próximo subtópico - e *Agnes Grey*. Entretanto, *Jane Eyre* tornou-se um verdadeiro quebra-cabeça para os críticos. Showalter (1977) reproduz o trecho de uma crítica publicada no *Christian Remembrancer* que declarava a obra como sendo um dos livros menos femininos já publicados - tanto em relação aos seus pontos positivos quanto negativos - nos anais da ficção feminina. Uma das características mais ressaltadas era seu caráter masculino no que se refere ao senso de vigor como foi escrito. De acordo com Showalter, Nos Estados Unidos, E. P. Whipple chegou a escrever que se podia detectar ali a mão de um cavalheiro devido ao caráter profano, à brutalidade e às gírias utilizadas. Curiosamente, as críticas mais hostis foram feitas por mulheres exatamente pela obra subverter, em vários aspectos, o que se esperava de uma obra escrita por mulher, embora a identidade das irmãs tenha sido preservada com a utilização dos pseudônimos.

Enquanto *Jane Eyre* despertava curiosidade sobre o sexo *do autor* – assim como os outros romances – *Agnes Grey* foi ignorado e as críticas foram severas contra *O morro dos ventos uivantes*, visto, inclusive, com repulsa e incompreensão. White (1998) relata que o *Athenaeum* o considerou poderoso e inteligente, e classificou seu assunto como doloroso e excepcional. O *Examiner* reconheceu, ainda, o considerável poder *do autor*, mas classificou o romance como selvagem, confuso, desconexo e impróprio; enquanto a *Britannia* considerou

¹⁸ “This is not merely a work of great promise; it is one of absolute performance. It is one of the most powerful domestic romances which have been published for many years. It has little or nothing of the old conventional stamp upon it; none of the jaded, exhausted attributes of a worn-out vein of imagination, reproducing old incidents [...] it is a tale of passion, and of intensity which is also sublime”.

os personagens diferentes, selvagens, grotescos, sem arte, saídos de uma mente com pouca experiência, mas de energia original.

A recepção inicial complicada de *O morro dos ventos uivantes* aconteceu devido à crítica literária do século XIX esperar que as mulheres escritoras preservassem o que chamavam de *expressão feminina*, isto é, a presença de delicadeza nas imagens, a elegância na escolha de palavras, o uso de temas leves e a ausência de tratamento da chamada *matéria baixa*, ou seja, o não envolvimento com as paixões ignóbeis que atormentavam a natureza humana, e mais especificamente as paixões sexuais (WANDERLEY, 1996). Embora, em princípio, os críticos não soubessem o sexo de quem escreveu aquelas obras.

Na verdade, o que os críticos consideravam ideal para a pena de uma mulher era uma escrita fina e espiritualizada e não era o que se via nos romances das irmãs Brontë. Pelo contrário, elas apresentavam sentimentos apaixonados, os quais eram vistos como pouco nobres. As obras de Charlotte e Emily, por exemplo, não se encaixavam na calma, suavidade e tranquilidade associadas à imagem da mulher que a sociedade vitoriana cultuava. Wanderley (1996, p. 52) sugere que isso pode ter acontecido talvez porque elas vivessem afastadas do centro “[...] civilizatório de onde emanava essa ideologia, talvez por terem vivido reclusas num círculo familiar que lhes permitiu o exercício da imaginação e a liberdade da expressão de sentimentos”. Wanderley também lança outras possibilidades:

[...] talvez porque solteiras, tivessem se submetido menos às leis masculinas, ou talvez por tudo isso, a verdade é que seus textos vieram a constituir-se numa “experiência de choque” para leitores habituados ao padrão comportado da escrita feminina inglesa (WANDERLEY, 1996, p. 53-54).

O que foi publicado sobre *O morro dos ventos uivantes* e sobre *Jane Eyre* mostra que a crítica literária oitocentista seguia, de acordo com Wanderley (1996, p. 54), a ideologia ou “[...] o mito, se quisermos, de que determinadas características eram inerentes à ‘feminilidade’ (refinamento, tato, observação, sentimento etc) enquanto outras (abstração, humor, poder, força etc.) à masculinidade”. Wanderley destaca, ainda, que os críticos ingleses depararam-se – naquelas obras - com um discurso ficcional que não podia ser definido de forma simplista como feminino ou masculino.

O sucesso de *Jane Eyre* e as críticas a *O morro dos ventos uivantes* e a *Agnes Grey* provocaram curiosidade sobre a identidade dos autores; especulava-se, inclusive, que apenas uma pessoa os havia escrito. A polêmica intensificou-se de tal modo que Charlotte e Anne resolveram visitar seu editor em Londres. Emily recusou-se a se expor. Após a revelação da

real autoria, aumentou o interesse pelas obras e, conseqüentemente, pelas autoras. Haworth passou a ser visitado por turistas, de modo que as irmãs Brontë não puderam mais manter sigilo e seu segredo acabou por tornar-se conhecido dos vizinhos, do pai e do irmão, cada vez mais excluído. Apesar de tudo, o futuro parecia promissor para essas três jovens solteiras que tanto batalharam para atingir seus objetivos.

Em 1848, Charlotte iniciou *Shirley* (1849) e continuou publicando sob o pseudônimo, Currer Bell. Anne teve seu segundo romance *The Tenant of Wildfell Hall* (1848) publicado, o qual foi severamente criticado pelo uso de linguagem considerada inadequada, de um herói violento e uma heroína nada convencional. Ela chegou a escrever um prefácio à segunda edição defendendo seu livro, escrevendo em tom desafiador, advogando direitos literários iguais: “[...] eu estou satisfeita em saber se o livro é bom independente do sexo de quem o escreveu” (BRONTË, 2001, p. 5, tradução nossa¹⁹). Por outro lado, Charlotte teve de ser demovida da ideia de escrever severamente contra os críticos nos prefácios de suas obras subsequentes. Mesmo assim, dirigiu-se aos da revista *Economist* dizendo: “Para vocês eu não devo ser nem homem nem mulher. Eu estou aqui agora como alguém que escreve. É somente sob esse ponto de vista que aceito seu julgamento²⁰” (cf. SHOWALTER, 1977, p. 96, tradução nossa). Assim, tanto Charlotte quanto Anne tiveram dificuldades para aceitar e ouvir opiniões preconceituosas acerca dos seus romances.

De acordo com Frank (1990), um dos mistérios da literatura inglesa é a natureza do segundo romance que Emily chegou a iniciar e o que aconteceu ao manuscrito. Há registro de correspondências sobre o assunto para seu editor, mas ela e Branwell morreram no segundo semestre de 1848 e Anne em maio de 1849. Abalada pela dor das perdas sucessivas, Charlotte encontrou, no seu trabalho, a saída. White (1998) afirma que *Shirley* reflete esse momento, revelando a angústia e as dúvidas de Charlotte, e é menos seguro que *Jane Eyre*. *Shirley* recebeu críticas variadas e bem menos elogios do que sua produção anterior, mesmo assim, os críticos reconhecerem sua originalidade. Em meio a tantas perdas, a vida de Charlotte muda rapidamente e em pouco tempo: a jovem tímida conquistou fama, respeito e admiração; passou a frequentar a sociedade literária inglesa, tendo a oportunidade de conhecer autores consagrados como Thackeray e Elizabeth Gaskell, dentre outros.

Somente em 1853 é que Charlotte volta a publicar outro romance, *Villette*, após lutar contra a solidão e a depressão pela perda dos irmãos - Emily em especial. No entanto, o

¹⁹ “[...] I am satisfied that IF a book is a good one, it is so whatever the sex of the author may be” (BRONTË, 2001, p. 5).

²⁰ “To you I am neither man nor woman. I come before you as an author only. It is the sole standard by which you have a right to judge me – the sole ground on which I accept your judgment”.

receio de ser julgada a fez recorrer ao anonimato na publicação de *Villette*, obra que foi bem recebida pela crítica e é considerada seu trabalho mais complexo e maduro. Ela tentou adiar a publicação desse romance para não ser avaliado juntamente com *Ruth*, escrito por sua amiga, Elizabeth Gaskell. Seu receio era que a crítica masculina maquiavélica fomentasse discórdia e rivalidade entre as duas amigas escritoras, tecendo comparações mesquinhas entre ambas (SHOWALTER, 1977).

Para a sociedade vitoriana, contemporânea das irmãs Brontë, as escritoras do século XIX eram antes de tudo mulheres, e em segundo lugar artistas. As escritoras que não recorriam ao uso do pseudônimo corriam o risco de serem avaliadas pela sua feminilidade e classificadas com as demais escritoras, mesmo quando os temas e os estilos divergiam, de modo que terminavam sendo marginalizadas do mundo editorial. Uma estratégia utilizada pela crítica masculina e hegemônica era perceber as escritoras como um grupo engajado em uma espécie de conspiração para roubar o lugar consagrado dos homens no mercado literário. Esse posicionamento revelava que aquela sociedade estava reagindo ao que seria para eles um fenômeno assustador, ou seja, a forte presença de mulheres escritoras em um espaço de atuação considerado masculino (SHOWALTER, 1977).

Após o reconhecimento de Charlotte Brontë e George Eliot no cenário literário, o número de romances escritos por mulheres anglo-americanas aumentou consideravelmente nas décadas de 1850 e 1860. Por conseguinte, os jornalistas tiveram de admitir que as mulheres estavam se tornando excelentes escritoras e estavam se afirmando na criação ficcional não somente na Inglaterra, mas na Europa em geral e nos Estados Unidos. Não havia mais retrocesso. Para surpresa de muitos, J. M. Ludlow avisou aos seus leitores “Nós temos de ressaltar o fato de que neste momento particular da história mundial, os *melhores* romances, em várias grandes nações, têm sido escritos por mulheres²¹” (cf. SHOWALTER, 1977, p. 75, tradução nossa; grifos do autor). Contudo, tal acontecimento não significa que as mulheres escritoras ganharam a simpatia da mídia, pois as tentativas de desqualificar o trabalho delas permaneceu por muitas décadas, estendendo-se, inclusive, até o século XX.

Em relação às irmãs Brontë, em meio a tantas conquistas e a uma profunda mudança no curso da sua vida, Charlotte - temendo a solidão, e após ter corajosamente recusado duas propostas de casamento em 1839 de dois jovens mais interessados em casar do que nela mesma -, casou-se em 1854 com o assistente de seu pai. No entanto, dez meses depois, em março de 1855, morreu grávida. Antes do casamento ela fez uma espécie de pacto pré-nupcial

²¹ “We have to notice the fact that at this particular moment of the world’s history the very *best* novels in several great countries happen to have been written by women”.

que deixava claro que seu marido, Arthur Bells Nichols, não teria direito a sua herança. Entretanto, a inesperada felicidade conjugal a fez alterar o testamento em benefício dele²².

Charlotte deixou um romance por terminar, *Emma*, cujos fragmentos foram publicados em 1860. Coube a sua amiga, Elizabeth Gaskell, a pedido do único sobrevivente da família, o já idoso Patrick Brontë, a tarefa de escrever sua biografia, *The life of Charlotte Brontë* (1857). Essa publicação coincide com a edição póstuma do primeiro romance de Charlotte, *The professor*.

A biografia de Charlotte, escrita por Gaskell, é reconhecida como uma das melhores biografias inglesas. Ela traz um relato da vida e da obra de três mulheres escritoras reconhecidas como autoras da mais alta qualidade. Antes dessa obra, o cenário literário e os leitores em geral sentiam-se intrigados pelas três irmãs. O livro de Elizabeth Gaskell ajudou a criar o mito de que mulheres escritoras poderiam ser heroínas trágicas em potencial. Com a biografia, a *lenda* das irmãs Brontë rapidamente espalhou-se e tornou-se uma espécie de culto, com *peregrinações* até Haworth para a compra de relíquias das escritoras. Showalter (1977) relata que nos Estados Unidos, a biografia das jovens escritoras se tornou o *livro* de milhões de mulheres. Assim, a identificação das mulheres com as irmãs Brontë, tanto na Europa quanto nos Estados Unidos, chegou a níveis nunca imaginados.

Das três irmãs, Charlotte foi a única a casar. Há relatos de que Anne apaixonou-se por um amigo da família, um assistente do seu pai, William Weightman, mas após conhecê-lo melhor, o interesse romântico pelo jovem desapareceu. No que diz respeito a Emily, não há registro – além do que é sugerido em suas poesias - de que ela tenha realmente se interessado por algum homem. Frank (1990) afirma que quando - a pedido do pai delas - William Weightman assumiu seu posto como novo assistente, Emily derreteu-se, Charlotte ficou encantada, e Anne se apaixonou. No entanto, ele não fornece elementos sobre a extensão dos sentimentos nem de Emily, nem de Charlotte, assim como o faz em relação aos de Anne. O charmoso jovem assistente encantou a todos com sua alegria e charme em uma casa onde jantares alegres, risos e alegria não faziam parte da rotina, mas para as irmãs mais velhas, aparentemente, o que surgiu foi uma amizade, visto que o jovem não passava de um colecionador de conquistas amorosas. Entretanto, sua bondade e generosidade, assim como

²²Com a morte de Charlotte, seu esposo tornou-se o proprietário dos direitos das irmãs Brontë, inclusive dos trabalhos não publicados. Ele levou consigo para a Irlanda todo o material, e apenas em 1895 por insistência de Clement Shorter, em nome de T. J. Wise, ele foi persuadido a liberar o material para publicação. Wise, após publicar o material na Inglaterra, fez fortuna vendendo os direitos para colecionadores e bibliotecas americanas, onde eles permanecem. Por ocasião da morte da segunda esposa de Nichols, em 1914, boa parte de pertences das irmãs Brontë foi vendida em Londres, sendo alguns materiais adquiridos pelo Museu Britânico, inclusive dois cadernos de poemas de Emily Brontë.

seu senso de humor atraíram Emily. Ele foi o único homem fora da família a fazer amizade com *the Major*, um dos apelidos que Emily ganhou devido a sua postura protetora em relação aos familiares e a sua personalidade forte. Nessa mesma biografia de Emily, Frank (1990) revela, ainda, a existência de um admirador - talvez secreto - da jovem reclusa, John Greenwood, o responsável pelo fornecimento de papel de escrever à família. Greenwood escreveu sobre Emily em seu diário particular, mas não há registro de envolvimento entre eles.

Tais informações biográficas revestem-se de grande significação, sobretudo porque essas jovens, inexperientes nos assuntos do coração e que, em geral, tiravam de suas experiências pessoais o conteúdo do seu trabalho, conseguiram representar o amor de forma intensa, brutal e assustadora, sobretudo para o público da época. As irmãs Brontë criaram heroínas em busca de uma identidade, de individualidade, e de uma vida de independência em vários aspectos, mas acima de tudo, criaram (anti-)heróis-amantes, opostos ao padrão romântico da época. Por exemplo, eles eram violentos, egoístas, maus, demoníacos e repulsivos. Esse tipo de herói não agradava, como observa Showalter (1977), porque para os vitorianos, mesmo eles sendo retratados de forma convincente, seria impossível amar tais figuras.

Por outro lado, esse tipo de (anti-)herói era apelativo para as heroínas - e leitoras - por tratá-las de igual para igual e não como criaturas sensíveis e frágeis que deveriam ser protegidas. Sabe-se que no século XIX as mulheres escritoras viam-se em dificuldades para criar personagens masculinos, uma vez que estariam entrando em um terreno desconhecido, portanto, para muitas, suas criações não passavam de fantasias sobre como elas se comportariam se fossem homens, ou de maneira mais didática, como gostariam que os homens agissem e sentissem (SHOWALTER, 1977).

Showalter (1977) avalia que os ingleses da Era Vitoriana esperavam que os romances escritos por mulheres refletissem os valores femininos que eles exaltavam, mas se percebe que as irmãs Brontë, apesar de serem reconhecidas como grandes mulheres escritoras, não se envolveram em questões de militância pela emancipação das mulheres, a não ser através das obras que escreveram. Charlotte, inclusive, declarou: “Venha o que vier [...] eu não consigo, quando escrevo, pensar sempre em mim mesma e no que é elegante e charmoso na feminilidade; não é nesses termos, ou com tais ideias que eu pego o lápis na mão²³ (cf. SHOWALTER, 1977, p. 7, tradução nossa).

²³ “Come what will [...] I cannot, when I write, think always of myself and what is elegant and charming in femininity; it is not on these terms, or with such ideas, that I ever took pen in hand”.

Desse modo, as obras das irmãs Brontë e seus discursos levam o leitor a perceber que o desejo delas era de obter reconhecimento e respeito pela qualidade dos seus trabalhos, a despeito do sexo a que pertenciam. Além disso, a angústia das três jovens em relação ao que escrever, como escrever e sobre o que escrever reflete a complicada situação das mulheres escritoras no século XIX. De acordo com Gaskell (2005), elas tinham um desejo de jogar as cores do masculino no que escreviam, pois apenas o que saía da pena de um homem era, em geral, respeitado. Para Gilbert e Gubar (1984), travestir-se do masculino, no sentido físico ou não - pelo uso do pseudônimo - mostra que o gênio feminino que nega sua feminilidade engaja-se no que Elizabeth Barret Browning chamou de *vã negação*. Ao mesmo tempo, a mulher que confronta sua própria feminilidade, bem como a poética patriarcal disponível para ela como artista pode sentir-se desconfortável pelo que parecem ser contradições irreconciliáveis em relação aos gêneros literários e ao sexo que os pode escrever, ou seja, o masculino.

Mesmo as irmãs Brontë tendo enfrentado tantos questionamentos por parte da crítica, e até de si mesmas, *Jane Eyre* tornou-se um marco para a teoria e para a crítica feminista. De acordo com Showalter (1977), Charlotte promove uma revolução através da figura da esposa louca e enclausurada no sótão – a mulher explorada e vinda de uma colônia inglesa - que simbolizava o lado passional e sexual reprimido da personalidade de Jane. A imagem desse quarto secreto tornou-se um símbolo e uma imagem recorrentes em romances escritos por mulheres desde então. Talvez uma prova de que, inconscientemente, as limitações impostas às mulheres as atormentavam e falaram mais alto do que qualquer possível tentativa de fuga de se ater a clichês e a rótulos literários considerados femininos que poderiam influenciar negativamente na recepção de sua obra.

Showalter (1977) afirma que a influência de *Jane Eyre* sobre as heroínas vitorianas foi revolucionária. A heroína pós-Jane, de acordo as pesquisas da estudiosa, tornou-se rebelde e apaixonada no sentido de defender suas ideias com atitude. Essa heroína, provavelmente, seria uma governanta, mas era, acima de tudo, a narradora de sua própria história. Muitos críticos aprovaram a mudança iniciada com *Jane Eyre* na representação feminina, enquanto outros ficaram chocados com os impulsos femininos de autorrealização encontrados em Jane. O *Westminster Review*, por exemplo, declarou que desejava o fim do reino das filhas de Jane Eyre.

Entretanto, Charlotte e George Eliot tornaram-se as grandes referências para mulheres escritoras já por volta de 1860. Assim como anteriormente Jane Austen e George Sand foram os grandes expoentes da literatura escrita por mulheres. Nesses novos tempos, as

mulheres escritoras espelhavam-se e comparavam-se às duas novas heroínas: Brontë e Eliot, as quais se tornaram objeto de adulação (SHOWALTER, 1977).

As irmãs Brontë, portanto, contribuíram de forma decisiva para o reconhecimento de uma tradição literária de mulheres escritoras que alterou profundamente os rumos da literatura e, conseqüentemente, do tradicional e patriarcal cânone ocidental. Gilbert e Gubar (1996) relatam que as mulheres, particularmente as do século XIX, batalharam e conseguiram espaço e direitos, dentre eles, possuir propriedades registradas em seu nome; a guarda dos filhos; tiveram ainda acesso à educação superior, o que lhes possibilitou assumir profissões normalmente destinadas aos homens; abriram negócios, e escreveram *best-sellers*, como as irmãs Brontë.

A trajetória das irmãs Brontë mostra que elas sabiam o que era ser o *outro* em sua própria sociedade por diversas razões. Como mostra Eagleton (2005), a situação delas era complicada: viviam em uma região de tensões entre o universo agrário e o industrial, onde a militância por parte da classe trabalhadora era forte. No lado pessoal, a vida era ambígua na estrutura social, pois eram filhas de um homem pobre, cujo *status* era embaraçoso também por ter a função de ser o pastor definitivo para a região – tarefa destinada especialmente aos reverendos muito pobres. Por outro lado, a família lutava para manter um padrão de estilo e de educação elevados, em uma região onde viviam pessoas muito pobres e sem o mesmo nível de educação.

Segundo Eagleton (2005), as irmãs Brontë eram, de certo modo, mulheres inseguras no sentido de serem membros de um grupo oprimido – o de mulheres - e vitimizado pelas condições de exploração tanto na esfera pública quanto na privada. Além disso, elas tiveram acesso à educação, mas viviam aprisionadas em um intolerável impasse entre cultura e economia, entre aspirações imaginativas e a fria verdade da sociedade que poderia usá-las apenas como empregadas, numa posição um pouco acima das criadas sem estudo. Desse modo, elas eram mulheres educadas e isoladas, tanto social quanto geograficamente em relação ao mundo, embora mantivessem um elo intelectual com ele. O autor afirma que em alguns pontos na ficção delas, de fato, a solidão é destacada e torna-se símbolo de todos os homens em uma sociedade individualista. Assim,

Na formação individual única das Brontë, questões sociais, sexuais, culturais, religiosas e geográficas são fundidas em uma unidade [...] Em uma sociedade onde banimento de um centro parecia uma experiência geral, a excêntrica situação das

Brontë começa a parecer curiosamente típica” (EAGLETON, 2005, p. 9, tradução nossa)²⁴.

Essa experiência de liminalidade e sentimento de inadequação são percebidos particularmente em Emily Brontë, que os explora na figura de Cathy e na de Heathcliff, em *O morro dos ventos uivantes*.

A trajetória das irmãs Brontë ilustra, também, as dificuldades que muitas mulheres enfrentaram. Entretanto, percebe-se que as mulheres escritoras oitocentistas tornaram-se visíveis no mundo literário, de modo que, ao final do século XIX, a famosa *Questão da Mulher*, ou seja, a discussão sobre qual seria o lugar adequado da mulher na sociedade ocidental levantava cada vez mais discussões e alterava pontos de vista nunca antes tão questionados (GILBERT e GUBAR, 1996). Entretanto, em 1929, Virginia Woolf era uma voz que sentia necessidades de mais mudanças para as mulheres, que clamava por elas, e com entusiasmo profetizou: “[...] dentro de cem anos [...] as mulheres terão deixado de ser o sexo protegido. Logicamente participarão de todas as atividades e esforços que no passado lhes foram negados” (WOOLF, 2004, p. 101).

Importantes conquistas por parte das mulheres começaram a acontecer de forma mais sistemática no século XIX, que presenciou mudanças sem precedentes na história ocidental, principalmente em relação à condição da mulher em vários aspectos da sociedade. Aparentemente, as irmãs Brontë não tinham uma compreensão muito ampla do poder transformador do seu trabalho e o papel que ele tinha no imaginário feminino, enquanto parte de um grupo minoritário em busca de identidade, afirmação, espaço e voz tanto individual quanto coletiva²⁵. Entretanto, elas romperam o silêncio de sua realidade e do seu sexo através da sua poderosa voz literária.

1.2 A recepção crítica da prosa de Emily Brontë

Em seu livro *O cânone ocidental* (2001a), publicado em 1994, um dos críticos literários americanos de maior notoriedade nas últimas décadas, Harold Bloom, lista quase

²⁴ “In the unique imaginative formation of the Brontës, then, social, sexual, cultural, religious and geographical issues fuse into an overdetermined unity [...] In a society where banishment from a centre seemed a general experience, the Brontës’ ‘eccentric’ situation begins to seem curiously typical”.

²⁵ Devido à questão de espaço e escolha da autora, não foram incluídas nessa seção informações sobre a trajetória de autoras de outras minorias dentro do feminismo, tais como negras, póscoloniais, dentre outras.

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

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

A forma romanesca foi, durante muito tempo, associada ao padrão masculino e patriarcal do desenvolvimento da sociedade ocidental. Entretanto, Woolf (2004) mostra que esse gênero – que a partir do século XIX passou a ser associado à produção literária de autoria feminina – foi de particular importância para o desenvolvimento de uma tradição literária escrita por mulheres. Ao comentar sobre o interesse das mulheres pela escrita de romances, Woolf (2004, p. 75) afirma que elas foram compelidas a escrever romances talvez pelo fato de terem nascido na classe média, e de que as famílias de classe média do início do século XIX possuíam apenas uma sala de estar para todos. Em virtude disso, Woolf avalia que se uma mulher tivesse de escrever o faria na sala de estar comum, como Jane Austen fez, especialmente porque “[...] as mulheres nunca dispõem de meia hora...que possam chamar de sua²⁶”, uma vez que eram sempre interrompidas. Por isso, “[...] seria mais fácil escrever ali prosa e ficção do que poesia ou uma peça. Exige-se menos concentração²⁷”.

Guerin (1992) adverte que tanto na crítica quanto na própria literatura, estudiosos têm buscado identificar as estratégias de escrita relacionadas ao gênero de quem escreve, dentre elas, a dita preferência feminina pelo romance, que levou a classificação desse gênero literário como *feminino* durante muito tempo. Em virtude disso, as feministas e os feministas discutem se a suposta preferência feminina pelo romance é baseada no realismo daquele

²⁶ “[...] women never have a half an hour...that they can call their own” (WOOLF, 1989, p. 66).

²⁷ “[...] it would be easier to write prose and fiction there than to write poetry or a play. Less concentration is required” (WOOLF, 1989, p. 66).

gênero literário ou na questão da subjetividade, ou seja, se o estilo supostamente mais confessional do romance seria a forma literária inicialmente mais favorável para a expressão das angústias das escritoras precursoras.

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

Para que se compreendam melhor questões que envolvem a recepção crítica do único romance de Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, é importante que algumas considerações específicas sejam feitas em relação ao romance e a escrita desse gênero. Em princípio, o romance foi considerado uma semiarte e não obteve o devido reconhecimento. Era visto com desdém e como inferior ao drama e à poesia por não estar contemplado na *Poética* (1970) de Aristóteles, por exemplo, e por ser considerado um gênero burguês (REUTER, 1996; ZÉRAFFA, 1971). Percebe-se que, seguindo o entendimento geral da academia, tanto Reuter quanto Zérafra desconsideram que o romance já existia à época de Aristóteles; diferente de Bakhtin (2002), o qual cita *Satiricon* de Petronio como um exemplo para validar seu pensamento de que esse gênero literário já existia entre os gregos clássicos. Entretanto, Miller (1986) comunga com a visão mais aceita sobre o surgimento do romance - como a de Lukács (2000) - de que o romance surgiu, de fato, com a ascensão da burguesia, sendo assim uma forma tardia de literatura, e por isso tem sido visto, por exemplo, como uma resposta e uma reflexão sobre a ascensão da burguesia no século XVIII, sobre as mudanças na vida familiar e na vida das mulheres. Vale ressaltar que o romance só adquiriu prestígio a partir do século XIX.

Por essa razão, escrever romance nos séculos XVIII a XIX não era tarefa fácil nem para homens nem para mulheres, especialmente porque esse gênero estava em plena ascensão e escrevê-lo indicava lançar-se em uma *competição* - não apenas no sentido bloomiano (BLOOM, 1991a) - com escritores já consagrados, mas ainda no que diz respeito à questão de quem poderia escrevê-lo. Desse modo, a questão da apropriação feminina de um gênero

supostamente masculino como o romance – na verdade todos os gêneros têm a sua origem na tradição masculina – e tão utilizado como ferramenta para suas necessidades de expressão, não aconteceu sem angústias por parte das autoras. Isso aponta para o problema que envolve gênero literário e a questão de gênero (GILBERT e GUBAR, 1984), como se verá adiante.

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

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

Na verdade, as irmãs Charlotte e Anne Brontë, ambas, surpreenderam críticos e leitores oitocentistas por introduzirem em seus romances aspectos que a crítica julgou inapropriados para a pena feminina. Emily, por sua vez, delineava em seu romance detalhes mais livres ainda do que se esperava de um padrão feminino de escrita. Em um estudo célebre sobre a autora e seu romance, Cecil (1958, p. 137-138, tradução nossa) advoga que Emily está à frente de qualquer tradição literária, pois: “Ela escreve sobre assuntos diferentes de um modo diferente e de um ponto de vista diferente²⁸”. Cecil destaca, todavia, que Emily Brontë, de fato, não escreveu para agradar a um público leitor e, por isso, ela não estava presa às limitações que as questões de recepção poderiam lhe trazer, o que permitia a autora maior liberdade sobre o que dizer e como dizer.

Em seu romance, Emily Brontë invoca o elo metafórico entre representantes de grupos minoritários e a união deles pela identificação, no caso, a mulher e o estrangeiro cigano, unidos contra a tirania patriarcal e imperial inglesas, embora a subversiva associação dos protagonistas de Brontë, Cathy e Heathcliff, na perspectiva póscolonial só esteja sendo observada na atualidade, notadamente, nesta pesquisa. Charlotte e Anne Brontë ainda

²⁸ “She writes about different subjects in a different manner and from a different point of view”.

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

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

Com relação ao desenvolvimento do gênero romanesco na Inglaterra, até o século XVI, o romance estava dando os primeiros passos. É apenas com Daniel Defoe (1660-1731) e seu *Robinson Crusoe* (1719) que o gênero passa a um estágio de crescente popularidade que culminaria com sua consolidação naquele país, no século XIX, dominado pela influência de Jane Austen com o que a crítica de então pejorativamente chamava de *romances sentimentais*, nas primeiras décadas, e Walter Scott com romances históricos. De acordo com Cuddon (1998, p. 567, tradução nossa), “Os anos de 1840 pertencem aos trabalhos clássicos das irmãs Brontë [...]”²⁹.

Foi através da ficção, sobretudo da forma romanesca, que as mulheres, em especial as pioneiras do século XIX, utilizaram desse gênero, para questionar e desafiar a apropriação masculina das experiências/sentimentos/attitudes das mulheres, como exemplifica a personagem Anne Elliot em *Persuasão* (1818) - escrito por Jane Austen - quando em uma conversa com o capitão Harville desabafa: “[...] os homens têm tido vantagem sobre nós ao

²⁹ “To the 1840s belong the classic works of the Brontë sisters [...]”. A década de 1840 é considerada aquela em que o romance tornou-se a forma literária dominante, além disso, foi nesse período que o trabalho do (a) escritor (a) passou a ser reconhecido como profissão, na Inglaterra.

contar suas histórias. A educação tem sido deles em um nível muito maior; o lápis tem estado em suas mãos³⁰” (AUSTEN, 1994, p. 129, tradução nossa).

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

Ainda segundo Gilbert e Gubar (1984), na sua conclusão ao discutir sobre *The novel as beginning intention*, o teórico dos Estudos Póscoloniais, Edward Said, observa que a ideia de autoridade pressupõe uma variedade de significados interligados, não representando apenas o poder que leva à obediência, mas o poder derivado ou delegado; poder para influenciar ações; poder para inspirar crença; poder de uma pessoa cuja opinião é aceita, mas, na verdade, está ligada à palavra autor, que por sua vez remete à ideia de uma pessoa que dá origem ou dá existência a algo, uma espécie de pai, ou ancestral, uma pessoa que publica declarações escritas. Um vocábulo latino que se relaciona com *autor* é *auctoritas*, que significa produção, invenção, direito à posse, continuidade, ou uma causa de continuidade. Considerados juntos, esses significados estão baseados nas seguintes noções: no poder de um indivíduo para iniciar, instituir, estabelecer. Desse modo, o indivíduo controlando esse poder controla suas questões e o que deriva delas³¹.

Para Said (2003, p. 19-20, tradução nossa³²):

³⁰ “[...] men have had every advantage of us in telling their story. Education has been theirs in a much bigger a degree; the pen has been in their hands”.

³¹ Moi (1985) critica Gilbert e Gubar ao destacar que parece inconsistente aceitar as considerações de Said sobre a visão tradicional da relação entre o autor e o texto ser hierárquica e autoritária, já que as autoras, mesmo discutindo a concepção de Said, continuam a escrever um livro de mais de 700 páginas que não questiona a autoridade da autoria *feminina*. Para Moi, se a proposta é realmente rejeitar o modelo de autor como Deus, o Pai do texto, não é suficiente apenas rejeitar a ideologia patriarcal implícita na metáfora paternal.

³² “There is nothing mysterious or natural about authority. It is formed, irradiated, disseminated; it is instrumental, it is persuasive; it has status, it establishes canons of taste and value; it is virtually indistinguishable

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

A concepção de Said acima citada pode ser aplicada às discussões sobre textos de autoria masculina e feminina, visto que, como mostra Showalter (1977, p. 4, tradução nossa³³), nomes da Era Vitoriana como George Henry Lewes e John Stuart Mill, “[...] sentiram que, como os romanos na sombra da Grécia, as mulheres foram encobertas pelo imperialismo cultural masculino [...]”. Desse modo, foram também condenadas a um padrão de comparação da crítica que visava, por exemplo, desqualificar seus trabalhos e a autoridade de suas ideias.

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

Disfarçadas de homens, elas se sentem colonizadas ou provincianas na metrópole, confrontadas pelas suas próprias vidas e naturezas, seus desejos e corpos, como têm sido definidas e descritas pelos homens. Se as mulheres não podem justamente ser consideradas como conspiradoras contra a opressão dos homens, elas certamente não acharam fácil lidar com a determinação deles em relação a elas na mesma língua em que os homens têm usado para colonizá-las. Dependência, como uma colônia, é mantida pelo medo; e medo é um estado de ser e um tema central nos romances de mulheres [...] (MILLER, 1986, p. 18, tradução nossa³⁴).

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

from certain ideas it dignifies as true, and from traditions, perceptions, and judgments it forms, transmits, reproduces”.

³³ “[...] felt that, like the Romans in the shadow of Greece, women were overshadowed by male cultural imperialism [...]”.

³⁴ “Disguised perfunctorily as men, they find themselves, colonials or provincials in the metropolis, confronted by their own lives and natures, their desires and bodies, as they have been defined and described by men. If women cannot justly be regarded as conspiring with men’s oppression of them, they have certainly not found it easy to tackle men’s determination of them in quite the same language that men have used to colonise them. Dependence, like a colony, is maintained through fear; and fear is a state of being and a central theme in women’s novels [...]”.

lhes, além de tudo, “atitude textual³⁵”. Neles, o medo manifestava-se no que se refere a uma possibilidade na inversão ou mudança na ordem patriarcal com as mulheres assumindo funções e adentrando espaços até então considerados masculinos.

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

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

Gilbert e Gubar (1984) observam, ainda, que o lápis era visto como realmente superior ao seu fálico outro, a espada, e no patriarcado, ele é, inclusive, mais sexual. Ora, sendo assim, elas questionam como as mulheres posicionariam-se nessa concepção patriarcal. Se o lápis é um pênis metafórico, com que órgão as mulheres poderiam gerar textos, uma vez que a figura do autor representava o único poder que existia? Nesse sentido, a postura do patriarcado, sem dúvida, foi responsável pela exclusão das mulheres do universo letrado e ficcional, como sugeriu a personagem de Austen, Anne Eliot, de modo que a mulher que escrevia era vista como uma intrusa que havia cruzado as fronteiras da natureza.

O que se percebe é que a sexualidade masculina esteve diretamente ligada ao poder de criação literária, enquanto a sexualidade feminina foi, por muito tempo, associada à ausência desse poder, e, portanto, à esterilidade artística. Assim, o poder masculino de criação

³⁵ Termo utilizado por Said (2003) para ilustrar o poder que os textos têm para manipular a realidade que desejam fabricar, no que se refere ao assunto por eles debatido.

refletia-se, inclusive, na maneira como os personagens masculinos eram criados, ao passo que muitas personagens femininas costumavam não passar de propriedades ou imagens aprisionadas, como mostram Charlotte Perkins Gilman (1860-1935), em seu conto *The yellow wallpaper* (1899), e Charlotte Brontë, em *Jane Eyre*.

É um fato que muitos textos masculinos reforçavam a metáfora literária da paternidade. Segundo Gilbert e Gubar (1984, p. 13, tradução nossa³⁶), Norman O. Brown acreditava que a escrita de poesia, por exemplo, é “[...] o ato criativo, o ato de vida, o ato sexual arquetípico. Sexualidade é poesia. A dama é nossa criação, ou a estátua de Pigmalião [...]”.

Nessa linha de raciocínio que as escritoras oitocentistas tiveram que enfrentar, Gilbert & Gubar (1984, p. 15, tradução nossa³⁷) mostram que, enquanto autoria de um deus masculino “[...] morta em uma imagem perfeita de si mesma, a autocontemplação da mulher escritora pode-se dizer que teve início com uma olhada no espelho do texto literário masculino”. Desse modo, no espelho do texto literário masculino, as mulheres teriam percebido, em princípio, apenas os elementos eternos fixos nelas como uma máscara, mas depois perceberam uma prisioneira enraivecida, ou seja, elas mesmas. Na verdade, a postura do patriarcado ocidental levou as mulheres a promoverem uma luta gradativa travada nos espaços público e privado para oferecer um contraponto ao que histórica e culturalmente as silenciou, tanto como mulheres quanto como sujeitos capazes de formar opinião e de expressá-la através do veículo desejado, inclusive a escrita pública e profissional, independente do gênero literário escolhido.

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

³⁶ “[...] the creative act, the act of life, the archetypal sexual act. Sexuality is poetry. The lady is our creation, or Pygmalion’s statue [...]”.

³⁷ “[...] killed into a ‘perfect’ image of herself, the woman writer’s self-contemplation may be said to have begun with a searching glance into the mirror of male-inscribed literary text”.

Como se percebe, a crítica oitocentista não facilitou nem a entrada nem a permanência – logo de início - das mulheres no universo ficcional público e profissional. Para Woolf (2004, p. 85), além do efeito do desestímulo da crítica, as pioneiras do início do século XIX tiveram outra dificuldade: não tinham amparo de uma tradição de autoria feminina e o que existia até então era muito pouco e de pouca serventia, segundo a autora. E quanto às escritoras que buscavam a fonte masculina, Woolf acredita que isso não ajudou muito, “[...] embora ela [a mulher] possa ter aprendido com eles [os escritores] alguns truques e possa tê-los adaptado para seu uso³⁸”. Contudo, Woolf (2004, p. 119) admite que quando se olha para algumas mulheres escritoras do passado, como Emily Brontë, descobre-se “[...] que ela é tanto uma herdeira quanto uma geradora³⁹”.

Nesse cenário conturbado em relação à autoria feminina, mas, ao mesmo tempo, um pouco mais favorável a mulheres escritoras, uma vez que já não era considerado estranho vê-las no mercado editorial, nos anos quarenta, Emily Brontë - autora considerada mística e oracular, a esfinge da literatura inglesa (FRANK, 1990) - publica *O morro dos ventos uivantes*, obra que ganhou reconhecimento apenas no final do século XIX. A boa reputação da obra foi adquirida após uma longa batalha entre os críticos e o público leitor. A atenção que a crítica tem dispensado a esse romance, desde a primeira década do século XX, contrasta com o ponto de vista dos seus primeiros críticos que, juntamente com o público leitor, chocaram-se tanto com a apaixonada e sombria história de amor entre Cathy e Heathcliff, quanto com os demais personagens e suas emoções, principalmente com seu demoníaco herói byroniano⁴⁰.

Muitos críticos atribuíram alguns dos efeitos problemáticos do enredo de *O morro dos ventos uivantes* à figura de Heathcliff, a qual continuou por muito tempo no centro dos debates sobre a natureza de Emily Brontë como pessoa e autora. De acordo com Allott⁴¹, as críticas de 1847 a 1848 debruçaram-se sobre a

[...] aparente moral não ortodoxa e na urgência da sua [da obra] angústia e violência
[...] Eles [os críticos] ficaram incomodados pela negação das convenções que

³⁸ “[...] though she may have learnt a few tricks of them and adapted them to her use” (WOOLF, 1989, p. 76).

³⁹ “[...] she is an inheritor as well as an originator” (WOOLF, 1989, p. 109).

⁴⁰ Em linhas gerais, o herói byroniano tem várias características, mas a que se sobressai é a sua rebelião. Ele é geralmente isolado da sociedade por vontade própria ou imposta por alguma força externa. Costuma ser mal-humorado e apaixonado em relação a algum aspecto, e rejeita os valores e os códigos morais da sociedade (CUDDON, 1996). Além disso, costuma ser introspectivo, tem grande poder de sedução e atração sexual, exerce seu domínio tanto social quanto sexualmente, é desapegado das normas e de instituições sociais, é um fora da lei, um rejeitado.

⁴¹ Allot (1979) contribuiu de forma decisiva para um mais amplo nível de conhecimento e compreensão acerca das primeiras impressões que o romance de Brontë causou à época do seu lançamento, ao publicar um livro, em 1979, sobre a fortuna crítica da obra extraída de jornais, revistas e livros de 1847 a 1964.

costumam ser apresentadas por autores para prover claramente os padrões morais para guiarem seus leitores⁴²” (ALLOT, 1979, p. 17, tradução nossa).

Daiches (1985) destaca o uso de verbos de violência em *O morro dos ventos uivantes*, os quais corroboram para o tipo de narrativa que é apresentada sem qualquer sentimento de choque ou horror por parte dos narradores. Segundo Daiches, Emily Brontë escreve como se o poço de paixão no qual vivem seus protagonistas fosse algo natural, um aspecto normal da vida. Ele exemplifica tal efeito com um termo muito utilizado pela narradora Nelly Dean, “*hush*”, isto é, “silêncio” em inglês. O uso de tal palavra por Nelly é mostrado como as palavras de uma babá - o que de fato ela é - para uma criança petulante, e não como as palavras de um ser humano chocado com o comportamento extraordinário que presencia e, por isso, uma das mais extraordinárias “[...] conquistas de Emily Brontë neste romance é tornar doméstico o monstruoso no ritmo comum da vida e do trabalho, tornando-o ao mesmo tempo menos monstruoso e mais perturbador⁴³” (DAICHES, 1985, p. 29, tradução nossa).

Showalter (1977) mostra que os vitorianos esperavam que os romances de mulheres refletissem os valores femininos que eles exaltavam. Em virtude disso, chocaram-se com a proposta de romance apresentada pela redação da jovem Emily Brontë. O enredo de *O morro dos ventos uivantes* foi amplamente desaprovado, de modo que, inclusive nos Estados Unidos, críticos recomendavam a seus leitores que se afastassem da obra porque corrompia os valores dos descendentes dos puritanos⁴⁴. Somente após uma biografia e um estudo crítico sobre Emily Brontë ter sido publicada no *New York Galaxy*, a obra passou a ser mencionada mais sistematicamente em periódicos que tratavam de literatura, como a *Paterson's Magazine*, cuja crítica de março de 1848 dizia: “Nós nos erguemos da leitura de *O morro dos ventos uivantes* como se tivéssemos saído de uma casa de pragas. Leiam *Jane Eyre* é nosso conselho, mas queimem *O morro dos ventos uivantes* [...]”⁴⁵” (In: ALLOT, 1979, p. 50, tradução nossa).

O que se vê tanto nos poemas quanto no romance de Brontë e que chocou o público leitor e a crítica oitocentista é o que Davies (1999, p. 12, tradução nossa) tão bem define, em

⁴² “[...] apparent moral unorthodoxy and in the urgency of their distress at its violence [...] They were certainly upset by its deserting the accepted conventions which required the author to provide clear moral sign-posts for his reader’s guidance”.

⁴³ “[...] achievements in this novel is the domiciling of the monstrous in the ordinary rhythms of life and work, thereby making it at the same time less monstrous and more disturbing”.

⁴⁴ Os valores dos puritanos influenciam a sociedade americana desde a época da colonização até hoje, embora em menor proporção: numa concepção de governo com poderes limitados; na ênfase à educação que levou ao sistema escolar americano. Em relação à crítica à obra de Brontë, o foco é na questão da ética, da honestidade, da responsabilidade, da religiosidade, da moralidade, do trabalho duro e do autocontrole (DATESMAN *et al*, 2005).

⁴⁵ “We rise from the perusal of *Wuthering Height* as if we had come fresh from a pest-house. Read *Jane Eyre* is our advice, but burn *Wuthering Heights* [...]”.

relação à autora e a sua visão de mundo, quando diz que para Emily Brontë, “[...] Deus não era bom, a ‘civilização’ era uma mentira, a humanidade era sórdida e corrupta, os homens injustamente preferidos às mulheres, vida à morte [...] hierarquia à afinidade [...]”⁴⁶. A observação de Davies sugere que há no texto de Emily o que se pode chamar hoje de *postura feminista* em um sentido profundo, uma vez que mostra a firmeza da autora em preferir uma possibilidade de verdade incomum para a maioria das pessoas, especialmente porque, como destaca Davies, as opiniões recebidas naquele período eram normalmente, na sua origem, patriarcais, mas Emily Brontë preferiu afirmar seu próprio *eu* com orgulho, em uma era onde a falta de opinião própria para mulheres e “[...] a humilhação eram prescritas para as mulheres; ela expressou sua sexualidade, desejo de poder e liberdade, energias intelectuais e físicas, e desejos despudorados, em uma época de silêncios e desejos femininos mortificados [...]”⁴⁷ (DAVIES, 1999, p. 21, tradução nossa).

De acordo com Wasowski (2001), a crítica, em geral, não conseguia aceitar os personagens violentos, nem a dura realidade exposta no romance de Brontë. A visão desse público sobre as mulheres tornava difícil aceitar que *O morro dos ventos uivantes* era a criação de uma mulher.

Segundo Davies (1999), Emily Brontë era complexa, ela queria as oposições e se debatia em seus *eus* em conflito pela integridade que buscava e não encontrava, de modo que havia nela uma filosofia de dualismo que projetou em *O morro dos ventos uivantes* um modelo dinâmico de trabalho da mente em todos os seus conflitos. Afirmações desse porte lançam luzes sobre a natureza da autora e de “[...] seu mundo interior [...] regido pelo desejo anárquico que governa o lápis. Aquele lápis é sempre uma espécie de arma secreta, desafiando a autoridade”⁴⁸ (DAVIES, 1999, p. 2, tradução nossa). A postura de Emily Brontë revela que ela estava entrando, naquele momento, numa tradição que teve sua origem antes do seu próprio tempo, mas mesmo assim, a seu modo, na quietude de sua casa e na eloquência dos seus textos, ela ajudou a formar uma outra, de autoria feminina, que embora até certo ponto e em princípio sendo separada da primeira, lutou para firmar-se e não cair diante do *mainstream*.

⁴⁶ “[...] God was not good, ‘civilization’ was a lie, humanity sordid and corrupt, male unjustly preferred to female, life to death, [...] hierarchy to affinity [...]”.

⁴⁷ “[...] humility were prescribed for women; she expressed her sexuality, will to power and freedom, intellectual and physical energies and shameless desires, in an epoch of mortifying female silence [...]”.

⁴⁸ “[...] her inner world [...] ruled by the anarchic will that drives the pen. That pen is already something of a secret weapon, challenging authority”.

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

Sentimentos [considerados tipicamente] femininos e graça são detonados por Emily Brontë com uma carga explosiva de desdém. Ela sabia que vivíamos nossas vidas em um campo de batalha no qual a lei principal é o conflito; classe contra classe, tribo contra tribo, cada mão de homem e de mulher contra seu vizinho ou sua vizinha. A ela havia sido dito erradamente que as mulheres tinham gênero, mas não sexualidade... [que tinham] poder para soletrar seu nome, mas não para escrever sua identidade. Emily não iria polir nem embelezar. Ela não tinha prazer em dar uma aparência superficial ou na diluição suavizante de verdades terríveis para o benefício dos sentimentos de outras pessoas⁴⁹ (DAVIES, 1999, p. 246, tradução nossa).

Davies (1999) observa também que as irmãs Brontë optaram por retratar em suas obras o mundo privado do desejo e da paixão, e por isso chocaram o público da época. No caso de Emily Brontë, o fato de a filha de um reverendo de uma remota região ter escrito sobre violência apaixonada e paixão violenta surpreendeu os vitorianos. Como ela poderia saber sobre aquelas coisas era o que se perguntavam. Eles foram surpreendidos pelo que consideravam vulgaridade e brutalidade no romance da *garota* – em vez de *mulher* ou *autora* - como a chamaram pejorativamente, após a descoberta da sua identidade. Allot reproduz críticas da época do lançamento da obra que questionam, inclusive, o bom senso da jovem escritora: “Como um ser humano poderia escrever um livro como este sem cometer suicídio antes de ter terminado uma dúzia de capítulos, é um mistério. É composto de depravação vulgar e horrores não naturais [...]”⁵⁰ (crítica não assinada da “Graham’s Magazine”, 1848) (In: ALLOT, 1979, p. 50, tradução nossa).

Observa-se, assim, que o foco dos críticos da sociedade vitoriana, em relação à obra, até poucas décadas antes do final do século XIX estava em pontos do enredo ou no caráter dos personagens e no aspecto criativo da narrativa de Emily Brontë enquanto autora de uma história tão sombria e desafiadora. Percebe-se, então, que o estranhamento por parte do público leitor deu-se em virtude do juízo de valor que era feito da natureza da criação do *autor*. Descobrir que tal obra de acentuada característica gótica – gênero desafiador da razão e da ordem vigente em sua essência - havia sido escrita por uma mulher jovem, solteira, reclusa,

⁴⁹ “Womanly sentiment and pietism are detonated by Emily Brontë with an explosive charge of contempt. She knew we lived our lives on a battlefield in which the chief law is universal strife; class facing class, tribe versus tribe, every man’s and woman’s hand against his or her neighbor. She had been mendaciously told that woman had gender but no sexuality to speak of; natural selflessness; the power to spell her name but not to write out her identity. Emily would not varnish or beautify. She took no pleasure in veneer of face or the emollient dilution of terrible truths for the benefit of other people’s feelings”.

⁵⁰ “How a human being could have attempted such a book as the present without committing suicide before he had finished a dozen chapters, is a mystery. It is a compound of vulgar depravity and unnatural horrors [...]”.

filha de um pastor, apenas inflamou os ânimos dos primeiros críticos, os quais não compreendiam as inovações do texto literário trazidas pela autora, tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. Por isso, a crítica oitocentista concentrou-se no valor ético do enredo da obra em detrimento do valor estético, como pode ser visto também na crítica do *Examiner*, de 8 de janeiro de 1848, 15 dias após o lançamento da obra:

Este é um livro estranho. Não é sem evidências que tem um poder considerável: mas, no geral, é selvagem, confuso, desconexo e improvável; e as pessoas que formam o drama, o qual é trágico o suficiente nas suas consequências, são selvagens e mais rudes do que aqueles que viveram antes dos dias de Homero...Heathcliff pode ser considerado o herói do livro, se é que há herói nele. Ele é a encarnação de qualidades más, do ódio implacável, da ingratidão, da crueldade, da falsidade, do egoísmo, e da vingança [...]. Se este livro for ...o primeiro do autor, nós esperamos que ele produza um segundo, - e dê a si mesmo mais tempo para sua composição do que no caso presente, para desenvolver seus incidentes mais cuidadosamente, evitando exageros e obscuridade, e olhando firmemente para a vida humana, sob seus humores, para melhor formar o desenho das paixões que ele quer esboçar para nosso benefício público. Seria bom também poupar certas blasfêmias e frases, as quais não contribuem para nenhum personagem, e que de modo algum demonstram a evidência do gênio de um autor⁵¹ (In: ALLOT, 1979, p. 40, tradução nossa).

O impacto da crítica sobre a obra mostra em Brontë uma atitude condizente com sua postura questionadora e desafiadora – embora a seu modo, isto é, inclusive na reclusão e fuga do mundo exterior – em relação ao que se propagava como regra geral de fé ou conduta. Davies (1999) observa que as críticas contemporâneas à publicação do romance mostram a autora como tendo sido vista, mesmo antes da descoberta da autoria, como uma pessoa de certo modo perigosa. A crítica mostra Emily Brontë inicialmente:

[...] como sendo uma espécie de Colombo, mas depois como um Napoleão do lápis, uma ameaça agressiva ao *status quo*, [visto que] [...] termos de poder abundaram: ‘força... vontade... poderosa... forte, imperiosa... poderosamente expressa [...] [além disso] Seu poder e força de persuasão desmoralizavam as categorias do que as fêmeas são e deveriam ser’⁵² (DAVIES, 1999, p. 32, tradução nossa).

⁵¹ “This is a strange book. It is not without evidences of considerable power: but, as a whole, it is wild, confused, disjointed and improbable; and the people who make up the drama, which is tragic enough in its consequences, are savages ruder than those who lived before the days of Homer...Heathcliff may be considered as the hero of the book, if hero there be. He is an incarnation of evil qualities; implacable hate, ingratitude, cruelty, falsehood, selfishness, and revenge[...] If this book be...the first work of the author, we hope that he will produce a second, - giving himself more time in its composition than in the present case, developing his incidents more carefully, eschewing exaggeration and obscurity, and looking steadily at human life, under all its moods, for those pictures of the passions that he may desire to sketch for our public benefit. It may be well also to be sparing of certain oaths and phrases, which do not materially contribute to any character, and are by no means to be reckoned among the evidence of a writer’s genius”.

⁵² “[...] as a kind of Columbus, then as a Napoleon of the pen, an aggressive threat to the status quo”. [...] terms of power abound: ‘force...will...powerful...strong, imperious...powerfully expressed [...]’. Her power and persuasiveness undermine the categories of what females are and ought to be”.

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

O livro é original; é poderoso; é cheio de possibilidades [...] Deixando de lado os aspectos profanos, os quais se um autor introduz em um livro é uma ofensa à educação e à boa moral; há um elemento rude e selvagem nos soliloquios e diálogos aqui como nunca se deveria encontrar em uma obra de arte. Todo o tom do estilo do livro é vulgar [...]. Ele terá uma vida breve e brilhante, e então morrerá e será esquecido⁵³ (PECK, 1979, p. 51-52, tradução nossa).

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

Um século depois da escrita de *O morro dos ventos uivantes*, Bakhtin (2002, p. 134) escreveria que “o romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória”, porque, segundo o autor, “o principal objeto do gênero romanesco, aquele que o caracteriza, que cria sua originalidade estilística é o *homem que fala e sua palavra*”, de modo que “o homem no romance é o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem”. Os aspectos acima mencionados e que foram criticados à época da publicação do romance, têm sua clareza e profunda relevância decisivamente comprometidas na tradução para a língua portuguesa. A relevância deles se dá uma vez que a linguagem é um fator importante nas relações interpessoais na obra. Em *O morro dos ventos uivantes*, a linguagem marca a superioridade/inferioridade cultural, racial e de classe, tanto em relação aos ingleses entre si - o vocabulário e a maneira de falar do homem do campo em contraste com o comportamento

⁵³“The book is original; it is powerful; full of suggestiveness [...] Setting aside the profanity, which if a writer introduces into a book, he offends against both politeness and good morals, there is such a general roughness and savageness in the soliloquies and dialogues here given as never should be found in a work of art. The whole tone of the style of the book smacks of lowness [...] It will live a short and brilliant life, and then die and be forgotten”.

do homem da cidade - quanto em relação aos ingleses e Heathcliff, um estrangeiro que não falava inglês, conforme será discutido no capítulo 3.

Apesar das críticas, muitas revistas literárias da época elogiaram *O morro dos ventos uivantes* por ser *original, verdadeiro*, outras notaram seu *poder e inteligência, seu poder considerável* ou o chamaram de *estranho*. Segundo Peterson (2003), as observações que aparecem com frequência nas primeiras críticas à obra sugerem que os críticos a reconheceram como excepcional, mas não conseguiram compreender o que dizer sobre ela ou como interpretá-la mais profundamente. Os primeiros críticos ficaram confusos pela própria inabilidade para descobrir o significado do texto de Brontë, especialmente o *significado* dele que entrava em choque com o senso de moralidade social ou justiça poética deles, como mostra Peterson (2003, p. 334, tradução nossa), e se perguntavam: “Sobre o que é *O morro dos ventos uivantes*? O que significa? Como podemos interpretá-lo? É um romance subversivo?⁵⁴”.

No seu famoso prefácio à segunda edição de *O morro dos ventos uivantes*, em 1850, Charlotte Brontë tentou justificar as *indelicadezas* da obra da irmã ao destacar que ela era uma nativa das charnecas inglesas, e por isso reproduzira o discurso local, as tenebrosas paixões e as parcialidades dos iletrados da região, desculpando-se por Emily Brontë ter escrito um livro considerado impróprio para a moral oitocentista, ou seja, com uma moral que foi vista como corrupta – diferente do que se esperava de uma obra de arte na época. Charlotte Brontë chegou a dizer que sua irmã “[...] não sabia o que estava fazendo⁵⁵” (BRONTË, 2003, p. 23; tradução nossa) quando o escreveu, pois para Charlotte, um artista inspirado deveria “[...] trabalhar passivamente sob certas regras as quais ele [o artista] não havia sugerido, nem muito menos poderia questionar⁵⁶” (BRONTË, 2003, p. 24; tradução nossa). Essas frases de Charlotte, dentre outras, tiveram grande influência na crítica psicanalítica subsequente à obra (PETERSON, 2003).

Ao falar do trabalho do artista inspirado, destacando que ele nem sempre controla a própria criação, Charlotte ofereceu uma explicação romântica sobre a própria irmã enquanto artista inspirada, o que levou muitos críticos a procurarem os significados inconscientes da obra. Daí por diante, a imagem de *artista inspirada* influenciou a crítica à obra, tanto de natureza psicanalítica quanto feminista, sobretudo no século XX. Além disso, o fato de Charlotte ter atribuído parte da inspiração de Emily Brontë às pessoas da região onde a

⁵⁴“What is *Wuthering Heights* about? What does it mean? How should we interpret it? Is it a subversive novel?”

⁵⁵ “[...] she did not know what she had done” (BRONTË, 2003, p. 23).

⁵⁶ “[...] to work passively under dictates you neither delivered nor could question” (BRONTË, 2003, p. 24).

família viveu, provocou uma forte tendência de análise da obra com um viés biográfico, bem como histórico e cultural, o que se mantém até hoje. Entretanto, à época do lançamento do romance, tanto Charlotte quanto os críticos não perceberam a inovação na estrutura da narrativa e na construção de personagens, especialmente porque,

Pela primeira vez na literatura romântica, as personagens não [eram] rigidamente classificadas como boas ou más. Vícios e virtudes nelas se mesclavam, como nas criaturas reais. Entre os protagonistas – Heathcliff e Cathy – existe um amor torturado, levando antes à destruição que à felicidade. As personagens mais próximas dos tipos virtuosos são fracas e suscitam pena. A autora se abstém de apresentar juízos morais e, pela maneira como descreve as figuras principais, percebe-se que sua simpatia se volta para os que sofrem [...] O clima tenso da obra não impede, todavia, a presença de um lirismo estranho e comovente, em que as misérias e as paixões humanas são tratadas de maneira incisiva (CIVITA, 1972, p. 83).

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

A fortuna crítica oitocentista mencionada sobre *O morro dos ventos uivantes* revela o caráter subversivo do romance de Brontë em vários aspectos que se materializam inclusive nas relações humanas. Um deles se refere ao rompimento com o que Lewes, em 1852, expressou sobre obras de autoria feminina. Showalter (1977, p. 5, tradução nossa) mostra que na concepção de Lewes, ele “[...] poderia identificar os traços literários femininos como Sentimento e Observação⁵⁷”. Os vitorianos esperavam passividade e ingenuidade das mulheres escritoras – obedecendo ao que preconizava o padrão comportamental vitoriano para elas - e das suas obras, absolutamente o oposto do que foi apresentado por Brontë.

De acordo com H. W. Garrod (1973), os primeiros críticos acreditaram que o romance de Emily Brontë era uma produção inferior de Charlotte, uma vez que o editor inglês da primeira edição vendeu os direitos de *O morro dos ventos uivantes* para a também primeira

⁵⁷ “[...] he could identify the feminine literary traits as Sentiment and Observation”.

edição americana daquela obra, como se os três romances *Jane Eyre*, *O morro dos ventos uivantes*, e *Agnes Grey* tivessem saído da pena do talentoso autor de *Jane Eyre*, Charlotte Brontë (FRANK, 1990). Outros críticos atribuíram o romance de Brontë a Branwell, mesmo porque o único irmão de Emily Brontë apregoou estar escrevendo um romance – fato não confirmado – pouco antes de morrer (FRANK, 1990). Críticos chegaram a procurar pontos de semelhança entre os escritos de Branwell e *O morro dos ventos uivantes*, como foi o caso da crítica-biógrafa A. Mary F. Robinson.

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

Além de Branwell ter alimentado a suspeita da autoria do romance, pesa um outro fator sobre essa questão. Mendes (1959, p. 9) observa que ao encontrar a primeira tradução do romance de Brontë para o francês⁵⁸, deparou-se com o seguinte comentário do editor francês Frédéric Delebecque: “poucos autores mergulharam tão profundamente nas trevas da natureza humana quanto aquela mocinha, ignorante de tudo”. De acordo com Ward (1960, p. 645, tradução nossa), a sociedade vitoriana achava que: “[...] nenhuma mulher, e certamente nenhuma com a experiência limitada de Emily, poderia tê-lo escrito. Mas, palavras de gênio supremo não são produzidas apenas pelo compreensível⁵⁹”. Além disso, segundo Ward, Emily Brontë viria a ser uma das maiores poetisas inglesas, enquanto que nada do que Branwell escreveu tem algum valor literário, e defende que Emily Brontë não está entre os maiores apenas por causa de *O morro dos ventos uivantes*.

⁵⁸ A primeira tradução brasileira de *O morro dos ventos uivantes* foi feita por Oscar Mendes. O autor comenta que “a Livraria do Globo, de Porto Alegre, aceitou minha tradução e, em 1938, o mundo literário brasileiro (salvo um ou outro estudioso de literaturas estrangeiras) veio a tomar conhecimento de semelhante autor e semelhante obra” (MENDES, 1959, p. 10).

⁵⁹ “[...] no woman, and certainly no woman with Emily Brontë’s limited experience, could have written it”.

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

Já Garrod (1973, p. 5, tradução nossa) sugere que, à época da primeira edição de *O morro dos ventos uivantes*, seria possível imaginar que a obra havia sido escrita até por Goethe ou Byron, especialmente porque “[...] nunca houve ninguém como Heathcliff, a não ser o próprio Byron ou um dos seus heróis⁶⁰”. Uma das tendências da crítica da época, centrada na busca pela descoberta das influências literárias da obra, voltou-se para contos góticos de origem francesa e alemã, depois para poetas ingleses, como Byron, cujos personagens tais como Lara, Cain ou Manfred assemelham-se a Heathcliff na sua paixão intensa e fuga às regras, bem como para a própria Emily Brontë e seu mundo de Gondal. A tendência de comparar o romance de Brontë com as poesias sobre Gondal ainda está presente na atualidade. Um estudo de Homans de 1980 faz comparações entre poemas de Gondal e trechos de *O morro dos ventos uivantes*; obviamente, os anos de treinamento com aquele mundo de fantasia ajudaram a forjar e a lapidar o talento da autora.

Na leitura de Harold Bloom (1987), a obra de Brontë é uma crítica a *Manfred*, de Byron. Por outro lado, Gilbert e Gubar (1984) afirmam que Brontë revisita o mito de Milton sobre a queda, invertendo-o. Ao criar um herói como Heathcliff, Brontë estaria reconhecendo a influência de Byron, e de certo modo, imitando-o, mas ao criar Cathy, ela também estaria “[...] revisitando Byron e mostrando um mito fundamentalmente masculino, como se estivesse olhando-o de uma perspectiva feminina (ou feminista)⁶¹”, como sugere Peterson (2003, p. 339, tradução nossa).

Aparentemente, a crítica oitocentista ao descobrir o sexo de quem escreveu *O morro dos ventos uivantes*, não queria reconhecer a genialidade de Emily Brontë. Como mostra Mendes (1959), procuravam-se, então, explicações complicadas porque não se queria reconhecer o que ele classifica como a verdade: a intuição genial da autora. Os críticos não quiseram admitir

[...] a genialidade de quem não teve amantes e amores escandalosos, de quem viveu obscuramente e obscuramente morreu, de quem não conheceu o mundo, enchendo-o do rumor de suas aventuras, de quem tinha apenas como palco, uma charneca, uma casa paroquial, uma igreja, um cemitério e... uma cozinha! Como admitir gênio

⁶⁰ “[...] there was never anyone in the least like Heathcliff unless it were Byron or one of Byron’s heroes”.

⁶¹ “[...] revisiting Byron and showing a fundamentally masculine myth as it might look from a feminine (or feminist) perspective”.

literário numa moça que passava seus dias cozinhando, lavando, passando roupa, dando comida aos animais, amassando pão? No entanto, daquela cozinha numa casa paroquial, dum quarto sombrio e exíguo, numa chareca castigada pelo vento, iria surgir uma obra imortal e genial, inexplicável e solitária na história da literatura mundial (MENDES, 1959, p. 11).

A reputação de *O morro dos ventos uivantes* começou a mudar na Inglaterra a partir de 1850 por diversos fatores. O primeiro fator está relacionado à edição lançada naquele ano, contendo a introdução - de compreensão duvidosa - de Charlotte Brontë, já mencionada, a qual coloca Heathcliff como o centro de sua ansiedade enquanto irmã e crítica da autora, em relação ao fato de que o personagem era e foi feito para ser um vilão. Um vilão como Heathcliff levou críticos do final do século XIX a compararem o romance de Brontë com drama poético, inclusive Swinburne referiu-se ao “[...] sombrio ar fresco de paixão trágica⁶²” da obra (SWINBURNE, 1979, p. 21, tradução nossa), reforçando as discussões sobre a predominante ideia de fatalidade na obra, traço comum às tragédias.

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

Em segundo lugar, o interesse pelo romance de Brontë voltou em 1855, por ocasião da morte prematura de Charlotte, que renovou o interesse pela biografia das três irmãs. E em terceiro lugar, o interesse pela obra voltou com o lançamento da primeira biografia de Charlotte, escrita por Gaskell em 1857, a qual revelava a trajetória pública e privada das três irmãs enquanto mulheres e escritoras. Sobre a recepção do romance de Emily Brontë, Gaskell afirma que a produção de Emily e Anne não foi recebida com muito entusiasmo à época de sua publicação e relata: “Em dezembro, 1847, ‘O morro dos ventos uivantes’ e ‘Agnes Grey’ apareceram. A primeira história [*O morro dos ventos uivantes*] tem revoltado muitos leitores

⁶² “[...] fresh dark air of tragic passion”.

pelo poder com o qual personagens maus e excepcionais de gênio notável são descritos [...]”⁶³ (GASKELL, 2005, p. 271, tradução nossa).

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

Os críticos falharam em fazer justiça. Os poderes imaturos, mas bem reais revelados em “O morro dos ventos uivantes” foram vagamente reconhecidos [...] sua natureza foi mal interpretada; a identidade da sua autora mal representada: foi dito que esta era uma tentativa inicial e mais rude do mesmo lápis que produziu “Jane Eyre”.[...] Nós rimos disso em princípio, mas eu lamento profundamente agora (BRONTË, 2003, p. 18⁶⁴; tradução nossa).

A partir da publicação da primeira biografia de Charlotte, Allot (1979) informa que se estabeleceram duas preocupações sobre a obra das irmãs Brontë, as quais se estenderam até o início do século XX: a primeira delas refere-se à busca por informações biográficas sobre a família delas; a segunda, aos méritos literários de Charlotte e Emily, enquanto autoras criativas - uma questão que oscila ora em favor de Emily ora de Charlotte. Por ocasião da biografia de Charlotte Brontë, John Skelton escreveu: “Emily Brontë... é... a mais poderosa da família Brontë. Elas são de uma raça incrível... há um refrão de profunda poesia nos homens e nas mulheres que ela cria” (SKELTON, 1979, p. 73, tradução nossa)⁶⁵. A controvérsia sobre as duas irmãs escritoras estendeu-se até o século XX. Em 1924, um ano antes de Virginia Woolf declarar a superioridade de Emily Brontë, Lascelles Abercrombie escreveu para uma revista especializada sobre as irmãs, a *Brontë Society Transactions*, da *Brontë Society*, como revela o nome do periódico:

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

⁶³“In December, 1847, ‘Wuthering Heights’ and ‘Agnes Grey’ appeared. The first named of these stories has revolted many readers by the power with which wicked and exceptional characters are depicted”.

⁶⁴“Critics failed to do them justice. The immature but very real powers revealed in *Wuthering Heights* were scarcely recognized; its [...] nature [was] misunderstood; the identity of its author was misrepresented; it was said that this was an earlier and ruder attempt of the same pen which had produced *Jane Eyre* [...] We laughed at it as first, but I deeply lament it now” (BRONTË, 2003, p. 18).

⁶⁵“Emily Brontë...is...the most powerful of the Brontë family. They are a remarkable race...There is a refrain of fierce poetry in the men and women she draws”.

não seja absolutamente e bem no seu contexto⁶⁶ (ABERCOMBRIE, 1979, p. 119, tradução nossa).

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

Aquela [Cathy] Earnshaw – ao mesmo tempo tão maravilhosamente viva, tão assustadoramente natural [...]. O que pode suplantar a estranha compatibilidade dos seus dois amores simultâneos; a involuntária ingenuidade com a qual suas duas naturezas coexistem, de modo que nos mesmos braços do seu amante nós não ousamos duvidar da sua pureza; a inevitável criança com a qual nós assistimos as oscilações dos elementos antigos e novos na sua mente e a refinada verdade da última vitória da natureza sobre a educação, quando o passado retorna a ela como uma inundação, varrendo cada marco moderno de dentro dela e a alma de uma criança, expandindo, preenche a mulher? [...] Heathcliff poderia ter sido uma criação única. A concepção no caso dele foi tão forte quanto original, mas ele é mimado em alguns detalhes. A autora provocou aversão onde ela poderia ter aterrorizado e nos permitiu uma familiaridade com seu monstro que acabou em inequívoco prazer⁶⁷ (DOBELL, 1979, p. 59-60, tradução nossa).

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

⁶⁶ “[...] the obvious thing to remark, in the way the Brontës appear to us to-day, is the unquestionable supremacy of Emily. The proper ground of this supremacy is, however, to be asserted precisely where Charlotte fails – and precisely where the art of the novel is most liable to fail: in its total effect, in its coherence and unity, in its form and, through that, its presiding significance [...] I believe *Wuthering Heights* to be one of the greatest not merely of English but of European novels [...] Charlotte is a greater writer, indeed; but she never could resist the temptation to *show off* [...] Emily never says a single thing [...] that is not absolutely just and right in its context”.

⁶⁷ “That [Cathy] Earnshaw – at once so wonderfully fresh, so fearfully natural [...] what can surpass the strange compatibility of her simultaneous loves; the involuntary art with which her two natures are so made to co-exist, that in the very arms of her lover we dare not doubt her purity; the inevitable belief with which we watch the oscillations of the old and the new elements in her mind, and the exquisite truth of the last victory of nature over education, when the past returns to her as a flood, sweeping every modern landmark from within her, and the soul of the child, expanding, fills the woman? [...] Heathcliff *might* have been as unique a creation. The conception in his case was as wonderfully strong and original, but he is spoilt in detail. The authoress has too often disgusted, where she should have terrified, and has allowed us a familiarity with her fiend which has ended in unequivocal contempt”.

compreendeu que certos crimes e arrependimentos não são sempre o resultado da presença intrínseca do mal como uma posição falsa no esquema das coisas⁶⁸” (PETERSON, 2003, p. 336, tradução nossa).

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

Eu tenho estado profundamente interessado em *O morro dos ventos uivantes*, o primeiro romance que eu tenho lido em um século, e o melhor (tanto em relação ao poder quanto ao estilo do som) em dois séculos [...]. Entretanto, é um livro medonho – um monstro incrível [...]. A ação se passa no inferno, apenas parece que pessoas e lugares têm nomes em inglês⁶⁹ (In: ALLOT, 1979, p. 71, tradução nossa).

Essa mudança no nível de compreensão da obra também aconteceu nos Estados Unidos e, em 1873, o *Galaxy*, de Nova Iorque, publica: “[...] já se passaram mais de vinte anos desde que a primeira edição dos trabalhos de Emily Brontë apareceu, e ainda seus poemas, com sua vigorosa simplicidade, paixão e concentração são insuperáveis [...]”⁷⁰ (In: ALLOT, 1979, p. 85, tradução nossa). O texto do *Galaxy* acrescenta que algumas linhas de *O morro dos ventos uivantes*:

[...] são em si um poema dramático [...]. Emily Brontë destaca-se na dianteira como poeta feminina e, exceto Robert Browning, entre poetas ingleses do presente século [...] pelo poder de concentrar em um pequeno espaço um profundo estudo psicológico [...]”⁷¹ (In: ALLOT, 1979, p. 86, tradução nossa).

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

⁶⁸ “[...] understood that certain crimes and sorrows are not so much the result of intrinsic evil as of a false position in the scheme of things”.

⁶⁹ “I’ve been greatly interested in *Wuthering Heights*, the first novel I’ve read for an age and the best (as regard power and sound style) for two ages [...] But it is a fiend of a book – an incredible monster [...] The action is laid in hell, - only it seems places and people have English names there [...]”.

⁷⁰ “[...] it is more than twenty years since the first edition of Emily Brontë’s works appeared, and still her poems whose vigorous simplicity, passion, and concentration are unsurpassed [...]”.

⁷¹ “[...] are in themselves a dramatic poem [...] Emily Brontë stands alone among female poets, and, Robert Browning excepted, alone among English poets of the present century [...] in the power of concentrating into a small space a profound psychological study [...]”.

[...] o lugar de Emily Brontë como poeta deve ser medido não pelos seus versos, mas pelo seu único romance. A quantidade, assim como a qualidade do trabalho deve ser considerada como suficiente para calcular o gênio de um autor [...]. Mas se nós olharmos apenas para a *qualidade* da imaginação mostrada em *O morro dos ventos uivantes* – seu poder, sua intensidade, sua absoluta originalidade – não é demais dizer que Emily deve ter sido a irmã mais nova de Shakespeare [...]. O que há comparável a este romance, exceto as maiores tragédias de Shakespeare?⁷² (MACKAY, 1979, p. 101, tradução nossa).

Ainda hoje, essa compreensão sobre a tragicidade encontrada no romance de Emily Brontë permanece, conforme comenta Davies (1999, p. 5, tradução nossa): “A História julgaria Emily Brontë como um Ésquilo, e um Shakespeare na sua fase trágica⁷³”, não apenas pelo revestimento trágico que ela deu ao seu romance, mas pela grandiosidade do que escreveu e como o fez. As críticas do século XIX revelam que a qualidade artística de Emily Brontë não foi completamente negligenciada naquele século. O poeta vitoriano Swinburne escreveu extensamente sobre “o grande gênio apaixonado de Emily Brontë”, assim como a romancista vitoriana Mary Ward analisou detalhadamente as fontes literárias que moldaram a arte de Emily. Pouco tempo após a virada do século, Virginia Woolf, em um texto de 1925, escreveu:

O morro dos ventos uivantes é um livro mais difícil de entender do que *Jane Eyre*, porque Emily é uma poeta maior do que Charlotte. Quando Charlotte escrevia, ela dizia com eloquência e esplendor e paixão “Eu amo”, “Eu odeio”, “Eu sofro”. Sua experiência, embora mais intensa, está no mesmo nível que a nossa. Mas, não existe nenhum “Eu” em *O morro dos ventos uivantes*. Não há governantas. Não há empregadores. Ali há amor, mas não é o amor de homens e mulheres. Emily foi inspirada por uma concepção mais geral. O impulso que a urgia para criar não era seu próprio sofrimento ou suas próprias feridas. Ela olhava para um mundo bifurcado em uma gigantesca desordem, e sentiu dentro de si o poder para uni-lo em um livro [...]. O dela, então, é o mais raro de todos os poderes⁷⁴ (In: GILBERT e GUBAR, 1996, p. 1331, tradução nossa).

A leitura de Woolf acerca de *O morro dos ventos uivantes* a fez reconhecer o que chamou de mundo bifurcado de Emily Brontë, e encontra eco no estudo sobre a obra,

⁷² “[...] Emily Brontë’s rank as a poet is to be measured, not by her verse, but by her single romance. The quantity as well [as] the quality of work must needs be taken into account in estimating the genius of a writer [...] But if we look only to the quality of the imagination displayed in *Wuthering Heights* – its power, its intensity, its absolute originality – it is scarcely too much to say of Emily that she might have been Shakespeare’s younger sister [...] what is there comparable to this romance except the greater tragedies of Shakespeare?”

⁷³ “History would judge Emily Brontë as an Aeschylus, and a Shakespeare in his tragic phase”.

⁷⁴ “*Wuthering Heights* is a more difficult book to understand than *Jane Eyre*, because Emily was a greater poet than Charlotte. When Charlotte wrote she said with eloquence and splendor and passion ‘I love,’ ‘I hate,’ ‘I suffer.’ Her experience, though more intense, is on a level with our own. But there is no ‘I’ in *Wuthering Heights*. There are no governess. There are no employers. There is love, but it is not the love of men and women. Emily was inspired by some more general conception. The impulse which urges her to create was not her own suffering or her own injuries. She looked out upon a world cleft into gigantic disorder and felt within her the power to unite it in a book [...] Hers, then is the rarest of all powers”.

realizado por Cecil, publicado em 1935. Contudo, antes de maiores comentários sobre o que disse Cecil acerca do romance estudado, é interessante destacar um fundamental estudo de 1926, de C. P. Sanger: *The structure of Wuthering Heights* (SANGER, 1979). Sanger, enquanto advogado e conhecedor das leis inglesas sobre propriedades e heranças, procurou desmistificar a acusação de longa data de que *O morro dos ventos uivantes* seria confuso e incoerente, ao apresentar detalhes sobre como Emily Brontë trabalhou a cronologia na obra e o fato mais relevante é o de que ela levou a sério as leis da época para construir a trama que envolveu: casamentos arranjados, separação, mortes e heranças através de gerações das duas famílias que protagonizam o romance. Sanger constrói, então, um gráfico demonstrando a ordem cronológica da obra, a qual não segue uma proposta linear, o que dificulta o cálculo das datas precisas. Ele vai mais longe e analisa a topografia e a botânica da obra e constata dados precisos sobre a região descritos pela autora.

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

Emily Brontë tinha, em alguns aspectos, uma mente literal e cuidadosa. Ela construiu seu romance considerando a ordem cronológica de maneira mais elaborada do que Austen e organizou as famílias Linton e Earnshaw simetricamente; ela tinha uma ideia clara dos vários passos legais pelos quais Heathcliff ganhou a posse das duas propriedades. Então, por que ela deliberadamente introduziu [...] caos e tempestade? Porque na nossa percepção da palavra ela era uma profeta, porque o que está implícito é mais importante para a autora do que o que é dito; e apenas em confusão poderiam Heathcliff e Catherine externalizar sua paixão até que esta [paixão] transbordasse através da casa e das charnecas⁷⁵ (FOSTER, 1990, p. 132, tradução nossa).

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

⁷⁵“Emily Brontë had in some ways a literal and careful mind. She constructed her novel on a time-chart even more elaborate than Miss Austen’s, and she arranged the Linton and Earnshaw families symmetrically, and she had a clear idea of the various legal steps by which Heathcliff gained possession of their two properties. Then why did she introduce [...] chaos, tempest? Because in our sense of the word she was a prophetess; because what is implied is more important to her than what is said; and only in confusion could the figures of Heathcliff and Catherine externalize their passion till it streamed through the house and over the moors”.

obra deveria ser sobre os elementos formais desta, e não sobre qualquer valor moral ou social pré-concebido, imposto ao texto.

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

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

(1) imagens de animais que Brontë usa para caracterizar, satirizar ou vilificar seus personagens, e (2) imagens de fogo, ventos e água que Brontë associa com emoções humanas elementares⁷⁶ (PETERSON, 2003, p. 341-42, tradução nossa).

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

É importante considerar que há uma tradição de crítica do romance de Brontë sob uma perspectiva histórica, conforme mencionado, que se baseia em interpretações do contexto político, social e econômico da época. Em 1951, Kettle (1970, p. 200, tradução nossa)

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

escreveu que “*O morro dos ventos uivantes* é sobre a Inglaterra de 1847⁷⁷”. Para Kettle, os valores ali expressos não são de qualquer tirania, mas acima de tudo, da sociedade vitoriana e, por isso, a rebelião de Heathcliff é a de um trabalhador que foi tanto física quanto moralmente degradado pelas condições e relacionamentos naquela sociedade. Kettle acredita que a obra reflete, no sentido artístico, as tensões e os conflitos de natureza pessoal e espiritual daquela sociedade capitalista, por isso Brontë leva o leitor a ter simpatia por Heathcliff – um representante da classe trabalhadora – mesmo quando suas ações revestem-se de extremismo. Na realidade, Heathcliff funcionaria como um espelho moral que refletiria, incomodamente, os abusos da sociedade imperialista inglesa, mesmo se utilizando deles para atingir seus objetivos; esse argumento parece justificar as acusações sobre a confusão moral da obra à época do seu lançamento.

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

Peterson (2003) destaca em sua edição do romance de Brontë outra forte tradição intelectual que surgiu no século XIX – a feminista – que permanece contribuindo com abordagens críticas e modernas de *O morro dos ventos uivantes*.

Em análises mais recentes da obra, observa-se um interesse pela aplicação de múltiplas teorias que envolvam uma busca pela compreensão, inclusive, de símbolos fálicos a arquétipos jungianos. Algumas tentam combinar detalhes da vida de Emily Brontë e seu trabalho, como o ensaio de Wion (2003), *The absent mother in Wuthering Heights*, no qual

⁷⁷“*Wuthering Heights* is about England in 1847”.

analisa o processo de separação entre mães e filhos, sobretudo porque, como mostra Davies, um dos grandes temas do trabalho de Brontë é a perda. Para Davies (1999, p. 20, tradução nossa), a perda da mãe ainda tão criança acabou se tornando, para Emily, “um espaço para a liberdade” e aproximou profundamente pai e filha, de modo que “o lápis, a arma e o livro: ele colocou essas armas nas mãos da sua filha. O poder tornar-se-ia um dos grandes temas do lápis de Emily Brontë⁷⁸”.

No caso da crítica feminista, apesar de Emily Brontë ser considerada menos explícita do que Charlotte no que se refere à defesa de questões de direitos para as mulheres, Emily mostra uma profunda compreensão das tensões psicossociais das mulheres em relação a namoro, casamento, separação e heranças. Ela se posiciona - embora de maneira muito mais sutil, comparada à de Charlotte - contra injustiças em relação às quais as feministas vitorianas lutaram, incluindo a suposta inabilidade das mulheres de lidar com propriedades e separação matrimonial. Portanto,

[...] em uma era quando as mulheres eram exortadas a serem “selfless”, Emily Brontë exaltava o egocentrismo. Um século antes da teoria [sic] psicanalítica e feminista, ela se pôs de pé isoladamente, até mesmo em relação às suas irmãs, que recuaram diante da enormidade de suas posições⁷⁹ (DAVIES, 1999, p. 27, tradução nossa).

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

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

A tendência à combinação de perspectivas deve-se ao fato de que o romance de Brontë envolve e posiciona-se sobre uma variedade de contextos culturais da época em que

⁷⁸“The pen, the gun and the book: he placed these weapons in his daughter’s hands. Power was to become a major theme of Emily Brontë’s pen”.

⁷⁹“In an age when a woman was exhorted to be ‘selfless,’ Emily Brontë exalted self-centredness. A century in advance of psychological and feminist theory, she stood in isolation even from her sisters, who drew back from the enormity of her claim”.

foi escrito, tais como: o regional, o nacional, o internacional – que compreende o imperial – embora, em princípio, a obra tenha sido divulgada como literatura regional, por retratar uma região remota e considerada estranha da Inglaterra, com seus moradores exóticos (PETERSON, 2003).

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

Para Wasowski (2001, p. 8, tradução nossa), na superfície, *O morro dos ventos uivantes* é uma história de amor. No entanto, analisando profundamente, os leitores encontram um romance simbólico e psicológico. Na realidade, a obra “[...] não pode ser facilmente classificada como algum tipo específico de romance – esta é a força literária que o texto de Brontë possui⁸⁰”. Isso porque, segundo o autor, o romance “[...] que é contado sob múltiplos pontos de vista é facilmente lido e interpretado de múltiplas perspectivas também⁸¹”.

O morro dos ventos uivantes tomou rumos nunca imaginados nem por Emily Brontë, nem pelos críticos e permanece atual, influenciando gerações em esferas inclusive externas à academia. Esse romance tem sido fonte crescente de interesse para adaptações e diversos trabalhos em gêneros diferentes, com dezenas de adaptações cinematográficas em várias línguas. Existem adaptações para o rádio, a televisão, musicais e músicas, dentre elas, o grande sucesso musical, a canção *Wuthering Heights*, de Kate Bush, de 1978. Há, ainda, uma série de óperas, em várias línguas baseadas no romance. *Wuthering Heights* também é o nome de uma banda de *heavy metal* dinamarquesa.

⁸⁰ “[...] cannot be easily classified as any particularly kind of novel – that is the literary strength that Brontë’s text possesses”.

⁸¹ “The novel told from multiple points of view is easily read and interpreted from multiple perspectives, also”.

Além disso, autores consagrados têm feito alusões à obra de Emily Brontë em seus trabalhos, como por exemplo, Sylvia Plath e Ted Hughes escreveram poemas intitulados *Wuthering Heights*. James Stoddard faz inúmeras referências à obra em seu romance *The false house* (2000), bem como Jasper Ffordes em *Thursday* (2001). A primeira linha de *Coração das trevas*, de Conrad, faz uma referência à narradora, Nelly Dean. *Catherine, her book* (1983) de John Wheatcroft é um livro que se propõe a ser o diário completo de Cathy, o qual só aparece em fragmentos no romance original. *Here on Earth* (1998), de Alice Hoffman, é uma versão moderna da obra de Brontë, ambientada em Boston na década de 1990. *Heathcliff: the return to Wuthering Heights* (1992), de Lin Haire-Sargeant, e *Heathcliff* (1977) de Jeffrey Caine, tratam dos três anos de ausência de Heathcliff. *The return to Wuthering Heights* (1977), de Anna L'Estrange, e *Corações migrantes* (1995), de Maryse Condé são outros exemplos de reescritas de *O morro dos ventos uivantes*. O fato de Maryse Condé, por exemplo, reescrever *O morro dos ventos uivantes* sob uma perspectiva póscolonial reveste-se de profunda significação, uma vez que a reescrita é uma importante estratégia póscolonial; seus aspectos serão debatidos no próximo capítulo.

2. O PÓSOLONIALISMO E A LITERATURA

2.1 Aspectos do póscolonialismo e a literatura inglesa

Na década de 1970, as teorias sobre o póscolonialismo emergiram com o objetivo de compreender o imperialismo e seus desdobramentos como fenômenos locais e/ou universais, revelando seu caráter político e cultural em uma era de descolonização. Entretanto, textos de importantes pensadores já haviam sido publicados sobre o colonialismo e seus desdobramentos antes de 1970, como por exemplo, *Pele negra, máscaras brancas* (1952), de Fanon, e *Discurso sobre o colonialismo* (1955) de Césaire.

Na contemporaneidade, todavia, alguns dos principais estudiosos da área são: Said, com os clássicos *Orientalism* (1978), e *Culture and imperialism* (1994); Ashcroft, Griffiths e Tiffin com *The post-colonial studies reader* (2004). As publicações da indiana Spivak (1990) têm também se desenvolvido, focalizando questões do póscolonialismo em conjunto com a crítica feminista, tratando de conceitos como voz, espaço e condição do subalterno, termos comuns aos Estudos Póscoloniais e incorporados aos Estudos Feministas. No Brasil, um dos principais pesquisadores sobre o póscolonialismo é o maltês Thomas Bonnici, autor de livros como: *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura* (2000), e *Conceitos-chave da teoria pós-colonial* (2005a), ambos em língua Portuguesa.

Os autores acima mencionados trouxeram para o centro do debate póscolonial o embate entre o homem europeu e o seu papel na construção da alteridade do homem não europeu, isto é, oriundo de (ex)colônias, por exemplo. Eles analisam o papel ideológico do texto literário e de textos não literários das metrópoles europeias na difusão interna e externa da cultura do continente europeu como elemento de dominação e controle dos povos colonizados e dos atingidos pelo imperialismo.

Alguns dos principais objetivos dos Estudos Póscoloniais são: trazer à tona o contexto dos povos marginalizados e oprimidos que foram afetados pela experiência da colonização, em uma tentativa de fazer conhecida a sua história e a sua voz; preservar e destacar a literatura produzida pelos povos submetidos ao colonialismo, frequentemente considerados selvagens, primitivos e iletrados pelos colonizadores. Assim, os Estudos Póscoloniais questionam o cânone literário ocidental que tem excluído autores – inclusive mulheres escritoras, o que constitui uma bandeira de luta entre os Estudos Feministas e os

Estudos Póscoloniais - de países à margem do continente europeu. Além disso, os Estudos Póscoloniais analisam textos da Metrópole (o Império), denunciando a forma como os povos considerados inferiores pelos europeus são retratados em contraste com o homem branco e cristão europeu.

Para que se compreendam as relações entre colonialismo e imperialismo, é interessante observar algumas definições desses termos em uma das mais importantes fontes do saber ocidental, o dicionário, com o objetivo de obter informações sobre os dois termos, mas também para analisar como um dicionário inglês apresenta definições tão significativas para a própria cultura inglesa. O *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary* (1992, p. 452; tradução nossa) define imperialismo como a “política de extensão do poder de um país e sua influência no mundo através da diplomacia ou força militar, e especialmente pela aquisição de colônias⁸²”. Apesar da semelhança com definições de colonialismo, muitas são as possibilidades de compreensão para esse termo, as quais se complementam, como as considerações de Lênin e Kaustsky ainda no início do século XX a esse respeito. Esses dois autores deram “[...] um novo significado à palavra ‘imperialismo’ ao ligá-la a um estágio particular de desenvolvimento do capitalismo⁸³” (LOOMBA, 1998, p. 5, tradução nossa).

Segundo Loomba (1998), no livro *Imperialism, the highest stage of capitalism* (1947), Lênin e Kaustsky defendem que o crescimento do capitalismo financeiro e da indústria em alguns países do Ocidente criou uma superabundância de capital que precisava de novos mercados e de mão de obra para atender às necessidades de expansão da metrópole em vários níveis. As colônias ou países não-industrializados escolhidos como alvos não tinham capital, mas abundavam tanto em mão de obra quanto em possíveis consumidores e matéria prima. Assim, os países industrializados subordinaram nações não-industrializadas na busca pela sustentação do seu próprio crescimento. Quanto ao sistema global chamado *imperialismo*, pode ser compreendido também como um estágio do desenvolvimento do capitalismo que distinguiria colonialismo e imperialismo. As diferenças entre esses termos ocorrem de maneiras distintas dependendo da mutação histórica de cada um.

Uma possibilidade de distinção entre colonialismo e imperialismo pode ser conseguida com a não separação de ambos em termos temporais, mas em termos espaciais. Tanto imperialismo quanto neoimperialismo têm sua origem na metrópole (país imperialista de onde emana o poder controlador) e seu resultado, ou seja, o que acontece na colônia ou na

⁸² “policy of extending a country’s power and influence in the world through diplomacy or military force, and especially by acquiring colonies”.

⁸³ “[...] a new meaning to the word ‘imperialism’ by linking it to a particular stage of the development of capitalism”.

neocolônia (local dominado seja política, cultural e/ou economicamente pela metrópole), isto é, a consequência da dominação imperial, tanto pode ser a colonização quanto a neocolonização, pois o imperialismo pode funcionar sem colônias formais, como no imperialismo americano atual, fato este que não ocorre com o colonialismo (LOOMBA, 1998).

Em relação ao termo *colonialismo*, de acordo com o *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary* (1992, p. 175, tradução nossa), colonialismo é “uma política de aquisição de colônias e a manutenção delas como dependentes⁸⁴”, ou ainda “uma tendência de um país poderoso de usar suas colônias ou países que são economicamente dependentes dele para seu próprio benefício econômico e político⁸⁵”. Ao analisar a definição de colonialismo em outro dicionário Oxford, Loomba (1998) observa que nas definições de colonialismo ali encontradas - assim como na primeira definição apresentada acima - os autores não mencionam a presença de povos nativos, nem fazem referência a encontros coloniais, muito menos ao fato de que as colônias não eram terras virgens, mas territórios independentes, uma vez que primeiramente pertenciam aos seus habitantes originais, e não eram simplesmente terras desabitadas à disposição de qualquer *país poderoso* que delas quisesse tomar posse. A omissão da referência à presença de nativos, dentre outros pontos, esvazia o termo das implicações que a ele, de fato, estão atreladas, tais como: opressão, repressão, lucro, comércio, exploração, preconceito, racismo, dentre outros. Mesmo assim, percebe-se que a segunda definição acima, proposta pelo dicionário Oxford já citado, expressa, de certo modo, o fato de que colonialismo pode ser compreendido como um processo arbitrário de conquista e controle sobre terras, povos e bens para benefício dos colonizadores.

Outrossim, Cashmore oferece uma definição bastante clara do colonialismo e sua relação com imperialismo:

Originário do latim *colonia* para cultivo (especialmente terra nova), este termo [colonialismo] refere-se a práticas, teorias e atitudes envolvidas no estabelecimento e na manutenção de um império – sendo esta uma relação na qual um Estado mantém efetiva soberania política sobre um território tipicamente distante. Entre os vários significados do imperialismo – do latim *imperium* (comando ou domínio) -, está o desejo de adquirir colônias e dependências (CASHMORE, 2000, p. 130).

Por outro lado, alguns defendem que a distinção entre colonialismo pré-capitalista e capitalista é frequentemente feita pela referência ao último como imperialismo. Loomba

⁸⁴ “policy of acquiring colonies and keeping them dependent”.

⁸⁵ “tendency of a powerful country to use its colonies or countries that are economically dependent on it for its own economic or political benefit”.

(1998) acredita que esse tipo de distinção pode ser confusa, uma vez que ambos remontam a um passado pré-capitalista; alguns autores consideram o imperialismo anterior à prática colonial.

As questões econômicas e políticas acima elencadas, não podem encobrir o fato de que o termo colonialismo “[...] caracteriza o modo peculiar como aconteceu a exploração cultural durante os últimos 500 anos causada pela expansão europeia” (BONNICI, 2005b, p. 227). Por essa razão, o colonialismo agravou a situação dos povos colonizados - quando se compara com a colonização na antiguidade, onde qualquer povo poderia se tornar escravo de outro ao perder uma guerra, independente da própria raça – que eram racialmente diferentes, a exemplo de povos africanos, ou de minorias, como os aborígenes na Austrália.

Segundo Dunn *et al* (1972), Meyer (1996), Barbujani (2007), Kitson (2007) e Wieviorka (2007), o termo *raça* passou a ser utilizado desde o século XV em um construto que distingue as raças da seguinte forma: puras e híbridas, com habilidades, comportamentos e hierarquias diferentes e inatas. No auge do desenvolvimento do comércio colonial, no século XVII, para a ciência ocidental, as características físicas e a cor da pele eram determinantes no sentido de estabelecer a distinção de grupos humanos. Acreditava-se que os traços físicos, como a cor da pele, dos olhos e dos cabelos e o formato da cabeça representavam níveis diferentes de inteligência, de moralidade, de comportamento, de aptidão. Assim, os brancos foram classificados pela ciência como integrantes da categoria superior, ao passo que os negros da categoria inferior.

De acordo com Cashmore (2000, p. 448), em linhas gerais, raça diz respeito a um grupo ou categoria de pessoas ligadas por uma origem comum. Até o começo do século XIX esse termo foi usado principalmente para se referir a características comuns apresentadas em virtude de uma mesma ascendência. Segundo a autora, no início do século XIX, o crescente conhecimento “[...] a respeito das diversidades entre os povos do mundo sugeriu a muitas pessoas que elas eram parte de um padrão mais genérico de diversidades naturais [...]”. Posteriormente, essa terminologia passou a ser usada para designar espécies de seres humanos distintos tanto pela constituição física quanto pela capacidade mental. Para Cashmore, essa última concepção forma a essência das doutrinas frequentemente designadas como *racismo científico*. No entanto, Cashmore informa que nas últimas cinco décadas ficou cada vez mais claro que não era possível fazer nenhuma taxonomia significativa das raças humanas, de modo que, na compreensão atual,

[...] uma raça pode significar um grupo de pessoas socialmente unificadas numa determinada sociedade em virtude de marcadores físicos como a pigmentação da pele, a textura do cabelo, os traços faciais, a estatura e coisas do gênero (CASHMORE, 2000, p. 454).

É preciso, ainda, considerar que uma questão importante na discussão sobre raça não é apenas o que vem a ser *raça*, mas a maneira como o termo é empregado, visto que “[...] as pessoas elaboram crenças a respeito de raça, assim como a respeito de nacionalidade, etnia e classe, numa tentativa de cultivar identidades grupais” (CASHMORE, 2000, p. 448).

Nas relações coloniais, o fator raça estava entre o colonizador e o colonizado, de modo que produziu um relacionamento injusto e desigual entre eles, e assim, os termos *raça*, *racismo* e *preconceito racial* tiveram sua origem no posicionamento hegemônico europeu e validaram a introdução do regime escravocrata a partir do século XVI, quando foi criada a ideia de um mundo colonial habitado por pessoas *naturalmente* inferiores; *naturalmente* programadas para trabalhos braçais e para servirem ao homem branco europeu. Em virtude dessa concepção de inferioridade, aos olhos dos europeus colonizadores, “[...] o estado naturalmente inferior dos colonizados era um fato indiscutível, ‘provado’ no século XIX pelas teorias da evolução e da sobrevivência do mais forte na doutrina darwinista” (BONNICI, 2005b, p. 228).

Desse modo, as ideologias racistas identificaram certos tipos de pessoas como biologicamente apropriadas para determinadas tarefas. Césaire (1978, p. 22), reproduz o pensamento de Ernest Renan a esse respeito: “A natureza criou uma raça de trabalhadores, a raça Chinesa, que tem excelente destreza manual e quase nenhum senso de honra”. Césaire mostra que Renan classificou a raça negra como “uma raça de cultivadores do solo”, e os europeus como “uma raça de mestres e soldados”. Percebe-se com as considerações de Renan apenas um dos exemplos de ideologia de superioridade racial traduzida em termos de classe. Na suposta crença da superioridade das raças brancas estava implícito, portanto, que pessoas de outras raças consideradas inferiores deveriam permanecer como mão-de-obra barata e/ou escravos.

No que diz respeito ao conceito de classe, é correto afirmar que ele tem uma importância capital na teoria marxista, embora nem Marx nem Engels o tenham formulado de maneira sistemática. Tomando como base Marx e Engels (2007), Bottomore (2001) e Giddens (1981), percebe-se que o conceito de *classe social* é um artifício teórico que o sociólogo faz no mundo social objetivando exprimir a realidade. Portanto, *classe* é um modo de classificação. Assim, ainda que as classes sociais sejam abstrações que o cientista social

constrói, elas descrevem fatos reais, especialmente porque as pessoas são diferentes e ocupam lugares, ou seja, posições diferentes na sociedade.

Por conseguinte, as distâncias entre as classes sociais representam não apenas as posições diferentes dos indivíduos no espaço social, mas indicam a existência de hierarquias entre essas posições. As hierarquias ocorrem porque alguns lugares são socialmente mais valorizados do que outros, e isso significa que alguns *grupos* ocupam uma região do mundo social mais ou menos vantajosa. Portanto, no sentido material das divisões de classes sociais, algumas pessoas são mais ou menos ricas; no sentido simbólico algumas têm mais ou menos prestígio; no sentido político algumas têm mais ou menos poder. Posto isto, o conceito de classe é, portanto, um modo de classificação que percebe distâncias sociais reais e é capaz de traduzi-las em relações de dominação/subordinação.

Vale destacar, ainda, que a intersecção e a coexistência de raça e de classe foram fundamentais no controle colonial. No mundo colonial, de acordo com Bonnici, nativos da África e das Américas ocupavam

[...] o último degrau da escala classista, ou seja, o trabalhador colonizado no contexto da produção capitalista europeia tinha de ser índio ou negro ou afrodescendente. A ideologia de superioridade racial então passava imediatamente pelo conceito de classe. Isso implicava que certas pessoas poderiam ser racialmente identificadas como naturalmente pertencentes à classe trabalhadora (BONNICI, 2005a, p. 51).

Assim, ideias racistas eram passadas de uma geração para a outra como resultado da pressão social da classe dominante, de modo que o fato de ser negro “[...] tornou-se uma determinação objetiva em seu comportamento racial, nas suas práticas institucionais e nas atitudes psicológicas das próprias vítimas” (BONNICI, 2005a, p. 51).

Entretanto, no universo das relações coloniais, o estigma do racismo e da inferioridade cultural atingiu também os colonos brancos, considerados degenerados pelo hibridismo aos olhos dos agentes governamentais e da metrópole. Esperavam-se consequências pavorosas da mistura de raças, como por exemplo, o embrutecimento ou até mesmo a degeneração radical da espécie, de modo que “[...] optou-se por resolver o problema com leis que colocavam na raça inferior os filhos das uniões mistas, definindo como negro quem quer que tivesse uma só gota de sangue negro” (BARBUJANI, 2007, p. 21). Essas questões estão presentes no romance *Wide Sargasso Sea* (1966), da jamaicana Jean Rhys (1890-1979), o qual mostra como a Metrópole desqualificava os descendentes de europeus nascidos em colônias, os chamados *créoles*. A obra citada denuncia também a desqualificação

por parte dos europeus do fato de colonos de origem européia desenvolverem hábitos dos nativos considerados por eles como negativos.

No que diz respeito à alienação cultural, ela é típica do período colonial, conforme concluiu Fanon (2004). Sendo assim, um dos objetivos da colonização era convencer os nativos de que eles seriam salvos das trevas, de modo que, se o colonizador os deixasse, eles regressariam ao suposto estado de barbarismo, de degradação e de bestialidade de antes da colonização. Portanto, o colonialismo buscava ser visto pelos nativos não como uma mãe que protege os filhos do ambiente hostil, mas como uma mãe que previne os filhos de viverem controlados pelos próprios instintos malévolos. O colonialismo, simbolizando a figura materna, protegeria os filhos de si mesmo, do ego, da fisiologia e da desgraça ontológica (BONNICI, 2005a).

Uma obra literária que ilustra a suposta nobre empreitada do imperialismo - sua missão civilizadora - é *The white man's burden* (1899), do escritor inglês Rudyard Kipling (1865-1936). O poema - há uma controvérsia se ele foi escrito ou não como uma sátira ao imperialismo - apresenta uma visão eurocêntrica do mundo, no qual, povos e culturas não-europeus são vistos como infantis e demoníacos, de modo que os brancos têm a obrigação de dominá-los e convertê-los aos moldes de vida europeus.

Diante do exposto, pode-se dizer que o colonialismo gira em torno de um pressuposto no qual “[...] o poderoso *centro* cria a sua *periferia*. Embora o binômio centro/margem seja uma noção binária, ela define o que ocorreu na representação dos indivíduos durante o período colonial” (BONNICI, 2005b, p. 230). Assim, o mundo foi dividido em duas partes hierarquicamente construídas, de modo que o centro se consolidava através da existência do *outro* colonizado, cujo referente encontra-se fora do ambiente daquele que fala. O centro, isto é, o mundo *civilizado* e a sua ciência, simbolizava o progresso, ao passo que o discurso sobre a colônia a construiu ideologicamente como selvagem, ignorante e atrasada culturalmente. Portanto, o sujeito “[...] colonizado e pós-colonial é considerado o outro devido à centralidade do colonizador e aos discursos sobre primitivismo, canibalismo e outros proferidos por este último” (BONNICI, 2005a, p. 48).

Ashcroft *et al* (2004) comentam que o póscolonialismo destaca uma política de oposição e esforço, e problematiza o relacionamento chave entre o centro e a periferia. De acordo com Bonnici,

O colonialismo existe devido aos pressupostos do binarismo que requer a existência do outro e de outra cultura, diferente e inferior. A noção de povo selvagem somente acontece quando há o conceito de civilização que o europeu apropria exclusivamente para si. A teoria pós-colonial não somente questiona esse binarismo, mas põe em

cheque o próprio conceito de centro como um conjunto de valores fixos, homogêneos e estáveis. O centro, de fato, foi também historicamente construído e, portanto, ambivalente e instável (BONNICI, 2005a, p. 20).

Um ponto importante e que deve ser considerado nesse contexto colonial é a questão da mulher. Segundo Meyer (1996), havia estudos europeus sobre raças – como o de Knox – nos quais as mulheres tinham um papel intrigante. Ideias sobre gênero têm uma presença tão peculiar nas investigações científicas europeias, especialmente entre os séculos XVII e XIX, que cientistas chegaram a conclusões – a exemplo de White, como mostra Meyer – relacionadas ao suposto fato de que haveria semelhança entre os corpos de mulheres inglesas, por exemplo, (principalmente as grávidas; o estudo comprovou que muitas mulheres sofriam um processo de escurecimento dos mamilos, e de outras partes do corpo durante a gravidez) e os corpos de indivíduos de raças escuras. O estudo de White não considerou a existência de mamilos e outras partes do corpo mais escuras em homens brancos europeus. Percebe-se, portanto, que as ideologias de gênero europeias colocavam as mulheres brancas numa posição ambivalente nas escalas raciais da ciência do século XIX. As mulheres não eram consideradas inferiores só intelectualmente aos homens, mas seus corpos supostamente comprovavam isso também, inclusive ligando-as às raças escuras.

Meyer (1996) afirma que a associação de mulheres com figuras coloniais pode ser vista na literatura inglesa oitocentista e que isso era uma prática comum, pois a literatura retratava a crença da sociedade inglesa de que, assim como os povos não-brancos, as mulheres eram igualmente misteriosas, impenetráveis, incompreensíveis e, portanto, precisavam ser controladas. Entretanto, a mulher branca inglesa era também vista como um símbolo do império. De modo que, um ataque a ela significava um ataque ao próprio império (SHARPE, 1994).

A ambivalência em relação às mulheres está ilustrada em *O morro dos ventos uivantes*: Heathcliff – de uma raça escura também estudada pelos cientistas europeus –, classificado como *cigano* e associado com a China, a Índia e a África, é representado em sua ligação extrema com Cathy. A própria Cathy articula o relacionamento deles em termos metafóricos quando diz “Eu sou Heathcliff⁸⁶” (BRONTË, 1971, pg. 83; grifo da autora). Cathy parece, de algum modo, vislumbrar uma conexão entre sua condição social enquanto mulher e a condição do homem de raça escura na sociedade patriarcal e imperialista inglesa. Exatamente por isso, pode-se dizer que o romance de Brontë não liga a figura da mulher inglesa à de um homem de raça escura seguindo o curso da mentalidade vigente na sociedade

⁸⁶“I am Heathcliff” (BRONTË, 2003, p. 88).

vitoriana a esse respeito, isto é, de que haveria uma relação negativa de semelhanças física e intelectual entre as mulheres e os homens de raças consideradas inferiores. No caso dos dois protagonistas do romance em tela, Cathy e Heathcliff, a identificação diz respeito à condição que cada um ocupa na sociedade, na qual, ambos os grupos, as mulheres e o homem de raça escura, são oprimidos pelo patriarcado e pelo colonialismo.

Apesar da identificação entre Cathy e Heathcliff, tanto para os ingleses quanto para a própria Cathy, seria degradante para ela se envolver com ele, por ser ela de uma classe e de uma raça vistas como superiores. Percebe-se que, embora se identifique com Heathcliff, Cathy não se permite romper com as ideologias de classe e raça da sociedade inglesa, e isso a leva à morte em vida (em virtude da infelicidade) e, posteriormente, à morte, de fato, conforme será discutido no próximo capítulo.

É importante lembrar que o romance de Brontë trata do impacto que a chegada de um menino cigano e estrangeiro provocou no seio de uma família inglesa, os Earnshaw e dos seus vizinhos, os Linton. Heathcliff, encontrado pelo patriarca nas ruas de Liverpool é levado pelo próprio para viver como um filho em sua casa. Com o convívio, ele se apaixona pela filha do Sr. Earnshaw, por quem é correspondido. Contudo, Cathy o renega por ser pobre e pertencer a uma raça e a uma classe consideradas inferiores, por isso, casa-se com o vizinho rico, Edgar Linton, levando ao máximo as tensões raciais e de classe entre o jovem estrangeiro e as duas famílias inglesas.

Ainda tratando da mulher, havia uma longa tradição europeia de representação pictorial que retratava os quatro continentes como mulheres. A África e as Américas, por exemplo, eram vistas como disponíveis para *descoberta, conquista e posse*, de maneira semelhante ao que se pensava sobre o corpo de uma mulher. Tal concepção fomentava a compreensão e representação do corpo da mulher em termos que indicavam promessa de riqueza e posse, como no poema de John Donne (1572-1631) *To his mistress going to bed* (1601). Quando lido através das lentes das teorias críticas feminista e póscolonial, o poema de Donne revela a metáfora da mulher como colônia; seu amante (o homem) como colonizador; a figura do patriarcado como a do colonialismo. No poema, Donne ecoa vozes do império que percebem os relacionamentos sexuais e coloniais como análogos (LOOMBA, 1998).

As questões levantadas até aqui mostram que as relações entre os europeus e os povos vítimas do colonialismo estavam baseadas numa ideia de poder que implicava na construção da identidade (europeia) e da diferença (em relação aos povos à margem da cultura europeia) para a manutenção do poder nas mãos dos europeus. Percebe-se que as formas pelas quais a cultura, no caso a europeia, estabelecia fronteiras e distinguia a diferença são cruciais

para que se compreendam as identidades, sobretudo porque, no entender de James (cf. PERRY, 1996), a identidade – conjunto de características exclusivas com as quais se podem diferenciar as pessoas umas das outras, por exemplo - pode ser compreendida como o eu social, uma vez que as pessoas compreendem a si próprias através da interação com os outros. Além disso, a identidade individual está sempre sendo negociada em relação à identidade coletiva, principalmente em uma sociedade colonizadora.

É importante considerar que a diferença é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições, especialmente porque as identidades são construídas por meio de uma clara diferença entre *nós* e *eles*. A marcação da diferença é, assim, o componente-chave em qualquer sistema de classificação (WOODWARD, 2000).

Quando se analisa como as identidades são construídas, observa-se que elas são formadas em relação com outras identidades e, portanto, envolvem questões ligadas ao *eu*⁸⁷ e ao *outro*. Essa construção aparece, em geral, sob a forma de oposições binárias, de modo que a diferença pode ser construída negativamente, através da exclusão ou da marginalização daquelas pessoas que são definidas como os *outros*, embora a diferença possa ser celebrada também como fonte de diversidade, heterogeneidade. Contudo, não foi dessa última forma que os europeus relacionaram-se com o *outro* racial e/ou religioso no contexto em estudo, a saber, do colonialismo.

Ao discorrer sobre identidade e diferença, Silva (2000, p. 74) afirma que, aparentemente, parece fácil definir *identidade*, sobretudo quando se diz que “a identidade é simplesmente aquilo que se é: ‘sou brasileiro’, ‘sou negro’, ‘sou heterossexual’, ‘sou jovem’, ‘sou homem’”. Assim concebida, a identidade parece ser uma positividade, um fato autônomo, uma característica independente. Segundo o autor, nessa perspectiva, a identidade só tem uma referência em si própria: ela é autocontida e autossuficiente. Entretanto, a identidade constrói-se nas relações e, um indivíduo, ao longo da vida, passa por um processo de construção de algumas identidades, como por exemplo, uma identidade de gênero (diz respeito ao gênero em que a pessoa identifica-se, isto é, se ela se identifica como sendo uma

⁸⁷Com relação ao *Eu*, na psicologia, designa a instância interna *conhecedora* (*I as knower*), portadora de *consciência*, em oposição ao *si mesmo*, o conhecimento que o indivíduo tem sobre si próprio (*self as known*). *Si mesmo* (ing. *self*) é um termo que tem uma longa história na psicologia. William James, um dos pais da psicologia, estabelece distinção entre o *eu*, como a instância interna conhecedora (*I as knower*), e o *si mesmo* como o conhecimento que o indivíduo tem sobre si próprio (*self as known*). O *eu psicológico* é o eu que vive o mundo; ele observa e traz para si o fenômeno do modo que ele é. O *eu transcendente* é aquele que vê o mundo com um conjunto de unidades de sentidos. Assim, é a partir da própria concepção do *eu transcendente* que se dá a formação de toda consciência (HUSSERL, 2001; PERRY, 1996).

mulher ou um homem ou se ela se vê fora dessa classificação convencional); identidade nacional (sentimento de pertencimento a um país, partilhado por um grupo de pessoas – é diferente de nacionalismo porque este sobrepõe a identidade nacional às outras identidades coletivas, como por exemplo, a religião); e identidade cultural (sentimento de identidade de exclusão ou de pertença a uma cultura ou a um grupo; é o saber reconhecer-se). A discussão sobre a identidade cultural passa também por questões ligadas a gênero, raça, nacionalidade religião, dentre outros (HALL, 1999).

Na mesma linha de raciocínio sobre identidade, Silva (2000, p. 74) analisa a diferença, a qual também seria vista como uma entidade independente: a diferença, em oposição à identidade, é “[...] aquilo que o outro é: ‘ela é italiana’, ‘ela é branca’, ‘ela é homossexual’, ‘ela é velha’, ‘ela é mulher’”. O autor observa que “[...] da mesma forma que a identidade, a diferença é, nessa perspectiva, concebida como autorreferenciada, como algo que remete a si própria”. Ainda assim, afirmações sobre diferença só fazem sentido se “[...] compreendidas em sua relação com as afirmações sobre a identidade, especialmente porque as afirmações sobre diferença também dependem de uma cadeia, em geral, oculta, de declarações negativas sobre (outras) identidades” (SILVA, 2000, p. 75). O autor conclui que identidade e diferença são, ambas, construídas pelas pessoas, no contexto de relações culturais e sociais, ou seja, elas são criações sociais e culturais.

Isso posto, é importante destacar que os Estudos Póscoloniais discutem experiências relacionadas com identidade, diferença, escravidão, migração, representação, supressão, resistência, raça, lugar, gênero e responde aos influentes discursos da Europa imperial, tais como a filosofia, a história, e a linguística, bem como às experiências fundamentais da fala e da escrita pelas quais tudo isso vem a existir, como mostram Ashcroft *et al* (2004). Os autores lembram que nenhum dos pontos acima mencionados debatidos pelos Estudos Póscoloniais é póscolonial em sua essência, mas juntos eles formam o complexo tecido desse campo de estudo.

Os Estudos Póscoloniais, portanto, buscam analisar, dentre outros pontos, relações de poder em várias esferas – a econômica, a política, a literária, por exemplo - existentes entre (ex)colonizadores e (ex)colonizados, países que foram metrópoles imperialistas e (ex)colônias, temática recorrente em textos literários e não-literários advindos de ambos os lados, isto é, o do que promoveu o colonialismo e o do que foi vítima dele. Esses estudos têm também a tarefa de fazer compreender o alcance do termo *póscolonialismo*. As flutuações dos significados de colonialismo e imperialismo lançam questões pertinentes sobre o que vem a ser o “póscolonial”. Ashcroft *et al* (2004, p. 2, tradução nossa) afirmam que o termo:

[...] “pós-colonial” é ressonante com toda a ambiguidade e complexidade das muitas diferentes experiências culturais que ele implica, [...] dirige-se a todos os aspectos do processo colonial do início do contato colonial. Os críticos pós-coloniais e os teóricos deveriam considerar as implicações completas de restringir o significado do termo para “após-colonialismo” ou “após-independência”. Todas as sociedades pós-coloniais estão ainda sujeitas de uma maneira ou de outra a formas sutis de dominação neocolonial, e a independência não tem resolvido o problema⁸⁸.

Como aparentemente a era do colonialismo não mais existe, consequentemente, os descendentes de povos colonizados vivem em toda parte, já que 84,6 % do planeta havia sido colonizado pelos europeus até os anos 1930 (SAID, 2003). Nessa perspectiva, o mundo inteiro pode ser considerado póscolonial. Considere-se ainda que o prefixo “pós” sugere um resultado que envolve aspectos temporais, ao indicar um período posterior, mas também aspectos ideológicos, no que se refere à suplantação.

A discussão sobre o emprego do prefixo “pós” tem provocado acalorados debates, especialmente porque se as diferenças da era colonial ainda não foram apagadas, é talvez prematuro proclamar o fim do colonialismo, sobretudo porque, no entender de Loomba (1998), um país pode ser tanto póscolonial (formalmente independente) quanto neocolonial (dependente econômica e/ou culturalmente da metrópole imperialista). Isso acontece em virtude da nova ordem global, a qual não depende da dominação territorial direta. Pode-se, portanto, pensar no póscolonialismo não apenas como posterior ao colonialismo, mas como uma contestação da dominação colonial e dos legados do colonialismo. Ou ainda compreendê-lo como uma forma de contestação, por parte de grupos, pessoas ou indivíduos dissidentes e oprimidos por esses sistemas, e não apenas como uma localidade ou uma ordem social (LOOMBA, 1998).

Entretanto, é interessante destacar a visão de McClintock (1994) sobre a controvérsia que existe relativa à escrita de *Pós-colonialismo* com hífen. McClintock acredita que escrever *Pós-colonialismo* dessa maneira, reduz as culturas dos povos vítimas da colonização a um tempo preposicional, porquanto o termo confere ao colonialismo o prestígio de história socialmente aceitável e o torna o fator determinante da história. Sendo assim, outras culturas compartilhariam apenas uma relação cronológica, preposicional com uma época eurocêntrica que já acabou (pós-), ou ainda não iniciada (pré-). Tais culturas seriam marcadas não positivamente pelo que as distingue, mas por uma relação retrospectiva, subordinada, e linear,

⁸⁸ “[...] ‘postcolonial’ is resonant with all the ambiguity and complexity of the many different cultural experiences it implicates [...] it addresses all aspects of the colonial process from the beginning of colonial contact. Post-colonial critics and theorists should consider the full implications of restricting the meaning of the term to ‘after-colonialism’ or ‘after-Independence’. All post-colonial societies are still subject in one way or another to overt or subtle forms of neo-colonial domination, and independence has not solved the problem”.

em relação ao tempo europeu. Contudo, a ideia imperial de tempo linear, progresso e perfeitabilidade são também questionados pelos Estudos Póscoloniais. Assim, MacClintock (1994) defende que o conceito de *Pós-colonial* escrito dessa forma é assombrado pela figura do desenvolvimento linear e, metaforicamente, marca a história como uma série de estágios ao longo do tempo partindo de *o pré-colonial*, *o colonial*, *o pós-colonial*, ou seja, mostra um compromisso com o tempo linear e a ideia de desenvolvimento.

Além disso, McClintock afirma que algo extremamente problemático é a ruptura histórica sugerida pela preposição *pós-*, uma vez que não representa apropriadamente as continuidades e discontinuidades do poder que molda os legados dos impérios coloniais britânico e europeu - sem mencionar o islâmico, o japonês, o chinês, e outros poderes imperiais. Portanto, se

[...] a *teoria* pós-colonial tem procurado desafiar a grande marcha do historicismo do ocidente com sua carga de binarismos (eu-outro, metrópole-colônia, centro-periferia etc.), o termo *pós-colonialismo* todavia reorienta o globo uma vez mais em torno de uma única oposição binária: colonial, pós-colonial [...] (McCLINTOCK, 1994, p. 292; tradução nossa).⁸⁹

Segundo Ashcroft *et al* (2004), a teoria póscolonial existe muito antes que esse nome, em particular, fosse usado para descrevê-la como tal, uma vez que os povos colonizados vieram a refletir sobre a necessidade de expressar a tensão que surgiu da problemática das relações coloniais e as contestaram. Foi nessa mistura de linguagem imperial e de experiência local que a teoria póscolonial veio a existir. Obviamente que ela não parte exclusivamente dos povos colonizados (ASHCROFT *et al*, 2004). Segundo Cashmore (2000), o discurso póscolonial é também um produto em grande parte das academias europeias e americanas, e

[...] lida não somente com as antigas colônias que conquistaram a independência depois da Segunda Guerra Mundial, mas também com a experiência dos descendentes dos habitantes desses territórios e suas experiências nos centros metropolitanos dos poderes coloniais do “Primeiro Mundo”. Contudo, ao integrar-se como ‘teoria’, o discurso pós-colonial tornou-se propriedade das academias ocidentais (dominadas pelos homens), ainda que as obras tenham sido escritas por acadêmicos de herança não-ocidental (CASHMORE, 2000, p. 435).

Uma das críticas do póscolonialismo é Carol Boyce Davies, “[...] que se opõe a ele em vários termos, incluindo o fato de que a sua formulação é excessivamente prematura, a-histórica e

⁸⁹“‘post-colonial’ *theory* has sought to challenge the grand march of western historicism with its entourage of binaries (self-other, metropolis-colony, center-periphery, etc), the *term* ‘post-colonialism’ nonetheless re-orientes the globe once more around a single, binary opposition: colonial/post-colonial [...]”.

que remasculiniza e recentraliza os discursos a que as mulheres resistem” (CASHMORE, 2000, p. 435).

Na opinião de estudiosos, dentre os quais Loomba (1998), em 1978, quando o escritor palestino Edward Said publicou *Orientalism*⁹⁰ (2003), ele inaugurou de forma sistemática a crítica póscolonial. Nessa obra, Said levanta questões políticas, tais como: que sorte de energias intelectual, estética e cultural estavam envolvidas na fabricação da tradição imperial; como a lexicografia, a filologia, a biologia, a história, a escrita de romances, a poesia lírica, a política e a teoria econômica vêm a serviço da ampla visão de mundo que se passa dentro do Orientalismo. Said discute através de textos literários e não-literários, a maneira como o ocidente se apropria do oriente e fabrica uma imagem outremizada e estereotipada do povo daquela região e de sua cultura - o que envolve a religião, a língua, os costumes, dentre outros. Em *Orientalism*, Said levanta questões sobre como se representa uma outra cultura; o que é outra cultura; diferenças culturais, religiosas e raciais; e como as ideias adquirem autoridade, normalidade e até o *status* de verdade.

As questões discutidas por Said (2003) são importantes uma vez que o esforço por controle de território é parte da história produzida pelo encontro colonial, assim também é o esforço sobre o significado histórico e social. O autor em tela denuncia o posicionamento do ocidente, isto é, das grandes potências imperiais, principalmente as europeias Inglaterra e França, e os Estados Unidos em sua influência crescente a partir do pós-guerra, na maneira de lidar com o desconhecido e com o pseudoconhecido, representado pelo oriente, especialmente porque essas nações foram responsáveis pela criação de um discurso enviesado, carregado de ideologias da suposta superioridade do ocidente *versus* a também suposta inferioridade do oriente, reduzindo-o a um apanhado de imagens fabricadas sobre esse *outro* na tentativa de divulgação e cristalização da própria imagem de superioridade.

Said (2003) é influenciado por Foucault (2009) em relação à conexão discurso e poder. Deve-se considerar que o sujeito altera seu modo de ser e de agir de acordo com o discurso vigente. Assim, pode-se dizer que o poder interroga, registra e institucionaliza a busca pela verdade. Em *A ordem do discurso* (2009) e *Microfísica do poder* (1979), Foucault investiga as relações entre discurso e poder, sobre que tipo de poder é capaz de produzir discursos de verdade dotados de efeitos poderosos, uma vez que produzir verdade é uma necessidade do poder. Para Foucault, poder é um jogo de forças reversível. Ele acredita que o

⁹⁰Said (1994) informa que *Orientalismo* é o termo genérico que ele usa para descrever a abordagem do Oriente pelo Ocidente. As relações entre ambos – Oriente e Ocidente - podem ser vistas como emblemáticas para o relacionamento entre os impérios europeus modernos e suas colônias em todo o mundo.

conhecimento não é inocente porque está profundamente ligado à atuação do poder, conforme mostra o discurso colonial tanto visto quanto produzido e circulado pelos europeus em relação a si mesmos e em relação aos *outros* raciais, seja na Europa, seja no resto do mundo, mas, principalmente, nas colônias.

Para Cashmore (2000, p. 173-174) o discurso colonial “[...] acentua o papel de dominação, exploração e banimento envolvidos na construção de qualquer artefato cultural, incluindo conhecimento, linguagem, moral ou atitude”. O sentido da análise Cashmore acerca do discurso colonial deriva do pensamento de Foucault sobre o poder exercido por meio das práticas discursivas, como por exemplo, o discurso, a escrita, os conhecimentos (textos) como opostos à força coercitiva. Assim, o discurso é constituído de práticas comunicativas e representacionais, as quais são uma forma de poder. Portanto, questionar o discurso revela a história como um palimpsesto - algo a respeito do qual as impressões originais são destruídas para dar lugar a outras impressões, no lugar de uma única narrativa para descrever a realidade. Os analistas do discurso examinam as artes da descrição, em particular a literatura.

A ideia central da análise do discurso colonial é a de que o modo como se formula ou se representa o passado molda a compreensão que se tem do presente. A elevação da importância do papel do discurso, estendendo o alcance imperial e solidificando o domínio colonial, permite que as pessoas sejam mais capazes de esclarecer o papel desempenhado pela cultura, o que envolve ideias, estética, valores e outros itens relativamente autônomos das esferas política e econômica, na perpetuação de diferentes tipos de dominação na era póscolonial.

Ao discutir a questão do poder e do discurso colonial, Said (2003) dá um novo rumo aos estudos sobre o colonialismo, visto que a literatura e demais textos culturais que ele analisa ajudaram a consolidar a maneira como o ocidente enxerga e *entende* o oriente e a si mesmo, o que contribuiu para facilitar o processo de manutenção do poder colonial, tanto nas metrópoles quanto nas colônias. A análise de Said sobre as relações entre ocidente e oriente são úteis para a compreensão das relações entre a Europa e o resto do mundo, dentro e fora do universo literário. Para ele,

[...] tais textos [a literatura e demais textos culturais] podem criar não apenas conhecimento, mas também a própria realidade que eles aparentemente descrevem. Assim, tais conhecimentos e a realidade produzem uma tradição, ou o que Michel Foucault chama de discurso, cuja presença ou peso material, não a originalidade de

um certo autor, é realmente responsável pelos textos produzidos (SAID, 2003, p. 94, tradução nossa⁹¹).

Ao analisar textos de autores respeitados em diversas áreas, Said (2003) confere grande importância ao poder exercido pelas ideias de críticos e intelectuais do ocidente e os conecta a estruturas de pensamento que agem em suas respectivas sociedades, visto que a representação do oriente atingiu o objetivo das metrópoles imperiais que era o de criar uma dicotomia entre a Europa e os *outros*. Essa postura possibilitou a consolidação da cultura europeia, pois ensinou os europeus a compreenderem-se como superiores e donos de qualquer terra por eles *descoberta*, como também moldou a sua atuação nas colônias orientais e não orientais, através da estereotipia e da marginalização dos nativos.

Por essa razão, Said (2003) mostra que o *status* conferido pela noção de conhecimento e as relações entre o ideológico e a realidade misturam-se na construção e atuação do poder. Entretanto, ele não sugere que os europeus proferiram apenas inverdades, ou que eles não gostavam dos povos não-ocidentais e das suas culturas. Na realidade, Said afirma que havia um fascínio por parte dos europeus em relação ao Oriente. O problema estava na concepção que eles tinham sobre a necessidade de apropriarem-se da região, e descrevê-la – em geral, equivocada e enviesadamente – para atingir interesses próprios, pois as relações entre Oriente e Ocidente não poderiam ser inocentes e objetivas, já que estavam sendo (re)produzidas pelos que detinham o poder colonizador.

Os pontos até aqui discutidos provocaram uma revolução em diversas áreas do conhecimento, dentre elas, a crítica literária, a qual percebeu que a história não apenas oferece “[...] *background* para o estudo de textos, mas forma uma parte essencial do significado textual; assim, textos ou representações têm de ser vistos como fundamentais para a criação da história e da cultura” (LOOMBA, 1998, p. 40; tradução nossa⁹²).

Desde o lançamento de *Orientalism*, estudos sobre o ponto de vista colonial têm analisado uma gama de textos e práticas em diversos campos, tais como, mapas, museus, cinema, literatura, diários de viagens, dentre outros, na tentativa de desconstruir a imagem estereotipada do *outro*, representada sob o viés ideológico do olhar colonial, como no romance de Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, através da mulher da colônia, a louca do sótão, Bertha Mason, e do cigano Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*. Contudo, o crítico

⁹¹ “[...] such texts can create not only knowledge but also the very reality they appear to describe. In time such knowledge and reality produce a tradition, or what Michel Foucault calls discourse, whose material presence or weight, not the originality of a given author, is really responsible for the texts produced out of it”.

⁹² “[...] background to the study of texts, but forms an essential part of textual meaning; conversely, texts or representations have to be seen as fundamental to the creation of history and culture”.

indo-britânico Bhabha não considera *Orientalism* engajado com as consequências da experiência colonial e/ou até com a história e as motivações da resistência anticolonial. Outra crítica ao livro de Said é que ele não expõe a luta dos povos vítimas do colonialismo, mas apresenta uma visão homogeneizada do ocidente (ASHCROFT *et al*, 2004).

De qualquer modo, em *Orientalism*, Said discute a imagem que o mundo ocidental tem do oriental, a qual foi construída por escritores, poetas, historiadores e estudiosos ao longo de vários séculos. O autor utiliza-se de documentos produzidos por intelectuais europeus, tais como documentos oficiais, romances, dentre outros, sobre a cultura e a história orientais para mostrar a construção do Oriente pelo Ocidente. Said mostra em seu livro como as formas de escrita ocidental constroem um sistema de afirmações e pressupostos que constituem um suposto saber e pelos quais se constrói o *conhecimento* sobre o Oriente. No entender de Bonnici

Para Said, as representações do Oriente (ou Orientalismo) feitas pelo Ocidente levam consciente e deterministicamente à subordinação. Percebe-se, de fato, um discurso etnocêntrico repressivo que legitima o controle europeu sobre o Oriente através do estabelecimento de um *construto* negativo. A esperteza, o ócio, a irracionalidade, a rudeza, a sensualidade, a crueldade, entre outros, formam esse *construto*, em oposição a outro *construto*, positivo e superior (racial, democrático, progressivo, civilizado etc), defendido e difundido pela cultura ocidental. Encontra-se nesse ponto, a *hegemonia* do discurso ocidental (BONNICI, 2005b, p. 225).

É importante considerar que os registros da experiência colonial não aconteceram de maneira aparentemente unilateral, como dizem que a obra de Said (2003) deixa subentendido. Ademais, há de se considerar que Said (1994) debruça-se também sobre textos literários e teóricos póscoloniais, e, mesmo em *Orientalism*, bebe na fonte do teórico martinicano Fanon.

Embora textos literários ou não que tratam da questão póscolonial - enquanto resposta e denúncia à opressão imposta pela experiência colonial - existam bem antes do término da dominação formal das colônias, o século XX, por exemplo, viu nascer uma grande quantidade de pensadores de colônias e ex-colônias, cujo papel central foi denunciar e propor mudanças para a situação dos povos vítimas da colonização. Os textos deles reafirmam a importância do intelectual nativo no processo de descolonização dos povos vítimas do colonialismo. Além de Said, alguns deles são: Fanon, Bhabha, e Spivak.

Frantz Fanon (1925-1961) é considerado o primeiro grande teórico do anti-imperialismo, embora tenha sido aluno de Césaire⁹³. Autor de *Peles negras, máscaras*

⁹³Na década de 1950, Aimé Césaire publica *Discurso sobre o colonialismo* (1950) e *O colonialismo não morreu* (1954). Ele se dirige aos intelectuais burgueses que buscavam representar o que se chamava de consciência liberal, bem como aos militantes que defendiam o nacionalismo, em um período imediatamente posterior ao final

brancas (1983), e *The wretched of the earth* [*Os condenados da terra*] (2004), por exemplo, originalmente publicados em 1952 e 1961, respectivamente, Fanon, um controverso teórico do papel da violência nos processos de libertação das periferias, é uma referência nos debates sobre o fim dos impérios coloniais, bem como sobre reabilitação política, cultural e psicológica de povos colonizados. Seus textos questionam as desigualdades e a opressão resultantes do sistema colonial. Em suas obras, Fanon analisa as relações coloniais dentro do contexto dialético império-colônia e afirma que o colonialismo:

[...] nunca cessou de afirmar que o Negro é um selvagem; e para o colonizador, o Negro não era nem um angolano nem um nigeriano, porque simplesmente se referia a ele como “o Negro”. Para o colonialismo, este vasto continente [a África] era a habitação de selvagens, um país [sic] permeado de superstições e fanatismo, destinado ao escárnio, julgado pela maldição de Deus [...] ⁹⁴ (FANON, 1994, p. 38; tradução nossa).

Fanon tornou-se reconhecido como a voz do outro lado do colonialismo, ou seja, da sua margem mais sofrida, a África. O principal destinatário da sua retórica é o “outro”, a quem tentava fazer compreender a dramaticidade do fenômeno colonial Cabaço e Chaves (2004).

Em sua teoria da descolonização Fanon avalia que o colonizador criou a figura do colonizado, o qual está fadado a destruí-lo – por causa da experiência de opressão que sofreu -, libertando-se e libertando-o. Contudo, as implicações dessa destruição, que inclui a extinção da condição de ambos, isto é, do colonizador e do colonizado, e a violência têm um papel de destaque no processo de descolonização. Para Fanon, o colonizador reduz o colonizado a um dos elementos da natureza que caracteriza a colônia, ou seja, ele é chamado de “indígena”, e essa nomenclatura o coloca entre o mundo civilizado e o mundo animal, no qual prevalecem os “[...] instintos primários e a barbárie, uma espécie de homem primitivo destituído de história, sem moral, despido de valores, cuja cultura é degradada a rotinas comportamentais supersticiosas”, como destacam Cabaço e Chaves (2004, p. 74), ao analisarem o pensamento de Fanon.

da Segunda Guerra Mundial, no qual se buscava uma reconquista da identidade, materializada pela luta de libertação nacional. Em *Discurso sobre o colonialismo*, artigo que se tornou livro, Césaire trata de domínios culturais, tais como, a literatura, a política, a etnologia, a filosofia, de maneira que “[...] revela e desmascara o racista que se ignora ou o moralista de generosas intenções colonizantes” (ANDRADE, 1978, p. 6).

⁹⁴ “[...] has never ceased to maintain that the Negro is a savage; and for the colonist, the Negro was neither an Angolan nor a Nigerian, for he simply spoke of ‘the Negro.’ For colonialism, this vast continent was the haunt of savages, a country riddle with superstitions and fanaticism, destined for contempt, weighed down by the curse of God [...]”.

As considerações acima sobre o relacionamento entre o colonizador e o colonizado ilustram o que acontece com Heathcliff e com os que o oprimem em *O morro dos ventos uivantes*. Vítima das ideologias de raça e de classe da sociedade inglesa, o cigano estrangeiro sofre a desqualificação do seu idioma; é classificado como subumano; é reduzido à condição de servo – isso significa que praticamente se torna um escravo, já que passa a trabalhar sem receber salário, e é tratado como tal. Porém, a chegada à vida adulta e à vida em um ambiente fora dos limites das duas propriedades antagônicas da obra, O Morro dos Ventos Uivantes (local onde habitava o personagem em tela juntamente com os Earnshaw) e Thrushcross Grange (a propriedade dos vizinhos ricos, os Linton), permite que Heathcliff liberte-se das amarras da subalternidade, tanto no aspecto psicológico (pois não se comporta mais como um ser inferior e degradado) quanto economicamente (uma vez que, após três anos em local inderterminado, retorna rico e utiliza-se da violência física e verbal para dominar os que o dominaram no passado), conforme discutir-se-á no próximo capítulo.

De acordo com Fanon (2004), o colonizado é não só vítima da exploração do seu trabalho como também é portador de um complexo de inferioridade que é interiorizado e o leva à negação da própria condição de negro ou árabe, por exemplo, ou até mesmo à renúncia da própria identidade, resultante de um fenômeno induzido pela violência. O colonizado é levado a crer que os aspectos negativos da sua existência social são resultantes da sua *inferioridade*, enquanto que os aspectos positivos da condição do colonizador é decorrência da sua *superioridade*. Assim, a frustração e a repressão levariam o colonizado à violência na busca pela liberdade.

Fanon defende, ainda, que a imobilidade na qual o nativo está fixado o leva à violência, a qual o crítico considera uma força purificadora. Deve-se considerar que as relações coloniais são marcadas por atos violentos primeiramente do regime colonial, o que levaria à contraviolência do nativo na tentativa de aniquilar o colonizador, privando-o da realização do seu desejo de aniquilar o colonizado. A reação do nativo através da violência é vista com bons olhos por Fanon, especialmente porque transformaria os rebelados em uma espécie de corrente unida contra a violência inicial do colonizador, o que os levaria à libertação.

Ao discutir as implicações culturais resultantes do colonialismo e da luta anticolonialista, Fanon (2004) discorre sobre três fases experimentadas pelo nativo durante a ocupação colonial. A primeira, ele chamada de *fase de assimilação*, na qual o intelectual nativo demonstra haver assimilado a cultura do colonizador. Em virtude disso, escreveria sobre temas e nas formas literárias do país colonizador, de modo que sua inspiração é

contaminada pela cultura europeia. A segunda fase, Fanon chama de *cultural nacionalista*. Nesta, o intelectual nativo consciente da sua identidade, reage contra o projeto de assimilação que o europeu tenta lhe impor. Mesmo assim, suas tentativas de recuperar e reintroduzir as tradições do seu povo nem sempre são bem sucedidas, uma vez que são corrigidas pelas convenções estéticas da cultura do colonizador. A última é a fase da luta, chamada de *fase revolucionária e nacionalista*. Nela, o intelectual nativo desperta o povo, unindo-se a ele, promovendo a democratização da conscientização e da expressão cultural e literária, o que resulta em uma reafirmação cultural, a exaltação das conquistas do passado através da literatura e um afastamento da cultura ocidental.

Na concepção de Bhabha, Fanon revela, como nenhum outro escritor,

[...] a memória da história da raça e do racismo, do colonialismo e da questão da identidade cultural [...] ao ver a imagem fóbica do negro, do nativo, do colonizado, profundamente entremeado na padronagem psíquica do Ocidente, ele [Fanon] oferece ao senhor e ao escravo uma reflexão mais profunda de suas interposições, assim como a esperança de uma liberdade difícil, até mesmo perigosa (BHABHA, 2007, p. 101-102).

As ideias de Fanon (2004) influenciaram Bhabha - como mostram seus próprios escritos - em suas análises sobre a presença inglesa na Índia, particularmente no século XIX. Bhabha (1949-) cresceu em uma sociedade na qual havia pelo menos dois conjuntos desiguais de valores e de verdades, leia-se o da cultura colonizadora e o da cultura colonizada. Como membro da elite local, ele teve uma experiência de vida que pode ser considerada irônica: na percepção geral dos seus compatriotas, sua posição era vista como superior em relação aos outros colonizados (teve acesso à educação e pertencia a uma classe abastada), mas ao mesmo tempo, estava numa posição inferior no que se referia aos colonizadores britânicos (pertencia a uma raça escura e a uma cultura diferente da europeia, e estava sob o domínio inglês).

Dentre os pontos que discute em seus textos, Bhabha (2007) discorre sobre três aspectos-chave do processo de construção da identidade em contextos coloniais. Primeiramente, existir significa ser interpelado no que concerne a uma alteridade, isto é, é preciso existir para um Outro. Assim, a construção da identidade do sujeito implica em um desejo dirigido a um Outro, externo, de modo que a identidade constrói-se através da relação de desejo para com o lugar do Outro. Essa concepção refere-se ao sonho do colonizado em ocupar o lugar do colonizador, ao passo que o colonizador vive sob a ameaça de perder seu lugar privilegiado para o colonizado.

A questão do sonho do colonizado – que se torna realidade - de assumir o lugar do colonizador está discutida com maestria em *O morro dos ventos uivantes*. Em primeiro lugar, o herdeiro da família Eanshaw, Hindley, teme perder o controle dos bens da família para o cigano estrangeiro Heathcliff. Em segundo lugar, é exatamente o lugar de Hindley que Heathcliff ocupará legitimamente quando adquire O Morro dos Ventos Uivantes como pagamento de uma dívida de jogo. Em relação à posse de Thrushcross Grange, ele também a adquire, de modo legal, através de casamentos arranjados e assume os dois espaços onde foi marginalizado, passando a ser o senhor de tudo.

Com relação ao segundo aspecto-chave do processo de construção da identidade em contextos coloniais, Bhabha (2007) defende que na relação colonizador/colonizado, marcada pela alteridade, ocorre um processo de *splitting*, isto é, uma cisão resultante do desejo ambíguo de vingança, a qual diz respeito ao fato de que o colonizado sonha em ocupar o lugar do colonizador, mas ao mesmo tempo, não quer abrir mão do seu lugar de colonizado. Isso está relacionado à questão da vingança. O autor observa que o colonizado deseja se ver como colonizado, mas ocupando o lugar do seu antigo opressor – questão discutida por Emily Brontë em *O morro dos ventos uivantes* através de Heathcliff. A ambiguidade desta cisão é posta por Fanon na metáfora que dá título ao seu livro, *Pele negra, máscaras brancas* (1983), e assim sintetizada por Bhabha (1994, p. 117; tradução nossa): “Não é o Eu Colonizado ou o Outro Colonizador, mas a distância perturbadora entre os dois que constitui a figura da alteridade colonial - o artifício do homem Branco inscrito no corpo do homem Negro⁹⁵”.

No processo relacional da constituição da identidade, a alteridade do homem branco constitui o negro, bem como a alteridade do negro constitui o branco; entre eles está a questão do hibridismo. Bonnici (2005a, p. 32) diz que: “hibridismo (em inglês *hybridity*, *in-betweenness*, *liminality*, *creolization*; em espanhol, *mestizaje*) pode ser linguístico, cultural, político, racial”. Para o autor, na teoria póscolonial, o hibridismo foi inicialmente equivalente a uma mera troca cultural, “[...] a qual negava a desigualdade inerente às relações de poder e enfatizava as políticas de assimilação através do mascaramento das diferenças culturais” (p. 32). Assim, o significado de hibridismo sugerido por Bhabha faz com que o sujeito póscolonial coloque seu ponto de vista contra o outro, com o potencial de reverter as estruturas de dominação colonial.

A ideia de hibridismo está implícita nos aspectos relacional e dialógico das relações coloniais, questão discutida por Bhabha em seu conceito de mímica em *O local da cultura*

⁹⁵“It is not the Colonialist Self or the Colonized Other, but the disturbing distance in between that constitutes the figure of the colonial otherness – the White man’s artifice inscribed on the Black man’s body”.

(2007). A mímica é uma estratégia que busca apropriar-se e apoderar-se do Outro, e é comum tanto no colonizador quanto no colonizado, embora seja mais comumente discutida em relação ao colonizado na sua busca por copiar o colonizador. Isso acontece quando ele assume os hábitos culturais e valores do colonizador. Bonnici (2005a), ao definir o termo *mímica*, segundo a proposta de Bhabha, destaca que o resultado da mímica não significa uma reprodução exata das características do colonizador e, por isso, pode ser subversiva. A mímica é uma das estratégias utilizadas por Heathcliff, em *O morro dos ventos uivantes*, para atingir seus objetivos, como mostrará a análise no capítulo três.

No caso do colonizador, como sua identidade é articulada em relação ao lugar do *outro*, e é marcada pelo temor de perder seu lugar, isso o leva à construção de uma imagem ou máscara e daí há uma cisão interna na identidade. Bhabha (2007) ilustra a questão da máscara com exemplos da Índia do século XIX sob o domínio inglês. Ele afirma que os ingleses construíram uma imagem de si mesmos como detentores de uma cultura superior. Um dos objetivos era se protegerem das constantes ameaças de revolta dos nativos. A imagem construída de si mesmos seria uma máscara, como na circunstância que envolveu o Raj imperial⁹⁶ que culminou com a coroação da rainha Vitória como imperatriz da Índia. A questão é que na Inglaterra e na Europa em geral, os ingleses declaravam-se detentores de uma cultura moderna e liberal democrática. Contudo, essa mesma nação assumia uma imagem antidemocrática, tradicional e despótica na Índia. Ou seja, a Inglaterra produziu uma mímica de si mesma na tentativa de convencer a si própria e aos indianos da sua suposta superioridade cultural e política. Ao comentar essa questão, Souza (2004, p. 122) postula que o hibridismo do processo de mímica está no fato de que “[...] ao mesmo tempo em que a mímica procura apresentar uma imagem convincente do sujeito, essa imagem denuncia o fato de ser apenas aquilo, uma mera imagem”.

Um exemplo de mímica de si mesmo por parte do *colonizador* está expressa em *O morro dos ventos uivantes* com a postura de Cathy após conhecer os Linton. Apesar das semelhanças tanto no comportamento quanto nas convicções em relação a Heathcliff, Cathy constrói uma nova imagem de si mesma, a de uma jovem dama refinada – para ser plenamente aceita pelos vizinhos ricos –, nos moldes de Isabel Linton, sua vizinha, embora em sua essência, Cathy não tenha o comportamento de passividade e submissão de uma jovem dama inglesa, nem mesmo o refinamento esperado.

⁹⁶Raj imperial é o nome dado ao período de dominação colonial inglesa na Índia de 1850 a 1947. *Raj* significa “reino” em indiano.

No terceiro e último ponto, Bhabha (2007) observa que o processo de identificação não está limitado à afirmação de uma identidade preexistente e pressuposta. Na realidade, esse processo diz respeito à produção de uma imagem de identidade que é acompanhada tanto pela tentativa de transformar o sujeito quanto de fazer com que ele assuma essa imagem.

Ao discutir a questão da identificação na teoria de Bhabha, Souza diz que:

A cisão e a angústia no processo de identificação surgem justamente na percepção do espaço *intersticial e relacional* entre a imagem (a máscara) e a pele; e a percepção desse espaço faz com que o sujeito se esforce mais ainda para tentar eliminar a distância inapagável entre a máscara e a pele, na busca por uma imagem “autêntica” (SOUZA, 2004, p.121).

Souza defende que, ao mostrar o processo relacional na construção da identidade, Bhabha não separa a construção da “[...] identidade do colonizado da construção da identidade do colonizador... [mas destaca] o papel da alteridade e da reação (existir é existir para o Outro) como elementos constituintes da identidade” (SOUZA, 2004, p. 121). Bhabha discute, portanto, a questão da identidade híbrida em ambos os sujeitos dessa relação, ou seja, o colonizador e o colonizado.

Bhabha fez parte do conhecido *Subaltern Studies Group*, um grupo de intelectuais no qual está inserida a autora indiana Spivak. Em 1985, Spivak desafiou a academia ocidental ao perguntar: “Can the subaltern speak?” [O subalterno pode falar?]. O termo subalterno criado por Gramsci referia-se aos sujeitos oprimidos, ou seja, aos membros das classes que ele chamou de subalternas, isto é, aquelas que ocupavam uma posição considerada inferior na sociedade. O termo *subalterno* não se refere simplesmente a um grupo oprimido, mas a um grupo que não tem autonomia e que está sujeito à influência ou à hegemonia de outro grupo social, de modo que não possui uma posição hegemônica (BHABHA, 2007).

Para Bonnici (2005a), quando fala das classes subalternas, Gramsci não se refere apenas aos trabalhadores, mas a todos os grupos humanos excluídos, os quais não têm voz e encontram-se desunidos para lutar contra o poder hegemônico. Na verdade, o termo *subalterno* pode ser usado para descrever o colonizado-objeto. Segundo Bonnici (2005b, p. 230), ele se refere “[...] a pessoas na sociedade que são o objeto da hegemonia das classes dominantes”. Dessa forma, os integrantes das classes subalternas podem ser trabalhadores rurais, colonizados, operários, dentre outros grupos aos quais o acesso ao poder é vedado, como Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, conforme será discutido do próximo capítulo. Bonnici ressalta que há um grande interesse por parte dos estudos coloniais pela história de grupos subalternos, uma vez que ela é necessariamente fragmentada,

especialmente porque sempre está submetida à hegemonia da classe dominante, sujeito da história oficial.

Spivak (1994) lida com questões tais como: os riscos e as recompensas que assombram os estudos da subalternidade, visto que se refere ao relacionamento complicado entre a figura do estudioso e o (des)conhecido sujeito das histórias subalternas. A autora trata de questões ligadas à *representação* e à *representabilidade*, e destaca que o historiador ou investigador corre o risco de apresentar-se como um representante da consciência subalterna. O problema está na questão de quem tem permissão para falar *como* mulheres/subalternos ou *em nome* das mulheres/subalternos, já que não se pode falar por todos e nem todos podem falar ao mesmo tempo.

Spivak (1994) analisa o silenciamento do sujeito colonial e, consequentemente, da mulher subalterna através da perspectiva póscolonial feminista. A autora questiona a credibilidade dessa mulher, representada como muda ou ignorada, e mostra a suposta impossibilidade de resgatar a voz do subalterno feminino ou do sujeito colonizado diante do poder repressivo do colonialismo e do patriarcalismo. Ela discute, ainda, as interseções entre raça, classe e gênero – as duas primeiras questões foram incorporadas ao discurso feminista após o surgimento dos Estudos Póscoloniais. Para a autora, o homem branco, em sua posição privilegiada em relação aos grupos subalternos, nega a possibilidade de voz aos *outros*. A experiência da opressão confere uma jurisdição especial ao direito de falar sobre a mulher, e a representação dela é possível em um discurso no qual os grupos subalternos já são *spoken for*. Assim, Spivak afirma que o sujeito subalterno não tem nenhum espaço a partir do qual possa falar.

Entretanto, Bhabha (2007) defende que o subalterno pode falar, e a voz do nativo pode ser recuperada através da paródia, da mímica e da tática chamada *sly civility* (cortesia dissimulada), que ameaçam a autoridade colonial. A teoria de Spivak e a de Bhabha sobre a fala do subalterno foram questionadas por Benita Parry (2004), em seu artigo *Problems in current theories of colonial discourse*. Nele, Parry levantou a possibilidade de que ambas as teorias, a de Bhabha e a de Spivak, poderiam ser uma máscara para a dominação neocolonial, a qual ela considera uma metamorfose do imperialismo. Parry avalia, ainda, que a mulher da (ex)colônia pode falar e a sua voz é ouvida e respeitada, por exemplo, através dos papéis de curandeira, cantora de músicas sagradas, artista plástica, artesã – embora deva-se considerar que Parry parece não perceber que esses papéis não se limitam apenas à mulher, uma vez que essas manifestações culturais também se estendem aos homens e às mulheres vítimas ou não do colonialismo.

É importante lembrar que Fanon (2004) defende que o colonizado fala e isso acontece quando ele se transforma em um ser politicamente consciente e enfrenta o opressor com antagonismo. Relatos de viagens e romances tanto pré- quanto pós- independência escritos por europeus mostram,

[...] inconscientemente a voz e os atos dos oprimidos. Materializa-se, portanto, o processo de agência, ou seja, a capacidade de alguém executar uma ação livre e independentemente, vencendo os impedimentos processados na construção de sua identidade [...]. Nos estudos pós-coloniais, a agência é um elemento fundamental, porque revela a autonomia do sujeito em revidar e contrapor-se ao poder colonial. (BONNICI, 2005b, p. 231).

Said (2003) mostra que o subalterno pode falar, um exemplo disso são os movimentos de libertação do século XX. Já Gandhi afirma que:

A complexa noção de subalternidade é pertinente para qualquer empreitada acadêmica que se preocupa com os relacionamentos historicamente determinados de dominação e subordinação. Ainda assim, são os estudos póscoloniais que têm respondido com grande entusiasmo à pergunta de Spivak “Can the subaltern speak?”⁹⁷ (GANDHI, 1998, p. 2; tradução nossa).

Ghandi ressalta que há pouco consenso nos Estudos Póscoloniais sobre as piores vítimas da opressão colonial ou sobre as mais significantes rebeliões anticoloniais. O certo é que, embora Spivak tenha problematizado acerca da impossibilidade do subalterno falar, esses estudos vieram a representar uma babel de vozes subalternas. Ghandi (1998) observa que o póscolonialismo pode ser visto como uma resistência teórica à amnésia dos desdobramentos do colonialismo. Para Ghandi, o póscolonialismo é um projeto disciplinar que tem como tarefa acadêmica relembrar, revisitar e interrogar o passado colonial. Através do retorno à cena colonial, expõe-se um relacionamento de desejo e de antagonismo recíprocos entre o colonizado e o colonizador.

O pensamento de autores como Said, Spivak, Bhabha, dentre outros, tem levantado questões sobre as relações coloniais e póscoloniais que foram decisivas também para a produção e a apreciação crítico-teórica do texto literário. Esses intelectuais ajudaram a mudar o eixo da questão referente à crítica exclusivamente eurocêntrica, embora sofram influência de autores ocidentais, tais como Foucault, Derrida – e sua dialética entre o *eu* e o *outro* está

⁹⁷“The complex notion of subalternity is pertinent to any academic enterprise which concerns itself with historically determined relationships of dominance and subordination. Yet it is postcolonial studies which has responded with the greatest enthusiasm to Spivak’s ‘Can the subaltern speak?’”

relacionada em parte à desconstrução⁹⁸ que tem influência significativa nos Estudos Póscoloniais. Esses críticos póscoloniais formularam teorias para analisar as relações coloniais e póscoloniais e abriram caminhos para uma compreensão ou interpretação mais política acerca da literatura e dos estudos literários póscoloniais.

Na contemporaneidade, a crítica póscolonial está relacionada à diáspora dos intelectuais daquilo que se convencionou chamar Terceiro Mundo, e também à produção de escritores marcados por experiências ligadas à reterritorialização e ao deslocamento. Tanto Bhabha quanto Spivak fazem parte de um grupo de indivíduos *hifenados* (indo-europeus), ou seja, pessoas cujas identidades caracterizam-se pela pluralidade. A dupla inscrição cultural de Bhabha e Spivak está refletida na maneira que abordam e discutem determinadas questões nos seus textos críticos e teóricos, os quais analisam o discurso colonial partindo de um *corpus* de romancistas ingleses, dentre outros documentos do império inglês, por exemplo.

Said, Fanon, Bhabha e Spivak, dentre outros, recorrem a um repertório teórico refinado e complexo, que abrange pensadores ocidentais de diversas áreas, tanto para validar suas próprias teorias quanto para questionar o pensamento ocidental sobre o oriente e sobre o *outro*. O pensamento dos autores acima mencionados é fundamental para a análise do texto literário tanto aquele escrito pelos europeus imperialistas quanto o produzido por autores europeus que criticam o império, bem como por autores oriundos de (ex)colônias.

Diante do exposto, pode-se dizer que, historicamente, e do ponto de vista póscolonial, é possível perceber que a literatura costuma servir, em muitos casos, como importante arma ideológica das metrópoles imperialistas - tanto no seu contexto interno quanto no externo - por referendar a suposta superioridade do poder dominante, ou seja, a literatura costuma servir como elemento mediador entre o real e o imaginário, especialmente porque o texto literário é muitas vezes utilizado para difusão das ideologias dominantes. Assim, em qualquer texto literário, “[...] o contexto real (de uma ordem divina, da história ou de uma determinada sociedade) tem de estar presente no corpo da obra, do contrário lhe faltará significado” (WILLIAMS, 2002, p. 208). Williams defende que a presença do contexto na obra literária pode ser tanto explícita (na ação) quanto implícita (nas suas convenções).

⁹⁸Desconstrução é um termo que provém da obra de Jacques Derrida. O termo é utilizado pelos teóricos da literatura em uma espécie de crítica das “oposições hierárquicas que estruturam o pensamento ocidental, tais como: modelo x imitação; dominador x dominado; forte x fraco; presença x ausência; corpo x mente; homem x mulher. Trata-se de se apoiar na convicção de que oposições como essas não são absolutamente naturais, nem inevitáveis, mas construções ideológicas que podem ser desconstruídas, isto é, submetidas à estrutura e funcionamento diferentes” (ZOLIN, 2003, p. 183). A desconstrução é um questionamento sobre a produção de *verdades*.

Obviamente ele está presente também na linguagem e na ação, uma vez que ambas não podem ser separadas.

Além disso, a literatura da metrópole europeia frequentemente funcionava, sobretudo até meados do século XX, como elemento ideológico para referendar os valores dos colonizadores, difundindo a ideia de superioridade da civilização europeia e a consequente rejeição de qualquer manifestação cultural da colônia e/ou de outros povos considerados inferiores trazidos para a Metrópole, embora isso não signifique que tal conduta acontecia sempre de modo planejado. Entretanto, é fundamental considerar que os textos literários não apenas refletem ideologias dominantes, mas servem também como instrumento político para expor o sofrimento dos povos oprimidos, seja em textos literários da metrópole imperialista (a exemplo de *Jane Eyre* e *O morro dos ventos uivantes*) seja na literatura produzida em ex-colônias (a exemplo de *Wide Sargasso Sea* e *Corações Migrantes*).

As narrativas da metrópole imperialista, de modo geral, estiveram a serviço da ideologia dominante e foram amplamente utilizadas como forma de propaganda. JanMohamed (2004) afirma que o texto literário é um local de controle cultural e serve como um instrumento altamente efetivo de determinação do *nativo* ao fixá-lo sob o signo do *Outro*. Mesmo assim, há a possibilidade de subversão do discurso colonial, ou seja, de questionamento, de posicionamento contrário, como se vê em um texto escrito por uma autora inglesa, em um período de expansão imperialista inglesa, *O morro dos ventos uivantes*, quando um estrangeiro liberta-se do poder opressor dos ingleses que o cercam e subjuga-os dentro da Inglaterra.

Boehmer (2005) lembra que desde o princípio das investidas coloniais, não apenas textos em geral, mas a literatura foi um veículo para a interpretação de outras terras, oferecendo ao povo da metrópole uma maneira de pensar sobre a exploração, a conquista de países da África e do Oriente, os valores nacionais e as novas aquisições coloniais. Em virtude disso, a literatura criava espaços para a troca de imagens coloniais e ideais, de modo que os europeus, ao escreverem gêneros, tais como romances, memórias, contos de aventura, dentre outros, alimentavam a visão de mundo dirigida a partir da metrópole colonial, consolidando-a e confirmando-a.

Um exemplo do discurso colonial, segundo Said (1994), está representado em *Robinson Crusoe* (1719); nesta obra não é gratuito que o protagonista cria um *reino* para si em uma terra distante. Dentro dos seus domínios, Crusoe escraviza um homem negro e nativo, atribuindo-lhe uma nova identidade, a do *outro*, em um sentido negativo. Confere-lhe

um nome que não é, propriamente, o de um ser humano: Sexta-Feira; delimita o espaço de circulação do nativo subalternizado; desconstrói a fé pagã de Sexta-Feira.

Said (1994) argumenta que as narrativas de ficção como a de Defoe foram cruciais para a história e para o mundo do império, pois elas documentam o que os romancistas narravam sobre as regiões para eles estranhas do mundo. Tais narrativas também se tornaram um veículo através do qual os povos colonizadores asseguraram sua identidade e a existência da própria história. Said acrescenta que o poder de narrar ou de bloquear outras narrativas de se formarem e emergirem é muito importante para a cultura e para o imperialismo, pois a cultura e as formas estéticas que contém derivam da experiência histórica.

Uma das definições acerca da literatura colonialista é que ela é uma exploração e “[...] uma representação de um mundo na fronteira da ‘civilização’, um mundo que não foi (ainda) domesticado pela significação europeia ou codificado em detalhes pela sua ideologia”⁹⁹ (JANMOHAMED, 2004, p. 18; tradução nossa). Na ficção, aquele mundo é retratado como incontrolável, caótico e mau. O autor afirma que o desejo do homem do império é conquistar e dominar o reino colonial em um confronto que envolve diferenças de idioma, raça, costumes, valores e modos de produção. Assim, em vez de explorar o outro racial e vê-lo como uma ponte para possibilidades de sincretismo, a literatura da metrópole simplesmente afirma seu próprio etnocentrismo, preservando as estruturas da mentalidade do seu povo e usa o nativo para refletir a autoimagem do colonizador.

Dois fatores característicos dos Estudos Póscoloniais são as estratégias literárias *releitura* e *reescrita*; esta última será debatida no próximo subtópico. De acordo com Bonnici (2005a, p. 52), a releitura é uma maneira de ler textos literários para “[...] revelar suas implicações no processo colonial. Descobre-se no texto não apenas os paradigmas estéticos, mas também, e especialmente, sua origem na realidade social e cultural”. A releitura é, portanto, uma análise do texto literário da metrópole, produzido pelo colonizador, partindo de uma perspectiva póscolonial e desconstrutivista. Os objetivos dela são:

[...] demonstrar [1] o grau de contradição existente no texto, que subverte seus próprios pressupostos, ou seja, a civilização, a justiça, a estética e a sensibilidade. [2] as estratégias e as ideologias coloniais. Essa leitura de contrapontos (Said, 1995) descreve o modo pelo qual textos de literatura inglesa podem ser lidos para revelar suas implicações imperialistas e o processo colonizador (BONNICI, 2000, p. 43).

Portanto, pode-se dizer que a releitura traz à tona elementos coloniais não percebidos claramente ou não estudados em análises outras, isto é, em abordagens que não contemplem

⁹⁹ “[...] is an exploration and a representation of a world at the boundaries of ‘civilization,’ a world that has not {yet} been domesticated by European signification or codified in details by its ideology”.

uma perspectiva póscolonial. Discute-se, através da releitura, as implicações imperialistas, destacando o processo colonial e ressaltando nuances coloniais que o próprio texto mascara. Para Said (2003), a releitura de textos culturais canônicos é um dos desdobramentos mais interessantes dos Estudos Póscoloniais.

A releitura proporciona uma reinterpretação dos textos produzidos pelas culturas metropolitanas sobre si mesmas e sobre as colônias e destaca os efeitos da colonização “[...] sobre a produção literária, relatos étnicos, registros históricos, discursos científicos e anais dos administradores coloniais” (BONNICI, 2005b, p. 234). Desse modo, a releitura desconstrói tanto o texto do colonizador – que o produziu muitas vezes a serviço do projeto de dominação do povo colonizado – quanto o do nativo produzido a serviço dos colonizadores ou advogando em causa própria. A reinterpretação, para Bonnici, faz parte da

[...] inevitável tendência do acadêmico que trabalha com o pós-colonialismo para subverter o texto metropolitano. As estratégias subversivas revelam (1) a forma da dominação e (2) a resposta criativa a esse fato. Isso acontece quando (1) se denuncia o título de “centro” que as literaturas europeias deram a si mesmas, e (2) se questiona o ponto de vista europeu que “natural e constantemente” polariza o centro e a periferia. É importante desafiar este último item, ou seja, frisar que não é legítimo ordenar a realidade dessa maneira (BONNICI, 2005b, p. 235).

Através da releitura é possível analisar o processo de construção do poder colonial, a maneira como seus textos objetificam o nativo e reduzem duplamente a mulher, ou seja, é um processo de revisão de textos literários, no qual o foco não está mais no poder civilizador ou na suposta superioridade do colonizador europeu, mas nas estratégias discursivas que reduzem homens e mulheres de raça diferente à condição de subalternos, por exemplo. Através da releitura, textos clássicos da literatura são analisados sob a ótica do colonizado, do *outro*, com o objetivo de revelar as implicações do processo colonial, visando descobrir “[...] no texto não apenas os paradigmas estéticos, mas também, e especialmente, sua origem na realidade social e cultural” (BONNICI, 2005a, p. 52). Através da releitura são destacadas as implicações imperialistas, sociais e políticas, enfatizando posições ideológicas na construção, expansão e estabelecimento da ordem interna da metrópole e nas relações de gênero, de onde emergem nuances sobre pressupostos de raça e civilização.

Embora os textos da metrópole excluam, muitas vezes, a presença de nativos (MORETTI, 2003) ou os reduza à condição de seres inferiores que precisam ser civilizados e cristianizados, vê-se em *A tempestade* (1611), de Shakespeare, por exemplo, que o conhecimento colonial era também produzido através da negociação com os nativos como a incorporação das suas ideias, ou seja, havia uma certa relação de *dependência*, não assumida,

do saber nativo – este era desqualificado oficialmente – para o controle da nova terra e de seus segredos. Além disso, nesta peça, Calibã recupera a própria voz, uma vez que desafia a figura do colonizador, Próspero, e a história pregressa da ilha. Calibã responde ao homem branco europeu, denunciando a usurpação e a inobservância, por parte do invasor, da lei local de herança. Para Loomba (1998), Shakespeare deu à sua história o *status* de alegoria do encontro colonial.

Desde *A tempestade*, o tema do encontro colonial com o *outro* religioso e/ou racial tornou-se uma constante na literatura inglesa, a exemplo de *As viagens de Gulliver* (1726) de Jonathan Swift; *Lord Jim* (1900) de Joseph Conrad; e *A passage to India* (1924) de E. M. Foster, dentre outras. Algumas obras são mais discretas ao discutir encontros coloniais, como o romance *Mansfield Park* (1814) de Jane Austen, outras abordam o tema de maneira explícita, por exemplo, *Coração das trevas* (1899) de Joseph Conrad.

É importante destacar que a análise de textos literários com um viés político, conforme proposto pela crítica póscolonial e pela feminista, tem encontrado resistência dentro da própria área de Humanidades, no que se refere aos estudos literários, visto que alguns estudiosos negam a ideia de que a literatura - pelo menos a boa literatura - tenha algo a ver com a política (LOOMBA, 1998). Segundo Loomba, as críticas têm acontecido porque se acredita que a literatura é subjetividade, é individualidade, mas acima de tudo é transcendental, por isso, a autora observa que as relações entre colonialismo e literatura não eram, até recentemente, objeto da crítica literária. A postura contrária à análise da obra literária sob um viés póscolonial tem mudado e os críticos literários passaram a abordar questões como: colonialismo, raça, gênero, dentre outros e têm provocado reconsiderações sobre tais conceitos em relação ao texto literário.

A literatura colonial escrita na perspectiva do colonizador promoveu, ainda, o binarismo entre o que é europeu e o *outro* não-europeu de modo negativo. Said (2003) sugere que isso aconteceu principalmente porque a construção da perspectiva binária faz parte da política de autoridade colonial, a qual é responsável por promover a ordem interna e a externa à metrópole. A fabricação da imagem de si mesmos como superiores e a do *outro* como inferior, funciona como estratégia de manutenção da autoridade, uma vez que influencia o consciente coletivo tanto do colonizador quanto do colonizado em uma busca constante pela superação dos próprios medos. Esses medos são refletidos na necessidade de impor-se e controlar o desconhecido, inclusive através da distorção da imagem do *outro*, do diferente, como será visto na crítica de Emily Brontë ao imperialismo inglês em *O morro dos ventos uivantes*.

Por conseguinte, os efeitos do imperialismo sobre os colonizados, bem como as respostas dadas à invasão pelos nativos, geralmente aparecem discretamente nos escritos da época em que ocorreram. Mesmo assim, a reação dos nativos aos desdobramentos dos encontros coloniais é sentida, e Boehmer (2005) a chama de “o espaço do adversário”, por revelar o poder do subalterno de perturbar e distorcer representações idealizadas de caráter negativo sobre si mesmo. Contudo, conforme Boehmer, a ficção de cunho colonialista é praticamente vazia de personagens indígenas, pois o que é interessante retratar são as aventuras dos homens brancos, ou seja, dos colonizadores, de modo que não há interesse em narrativas que não apresentem envolvimento de europeus e de seus feitos.

Algumas das obras literárias aqui mencionadas ilustram, no caso de *Robinson Crusoe* e *A tempestade* as relações entre colonizador e colonizado no espaço do que se poderia chamar de colônia. Já em outras obras como *Jane Eyre* e *O morro dos ventos uivantes*, por exemplo, o encontro com o *outro* racial ocorre dentro da metrópole europeia. Na literatura colonial inglesa também se encontra registrada a maneira como as pessoas da metrópole, dentro do seu próprio território europeu, referiam-se às colônias e, conseqüentemente, ao seu povo, em suas manifestações culturais, como é o caso do romance *Mansfield Park* (1814), de Jane Austen.

Os romances de Austen, por sua vez, ajudaram a moldar a cultura inglesa e a difundir a identidade nacional, especialmente porque a forma romanesca já estava em ascensão quando a autora a dominou. O romance teve, então, papel fundamental na difusão implícita ou explícita da cultura e da literatura inglesas e, em muitos casos, da superioridade da raça branca europeia, assim como a literatura europeia de modo geral.

Jane Austen escreveu durante um dos períodos de expansão do império inglês e não deixou de incluir, embora sutilmente, as relações com as demais partes do império, como em *Mansfield Park*, cujo dono da propriedade que dá título à obra possui terras na colônia caribenha chamada de Antígua. Said (1994) defende que em *Mansfield Park*, Austen trabalha de modo sincrônico a questão da autoridade em termos domésticos e internacionais. No entender de Said, Austen mostra que a garantia da ordem e da tranquilidade em casa vem da produtividade e da disciplina na colônia, e vice-versa, embora a autora faça apenas algumas poucas referências - aparentemente irrefletidas - sobre Antígua na obra.

Já Moretti (2003) discorda de Said. Na sua concepção, Sir Thomas não depende das propriedades na colônia, apenas vai para lá a fim de dar espaço ao desenrolar dos acontecimentos, para que os demais personagens possam agir de forma livre do seu controle moral e patriarcal. Na verdade, ambas as possibilidades de interpretação, a de Said (1994) e a

de Moretti (2003) podem ser consideradas plausíveis, por destacarem estratégias da voz narrativa para lidar com o universo colonial e a questão da moralidade inglesa.

É importante destacar que os romances do século XIX contribuíram para reforçar a imaginação do império, sobretudo ao refletirem o *status quo*, e retratavam importantes pontos para os valores imperiais, um deles é a representação do espaço. Desde o final do século XVIII, muitas propriedades – na forma de casas, plantações, escravos – concentravam-se nas colônias e figuram apenas como um lugar remoto para arranjos e negócios. De acordo com Moretti (2003, p. 37), nos romances da virada do século XVIII para o XIX, “[...] as colônias são uma presença ubíqua: são mencionados em dois romances em cada três e as fortunas feitas no exterior chegam a um terço, senão mais, da riqueza nesses textos”. De qualquer modo, a presença das colônias nas narrativas da época é simbólica, porque elas removem a “[...] produção de riqueza para mundos distantes, em cuja realidade efetiva a maioria dos leitores do século XIX não estava ‘nem um pouco interessada’ (como os primos de Fanny)” (MORETTI, 2003, p. 37), em *Mansfield Park*. Moretti destaca, ainda, que as fortunas coloniais são apresentadas em comentários apressados; quanto às próprias colônias, poucos romances ingleses representam-nas diretamente.

Said (1994) chama a atenção para o fato de que autores como Jane Austen e Charles Dickens (este, décadas depois de Austen), escreviam para um público ocidental, sem preocuparem-se com o *feedback* de povos não-europeus, embora Said mostre que os povos vítimas da marginalização não aceitavam com indiferença a autoridade exercida sobre eles. Said conclama seus leitores a lerem os grandes textos canônicos com o objetivo de dar ênfase e voz ao que está silenciado ou marginalizado, presente ou ideologicamente representado neles.

As obras literárias aqui mencionadas, em sua ampla maioria, são anteriores à escrita de *O morro dos ventos uivantes* e foram escolhidas de modo planejado, a fim de deixar antever a herança literária que Emily Brontë herda no que se refere à representação ficcional dos encontros coloniais na literatura inglesa. As obras servem como contraponto ao texto de Brontë, que subverte a representação das relações coloniais.

Deve-se destacar ainda que, embora a tradição literária inglesa apresente, em sua maioria hegemônica, os aspectos até aqui discutidos, ou seja, de validação dos ideais imperialistas eurocêntricos, houve resistência por parte de autores, intelectuais e políticos ingleses contra aspectos do colonialismo e seus desdobramentos. Desde o século XVIII, por exemplo, figuras proeminentes do império inglês - a exemplo de William Wilberforce (1759 – 1833), um político britânico, filantrópico e líder do movimento abolicionista – empenharam-

se, por exemplo, na luta pelo fim da escravidão, a qual foi conquistada na Inglaterra em 1772 e, em todo o império inglês, em 1833. Mesmo assim, Wilberforce era a favor do império inglês (MEYER, 1996).

O início do século XIX foi um período que trouxe expressivas contestações por parte de ingleses às atrocidades realizadas por compatriotas. Muitos europeus começaram a questionar o colonialismo e o imperialismo, visto que relatos circularam sobre o tratamento dispensado pelas potências europeias aos povos de culturas consideradas primitivas. Foi também uma época em que se inflamaram debates sobre a ocupação inglesa da Índia. Por isso, muitos autores ingleses destacaram o valor das culturas pré-comerciais e o revide delas contra as influências corruptoras do imperialismo comercial e dos valores *civilizados*.

William Wordsworth (1770-1850), por exemplo, escreveu o panfleto *The convention of Cintra* (1809), elogiando a resistência espanhola e portuguesa às investidas napoleônicas. Wordsworth escreveu ainda poemas sobre a independência nacional e a liberdade, nos quais ele celebra as guerrilhas e eleva figuras de resistência ao posto de heróis patrióticos, tais como os camponeses da Áustria. Já Byron enalteceu as amazonas em *Child Harold's Pilgrimage* (1812), invertendo as normas “polidas” da feminilidade que o mundo moderno e *civilizado* impunha às mulheres. Walter Scott (1771-1832), por sua vez, escreveu sobre questões semelhantes em seu poema *The visions of Don Roderick* (1811). Scott, em seu fascínio pessoal pelas campanhas peninsulares, foi motivado a escrever esse poema pela sua romântica identificação com os heróis ibéricos. No poema, o autor cria paralelos entre os espanhóis em seus esforços contra os franceses; e os escoceses, contra invasores vindos do sul. Entretanto, deve-se considerar que os autores acima mencionados estavam mais preocupados com as questões ligadas à liberdade entre seus pares europeus, não especificamente com a condição do homem não-europeu e de raça diferente.

As obras citadas no parágrafo acima mostram que seus autores – os favoritos de Emily Brontë - parecem mais preocupados com questões externas à própria metrópole imperialista. Entretanto, escrever sobre a ameaça de uma potência europeia a outra(s), e de posse de relatos sobre danos causados a países e a povos vítimas do colonialismo, permitiu aos autores refletirem sobre o imperialismo inglês. Na fase final de sua vida, a própria Emily Brontë escreveu poemas contra as guerras pela aquisição de território que movimentavam a Europa. Davies (1999) afirma que, em 1848, pouco antes de eclodirem revoluções pela Europa, Emily Brontë estava a caminho de tornar-se uma *poeta da guerra*, pois estava se dedicando à escrita sobre as classes sociais e a guerra em suas poesias. Ela chegou, inclusive, a escrever poemas sobre o ódio inexorável do oprimido pela condição do opressor.

Aliando-se ideologicamente a Wordsworth, Byron, Scott e outros autores sobre a questão da liberdade – mesmo Brontë sendo mais veementemente questionadora e subversiva de uma tradição imperialista - ainda que inicialmente no anonimato e na reclusão de sua casa- Emily Brontë solidariza-se com a condição do *outro* racial, e confere-lhe um lugar de destaque no seu romance, *O morro dos ventos uivantes*, ao utilizar-se da figura do *colonizado* que se torna *colonizador*: Heathcliff.

Diferente de autores tais como Elizabeth Gaskell e Dickens, Brontë não estava voltada para os desdobramentos da Revolução Industrial na Inglaterra, ou até mesmo sobre o imperialismo inglês nas colônias. Ela discute em seu romance uma preocupação com aspectos negativos do império no contexto interno – a exemplo do tratamento dispensado a povos de raças escuras em território inglês - que segundo Boehmer (2005), torna-se uma tendência mais fortemente sentida e debatida na literatura inglesa no final do século XIX, embora, inicialmente, sem o viés tão subversivo de Brontë.

No que diz respeito à representação ficcional de encontros coloniais, as obras literárias inglesas, em geral, mostram que as implicações dos encontros coloniais não estão apenas refletidas na linguagem utilizada ou nas imagens do outro, isto é, não são apenas pano de fundo. As relações com o desconhecido ou com o pseudoconhecido são pontos centrais desses textos, porque mostram o que eles têm a dizer sobre identidade, relacionamentos e cultura. O que se percebe é que a literatura e a linguagem estão profundamente interligadas na construção de um discurso que promoveu o binarismo entre um *eu* europeu e um *eu* não-europeu. Diante disso, a função do romance dentro do projeto imperialista inglês e europeu, de modo geral, foi tão significativo que Said (1994, p. 69; tradução nossa) afirma que “[S]em império, eu ousaria dizer que não haveria romance europeu como nós conhecemos[...]”¹⁰⁰, mesmo porque no romance europeu encontra-se o personagem institucional que representa os interesses do Estado. Por isso, para Said, o romance foi imensamente importante na formação tanto das atitudes, quanto das referências e experiências imperiais dos colonizadores.

Brennan (2004) afirma que críticos ingleses recusaram-se a dar um lugar compreensível à questão da dominação e seus materiais literários, até porque a ascensão do moderno Estado-nação¹⁰¹ na Europa no final do século XVIII e início do século XIX é inseparável das formas e dos temas da literatura imaginativa. O autor observa, ainda, que as

¹⁰⁰ “Without empire, I would go so far as saying, there is no European novel as we know it [...]”.

¹⁰¹ De acordo com Moretti (2003, p. 27), “[...] alguns Estados-Nação (notadamente a Inglaterra/Grã-Bretanha e a França) já existiam, naturalmente, muito antes da ascensão do romance: mas como Estados ‘potenciais’, eu diria, mais do que reais. Tinham uma corte no centro, uma dinastia, uma marinha, algum tipo de tributação – mas dificilmente eram sistemas integrados; eram ainda fragmentados em diversos circuitos locais, em que o elemento estritamente nacional não afetara até ali a existência cotidiana”.

atividades políticas do moderno nacionalismo dirigiam o curso da literatura através dos conceitos Românticos do *personagem folclórico* e da língua nacional para divisões da literatura - amplamente ilusórias - em distintas literaturas nacionais, de modo que a literatura participou na formação das nações através da criação da *mídia impressa nacional*: o jornal e o romance. Estes ajudaram a promover um padrão de linguagem, encorajaram a alfabetização e removeram a incompreensão mútua. Suas maneiras de apresentação permitiram ao povo imaginar a comunidade especial que era a nação, e o romance foi peça chave na definição da nação enquanto uma *comunidade reconhecível*¹⁰² (WILLIAMS, 1975).

Williams (1975) fala de uma preocupação específica de romancistas na Inglaterra, na década de 1840 – a década das irmãs Brontë –, em relação a uma nova fase da civilização que estava sendo formada e expressa em virtude dos desdobramentos da Revolução Industrial. A percepção da chegada de uma nova fase foi um dos motivos que levou a literatura a fazer constantes referências a si mesma como participante da expansão europeia além-mar, validando e criando novas *estruturas de sentimento*¹⁰³, que davam apoio, elaboravam e consolidavam a prática do império.

Na década de 1840, o romance inglês atingiu o *status* de *a forma estética* e a principal voz intelectual, por assim dizer, na sociedade inglesa. Assim,

[...] o romance ganhou um lugar tão importante na “questão da condição da Inglaterra”, por exemplo, que nós podemos vê-lo também participando do império inglês além-mar. Ao projetar o que Raymond Williams chama de uma “comunidade reconhecível” de homens e mulheres ingleses, Jane Austen, George Eliot e Mrs. Gaskell moldaram a ideia da Inglaterra de tal modo que deu-lhe identidade, presença, modos de articulação reutilizáveis [...]. Assim, a Inglaterra foi pesquisada, avaliada, conhecida, enquanto que o “exterior” era apenas referido ou mostrado brevemente [...]¹⁰⁴ (SAID, 1994, p. 72; tradução nossa).

¹⁰²O conceito de “comunidades reconhecíveis” (WILLIAMS, 1975) é uma estratégia discursiva através da qual o valor é dado a alguns segmentos da sociedade, de modo que tanto os segmentos quanto seus membros, suas atividades e seus valores são vistos como representantes da sociedade como um todo. A “comunidade reconhecível” - apresentada em qualquer narrativa - é uma comunidade conhecida dentro dos termos da narrativa. Segundo Williams, a maioria dos romances é, de algum modo, uma comunidade reconhecível - a qual é parte de um método tradicional que o romancista escolhe para mostrar as pessoas e seus relacionamentos de forma comunicável e reconhecível para o público. E a tradição literária inglesa aponta para um padrão de representação da nação, o qual exaltava os valores da suposta superioridade da raça branca e da língua inglesa.

¹⁰³*Estrutura de sentimento* é a cultura de um momento histórico específico. Embora, ao desenvolver o conceito, Williams (1975) tenha desejado evitar noções idealistas, tais como “o espírito de uma era”. A expressão sugere um conjunto de recepções e valores em comum, compartilhados por uma geração em particular, particularmente em relação às formas artísticas e às convenções.

¹⁰⁴“Because the novel gained so important a place in ‘the condition of England’ question, for example, we can see it as participating in England’s overseas empire. In projecting what Raymond Williams calls a ‘knowable community’ of Englishmen and women, Jane Austen, George Eliot, and Mrs. Gaskell shaped the idea of England in such a way as to give it identity, presence, ways of reusable articulation [...] Thus England was surveyed, evaluated, made known, whereas ‘abroad’ was only referred to or shown briefly [...]”.

Deve-se destacar ainda que, os autores do império inglês no século XIX eram herdeiros de uma longa e bem estabelecida tradição de interpretações simbólicas e, segundo Boehmer (2005), os vitorianos tornaram-se provavelmente os mais ativos e apaixonados disseminadores dos sonhos imperiais testemunhados na história moderna. Escritores tais como Trollope (1815-1882) e Dickens (1812-1870), dentre outros, retrataram o império e sua força tanto em seus romances *Vanity Fair* (1848) e *Great Expectations* (1861), quanto em seus ensaios jornalísticos. Esses escritores participaram da representação do império e poder da Inglaterra, percebendo-o como lugar comum. Boehmer (2005) também observa que mesmo uma obra aparentemente indiferente às questões do império ou que tratasse do império de modo remoto indicava que se percebia sua presença como algo comum. A esse respeito, Said (1994) ressalta que os romances refletiam questões do domínio do império, mesmo quando não eram sobre ele. Essa necessidade de refletir as questões do império manifestava-se através de simples menções a produtos vindos das colônias, como o xale indiano em *North and South* (1855) de Mrs. Gaskell.

Um ponto comum nas obras do século XIX é que certos personagens coloniais eram vistos como ameaças à segurança da sociedade doméstica e, comumente eram enviados às colônias, como em *Adam Bede* (1859), de George Eliot. No caso de Brontë, o temido personagem colonial, Heathcliff, supostamente vai a uma colônia, mas para fazer fortuna, voltar rico e obter vingança sobre seus inimigos ingleses, uma mímica da prática comum dos europeus.

Já no período áureo do imperialismo inglês, o final do século XIX, segundo Said (1994), é a época em que o romance torna-se proeminente. Os imperialistas ingleses compartilhavam de uma imagem heroica de si mesmos como conquistadores e civilizadores do mundo, a qual é espalhada para o resto da Europa. A diferença em relação ao início do século XIX era o aspecto industrial e o poder militar da Inglaterra, a potência industrial e militar da época, bem como suas ideologias relacionadas à moral, à cultura e à supremacia racial. Onde quer que a Inglaterra colocasse uma cruz ou criasse uma cidade e/ou uma colônia era proclamada uma nova história e o passado local tornava-se sem importância. Entretanto, Boehmer (2005) comenta que com a proximidade do novo século, a autoconfiança imperial deu lugar a preocupações, tais como as refletidas em *Coração das trevas* (1899), de Joseph Conrad, ou seja, surge uma percepção sobre os danos e as perdas que envolviam o império britânico.

Apesar dos excessos patrióticos, para a Grã-Bretanha, a virada do século XIX para o XX foi um período de crescente dúvida sobre si mesma e, em alguns casos, de pânico cultural

relacionado a instabilidades nas colônias, além do nacionalismo irlandês, do socialismo, da Nova Mulher, do progresso prometido pela ciência na metade da Era Vitoriana parecer agora remoto e do crescente poder dos Estados Unidos. A apreensão era também em relação à miscigenação nas colônias, a creolização, ou seja, o contato com o outro criou vulnerabilidade, como mostram obras de R. L. Stevenson (1850 -1894) e Kipling, de modo que o protagonista do romance do final do século XIX é alguém que percebeu que seu projeto de vida – o desejo de ser grande, rico ou distinto – era mera fantasia, ilusão, sonho (SAID, 1994). Said lembra que esse despertar não se encontra em *Kim* (1901), de Kipling, mas sim em *Judas, o Obscuro* (1895) de Hardy, por exemplo.

O que se percebe na virada do século e no início do século XX é um contraste em relação à literatura da metade da Era Vitoriana, pois refletia uma indisfarçável incerteza e a desintegração de antigos valores absolutos. Isso é o que caracteriza a escrita, por exemplo, de autores do início do século XX, tais como: D. H. Lawrence em *Kangaroo* (1923); Virgínia Woolf em *Mrs. Dalloway* (1925); E. M. Foster com *A passage to India* (1924). Boehmer (2005) afirma que, havia na época questionamentos direcionados a problemas domésticos ou coloniais e, enquanto a dúvida e o pessimismo deles eram amplamente considerados sintomas do Modernismo¹⁰⁵ europeu, é também provável que a retirada imperial do período tenha contribuído ou reforçado a incerteza deles.

Já para Brennan (2004) o *romance do império*, em suas versões clássicas modernistas, por exemplo, *Heart of Darkness*, e *A passage to India*, eram cegos no que se refere aos impactos de um sistema mundial amplamente dirigido pelos interesses anglo-americanos, entretanto, muitos escritores se envolveram apaixonadamente e contraditoriamente em algumas das realidades humanas da dominação mundial. Contudo, no início do século XX, como mostra Boehmer (2005), movimentos de oposição, de resistência e de autoafirmação estavam começando a emergir mais sistematicamente nos territórios coloniais da Grã-Bretanha. Esse momento de ações nacionalistas anti-imperiais, a exemplo do nacionalismo irlandês, buscava a inversão dos valores imperiais. A mensagem era de defesa das virtudes da cultura nativa, caracterizada como rica, pura e autêntica, tão bem advogada pelo grande escritor irlandês William Butler Yeats (1865-1939), por exemplo.

¹⁰⁵O Modernismo, de acordo com Sangari (2004), foi um dos principais atos de autodefinição cultural, feito em um período quando territórios coloniais estavam sendo divididos e o nacionalismo emergente começava a apresentar os primeiros traços de descolonização. Ironicamente, as possibilidades *liberadoras* de início do século XX vieram a existir em uma época em que o modernismo estava recuperando os produtos culturais de países não-ocidentais.

Boehmer (2005) destaca, ainda, uma espécie de coincidência em relação ao fato de que a metrópole começou a reconhecer de modo mais aberto e flexível a presença dos *outros* por volta do final do século XIX e início do XX, e que autores colonizados estavam se apropriando com mais intensidade de gêneros, convenções simbólicas e estruturas modernas europeias para expressar sua própria identidade, como por exemplo, em obras tais como *The story of an African farm* (1883) da anglo-africana Olive Schreiner, um dos primeiros romances sobre a Nova Mulher, e *In days when the world was wide* (1896), do australiano Henry Lawson. A retórica da autodeterminação cultural dos autores metropolitanos do século XIX começou a ativar os movimentos de oposição colonial. Assim, autores modernistas na metrópole formaram um contraponto e um correlato para o que estava acontecendo fora do centro.

Nesse contexto, Said (1994) afirma que a era conhecida como alto ou clássico imperialismo terminou aproximadamente com o desmantelamento das grandes estruturas coloniais após a segunda guerra mundial. Entretanto, pode-se dizer que de uma maneira ou de outra, aquelas estruturas continuaram a exercer uma considerável influência cultural ao longo do século XX que permanece no XXI.

2.2 A literatura póscolonial e *O morro dos ventos uivantes*

De acordo com Said (1994), apenas recentemente os ocidentais - leia-se os ocidentais que praticaram o colonialismo - perceberam que o que eles têm a dizer sobre as histórias e as culturas dos povos que foram ou são *subordinados* por eles é passível de desafio pelos próprios ex-colonizados, ou seja, por aqueles que até pouco tempo haviam sido incorporados, bem como suas culturas, terras e histórias aos grandes impérios ocidentais e aos seus discursos disciplinares.

Após 1945, cerca de cem novos estados póscoloniais *descolonizados* emergiram e, como nos períodos de triunfo do imperialismo, eles tenderam também a dar espaço a apenas um tipo de discurso que era formulado internamente. No contexto póscolonial atual, Said (1994) observa que a situação pós-imperialismo tem gerado principalmente um discurso cultural de suspeição por parte dos povos que foram colonizados em relação aos ex-

colonizadores. O autor lembra que uma onda de atividades anti-coloniais e anti-imperiais¹⁰⁶ tem atingindo os impérios ocidentais - especialmente desde o início do século XX - desafiando-os, de modo que os ocidentais têm sido, de certo modo, forçados a se avaliarem não mais como integrantes do Raj, mas como representantes de culturas acusadas de crimes de violência contra os povos vítimas do colonialismo.

Fanon (2004) afirma que na primeira metade do século XX, o Terceiro Mundo enfrentava a Europa como uma massa colossal através dos movimentos de resistência e dos intelectuais. Na concepção do autor, a Europa seria, na verdade, uma criação do Terceiro Mundo, pois teria enriquecido e, conseqüentemente, desenvolvido-se em virtude da exploração feita nas colônias. Fanon reverte o paradigma pelo qual a Europa deu modernidade às colônias quando afirma que foi o sangue dos negros, árabes, indianos e raças amarelas que proporcionou o bem-estar e o progresso da Europa.

De acordo com Said (1994), a disputa lenta e, muitas vezes, amarga pela recuperação de territórios geográficos, que é uma grande característica da descolonização, é precedida – assim como o imperialismo havia sido – pelo mapeamento do território cultural. Portanto, após o período que Said chama de *resistência primária*, ou seja, o período de luta literal contra a invasão, surge um período de *resistência ideológica*, no qual são feitos esforços para reconstruir a comunidade compartilhada, restaurar e salvar a ideia de comunidade, e a comunidade de fato, contra as pressões do sistema colonial.

Algumas das características que Said (1994) aponta como recorrentes no processo de resistência dos países que uma vez foram colonizados são: a rejeição ao cristianismo e às roupas ocidentais; a redescoberta e a repatriação do que havia sido suprimido do passado nativo pelo imperialismo e o ensino do nacionalismo aos cidadãos. Para Said, *nacionalismo* significa a restauração da comunidade, a emergência de uma prática cultural nova e a afirmação da identidade.

Nessa perspectiva, três grandes tópicos emergiram na resistência cultural no que concerne ao processo de descolonização; algumas das suas características recorrentes são discutidas por Said (1994). O primeiro tópico apresentado pelo autor diz respeito ao direito de restaurar a história da comunidade de modo coerente e integral, bem como restaurar a nação.

¹⁰⁶ Segundo Wisker (2007), *anti-colonialismo* é o esforço político de povos colonizados contra as ideologias e as práticas do colonialismo. Diz respeito a várias formas de oposição e resistência às várias operações e influências do colonialismo no âmbito educacional, literário, político, econômico e cultural. Com relação ao *anti-imperialismo*, o termo é aplicado a movimentos de oposição a qualquer forma de colonialismo ou de imperialismo. De modo geral, inclui oposição a guerras de conquista, sobretudo em territórios estrangeiros habitados por pessoas de língua e cultura diferentes. *Anti-imperialismo* refere-se também a pessoas contrárias à expansão de um país além de suas fronteiras.

Para tanto, a língua nacional é fundamental, sobretudo no que se refere ao seu registro encontrado em textos como narrativas de (ex)escravos, memórias de prisões, autobiografias. Esses textos formam um contraponto àqueles produzidos pelas potências ocidentais. Em segundo lugar, está a ideia de resistência, a qual não se caracteriza por uma mera reação ao imperialismo, mas ela se torna um caminho alternativo para diferentes possibilidades de concepção acerca da história da humanidade. É o período revisionista de *writing back*, isto é, de escrever em resposta às culturas metropolitanas, segundo Said (1994), rompendo com narrativas europeias sobre o oriente e a África, como Rushdie em *Midnight's children* (1986). Por último, há um desejo de integração, de modo que os nacionalismos separatistas dão lugar a uma visão voltada para a integração da comunidade e para a liberdade humana.

Said (1994) acredita que as críticas de autores e intelectuais ocidentais em relação aos nacionalismos não-ocidentais, por exemplo, parecem ser a manifestação de um desconforto por parte dos ocidentais no que diz respeito às sociedades não-ocidentais independentes, as quais carregam consigo – em geral - uma oposição cultural ampla que, na verdade, Said acredita, são *estrangeiras* ao *ethos* ocidental. Algumas das críticas aos nacionalismos não-ocidentais dão conta de que eles: reviveriam várias atitudes anacrônicas; seriam condenáveis, pois representariam uma reação negativa à uma inferioridade cultural e social, ou seja, seriam uma imitação do comportamento político do ocidente; seriam um comportamento político que estaria sendo gradualmente substituído por novas realidades transnacionais das economias modernas.

Não se pode esquecer, entretanto, que os movimentos de resistência contra o colonialismo e o imperialismo assumiram diversas formas ao longo dos séculos, de modo que, apesar de dominar parte da África, das Américas e do Oriente, o império inglês, por exemplo, enfrentou rebeliões ao longo dos séculos que culminaram com sua dissolução na primeira metade do século XX.

Alguns exemplos importantes de resistência contra o colonialismo e o imperialismo dão conta de que no final do século XVIII surgiram focos de resistência na Austrália; houve ainda a guerra de independência nos Estados Unidos, ou seja, a chamada Revolução Americana – que influenciou a Revolução Francesa com seus ideais de igualdade e liberdade e, em 1857, também ocorreu o Grande Motim na Índia, ou Primeira Guerra de Independência, como os indianos o nomearam, além das guerras de independência no Quênia e na Argélia na década de 1950, dentre outros. É importante considerar o pensamento de Wisker (2007) de que qualquer dominação imperial ou colonial enfrenta resistência, a não ser que os povos sejam totalmente reduzidos a uma condição de total falta de empoderamento.

Os movimentos das mulheres são centrais na questão da resistência, avalia Said (1994), principalmente no que diz respeito à luta contra práticas masculinas, tais como: o concubinato, a poligamia, acorrentamentos, *sati* (a queima de viúvas na Índia), e alguns tipos de escravidão que se tornaram pontos-chaves na resistência das mulheres. É importante lembrar que a luta pelos direitos civis das mulheres aconteceu, inicialmente, no auge do imperialismo britânico, ou seja, em uma época - o século XIX - em que as potências europeias tinham sob controle diversos países da África, das Américas e do Oriente. Muitas mulheres, inclusive nos Estados Unidos, identificaram-se com a condição de outremização dos (ex)escravos, de modo que batalharam pelos direitos dos negros e das mulheres, simultaneamente, no século XIX e no século XX.

Ashcroft *et al* (2004, p. 249) argumentam, contudo, que em muitas sociedades atuais, tanto as mulheres quanto os sujeitos colonizados, continuam relegados à posição de *outro* (de modo negativo), de *colonizado* por diversas formas de dominação patriarcal e neoimperial. Portanto, pode-se afirmar que mulheres de diferentes contextos têm compartilhado com raças escuras e com culturas colonizadas uma experiência íntima no que diz respeito às políticas de opressão e repressão, como mostram as obras da autora de país inglês, porém nascida na então-Pérsia (atual Irã), Doris Lessing (1919-), e a obra das escritoras afro-americanas Toni Morrison (1931-) e Alice Walker (1944-) – as quais têm produzidos seus textos em contextos diferentes.

A resistência das mulheres contra a opressão patriarcal tem registros importantes desde o século XVIII; mulheres inspiradas por Wolstonecraft e seu texto *A vindication of the rights of women* (1792) mobilizaram-se em campanhas pelos direitos das mulheres indianas, por exemplo (BONNICI, 2005a). Said (1994) avalia que o trabalho de algumas intelectuais reformadoras de diversos países, tais como as indianas Tora Dutt (1856 – 1877), D. K. Karve (1858-1962) e Cornelia Sorabjee (1866 – 1954), dentre outras, ampliaram o fluxo do que se tornou o feminismo, o que, após a independência de países que foram colonizados, veio a ser uma das mais importantes tendências liberacionistas em sociedades póscoloniais.

Pode-se dizer que, de modo geral, importantes textos panfletários advogando a questão da mulher surgiram em um período de forte contestação no que diz respeito também às questões ligadas ao colonialismo, como mostra a autobiografia do ex-escravo Ouladah Equiano (1745 –1797), intitulada *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa, the African* (1789), escrita com apoio de nobres ricos ingleses contrários à escravidão. No contexto anglo-americano e relacionado ao feminismo, os principais exemplos são o texto já mencionado de Mary Wolstonecraft, bem como produções de diversos autores

ao longo do século XIX, tais como *Women in the Nineteenth century* (1845) de Margaret Fuller, e *A sujeição das mulheres* (1869), de John Stuart Mill. Ainda assim, é preciso destacar que o que se convencionou chamar – na forma singular - de *discurso feminista* e de *discurso póscolonial* têm se desenvolvido enfrentando “[...] situações muito semelhantes – ou não são vistos ou são marginalizados pela ordem patriarcal e/ou colonial” (SCHNEIDER, 2008, p. 39). É importante destacar que “[...] a inter-relação e a interatividade entre os dois discursos são tão incisivas que o feminismo é considerado um tropo do segundo” (BONNICI, 2000, p. 153). Bonnici observa que os estudos póscoloniais influenciaram os estudos feministas que, inicialmente, não estavam relacionados ao póscolonialismo.

Wisker (2007) acredita que de diversas maneiras os escritos póscoloniais de resistência têm algo em comum com a escrita do que ela chama de *pré-feministas*, e exemplifica com a obra de Virgínia Woolf, *Um teto todo seu* (2004). Um dos aspectos do argumento de Wisker em relação à escrita das *pré-feministas* e à escrita chamada de póscolonial diz respeito ao fato de que tanto as mulheres quanto os escritores póscoloniais – a exemplo de Woolf (2004), Spivak (1990), Ngugi (1994) – escrevem textos, inclusive teóricos, em que suas experiências de vida são neles claramente postas como argumento para as teorias e discussões que propõem acerca da condição de marginalização das mulheres e/ou dos povos (de algum modo) vítimas do imperialismo, rompendo com a frieza e impessoalidade que, em geral, caracterizam o discurso acadêmico ocidental.

Em virtude disso, Wisker comenta que muitas obras de escritoras feministas têm expressado a experiência do outro silenciado, nesse caso, a mulher, de maneira que se assemelham a textos de autores indígenas e de outros silenciados pelo colonialismo, uma vez que seus assuntos, perspectivas e formas de escrever, em geral, assemelham-se, já que refletem a condição do outro – visto de forma negativa e preconceituosa - e a sua cultura. Na verdade, segundo Williams & Chrisman (1994), para alguns teóricos e críticos, os discursos colonial, imperial, póscolonial ou nacional são alegorias das discussões de gênero.

Bonnici destaca que com o desenvolvimento dos Estudos Póscoloniais, os Estudos Feministas passaram a empregar termos que caracterizam o relacionamento dialético entre a metrópole e a colônia. Assim, “[...] os conceitos de linguagem, voz, discurso, silêncio e imitação, começaram a ser usados por autores feministas [...] para investigar o discurso entre o patriarcalismo e a condição da mulher” (BONNICI, 2000, p. 154). Na verdade, há uma discussão em sociedades póscoloniais do Terceiro Mundo sobre qual seria o fator político mais importante e mais influente na vida das mulheres: a submissão patriarcal ou a opressão colonial.

Segundo Bonnici (2000), em relação ao feminismo em países póscoloniais, as estratégias descolonizadoras de Fanon (de luta) e de Gandhi (de não-violência) mostram resultados finais semelhantes sobre a situação social e política da mulher, sobretudo porque deixam intacta a situação cultural feminina. Para Bonnici (2000, p. 158),

Com certa ingenuidade, Fanon considerou que a mulher argelina tivesse adquirido sua libertação por causa de sua participação na luta contra o colonizador. Como ele não analisou a situação pré-colonial no contexto das estruturas patriarcais e do poder da tradição islâmica, não percebeu que após a guerra a mulher voltava à sua inferioridade dentro das opressões tradicionais. Semelhante, mas paradoxalmente, a política de não-violência de Gandhi ou reforçou a subordinação feminina ou adiou os problemas a ela anexos. Como ele jamais enfrentou o sexismo e a dominação masculina dentro da família tradicional indiana, a situação feminina continua opressora.

A descolonização da cultura¹⁰⁷ seria a estratégia apropriada para a libertação cultural, inclusive a feminina, nos países póscoloniais, especialmente porque Ngugi (1986) defende que seria impossível atingir a libertação cultural sem a libertação feminina. No entender de Katrak (2004), as mulheres escritoras póscoloniais têm participado ativamente no processo de descolonização da cultura de seus países, principalmente através do uso de tradições nacionais em seus textos e da revisão das formas literárias ocidentais. Os textos delas, em geral, desafiam a dualidade opressão-patriarcado que precede e continua após a colonização.

Consequentemente, as histórias e as questões colocadas pelos Estudos Feministas apresentam semelhanças com as preocupações dos Estudos Póscoloniais. No que se refere à literatura, ambos preocupam-se em questionar, por exemplo, as estruturas de dominação de um cânone exclusivamente dominado pelos homens e pelos europeus e destacam o valor da tradição literária de autoria feminina e de autores advindos de (ex)colônias. Entretanto, Ashcroft *et al* (2004) mostram que o póscolonialismo e o feminismo têm rejeitado inversões simplistas em favor de um questionamento mais amplo das construções canônicas, como debate Schimidt (1996, p. 121):

A redução da diferença à polarização cânone/contra-cânone parece-me ser uma oposição essencialista e improdutivo, que reproduz o binarismo centro-margem, fixando identidades culturais numa hierarquia imposta ou presumida. Sendo assim,

¹⁰⁷ A descolonização diz respeito à luta pela independência, mas também ao processo de dismantelamento de todas as formas coloniais de poder e de controle. Um dos desafios do nacionalista de uma ex-colônia é se libertar das supostas ideias modernizadoras após a independência, visto que se tornou comum adotar os valores e os modelos políticos, culturais (inclusive o idioma da antiga metrópole imperialista) e econômicos da Europa, dando lugar a um neocolonialismo como uma nova força de controle operada através da elite local. Segundo Bonnici (2005a, p. 22), “[...] a descolonização, mais forte nas colônias de invasores do que nas colônias de povoadores, poderá ser implementada através da revalorização da cultura indígena e das línguas nativas [...]. A descolonização da mente é, de fato, um processo difícil, lento, complexo e contínuo, especialmente diante da substituição sutil do colonialismo pelo neocolonialismo e pelo controle global”.

sou levada a crer que essa polêmica não nos serve. A postura estratégica mais rentável para descentrar o centro e reconfigurar as margens reside no processo de disjunção e deslocamento desse referencial, pois somente dessa forma poderemos assumir a nossa cultura como registro dos imaginários múltiplos que nos constituem.

É importante lembrar que, segundo Ashcroft *et al* (2004), os Estudos Póscoloniais e Feministas têm seguido uma evolução convergente na luta pela (re)colocação do marginalizado em relação ao dominante, e pela inversão de estruturas de dominação, por exemplo. Entretanto, o feminismo ocidental tem sofrido críticas por ter criado uma espécie de grupo monolítico, ou seja, uma categoria universal feminina que prescinde de classe e raça (MOHANTY, 2004). Intelectuais póscoloniais, tais como Spivak e Mohanty, têm denunciado que o feminismo ocidental, em sua maioria, representa mulheres heterossexuais, brancas, anglo-americanas, ocidentais e de classe média. Mohanty propõe uma distinção entre o termo *mulher*, que seria o *outro* construído cultural e ideologicamente por discursos representacionais literários, científicos, jurídicos, entre outros, e *mulheres*, que seria o termo para objetos reais e materiais de suas histórias coletivas. Através dos dois termos, Mohanty busca desafiar a colonização discursiva, através da investigação das implicações políticas das estratégias analíticas empregadas nas discussões sobre gênero.

A preocupação de Mohanty (2004) é que se por um lado construiu-se a noção de *mulher universal*, por outro, promoveu-se uma distinção entre a *mulher do Terceiro Mundo* e a *mulher ocidental*. À *mulher póscolonial* (aquela do Terceiro Mundo) atribuiu-se a imagem de objeto. Ela seria pobre e, portanto, ignorante, analfabeta, limitada. Já a *mulher ocidental*, seria moderna, educada, teria mais liberdade sobre o próprio corpo e sobre os próprios desejos sexuais, ou seja, seria mais livre para tomar decisões. É importante destacar, contudo, o problema do uso dos termos acima em itálico, sobretudo porque *mulheres ocidentais* também foram vítimas do colonialismo (a exemplo de mulheres brancas e negras das Américas) e, por isso, são *mulheres póscoloniais ocidentais*, de modo que é recomendável fugir de classificações essencialistas.

As discussões sobre a noção de *mulher universal* levou três críticas feministas negras - Gloria Hull, Patricia Bell Scott e Barbara Smith - a organizarem uma antologia intitulada *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us are Brave* (1982), sugerindo no título o dilema único e peculiar das mulheres negras. Desde então, parece ter se tornado lugar-comum para críticos literários, tanto homens quanto mulheres, negros e brancos, por exemplo, debaterem sobre as mulheres negras, e a sua inclusão ou exclusão das *tradições*

literárias dos negros, das mulheres e da literatura americana, por exemplo, bem como dos diálogos crítico-literário contemporâneos.

É importante destacar que, conforme discute Wisker (2007), a perspectiva essencialista afirma que as mulheres são basicamente semelhantes, entretanto, esse argumento biológico não se sustenta, uma vez que as mulheres são construídas de modo diferente em seus papéis vividos, enquanto produtos de situações culturais diferentes. Os Estudos Feministas têm debatido, ainda, que as pessoas são afetadas e produzidas pelos seus contextos culturais e que, portanto, deve-se evitar agrupar as mulheres em um único grupo, já que elas têm diferentes experiências. O certo é que as mulheres têm sofrido opressão pelo patriarcado e pelos poderes coloniais, sobretudo no que se refere ao silenciamento. Como resultado disso, mulheres escritoras têm escrito contra o silenciamento imposto pelo patriarcado e pelo colonialismo, reclamando poder e expressão para seu gênero, a exemplo de Spivak (1994). Já Bonnici (2005a, p. 29) mostra que

[...] embora as prioridades políticas entre o feminismo do Primeiro e do Terceiro Mundo sejam diferentes e embora essas diferenças vão além de princípios metodológicos, há um consenso de que a mulher numa ex-colônia teve e ainda tem uma experiência diferente daquela vivida pelo homem colonizado. Portanto, não é legítimo ignorar as diferenças de gênero e construir uma única categoria dos colonizados. Requer-se, portanto, levar em consideração a dupla colonização, à qual foram submetidos, oriunda da discriminação geral como sujeitos colonizados e a discriminação delas como mulheres.

Segundo Williams & Chrisman (1994), quando se discute a natureza da subjetividade colonizada, assim como de resistências culturais e políticas, deve-se levar em conta não apenas a questão da mulher, obviamente, mas também se existe *um* sujeito colonizado e seu oposto, *um* sujeito colonizador, dos quais teorias possam ser produzidas, desconsiderando a classe socioeconômica de cada um. Deve-se considerar, ainda, que as experiências dos envolvidos no processo colonizador variam de acordo com diversos fatores, dentre eles, os contextos, as histórias, as classes, o gênero, as identidades. Ngugi (1994) sugere que teorizações sobre o sujeito colonizado podem se tornar teorizações sobre os – muitas vezes manipulados - burgueses (ex)colonizados ou sobre as classes intelectuais dos (ex)colonizados, visto que, de modo geral, são eles que têm mais acesso à educação e, conseqüentemente, escrevem sobre suas experiências como se representassem a identidade africana, por exemplo. Essa é uma questão que diz respeito também às discussões levantadas por Spivak (1994) a respeito de quem se pode falar e por quem se pode falar, como visto no subtópico anterior.

Não se pode inferir, entretanto, que por não se ler nem se ouvir – seja qual for o motivo – as vozes dos escravizados ou dos (ex)colonizados que eles não são nem capazes de

falar em seu próprio benefício nem de resistirem ou até mesmo refletirem sobre seus *status*. Documentos importantes, tais como narrativas de escravos (a exemplo da autobiografia de Equiano) e escritos coloniais diversos demonstram as subjetividades e os intelectos ativos de povos escravizados. Tais registros também expressam a violência por trás do fato de que pessoas colonizadas, em geral, tiveram negado o direito de expressar a própria subjetividade no que se referem às relações coloniais. A subjetividade, na verdade, é um aspecto crucial daquilo que teóricos políticos consideram *humano*, isto é, a habilidade de: contemplar o eu com uma existência interior e uma capacidade interpretativa; de conhecer a si mesmo como um ser pensante com um senso de passado e futuro; é também a compreensão de que se é um ser mortal - esses são alguns dos atributos que distinguem humanos de animais. Isso posto, pode-se afirmar que a subjetividade, inclusive, contribui para o processo de descolonização, mediante a tomada de consciência por parte dos envolvidos, isto é, tanto (ex)colonizadores quanto (ex)colonizados, em relação ao processo colonizador e seus desdobramentos políticos, sociais e psicológicos.

Diante do exposto, Wisker (2007) afirma que formas de resistência como expressões literárias, quer de autoria masculina quer feminina, sobretudo em contextos póscoloniais, tendem a destacar questões como:

[...] a recuperação da história do ponto de vista do ignorado, do Outro silenciado; formas de expressão baseadas em ou derivadas de formas indígenas tradicionais que têm também sido silenciadas ou marginalizadas; um foco no sujeito que tem estado ausente; e escrever da perspectiva e nas palavras de povos cujas vidas têm sido apagadas, ignoradas e escondidas da história (WISKER, 2007, p. 54; tradução nossa)¹⁰⁸.

Considerando textos de autoria feminina e masculina, no que concerne à questão do outro de raça e/ou de gênero, por exemplo, bem como a importância de tais textos para os movimentos de resistência tanto de caráter nacional quanto voltados para a questão de gênero, é importante destacar que a queda do Império Britânico levou seus representantes à manutenção de uma ilusão de unidade sob o título eufemístico de *Commonwealth*, do qual derivou o conhecido termo *Commonwealth Literature* nos departamentos de literatura inglesa. Segundo Mishra & Hodge (1994), esse termo ambíguo não incluía a literatura do centro, ou seja, da metrópole, a qual funcionava como o ausente padrão impossível que julgava o que era produzido na margem. O termo também mascarava as diferenças cruciais entre a *antiga* e a

¹⁰⁸ “[...] recuperation of history from the point of view of the ignored, silenced Other; forms of expression based on or deriving from traditional indigenous forms which has been absent; and writing from the perspective of and in the words of people whose lives have been erased, ignored and hidden from history”.

nova Commonwealth, isto é, a associação de estados soberanos e os estados controlados ou anteriormente controlados pela Grã-Bretanha. *Commonwealth*, segundo Bohemer (2005), diz respeito também ao amálgama político e cultural de nações que antes de 1947 formaram parte do império britânico.

A empreitada da datada e ainda durável *Commonwealth Literature* foi posta em risco desde o seu início devido à pesada conotação do seu nome, de modo que outros termos foram sendo utilizados para denominar a produção literária de (ex)colônias, tais como: *New English Literature(s)*, *Anglophone Literature*, *New Literature Written in English*. Percebe-se que a escrita póscolonial em inglês tem recebido muitos outros nomes: *nova escrita em inglês*, *ficção mundial internacional*, dentre outros. Entretanto, um novo termo ganhou força ao ponto de designar um campo: a literatura *póscolonial* (MISHRA & HODGE, 1994).

Os termos utilizados para categorizar as literaturas póscoloniais agrupam as literaturas escritas em países que uma vez foram colônias, mas também incluem ramificações da escrita britânica, como por exemplo, a literatura britânica negra. Com relação à literatura americana, Boehmer (2005) destaca que ela é excluída dos termos mencionados acima, ou seja, não deve ser considerada como póscolonial, pelo fato de os Estados Unidos terem conquistado sua independência bem antes de outras colônias, e sua literatura ter seguido uma trajetória diferente - especialmente porque aquele país veio a se tornar um império também - assim como a literatura irlandesa, sobretudo pela sua ligação com a britânica.

Bohmer (2005) não considera alguns aspectos fundamentais em suas colocações, como o caráter contestatório contra o imperialismo inglês presente na literatura irlandesa, a exemplo do que se viu com o *Irish Dramatic Movement* – iniciado no final do século XIX e que se estendeu pela primeira metade do século XX -, liderado por Yeats, quando se primou pelo resgate e valorização da cultura irlandesa e, conseqüentemente, sua literatura. Boehmer também não considera particularidades da literatura americana, a exemplo da produção chamada de *chicana*¹⁰⁹, a qual trata de questões ligadas às relações entre mexicanos e americanos, dentro e fora da sociedade americana, como por exemplo, a obra *Mexican Village* (1945), de Josephina Niggli. Boehmer também esqueceu de levar em conta obras de autores americanos de origem indígena, como *Ceremony* (1977), de Leslie Marmon Silko.

¹⁰⁹ *Literatura Chicana* é aquela produzida por autores de origem mexicana, nascidos ou não nos Estados Unidos, mas que, em geral, ali residem. Suas origens remontam ao século XVI, porém ela tem se desenvolvido mais amplamente desde 1848, quando os Estados Unidos anexaram territórios antes pertencentes ao México. Atualmente, é composta por um conjunto variado e vibrante de narrativas que tratam da experiência de imigrantes e descendentes de mexicanos nos Estados Unidos.

É importante destacar que o termo *póscolonial* utilizado ao longo desse trabalho de pesquisa segue o padrão de compreensão de Ashcroft *et al* (1989), o qual se refere à cultura afetada pelo imperialismo a partir do momento da colonização até o presente. Além disso, os autores sugerem que tal termo é apropriado também para utilização em relação às novas críticas interculturais que emergiram nos últimos anos, e aos discursos através dos quais elas são constituídas.

De qualquer modo, é preciso destacar que a nomenclatura *literatura póscolonial* serve apenas para facilitar a compreensão de literaturas produzidas em resposta ao império e às consequências da colonização e/ou que se voltam para a exaltação dos elementos de culturas que haviam sido desprezadas e suprimidas pelos impérios coloniais, pois expressões literárias anti-imperialistas e anti-coloniais são vistas, por exemplo, no século XIX, antes da independência de muitas colônias. Um exemplo disso é: *Anandamath* (1882), de Bankin. Esse romance deu inspiração ao movimento de resistência em Bengali, em 1905, e foi dedicado à Mãe Índia. Outro exemplo, dessa vez no início do século XX, é *Home to Harlem* (1928) do Caribenho Claude McKay, o qual incorpora tradições vernaculares negras em sua obra (ASHCROFT *et al*, 2004).

A emergência das literaturas póscoloniais deu-se de acordo com o grau de desenvolvimento da consciência nacional (BONNICI, 2005a). Para Bonnici, uma vez que os colonizadores permaneciam impondo a sua cultura sobre as tradições dos nativos, os colonizados deram início a um processo de adoção dos costumes dos colonizadores. O resultado desse processo foi a hibridização das duas culturas, isto é, a do colonizador e a do colonizado, o que significa que os valores culturais, sociais e religiosos dos colonizadores, muitas vezes, passaram a ser impostos como sendo a regra a ser seguida. Entretanto, a transmissão da cultura sempre foi uma via de mão dupla, ou seja, ambas as culturas envolvidas no processo colonial – a do colonizador e a do colonizado¹¹⁰ - autoinfluenciaram-se, embora o poder imperial não tenha desejado ou tenha falhado em reconhecer as contribuições dos nativos, como mostra *A tempestade* (1611), de Shakespeare.

No contexto das relações entre as culturas do colonizador e do colonizado, um aspecto deve ser considerado. De acordo com Ashcroft *et al* (2004), uma vez que a língua

¹¹⁰ O uso da expressão *cultura do colonizado* – assim como outras, tais como *colonizador* e *colonizado* - na forma singular ao longo desta pesquisa serve apenas para fins didáticos, pois é fundamental que se considere que muitos povos vítimas do colonialismo, como os africanos, tinham culturas diferentes, em virtude das etnias e/ou das tribos presentes em cada país. Além disso, quando a expressão *cultura do colonizador* é utilizada na forma singular, também não significa uma classificação essencialista, visto que tanto na África quanto nas Américas, um mesmo país sofreu imposições de colonizadores de diferentes culturas, como o Brasil (portugueses, holandeses, dentre outros).

passa a ser um meio pelo qual uma estrutura hierárquica de poder perpetua-se, estabelecendo conceitos, tais como: *ordem*, *verdade*, e *realidade*, os colonizados utilizaram estratégias para usar as regras eurocêntricas como forma de resistência à opressão e, assim, a própria língua do colonizador passou a ser utilizada como instrumento de subversão. Os colonizados, por sua vez, apropriaram-se da língua colonial e a subverteram, de modo que ela passou a representar um código linguístico próprio, a exemplo do português brasileiro, do francês crioulo e das variações do inglês nos diferentes países que o falam.

Um dos resultados do uso da língua do colonizador é que a escrita póscolonial passou a interrogar os discursos europeus, bem como suas estratégias discursivas a partir de uma postura privilegiada: de dentro e entre os dois mundos, ou seja, o mundo do colonizador e o do colonizado. Além disso, passou a investigar os meios pelos quais a Europa conseguiu impor e manter seus códigos de dominação colonial sobre uma extensão territorial tão grande (TIFFIN, 2004). A escrita póscolonial inverteu o sistema eurocêntrico de valores e fez “[...] perceber a história e a sociedade a partir da perspectiva daquelas vozes que foram silenciadas ou excluídas” (BONNICI, 2005a, p. 12).

O texto póscolonial é, em geral, fraturado pela rearticulação através de um inglês que sofreu as influências da língua nativa e busca perverter o significado e a mensagem do livro inglês, representante da autoridade colonial, do desejo colonial e da disciplina. Conforme Ashcroft *et al* (2004), essas características da literatura e do pensamento póscolonial significam uma insurreição textual contra o discurso da autoridade colonial. Essa insurreição envolve a interrogação do livro inglês por parte do nativo, dentro dos termos do seu próprio sistema de significados culturais. Portanto, a literatura póscolonial tem sido sinônimo de ruptura e, seus autores, ao se apropriarem do idioma europeu, desenvolvem uma expressão imaginativa na ficção após investigações e reflexões sobre o universo imperial e seus mecanismos, incluindo o maniqueísmo por ele adotado, a manipulação constante do poder e a aplicação do fator desacreditador na cultura do outro, como mostra a obra da canadense Margaret Atwood, da chilena Isabel Allende, e do africano Chinua Achebe.

Como a língua é uma forma de poder, a análise do discurso é um aspecto importante para o escrutínio da escrita colonial e póscolonial e seus contextos. Wisker (2007) defende que quando se estuda um determinado discurso, na verdade, analisam-se estruturas verbais que funcionam dentro dos textos, tais como a linguagem, expressões, bem como argumentos dos textos que transmitem representações condicionadas pela cultura expressas em estruturas linguísticas. Entretanto, Wisker adverte que o termo *discurso póscolonial* frequentemente agrupa pessoas de antigas colônias e os textos por elas produzidos como se elas tivessem tudo

em comum tanto em relação às experiências quanto à situação. Wisker adverte que se deve levar em conta quando se analisa o discurso póscolonial que as histórias nacionais são diferentes, e há, inclusive, versões diferentes para uma mesma experiência em comum. Portanto, é prudente reconhecer que alguns povos foram menos silenciados ou menos traduzidos pelos valores e pelos discursos coloniais do que outros.

Segundo Bonnici (2005a), a narrativa póscolonial desenvolve estratégias que causam impacto no leitor – a exemplo do uso da lacuna metonímica - e, muitas vezes, distanciam-no das convenções literárias da literatura eurocêntrica, que foi imposta como universal e aplicável para todos. Segundo o autor, a *lacuna metonímica* consiste no hiato cultural inscrito quando palavras e até frases no idioma do escritor póscolonial ou de povos póscoloniais são introduzidas sem tradução em um texto produzido na língua do colonizador, a exemplo do que faz Maryse Condé em seu romance *Corações migrantes* (2002). As palavras no idioma nativo representam a cultura colonizada e consistem em forma de resistência à interpretação, estabelecendo uma lacuna entre a cultura europeia e a cultura do escritor nativo. Assim, a diferença entre o mundo do colonizador e do colonizado emerge e salienta-se através da linguagem colonial que cria uma barreira entre ambos através da diferença e do distanciamento.

Bonnici (2005a) constata que os escritores póscoloniais enfrentam uma batalha no nível textual, uma vez que reescrevem e reinterpretam as narrativas produzidas por escritores das metrópoles imperialistas, cujos objetivos foram manterem-se no centro e marginalizar o nativo. As literaturas póscoloniais utilizam-se, por exemplo, da paródia para negociar o peso da história colonial e revalorizar o próprio passado. Assim, ocorre um processo de subversão da autoridade colonial, especialmente porque o escritor, marcado pela experiência colonial, utiliza ideias que nasceram de sua experiência e compreensão, no que se refere ao colonialismo, para produzir o seu texto.

Segundo Said (1994), muitos dos mais interessantes escritores póscoloniais trazem o passado consigo como cicatriz da humilhação – em virtude das experiências que tanto seus antepassados experimentaram quanto eles mesmos vivenciaram -, como elemento instigador de práticas sociais e políticas que objetivam revisar o passado com um olhar no futuro. Para os escritores póscoloniais, o passado está presente como uma experiência reinterpretável, na qual, o antes silenciado nativo – seja ele homem ou mulher - fala e age em um território retomado do império. Esses aspectos, segundo Said, estão presentes em Rushdie, Walcott, Césaire, Achebe e Pablo Neruda. Nesse contexto de território retomado, os autores póscoloniais têm lido as grandes obras primas coloniais, as quais os representam (e os seus

compatriotas), em sua maioria, equivocadamente e assumem que os povos vítimas do colonialismo eram incapazes de ler e responder diretamente ao que havia sido escrito sobre eles mesmos, especialmente porque, de modo geral, os europeus presumiam que os nativos eram incapazes de interferir inclusive em discursos científicos sobre si mesmos.

Boehmer (2005) lembra que no período póscolonial, os movimentos nacionalistas têm confiado na literatura, nos romancistas, nos cantores e nos dramaturgos, como símbolos do passado e do eu através dos quais a dignidade é reafirmada. Assim, a “[...] bem conhecida imagem do oprimido falando, saindo do silêncio, tem significado uma intervenção pelos povos colonizados na ficção e nos mitos que presumivelmente os descreve” (BOEHMER, 2005, p. 6; nossa tradução)¹¹¹.

É importante lembrar que apesar dos movimentos nacionalistas tão comuns na primeira metade do século XX, por exemplo, “[...] a transmissão consensual ou contígua de tradições históricas, ou comunidades étnicas ‘orgânicas’ – enquanto base do comparativismo cultural –, estão em profundo processo de redefinição” (BHABHA, 2007, p. 24). Em virtude disso, Bhabha destaca que o cânone anglo-celta da literatura e do cinema australiano, por exemplo, está sendo reescrito, e o ponto de partida é a perspectiva dos imperativos políticos e culturais dos aborígenes, os habitantes originais da Austrália.

A ficção póscolonial certamente traz a público novas versões da história, e a crítica póscolonial promove um desvendar de significados desconhecidos e/ou alternativos tanto para textos produzidos de acordo com as ideologias da metrópole imperialista quanto aqueles escritos na perspectiva póscolonial. Sendo assim, o processo de descolonização literária implica que códigos e valores da cultura colonizadora sejam questionados e, muitas vezes, subvertidos. Bhabha (2007) defende que a ficção póscolonial desloca o *centro* ao contar uma história diferente, e amplia o leque de novas possibilidades culturais híbridas.

O principal argumento póscolonialista, no entender de Ashcroft *et al* (2004) é que a cultura póscolonial tem ocasionado uma revolta da margem contra o centro, advogando relações descentradas e pluralistas. Contudo, um dos receios dos críticos do póscolonialismo é que se substitua o centro europeu pela criação de um novo centro, ou seja, pelo que costumava ser visto como margem. Entretanto, esse é um risco que os Estudos Póscoloniais correm ao se voltarem para os excluídos e trazê-los, bem como suas histórias, para o centro do debate.

¹¹¹ “[...] well-known image of the oppressed speaking out of silence has meant a willed intervention by colonized people in the fictions and myths that presumed to describe them”.

Uma importante arma contra o colonialismo e seus desdobramentos é a ironia. Para Bonnici (2005a), o objetivo da ironia é subverter o discurso dominante da colonização europeia. O autor destaca que a ironia é uma figura de duplicidade que caracterizaria a visão dupla do sujeito póscolonial tanto na sua dualidade quanto pela história dupla que vive. Tendo em vista a duplicidade da própria cultura do colonizado, Bonnici defende que o colonizado critica os valores eurocêntricos, preenche os hiatos, inscreve-se na sua história e ridiculariza os estereótipos. No entender de Bonnici (2005a, p. 13), “[...] essa existência irônica o faz [o colonizado] rebelar-se contra o poder colonizador e exigir o reconhecimento que lhe foi negado”.

O recurso da ironia é utilizado, amplamente, por Emily Brontë em *O morro dos ventos uivantes* para subverter o discurso colonial, comumente presente na literatura inglesa colonial, através da fala dos seus personagens que representam o imperialismo inglês, tais como Hindley, o Sr. Linton e Isabella, bem como através da fala dos personagens que concordam com ideais imperialistas – Nelly, Joseph, Lockwood. A fala deles - que se propõe a ser a favor dos compatriotas e contra o estrangeiro Heathcliff e tudo o que ele representa naquele contexto inglês - na verdade, torna-se uma espada de dois gumes, já que expõe o lado negativo do imperialismo inglês, o qual, através da estereotipia e do preconceito racial, vitimiza Heathcliff, levando-o a rebelar-se contra a opressão que lhe é imposta pelos ingleses que o cercam.

De acordo com Boehmer (2005), a literatura póscolonial não deve ser vista como uma escrita que veio após o domínio imperial, mas como aquela que de maneira crítica ou subversiva escrutiniza o relacionamento colonial, sobretudo porque de uma forma ou de outra, ela oferece resistência às perspectivas coloniais. Essa concepção de Boehmer aplica-se a *O morro dos ventos uivantes*, uma obra de uma metrópole europeia, mas que se opõe às práticas e ideologias imperialistas, principalmente no que se refere às relações coloniais.

Em *O morro dos ventos uivantes*, Brontë cria uma história que, aparentemente, denuncia os desdobramentos de figuras coloniais na Inglaterra, contudo, sua técnica de narrar ironiza a postura preconceituosa dos personagens ingleses que são utilizados pela voz narrativa para denunciar a opressão imposta ao estrangeiro de uma raça escura. As estratégias narrativas de Brontë assemelham-se às utilizadas por autores póscoloniais a partir do século XX, por exemplo, pois ela utiliza elementos comuns na literatura, tais como a forma romanesca escrita à maneira de um diário de viagem, com cartas para validar o que é dito pelos diversos narradores - prática comum na literatura vitoriana -, registrado por um homem tipicamente inglês, com a intenção de distrair-se e de registrar aspectos da cultura inglesa de

uma região remota, a qual ele não conhecia – uma prática da estética Romântica. Entretanto, esses e outros elementos que, aparentemente, estão na narrativa para enaltecer e validar a cultura inglesa, na realidade, a criticam profundamente e de forma ameaçadora, ao propor a ascensão do subalterno estrangeiro à condição de senhor de terras inglesas e dos que nelas habitam.

O escritor póscolonial – assim como Emily Brontë o faz – também rompe com a temática, com a forma, com os discursos que deram suporte à colonização, como por exemplo, os mitos de poder, as classificações de raça, as imagens da subordinação. Esse processo de descolonização, para Boehmer (2005), implica em mudança de poder e uma nova roupagem para os significados dominantes. Dessa forma, o escritor póscolonial, em muitos casos, interage com o discurso colonial tradicional, geralmente com o objetivo de subvertê-lo, a exemplo de Jean Rhys em seu romance *Wide Sargasso Sea* (1966).

Em *Wide Sargasso Sea*, a autora caribenha, de pais ingleses, Jean Rhys, reescreve *Jane Eyre* do ponto de vista de Bertha Mason, a esposa louca jamaicana do Sr. Rochester que vive aprisionada no sótão da mansão inglesa do marido e em nenhum momento fala no hipotexto, mas narra sua própria história no texto de Rhys. É importante salientar que uma característica dos protagonistas da literatura póscolonial é a luta por questões relacionadas à identidade, visto que costumam viver entre o mundo metropolitano e o mundo nativo e em meio a chegada de forças exteriores que se impõem como hegemônicas, como Antoinette – a Bertha Mason de Rhys.

A publicação de *Wide Sargasso Sea* abriu um debate sobre: o ponto de vista colonial em *Jane Eyre*; o romance póscolonial; e a reescrita, além disso, o texto de Rhys expõe a complicada e dupla condição e papel da mulher da colônia. Como escrever é uma das mais poderosas armas de controle cultural, a ideia de reescrever textos canônicos da metrópole constitui um ato de liberação para aqueles autores de antigas colônias, como é o caso de Rhys, que responde às percepções europeias sobre a comunidade e as mulheres *créole* do Caribe em sua obra.

A escrita póscolonial, seja de autoria feminina ou masculina, é profundamente marcada por experiências de exclusão cultural e divisão sob o domínio do império. Ela é uma reação ao discurso da colonização (e do patriarcado), e lida com questões relacionadas à descolonização, à independência política e cultural de povos vítimas da sujeição colonial. A escrita póscolonial funciona como uma espécie de crítica aos textos carregados de ideologia racista e/ou colonial da metrópole. Em seus estágios iniciais, é com frequência, uma escrita nacionalista.

Um ponto importante a se considerar em relação à literatura póscolonial é que ela pode ser considerada oposta à literatura do poder colonial. Nesse contexto, para Boehmer (2005), de um lado está a subversão e a plenitude póscolonial, e do outro, a voz *única* da autoridade da escrita colonial. Essas dicotomias, entretanto, acabam impondo limitações, de modo que a escrita póscolonial costuma ser vista como multivocal, estranha, confusa. Boehmer lembra que no outro lado desse binarismo, o que é colonial não precisa sempre significar textos rigidamente associados com o poder colonial, inclusive porque até a escrita colonial não foi sempre nem invasivamente confiante nem pomposamente desdenhosa das culturas indígenas como seu par oposicional, a escrita póscolonial pode sugerir, sobretudo, porque o que agora se conhece por póscolonial começou antes da independência formal e assim fez parte da literatura colonial.

Bonnici (2005a, p. 37) adverte que “[...] a literatura póscolonial deve ser analisada no contexto da cultura vivida na região afetada pela colonização europeia, já que ela é um dos componentes integrais dessa mesma cultura”. O autor lembra que embora a literatura póscolonial comumente esteja voltada à cultura nacional, especialmente após a conquista da independência política, o póscolonialismo compreende toda a cultura influenciada pelo processo imperial desde o início da colonização até a contemporaneidade. E como mostram Ashcroft *et al* (2004), embora suas características sejam mormente regionais, a literatura póscolonial é o resultado das experiências de uma colonização baseada na tensão com o poder colonizador. Na verdade, a escrita póscolonial pode ser vista, dentre outras possibilidades, como parte da estratégia chamada de mímica contra o (ex)colonizador, visto que revela a ambivalência do discurso colonial, subvertendo a autoridade desse mesmo discurso (BHABHA, 2007). Segundo Said (2003), os trabalhos de autores tais como Derek Walcott, Césaire, e Rushdie têm reapropriado-se de experiências históricas do colonialismo, revitalizando-as, transformando-as em uma nova estética.

No que se refere ao desenvolvimento das literaturas póscoloniais, não se deve considerar dois fatores importantes elencados por Bonnici (2000): as etapas de conscientização nacional e a busca por uma postura assertiva, sobretudo por serem literaturas diferentes da literatura do centro imperial. Conforme Bonnici (2000, p. 13), “[...] a primeira etapa envolve textos literários produzidos por representantes do poder colonizador [...],” tais como administradores, soldados, viajantes, dentre outros. Essas figuras do império escreviam sobre os costumes, a fauna, a flora e a língua da colônia, privilegiando a metrópole em detrimento da colônia.

A segunda etapa envolve textos literários escritos sob a supervisão imperial por “[...] nativos que receberam sua educação na metrópole e que se sentiam gratificados em poder escrever na língua do europeu (não havia consciência de ela ser também do colonizador)” (BONNICI, 2000, p. 13). Havia, em alguns casos, um sentimento de privilégio pela ilusão de fazer parte da classe dominante, a exemplo da alta classe da Índia, prisioneiros degradados na Austrália, missionários africanos. Assim, obras escritas por autores nativos ou (ex)colonizados foram incorporadas à literatura do colonizador pelo fato de estarem imbuídas da ideologia defendida pela metrópole e praticamente negarem suas origens. Esse fenômeno caracteriza-se pela afiliação consciente sob a máscara da filiação, e nada mais é do que uma mímica - ou um aspecto dela, uma vez que a mímica também pode ser subversiva - do que se produzia no centro imperial, a qual expõe o desejo de aceitação, de adoção e de absorção de autores nativos pelos que detinham o poder, como visto em poemas da indiana Toru Dutt (1856-1877), conforme mostra Boehmer (1998)¹¹².

Boehmer (1998) destaca, porém, que alguns dos assuntos abordados pelos nativos que vinham, muitas vezes de culturas mais antigas do que a europeia, eram de caráter subversivo, a exemplo do texto *The ideal of a universal religion* (1896), do filósofo indiano Swami Vivekananda (1863-1902), o qual advogava que as muitas e a *única* religião (o cristianismo) são apenas variações de uma religião universal, na qual não haveria hierarquias. Boehmer considera paradoxal que a disseminação de tais ideias subversivas tenha sido possível exatamente pelas redes de comunicação que o império inglês produziu, uma vez que Vivekananda foi palestrante de sucesso nos Estados Unidos e Inglaterra.

A terceira etapa de literatura póscolonial de que fala Bonnici (2000) envolve uma gama de textos que, inicialmente, tinha apenas um certo grau de diferenciação em relação à literatura dos colonizadores, mas que evoluíram até chegar a uma total ruptura com os padrões emanados da metrópole. Essas literaturas dependiam da ab-rogação do poder restritivo e da apropriação da linguagem/escrita para fins diferentes daqueles para os quais outrora foram usadas, ou seja, a linguagem/escrita adquire poder para contestar a opressão imposta à colônia e lutar por direitos emancipatórios.

¹¹² Um exemplo do desejo de integração em relação à cultura europeia por parte do colonizado é o do escritor senegalês Léopold Sédar Senghor (1906-2001) e suas obras em francês. Ngugi (1994, p. 444, tradução nossa) reproduz um trecho em que Senghor declara sua subserviência à língua francesa: “Nós nos expressamos em francês, uma vez que o francês tem uma vocação universal e porque nossa mensagem é também dirigida ao povo francês e a outros. Em nossas línguas [i.e. línguas africanas], a auréola que cerca as palavras é, em sua natureza, meramente seiva e sangue; as palavras em francês soltam milhões de raios como diamantes”. A seguir, a citação no em inglês: “We express ourselves in French since French has a universal vocation and since our message is also addressed to French people and others. In our languages [i.e. African languages] the halo that surrounds the words is by nature merely that of sap and blood; French words send out thousands of rays like diamonds”.

Segundo Bonnici (2000, p. 14), inicialmente, o poeta inglês Dylan Thomas e críticos ingleses estranharam a linguagem e o estilo do romance *The Palm-Wine Drinkard* (1952) do nigeriano Amos Tutuola, mas “[...] críticos ingleses logo perceberam o nascimento do romance pós-colonial em *Things Fall Apart* (1958), no qual Chinua Achebe ridiculariza o administrador colonial [...]”. As duas obras mencionadas mostram que a literatura póscolonial denuncia, dentre tantos pontos, o mal uso do poder por parte dos colonizadores; a exploração do nativo, da terra e suas riquezas; as mudanças sociais e culturais impostas pela dominação estrangeira; os desdobramentos da saída do poder colonial e consequente alienação.

Bonnici (2005a, p. 38) afirma, entretanto, que “[...] os protótipos do discurso póscolonial na literatura são *A tempestade* (1611) de Shakespeare, *Robinson Crusóé* (1719), de Daniel Defoe e *O coração das trevas* (1902), de Joseph Conrad”. Não se sabe se o autor escolheu apenas três textos emblemáticos ou se ele considera somente esses três como protótipos. Na verdade, *O morro dos ventos uivantes* apresenta elementos que o credenciam para entrar no rol discutido por Bonnici. Talvez se possa considerar como diferença entre os demais textos e autores e o romance de Brontë é que a autora critica a postura imperialista, subvertendo a representação do outro racial de modo consciente e planejado.

A afirmação acima acerca da postura de Brontë em seu romance sustenta-se porque no caso de *A tempestade* (1611), Shakespeare não dá indício se é a favor ou contra a postura de revolta de Calibã em relação ao seu *senhor* (LOOMBA, 1998); Calibã tem apenas algumas linhas para expor seu descontentamento com a opressão colonial. No caso de *Robinson Crusóé* (1719), o que se percebe é uma postura defensora da superioridade europeia em relação ao outro racial, Sexta-Feira. No que diz respeito à *Heart of darkness* (1899), Achebe (1988) defende, que Conrad não critica o imperialismo – como se pensou durante muito tempo –, mas reforça-o. Em se tratando do romance de Brontë, uma prova de que a autora simpatiza com a causa de Heathcliff é que a narrativa leva o leitor a perceber que o protagonista age de maneira extrema e violenta por haver se tornado um produto negativo da opressão inglesa. Além disso, há o processo de identificação de Cathy, uma mulher, com a condição do estrangeiro de raça escura, ambos oprimidos pela opressão patriarcal e colonial.

Parece contraditório afirmar que *A tempestade* e *Robinson Crusóé*, por exemplo, são protótipos do discurso póscolonial, sobretudo quando há uma grande quantidade de críticas sobre essas obras que destacam a visão eurocêntrica por elas apresentadas, notadamente as estratégias coloniais que corroboram para a desqualificação do nativo e de sua cultura. A afirmação de Bonnici, acima, diz respeito ao fato de que as estratégias discursivas coloniais que exaltam o europeu são utilizadas, na perspectiva póscolonial, para destacar a condição do

subalterno não-europeu, não-branco, não-cristão, de modo que o breve discurso carregado de consciência política de Calibã denuncia a opressão que sofre, assim como o *silêncio* de Sexta-Feira.

É preciso que seja dito ainda que, no caso de *O morro dos ventos uivantes*, não há como negar a simpatia de Emily Brontë pelo estrangeiro e marginalizado Heathcliff, não apenas através da exposição de fatos que expõem a crueldade dos personagens ingleses no que se refere ao tratamento dado pela maioria deles àquele *outro* racial e religioso, mas também através de elementos que levam o leitor a simpatizar com Heathcliff (especialmente seu profundo amor e devoção a Cathy), homem fruto do seu meio, cujas ações e caráter são moldados pela relação que mantém com os ingleses que o oprimem e levam-no à condição de subalterno, da qual ele emerge vitorioso para vingar-se dos antigos opressores. O romance expõe, por conseguinte, o processo de vitimização de Heathcliff e, embora ele não tenha voz, no sentido de discurso direto, Brontë utiliza-se da ironia para denunciar a postura dos ingleses através deles mesmos, enquanto narradores da história daquele estrangeiro. Em virtude disso, pode-se afirmar que o romance de Brontë apresenta elementos comuns à literatura chamada de *póscolonial*, conforme se verá no capítulo seguinte através da análise detalhada da obra.

Para Bonnici (2000), uma das tarefas do crítico póscolonial é reexaminar a literatura clássica tendo como seu foco principal o discurso social que a moldou. Talvez por ter sido o mais extenso e o mais estruturado de todos, “[...] o império britânico proporcionou ao crítico uma singular ocasião para ele poder analisar [também] a literatura escrita em inglês por povos tão diversos, em circunstâncias geográficas e históricas tão diferentes” (BONNICI, 2000, p. 8).

Percebe-se, então, que a literatura produzida por autores considerados póscoloniais muitas vezes funciona como resposta ao império ou à força colonial. Ela reescreve as obras da (antiga) metrópole e as relê, de modo a interpretar a literatura na perspectiva do colonizado. Assim, a estratégia literária póscolonial chamada de *reescrita* está ligada à questão da subversão do discurso colonial no sentido literal, uma vez que através dela o autor – normalmente oriundo de uma ex-colônia – apropria-se de obras clássicas da literatura colonial, e reescreve-as, subvertendo as ideologias e os padrões estéticos nelas encontrados.

Como mostram Ashcroft *et al* (2004), a retomada de obras literárias canônicas, reestruturam as *realidades* europeias em termos póscoloniais, embora seu objetivo nem sempre seja reverter a ordem hierárquica, mas questionar os pressupostos filosóficos que serviam de base a essa ordem. No entender de Tiffin (2004), a *releitura* e a *reescrita* do registro ficcional e histórico europeus são tarefas inescapáveis para o escritor póscolonial.

Ambas as estratégias são manobras subversivas do discurso póscolonial e não funcionam apenas como construção ou reconstrução do que é essencialmente nacional ou regional, elas desafiam a noção de universalidade literária europeia.

Alguns exemplos de reescrita na perspectiva póscolonial são: o poema *Miranda/Britannia* de Dabydeen na coleção *Coolie Odyssey* (1988); os romances *Tempest-Tost* (1951), do canadense Robertson Davies; e *Índigo* (1992), da inglesa Marina Warner; *The pleasures of exile* (1960); *Water with berries* (1971) de Lamming; *Islands* (1969) de Brathwaite; e a peça *Toufann* (1991) de Virahsawmy são todas reescritas de *A tempestade*. *Moses Ascending* (1975) de Samuel Selvon, de Trinidad; *Voss* (1957) e *A Fringe of Leaves* (1976) do australiano Patrick White; *Foe* (1986), do sul-africano Coetzee; os poemas de Derek Walcott *Crusoé's Island* e *Crusoé's Journal* em *Collected Poems*, bem como sua peça *Pantomime* (1980) são reescritas de *Robinson Crusoé*. A caribenha Jean Rhys reescreveu *Jane Eyre* em *Wide sargasso Sea* (1966). Naipaul com *A bend in the river* (1979); Dabydeen com *The intended* (1990) e o australiano Randolph Stow reescrevem *Heart of Darkness*, este último com *Visitants* (1979). Embora exista uma tendência póscolonial à reescrita, não se deve pensar que a literatura póscolonial, em sua maioria, constitui-se de revisões da literatura europeia colonial.

A postura característica da prática discursiva póscolonial aproveita-se de “[...] lacunas, silêncios, alegorias, ironias e metáforas do texto ‘canônico,’” como mostra Bonnici (2005a, p. 52), para criar um novo texto que, em sua maioria, subverte as bases literárias, os valores e os pressupostos históricos do primeiro. Diz-se em *sua maioria* porque outras motivações têm levado autores a reescreverem textos canônicos, como se verá adiante, em relação a algumas obras que são reescritas de *O morro dos ventos uivantes*.

De acordo com JanMohamed (2004), o processo de reinscrição promove o desenvolvimento de uma análise do relacionamento entre textos contemporâneos da escrita póscolonial e textos coloniais, funcionando como uma resposta. A reescrita não significa, então, uma continuidade do texto da metrópole em termos de dependência, mas é um meio efetivo de escape de polaridades binárias implícitas nas construções maniqueístas da colonização e suas práticas, segundo Ashcrof *et al* (2004). No entender de Parry (2004), o que o escritor nativo reescreve não é uma cópia do texto colonialista original, mas algo diferente que nega o texto colonialista. O texto do escritor nativo é uma insurreição textual contra o discurso da autoridade colonial, e caracteriza-se pela interrogação do livro inglês dentro dos termos do seu próprio sistema de significados culturais.

Na verdade, a reescrita tem se tornado uma característica frequente da literatura pós-moderna. Contudo, é fundamental que se reflita com Ashcroft *et al* (2004) que *póscolonial* não significa um período posterior à independência, tampouco após o colonialismo. O póscolonialismo tem início no momento em que há o contato colonial, portanto, o termo diz respeito ao discurso de oposição que o próprio colonialismo proporciona. Nesse sentido, a escrita póscolonial tem uma longa história. Entretanto, o interesse teórico em relação ao póscolonialismo coincidiu com a ascensão do pósmodernismo na sociedade ocidental, o que levou a uma confusão em relação aos dois termos. Essa confusão tem sido causada, em parte, pelo fato de que o principal projeto do pósmodernismo, segundo Ashcroft *et al* (2004) - a desconstrução das narrativas culturais europeias que são, em geral, centralizadas e logocentradas -, é semelhante ao projeto póscolonial de dismantelamento do binarismo centro/margem do discurso imperial. Para os autores, aspectos típicos do póscolonialismo, como o descentramento do discurso, o foco na linguagem e na escrita no que se refere à construção da experiência, bem como o uso de estratégias subversivas, tais como a paródia, a mímica e a ironia coincidem com estratégias literárias do pósmodernismo.

Há diversos tipos de reescrita como, por exemplo, a chamada de *prequel* em inglês, o equivalente a uma introdução. Nesse caso, o autor escreve uma história anterior à contada no hipotexto, como é o caso de *Wide Sargasso Sea*. Outro tipo de reescrita é a chamada de *fill-in* em inglês. Nela, o autor escreve sobre aspectos que não são desenvolvidos no texto original, ou seja, escreve sobre certos vazios do texto. Alguns exemplos são os romances *O retorno ao morro dos ventos uivantes* (1995), de Lin Haire-Sargeant, e *Heathcliff* (1977), de Jeffrey Caine, que tratam dos três anos em que Heathcliff esteve ausente de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Os romances de Haire-Sargeant e de Caine não foram produzidos a partir de uma perspectiva póscolonial; eles representam um típico interesse mostrado por escritores americanos contemporâneos em romances vitorianos. Nessa perspectiva, a tendência de reescrever obras clássicas da literatura inglesa vitoriana assume certas características: os autores tomam os vazios do texto vitoriano para propor uma abordagem moderna e crítica da obra, porém, primam por manterem-se fieis às convenções da escrita do século XIX, sugerindo, contudo, pontos de vistas diferentes, através de uma mistura entre personagens reais e ficcionais, como o texto de Haire-Sargeant, no qual Emily e Charlotte Brontë são personagens. Assim, as propostas de reescrita do romance de Brontë por parte de Haire-Sargeant e Caine foram trazidas à luz com o objetivo de destacar a diferença entre elas e a reescrita de *O morro dos ventos uivantes* feita por Maryse Condé.

No caso de Condé, quando reescreve *O morro dos ventos uivantes* sob uma perspectiva póscolonial, a postura dela em *Corações migrantes* (2002) é profundamente diferente da costumeira apresentada por autores ao reescreverem um texto colonial da metrópole imperialista nessa mesma perspectiva, ou seja, a póscolonial, como Jean Rhys. Rhys o faz como forma de protesto contra o tratamento estrutural e temático dado por Charlotte Brontë à esposa caribenha de Mr. Rochester. No caso de Condé, ela coloca em destaque o universo cultural do seu Heathcliff (na obra o personagem equivalente ao protagonista de Brontë se chama Razié), uma vez que a narrativa se passa em colônias caribenhas sob dominação francesa e espanhola.

Em *Corações migrantes*, a estratégia de Condé de reescrever um texto da metrópole partindo da perspectiva do colonizado em uma *era póscolonial* é uma importante ferramenta para o processo de destacar a voz, a vez e a história de personagens marginalizados em textos canônicos oriundos de metrópoles imperialistas. Entretanto, nesse caso em particular, o texto da metrópole - *O morro dos ventos uivantes* - simpatiza com o *colonizado*. O (anti)herói do romance de Brontë sofre com a marginalização, a discriminação e a opressão dos seus algozes ingleses. Condé o reescreve dando destaque especial à cultura do seu Heathcliff, em oposição ao proposital apagamento por parte de Brontë (como forma de denúncia do que de fato se fazia aos povos colonizados e suas culturas) de manifestações contundentes da cultura original de Heathcliff.

Condé produz um texto cujas falas dos personagens atacam diretamente e de forma ácida, a opressão imposta a eles pelos povos e classes sociais das metrópoles que os subjugaram. A diferença, nesse aspecto, em relação a *O morro dos ventos uivantes* é que o viés adotado por Brontë para criticar sua sociedade é diferente do que se vê no romance de Condé. É através dos fatos narrados e não de discursos críticos por parte dos personagens contra a postura imperialista, como os da obra de Condé, que Brontë expõe o preconceito do seu povo no que diz respeito aos povos por eles considerados inferiores.

No caso do texto de Brontë, o fato de Cathy e Heathcliff terem suas histórias contadas por outros, Lockwood e Nelly, reflete a realidade da sociedade inglesa que – como demais sociedades patriarcais e imperialistas até então – negava historicamente o poder do discurso aos *outros* raciais, religiosos, e de gênero, isto é, o estrangeiro de pele escura e a mulher, especialmente porque as narrativas, em geral, estão nas mãos dos poderosos. No caso de Condé, ela faz um resgate dessas vozes suprimidas historicamente, politiza-as, expondo a realidade social e patriarcal das colônias, no seu caso, ilhas do Caribe, um universo externo à metrópole. Ou seja, a opressão que Heathcliff sofre na Inglaterra, no texto de Brontë, ganha

uma nova roupagem, porque Condé imprime as cores locais, do universo caribenho atormentado por forças espanholas, francesas e inglesas ao seu texto, no qual os habitantes nativos têm que lidar contra tais forças estrangeiras que os oprimem.

Críticos defendem que *Wide Sargasso Sea* não pode ser considerado um romance póscolonial porque é contado do ponto-de-vista de uma mulher branca e não critica a condição dos negros nativos, embora o romance exponha o lado obscuro do colonialismo inglês e seus valores capitalistas, além de revelar a degradada condição dos *creòles* (LOOMBA, 1998). No caso de *Corações migrantes*, o oposto acontece: brancos e negros, nativos e estrangeiros, senhores e criados, cristãos e pagãos, homens e mulheres, jovens e velhos têm espaço para narrar suas dores, necessidades e denunciar os abusos sofridos. Tanto Condé quanto Rhys e Brontë associam a política imperialista àquela de gênero, e a condição da mulher àquela da colônia, uma vez que a armadilha que é posta para a mulher em uma sociedade patriarcal é semelhante à situação do colonizado e da colônia, todos envolvidos na traumatizante estrutura colonial e/ou patriarcal.

Embora *Corações migrantes* tenha sido escrito sob um ponto de vista póscolonial, a obra não funciona como *Wide Sargasso Sea* em relação à *Jane Eyre*. O romance de Rhys é um exemplo máximo de reescrita póscolonial, sobretudo porque se propõe a ser uma crítica ao texto de Charlotte Brontë. Contudo, as obras derivadas do texto de Emily Brontë não são uma crítica a *O morro dos ventos uivantes*, enquanto a obra de uma autora inglesa, escrita em um período colonial. As reescritas de *O morro dos ventos uivantes* não criticam o texto de Emily Brontë, mas dialogam com ele, e em geral são escritos em homenagem à autora. Condé, pergunta-se o que a inglesa pensaria sobre *Corações migrantes* e, inclusive, dedica seu romance a ela, como mostra a citação a seguir, retirada da página de dedicatória da obra: “À Emily Brontë que, espero, aprovará esta leitura de sua obra-prima. Homenagem e respeito” (CONDÉ, 2002). A postura de Condé valida a defesa da tese de que Emily Brontë não comunga com os ideais imperialistas do seu país, tão retratados na literatura inglesa, ela os subverte, conforme será discutido no próximo capítulo.

Segundo Tiffin (2004, p. 95; tradução nossa), reler e reescrever o registro histórico e ficcional europeus são manobras subversivas, uma vez que “[...] o subversivo é uma característica do discurso póscolonial em geral¹¹³.” Percebe-se, portanto, que tanto a releitura quanto a reescrita são importantes ferramentas póscoloniais para a promoção da revisão do

¹¹³ “[...] the subversive is characteristic of post-colonial discourse in general”.

passado colonial e estão aqui destacadas em virtude da relação que têm com o romance de Brontë e suas características.

A releitura é aqui aplicada ao texto de Brontë não para destacar a estratégias do discurso colonial nela presentes que validam as ideologias imperialistas – como é mais comum no uso dessa estratégia – porque não é isso que a obra em tela apresenta. A releitura do romance em estudo analisa os aspectos subversivos dele em relação à forma e ao conteúdo do que era comum na literatura inglesa - em geral, de cunho imperialista. No caso da reescrita, as informações apresentadas acima, sobre tal estratégia póscolonial, validam a tese de que em *O morro dos ventos uivantes*, Brontë subverte a representação das relações coloniais ao propor o revide do homem de raça escura - contra os ingleses que o subalternizaram - em território inglês, conforme será visto no próximo capítulo.

Williams & Chrisman (1994) advertem que o discurso póscolonial, de modo geral, não emergiu apenas como uma resposta – quer amigável quer antagônica – ou um diálogo com o poder e o conhecimento ocidental. Os autores lembram que, historicamente, os discursos culturais e teóricos póscoloniais foram formados também através de diálogos com diferentes discursos e movimentos do Terceiro Mundo. Alguns exemplos são intelectuais negros do início do século XX, da África do Sul e do Caribe, envolvidos com pan-africanismos¹¹⁴, os quais tanto influenciaram quanto foram influenciados por autores e intelectuais afro-americanos.

Na atualidade, apesar de ainda existirem resistência e preconceito em relação ao que é produzido nas antigas colônias europeias, a produção literária de sociedades póscoloniais tem, gradualmente, adquirido um papel importante no cenário internacional, independente se oferece um diálogo com a antiga metrópole e seus textos ou não. Apesar da recepção inicial cética por parte da academia ocidental, autores póscoloniais, sobretudo aqueles que escrevem em língua inglesa, têm sido agraciados com os prêmios literários britânicos e internacionais mais cobiçados. Alguns exemplos de autores premiados pela academia britânica são: o cingalês Michael Ondaatje, o sul-africano J. M. Coetzee, o indiano Salman Rushdie, o japonês Kazuro Ishiguro; o caribenho Derek Walcott ganhou o prêmio Nobel de literatura em 1993.

Bonnici (2000) afirma que nas últimas décadas, a exceção à regra tem sido quando um autor inglês, nascido na Inglaterra, recebe um prêmio literário importante. O reconhecimento de autores de contextos póscoloniais e suas contribuições para a literatura

¹¹⁴ Pan-africanismo é um movimento filosófico, social e político que busca promover a defesa dos direitos do povo africano e da unidade do continente africano no âmbito de um único Estado soberano, para todos os africanos, tanto os que vivem na África como aqueles em diáspora.

inglesa e ocidental têm contribuído para validar uma crença, a de que a literatura inglesa, escrita por autores ingleses, tem entrado em declínio desde o final da Segunda Guerra Mundial. Na verdade, Bonnici parece não perceber um fato curioso: quem caiu em declínio foi a noção rígida de *autor inglês*, uma vez que a escritores de diversos países têm produzido literatura em língua inglesa.

Bhabha (2007) acredita que as discussões sobre as questões de natureza póscolonial têm se tornado um lembrete por demais salutar das relações *neocoloniais* remanescentes no interior da *nova* ordem mundial e da divisão do trabalho multinacional. Não se pode esquecer que, na contemporaneidade, praticamente nenhuma sociedade ou cultura, seja ela oriental ou ocidental, pode evitar, completamente, receber influências de outras sociedades e culturas. Na verdade, influências mútuas entre culturas diferentes têm se tornado uma tendência.

3. RELAÇÕES COLONIAIS EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

3.1 A subversão do ponto de vista colonial e da representação do subalterno

Tradicionalmente, a literatura é reconhecida por muitos estudiosos e pesquisadores como uma forma de manifestação e representação artística dos anseios e das características de uma determinada cultura em um dado momento. Isso significa que a literatura pode ser vista, dentre outras possibilidades, como uma espécie de documento de um momento histórico-cultural específico de um povo.

Com os Estudos Póscoloniais e os Estudos Feministas, por exemplo, a literatura passou a ser analisada, de modo mais sistemático, sob pontos de vista que permitem que se perceba o quanto ela tem sido utilizada como um instrumento de disseminação das ideologias de classes, de raças, de povos, de impérios, de gênero, por exemplo. Além da observação dos aspectos estéticos, esses estudos discutem, dentre outras questões, até que ponto as relações sociais e a literatura – se é que é possível separá-las – entrelaçam-se na feitura da obra como sendo também documento de um povo.

Como se sabe, a maneira de produzir, analisar e compreender a literatura assume características específicas dentro de períodos históricos diferentes e varia de acordo com a região, o país, o continente, a classe social, a raça, a religião, o sexo, dentre outros fatores que influenciam quem a produz e quem a lê. Entretanto, uma grande preocupação que vem de longa data para diversos teóricos e críticos da literatura diz respeito ao limite entre a crítica literária no sentido estético e a crítica fundamentada em aspectos interdisciplinares, tais como o uso da psicanálise e da sociologia, por exemplo, para analisar a obra literária sem um elo com os fatores da composição formal do texto.

A análise das relações entre o texto literário e o seu contexto de produção chegou a ser entendida por muitos, como elemento fundamental para sua compreensão. A partir da segunda metade do século XX, no entanto, novas discussões surgiram na busca por um equilíbrio entre a análise da forma e do conteúdo de uma obra literária. Antônio Cândido, por exemplo, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2000), discute o fato de que durante muito tempo privilegiou-se a análise do contexto que a obra retrata, em outros momentos, os aspectos relacionados à forma. As discussões a este respeito buscavam:

[...] mostrar que o valor e o significado de uma obra dependiam de ela exprimir ou não certo aspecto da realidade, e que este aspecto constituía o que ela tinha de essencial. Depois, chegou-se à posição oposta, procurando mostrar que a matéria de uma obra é secundária, e que a sua importância deriva das operações formais postas em jogo, conferindo-lhe uma peculiaridade que a torna de fato independente de quaisquer condicionamento, sobretudo social, considerado inoperante como elemento de compreensão (CÂNDIDO, 2000, p. 4).

Nas décadas de 1910 a 30, período em que os formalistas russos desenvolveram suas pesquisas e ganharam notoriedade na Rússia, eles foram grandes defensores da análise imanente da obra e de que a sua matéria era secundária. Já na década de 1960, quando Antônio Cândido escrevia sobre literatura e sociedade, a crítica literária estava mais voltada para a integração entre a análise da forma junto com o conteúdo. Cândido defendia que, dentro dos limites da dialética deveria se fundir texto e contexto na interpretação da obra, especialmente porque a estrutura da obra não é completamente independente, e que o “[...] *externo* (no caso, o social) importa, não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura tornando-se, portanto, *interno*”. Cândido conclui que “[...] hoje sabemos que a intergridade [conteúdo e forma] da obra não permite adotar nenhuma dessas visões dissociadas; e que só a podemos entender fundindo texto e contexto [...]” (CÂNDIDO, 2000, p. 4).

É notório que quando um autor ou uma autora escreve um texto, sabe que pode escolher entre inúmeras possibilidades em relação aos aspectos que irá tratar tanto no que se refere à forma quanto ao conteúdo. Desconsiderando divisões rígidas, mas apenas para ilustrar o argumento, o autor pode, por exemplo, escrever sobre sua realidade (Shakespeare), criar novas realidades (H. G. Wells), e assim por diante. Todavia, mesmo quando o escritor cria mundos alternativos, no sentido da ficção científica, por exemplo, ele é um homem ou uma mulher do seu tempo. Em virtude disso, cada autor sente necessidade de debater determinados pontos da sociedade em que vive. O certo é que o autor terá uma visão político-social que o levará a um determinado posicionamento acerca da sociedade na qual está inserido através da ficção que produz. Portanto, qualquer obra literária está ligada ao seu contexto de produção e, conforme o entender de Eagleton (2005), as obras literárias são condicionadas por forças econômicas e políticas ativas na sociedade da qual seus trabalhos brotam e para as quais se dirigem. Além disso, o autor acredita que o *social* na literatura nunca é meramente uma camada superficial, mas está na matriz de qualquer obra.

No caso da literatura contemporânea ao período imperial e, portanto, colonial, percebe-se que ela costuma propagar os valores, as crenças, os estilos da metrópole imperialista, além de difundir a rejeição de manifestações culturais da colônia. Em virtude

disso, é importante analisar um aspecto fundamental das teorias póscoloniais, a ideologia, tomando como base as noções de discurso de Foucault (2009).

Foucault reconhece que o discurso tanto escrito quanto oral, nunca poderá se livrar do período histórico em que foi produzido. Ele analisou o discurso de períodos específicos e tentou ligá-los à ideia de conhecimento e poder, pois para ele, segundo analisa Bonnici (2005b), o discurso de forma geral não está imune “[...] aos desafios ou às mudanças internas: é o lugar de conflito e luta, encarregado de criar e suprimir resistência. Para Foucault, o discurso reforça o poder e, ao mesmo tempo, o subverte” (BONNICI, 2005b, p. 225). Segundo Bonnici, Foucault coloca a linguagem no centro do poder social. É nesse ponto que se pode encontrar o papel social da linguagem e o poder da ideologia que ela carrega, uma vez que as ideologias que mais circulam na sociedade refletem e reproduzem os interesses das classes dominantes.

O termo *ideologia* tem sido objeto de constante debate e seus usos sugerem que ele se refere a um complexo de ideias. De acordo com Cashmore (2000), a origem do conceito *ideologia* remonta ao final do século XVIII, e era usado para designar a ciência das ideias. Para destacar um aspecto do uso contemporâneo do termo, além da relação com os aspectos póscoloniais, há de se mencionar o trabalho de Althusser (1985) que gerou importantes debates sobre ideologia. Um deles diz respeito à análise do racismo e do nacionalismo como ideologias. Segundo Cashmore, argumenta-se que

[...] o racismo é uma ideologia criada pela classe dominante numa sociedade capitalista para justificar a exploração das populações coloniais e dividir a classe trabalhadora. Isso reproduz claramente a noção de ideologia como uma criação ilusória da burguesia. Mais recentemente [...] o racismo começou a ser analisado como uma ideologia (complexo de ‘fatos’ e explicações) que deforma a experiência particular e a posição material na economia capitalista mundial (CASHMORE, 2000, p. 263-4).

Cashmore chama a atenção para o fato de que o nacionalismo surgiu como uma ideologia coerente na mesma época em que o racismo foi formulado como doutrina “científica”. Isso é significativo, porque essas duas ideologias, isto é, o nacionalismo e o racismo, “[...] asseveram que a população mundial divide-se naturalmente em grupos distintos, embora a natureza do grupo e as bases da divisão natural difiram” (CASHMORE, 2000, p. 385).

Na verdade, são várias as concepções a respeito de ideologia e seu funcionamento. Marx e Engels (2007), por exemplo, debateram sobre o fato de que as ideias dos indivíduos surgem a partir do ambiente em que vivem. Mas, foi tentando entender como a ideologia

passa a ser acreditada pelos indivíduos que Gramsci (1991) formulou seu conceito de hegemonia como um poder alcançado através da combinação de coerção e de consentimento. Desse modo, a classe dominante dominaria não apenas pela força ou coerção, mas também através da criação de sujeitos que se submeteriam à dominação.

A ideologia seria, então, algo crucial na construção do consentimento, ela seria o meio pelo qual certas ideias são transmitidas e consideradas verdadeiras, de modo que não seria conseguida apenas pela manipulação direta, mas pela manipulação sutil do senso comum e de seus sistemas de significação e valores. Para Gramsci (1991), ideologias são concepções de vida que estão manifestas em todos os aspectos do indivíduo e na existência coletiva. As noções acerca de hegemonia formuladas por Gramsci destacam a incorporação e a transformação das ideias e das práticas pertencentes aos dominadores pelas ideias e práticas dos que são dominados, ao invés de simples imposição do dominador; tais transformações são percebidas como centrais para a dominação colonial.

Assim, a dimensão do trabalho de Gramsci (1991) tem inspirado revisões e análises das sociedades coloniais devido à compreensão de que a manipulação de ideologias seria um ponto chave para o processo de dominação. Para ele, o sujeito colonial, ou seja, o objeto resultante da construção do império pode ser definido como subalterno; ele estudou a questão da subalternidade e definiu o termo subalterno como uma qualificação de grupos em uma sociedade sujeita a hegemonia da classe dominante.

Já para Althusser, as ideologias podem expressar os interesses de grupos sociais. Em *Aparelhos Ideológicos do Estado* (1985), ele defende que nas sociedades capitalistas modernas se consegue a força pelos Aparelhos de Repressão do Estado (ARE), tais como o exército e a polícia, mas o consentimento se consegue pelos Aparelhos Ideológicos do Estado (AIE), tais como a escola, a igreja, a família. Os AIE são responsáveis pela reprodução do sistema dominante, pela criação de sujeitos que são ideologicamente condicionados a aceitar os valores do sistema. Para Althusser, o mecanismo pelo qual a ideologia leva o agente social a reconhecer o seu lugar é o mecanismo da sujeição que tem duplo efeito: o agente se reconhece como sujeito e se submete a algo ou a alguém que ele percebe como sendo *superior* a si mesmo. Assim, o interesse do autor recai sobre como os sujeitos são interpelados, posicionados e moldados pelo mundo a sua volta.

As considerações acima são de fundamental importância para que se perceba que Emily Brontë utiliza-se da ideologia imperialista da sociedade inglesa presente na literatura colonial do seu país para subvertê-la através do seu único romance. Brontë promove um pacto entre as minorias, ou seja, a união do pária da sociedade, representado em sua obra pelo sem

pátria e sem língua definidas, Heathcliff, com algo precioso para os ingleses: suas mulheres, obviamente brancas e, em geral, da classe abastada - tão oprimidas pelo patriarcado quanto as vítimas do colonialismo pela dominação estrangeira. Na verdade, por um lado as mulheres representam o império - na literatura colonial -, mas por outro, elas não têm direitos. Sendo assim, são tão vítimas das ideologias patriarcalistas quanto os homens - e as mulheres das colônias - do imperialismo.

O morro dos ventos uivantes, considerado a obra-prima do Romantismo inglês (SILVA, 2005), tem como enredo central o encontro entre o cigano¹¹⁵ Heathcliff e os ingleses da família Earnshaw. O romance é narrado pelo ponto de vista de Lockwood, um típico cavalheiro inglês e por Nelly Dean, uma das empregadas das famílias Earnshaw e Linton. Esta análise irá privilegiar o viés ideológico no discurso e na postura dos dois narradores mencionados, uma vez que ambos representam as relações de classes sociais distintas, pontos de vista diferentes, e percebem as relações entre classes e raças de forma binária e reducionista, sobretudo no que se refere ao protagonista, Heathcliff.

Antes de considerações mais detalhadas sobre o enredo da obra propriamente dito, é fundamental que observações sobre os narradores - que constituem um dos pontos centrais desta análise - sejam feitas. Não deve ter sido gratuita a escolha de Brontë em incluir em seu único romance algo sem precedente na ficção inglesa de até então: o uso de dois narradores, como destaca Peterson (2003). Na realidade, Brontë, ocasionalmente, entrega a narrativa a pessoas de sexos, de classes sociais, de idades, e de raças diferentes, em períodos distintos, as quais alternam o que ouviram com o que presenciaram ou leram. Com isto, a autora descentra a convencional voz autoral, pois sua estratégia discursiva torna-se ambígua e subversiva ao escolher dois narradores – principais - Nelly e Lockwood.

É importante considerar que alguns dos pontos fundamentais na escolha do ponto de vista de uma narrativa são os aspectos que envolvem a perspectiva, a natureza e a linguagem de quem narra, obviamente, os três estão interligados. De acordo com Comley *et al* (1982), a natureza de quem conta a história envolve questões, tais como: se o narrador é um personagem cuja personalidade afeta a compreensão do leitor sobre suas afirmações, ou até que ponto sua visão dos acontecimentos é limitada no tempo e no espaço. Além disso, um detalhe fundamental a ser considerado é se o ponto de vista na história é *parcial* – no sentido

¹¹⁵ Além do romance *The gipsy countess* (1779), a presença de ciganos ou a menção deles na literatura inglesa pode ser encontrada em obras consagradas, tais como: *Emma* (1818) de Jane Austen, *Jane Eyre* (1847), *The mill on the floss* (1860) de George Eliot e em *Drácula* (1889) de Bram Stoker, por exemplo. Nelas, os ciganos são representados como exóticos, subalternos, como os “outros” (vistos de modo negativo), associados ao Mal, ao misticismo, ao paganismo, mas nunca como protagonistas. Eles representam também: liberdade, fé e conhecimento não ortodoxos.

de incompleto ou no sentido de enviesado – ou não. Outra questão diz respeito à linguagem, isto é, à forma como o que não é verbalizado é transmitido através da dela, a linguagem. Essas considerações, quando aplicadas ao romance em estudo, são pontos-chaves para a compreensão da desconstrução que a autora faz do típico modo de representação imperialista da figura do *outro* racial.

Em relação aos narradores, *O morro dos ventos uivantes* começa com a visita do primeiro narrador, o Sr. Lockwood, a *Wuthering Heights* - O Morro dos Ventos Uivantes, a propriedade dos Earnshaw - no clímax da vingança do triunfante Heathcliff. Lockwood é um homem que se considera super civilizado. Ele deixa transparecer não apenas nas entrelinhas do seu discurso que se considera um representante do saber hegemônico, tendo nos livros aliados fundamentais para construir e difundir a imagem de homem letrado, refinado, superior e detentor de saberes. Lockwood parece ser também um misantropo conforme ele mesmo sugere. Contudo, em sua análise, Woodring (1972) discorda que Lockwood seja um misantropo. Na verdade, ele o considera um homem reticente que se aventura em busca de interação, por isso visita Heathcliff, interage com Nelly e tenta se relacionar com Catherine.

Em princípio, Lockwood descreve a região isolada do interior da Inglaterra, a qual está visitando, como sendo: “[...] maravilhosa! Creio que não teria encontrado, em toda a Inglaterra, *lugar tão completamente afastado da agitação mundana*. Um verdadeiro paraíso para misantropos” (BRONTË, 1971, p. 9, grifo nosso)¹¹⁶. Ele será surpreendido pelo que encontrará nessa região tão isolada da Inglaterra. Após uma visita frustrante e assustadora ao seu senhorio, Heathcliff, já adulto e próspero, Lockwood declara: “Estou agora completamente curado do desejo de me distrair em sociedade, quer no campo, quer na cidade. Um homem sensato deve achar em si mesmo companhia bastante” (BRONTË, 1971, p. 32)¹¹⁷. Essa afirmativa revela sua autossuficiência em relação a tudo que não combina com seus padrões de relações civilizadas.

De boas maneiras, rico e um pouco tolo como hóspede, Lockwood confunde a condição das pessoas logo na sua primeira visita a O Morro dos Ventos Uivantes, e as julga erradamente. Esse narrador, membro da elite, faz uma verdadeira jornada ao trocar Londres e a praia onde esteve entediado pelo comum ócio das classes abastadas, por passeios pelas terras longínquas, fazendas e vales do interior do norte da Inglaterra. Assim, naquele novo

¹¹⁶ “[...] 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” (BRONTË, 2003, p. 25).

¹¹⁷ “I am now quite cured of seeking pleasure in society, be it country or town. A sensible man ought to find sufficient company in himself” (BRONTË, 2003, p. 45).

ambiente, ele faz uma jornada no tempo à medida que ouve Nelly Dean - a criada da fazenda que havia alugado, Thrushcross Grange -, contar a história de Cathy e Heathcliff, ou seja, a história dos Earnshaw e dos Lintons e a do contato entre ingleses do interior e um cigano cuja origem não é esclarecida, porém especulada como sendo de uma colônia inglesa - a Índia - ou de um país que - à época da narrativa e da publicação da obra - tentava se manter longe do domínio colonial inglês: a China. Segundo Wasowski (2001, p. 11, tradução nossa), embora Lockwood sirva primeiramente como o catalizador para a história, o “[...] papel de Lockwood é o da pessoa de fora que recebe informação de alguém de dentro. Sua visita ao Morro dos Ventos Uivantes e subsequente ação diretamente afetam o enredo¹¹⁸”. De modo que a interação dele com o fantasma de Cathy o tira da condição de estranho e de observador para a de um participante ativo no enredo.

Nelly é uma narradora que vivenciou toda a trajetória das duas famílias, os Earnshaw e os Linton, ao passo que Lockwood é um ouvinte das memórias dela sobre essas famílias. Cada um dos narradores vai recontar ou contar a história partindo de diferentes posições tanto afetivas quanto políticas. Assim, entre eles dois a trama terá diferentes interpretações e a natureza de cada um acompanha o tom interpretativo que dão a ela, ao narrarem os detalhes da história.

Para Wasowski (2001, p. 16, tradução nossa), Lockwood “[...] é o primeiro de muitos narradores a contar a história de *O morro dos ventos uivantes* de um ponto de vista que não é nem onisciente nem sem viés”. Ele tem expectativas irreais que tornam sua narrativa suspeita, sobretudo porque Lockwood sugere que poderia, inclusive, alterar a maneira de Nelly narrar: “Ela é, em suma, uma excelente narradora, e creio que não poderei melhorar-lhe o estilo” (BRONTË, 1971, p. 149)¹¹⁹.

Ao longo da obra, percebe-se que Lockwood - cuja classe e sexo sugerem o poder da escrita desse representante da voz da autoridade - representa a voz da autoridade patriarcal e imperialista controlando a narrativa no que se refere ao registro escrito, ao passo que Nelly, uma criada, utiliza a fala para narrar o que presenciou e/ou o que tomou conhecimento. Na concepção de Cowley e Hugo (1971, p. 162, tradução nossa), “a função do senhor Lockwood

¹¹⁸ “[...] Lockwood’s role is an outsider who happens to gain inside information. His visit to Wuthering Heights and subsequent actions directly affects the plot”.

¹¹⁹ “She is, on the whole, a very fair narrator and I don’t think I could improve her style” (BRONTË, 2003, p. 146).

[...] é a de emprestar credibilidade ao que poderia parecer um conto gótico¹²⁰ bizarro e inacreditável¹²¹”.

À medida que a história do choque cultural e do encontro colonial entre o povo da metrópole imperialista (os Earnshaw e os Linton, bem como seus empregados) e o homem supostamente de uma colônia (Heathcliff) regressa a gerações precedentes, a narrativa parece levar o leitor ao início da cultura inglesa. Inicialmente, Lockwood encontra a paisagem rural como turista, mas converte-a e aos seus ocupantes em uma experiência estética ao decidir escrever um diário sobre sua experiência no campo (ARMSTRONG, 2003). Há nesse narrador um nível de estilização que tende a extrair dos fatos e das pessoas, elementos que – embora sutilmente – o aproximam dos paradigmas subjacentes às narrativas folclóricas, em uma época de crescente interesse pelo folclore local e nacional, o século XIX. O narrador parece seguir um padrão voluntário de representação ao descrever costumes, maneira de falar, crenças, valores e cenas comuns da região. Essas são características da estética romântica empregadas por Brontë para destacar a valorização da cultura nacional, por parte dos personagens que a compreendem em oposição à cultura diferente que Heathcliff, um cigano estrangeiro, representa.

Ocasionalmente Lockwood conta a história, mas na maior parte do tempo apenas relata o que ouve da criada Nelly Dean, que por sua vez, narra-lhe o que viu ou ouviu, e às vezes o que lhe contaram, bem como o que leu. Ele escuta a narrativa da criada apenas para permitir que a história seja contada, pois não parece importar-se com todos os detalhes pessoalmente. Ouvir o relato de Nelly preenche seu tempo enquanto se recupera de um forte resfriado.

Ao longo da narrativa, o típico interesse romântico pelo idiossincrático é organizado para retratar a experiência nacional interna e privada, sendo perturbada e alterada por um elemento externo – um estrangeiro de raça considerada inferior – que afeta a ordem, principalmente porque Heathcliff, ao chegar à adolescência, passa a reproduzir o comportamento dos Earnshaw e dos Linton para dele se utilizar como arma de dominação em benefício próprio. Entretanto, Brontë utiliza o interesse romântico pelo idiossincrático para apresentar sua crítica à sociedade patriarcal e imperialista inglesa de modo irônico e,

¹²⁰ Em seu importante estudo sobre mulheres escritoras oitocentistas, Moers (1976) dedica um capítulo ao gótico feminino, no qual uma das obras analisadas é *O morro dos ventos uivantes*. A autora destaca elementos góticos na obra, tais como, o fantasma de Cathy sozinho e depois acompanhado do fantasma de Heathcliff; a violação de túmulos; o vício de sadismo; a não decomposição do corpo de Cathy muitos anos após sua morte; e misticismo em geral.

¹²¹ “The function of Mr. Lockwood [...] is to lend credibility to what might otherwise seem a bizarre and unbelievable gothic tale”.

aparentemente, sutil, afinal o que seria um simples diário de um viajante sobre uma região que não conhecia do seu país, torna-se um registro da opressão de raça e de sexo que a sociedade inglesa, de modo geral, impunha a estrangeiros de pele escura e às suas mulheres.

O relato que Nelly faz para Lockwood é sobre Heathcliff, um garoto cigano encontrado perdido nas ruas de Liverpool pelo Sr. Earnshaw e trazido para viver na família como um dos filhos, Hindley e Cathy. Amado pelo patriarca e por Cathy, ele é imediatamente visto por Hindley como uma ameaça, inclusive à própria herança. Com a morte do Sr. Earnshaw dois anos depois de achar o pequeno estrangeiro, Hindley o priva do acesso à educação e o reduz à condição de criado.

É importante destacar que os personagens de *O morro dos ventos uivantes* representam o conflito das relações de classe na sociedade inglesa. De acordo com Wasowski (2001), os Linton eram a família da elite e a propriedade deles, superior à dos Earnshaw. Embora O Morro dos Ventos Uivantes fosse uma fazenda, os Earnshaw não eram membros da classe trabalhadora, eles eram proprietários de terras e tinham servos. A condição deles na sociedade ficava abaixo da dos Linton, mas não significativamente abaixo.

Nelly, por exemplo, uma serva dos Earnshaw, representa a baixa classe média – aqueles de trabalho não braçal. Os servos eram superiores aos trabalhadores braçais, o que explica o problema criado por Heathcliff. Ele é um órfão estrangeiro, logo, sua situação é abaixo de todos os moradores de O Morro dos Ventos Uivantes. Wasowski (2001) comenta que não era comum levar alguém da classe trabalhadora para a média baixa ou alta. Um exemplo disso é Nelly, que foi criada com as crianças Earnshaw, mas ao crescer compreendia seu lugar abaixo delas na estrutura social. Quando o Sr. Earnshaw elevou o *status* de Heathcliff, eventualmente favorecendo-o em detrimento do seu próprio filho, ele age contra as normas da sociedade inglesa. Esta combinação de elevação e usurpação leva Hindley a fazer Heathcliff voltar ao seu estado anterior após a morte do Sr. Earnshaw, seu pai. E é por isso que, posteriormente, Heathcliff reduz Hareton, o filho de Hindley, à condição de trabalhador braçal, como forma de vingança.

O acesso à educação e à religião funciona como elemento ideológico, de maneiras diferentes na obra. A educação e a religião, ambas podem ter um papel disciplinador para a sociedade, ou seja, podem funcionar como elementos de domesticação, mas também de repressão e coerção social. Portanto, em *O morro dos ventos uivantes*, o acesso à educação e à religião levam Heathcliff a um determinado nível de assimilação de práticas comuns à cultura inglesa - visto que os ciganos, em seu ambiente natural, falam uma língua ágrafa e após a infância são desestimulados a estudar, e suas crenças originais eram de natureza pagã

(SCHEPIS, 1999) -, como por exemplo, a educação *formal* e as atividades relacionadas à fé cristã, tais como aula de religião com o pastor e com Joseph, um dos criados da família. De outro modo, não ter acesso nem à educação nem à religião significa degradação nos níveis moral, social e físico, como acontece a Heathcliff, e posteriormente, a Hareton, filho de Hindley.

Tratado como um animal, o jovem estrangeiro é completamente degradado e torna-se embrutecido pelas constantes referências negativas feitas pelos que o cercam - a exceção durante muito tempo é Cathy, por quem se apaixona e é correspondido – sobre sua raça, cor, religião, costumes, modos. Entretanto, temendo se contaminar com a degradação de Heathcliff, ela se casa com o vizinho rico, o fraco Edgar Linton, mas morre infeliz, após dar à luz, por não conseguir conciliar seu casamento com o amor a Heathcliff. Cathy sucumbe por não conseguir efetuar um ato de transgressão social e cultural que seria casar-se com um pobre e degradado cigano estrangeiro. A ele, restou a vingança levada a efeito contra todos os que o humilharam – ele se torna o dono das duas propriedades (a de Hindley e a de Edgar) e o opressor dos antigos algozes - e uma existência atormentada pela dor da perda.

Ao relatar a história dos habitantes de O Morro dos Ventos Uivantes e de Thrushcross Grange em seu diário, Lockwood faz considerações irônicas, típicas de um homem de sua classe e de seu tempo, sobre o provincianismo, a falta de conhecimento e de educação das pessoas que o cercam nas duas propriedades, localizadas em uma região distante e isolada, no norte da Inglaterra. O que primeiro chama a atenção de Lockwood acerca de Heathcliff é a cor escura de sua pele e as vestes que usa. As palavras do narrador sugerem uma desqualificação do estrangeiro por ser um homem do campo, sem os refinamentos dos seus pares: “[...] tem o aspecto dum cigano, de tez bronzeada, traje e maneiras de cavalheiro; isto é, tanto quanto, pelo menos, a maioria dos proprietários campesinos [...]” (BRONTË, 1971, p. 11)¹²².

Além disso, a descrição que Lockwood faz de Nelly ocorre com um viés reducionista e ideológico, em relação à sua classe. De modo que ele a objetifica ao compará-la com uma peça da mobília: a “[...] empregada, uma respeitável matrona, que recebi com a casa, como se fosse um móvel permanente, não pode ou não quis compreender o pedido que lhe fizera para ser servido às 5 horas” (BRONTË, 1971, p. 15)¹²³.

¹²² “He is a dark skinned gipsy, in aspect, in dress and manners a gentleman, that is, as much a gentleman as many a country squire [...]” (BRONTË, 2003, p. 27).

¹²³ “[...] the housekeeper, a mantronly lady taken as a fixture along with the house, could not, or would not comprehend my request that I might be served at five [...]” (BRONTË, 2003, p. 29).

Perturbado pela piora do resfriado, Lockwood se queixa das limitações da vida no campo de forma preconceituosa: “Oh! Esses ventos glaciais, esses sinistros céus do norte, essas estradas impraticáveis, esses médicos matutos, sempre retardados” (BRONTË, 1971, p. 91)¹²⁴. O contato com um mundo diferente do que estava habituado, leva-o a supervalorizar sua condição sociocultural e os ambientes que costuma frequentar.

Assim, o ponto de vista de Lockwood é enviesado por questões ideológicas que remontam à divisão de raças e de classes sociais, algo extremamente marcado no romance em tela. O olhar de Lockwood revela o posicionamento de um representante do *status quo* cujo discurso, modo de agir, de falar, de vestir-se são elementos fundamentais que demarcam o território do que tem poder e do que se sujeitou a ele.

Como Heathcliff sofre com o preconceito racial, cultural e linguístico de tantos outros personagens, cuja maneira de pensar assemelha-se à de Lockwood, pode-se dizer que a obra ilustra a concepção de Althusser (1985) de que a ideologia é transmitida aos indivíduos em uma relação e, portanto, nas relações sociais, de modo que, não são os AIE (Aparelhos Ideológicos do Estado) que criam as ideologias, elas têm sua origem nas classes sociais dominantes envolvidas pela luta de classes.

Como será visto adiante, Heathcliff submete-se à ideologia hegemônica por um longo período, para depois utilizar-se desta de forma reversa, no seu plano de vingança contra seus opressores. Heathcliff aceita o que lhe é imposto, mas ele utilizará as mesmas estratégias de opressão dos ingleses que o cercam para organizar uma revolta contra eles.

No que se refere ao ponto de vista, é importante destacar também que no capítulo XIII, uma parte da história é narrada através de uma carta de Isabella, esposa de Heathcliff, escrita para Nelly que a lê para Lockwood (presumivelmente ele faz uma cópia da mesma para incluí-la em seu diário): “Heathcliff é uma criatura humana? Se é, será louco? E se não será um demônio?” Em outro trecho ela escreve: “[...] um tigre ou uma serpente venenosa não poderiam despertar em mim terror igual ao que me causa a sua presença [...] Eu o odeio [...] sou uma desgraçada [...] fui uma louca” (BRONTË, 1971, p. 131 e 139, respectivamente)¹²⁵.

Percebe-se que Isabella reproduz em seus comentários sobre Heathcliff dois aspectos recorrentes nas conjecturas dos personagens acerca de pessoas de outras raças: ela duvida da sua humanidade, da sua sanidade, o associa a animais perigosos e ao representante máximo do

¹²⁴ “Oh, these bleak winds, and bitter, northern skies, and impassable roads, and dilatory country surgeons!” (BRONTË, 2003, p. 94).

¹²⁵ “Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? [...] a tiger or a venomous serpent could not rouse terror in me equal to that which he wakens [...] I do hate him [...] I am wretched [...] I have been a fool!” (BRONTË, 2003, p. 131-138).

Mal no mundo cristão, o demônio, colocando seu marido, Heathcliff, em uma condição não humana.

A carta de Isabella, na sua totalidade, denuncia a falta de poder do seu sexo e expressa o desejo de matar o marido com a arma do cunhado. A carta revela a consciência da superioridade da sua raça (ao comparar Heathcliff com animais e duvidar de sua humanidade), e de classe social expressa por Isabella ao lidar com os criados de O Morro dos Ventos Uivantes - uma propriedade decadente em virtude da falta de cuidados do antigo dono, Hindley. Além disso, reforça o fato de que, assim como os demais personagens, ela passa a ver o próprio marido como um representante do mal.

Na verdade, a ideologia imperialista – presente nas palavras de Isabella - fabrica o estrangeiro de raça considerada inferior como sendo diferente, como sendo o outro (numa perspectiva negativa), e envolve a construção da ideia de que ele é um monstro, dando-lhe um aspecto ambíguo e aterrorizante, uma prática comum nas relações coloniais, segundo Bonnici (2000). Quando associa Heathcliff ao mal e questiona se ele é um ser humano, Isabella está colocando Heathcliff entre o mundo civilizado e o mundo animal, agindo conforme a postura imperialista dos brancos europeus em suas comparações reducionistas com povos de raças escuras, conforme denuncia Fanon (1983; 2004), em seus textos sobre as relações coloniais e neocoloniais, ao tratar das relações entre brancos e negros.

Ao longo da carta, percebe-se que ela se torna um registro da revolta de Isabella enquanto uma jovem rica e mimada, refinada e ingênua contra a opressão patriarcal representada pela figura do seu marido, com o qual se casou por uma ilusão juvenil e romântica, possivelmente inspirada pelos romances que - fica subentendido – a jovem lia. Esses romances podem tanto ter alimentado suas fantasias e ingenuidades românticas, quanto ter aberto seus olhos para a possibilidade de liberdade emocional e econômica que a levariam à dissolução do próprio casamento com Heathcliff, como será visto na sequência deste trabalho.

Isabella havia sido criada em um ambiente refinado em todos os aspectos. Mas, ao casar-se com Heathcliff, passa a ser oprimida pelo comportamento violento e cruel do marido e é privada do antigo estilo de vida. Desse modo, ela assume uma postura diferente daquela esperada de uma mulher de sua classe social, isto é, ela deixa de cuidar da própria aparência, descuida da higiene e dos modos, ou seja, no período que passa em O Morro dos Ventos Uivantes, ela termina por degradar-se, em certo sentido, diante do tratamento que recebeu do marido. Heathcliff, por sua vez, impõe-lhe o tratamento dispensado a si pela família de

Isabella e pelos Earnshaw no passado. Ao fazer isso, ele devolve a seus algozes os danos e as humilhações semelhantes as que lhe foram impostas.

É importante que se abra um espaço para comentários acerca de uma outra narradora ocasional do romance, Cathy, e seu único texto autoral, encontrado por Lockwood em seu diário, o qual apresenta as únicas palavras de Cathy que estão ali registradas como ela de fato se expressou. Os textos dela merecem destaque porque demonstram descontentamento e rebelião contra a tirania doméstica - de viés imperialista - do seu irmão Hindley, bem como em relação à tirania religiosa de Joseph, o criado da família:

Desejava que meu pai voltasse. Hindley é um substituto detestável... seu procedimento para com Heathcliff é atroz... H. e eu vamo-nos revoltar... demos esta noite as primeiras providências [...] José [...] bateu-me na cara e crocitou: “O patrão mal está enterrado, o sábado ainda não acabou, o som do Evangelho ainda está nos ouvidos de vocês, e têm coragem de brincar! Que vergonha! Sentem-se e pensem nas suas almas” (BRONTË, 1971, p. 26-27)¹²⁶.

Cathy – através do ato transgressor de escrever e registrar a opressão sofrida - denuncia as várias formas de tirania que oprimem tanto Heathcliff quanto a si mesma: a patriarcal, a imperialista e a religiosa, e une-se a Heathcliff para organizar um revide, nesse pacto de minorias que não sobreviverá totalmente à perda da inocência, como será visto a diante. O trecho acima ilustra que há algo errado – como se vê ao longo da narrativa – no tratamento dispensado aos dois protagonistas, vítimas de Hindley, e sugere que tanto Cathy, enquanto mulher, quanto Heathcliff, na condição de um estrangeiro de raça considerada inferior, tem razões legítimas para se rebelarem, embora não haja registros na narrativa para comprovar o motim que os protagonistas planejam, pois não há menção acerca dos desdobramentos, se é que houve, do plano que Cathy menciona no diário.

Os textos de Cathy e Isabella ilustram a maneira como elas lidam com a autoridade masculina. A carta de Isabella revela sua impotência e fragilidade diante da ameaça e denuncia a opressão que sofre do marido. Já o texto de Cathy mostra a rebelião da jovem contra a opressão de raça e de classe imposta a Heathcliff, e a opressão imposta a si mesma por parte do seu irmão mais velho. A carta mostra o rompimento de Cathy com a feminilidade tradicional e sua semelhança com a insubordinação própria das relações coloniais na sua associação com Heathcliff. Ela não escreve uma espécie de pedido de socorro, mas escreve um registro de sua força, do seu poder de enfrentamento à opressão, e sua postura assertiva.

¹²⁶ “I wish my father were back again. Hindley is a detestable substitute – his conduct to Heathcliff is atrocious – H. and I are going to rebel – we took our initiatory step this evening [...] Joseph [...] boxes my ears, and croaks: ‘T’maister nobbut just buried, and Sabbath nut oe’red, und t’ sahd uh’t gospel still I’ yer lugs, and yah darr be laining! Shame on ye! [...] Sit ye dahn, and think uh yer sowls” (BRONTË, 2003, p. 38-39).

Ainda assim, deve-se considerar que mesmo tendo consciência do que desejava, Cathy posteriormente não romperá com as ideologias da sua sociedade para consolidar sua associação com Heathcliff.

Além do diário, Lockwood ainda encontra uma inscrição que Cathy deixou na janela do seu quarto: “Essas inscrições repetiam, aliás, o mesmo nome, em todas as espécies de letras, grandes e pequenas – Catarina Earnshaw aqui e ali mudado em Catarina Heathcliff e depois ainda em Catarina Linton” (BRONTË, 1971, p. 25)¹²⁷. Esses sobrenomes revelam a incerteza de Cathy quanto ao próprio futuro e em relação à sua identidade, uma vez que cada sobrenome carregava em si uma pesada responsabilidade social.

Catherine Earnshaw era, de fato, quem ela era no momento em que escreveu: uma jovem inglesa, com a responsabilidade de manter o nome da família limpo e honrado. Aquele é o seu nome de origem que carrega consigo a ideia de liberdade temporária, marcada pela infância que estava prestes a terminar e que, fatalmente, teria que dar início a uma nova etapa da vida. A primeira opção que implicaria em uma escolha seria Catherine Heathcliff, contudo há nela o peso do nome que não é sobrenome, mas uma incógnita, como Heathcliff. Adotá-lo significa optar por uma vida que parece assemelhar-se mais com a vida livre das convenções sociais vivida na infância, entretanto, significa também a degradação moral e social, por não haver no nome *Heathcliff*, honra, mas vergonha e rebaixamento social. A segunda opção seria Catherine Linton, esta não é a que a agrada completamente, porém é escolha socialmente aceitável, louvável e que lhe renderia um futuro considerado digno e seguro para uma mulher que não administraria a própria herança - exatamente por ser uma mulher.

Para Wanderley (1996, p. 110), as inscrições de Cathy na janela remetem aos tumultos que ela sofreu em sua breve existência e mostram o caos do seu “[...] espírito humano dividido entre elementos antitéticos: a atração sexual e o amor espiritual, o egoísmo e o altruísmo, a baixeza e a nobreza de caráter, a pulsão da vida e a pulsão da morte”. No entender de Wanderley, as possibilidades encontradas nos três *sobrenomes* – Earnshaw, Heathcliff e Linton - revelam a busca de Cathy por uma definição quanto ao seu destino e a sua própria identidade, visto que ela começa a vida como Catherine Earnshaw e a termina como Catherine Linton, de modo que Catherine Heathcliff permaneceu um desejo, ou quiçá uma possibilidade, “[...] um caminho não tomado, embora muitos discutam que esse termo

¹²⁷ “This writing, however, was nothing but a name repeated in all kinds of characters, large and small – Catherine Earnshaw, here and there varied to Catherine Heathcliff, and then again to Catherine Linton” (BRONTË, 2003, p. 38).

desocupado [Catherine Heathcliff], de fato, é a verdadeira identidade de Catherine¹²⁸”, como mostra Pykett (2003, p. 469, tradução nossa). Será a filha de Cathy, Catherine, quem irá experienciar cada um dos três sobrenomes, pois nasce Catherine Linton, torna-se Catherine Heathcliff ao casar-se com o filho de Heathcliff, e a narrativa termina com sua nova fase de futura esposa de Hareton Earnshaw.

No que diz respeito à narradora, Nelly Dean, o leitor é levado ao passado, através de *flashbacks*, ao período que corresponde à chegada de Heathcliff à propriedade dos Earnshaw. As constantes referências ao passado feitas por Nelly funcionam como um processo de deslocamento do que é familiar para Lockwood, pois tratam de um ambiente, de um estilo de vida, de um contexto sócio-histórico diferentes, em diversos aspectos, daquele que o narrador estava habituado. Kettle (1970) defende que os papéis de Lockwood e Nelly não são casuais. Suas funções são em parte para manter a história verossímil, em parte para comentá-la partindo do senso comum. Kettle mostra, ainda, que ambos funcionam como uma espécie de peneira da história, às vezes como uma dupla peneira, as quais têm o papel de não apenas separar o que consideram desnecessário relatar - de acordo com seus interesses, mas, também, de deixar o leitor ciente da dificuldade de se passar julgamentos simplificados.

Lockwood e Nelly são figuras chaves para a compreensão da obra. Ambos expressam e simbolizam as visões antagônicas coexistentes no romance, apesar das limitações de narrarem, ocasionalmente, em terceira e em primeira pessoa, e da figura do narrador-testemunha. O ângulo de visão de ambos os narradores é, de certo, modo limitado, sobretudo porque eles não sabem o que se passa na mente dos personagens, ambos apenas inferem, criam hipóteses, através de informações como cartas, bilhetes, recados, diários, relatos, dentre outros, para respaldarem suas interpretações e fatos narrados. Eles têm apenas uma noção do que se passa no interior dos personagens a partir do que eles mesmos exteriorizam.

De acordo com Gilbert e Gubar (1984), Brontë utiliza um método de narrar no qual a história emerge através de digressões significativas, como: o diário de Cathy, a carta de Isabella, a narrativa de Zilá - a outra criada dos Earnshaw - e a confidência de Heathcliff a Nelly, a qual será discutida adiante. Os narradores compartilham de uma preocupação com as evidências escritas, para respaldarem seus relatos. Ao utilizar a técnica de narrativa-dentro-da-narrativa, Brontë destrói a estabilidade da ordem cronológica.

Brontë escolhe uma representante do povo, Nelly, para contar a - Lockwood - a história de Cathy e de Heathcliff, e o fato de “contar” o que houve com as gerações dos

¹²⁸ “[...] a route not taken, although some would argue that this unoccupied term in fact names Catherine’s true identity”.

Earnshaw e de seus vizinhos, os Linton, em suas antagônicas fazendas, O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange, respectivamente, é uma estratégia que se reveste de profunda significação no desenrolar da narrativa por diversos fatores. Em princípio, nota-se a ironia de Brontë, ao utilizar uma criada preconceituosa, Nelly Dean - que demonstrava não gostar de Heathcliff - uma mulher cuja fala costuma reproduzir a ideia de superioridade do seu país, para da sua própria boca, narrar a postura dos ingleses contra o jovem estrangeiro. Nelly parece pretender narrar apenas as maldades de Heathcliff, mas ela conta também o processo de subjugação dele pela cultura hegemônica inglesa, pois relata a redução dele à condição de subalterno e sua luta para não sucumbir à opressão.

Nelly é uma mulher comum que serviu desde a infância aos Earnshaw e depois aos Linton. Ela representa uma espécie de figura materna em um romance onde a mãe não sobrevive por muito tempo e não tem destaque na narrativa (WION, 2003). Seu perfil dá credibilidade a uma história que, se narrada por outro personagem, talvez fosse difícil de contar em termos de verossimilhança e credibilidade no que se refere ao ponto de vista, sobretudo porque Nelly serviu às duas famílias por duas gerações e, na condição de criada, transitou da cozinha à biblioteca, inclusive pelos quartos, o que lhe permitiu conhecer a intimidade das duas famílias, além de ser confidente de boa parte dos personagens, entrando em contato direto com os conflitos deles.

Quanto à narração, a maneira de narrar utilizada em *O morro dos ventos uivantes* revela a informalidade e a dubiedade da postura de Nelly e de Lockwood durante as conversas que mantêm. A informalidade dos narradores lembra a tradição oral de contar histórias de uma geração para a outra, um gesto comum para uma criada: contar a história dos seus patrões a um estranho. Entretanto, a narrativa de Nelly não deixa de ser subversiva, pois ela não gosta nem dos seus patrões, nem de Heathcliff. Por outro lado, ela demonstra uma sensibilidade extrema pela condição do estrangeiro ao sugerir que ele poderia ter uma origem superior – ser um príncipe indiano ou chinês - a dos ingleses que o desrespeitam e o maltratam, como será visto na continuação da análise.

A sociedade inglesa é filtrada e relatada por Nelly e tanto o leitor quanto Lockwood penetram naquele universo rústico e distante das duas propriedades – O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange - por meio da voz da narradora. Contudo, o senso comum de Nelly representa sua responsabilidade como narradora e algo valioso em relação ao fato de que ela pode entender e simpatizar com as emoções e as ações convencionais, mas não pode compreender a paixão grandiosa dos protagonistas.

Como Nelly demonstra gostar de alguns e ter aversão por outros membros das duas famílias, isto é, os Earnshaw e os Linton, sua narrativa e algumas de suas ações mostram-se suspeitas em muitos casos, como por exemplo, quando Cathy está à morte e pede para Nelly avisar a Edgar, ela não o faz, por não gostar da jovem e por achar que Cathy estava apenas tentando sensibilizar o marido com fingimentos. Woodring (1972) defende que em Nelly, Emily Brontë produziu a combinação exata e necessária de serva, companhia e antagonista, visto que ela é responsável por situações que contribuem para intensificar o conflito. Outro exemplo disso é que Nelly deixa Heathcliff entrar em Thrushcross Grange desobedecendo às ordens de Edgar, no momento mais crítico da saúde de Cathy. Segundo Woodring, tanto Nelly quanto Lockwood são atores no enredo. Ele, por sua vez, não apenas ouve a história, mas sonha na cama que Cathy e Heathcliff uma vez compatilharam na infância. Assim como Heathcliff, ele é um intruso de uma terra desconhecida; Lockwood é um intruso da cidade, ao passo que Nelly pertence à região, como Cathy.

A perspectiva de Nelly, ao narrar a história das duas famílias, é a de uma mulher que nunca teve um relacionamento amoroso – pelo menos ela não menciona coisa alguma nesse sentido. Ela é uma criada aparentemente conformada com sua condição social, embora critique os seus senhores ao longo da narrativa, e é uma típica inglesa de uma região remota de um país com colônias ao redor do globo. A fala de Nelly, bem como a de outros personagens, leva o leitor a perceber que um dos pilares da sua cultura é a estereotipia e a redução da figura do estrangeiro, do *outro* em detrimento do *mesmo*, isto é, dos seus pares, e tal prática - introjetada pelos narradores, no caso de Lockwood, um homem da metrópole e também pelos demais personagens - foi difundida pelos Aparelhos Ideológicos do Estado, tais como a família e a religião.

A utilização de dois narradores de sexos e classes sociais diferentes é fundamental para a estrutura do romance, no sentido de que Brontë os utiliza como figuras emblemáticas dos conflitos da obra. Lockwood e Nelly representam mundos distintos assim como o mundo inglês de Cathy, que se considera superior, e o mundo que Heathcliff representa, o qual é considerado inferior pelos ingleses. Os narradores apresentam, portanto, dois pontos de vista diferentes: ele, um representante do saber hegemônico (como Cathy), e ela, uma criada, com pouca instrução (como Heathcliff).

Além disso, há os dois espaços antagônicos: O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange, marcadores de superioridade e de decadência econômica, símbolos de ordem e de desordem, esta última causada pelos desdobramentos do encontro colonial com Heathcliff. Percebe-se, na obra, mundos dentro de mundos, culturas dentro de culturas, assim

como narrativas-dentro-de-narrativas que criam a instabilidade de pontos de vista, a regressão de perspectiva, o descentramento que subverte a convencional voz autoral, e a ambiguidade.

Um dos aspectos interessantes sobre os dois narradores é a forma como percebem, analisam e classificam os que os cercam. Ambos têm um perfil preconceituoso acerca de tudo que não está de acordo com o padrão de cultura ao qual estão habituados. Entretanto, faz-se necessário um estudo mais aprofundado na forma como o cigano Heathcliff é representado por esses narradores de perfis coloniais que compreendem o mundo de forma binária entre o que é inglês e branco, em contraste com o que está fora disso, e como eles representam o seu próprio povo.

Brontë utiliza-se de encontros coloniais - surpreendentemente em território inglês - como elementos chaves para o conteúdo da obra. *Surpreendentemente* é o termo apropriado, visto que, salvo engano, não há registros na ficção inglesa anterior a 1847 - principalmente no século XIX, período de grandes investidas imperialistas por parte da Inglaterra - de um romance no qual o protagonista seja de uma raça considerada inferior pelos ingleses, no caso a cigana, em uma história desenvolvida no coração da Inglaterra.

Por essa razão, quando Emily Brontë opta por dois narradores ingleses para contar a história de um cigano, ela está utilizando o recurso da ironia, pois embora os poderosos narrem suas próprias versões da história, não havia interesse nem por parte dos ingleses nem dos autores em geral de registrar o próprio preconceito e tirania, muito menos a opressão imposta a imigrantes pobres dentro da Inglaterra, embora seja isso que resulte do diário de Lockwood. Portanto, a autora mascara a ironia com a suposta ideia de que Lockwood escreve as experiências que teve enquanto viajante pelo norte da Inglaterra.

Uma evidência do comportamento preconceituoso dos narradores está na primeira referência que os dois fazem sobre o protagonista masculino, Heathcliff, em tom pejorativo, sobre sua raça, cor, modo de falar e idioma. Conforme visto logo acima, Lockwood o considera rude, *um cigano* por causa de sua *tez bronzeada*, e o relato de Nelly confirma essa percepção. No entanto, a maneira como Nelly descreve a impressão que Heathcliff causa à família, após sua chegada a O Morro dos Ventos Uivantes, reflete a necessidade de estereotipia como um dos elementos necessários para a manutenção do ideal de grandeza típico daquele povo da metrópole imperialista:

[...] veja, minha velha [...] é preciso que você aceite esta minha carga como *um presente de Deus*, embora esteja *tão preta* como se houvesse acabado de sair *da casa do diabo* [...] quando o puseram de pé, limitou-se a olhar em redor, repetindo uma *algaravia* que ninguém conseguia entender. Fiquei atemorizada e a Sra. Earnshaw estava prestes a pô-lo porta afora. Ela exaltou-se, perguntando que ideia

fora aquela do marido de trazer para casa aquele *cigano* [...] O patrão tentou explicar o caso [...] ele encontrara o menino morto de fome, perdido e, por assim dizer, mudo, nas ruas de Liverpool. Recolhera-o e *indagara a quem pertencia*. Ninguém o sabia (BRONTË, 1971, p. 40, grifos nossos)¹²⁹.

Percebe-se que construir a imagem do estrangeiro através da oposição entre o Bem (Deus) e o Mal (Diabo) - e, conseqüentemente, o cristianismo x paganismo; brancos x negros; isto é, raças, línguas (inglesa x algaravia do estrangeiro), possuidor x coisa possuída - é uma forma de desqualificar Heathcliff e sua cultura, e reforçar a centralidade da cultura inglesa, embora, de modo geral, o Sr. Earnshaw não tenha um comportamento preconceituoso para com o pequeno estrangeiro.

A citação acima ilustra também a voz narrativa mostrando como a ideologia imperialista inglesa funciona através da desqualificação, inclusive do idioma nativo de Heathcliff. Segundo Schepis (1999, p. 23), “[...] o povo cigano não tem até os dias atuais uma linguagem escrita”, esse é um dos fatores que dificulta a localização da sua verdadeira origem, e dificulta a reconstituição histórica deles desde os seus primórdios. Essas observações acerca dos ciganos ilustram que tal aspecto da sua cultura serve aos europeus, por exemplo, como argumento para desqualificá-la. Com relação à desqualificação da língua materna de Heathcliff, é importante considerar o pensamento de Ngugi (2004, p. 290, tradução nossa):

A língua como comunicação e como cultura são [sic] então produtos de cada um. Comunicação cria cultura: cultura é um meio de comunicação. Língua carrega cultura, e cultura carrega, particularmente através da oratória e da literatura, um corpo inteiro de valores pelos quais nós percebemos a nós mesmos e o nosso lugar no mundo¹³⁰.

Assim, no caso da citação acima do texto de Brontë, que trata da chegada e apresentação de Heathcliff à família Earnshaw, a voz narrativa mostra como a língua inglesa funciona como ferramenta de superioridade cultural ao ser colocada pela narradora como o parâmetro para desqualificar o idioma nativo de Heathcliff. Na opinião de Ashcroft *et al* (2004), é na linguagem que a tensão da revelação cultural e do silêncio cultural torna-se mais

¹²⁹ “See here, wife [...] you must e’en take it as a gift of God; though it’s as dark almost as if it came from the devil [...] when it was set on its feet, it only stared round and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs. Earnshaw was ready to fling it out of doors: she did fly up – asking how he could fashion to bring that gipsy brat into the house [...] The master tried to explain the matter [...] [he had seen it] starving, and houseless, and as a good dumb in the streets of Liverpool where he picked it up and inquired for its owner – Not a soul knew to whom it belonged” (BRONTË, 2003, p. 51-52).

¹³⁰ “Language as communication and as culture [...] are then products of each other. Communication creates culture: culture is a means of communication. Language carries, particularly through orature and literature, the entire body of values by which we come to perceive ourselves and our place in the world”.

evidente, especialmente porque a primeira reação em relação ao estrangeiro é julgá-lo como inferior, não apenas pela diferença de cor, mas porque não fala a língua inglesa. O resultado do contato com os ingleses é que esse importante traço cultural que Heathcliff traz consigo - a língua - é extirpado. Contudo, ele utilizará a língua inglesa para: amaldiçoar seus algozes; dirigir-se a eles com autoridade; zombar dos que o cercam; além de seduzir mulheres inglesas, com o objetivo de apropriar-se de seus bens, dos seus corpos e, por fim, das terras que pertenciam aos seus algozes - O Morro dos Ventos Uivantes e Thruscross Grange.

O fragmento do romance acima citado mostra que, ao chegar à casa dos Earnshaw, Heathcliff é imediatamente associado ao Mal, o qual se tornaria quase um sinônimo do protagonista ao longo do romance, devido ao misticismo comumente ligado à sua raça em oposição à forte presença do cristianismo na obra. Heathcliff é visto como algo que causa medo por representar uma cultura tão distinta quanto considerada assustadora e por representar o perigo de ser um intruso indesejável, o *outro*, uma raça diferente coabitando no seio de uma típica família inglesa do interior.

Segundo Wion (2003, p. 372-3, tradução nossa), Heathcliff é visto pelos ingleses como o arquétipo do *outro*: “[...] misterioso, perigoso, demoníaco, subumano, uma força do ‘externo’ ao invés de natureza ‘humana’¹³¹”. O medo dos Earnshaw, com exceção do Sr. Earnshaw e Cathy, é o da contaminação, do hibridismo, da possibilidade de surgimento de qualquer tipo de desordem através de uma cultura diferente da inglesa que ameace a ordem estabelecida, de modo que alguém que cause tamanha apreensão era imediatamente tratado como um não-humano, como um não-livre, como pertencendo a alguém que teria poder para impor-se e controlar tal figura.

Havia outras razões por trás da reação tão forte à presença de um garoto estrangeiro cujo idioma é desqualificado pelos Earnshaw. Com tantos povos sob o domínio inglês à época da narrativa, como os indianos (de onde, possivelmente, os ciganos tiveram origem, segundo Schepis, 1999), congoleses e chineses de Hong Kong, por exemplo, não deve ter sido de forma aleatória que Brontë elegeu um cigano como protagonista. A oposição presente no romance entre o bem e o mal, a luz e as trevas, a calma e a tempestade, os brancos e os não-brancos, os cristãos e os não-cristãos, os falantes de inglês e os não-falantes desse idioma, a civilização e o barbarismo, os livres e os não-livres, tem em Heathcliff – em tese, um cigano - seu representante máximo, uma vez que os ciganos não são um povo que tem uma pátria,

¹³¹ “[...] mysterious, dangerous, demonic, subhuman, a force of ‘external’ rather than ‘human’ nature”.

são nômades, têm pele morena, e têm um código de conduta que difere daquele dos ocidentais, de modo geral.

A esse respeito, embora reconhecendo ser esta uma fonte inglesa, a *Encyclopaedia Britannica* (1970, p. 1076, doravante *Britannica*) relata que os ciganos são um povo nômade, sem nacionalidade, boêmios; a *Barsa* (2005) reforça a mesma informação. À luz do exposto, percebe-se uma diferença interessante entre a cultura inglesa e a cultura de Heathcliff - se é que ele de fato é um cigano - no que se refere à migração (o povo inglês teve origem - dentre outros - com a migração dos celtas vindos da Rússia para a Europa ocidental) e ao nomadismo (comum aos ciganos). A migração é um fenômeno transitório e, carregado de acentuado desejo de fixação. Contudo, o povo cigano deixou de lado o sentido ou a ideia de migração para se tornar um povo nômade, e essa é talvez uma das características mais expressivas de sua estrutura social e a melhor maneira de manter vivas as suas tradições (SCHEPIS, 1999). Esse traço, característico do povo cigano, contrasta com a forte ligação que os ingleses desenvolveram em relação à terra, e o afinco deles na manutenção e defesa do próprio território.

No caso de Heathcliff, seu apego não é a O Morro dos Ventos Uivantes, muito menos a Thruscross Grange, mas a Cathy. Embora podendo partir quando desejasse - e isso seria um prêmio do destino para os que o cercavam - ele desenvolve um apego ilimitado à pessoa de Cathy e aos espaços geográficos que o fazem lembrar-se dela, de modo que, mesmo após a morte da amada, ele se mantém fiel ao que um dia viveram naqueles espaços. Além disso, permanecer sob aquela atmosfera de desprezo para um dia tornar-se dono das duas propriedades representa o triunfo de Heathcliff sobre todos os que o oprimiram no passado e a superação das humilhações que sofreu.

A *Barsa* (2005) e a *Britannica* (1970) reconhecem que a história dos ciganos é uma história de perseguição política e religiosa. Eles foram vítimas de escravidão, de tortura e de morte por acusações de prática de bruxaria. Na Inglaterra, o ódio que eles inspiravam era tamanho que, no século XVI, qualquer pessoa que casasse com um deles seria condenada à morte. Além disso, são vistos como um grupo sem raízes, em virtude da sua reconhecida prática de deslocamento geográfico; não têm classes sociais, nem hierarquia na sua sociedade. Sendo assim, são vistos como pessoas cujo estilo de vida representa, sobretudo para europeus da época em que se passa a narrativa do romance de Brontë, uma ameaça às normas da sociedade em que viviam.

A *Britannica* (1970) revela ainda que uma das características dos ciganos é não aceitar os códigos éticos da civilização ocidental, o que sempre causou um certo mal-estar nas

suas viagens por países ocidentais. É importante destacar que as informações extratexto aqui apresentadas servem como ilustração para a criação da representação do cigano Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, por parte dos personagens, dos narradores e da voz narrativa, de modo que ampliam a compreensão do que significava ser um cigano na Inglaterra setecentista, embora a obra apenas lance a possibilidade de Heathcliff ser cigano, uma vez que sua origem, povo e língua não são definidos.

O estigma da inferioridade cultural e o racismo contribuem para a degeneração de Heathcliff devido à posição de liminalidade que ele ocupa na sociedade inglesa setecentista. A chegada dele à família ameaça o único herdeiro dos Earnshaw. Hindley encarna o pensamento do homem inglês, senhor de terras e, conseqüentemente, representa as ideologias patriarcalistas, assim como as da classe, pois sua primeira medida após a morte do pai foi privar Heathcliff de todo e qualquer acesso à educação. Ele também “[...] tirou-o [Heathcliff] da companhia de todos para metê-lo entre os criados, privou-o das lições do pastor, substituindo-as por trabalhos fora, exigindo dele o mesmo trabalho dum empregado” (BRONTË, 1971, p. 50)¹³².

A atitude de Hindley ilustra o pensamento de Janmohamed (2004) de que tornar-se cristão ameaçava eliminar uma das diferenças fundamentais entre os *outros* e os europeus, de modo que a atitude do jovem Earnshaw de não permitir que Heathcliff seja orientado nos moldes cristãos garante também a manutenção dessa importante diferença. Ironicamente, Hindley não apresenta devoção pelo Cristianismo, bem como Heathcliff. Hindley, todavia, age segundo o que Bhabha (2004, p. 33, tradução nossa) chama de “[...] relações deferenciais do poder colonial [...]”, as quais envolvem “[...] hierarquia, normatização, marginalização, e assim por diante¹³³”. Portanto, a forma de não perder o controle dos bens para um cigano¹³⁴ é dominá-lo, oprimi-lo, negar-lhe acesso à educação e colocá-lo em uma posição de inferioridade, sobretudo porque como comenta Boehmer (2005, p. 27, tradução nossa), para os europeus, “[...] personagens coloniais e seus desdobramentos tinham o poder de ameaçar a

¹³² “He drove him from their company to the servants, deprived him of the instructions of the curate, and insisted that he should labour out off doors instead, compelling him to do so, as hard as any other lad on the farm” (BRONTË, 2003, p. 59).

¹³³ “[...] deferential relations of colonial power [...]” “[...] hierarchy, normalization, marginalization, and so forth”.

¹³⁴ Segundo Armstrong (2003), embora a tendência em geral seja se pensar o colonialismo britânico em termos da conquista inglesa primeiro da América do Norte e então de partes da África e Ásia, o colonialismo acontecia dentro da Grã-Bretanha. O ritmo da colonização interna aumentou após a América ganhar independência e antes da década de 1850, quando o Império tomou sua forma moderna. Ao se tornar uma nação moderna, a Grã-Bretanha experimentou uma divisão cultural do trabalho que produziu a essência inglesa e uma periferia étnica. Membros de grupos mais e menos abastados tendiam a dar papéis a cada um com base em sinais visíveis – incluindo dialeto, religião, vestimenta, alimentação e habilidades, além de distinção por características físicas – os quais vieram a ser vistos como essenciais para a natureza de cada grupo.

segurança da sociedade doméstica¹³⁵”. Além disso, “[...] havia sempre a dúvida de que o homem branco britânico pudesse não estar completamente no controle¹³⁶” (BOEHMER, 2005, p. 66).

Por conseguinte, a opressão, o silêncio e a repressão impostos por Hindley a Heathcliff são o resultado da ideologia da metrópole. Heathcliff é o *outro* racial que vive em uma sociedade branca e onde não há espaço para manifestações da sua cultura original. Sua solidão é uma marca no romance – ele é isolado do seu povo, da sua história, da sua cultura. O resultado da imposição da ideologia imperialista é a diminuição da manifestação dos dados de referência identitária em Heathcliff, tais como: a língua materna, que faz com que ele termine por assimilar a cultura inglesa, em diversos aspectos, e passe a imitar a cultura estrangeira, que lhe é imposta como superior. Apesar das consequências que Heathcliff sofre resultantes do seu encontro com o centro imperial – ou da *adoção* dele pelo centro ou ainda pela *retirada* dele da margem, ambas as possibilidades representadas pela atitude do Sr. Earnshaw de levá-lo para casa –, que lhe impõe o silenciamento e a marginalização, ele não desiste de buscar uma solução para sua condição naquela sociedade inglesa.

Percebe-se que os demais personagens vêem em Heathcliff a imagem de um *invasor* de território e a sua consequente perseguição é recorrente na narrativa, embora ele tenha sido levado pelo Sr. Earnshaw para viver junto com sua família. A primeira *invasão* teria ocorrido com a “intrusão” dele no ambiente familiar dos Earnshaw. A segunda seria – já no início da adolescência – o transpassar dos limites de O Morro dos Ventos Uivantes e a ida às terras dos Linton, em uma inocente brincadeira com Cathy que lhes custaria a felicidade, pois, após Cathy ter sido atacada pelos cães da propriedade, os dois são levados à presença dos Linton. Em uma das muitas narrativas-dentro-de-narrativas, Heathcliff relata a Nelly como foi o encontro, em que os Linton e ele se enfrentaram pela primeira vez:

“Cale a boca ladrão indecente! Você irá parar na forca por causa disso” [disse-lhe o empregado do Sr. Linton][...] “Desafiar um magistrado na sua *fortaleza* e ainda por cima num dia de sábado! [...] Oh! minha querida Maria [...] Não tenha medo. É apenas um menino [...] no entanto a perversidade se retrata no rosto dele. Não seria um benefício para a região enforcá-lo imediatamente, antes que ele mostre em atos a natureza que os seus traços revelam?”[disse-lhe o Sr. Linton] Empurrou-me para debaixo do lustre, e a Sra. Linton pôs os óculos e levantou, horrorizada, as mãos. Os medrosos dos meninos também se aproximaram. Isabel balbuciava: “Que sujeito horrível! Bote-o na adega, papai. Ele é igualzinho ao filho da cigana que roubou meu faisão domesticado [...]” “Oh! Oh! Deve ser a tal aquisição que fez meu

¹³⁵ “[...] colonial characters and developments had the power to threaten the security of society at home”.

¹³⁶ “[...] there was always the doubt that the British man might not be fully in control”.

falecido vizinho, na sua viagem a Liverpool! [...] Um *filhote* de hindus ou algum pária da América ou da Espanha (BRONTË, 1971, p. 53, grifo nosso)¹³⁷.

O encontro acima descrito mostra, mais uma vez, Heathcliff sendo sujeito ao escrutínio visual que o relega ao que os ingleses consideram ser seu lugar na ordem social; mais uma vez ele é tratado como um animal de uma espécie estranha que se encontra fora do seu *habitat* natural. Ele está, assim, sujeito ao olhar colonial¹³⁸, à arrogância derivada do imperialismo inglês e à ideologia que prega a inferioridade de sua raça. Do seu rosto escuro, os Linton extraem sua natureza e destino, e sentem-se no direito de puni-lo por crimes cometidos por outros de aparência semelhante (MEYER, 2003). A postura do Sr. Linton é compreensível, pois na opinião de Boehmer (1998), na fisionomia do nativo, os brancos temem e amam reconhecerem o delineamento do próprio rosto.

O Sr. Linton, ao especular a origem de Heathcliff, associa-o a um povo e a países sujeitos ao imperialismo inglês naquela época, e ao fazer referência ao fato de Heathcliff ter sido achado em Liverpool data historicamente o problema social com o qual se depara inesperadamente em sua própria *fortaleza* (MEYER, 2003). A reação dos Linton em seus contatos com um estrangeiro em seu próprio território ilustra a questão de encontros coloniais, sobretudo porque como sustenta Boehmer (2005, p. 68, tradução nossa), ao mesmo tempo em que “[...] o olhar dependia da posição do colonizador em controle de um sistema total, era também uma expressão potente de tal posição¹³⁹”. E estar no controle ou “[...] governar era conhecer [...] O europeu se coloca no local de um observador elevado, um arqui-investigador em relação ao qual o mundo todo era um objeto de escrutínio¹⁴⁰” (BOEHMER, 2005, p. 69; tradução nossa).

¹³⁷ “Hold your tongue, you foul-mouthed thief, you! You shall go to the gallows for this [...] To bear a magistrate in his stronghold, and on the Sabbath [...] Oh, my dear Mary [...] don’t be afraid, it is but a boy – yet the villain scowls so plainly in his face, would it not be a kindness to the country to hang him at once, before he shows his nature in acts, as well as features? [...] He pulled me under the chandlerier, and Mrs. Linton placed her spectacles on her nose and raised her hands in horror. The cowardly children crept nearer also, Isabella lisping – Frightfull thing! Put him in the cellar, papa. He’s exactly like the son of the fortune-teller, that stole my tame pheasant [...] I declare he is that strange acquisition my late neighbour made in his journey to Liverpool – a little Lascar, or an American or Spanish castaway” (BRONTË, 2003, p. 61-62).

¹³⁸ O olhar, para Bonnici (2005a, p. 44), “[...] é uma das mais eficazes estratégias do colonizador. Através do olhar, da vigilância e da observação, sinônimos do poder, o colonizador define a identidade do sujeito colonial, objetiva o sujeito no sistema identificador das relações do poder e salienta a subalternidade dele. Através do olhar, o sujeito colonial é interpelado pela exclusão e desaprovação. Consequentemente, este começa a aceitar os valores e a ideologia do colonizador e a comportar-se de acordo com esses pressupostos.”

¹³⁹ “[...] the gaze depended on the colonizer’s position in charge of a total system, it was also a potent expression of that position”.

¹⁴⁰ “[...] to govern was to know [...] the European cast himself as elevated observer, and arch-investigator in relation to whom the whole world was an object of scrutiny”.

Meyer (2003), ao analisar o primeiro encontro entre Heathcliff e os Linton, observa que o fato do Sr. Linton especular a origem de Heathcliff, associá-lo aos países e aos povos sob domínio inglês, e a referência a Liverpool são significativos porque no ano em que se passa tal encontro – 1769 - essa cidade era o maior porto inglês, o centro do comércio marítimo e de escravos, que chegavam à Inglaterra não apenas da África para serem vendidos às colônias inglesas, portuguesas e espanholas na América. Existia em Liverpool¹⁴¹ uma rua chamada *Negro Row* – Ala dos Negros – onde não-brancos eram vendidos e submetidos às leis de propriedade inglesas. Portanto, o fato do Sr. Earnshaw ter indagado sobre a quem Heathcliff pertencia logo após encontrá-lo, era apenas o reflexo de sua observância às leis locais para não-brancos.

Contudo, o Sr. Linton, ao fazer a *inspeção* da aparência de Heathcliff mencionada logo acima, fez com que o jovem estrangeiro fosse colocado novamente através do olhar do império, de volta à condição de propriedade e lhe atribui o papel inferior de desajustado racial. Essa passagem também mostra Brontë denunciando a irracionalidade do racismo inglês da época ao descrever o medo e a arrogância dos ingleses ao contemplarem o rosto escuro de um simples garoto, e, o desejo inglês de controlar as raças escuras e subjugar-las através da redução e leitura preconceituosa da fisionomia de tais povos (MEYER, 2003).

O relato do primeiro encontro entre Heathcliff e os Linton se reveste de um valor significativo por partir de um narrador que não é Lockwood nem Nelly, mas o próprio Heathcliff, ao relatar e analisar um encontro colonial que teve, o qual reforça o tratamento por ele recebido diariamente na família dos Earnshaw. Por outro lado, é necessário considerar que nesse primeiro contato, Cathy é seduzida pelo luxo e pela riqueza dos Lintons, ao passo que Heathcliff enquanto um *outsider*, mais uma vez, é vítima de rejeição. Como Heathcliff despreza os Linton e o que eles representam, sua narrativa sobre o encontro “[...] se torna suspeita, talvez as coisas tenham ocorrido como Heathcliff as relata ou talvez ele pinte um quadro enfiado¹⁴²” (WASOWSKI, 2001, p. 27, tradução nossa). A ideia de narrativa suspeita por parte de Heathcliff é reforçada pelo relato dele sobre as circunstâncias obscuras da morte de Hindley, da qual fica subentendida que ele o matou. Contudo, há consistência na

¹⁴¹ Um dos principais portos de comércio de escravos, essa cidade no período em que se passa a história, foi o lar de muitos refugiados da Europa que haviam sido falsamente persuadidos que de lá chegariam a Nova Iorque. Foi também o lar de inúmeros irlandeses e gauleses. Além disso, tinha uma das maiores comunidades de chineses do mundo. A voz narrativa não revela o motivo da viagem do Sr. Earnshaw a Liverpool, mas o resultado da sua visita à Liverpool é a chegada de Heathcliff à propriedade da família.

¹⁴² “[...] becomes slightly suspect. Perhaps things occurred exactly as Heathcliff relates them or perhaps he paints a slightly skewed picture”.

narrativa dele sobre seu primeiro contato com os Linton, uma vez que os encontros seguintes reforçam a postura deles narrada por Heathcliff a Nelly.

Em relação à questão dos idiomas falados, na chegada de Heathcliff a O Morro dos Ventos Uivantes, ele era incapaz de comunicar-se por falar uma outra língua. No encontro com os Linton, ele é mais uma vez silenciado pelo poder da linguagem e do olhar dos ingleses. Na realidade, Heathcliff não parece optar pelo silêncio, ele é apenas forçado a exercê-lo devido a uma espécie de violência, de início, impassível de qualquer reação de defesa, sobretudo pela verbalização (MEYER, 2003). Contudo, refeito do ataque, ele utiliza a língua dos seus opressores para narrar a violência que sofreu e, de algum modo, mostrar – no caso, a Nelly – que está atento e consciente em relação ao que lhe fazem, ou seja, ele não é um alienado, apesar de submeter-se à ordem hegemônica, inicialmente de forma inconscientemente, depois, de forma estratégica. Para Meyer (2003), a narrativa de Brontë revela a forma como funciona o poder da dinâmica dos embates coloniais que distribuem a agência da linguagem¹⁴³ ao ter o próprio Heathcliff narrando sua captura e silenciando Nelly ao revelar sua capacidade de julgar seus captores, além de ter uma visão crítica de mais um encontro ao qual é submetido, ao relatá-lo da sua própria perspectiva.

O embate colonial entre os Linton e Heathcliff tem desdobramentos significativos no romance. O segundo encontro entre eles, dessa vez, será na propriedade dos Earnshaw. Os Linton visitam Cathy que havia se recuperado do ataque dos cães – as visitas evoluem e culminam no casamento dela com Edgar Linton. Em uma conversa com Nelly, Heathcliff deixa escapar o quanto se sujeitou à e introjetou a ideologia dominante. E a fala de Nelly também se reveste de um profundo - embora temporário - senso de crítica às ideologias imperialistas inglesas:

- Eu queria ter cabelos louros e a pele alva, andar bem vestido e bem comportado como ele e ter a sorte de ser tão rico quanto ele vai ser [...] - Um bom coração ajudá-lo-á a ter um bom rosto, meu rapaz, mesmo que você fosse um verdadeiro negro [...] *Quem sabe se seu pai não era imperador da China e sua mãe um rainha indiana*, capazes, cada qual de comprarem, com seus rendimentos de uma semana, O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange juntos? E você foi raptado por piratas e trazido para a Inglaterra. No seu lugar, teria eu orgulho de minha alta linhagem e esta ideia me daria coragem e dignidade para suportar a opressão dum *mesquinho fazendeiro!* (BRONTË, 1971, p. 59, grifos nossos)¹⁴⁴.

¹⁴³ Conforme explica Bonnicci (2005a, p. 13-14), “[...] a agência é a capacidade de agir de modo autônomo, determinado pela construção da identidade. Na teoria pós-colonial, agência, intimamente ligada à subjetividade, é a capacidade do sujeito pós-colonial reagir contra o poder hierárquico do colonizador. Como a subjetividade é construída pela ideologia, pela linguagem e pelo discurso, a agência deve ser uma consequência de, pelo menos, um desses fatores”.

¹⁴⁴ “[...] I wish I had light hair and a fair skin, and was dressed, and behaved as weel, and had a chance of being as rich as he will be [...] A good heart will help you to a bonny face, my lad [...] if you were a regular black [...]

A confissão de Heathcliff, apresentada no fragmento acima, é por demais complexa. Ela exemplifica o pensamento de Fanon (1983) acerca do quanto a condição de dominado está ligada à do poderoso opressor numa certa relação de implacável dependência que é moldada pela conduta de ambos. Heathcliff odeia seus opressores, mas ao mesmo tempo os admira em alguns aspectos. Sua experiência é marcada pela inveja e pelo desejo de ser, de agir e de se parecer com eles, porque tais pontos o distinguem dos que detêm o poder hegemônico, embora o poder seja sempre passível de mobilidade, mas na adolescência, Heathcliff não tinha essa compreensão. Na realidade, o desejo de Heathcliff parece estar, intimamente, ligado à sua vontade de ser um igual e à vontade de inclusão/aceitação por parte daquela sociedade em que vivia por causa do seu amor a Cathy, sua única fonte de amor, aceitação, inclusão, sua única família. Adotar é a palavra certa, uma vez que ele poderia ter fugido, como o fez anos depois de ter a conversa acima mencionada com Nelly, mas voltou por Cathy e pelo resgate da própria honra.

Desse modo, o olhar aparentemente hipnotizado pela imagem do europeu branco que ele introjeta como a ideal para um ser humano, não deixa de condená-lo a uma existência derivativa dos padrões que lhes foram transmitidos, como os que deveriam ser alcançados. A aparência de Edgar que Heathcliff deseja está intimamente ligada à ideia de poder e, como sugere Gandhi (1998), o poder costuma ser visto como uma diferença qualitativa ou um fosso entre aqueles que o têm e aqueles que devem sofrer seus efeitos e submeterem-se a ele. O poder designa um espaço imaginativo que pode ser ocupado, um modelo cultural que pode ser imitado e desafiado.

Quando Nelly sugere que Heathcliff poderia ser filho da realeza indiana ou chinesa, é o único momento em que ela se posiciona, de certo modo, *contra* os ingleses, mesmo fazendo isso de maneira aparentemente irrefletida, porém seu discurso tem um poder surpreendente, pela natureza questionadora que apresenta. Portanto, embora Nelly demonstre ao longo da narrativa que comunga com a postura imperialista dos seus compatriotas, ao sugerir que Heathcliff poderia ser um príncipe indiano ou chinês, o leitor pode se questionar de que lado ela, de fato, está. A dubiedade das suas palavras torna a narrativa da criada suspeita, entretanto, mesmo diante de tanta suspeição, o fato é que a fala de todos mostram a opressão sofrida pelo estrangeiro.

Who knows, but your father was Emperor of China, and your mother an Indian queen, each of them able to buy up, with one week's income, Wuthering Heights and Thrushcross Grange together? And you were kidnapped by wicked sailors, and brought to England. Were I in your place, I would frame high notions of my birth; and the thoughts of what I was should give me courage and dignity to support the oppressions of a little farmer!" (BRONTË, 2003, p. 67-68).

Outro ponto importante a ser discutido em relação à conversa entre Nelly e Heathcliff apresentada no fragmento acima, é que a tentativa de Nelly de construir uma origem para Heathcliff sai do campo especulativo para tornar-se definitivo porque se torna a única “explicação/especulação” acerca da origem dele (ARMSTRONG, 2003). Nelly, de modo surpreendente, atribui uma parentela poderosa a alguém tratado como subalterno, aventurando a hipótese de ele ter sido trazido à Inglaterra à força; sua especulação oferece ao oprimido uma espécie de retribuição por sua *colonização* forçada. A narradora o associa às terras e a dois povos sinônimos de poder e de civilizações mais antigas que a inglesa – à época da narrativa, a Índia havia sido apropriada e subjugada pela expansão imperialista inglesa, ao passo que a China lutava para não sofrer o mesmo dano.

Além disso, a citação acima mostra que Nelly reduz Hindley – uma figura que é vista por si mesma e pelos demais personagens como um homem de posses - a um *mesquinho fazendeiro*, ou *pequeno fazendeiro*, conforme a versão original, o que de fato ele é, sobretudo se comparado com as poderosas figuras chinesa e indiana que Nelly evoca. Mais uma vez, a fala de Nelly revela-se subversiva por ir de encontro ao pensamento geral das pessoas do seu convívio.

A escolha de Nelly por associar Heathcliff à China e à Índia revela uma profunda compreensão sobre o que causaria terror aos ingleses: ver esses povos revoltados em seu próprio território. Os chineses e os indianos causavam insegurança política aos ingleses em 1847, ano da publicação do romance, visto que os ingleses estavam consolidando o controle político na Índia que era governada por líderes nativos subordinados à Inglaterra. A China os assustava também devido a recente Guerra do Ópio entre 1840 e 1842, como mostra Meyer (2003), travada entre os dois países e que culminou com o triunfo militar dos ingleses, apesar da resistência dos chineses que conseguiu mantê-los afastados de cidades estratégicas. Nesse período, o império inglês estava menos confiante na dissolução do governo chinês para sobrepor-se a este.

Através do discurso de Nelly, a narrativa sugere a possibilidade de povos outremizados unirem-se e vingarem-se da subjugação que sofreram nas mãos dos ingleses. Além disso, ambos os narradores, Nelly e Lockwood, lançam uma possibilidade “perturbadora” para os ingleses do século XIX sobre o destino de Heathcliff durante os três anos em que esteve desaparecido - fuga motivada por ter descoberto que Cathy iria casar-se com Edgar:

Fugiu para a América, cobrindo-se de glória, derramando sangue de seus conterrâneos? [indaga Lockwood, a Nelly que comenta sobre Heathcliff quando do

seu retorno:] Era uma voz profunda e de acento estrangeiro [...] Era agora um homem de boa compleição, de elevada estatura e de formas atléticas [...] Seu porte ereto dava a ideia de que já houvesse estado no exército [...] Revelava inteligência e não conservava sinais da antiga degradação. Uma ferocidade semicivilizada [...] Suas maneiras eram até mesmo dignas, completamente desprovidas de rudeza [...] (BRONTË, 1971, p. 91 e 95)¹⁴⁵.

Nelly e Lockwood situam o período de ausência de Heathcliff – que retorna rico, e livre da submissão à condição de subalterno – a uma época de insurreições coloniais coincidindo com a mudança da postura dele. O período histórico em que transcorre a narrativa era de ansiedade política sobre a perda de colônias inglesas. Lockwood especula se Heathcliff lutou na América e sua teoria nasce do fato de Nelly levantar vários pontos que indicam uma possível experiência militar nos modos de Heathcliff. O romance revela - quando se calculam as datas fornecidas – que a ausência de Heathcliff ocorreu entre 1780 e 1783, os últimos anos da Revolução Americana. Sendo assim, Brontë o associa às guerras arquetípicas de rebeliões coloniais de sucesso, conforme sugere Meyer (2003), que ameaçavam invadir a Inglaterra. Com o descontentamento do Canadá, da Irlanda, dos Estados Unidos e das colônias do Caribe, o império inglês estava ameaçado na América à época em que se passa a narrativa.

Nelly relata, apesar da sua absoluta falta de simpatia por Heathcliff - que é compartilhada por vários personagens, exceto o Sr. Earnshaw, Cathy e Hareton –, os desdobramentos do retorno dele, ou seja, a retomada do contato com Cathy e, conseqüentemente, com os Linton e com os Earnshaw, e a suspeita do propósito de vingança dele. Nelly mostra que à medida que retoma os antigos contatos, percebe-se que Heathcliff voltara para vingar-se, apropriar-se e tornar-se dono das terras e das riquezas das duas famílias que o haviam oprimido, os Earnshaw e os Linton.

Para tanto, Heathcliff utiliza a ideologia à qual havia sido submetido em benefício próprio, de modo que reduz o filho de Hindley, Hareton, à condição de semiescravo ao privar-lhe o acesso à educação, à liberdade e a um tratamento digno, além de subjugar – de certo modo - o próprio Hindley que, por sua vez, degrada-se após a morte da esposa, Francis. O resultado da transformação pela qual ele passa nos três anos de ausência é que o recém-adquirido poder por ter supostamente derramado sangue dos ingleses torna Heathcliff um representante de todas as colônias inglesas que se revoltaram contra a metrópole e obtiveram sucesso (MEYER, 2003).

¹⁴⁵ “[...] escape to America, and earn honours by drawing blood from his foster country? [...] It was a deep voice, and foreign in tone [...] He had grown a tall, athletic, well-formed man [...] His upbringing carriage suggested the idea of his having been in the army [...] it looked intelligent, and retained no marks of former degradation. A half-civilized ferocity lurked yet [...] and his manner was even dignified, quite divested of roughness [...]” (BRONTË, 2003, p. 95-99).

A diferença marcante entre *O morro dos ventos uivantes* e demais obras canônicas da literatura inglesa é que Brontë coloca a figura do outro racial, do colonizado dentro da metrópole imperialista, vencendo e oprimindo os ingleses. De modo que os donos de tudo passam à destituição, e o destituído passa a ser o senhor - mesmo assim, nunca será visto como um cidadão inglês pelos personagens.

Por essa razão, o fato de Heathcliff voltar rico, bem vestido e reconhecendo seu valor ao libertar-se da sujeição significa muito. Ele decide assumir comportamentos e posturas dos que o cercam, com o objetivo de atingir os padrões do homem branco inglês para poder sentir-se em condições de competir com Edgar por Cathy. As máscaras que a sociedade inglesa o levou a adotar são a roupa, os modos, a postura em relação à terra e às mulheres, entre outros. Embora utilizando tais máscaras, por baixo delas está a sua essência que transgride o sistema dos ingleses, e nem mesmo com elas obtém a condição que de fato desejava: a de ser plenamente aceito por Cathy.

Por ocasião do seu retorno, Heathcliff passa a ser tratado como um cavalheiro; passa a ser chamado de *senhor*, contudo, tais gestos parecem ser mais uma concessão, em virtude da elegância e bons modos dos ingleses ricos, do que mesmo um gesto de respeito e de reconhecimento para com Heathcliff na condição de homem rico. Mas também significa seguir as convenções sociais que ditam a maneira de tratar alguém que tenha dinheiro, se vista e se comporte como ele agora o faz. O que Heathcliff faz é tentar adaptar-se, de maneira mais profunda, por amor a Cathy e, para lidar com a rejeição, utiliza-se das máscaras. Tal atitude é resultante do fato de que o sujeito colonizado percebe que jamais atingirá a brancura que lhe ensinaram a desejar, daí esconder a negritude que ele aprendeu a desvalorizar de diversas maneiras. Isso leva o subalterno à mímica da cultura branca (BHABHA, 2007), conforme será discutido adiante.

Enquanto Cathy não resiste à limitação e à opressão que a sociedade impunha a ela enquanto mulher - e morre ao dar à luz, pressionada pelo desespero do marido obrigando-a a escolher entre ele e Heathcliff -, Heathcliff carrega o desejo de viver para destruir os Earnshaw e os Linton. De certo modo, ele já havia conseguido isso nas obscuras circunstâncias que levaram Hindley à morte, após ter se degradado devido à morte de sua esposa e perdido O Morro dos Ventos Uivantes no jogo para Heathcliff, e como não teria para onde ir, submetera-se à humilhação de dividir o mesmo teto com o desafeto.

No entanto, o projeto de Heathcliff é também o de destruir os Linton e a primeira vítima é Isabella que, incapaz de suportar o tratamento recebido enquanto sua esposa, o abandona, grávida do único filho que tiveram. Posteriormente, Heathcliff força o próprio

filho, o fraco Linton Heathcliff, à beira da morte, a casar-se com a filha de Cathy – Catherine, para obter o controle de Thrushcross Grange, cujo dono, Edgar, estava à morte - pois o que era da mulher era controlado pelo marido. Daí em diante, Heathcliff passa a dominar tudo o que sempre desejou e odiou, bem como a oprimir a nora e o filho de Hindley, Hareton, únicos sobreviventes das duas famílias. Próximo ao fim da vida de Heathcliff, os dois jovens, Catherine e Hareton, apaixonam-se. Catherine rebela-se contra o ex-sogro e passa a incitar Hareton a defender a própria herança, a qual, assim como a da jovem, é controlada por Heathcliff por vias legais.

Em seu estudo sobre *O morro dos ventos uivantes*, *The structure of Wuthering Heights*, de 1926, Sanger (1979) afirma que a obra apresenta, com exatidão, as leis - inclusive matrimoniais – da época, e que a autora tinha um conhecimento considerável delas. Segundo o autor, como o período da narrativa – 1771 a 1803 – é anterior à Lei de Herança de 1834, e à Lei do Testamento de 1837, Emily Brontë utiliza as leis da época em que se passa sua história. Sanger defende que o que é notável sobre *O morro dos ventos uivantes* é que as dez ou doze referências sobre as leis são suficientes para fazer o leitor compreender os vários processos legais pelos quais Heathcliff obteve aquelas duas propriedades.

Através desse romance, Brontë parece denunciar que a sociedade imperialista inglesa é responsável pela transformação de Heathcliff, que se torna um homem amargo, infeliz, cruel e vingativo. Durante muito tempo, ele só conheceu aspiração e derrota de várias naturezas, tensão entre seus impulsos e a resistência do mundo que o cercava. Apenas em Cathy ele encontrou compreensão, união, companheirismo, mas a sociedade imperialista inglesa foi inimiga do seu ideal, condenando-o à impossibilidade de encontrar um ambiente acolhedor, à errância, e à perda de Cathy; sua única culpa, portanto, é ser ele mesmo.

Motivado pelo tratamento recebido naquela sociedade, a vingança de Heathcliff acontece não só em relação aos homens: ele leva Hindley à falência, ao estimular seu vício em jogo (dentro da sua própria casa, O Morro dos Ventos Uivantes, Hindley joga e perde a propriedade para Heathcliff e passa a morar de favor nela). Ele prova a superioridade do seu caráter viril sobre o frágil Edgar (dentro da própria casa de Edgar, Heathcliff o desqualifica enquanto homem, juntamente com Cathy, na cena da cozinha, o que leva Edgar às lágrimas diante da sua impotência em enfrentar aquele terrível opositor). Ele impõe a Hareton o mesmo tratamento que recebera na infância (de herdeiro, Hareton passa a ser serviçal na propriedade que há séculos pertence à sua família). Ele reduz o próprio filho a um objeto de arranjo casamenteiro para herdar a propriedade de Edgar (desqualificando-o enquanto homem, uma

vez que os xingamentos que imprime ao jovem o ligam à fragilidade, uma suposta típica característica feminina).

No que se refere às mulheres, Heathcliff as espanca (Isabella e Catherine), sujeitando-as à coerção sexual e econômica, inclusive Nelly, que passa a ser uma de suas empregadas. Meyer (2003, p. 496, tradução nossa) afirma que Heathcliff cria um mundo no “[...] qual força física e poder econômico, vindos de uma fonte externa e misteriosa, tomam o lugar da lei e dos padrões morais de moralidade. Suas ações são uma mímica da brutalidade do imperialismo britânico¹⁴⁶”. Em outras palavras, Heathcliff representa um agente do imperialismo às avessas; ele simboliza o retorno - para o revide - do oprimido pelo colonialismo. Por conseguinte, ele põe em prática alguns dos maiores medos de império inglês: ele se infiltra, provoca hibridismo, contamina o sangue inglês, oprime os da *raça superior* e triunfa sobre tudo e todos ao levar a efeito seu projeto de vingança.

É importante observar que Heathcliff chega a O Morro dos Ventos Uivantes ainda na infância, e os elementos culturais que traz consigo são: o idioma; ao se relacionar no novo ambiente, fica claro o seu desapego ao Cristianismo (uma suposta característica dos ciganos, posto que em sua origem professam uma fé pagã); e o fato de amaldiçoar – no caso, a Cathy, logo após saber de sua morte – sendo essas algumas das características atribuídas a ciganos (SCHEPIS, 1999). Além desses, outros aspectos reais da sua cultura não são mencionados no romance, exceto especulações atribuídas a ciganos, como o roubo do faisão de Isabella.

Ainda assim, talvez não se possa dizer que Heathcliff, de fato, passa pelo processo de aculturação¹⁴⁷. Parece mais sensato afirmar que *assimilação* seria um termo adequado para classificar o resultado da sua interação com a cultura inglesa, embora esses dois termos sejam,

¹⁴⁶ “[...] in which physical force and economic power – coming from a mysterious external source – take the place of law or local standards of morality. His actions hideously mimic the ugly brutality of British imperialism”.

¹⁴⁷ *Aculturação* é o nome que se dá ao grupo de fenômenos decorrentes do contato direto de integrantes de culturas diferentes que resulta em um processo de aquisição através do contato dos elementos culturais de um grupo de uma cultura com elementos de um grupo de outra cultura, resultando na aprendizagem e prática de padrões comportamentais entre as culturas e, conseqüentemente, resulta em outra cultura. Está relacionado à sujeição social e à imposição cultural. Contudo, há semelhanças entre os termos aculturação e assimilação; Cashmore (2000) apresenta alguns empregos de assimilação. Com relação ao primeiro, no contexto da colonização americana e afluxo de imigrantes para os Estados Unidos, por exemplo, inclusive no século XX, suspeitava-se que os imigrantes vindos da Europa oriental tinham um padrão de comportamento considerado inferior e menos facilmente assimiláveis dos que os do Nordeste da Europa. Em virtude da pressão que a sociedade americana demandava sobre esses imigrantes, a assimilação passou a significar americanização. Essa anglo-adequação significava que os imigrantes eram levados ou deveriam se adequar às práticas do grupo anglo-saxônico dominante. Em segundo lugar, o termo *cadinho de raças* referia-se ao fato de que naquele país, os grupos misturavam as suas características e produziam um novo amálgama. Já no terceiro, a minoria, apesar de assemelhar-se à maioria em vários aspectos, mantém ainda elementos de culturas distintas. Assim, compreende-se, segundo Cashmore que *assimilação* é o processo de tornar-se similar, significa adequação às práticas do grupo dominante, porém implica na manutenção de elementos da cultura original.

muitas vezes, utilizados indistintamente, segundo Cashmore (2000). No caso de Heathcliff, assimilação seria o resultado natural da interação entre uma criança e a cultura estrangeira no meio da qual passa a viver pelo resto da vida, embora seja a mímica, com seu caráter subversivo, a opção que o personagem abraça para enfrentar e reverter a condição que lhe foi imposta pela sociedade colonial inglesa.

Deve-se considerar que há uma característica comum entre *assimilação* e *aculturação* que é a repetição de costumes e de hábitos de outra cultura. A repetição leva a uma questão inevitável em relação ao romance de Brontë que é a mímica. A estratégia de poder chamada de *mímica* pelas teorias póscoloniais, dentre outras coisas, expressa um projeto de civilização que leva o dominado a imitar a cultura do colonizador, visto que sua cultural original é considerada inferior. Entretanto, o resultado, segundo Bonnicci (2005a), nem sempre é uma reprodução exata das características do colonizador, e por isso mesmo, pode ser altamente subversiva. Deve-se considerar também com Sharpe (2004, p. 99, tradução nossa) que, *the mimic man*, isto é, aquele que imita as atitudes do colonizador “[...] é uma figura contraditória que simultaneamente reforça a autoridade colonial e a perturba¹⁴⁸”.

No conceito de mímica, formulado por Bhabha (2007), encontra-se uma imagem, na qual o *real*, ou seja, a imagem que o espelho reflete é a do europeu (no caso da obra em tela, o inglês), e a imagem gerada é a do oriental (Heathcliff). A mímica opera por repetição, e tal repetição é a do mesmo, porém diferenciado. Em outras palavras, a mímica seria uma maneira pela qual o colonizado apropria-se do discurso e dos modos de vida dos colonizadores, gerando uma espécie de *repetição de presença parcial*, e a parte que falta é a que torna possível perceber que se está – no caso tratado por Bhabha – diante de um indiano que sofreu um processo de anglicanização, e que tal indiano é diferente (quase o mesmo, mas não exatamente, como diria o autor) de um inglês. Diante disso, há a possibilidade de desestabilização do discurso do colonizador - que é ambivalente - e, conseqüentemente, de sua autoridade.

Sendo a mímica uma espécie de repetição, pressupõe-se que exista algo do qual ela deriva. Na concepção de Souza (2008, p. 103), poderia se pensar como conceito genérico a figura do colonizador, isto é, “[...] a figura ideal do colonizador, assentada que está, em um determinado momento histórico, em relação a sua identidade – ou a uma identidade”. Isso posto, pode-se dizer que:

¹⁴⁸ “[...] is a contradictory figure who simultaneously reinforces colonial authority and disturbs it”.

O lugar da repetição mímica, então, seria esse espaço da identidade, no qual se pressupõe uma identidade ocidental como inicial, ou melhor, identidade de partida da qual se produz a alteridade. E, outras palavras, é a partir da centralidade de uma identidade, concebida de forma arbitrária, legal, a partir de uma relação de poder, que se torna possível o outro (SOUZA, 2008, p. 103).

Souza lembra que a lei pressupõe transgressão, e daí, poder-se-ia dizer que a repetição pode significar também transgressão, se ela – como no caso de Heathcliff e sua reprodução do comportamento dos ingleses que o cercam com o objetivo de retribuir-lhes a opressão sofrida – põe a lei (simbolizada aqui pelo discurso regulador dos ingleses) em questão, e denuncia seu caráter, por vezes arbitrário, ao utilizá-la em benefício próprio numa proposta de revide.

Quando Heathcliff passa a utilizar a língua inglesa, cria-se a possibilidade de transgressão dentro daquele sistema colonial e preconceituoso, especialmente se for considerado que a cultura inglesa passa a ser transgredida de dentro dela mesma através da fala e, particularmente, das ações de Heathcliff para com os que o cercam, pois a diferença que há, nesse caso, entre ela e a cultura dele (ou a que ele representa, no caso uma cultura que não é nem a inglesa nem uma outra europeia e, portanto, é vista como inferior) é uma diferença de natureza, pois não há, senão artificialmente, entre elas, o espaço de identidade pressuposto na diferença que vai à oposição, que transgride, conforme discute Bhabha (2007) ao se referir à relação entre a cultura do colonizador e a do colonizado.

As considerações acima indicam que Heathcliff ocupa uma situação ambivalente naquela sociedade. Apesar de chegar ainda criança à Inglaterra e não ter mais contato com sua cultura original nem manifestá-la após passar a viver com os Earnshaw, o padrão de comportamento que ele segue é o dos ingleses, embora eles não o considerem um inglês nem o próprio Heathcliff considere-se assim. O que se vê na obra é que ele ocupa um entre-lugar. Heathcliff não apresenta características de uma cultura específica, como a cigana, a indiana, a chinesa. Ele assimila a cultura inglesa, mas não é assimilado por ela. Ele não é totalmente um aculturado porque não se torna um inglês, nem comunga com as ideias deles, apenas os imita em benefício próprio. Sua diferença, ao longo da vida, é marcada e definida pela cor da sua pele e pelo que ela representa no âmbito das relações coloniais, isto é, inferioridade e, conseqüentemente, degradação.

O conceito de entre-lugar, desenvolvido por Santiago (1978), significa um movimento de resistência do colonizado à imposição dos valores do colonizador europeu. Significa desvio da norma, interstício, fenda; diz respeito à inclusão e exclusão e à ação contingente de resistência à degradação perpetuada por discursos hegemônicos. Tomando

como base as considerações de Santiago, adaptando-as para *O morro dos ventos uivantes*, pode-se dizer que Heathcliff, sem poder expressar a própria cultura – seja pela censura ou pelo esquecimento – para exercer sua diferença essencial, apropria-se e desvia o comportamento dos ingleses que o oprimem para promover o seu revide. Ao mesmo tempo ele repete e difere, imprimindo a marca da sua contestação, contrariedade e agressão. Ao imitar o inglês, ele, enquanto símbolo da resistência do colonizado, não repete automática e selvagememente os valores e comportamentos ingleses, mas de forma caiculada, ao expôr, pela imitação, a fragilidade, os mecanismos do discurso e das ações dos ingleses (colonizadores), exercendo sua resistência ao entender a força do Outro e adaptá-la para si.

Heathcliff arma sua estratégia ainda nos primeiros anos da sua adolecência. Ele se coloca entre o sacrifício de aceitar as humilhações que sofre e o jogo da espera pelo revide; entre a prisão da sua condição socioeconômica e cultural e a liberdade da transgressão que um dia irá promover; entre a submissão ao código e a agressão; entre a obediência e a rebelião; entre a assimilação e a expressão - ali, nesse lugar, um lugar de indeterminação, ele realiza sua vingança. É na transgressão que Heathcliff cria um novo uso do modelo pedido de empréstimo à cultura dominante. Assim, ele se organiza a partir de uma mediação silenciosa e traiçoeira que surpreende o *original* (a figura do inglês e seu comportamento) em suas limitações, desarticulando-o e rearticulando aquela cultura (a inglesa) de acordo com sua necessidade.

Diante do exposto, é legítimo inferir que Brontë não teria - de modo proposital - dado destaque aos elementos da cultura original de Heathcliff por este representar, na obra, não a cultura cigana, nem a indiana, nem a chinesa, mas por ele simbolizar todos os outros raciais e suas culturas que assombravam o imaginário popular inglês. Daí a origem, o idioma, o povo e a cultura indeterminados do protagonista.

Um exemplo importante para ilustrar a questão da maneira como os ingleses percebem Heathcliff é através das observações das referências estereotipadas em relação a sua pessoa. A representação estereotipada é uma maneira de se compreender a mímica, e estaria ligada ao senso de identidade própria do colonizador e a ansiedade gerada por esse fato, a qual abriria um espaço de resistência para o colonizado. Eles veem Heathcliff como um animal de uma subespécie - o qual não vê outra saída a não ser imitar o comportamento dos que o oprimem para poder sobreviver e reverter a situação que lhe foi imposta. Entretanto, os aspectos que os ingleses julgam como primitivos do seu comportamento sombrio, tais como a violência, a falta de bons modos, o desapego ao cristianismo, o fato de - na adolescência - não tomar banho com a frequência adequada para manter-se limpo, o descuido com a aparência de

modo geral, a crueldade, a suposta falta de inteligência (embora Heathcliff abandone os estudos porque não conseguia acompanhar o ritmo de aprendizagem de Cathy, já que deveria trabalhar longas horas como os demais criados em seus serviços braçais) podem ser vistos, na verdade, como atos de repúdio de Heathcliff a aspectos tão valorizados pelos ingleses que o cercam.

Entretanto, alguns dos comportamentos do jovem estrangeiro vistos como negativos pelos demais personagens da obra são - e isso por si só reveste-se de um ato irônico e subversivo por parte da autora - encontrados não apenas nele, mas em Hindley e em Cathy, dentre eles, a violência, a falta de bons modos, o desapego ao cristianismo, a crueldade. Deve-se considerar que, naquela sociedade, as mulheres representam a civilização e os bons modos, portanto, a distância do que é e representa Heathcliff em seu suposto primitivismo, equivaleria a uma distância mínima em relação aos ingleses que o rodeiam, uma vez que eles têm comportamentos semelhantes aos do protagonista, e tal semelhança entre eles e o estrangeiro está simbolizada, de forma subversiva, pela figura de uma mulher branca inglesa, Cathy.

Heathcliff repete/imita alguns aspectos do comportamento dos ingleses a sua volta com os quais ele, inicialmente, não concorda, como a manipulação de pessoas em escala inferior na divisão de classes, a opressão econômica e sexual de homens e mulheres através, inclusive, de casamentos por interesse. Entretanto, são esses elementos que ele utiliza para atingir e manter-se em uma situação que lhe confira poder. Tudo isso é utilizado por ele para vingar-se do sofrimento que lhe causaram; e isso é um típico exemplo subversivo de mímica, pois ele reproduz as estratégias usadas contra ele no passado. A maior ironia da apropriação/imitação/repetição que ele faz do comportamento dos ingleses que conhece é a utilização daquelas normas de comportamento – tidas por eles como adequadas e características de uma cultura superior – para criticá-las ao utilizá-las contra quem as pratica. É preciso que seja dito, entretanto, que os aspectos negativos do comportamento dos que o cercam que Heathcliff imita, não são exclusivos da cultura inglesa, pois são universais, mas tornam-se característica dela, na economia da obra, uma vez que representam sua hegemonia em relação ao estrangeiro.

Outro ato subversivo de Heathcliff é descrito no final do romance, quando o narrador Lockwood comenta – pela ocasião da morte do protagonista - o fato de Heathcliff ter preparado os detalhes do seu funeral para ser enterrado ao lado de Cathy: os dois caixões têm uma das laterais removidas e ele, figurativamente, uniu-se a ela em carne (pois o corpo de Cathy não havia ainda se decomposto, mesmo após tanto tempo após o seu falecimento, uma característica do gótico na obra), em osso e em sangue. Os dois amantes, afastados pelo

preconceito racial e cultural do imperialismo inglês, após a morte, uniram-se para sempre e, assim, têm nela a possibilidade de união em um ato de transgressão aos códigos social, moral, e religioso da Inglaterra. A imagem dos dois corpos unidos na dissolução final simboliza a última tentativa de Heathcliff em derrubar a última barreira entre a mulher branca da metrópole e ele, o *outro*, e desafiar o poder e a ordem ingleses, através de um último ato de hibridismo radical pós-morte (MEYER, 2003).

Lockwood, por sua vez, enquanto narrador *civilizado*, surpreendentemente não fica chocado com o último ato de desafio às regras religiosas e sociais inglesas por parte de Heathcliff. Entretanto, Kettle (1970) chama a atenção para o fato de que, de algum modo, Lockwood aprende alguma coisa através da experiência que narra, ouve e presencia, especialmente porque ele viaja para o interior de seu país como um cavalheiro, devido ao que ele achava ter sido uma desilusão amorosa, esperando encontrar famílias de classe média e uma vida tranquila. No entanto, ele se depara com o ódio nas relações sociais e coloniais, com o conflito racial e um ataque à complacência, à moral, à religião ortodoxa.

Em *O morro dos ventos uivantes*, o social fornece a matéria, isto é, o cenário, os costumes, as ideias, os traços grupais. Analisando o enredo, os personagens, os narradores, o conteúdo, a forma, o uso do externo que se torna interno, vê-se que estão entrelaçados em uma obra de viés contestador. Brontë traz para o centro do debate o que, até então, não aparecia e, conseqüentemente, não tinha espaço ou voz nas narrativas do *mainstream*, isto é, a ascensão do subalterno estrangeiro de raça escura – Heathcliff – dentro da metrópole imperialista, embora a obra também retrate o poder esmagador do sistema imperialista que o manteve sempre à margem.

Brontë revela, também, de modo irônico, como seus narradores constroem a imagem do protagonista e de si mesmos enquanto ingleses. Além disso, revela que de certo modo, uma criada, pouco letrada, consegue compreender melhor e por um breve momento ter simpatia por um oprimido – uma vez que Nelly também o é pela sua classe social e reconhece a complicada posição do *outro* racial – ao passo que o homem que se considera civilizado e culto, Lockwood, não percebe ou finge não perceber, o que não é conveniente à sua própria classe e raça. Ele, enquanto representante do sistema inglês, tem a palavra final no romance, mas suas palavras refletem incompreensão e um julgamento errado, assim como a sociedade julgou erradamente o *outro* e transformou Heathcliff em um tirano.

Diferente de alguns autores que escreviam acerca das colônias, do poder e da riqueza que elas representavam para a Inglaterra, como Donne, ou pela necessidade de desqualificá-las para investirem na exaltação dos elementos nacionais, a preocupação de Brontë não era

com o que o império fazia fora de sua metrópole, preocupava-se com o que as ideologias imperialistas estavam fazendo com as vítimas da colonização no contexto interno. Assim, Brontë faz um retrato extenso do imperialismo inglês em seu romance. Ela não apenas explora o que aconteceria se os poderes reprimidos dos *selvagens* estrangeiros fossem liberados (MEYER, 2003), mas também analisa a natureza da presença de forças externas – dos subordinados, dos marginalizados, dos excluídos – e como elas se comportam, como são levadas a se comportarem, e como o inglês reage a sua presença em seu território. A autora apresenta Heathcliff como vítima da crueldade dos seus opressores desde a infância e, juntando-se a isso, desperta a simpatia do leitor por ele através do amor que o une a Cathy (MATHINSON, 1972). Brontë invoca, assim, o elo metafórico entre as mulheres e os povos vítimas do imperialismo quando explora as energias de resistência à existente estrutura social e política da Inglaterra.

Como mostram JanMohamed (2004), Said (1994) e Boehmer (2005), era comum nos textos literários coloniais a obsessiva representação da suposta inferioridade e barbarismo do *outro* racial que destacava a diferença em relação ao *eu*, de modo que a função ideológica desses textos era validar, articular e justificar a superioridade e a autoridade europeia e branca em termos de raça, religião, cultura e intelecto. Mas Brontë mostra a nobreza agrária em decadência e destaca tanto a fragilidade emocional dos ingleses quanto o potencial de Heathcliff enquanto indivíduo forte física e emocionalmente, inteligente e hábil para adquirir e administrar seus bens.

O que se vê em *O morro dos ventos uivantes* é a subversão da representação das relações coloniais e do subalterno, comparando-se com o padrão de representação delas na literatura inglesa de até então. As definições de subversão oferecidas pelos dicionários *New English Dictionary and Thesaurus* (1999) e *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary* (1998), por exemplo, dão conta de que subversão é o ato ou o efeito de subverter; significa revolta, insubordinação, desorganização, motim, inversão da ordem natural. Subverter é destruir, derrubar, arruinar, confundir, perturbar, desorganizar, perverter, revolucionar. Subversivo é aquele que subverte ou pode subverter; é uma pessoa revolucionária, contrária à ordem. Isso posto, pode-se dizer que a subversão significa um ataque à ordem estabelecida, seja política ou social, por exemplo, com o objetivo de substituí-la por outra, não importa se a médio ou longo prazo. Assim, a subversão diz respeito à autoridade, ao poder ou a sua conquista, por exemplo. Portanto, seria legítimo pensar que a subversão estaria ligada ao desmantelamento de bases de crenças do *status quo* (MIRANDA, 1999). No contexto das teorias críticas póscolonial e feminista, pode-se dizer que a ideia não

seria diretamente subverter os reinos governantes, mas as forças culturais predominantes, tais como, o patriarcado e o imperialismo.

Na opinião de Said (2003) o tema imperial infecta a literatura inglesa durante mais de 300 anos, e Bonnici (2000, p. 162) observa que “[...] a narrativização imperialista da história [é] quase sinônimo da literatura inglesa nos últimos dois séculos”. Contudo, Emily Brontë é uma autora inglesa oitocentista, herdeira de uma tradição literária milenar, majoritariamente nacionalista, cujo viés imperialista tradicional exaltava a cultura inglesa e as grandes conquistas daquela civilização – embora a literatura possua um potencial revolucionário e subversivo amplamente utilizado para questionar aspectos de qualquer cultura por seus integrantes ou por outros –, mesmo assim, Brontë se afasta desse padrão. Ela revoluciona a representação ficcional das relações coloniais ao denunciar a opressão inglesa aos estrangeiros de raças consideradas inferiores ao escrever um romance que se assemelha, sobretudo no conteúdo, às narrativas póscoloniais de viés contestador contra o discurso, as estratégias e as ideologias imperialistas. O protagonista de Brontë não é apenas representado como mais um personagem cigano marginalizado pelos ingleses. Heathcliff, como protagonista de *O morro dos ventos uivantes*, é um estrangeiro que sai da condição de subalterno para impor um colonialismo de forma reversa aos seus antigos opressores.

Através dos olhares e das perspectivas dos dois narradores de *O morro dos ventos uivantes*, pode-se rastrear o mundo como material do processo de sua montagem e que foi transformado em um mundo novo, o mundo estético, isto é, a realidade do mundo foi ordenada nesta obra de um modo próprio e transformada para dar luz ao mundo estético. Assim, os fatores externos se tornam internos no momento em que, dialeticamente, desempenham um papel singular na estrutura da obra.

Cecil (1958) afirma que *O morro dos ventos uivantes* é bem construído tanto artisticamente quanto intelectualmente, e é desenhado não apenas em relação às ideias gerais que o inspiraram, mas também em termos da melhor forma para transmitir essas ideias. No entender de Allot (1979, p. 17, tradução nossa¹⁴⁹),

O método indireto de narrar de Emily Brontë, o qual tornava impossível comentários morais da sua parte, é muito antenado com o gosto moderno. Nas décadas desde James e Conrad, os leitores têm se tornado perfeitamente familiarizados com ‘as múltiplas perspectivas’ garantidas por esse procedimento. Era novo na época [de Brontë].

¹⁴⁹ “Emily Brontë’s indirect narrative method, which precludes explicit moral commentary from herself, is very much in keeping with modern taste. In the decades since James and Conrad, readers have become perfectly at home with the ‘multiple perspectives’ afforded by this procedure. It was new then [...]”.

Em uma crítica publicada na revista *Brontë Society* de 1924, Lascelles Abercrombie afirma que, “[...] é interessante ver o sucesso com o qual, de modo geral, a jovem Emily Brontë, em 1847, consegue dominar essa técnica difícil levada à perfeição por Conrad... a convenção que Emily inventou [...]” (ABERCROMBIE, 1979, p. 120, tradução nossa)¹⁵⁰.

O morro dos ventos uivantes foi escrito de acordo com o ritmo da sociedade, vista através de alguns dos mais diferentes setores: um inglês burguês (Lockwood), duas criadas (Nelly e Zilá), um cigano estrangeiro (Heathcliff) e duas jovens inglesas (Cathy e Isabella). A realidade social inglesa é debatida na obra revelando polos distintos e antagônicos através das vozes que narram os conflitos entre cultura/natureza, Thrushcross Grange/O Morro dos Ventos Uivantes, *eu/outro*, possuidor/coisa-possuída, cultura/ignorância, brancos/não-brancos. De modo que, quase duzentos anos depois, em uma era póscolonial, a história de um personagem deslocado, Heathcliff, submetido à sujeição de um outro povo, continua dialogando com outros personagens vítimas da nova face do imperialismo contemporâneo.

As análises dos diferentes pontos até aqui escolhidos para debate mostram que, na obra em tela, o elemento social foi discutido não exteriormente, ou seja, como simples expressão de uma época ou de uma sociedade, ele permeou toda a construção do romance, tendo sido neste subtópico, destacado não somente em um sentido meramente ilustrativo, mas em um nível explicativo. Assim, a interpretação estética assimilou a dimensão social como elemento artístico. Desse modo, o fator social foi invocado para explicar a estrutura da obra e de suas ideias.

3.2 Questões de espaço na metrópole imperial

As relações coloniais, de modo geral, envolveram uma gama de práticas e efeitos relacionados à transportação, escravidão, deslocamento, emigração/imigração, bem como a discriminação racial e cultural em diversos níveis e aspectos. Essas práticas e efeitos e suas relações com questões de ideologia e representação, segundo Ashcroft *et al* (2004), estão no coração dos debates mais vigorosos nas recentes teorias póscoloniais.

Posto isto, Said (1994, p. 225, tradução nossa), afirma que “o imperialismo, no fim das contas, é um ato de violência geográfica através do qual, virtualmente, cada espaço no

¹⁵⁰ “[...] it is interesting to see how successful on the whole this young girl was in 1847 with the difficult technique perfected today by Mr. Joseph Conrad...the convention which Emily invented [...]”

mundo é explorado, mapeado e finalmente controlado¹⁵¹”. Sendo assim, um ponto central nas relações humanas marcadas pelo colonialismo e imperialismo é o espaço, visto que as relações coloniais ocorreram em ambientes que receberam uma carga ideológica de interpretação de acordo com as necessidades dos que detinham o poder. Em virtude disso, pode-se dizer que “a geografia não é um recipiente inerte, não é uma caixa onde a história cultural ‘ocorre’, mas uma força ativa que impregna o campo literário” (MORETTI, 2003, p. 13).

Como mostra Said (1994, p. 74, tradução nossa), para os escritores ingleses da época imperialista, o “[...] ‘exterior’ era sentido vagamente, sendo lá fora, exótico e estranho, ou de uma maneira ou de outra como ‘nosso’ [...]”¹⁵² e por isso, deveria ser controlado. Said destaca, ainda, que o advento do romance contribuiu significativamente para a percepção das pessoas em relação ao exterior e se tornou um elemento importante na visão cultural e departamental do globo.

Por conseguinte, o romance do século XIX contribuiu para a imaginação do império ao refletir o *status quo*. De acordo com Boehmer (2005), encontram-se pontos importantes para os valores imperiais na representação do espaço em romances, sobretudo no que se refere ao foco em certas áreas, a atenção muitas vezes dada mais à capital do que a outras áreas, de modo que a hierarquia social era simbolizada geograficamente. Na verdade, percebe-se que há, de certo modo, na literatura inglesa oitocentista, um padrão de exclusão do que está fora da Inglaterra (MORETTI, 2003). Assim, territórios agregados ao chamado *Reino Unido*, como a Irlanda, a Escócia e o País de Gales não aparecem nos romances ingleses, por exemplo, com a mesma frequência que a Inglaterra.

Outro aspecto relevante no que diz respeito à representação dos espaços coloniais é que estes eram vistos, muitas vezes, como ambientes de punição, de modo que ser transportado para uma colônia penal, como a Austrália, era a pior punição para um condenado britânico. Ainda assim, Brantlinger (1990) mostra que todos aqueles que eram supérfluos ou redundantes em casa, isto é, na Grã-Bretanha, podiam descobrir papéis para si mesmo nas colônias, lutando contra animais selvagens e contra os negros *selvagens*, domando os territórios *selvagens*, tornando desertos em cidades. O autor afirma que muitos personagens na ficção vitoriana tiveram experiências de renascimento na Austrália, por exemplo, onde condenados poderiam tornar-se ricos e redimidos, embora tivessem que ficar na terra da sua

¹⁵¹ “Imperialism after all is an act of geographical violence through which virtually every space in the world is explored, charted, and finally brought under control”.

¹⁵² “[...] abroad was felt vaguely and ineptly to be out there, or exotic and strange, or in some way or other ‘ours’ [...]”.

redenção. Especialmente após a descoberta de ouro na Austrália em 1851, aquela colônia se tornou um lugar onde fracassados na Grã-Bretanha poderiam ter sucesso. De modo que *motifs* de conversão, reabilitação e sobre o processo civilizador se intensificaram na literatura inglesa, como mostra *David Copperfield* (1850), de Dickens.

De acordo com Said (1994; 2003) e Boehmer (2005), o espaço como propriedade geralmente complicava e reforçava a hierarquia. Entretanto, “[...] enquanto o império poderia significar reinos distantes de possibilidade, fantasia e realização de desejos onde identidades e fortunas podem ser transformadas [...]”¹⁵³ (BOEHMER, 2005, p. 26, tradução nossa), as colônias também eram vistas como lugares de banimento, práticas fora da lei, opressão e desgraça social, ou seja, eram vistas e representadas como terras sombrias onde cidadãos de valor, em geral, não desejariam viver. Contudo, uma vez que os vitorianos estavam inclinados ao progresso e à probidade moral, os territórios coloniais assumiram o aspecto do eu escondido e inconsciente deles, e assim, atitudes que não poderiam ser tomadas na metrópole, eram postas em prática nas colônias (LOOMBA, 1998). Além disso, “[...] as fronteiras coloniais ofereciam aos europeus a possibilidade de transgredir seus rígidos costumes sexuais”¹⁵⁴ (LOOMBA, 1998, p. 134, tradução nossa), embora a miscigenação fosse vista como um pesadelo para os administradores coloniais ingleses, os quais, em tese, desencorajavam tal nível de interação com os nativos.

Nos romances do início do século XIX, o espaço internacional, particularmente o Atlântico, “[...] toma a forma de longas narrativas retrospectivas que focalizam os subenredos (predominantemente masculinos): guerras em alto-mar, comércio de longa distância, nababos indianos, fazendeiros das Índias Ocidentais” (MORETTI, 2003, p. 32). No caso de Emily Brontë, em comparação com seus contemporâneos, o foco é no eixo central, a Inglaterra, de modo que não há subenredo internacional – uma prática recorrente em textos de autoria feminina, como exemplificam *Mansfield Park*, *Persuasion*, *Jane Eyre* e *O morro dos ventos uivantes* e suas breves referências ao que está externo à metrópole imperialista.

Em relação aos contemporâneos de Emily Brontë, Brantlinger (1990) afirma que eles não eram de modo algum indiferentes às colônias. Pelo contrário, a política colonial influenciou as questões domésticas e os movimentos reformistas ao longo de todo o século XIX. Segundo Raymond Williams (1975) Carlyle declarou que as colônias despertavam mais atenção dos ingleses do que qualquer outro interesse, ainda assim, a literatura vitoriana mostra

¹⁵³ “[...] while the Empire could signify far realms of possibility, fantasy, and wish-fulfillment where identities and fortunes might be transformed [...]”.

¹⁵⁴ “[...] colonial frontiers offered Europeans the possibility of transgressing their rigid sexual mores”.

que os domínios ingleses eram sempre utilizados como algo periférico na economia de muitas obras, de modo que nem sempre o enredo era levado para tais espaços.

Embora as atitudes e a ênfase dos primeiros vitorianos (em geral otimistas) sobre o império, frequentemente, fossem diferentes dos vitorianos do final do século (geralmente mais pessimistas), muitos se interessaram pela emigração, pela *abertura* da África, pela questão do Oriente Médio, e até pelo comércio com a China. Brantlinger (1990) destaca, entretanto, que apenas no que dizia respeito ao que ele considera o sentido mais restrito de imperialismo – a defesa explícita da aquisição de novos territórios – é que se pode dizer que alguns escritores e políticos vitorianos eram anti-imperialistas, a exemplo de Byron, sobretudo porque o poder da Inglaterra e o prestígio que pertence ao seu nome se deviam ao seu império colonial, o qual incluía a Índia – a chave para o poder e a glória dos britânicos (BRANTLINGER, 1990). Além disso, para a maioria dos vitorianos, seja os que viveram no início do século XIX, seja os que viveram no final, eles acreditavam ser, pelo sangue, uma raça civilizadora, conquistadora, governante, de modo que as *raças escuras* que eles conquistaram eram vistas como incapazes de se governarem e de civilizarem a si mesmos.

Em se tratando de espaços nas relações coloniais, é importante considerar que o termo *espaço metropolitano* refere-se, sobretudo, ao espaço ocupado pelos colonizadores, como por exemplo, a Inglaterra e a França, mas também diz respeito aos locais onde seus cidadãos residem enquanto vivem nas colônias (SAID, 2003). Já o termo *espaço colonial* refere-se especialmente àquele ocupado pelos colonizados, a exemplo da Índia e da África. Entretanto, quando analisada de maneira mais apurada, essa distinção não parece tão simples. A questão é que, para Said, o colonialismo não é simplesmente um ato de acumulação e aquisição de territórios e, por isso, a distinção entre os dois espaços mencionados não está apenas dentro dos espaços tangíveis, ela também existe na esfera das atitudes e dos hábitos das pessoas envolvidas no processo de colonização.

Assim, quando se pensa a ideia de espaço, deve-se considerar o que isso envolve, tais como questões relacionadas a lugar e a deslocamento, de modo que, como é notório, o lugar onde ocorrem as relações coloniais não significa apenas a paisagem. Na realidade, a noção de espaço vazio¹⁵⁵, lugar¹⁵⁶ e deslocamento¹⁵⁷ entrelaçam-se na teia das relações coloniais, conforme mostra Bonnici:

¹⁵⁵ De acordo com Bonnici (2005a, p. 26), “[...] o conceito de *espaço vazio* sempre foi uma falácia perpetuada pelo colonizador. Os primeiros mapas do Brasil, da Austrália e da África do Sul mostram extensos espaços vazios, fato que não corresponde à realidade, já que milhões de nativos viviam nesses lugares. Mais importante, constata-se a integração entre esses lugares e a linguagem usada pelos nativos para denominar os animais, as montanhas e os rios”.

A colonização, a interação entre a civilização e o povoamento transformam o *espaço vazio* em *lugar* onde o teatro da história acontece. Todavia, o lugar não é algo neutro, mas está envolvido com a identidade, a história e com os sistemas de interpretação, com a linguagem, a arte e a cultura (BONNICI, 2005a, p. 27).

Bonnici (2005a) menciona também a ideia de Carter (1987) de que o lugar é um palimpsesto, inscrito por várias estratificações históricas. Ashcroft *et al* (2004) comentam que o conceito de lugar como um palimpsesto escrito e reescrito por inscrições históricas sucessivas é uma maneira de passar a ideia de que a história é a *narrativa científica* de eventos. Bonnici e Carter afirmam que lugar é um palimpsesto, ou um tipo de pele, preparada para a escrita, na qual gerações sucessivas têm inscrito e reinscrito o processo da história. Assim:

A linguagem, a nominação, o preenchimento do mapa transformam o *espaço vazio* em *lugar*, o qual está intimamente ligado ao processo de identidade. Por sua vez, esse processo é uma estratégia de transformação e resistência: embora o mapa colonial jamais vá deixar de exibir as suas inscrições, indicando posse das metrópoles, sua característica é a constante reapropriação, um processo de formação da identidade de seus habitantes, uma forma dinâmica de criar cultura (BONNICI, 2005a, p. 27).

Portanto, pode-se dizer com Ashcroft *et al* (2004) que os espaços coloniais são espaços antagônicos e apesar dos povos colonizados, muitas vezes, fazerem mímica para lidar com a presença imperial, os relacionamentos que ali se desenvolvem são de constante contestação e oposição.

Isto posto, serão discutidos neste subtópico aspectos relacionados ao fato de que em *O morro dos ventos uivantes* as relações coloniais acontecem dentro da metrópole imperialista. Na obra em estudo, pode-se analisar a importância do espaço físico e suas relações com espaço enquanto condição a partir de diversas perspectivas: o espaço em relação às questões ligadas ao antagonismo que ele simboliza no contexto interno da metrópole imperial que, na obra, seriam representadas por O Morro dos Ventos Uivantes e por Thrushcross Grange; suas relações com a questão da identidade, compreendendo a Inglaterra

¹⁵⁶ O conceito de *lugar* “[...] começa a ser problemático na cultura de uma sociedade quando acontece a intervenção colonial: quando o colonizador se desloca para as colônias; quando populações inteiras são recolocadas em outros lugares por causa da escravidão, migração, fome ou guerra; quando é imposta a língua do colonizador que cria o hiato entre o ambiente e a linguagem alheia” (BONNICI, 2005a, p. 26).

¹⁵⁷ Segundo Bonnici (2005a, p. 26), “o senso de *deslocamento* no sujeito colonial se dá porque as palavras usadas para descrever um lugar colonial nasceram num ambiente diferente (europeu) e porque os colonizadores, usando inicialmente o termo ‘espaço vazio’, se desconectaram com qualquer lugar particular. O *lugar colonial*, portanto, representa, ao mesmo tempo, o conjunto ambivalente separação/continuação entre o colonizador e o colonizado. Dando [sic] nomes aos acidentes geográficos, aos rios, à fauna e à flora torna-se uma tarefa de muita importância para transformar o espaço vazio em lugar fértil e habitável”.

e os espaços internacionais, ou seja, coloniais, tais como: a terra sem nome de Heathcliff, a Índia, a China, a Espanha, a América e o *Reino Unido*.

Esta análise mostra que a questão dos espaços antagônicos em *O morro dos ventos uivantes* é posta por personagens em diversos níveis: o campo e a cidade, moradores do norte e do sul da Inglaterra, habitantes de O Morro dos Ventos Uivantes e de Thrushcross Grange, da Inglaterra e de outros países. O antagonismo desses espaços está relacionado a aspectos culturais presentes no discurso de personagens, os quais insinuam a superioridade de quem mora na Inglaterra; no sul da Inglaterra; em Londres; em Thrushcross Grange. O antagonismo é simbolizado pela distinção de determinado local e também pela roupa que se veste. É na construção da alteridade nesses níveis que a identidade dos que se julgam superiores se afirma.

A começar pelo título, *O morro dos ventos uivantes*, percebe-se que a ideia de espaço é um dos pontos importantes da obra. Tanto os espaços nos quais a ação se passa quanto aqueles apenas mencionados têm grande relevância para a visão de classe e a visão imperialista de diversos personagens. O enredo, no entanto, concentra-se em um espaço limitado geograficamente, pois o cenário é praticamente apenas o Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange. Conforme destaca Ewbank (1972), o foco narrativo não segue ninguém para além desses ambientes, nem mesmo para Gimmerton ou Penistone, localidades próximas das propriedades dos Linton e dos Earnshaw. Além disso, Hindley apenas retorna da escola (sua localização não é mencionada) por causa da morte do pai, com uma esposa a quem ele havia conhecido em algum lugar não revelado; Heathcliff vem para a Inglaterra e, posteriormente, passa três anos em local não mencionado. Não há referências ao local da lua de mel dele com Isabella, o que se sabe é que o coração da jovem retornou à casa paterna vinte e quatro horas após o casamento e ela, praticamente, sai de cena após deixar a propriedade de Heathcliff, embora se saiba que foi viver em Londres.

Todavia, ao longo do romance, as ações estão relacionadas com uma gama de questões cujo denominador comum é o espaço, o qual é bem dividido pelos indivíduos. As propriedades dos Earnshaw e dos Linton não são lugares para um cigano ter acesso; a sala não é espaço para circulação, nem para se receber Heathcliff em nenhuma das propriedades; a cozinha é o lugar dos serviçais, do estrangeiro de pele escura e das mulheres, sobretudo as servas. Países e regiões como a América, a China, a Índia, as Índias Ocidentais são espaços tratados pelo preconceituoso olhar colonial de vários personagens ingleses; o espaço interno da casa pode se tornar uma prisão, sobretudo os quartos, para mulheres casadas. Na verdade, de acordo com Moretti (2003, p. 81), “[...] cada espaço determina, ou pelo menos encoraja,

sua própria espécie de história”. O autor destaca que “o espaço não é o ‘fora’ da narrativa, portanto, mas uma força interna, que o configura a partir de dentro” (p. 81). Assim, o que ocorre depende muito de onde ocorre.

Desse modo, *O morro dos ventos uivantes* retrata o contexto interno da Inglaterra, mostrando ambientes onde a mentalidade imperialista e patriarcal inglesa estava consolidada no inconsciente coletivo dos habitantes de regiões diferentes. Voltar-se para o contexto interno permite a Emily Brontë revelar como os personagens ingleses percebem a si mesmos e o próprio país em relação a outros povos e a outros espaços tanto dentro quanto fora da metrópole imperial.

Conforme mostram Said (1994), Boehmer (2005) e Moretti (2003) o grande foco de interesse do romance inglês oitocentista – não apenas deste século, contudo - estava no contexto interno, embora os textos estivessem de uma maneira ou de outra ligados às colônias pelas referências textuais e/ou pelo foco narrativo se passar nesses territórios. O importante a considerar não é que Brontë, assim como os demais autores da sua época, voltava-se para a Inglaterra apenas pelo interesse de criticar certas questões - ligadas às classes sociais, aos desdobramentos da Revolução Industrial - ou promover a exaltação da metrópole imperial, destacar a hierarquia familiar, a propriedade, a nação, mas especialmente porque havia, em geral, no imaginário popular oitocentista, por exemplo, um grande interesse espacial no aqui, no local, devido a aspectos hierárquicos (SAID, 1994), dentre outros. Na verdade, Brontë utiliza-se de tal interesse para mostrar as relações coloniais que se desenvolviam no contexto interno criticando-as e subvertendo-as no seu universo ficcional.

Quando Lockwood descreve a propriedade que leva o título da obra, logo na segunda página, ele diz:

Wuthering é um significativo provincianismo que descreve o tumulto atmosférico a que ela [a propriedade] está sujeita na época tempestuosa. Certo é que ali em cima sopra um ar puro e salubre, em qualquer estação. A força com que o vento norte passa por aquele cimo é provada pela excessiva inclinação de alguns enfezados abetos plantados num extremo da casa e por uma aleia de magros espinheiros, que estendem os galhos de um lado só, como se implorassem uma esmola do sol. Felizmente, o arquiteto teve o cuidado de fazer uma construção sólida. As janelas estreitas estão profundamente cravadas na parede e as esquinas protegidas por largas pedras salientes (BRONTË, 1971, p. 10)¹⁵⁸.

¹⁵⁸ “‘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” (BRONTË, 2003, p. 26).

Ao comentar o uso do provincianismo *wuthering* por Brontë, Crevel (2005, p. 18) afirma que “[...] pode acrescentar-se que ele próprio é deturpação de *whither*, substantivo e verbo do dialeto escocês.” Dentre os significados de *whither*, alguns que ilustram a importância do seu uso na obra são *ataque*, *dano* (NEW ENGLISH DICTIONARY AND THESAURUS, de agora em diante *NDET*, 1999). Posto isso, pode-se dizer que aquele nome indica que a propriedade dos Earnshaw estaria constantemente sob ataque. O nome daquela propriedade também associa a inacessibilidade geográfica do lugar com desconhecimento linguístico.

Ora, a menção a aspectos da cultura escocesa na obra – sendo a Escócia um país controlado pela Inglaterra – não se limita a este aparentemente sutil *provincianismo*, *deturpação* ou *empréstimo* do dialeto escocês. Nelly canta uma balada escocesa¹⁵⁹ para o pequeno Hareton e há referência a um vestido de seda escocesa usado por Cathy.

Em princípio pode-se pensar que as referências a elementos, aparentemente simples, da cultura escocesa na obra, não passam de pontos corriqueiros entre duas culturas, que embora sejam, em geral, antagônicas no sentido político, coexistem, especialmente porque a região onde se passa a narrativa é o norte da Inglaterra, portanto, próximo à fronteira com a Escócia – a região norte da Inglaterra é carregada de simbolismo, uma vez que algumas das maiores derrotas que aquele país sofreu para a Escócia foi quando o grande herói da luta pela independência, o venerado escocês William Wallace (1272 ou 1273 – 1305), invadiu a região e por um breve período conquistou algumas cidades inglesas. Entretanto, depreende-se da menção à palavra do dialeto escocês e do uso da balada, algumas questões: pode-se avaliar, de início, que a menção a aspectos ligados à Escócia representam a inevitabilidade da troca de elementos entre as duas culturas, a oprimida cultura escocesa e a opressora cultura inglesa. Todavia, uma análise mais detalhada pode revelar outras possibilidades de interpretação, conforme se verá adiante.

¹⁵⁹ A balada cantada por Nelly para o pequeno Hareton é a mesma que Walter Scott havia incluído no seu poema *The Lady of the Lake* (1810). O texto por completo trata de ações violentas, incesto, destino, retorno dos mortos, e outros elementos góticos. O trecho que Nelly canta: “It was far in the night, and the bairnies grat, the mither beneath the mools heard that” (*Wuthering Heights*, 2003, p. 83). Em nota de rodapé, Peterson (2003, p.83), na função de editora da versão do romance de Brontë aqui utilizada em inglês, oferece a tradução para as seguintes palavras da canção entoada por Nelly: bairnies grat: little children cried (as pequenas crianças choravam); mither: mother (mãe); mools: mould, earth (caverna, terra). A edição em língua portuguesa utilizada nesta pesquisa não ofereceu uma tradução da música cantada por Nelly, ao invés disso, optou por incluir uma canção de ninar comum no folclore brasileiro: “Chô, Chô pavão...” A balada mostra a compaixão de Nelly pelo pequeno órfão de mãe, a qual ela substitui, mas também mostra a influência artística da cultura de um território anexado dentro da Metrópole. Deve-se destacar que, embora todas as colônias gozem de um *status* inferior, as colônias de brancos estavam acima das colônias dos não-brancos na hierarquia imperialista.

Daiches (1985) afirma que a canção entoada por Nelly para o pequeno órfão, Hareton, “The ghaist’s warning” [O aviso do fantasma – tradução nossa], é uma balada escocesa de origem dinamarquesa. Dentre tantas músicas do folclore inglês, não deve ter sido gratuita a escolha de Brontë por uma canção escocesa recheada de palavras do dialeto escocês; o próprio título do romance traz uma palavra daquele dialeto. Uma vez que a economia da obra mostra antagônicas relações inter-raciais e interculturais, a possibilidade de que Brontë estaria denunciando a opressão linguística sofrida pela Escócia não deve ser descartada. A possível denúncia contra o império inglês, o qual impôs seu idioma à Escócia¹⁶⁰ aconteceria, paralelamente, a uma crítica ao cristianismo, visto por personagens da obra como um elemento de superioridade em relação ao paganismo associado a Heathcliff, especialmente porque, o fato da canção ter origens dinamarquesas, revela a influência entre culturas (a dinamarquesa, a escocesa, e a inglesa), mas reforça também o passado pagão em comum delas, o que ironiza a outremização de Heathcliff no aspecto religioso.

Bonnici (2005a, p. 34) observa que palavras do idioma nativo de um povo oprimido em um texto de viés contestador do poder opressor representam a cultura colonizada, mas também a resistência à interpretação, a qual estabelece uma lacuna metonímica – embora no texto de Brontë Lockwood ofereça uma explicação para o termo *wuthering* - entre a cultura do escritor nativo e a cultura do colonizador. Assim, a “[...] diferença entre o mundo do colonizado e o do colonizador emerge e se salienta através da linguagem colonial”. Considerando isso, em um romance no qual os personagens desqualificam a cultura e o idioma do estrangeiro Heathcliff e o silenciamento do estrangeiro e das mulheres é retratado inclusive através da escolha do método indireto de narrar, há um registro da cultura escocesa através de uma canção folclórica e da língua falada naquele território controlado pela Inglaterra e um registro de que aquele povo tem uma cultura e uma língua própria, o que lhes confere uma identidade nacional, apesar da condição de agregados ao chamado *Reino Unido*.

Pode-se dizer que a partir do título de *O morro dos ventos uivantes*, há a introdução de um *wuthering* tanto no sentido social (a incômoda presença de um elemento da margem, de um *outro* no ambiente doméstico, simbolizado pela figura de Heathcliff) quanto no sentido psíquico (o medo da desestabilização da ordem conhecida com a presença de um elemento estrangeiro no espaço doméstico) e no sentido ideológico (a ameaça da invasão e

¹⁶⁰ Embora as línguas da Inglaterra e da Escócia tenham uma origem celta em comum, as invasões do império romano (que dominou a Inglaterra por cerca de 400 anos, mas nunca conseguiu dominar os escoceses), dos anglos, dos saxões, dos vikings e dos normandos ajudaram a formar o que se chama de Língua Inglesa. Como medida de proteção às invasões, muitos escoceses migraram para as Highlands, especialmente, e não sofreram tanta influência linguística dos povos que invadiram e dominaram o que se chama hoje de Grã-Bretanha. Isso permitiu que dialetos próprios se desenvolvessem com particularidades daquela cultura especificamente.

consequências dela através de um elemento da margem) naquele universo cultural onde identidades se afirmam em conflito com os movimentos da alteridade. Percebe-se, portanto, que a autora submete a segurança da identidade inglesa a esse barulho - *wuther* - gótico da alteridade, sobretudo se for considerada a relevância do gótico para a questão do *outro*, já que uma das características desse gênero é exatamente o medo do *outro*. Além disso, o uso de tal palavra do dialeto escocês, utilizado por ingleses, sugere o quanto do *outro* que está no ambiente familiar – isso encontra eco no relacionamento de Cathy e Heathcliff quando ela diz ser Heathcliff, como será debatido adiante.

De acordo com Said (2003) e Loomba (1998), a maneira como os europeus percebiam as colônias, indicava que eles as consideravam como crianças que não poderiam, nem conseguiriam governar a si mesmos e, portanto, precisavam de proteção e domínio. Ora, Nelly canta a balada escocesa para o pequeno e desprotegido Hareton, o qual já era órfão de mãe. A trajetória do pequeno órfão, Hareton, pode ser vista como análoga a de uma colônia: ele inicia sua vida como primogênito de uma família abastada e respeitada (ou seja, ele era independente), mas ainda na infância, após a morte do pai, viria a tornar-se um ignorante, sucumbindo à opressão imposta pelo estrangeiro Heathcliff (de quem se torna dependente e servo), o qual se apropriará dos seus bens, o proibirá de estudar e o reduzirá à condição de criado dentro da propriedade da sua família, em cuja casa, o nome do seu ancestral está encravado à porta, indicando a legitimidade da sua posse e linhagem. Ainda assim, Hareton vê em Heathcliff a figura de um pai, e por ele desenvolve respeito e afeição.

Com isso, a narrativa ilustra o complicado processo de dependência e descolonização de uma colônia e de seu povo através de Hareton. Após a morte de Heathcliff – o poder controlador que o subjugara e se apropriara dos seus bens – Hareton passa a ser dependente de Catherine, a qual lhe ensinará a ler, além disso, fica subentendido que ela administrará a propriedade a qual, com a morte de Heathcliff, passa a ser de ambos, enquanto herdeiros legítimos dos Earnshaw. Percebe-se que parece difícil para Hareton emergir vitorioso do processo de subjugação que lhe foi imposto por Heathcliff – uma ilustração das dificuldades que pode ocorrer a (ex)colônias em processos de descolonização, sobretudo em relação à descolonização da mente, a qual é “[...] um processo difícil, lento, completo e contínuo, especialmente diante da substituição sutil do colonialismo pelo neocolonialismo” (BONNICI, 2005a, p. 22). No caso de Hareton, o colonialismo seria empregado pela figura de Heathcliff, já o neocolonialismo, simbolizado pela sua dependência de Catherine.

Contudo, a dificuldade de Hareton de caminhar com suas próprias pernas após a degradação que sofreu, contrasta com a capacidade, a determinação e a força de vontade que

Heathcliff teve para vencer e se sobrepôr aos ingleses que o reduziram à condição de serviçal. Com isto, o desempenho daquele estrangeiro diante das adversidades é superior aquele apresentado pelo homem inglês quando em situação semelhante. A superioridade física e emocional, bem como a virilidade de Heathcliff diante dos homens ingleses tem lugar de destaque ao longo da obra, e será analisada no próximo subtópico.

De qualquer modo, pode-se afirmar que em *O morro dos ventos uivantes* há uma crítica generalizada à opressão e aos que a praticam, seja a opressão dos ingleses contra Heathcliff, seja a postura opressora de Heathcliff em relação a Hareton e aos demais personagens. Em virtude disso, nem a geração que oprimiu Heathcliff sobrevive, nem o próprio Heathcliff, mas Catherine e Hareton, ambos sobreviventes da tirania patriarcal e da tirania que resultou dos efeitos do imperialismo.

Em se tratando da referência ao vestido de seda escocesa, é possível dizer que ele não ilustra apenas uma questão de transação comercial entre a metrópole e a colônia, mas sugere a apropriação de uma matéria prima produzida pela Escócia por parte da Inglaterra e também a presença de um elemento de uma colônia (embora a Escócia seja considerada parte do Reino Unido à época da narrativa; mesmo assim, não passa de um território anexado) no espaço interno da metrópole imperialista. Quem o veste é Cathy, em seu retorno a O Morro dos Ventos Uivantes, após o período de convalescência em Thrushcross Grange, conforme relata Nelly a Lockwood: “Tirei-lhe o traje de amazona, sob o qual apareceu um belo vestido de seda escocesa¹⁶¹” (BRONTË, 1971, p. 55).

Esse vestido pode ser analisado sob diferentes perspectivas. Em princípio, como símbolo de transformação de Cathy, de *Tomboy* para uma jovem dama em tão pouco tempo. Entretanto, do ponto de vista póscolonial, percebe-se que como Cathy muda em relação a Heathcliff e aos criados, assumindo uma postura refinada, à maneira de agir dos Linton, passando a enxergar a importância da divisão de classe social – o que a levaria à diferença de raça – pode-se dizer que Cathy volta iniciada e contaminada pela ideologia de superioridade de sua classe e de sua raça. Ela assimilou o comportamento do *colonizador*, representado pelos Linton - embora sendo ela integrante da cultura imperialista, antes do seu contato com os refinados e preconceituosos vizinhos, sua postura era de igualdade em relação a Heathcliff - e isso não está presente apenas nos seus novos modos, mas no seu vestido de seda escocesa, bem como no seu vocabulário, como será discutido a seguir.

¹⁶¹ “I removed the habit, and there shone forth beneath, a grand plaid silk frock” (BRONTË, 2003, p. 64).

Em seu primeiro contato com Thrushcross Grange e com o que a propriedade representa, Cathy é contaminada pela ideologia de superioridade de classe e de raça, a qual é alimentada em seu retorno ao lar, uma vez que ela é decrita como mais branca: “Heathcliff não está aqui? – perguntou ela, tirando as luvas e mostrando uns dedos que haviam embranquecido extraordinariamente, na reclusão e na ociosidade” (BRONTË, 1971, p. 56)¹⁶². Assim, alegre Hindley trazer Heathcliff para cumprimentá-la com o objetivo de que ele pareça ainda mais sujo, mais escuro e mais rude do que antes. Por ser um símbolo de luxo, de riqueza, do progresso, do refinamento, Thrushcross Grange muda a percepção de Cathy sobre as relações humanas. Ela sofre um processo de iniciação naquele espaço dominado pela identidade inglesa, que representa a manutenção do *status*, da ideia de superioridade da raça branca, do poder e da ordem. O seu vestido de seda escocesa representa sua nova concepção sobre as relações humanas, uma vez que lhe causa preocupação tocar as pessoas como gostaria - Heathcliff e Nelly, no caso - para não sujá-lo, já que agora se sentia em um patamar superior ao dos criados e ao do cigano estrangeiro, seu companheiro de brincadeiras e de quarto até bem pouco tempo.

Emily Brontë parece utilizar a personalidade de Cathy e as mudanças que ela sofre como um estudo de caso, uma exploração das restrições da mentalidade inglesa colonial e como ela se impõe sobre os indivíduos. A postura de Cathy e a maneira como se sente em relação a Heathcliff são alteradas para atingir os padrões dos seus pares. Ela muda suas concepções anteriores – embora não completamente - em favor da adquirida no tempo em Thrushcross Grange.

Assim, a mente aberta que Cathy tinha para as relações coloniais e de classe foi substituída pela visão tradicional inglesa. Seus gostos, opiniões, hábitos e sua maneira de falar não são mais como antes, mas agora comungam com os hábitos dos seus pares imediatos. O pensamento de grupo adquirido em Thrushcross Grange é o que a leva a colidir com Heathcliff e com o que ele representa. Contudo, Emily Brontë parece ser simpática, nesse aspecto, ao retratar Cathy, pois ela não é apresentada como o pior dos ingleses. A ambição de subir no *ranking* sociopolítico não destruiu completamente as convicções mais profundas de Cathy sobre igualdade em relação a Heathcliff, nem sua identificação com ele.

É preciso que seja dito que as convicções mais profundas de Cathy não são externadas de forma explícita através de palavras apenas (exceto o que está escrito no seu diário), mas em atitudes nas quais se coloca no mesmo nível que Heathcliff e abaixo dos seus

¹⁶² “Is Heathcliff not here? She demanded, pulling off her gloves, and displaying fingers wonderfully whitened with doing nothing, and staying indoors” (BRONTË, 2003, p. 64).

pares ingleses. Um exemplo disso está na cena do retorno de Heathcliff após três anos de ausência. Quando Edgar mostra desconforto em receber o visitante em sua sala, Cathy solicita que uma mesa e cadeiras sejam postas para ela e para Heathcliff em um canto da sala, pois se identifica com ele e não com Edgar: “Põe duas mesas aqui, Helena: uma para teu patrão e a Sra. Isabel, que são nobres; a outra para Heathcliff e eu, que somos da plebe” (BRONTË, 1971, p. 95)¹⁶³.

Segundo Wasowski (2001), na Era Vitoriana, a classe social não era dependente apenas da quantidade de dinheiro que uma pessoa tinha; ao invés disso, a fonte de renda, o nascimento e as relações da família tinham um papel fundamental para determinar a posição social de alguém na sociedade. E, significativamente, muitas pessoas aceitavam seu lugar na hierarquia, como os criados dos Earnshaw e dos Linton. Além de dinheiro, modos, maneira de falar, vestuário, escolaridade e valores revelavam a classe social do indivíduo. As três principais classes eram: a elite, a classe média e a classe trabalhadora. Por isso, quando Heathcliff retorna após três anos, o dinheiro que ele havia adquirido não é suficiente para que Edgar o considere como parte das amizades aceitáveis.

De acordo com Woodward (2000, p. 30), “[...] somos diferentemente posicionados, em diferentes momentos e diferentes lugares, de acordo com os diferentes papéis sociais que estamos exercendo”. Isso significa dizer que contextos sociais diferentes fazem com que os indivíduos se envolvam com diferentes significados sociais. Em virtude disso, os indivíduos são, na verdade, diferentemente posicionados pelas diferentes expectativas e restrições sociais envolvidas em situações distintas. Assim, “em certo sentido, somos posicionados – e também posicionamos a nós mesmos – de acordo com ‘os campos sociais’ nos quais estamos atuando” (WOODWARD, 2000, p. 30).

Nessa perspectiva, é possível dizer, principalmente quando se considera a fala e a postura de Cathy acima (ao se considerar parte da plebe com Heathcliff), que a experiência que teve ao migrar para Thrushcross Grange - associada a isso, seu desejo de ascender socialmente, bem como sua fuga do perturbador nível de identificação com Heathcliff e do que isso significava para ela e para seus compatriotas – não foi suficiente para a personagem fugir de si mesma nem do que isso implicava. Cathy, mesmo assumindo a identidade de uma mulher branca inglesa, não conseguiu tornar-se uma Linton; não foi capaz de absorver completamente as ideologias imperialistas acerca da suposta superioridade racial inglesa; não perdeu a compreensão que tinha acerca da sua identificação com Heathcliff. Mesmo

¹⁶³ “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” (BRONTË, 2003, p. 98).

travestindo-se do ideal de *dama* – inglesa - ao casar-se com o rico Edgar (o que de fato era o que todos esperavam dela), morando e convivendo no ambiente refinado de Thrushcross Grange, Cathy permaneceu o *outro* naquele espaço que representava o oposto do que ela, de fato, havia sido durante toda a sua vida: um indivíduo que agia de modo livre das imposições culturais que lhe cercavam e ditavam quem ela deveria ser – mesmo não conseguindo levar essa postura adiante até o fim de sua vida, o que lhe fez entrar em conflito consigo e com a sociedade que lhe impunha um comportamento com o qual ela não foi capaz de conviver.

Tanto Cathy quanto Heathcliff parecem viver processos complicados no que se refere à questão da identidade. Ela nasce uma inglesa branca e cristã. Ele não tem sua origem determinada. No momento em que há o contato entre ambos, Cathy está em um espaço onde a identidade hegemônica é a inglesa e a subordinada é a de Heathcliff. Na verdade, Heathcliff não assume uma identidade inglesa, nem uma identidade cigana nem outra qualquer em se tratando de identidade nacional.

Por sua vez, o desconforto de Edgar Linton ao receber Heathcliff em sua sala, considerando-o indigno de tal gesto, conforme visto na citação acima, revela o que Woodward (2000, p. 46) afirma acerca de como a ordem social é mantida: “a ordem social é mantida por meio de oposições binárias, tais como a divisão entre ‘locais’ (insiders) e ‘forasteiros’ (outsiders)”. As categorias, de acordo com o sistema social vigente, pelas quais os indivíduos que transgridem são relegados ao *status* de *forasteiros*, garantem um certo controle social. A classificação simbólica está, assim, intimamente relacionada à ordem social. Por exemplo, o cigano Heathcliff é um *forasteiro* cuja raça o exclui da sociedade hegemônica inglesa, produzindo uma identidade que, por estar associada com a diferença, é vinculada ao perigo, sendo distinta e, portanto, marginalizada. Assim, a identidade do *estrangeiro de uma raça escura* tem como referência a identidade do *habitante local*, revelando que “[...] uma identidade é sempre produzida em relação a uma outra” (WOODWARD, 2000, p. 46).

A iniciação de Cathy na perspectiva colonial adquirida em casa e com os Linton é tão grande que, posteriormente, já casada com Edgar, ela afirma: “Neste caso, nem por *um reino* eu trocaria meu lugar pelo teu” (BRONTË, 1971, p. 101, grifo nosso)¹⁶⁴, ao comentar a paixão de Isabella Linton por Heathcliff. Além disso, a referência a um dos reinos, supostamente um dos que compõem o *Reino Unido*, revela o quanto a posse de um desses territórios que o formam – a Irlanda, a Escócia, o País de Gales – significava para um homem ou uma mulher da época: possuí-los era a medida que indicava poder e riqueza. Contudo,

¹⁶⁴ “I wouldn’t be you for a kingdom, then” (BRONTË, 2003, p. 104).

deixando de lado seja qual for a carga de sinceridade presente nas palavras de Cathy, pode-se dizer que se nem por um reino ela trocava sua posição em Thrushcross Grange para estar com Heathcliff, ela tinha noção da importância da sua posição de esposa de um magistrado inglês, Edgar Linton, vivendo na metrópole imperialista.

Ao dar prosseguimento à conversa com Isabella, Cathy afirma que Heathcliff é “[...] an unreclaimed creature [...] a wolfish man” (BRONTË, 2003, p. 93). Ou seja, Heathcliff é uma criatura *não civilizada, um homem lobo* (NEDT, 1999). A escolha das palavras mostra o quanto Cathy tem conhecimento de estereótipos de pessoas de outras raças e espaços. Considerando Heathcliff um não civilizado semelhante a um animal, ela se coloca na posição de representante da civilização e dos seres humanos, uma prática comum entre os europeus em períodos coloniais, segundo Loomba (1998).

Até que ponto Cathy tinha convicção sobre o que dizia a respeito de Heathcliff, e até que ponto estava apenas querendo afastar Isabella dele não se pode medir. Todavia, suas palavras revelam o peso do argumento, isto é, ela sabia o quanto a estereotipia do estrangeiro era importante para seus pares, embora exista a possibilidade de Cathy perceber a discrepância entre a imagem estereotipada do *outro* racial, Heathcliff, e a experiência diária com ele, visto que ela não consegue, de fato, extinguir seu nível de identificação com ele.

No que diz respeito às referências a reinos que compõem a Grã-Bretanha na obra, pode-se dizer que elas são feitas de maneira aparentemente simples, como parte do vocabulário do dia a dia dos personagens ingleses, mas se destacam pela menção do que é externo à Inglaterra, e revelam as concepções dos personagens ingleses sobre os domínios do próprio império. Ao narrar o retorno do Sr. Earnshaw de sua viagem a Liverpool, Nelly afirma que, cansado da viagem, o velho homem disse que “[...] não repetiria tal caminhada, nem que lhe dessem os três reinos” (BRONTË, 1971, p. 40)¹⁶⁵.

A menção acima aos três reinos aponta, mais uma vez, para a consciência das riquezas e do poder que os envolve e dos benefícios que possuí-los traria a qualquer um. Além disso, a Escócia, a Irlanda e o País de Gales eram, de fato, territórios anexados à Inglaterra, submetidos a uma maneira específica de desqualificação e opressão. Quando o romance de Brontë foi escrito, os ingleses estavam em um profundo processo de tensão política, principalmente com a Irlanda, por uma grande fome que se abateu sobre aquele país nos anos de 1840, o que resultou na imigração em massa de irlandeses para a Inglaterra (PETERSON, 2003).

¹⁶⁵ “He would not have another such walk for the three kingdoms” (BRONTË, 2003, p. 51).

Contudo, é preciso considerar a menção aos reinos, feitas por Cathy e pelo Sr. Earnshaw, sob outras perspectivas. Embora a ideia de possuir reinos seja algo presente no imaginário dos personagens, em virtude da riqueza proporcionada pela posse de territórios, ambos rejeitam possuí-los. Aparentemente, Cathy prefere não deixar sua posição de esposa de um magistrado inglês, e o Sr. Earnshaw preferiria não possuí-los se dependesse de fazer outra caminhada a Liverpool. Era melhor ter posses dentro da Inglaterra, aparentemente. Por outro lado, percebe-se que tanto Cathy quanto seu pai, os quais têm uma postura de tolerância interracial, rejeitam algo de extremo valor para os ingleses: a posse de territórios - que não lhes pertence por direito -, como se preferissem o que haviam adquirido, legitimamente, a tomar posse de algo tão valioso, mas que pertencia a outras pessoas. Nota-se na postura e no comentário de ambos uma crítica velada à prática colonial de apropriação indevida de territórios, exatamente porque os benefícios que o imperialismo proporcionavam eram advindos, em geral, de perdas – sobretudo territoriais - impostas a outras pessoas.

Em relação à propriedade dos Earnshaw, percebe-se que se trata de um local elevado e que foi construído há séculos:

Antes de transpor o umbral, parei para admirar umas esculturas grotescas, espalhadas na fachada, especialmente em torno da porta principal. Acima desta, em meio de uma confusão de grifos estragados e meninos imprudentes, descobri a data de 1500 e o nome Hareton Earnshaw (BRONTË, 1971, p. 10)¹⁶⁶.

As descrições acima são feitas por Lockwood em sua primeira visita a O Morro dos Ventos Uivantes, mas como o clima de hostilidade é grande por parte do *anfitrião*, Heathcliff, ele decide não perguntar pela história daquela antiga construção. Ora, sabe-se que um dos pontos-chaves da literatura romântica é “[...] o resgate do passado, seja pela atmosfera de mistério ou pelos temas heróicos da história do país” (SILVA, 2005, p. 199), embora resgatar o passado para atender à estética romântica não seja o único motivo de interesse de Brontë ao fazer tal referência à data em que a propriedade dos Earnshaw foi construída.

Segundo Woodward (2000, p. 11) a emergência de diferentes identidades nacionais é histórica, elas estão localizadas em um ponto específico no tempo. Portanto, “[...] uma das formas pelas quais as identidades estabelecem suas reivindicações é por meio do apelo a antecedentes históricos.” Como é sabido, o ano de 1500 trouxe a *descoberta* de novos mundos por inimigos ingleses. Diante do conteúdo da obra, não deve ter sido de maneira irrefletida

¹⁶⁶ “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 the wilderness of crumbling griffins and shameless little boys, I detected the date ‘1500’, and the name ‘Hareton Earnshaw’” (BRONTË, 2003, p. 26).

que Brontë optou por esta data tão significativa, visto que pouco tempo depois desse ano, em 1509, o rei Henry VIII assume o trono inglês, onde permanece - inclusive como senhor da Irlanda - até sua morte em 1547.

Antes mesmo de ascender ao trono, Henry VIII desejava criar um império inglês, não apenas para rivalizar com os poderosos impérios vizinhos de Portugal e da Espanha, mas para inscrever o seu nome e o do seu país na história dos grandes impérios da humanidade. Quando se tornou rei, Henry VIII começou a construir castelos e fortificações em geral, em pontos estratégicos, bem como uma marinha competitiva para fazer frente e proteger-se dos inimigos espanhóis e portugueses. Ele projetou o que se tornou o império inglês, consolidado pelas mãos de sua filha, a rainha Elizabeth I, o qual chegou ao ápice com a rainha Vitória, contemporânea de Emily Brontë.

Assim, o império que Henry VIII e sua filha construíram, viria a tornar-se um dos maiores e mais duradouros da história e estava em ritmo de expansão tanto no período relatado pelo enredo da obra de Brontë quanto à época em que foi escrita. Portanto, a descrição de Lockwood acerca de O Morro dos Ventos Uivantes e o fato da sede da propriedade ter sido concluída no ano de 1500 reforçam a carga histórica e a força do império por trás de uma construção familiar, em um lugar remoto no interior do norte da Inglaterra, local de confrontos com a Escócia, em sua luta por libertação e independência.

Por outro lado, aquela propriedade rural, O Morro dos Ventos Uivantes, que estava em decadência, simboliza a ideologia do império que pedia que a projetassem para resistir, durar e proteger. Por ter sido construída em um lugar elevado, significava, entre outras possibilidades de interpretação, uma estratégia de defesa e isolamento. Mesmo assim, um ato aparentemente de bondade do Sr. Earnshaw infiltra um inimigo - Heathcliff - que a conquista, mas não a destrói. Precisaria muito mais que um homem para destruir tão poderosa carga ideológica por trás das paredes de O Morro dos Ventos Uivantes.

Analisando o romance de Brontë em uma perspectiva diacrônica, pode-se questionar sobre o que representa O Morro dos Ventos Uivantes para seus habitantes. Para o Sr. Earnshaw, é o lar, o local do seu domínio. Para Hindley, é o lar, a casa paterna, sua herança, o local que supostamente consolidará seus direitos de primogênito e lhe dará o controle patriarcal. Entretanto, foi naquele espaço físico e afetivo que ele perdeu a preferência e o afeto do pai, da irmã e do filho, perdeu a esposa, perdeu o controle sobre os bens da família e de todos os agregados para seu antigo serviçal, Heathcliff, o cigano estrangeiro.

Já para Heathcliff, a casa da propriedade em que vive é o único lar do qual aparentemente se lembra, é o lugar do seu exílio forçado, da perda da liberdade, é o lugar da

opressão e da decadência. Ao mesmo tempo, é o lugar onde ele encontrou o amor através de Cathy. Entretanto, a casa dos Earnshaw torna-se para ele o lugar da sua afirmação enquanto o *outro* racial e religioso, enquanto homem e indivíduo. É o lugar onde ele conheceu o amor e a rejeição. Lugar de vingança, da conquista do território inimigo e da constatação de que o passado harmonioso com Cathy não existiria mais.

No caso de Joseph, um dos criados, a propriedade dos Earnshaw é lugar do seu sustento, é o lugar que precisa ser transformado pela prática de seu cristianismo radical. Aquele espaço é o lar e a propriedade dos homens, mas também local de segurança para as mulheres, assim como o local de perdas. O fato é que O Morro dos Ventos Uivantes é uma propriedade inglesa, na qual fica subentendido, pelo comportamento dos personagens, que apenas cristãos brancos ingleses deveriam habitar nela.

Em relação às mulheres, O Morro dos Ventos Uivantes significa o lar. Para a Sra. Earnshaw, por exemplo, que exerce, conformadamente, suas funções de esposa e mãe, é lá onde ela se sente protegida contra a presença de estrangeiros de pele escura. Para Cathy, é o lar onde estão suas raízes, é o espaço onde ela, até certo ponto, pode ser quem é; ali ela se arrisca em seu pacto com Heathcliff, e identifica-se com o *outro* racial e religioso; é sua fortaleza emocional. No caso de Nelly, é o lugar do seu sustento e também é o local onde parece exercer um certo poder e ter algum privilégio - bem como preencher o vazio de uma vida solitária, uma vez que ela, uma criada, é a figura materna que resiste às intempéries do tempo. Para Catherine, filha de Cathy e de Edgar Linton, é o local da perda da inocência, da infância, da liberdade, da rejeição, também é o local da autoafirmação e da busca pela autonomia. Após o casamento com Linton Heathcliff, torna-se sua prisão, embora fique sugerido que ao casar-se com Hareton isso seria diferente.

O que se percebe é que a casa paterna não é retratada como um espaço de aprisionamento, mas como um ambiente de segurança e proteção familiar, embora as mulheres estejam, de fato, ali aprisionadas pela estrutura patriarcal, como será debatido no próximo subcapítulo. A casa, enquanto referência patriarcal no romance, torna-se uma prisão quando é o lar das mulheres casadas – no caso, para as mulheres da segunda (Cathy, Isabella) e da terceira gerações (Catherine), nesse caso, as personagens têm consciência do seu confinamento. A propriedade dos Earnshaw é um espaço de liberdade para Cathy, mas de aprisionamento para sua filha após o casamento. De forma análoga, a propriedade dos Linton representa o espaço seguro e de paz no qual Isabella habita, embora se torne o lugar de aprisionamento para Cathy após casar-se com Edgar. Para Isabella, O Morro dos Ventos Uivantes é o lugar da autoafirmação em relação à classe social, por outro lado, é também de

aprisionamento, da perda do respeito próprio, da autoestima, do sofrimento, da frustração, mas é ali que decide libertar-se do domínio patriarcal.

No que se refere às primeiras impressões de Lockwood acerca de O Morro dos Ventos Uivantes, ele faz uma observação significativa em relação à aparência da sede da propriedade e um dos seus habitantes:

O aposento e o mobiliário nada teriam de extraordinário se pertencessem a *um simples fazendeiro do norte*, rude de aspecto e de membros vigorosos, postos em relevo nos calções e polainas. Tipos desta espécie podem ser encontrados, abancados diante duma mesa redonda, onde espuma um copázio de cerveja, no correr dum passeio qualquer de 5 ou 6 milhas, nesta região montanhosa, contanto que seja à hora conveniente, depois do jantar. Mas o Sr. Heathcliff forma um contraste singular com a sua residência e o seu modo de vida [...] Muitos poderiam suspeitar nele certa dose de orgulho atrevido, mas uma voz interior me segreda que tal não existe (BRONTË, 1971, p. 11, grifo nosso)¹⁶⁷.

Em relação aos costumes, Lockwood, o narrador da elite, refere-se ao típico fazendeiro do norte da Inglaterra, como um homem que bebe e gasta o que tem, assim como o faz Hindley; esse perfil é de um homem, aparentemente, descuidado. Entretanto, Lockwood percebe, à primeira vista, que Heathcliff não é um *simples fazendeiro do norte*, e por isso, seu porte elegante contrasta com a simplicidade da propriedade decadente e com os móveis simples que o cercam. Esse contraste entre a aparência da casa e o seu habitante não é considerado em relação à raça, mas à classe social, ao modo de vida e ao espaço em que Heathcliff vive, e destaca a superioridade de Heathcliff diante de um espaço decadente.

O comentário de Lockwood reflete a importância da questão de classes sociais na obra. Ora, no topo da sociedade britânica estava a realeza, seguida pela aristocracia, depois pela *gentry* (ou classe média alta), e por fim, pelas classes baixas, que compunham a maioria da população. Embora a *gentry* possuísse servos e geralmente grandes propriedades, eles tinham uma posição social de certo modo frágil. O *status* social dos aristocratas era formado e mantido por causa dos títulos oficiais. Os membros da *gentry*, entretanto, não tinham títulos, assim, o *status* deles era sujeito a mudanças. Um homem que se considerasse um cavalheiro poderia descobrir, para seu constangimento, que seus vizinhos não compartilhavam da mesma visão a seu respeito. A discussão se um homem era ou não um cavalheiro consideraria questões tais como: o quanto de terra ele possuía, quanto servos tinha, como ele falava, se

¹⁶⁷ “The apartment and furniture would have been nothing extraordinary as belonging to a homely, northern farmer with a stubborn countenance, and stalwart limbs, set out to advantage in knee-breeches, and gaiters. Such an individual, seated in his armchair, his mug of ale frothing on the round tale before him, is to be seen in any circuit of five or six miles among these hills, if you go at the right time, after dinner. But, Mr. Heathcliff forms a singular contrast to his abode and style of living [...] some people might suspect him of a degree of underbred pride – I have sympathetic chord within that tells me it is nothing of the sort” (BRONTË, 2003, p. 27).

tinha cavalos e carruagem, se seu dinheiro vinha da posse de terras ou do *comércio* – um cavalheiro desprezava atividades comerciais. Contudo, os critérios para definição do que era ser um cavalheiro estavam mudando – à época da narrativa e da publicação da obra - para a quantidade de dinheiro que ele tinha, de modo que os critérios fechados de antes, tais como a educação, a família e o comportamento também estavam sofrendo alterações com os desdobramentos da Revolução Industrial.

As informações extratexto mencionadas acima servem para ilustrar a pressão que Heathcliff sofreu naquela sociedade. Ele teve de romper barreiras não apenas raciais, mas de classe social também para conseguir reconstruir sua história naquele espaço hostil e opressor à sua presença. Ter conseguido ascender socialmente dentro do território inimigo e impor-se aos membros das duas propriedades confere ao seu feito um caráter notável para um jovem cigano estrangeiro e sem estudo formal, especialmente porque não foi através do comércio que ele ascendeu a um patamar econômico mais elevado do que o dos Earnshaw e o dos Linton.

As conquistas de Heathcliff lembram a realização do *Sonho Americano*, que ele – sem dar esse nome - alimentava bem antes de deixar a Inglaterra (de onde saiu possivelmente para os Estados Unidos) em virtude do seu desejo de vingança, como mostra o uso da palavra *chance* – na versão original em inglês - em sua fala a seguir, quando ainda criança deseja ter as mesmas oportunidades que Edgar tinha diante de si: “Eu queria ter cabelos louros e a pele alva, andar bem vestido e bem comportado como ele e ter a sorte de ser tão rico quanto ele vai ser [...]” (BRONTË, 1971, p. 59)¹⁶⁸. Na sociedade inglesa da época, ter a chance de migrar de uma classe social para a outra era praticamente impossível para alguém como ele. Contudo, a organização da sociedade americana e seus ideais de *igualdade* de *oportunidade* para todos permitia isso, como bem ilustra a ideia por trás do *Sonho Americano*.

Considerações acerca do *status* da classe frequentemente estão por trás das motivações de personagens em *O morro dos ventos uivantes*. A decisão de Cathy de casar com Edgar para poder tornar-se “[...] a mulher mais importante desta região, orgulhosa de tê-lo como marido” (BRONTË, 1971, p. 79)¹⁶⁹ é apenas o exemplo mais óbvio. Os Linton estão relativamente firmes no *status* de *gentry* (alta classe média), e esforçam-se para mostrar isso através do comportamento e da maneira como se vestem. Os Earnshaw, por outro lado, estão numa posição menos estável. Eles não têm uma carruagem, possuem menos terra, e a casa em

¹⁶⁸ “[...] I wish I had light hair and a fair skin, and was dressed, and behaved as weel, and had a *chance* of being as rich as he will be [...]” (BRONTË, 2003, p. 67; grifo nosso).

¹⁶⁹ “[...] the greatest woman of the neighbourhood, and I shall be proud of having such a husband” (BRONTË, 2003, p. 84).

que vivem, como Lockwood destaca intrigado, assemelha-se a de um “simples fazendeiro do norte” e não a de um cavalheiro. A natureza mutável do *status* social é demonstrada mais surpreendentemente pela trajetória de Heathcliff, embora Lockwood dê a entender que Heathcliff é um cavalheiro apenas na maneira de vestir e de se comportar. Além disso, a questão da sua posição social é posta em dúvida, uma vez que não fica bem claro se ele é um cavalheiro ou um cigano com roupas e modos de um cavalheiro.

Com relação ao “típico fazendeiro do norte”, esse tipo de homem parece levar uma vida aparentemente dissoluta, segundo depreende-se do comentário de Lockwood, mas o isolamento da raça, da classe, da língua e da religião, dentre outros, que foi imposto a Heathcliff tornaram-no um homem forte – embora solitário - ao ponto de superar as humilhações, os maus-tratos e a agenda imperialista da qual foi vítima. O comentário de Lockwood acerca de Heathcliff é um dos seus primeiros erros de julgamento:

Mas o Sr. Heathcliff forma um contraste singular com a sua residência e o seu modo de vida [...] Muitos poderiam suspeitar nele certa dose de orgulho atrevido, mas uma voz interior me segreda que tal não existe” (BRONTË, 1971, p. 11, grifo nosso)¹⁷⁰.

Lockwood parece não perceber e não aceitar, talvez por não compreender, o fato de que aquele fazendeiro de *tez bronzeada* tem razões pessoais que justificam seu *orgulho atrevido* - uma arma de defesa - especialmente porque conseguiu-lo significou o rompimento com a condição de subalterno que lhe fora imposta.

O que problematiza as relações coloniais em *O morro dos ventos uivantes* é a chegada de um estrangeiro, de um *outro* racial e religioso. Eagleton (2003, p. 400, tradução nossa) defende que Heathcliff perturba O Morro dos Ventos Uivantes porque ele “[...] não tem um lugar definido dentro do sistema biológico e econômico¹⁷¹”. E como mostra Silva (2005, p. 241), desde que chegou a O Morro dos Ventos Uivantes, cada personagem tenta defini-lo, mas até o final do romance “[...] não conseguimos definir quem realmente é Heathcliff. Definir, aliás, é o problema, pois definir é colocar um fim, ordenar algo e a natureza de Heathcliff desafia definições e convenções”.

Ao analisar *O morro dos ventos uivantes*, Gilbert e Gubar (1984) sugerem que Heathcliff era filho ilegítimo do Sr. Earnshaw. Já Silva (2005, p. 240) afirma que na obra em estudo há uma “[...] preocupação gótica com os antepassados e a figura de filhos bastardos”.

¹⁷⁰ “But, Mr. Heathcliff forms a singular contrast to his abode and style of living [...] some people might suspect him of a degree of underbred pride – I have sympathetic chord within that tells me it is nothing of the sort” (BRONTË, 2003, p. 27).

¹⁷¹ “[...] he has no defined place within its biological and economic system”.

Além disso, o romance gótico sempre foi “[...] fascinado pela figura do estrangeiro exótico. Essa característica esteve refletida no medo vitoriano do estrangeiro por este ser um estranho que pode subverter a estabilidade das rígidas convenções sociais” (SILVA, 2005, p. 240).

Em termos históricos, o fato de Heathcliff ter sido encontrado pelo Sr. Earnshaw em Liverpool sugere o elo do pequeno estrangeiro com a questão da escravidão, uma vez que a cidade era um importante centro para o comércio de escravos durante o período da narrativa. Ainda assim, em relação à origem indefinida do personagem, alguns mistérios poderiam ser, até certo ponto *esclarecidos*, se for considerada a condição de Heathcliff como filho ilegítimo do Sr. Earnshaw. Em primeiro lugar, a razão de o patriarca ter ido a Liverpool e, estranhamente, ter *adotado* uma desconhecida criança estrangeira de uma raça vista como inferior pelos seus compatriotas não é explicada na narrativa. Em segundo lugar, a reação da senhora Earnshaw ao tomar conhecimento da decisão arbitrária do marido lembra a de uma esposa ciumenta não disposta a perdoar. Em terceiro lugar, aquela criança rapidamente torna-se a favorita do patriarca. Além disso, Hindley passa a enxergá-la como um usurpador, e Lockwood, ao supor que Heathcliff esteve nos Estados Unidos, questiona a Nelly se ele derramou sangue dos seus compatriotas – lançando a possibilidade de Heathcliff ter laços de sangue com os ingleses. Por fim, não seria inapropriado supor um relacionamento incestuoso entre Heathcliff e Cathy, especialmente porque havia um fascínio romântico com tabus ligados à sexualidade – e a obra de Brontë segue a estética romântica.

As questões acima citadas têm sido levantadas por críticos a partir do século XX, a respeito da suposta ilegitimidade de Heathcliff, especialmente quando se considera a opção de Brontë pela ironia ao longo da obra. Contudo, mesmo que Heathcliff não seja filho ilegítimo do Sr. Earnshaw, o fato de que os personagens constantemente destacam sua aparência de *cigano* e sua *pele escura*, corrobora com a ideia de que a etnia dele deve ser pelo menos mista, uma vez que ele não é um negro - informação deixada clara por Nelly. De qualquer modo, é plausível ver Heathcliff como uma consequência direta do comércio de escravos e a sugestão implícita de Brontë, através do que acontece a Heathcliff e aos que o oprimem, de que a sociedade britânica precisa enfrentar as consequências dessa prática – a escravidão -, torna a obra uma afiada crítica ao império.

Ao que se percebe, Brontë utiliza convenções da estética gótica e romântica habilmente para fazer sua crítica à postura imperialista inglesa e à falsa moral vitoriana ao colocar no centro do poder um estrangeiro, de uma raça escura, cuja origem fica indefinida, mas que subverte as rígidas convenções sociais inglesas tanto com sua postura de desprezo pelo cristianismo quanto pelas atitudes sombrias que o ligam ao paganismo associado à sua

raça. Além disso, Heathcliff, por sua vez, subverte a convenção social que - pelo menos na obra em tela - determinava o destino do estrangeiro pobre, sem referência, e de uma raça escura, considerada inferior naquela sociedade: a subalternidade.

O morro dos ventos uivantes trata, dentre muitas coisas, de *desenraizamento territorial*, visto que Heathcliff, Isabella e Cathy - guardadas as devidas proporções - passam por esse processo. No caso de Cathy, o domicílio familiar é *perdido* com sua mudança definitiva para Thrushcross Grange, embora, aparentemente, essa pareça ser uma mudança sedutora instigada pelo desejo de ascensão social. Através de Cathy, Brontë toma uma *gentry* local (os Earnshaw), em decadência e a junta à elite local (os Linton). Aqui se tem, então, um retrato da Inglaterra através de dois grupos sociais que lutam para se preservarem. Pode-se perguntar: qual a Inglaterra que vai sobreviver? A da elite que preservou suas raízes rurais e locais, como os Earnshaw e os Linton, ou a do burguês estrangeiro, Heathcliff? Qual dos valores vai se impor e perdurar: a terra ou o dinheiro? A tradição ou a modernidade?

Brontë mostra, assim, um processo de transição naquele ambiente imperial e patriarcal, e também no tipo de mentalidade, inclusive para as mulheres, especialmente porque a filha de Cathy, Catherine, assume atitudes e funções que não foram possíveis para suas avós e para sua mãe. A mudança - no que se refere ao papel da mulher - dá-se principalmente após a morte de Heathcliff. Ao reencontrar Nelly, depois de sua partida de Thrushcross Grange, Lockwood toma conhecimento de que quem recebe o dinheiro dos pagamentos não é o jovem e agora proprietário, Hareton, mas sua futura esposa, Catherine, ou a própria criada Nelly, que informa: “É a respeito do aluguel [...] Oh! Então é com a Sra. Heathcliff que terá de tratar, ou antes comigo [...] E não há outra pessoa” (BRONTË, 1971, p. 286)¹⁷².

Ao ter Catherine assumindo funções tipicamente masculinas (ensinar Hareton a ler e administrar o recebimento do dinheiro que entra), Brontë sugere mudanças importantes. Primeiro, ela trata das conquistas emocionais, financeiras e territoriais de Heathcliff, que de serviçal estrangeiro passa a burguês, a senhor das propriedades onde havia sido marginalizado. Assim, terra e dinheiro perduram, em um tempo não apenas de tradição, mas de modernidade também. Contudo, a morte de Heathcliff encerra um ciclo no qual a tirania imperialista e patriarcal reinavam - na economia da obra -, e dá lugar a outro, no qual as relações (de poder) entre homens e mulheres parecem ser mais equilibradas. A partir de então, começam as conquistas de Catherine e Hareton e, para ele, a educação parece ser a solução,

¹⁷² “About the rent [...] Oh! Then it is with Mrs. Heathcliff you must settle [...] or rather with me [...] there’s nobody else” (BRONTË, 2003, p. 265).

uma vez que Catherine funciona como a professora do futuro marido, como mostra o diálogo entre os dois, e presenciado por Lockwood:

Con-trá-rio! – dizia uma voz, tão suave como um sino de prata. – Já é a terceira vez que eu repito [...] Não repetirei mais. Trate de lembrar-se [...] – Pois bem! *Contrário*, então – respondeu outra voz, de timbre grave, mas um pouco velada. E agora dê-me um beijo, por me ter lembrado tão bem. – Não, releia primeiro corretamente, sem um erro sequer (BRONTË, 1971, p. 285)¹⁷³.

Se no primeiro ciclo, enfatizado pela narrativa, as conquistas foram as do estrangeiro de raça inferiorizada, no segundo momento, vislumbra-se a vez das mulheres através de Catherine. Assim, os dois grupos outremizados, gradativamente saem da marginalidade. Enquanto Heathcliff, o estrangeiro, venceu empregando os métodos dos quais fora vítima, Catherine, a mulher, dá fortes sinais de autoafirmação através do bom senso e do preparo intelectual, e vê-se o que se pode chamar de *desmantelamento* da figura do patriarca e provedor, Hareton. No segundo ciclo, o foco não está na figura do estrangeiro - que desaparece -, mas nas conquistas (o controle financeiro das duas propriedades, o que significa poder; o controle intelectual sobre Hareton) de um novo grupo, o das mulheres, através de Catherine, conforme mostra a citação acima de Nelly, de que é Catherine quem recebe os pagamentos.

Em relação à Thrushcross Grange, o que ela significa para os seus habitantes? O patriarca, o Sr. Linton, vê aquele lugar como a sua *fortaleza*, no qual nenhum forasteiro de raça considerada inferior deveria ter a ousadia de adentrá-la; sua esposa compartilha do mesmo pensamento. Para Edgar e Isabella, é o lar, lugar de segurança garantida pela família e pelos empregados. Já para Cathy, representa o lugar almejado, a utopia de uma vida melhor em um nível social mais elevado, local de segurança emocional, financeira, afetiva, de *status* elevado, mas, que, gradativamente, se transforma em sua prisão, e no lugar da sua castração. Catherine tem a granja como um local de segurança, proteção, lugar de educação, de confirmação do seu *status* de jovem rica. Para Nelly, representa um passado onde havia uma ordem – leia-se patriarcal, imperial, com as classes sociais bem definidas – confortável que mantinha a comunidade em funcionamento, onde existia uma sensação positiva de isolamento do que era estranho a tal engrenagem social, no caso, o estrangeiro de pele escura. Para Heathcliff, é o símbolo da sua exclusão em todos os níveis, por isso, possuí-la torna-se seu

¹⁷³ “Con-tra-ry!” Said a voice, as sweet as a silver bell – “That for the third time, you dunce! I’m not going to tell you again” – Recollect [...] Contrary, then, “And now, kiss me, for minding so well”. “No, read it over first correctly, without a single mistake” (BRONTË, 2003, p. 263).

objetivo. Também, nesse ambiente, as mulheres são confinadas por diferentes motivos, conforme será discutido no próximo subtópico.

Além disso, Thrushcross Grange é uma visão de luz e de luxo, tanto que o próprio Heathcliff, ao ver o lugar pela primeira vez, diz:

Arrastamo-nos por um buraco da sebe, tateando a caminho pela vereda, e instalamo-nos em uma platibanda de flores, debaixo da janela do salão [...] as cortinas estavam descidas só pela metade. Podíamos os dois olhar para o interior, conservando-nos em pé na base do rés-do-chão e agarrando no rebordo da janela. E vimos... ah! como era belo! ...um esplêndido salão, atapetado de vermelho, e cadeiras e mesas também cobertas de vermelho, um forro dum branco cintilante bordado de ouro, e no meio uma chuva de lágrimas de vidro suspensas de cadeiras de prata e iluminadas pela luz suave de pequenas velas (BRONTË, 1971, p. 51)¹⁷⁴.

A propriedade dos Linton é o espaço onde a ordem, a preservação do *status* de classe e da nacionalidade mantêm-se estáveis, uma vez que é um espaço sobre o qual a identidade inglesa é preservada e impõe-se sobre os que ali se achegam. O primeiro comentário de Heathcliff no livro – sobre aquela propriedade que havia sido (símbolo do poder e superioridade) dos Linton –, feito a Lockwood, é curto e decisivo: “Thrushcross Grange [...] é propriedade minha [...]. Entre” (BRONTË, 1971, p. 9)¹⁷⁵. Essa é a primeira vez que o leitor o vê e ele está no portão de entrada de O Morro dos Ventos Uivantes, exercitando seu direito de proprietário decidindo sobre quem entra (EWBANK, 1972).

Na citação acima, as janelas da rica propriedade pelas quais os dois adolescentes, Cathy e Heathcliff, observam o interior e o que se passa nele sugerem a visível, porém inacessível grandeza e privilégio da mesma, dos quais Heathcliff está excluído. A imagem do pequeno estrangeiro do lado de fora deslumbrado com a beleza interior daquela casa reforça seu posicionamento à margem da possibilidade de inclusão e de aceitação em um espaço privilegiado como aquele, reforçando sua condição de marginalidade e a inacessibilidade de Thrushcross Grange e do que ela representa.

Por isso, a fim de que se compreendam melhor as relações coloniais na obra, é importante considerar alguns aspectos importantes dessas relações discutidos por Bhabha (2004, p. 117, tradução nossa):

[...] existir é ser chamado à existência em relação a um Outro, sua aparência ou lugar [...] é a relação desta demanda para o lugar do objeto que ele reclama que se torna a

¹⁷⁴ “We crept through a broken hedge, groped our way up the path, and planted ourselves on a flower-pot under the drawing-room window [...] the curtains were only half closed. Both of us were able to look in by standing on the basement, and clinging to the ledge, and we saw – ah! It was beautiful – a splendid place carpeted with crimson, and crimson-covered chairs and tables, and a pure white ceiling bordered by gold, a shower of glass-drops hanging in silver chains from the centre, and shimmering with little soft tapers” (BRONTË, 2003, p. 60).

¹⁷⁵ “Thrushcross Grange is my own [...] walk in!” (BRONTË, 2003, p. 25).

base para a identificação. Este processo é visível na troca de olhares entre o nativo e o colonizador que estrutura a relação psíquica deles [...] quando seus olhares se cruzam ele [o colonizador] verifica amargamente, sempre na defensiva, “eles querem tomar o nosso lugar”. É verdade que não há um nativo que não sonhe pelo menos uma vez por dia em se colocar no lugar do colonizador. É sempre em relação ao lugar do Outro que o desejo colonial se articula: isto é, em parte, o espaço fantasmático da “possessão” que nenhum outro sujeito pode ocupar que permita o sonho da inversão de papéis¹⁷⁶.

Para Bhabha (2004), o lugar da identificação é também o da fragmentação que envolve tensão e demanda e, por isso, a fantasia do colonizado é ocupar o lugar do colonizador. No ponto da narrativa em que afirma a posse de Thrushcross Grange, Heathcliff já havia passado desse estágio de apenas fantasiar a posse daquela propriedade, uma vez que tanto ela quanto O Morro dos Ventos Uivantes já lhe pertenciam havia algum tempo.

Todavia é importante lembrar que o colonizado, segundo Fanon (1994) é um homem invejoso. Ele aspira sentar à mesa do colonizador, dormir na cama dele, de preferência, com a mulher do opressor. Assim, a relação de posse tem a ver com a conquista da autonomia, com a imposição da classe oprimida sobre a opressora, do colonizado sobre os colonizadores. Heathcliff encaixa-se nesse perfil e vive cada etapa desse processo de desejo e conquista.

No que diz respeito a Heathcliff, Wanderley (1996, p. 103) afirma que, seguindo o padrão de diversos romances ingleses, na obra de Brontë “[...] mais uma vez, como em *Jane Eyre*, o grande mal vem das colônias”. A tendência de seguir o padrão de representar o mal e a desordem como vindos das colônias não é inaugurada em *O morro dos ventos uivantes*, mas Brontë trabalha com um tipo de história envolvendo estrangeiros (que trata da *invasão* deles) na Inglaterra que viria a ser desenvolvida mais para o final do século (MORETTI, 2003), embora Brontë siga o padrão de representação acima mencionado em sua obra para subvertê-lo.

Deve-se ter em mente que Brontë parte de um medo de sua sociedade (a presença de pessoas de raças escuras no território metropolitano) com uma sensibilidade que parece não existir no romance de sua irmã. Enquanto Charlotte Brontë silencia e marginaliza Bertha Mason, uma jamaicana, Emily Brontë registra a opressão sofrida em detalhes pelo outro racial e religioso e o apresenta como seu protagonista, trazendo-o tanto no nível estético (Heathcliff como protagonista) quanto no ideológico (um cigano estrangeiro passa a ser dono das terras onde fora oprimido), ou seja, ele migra da margem para o centro.

¹⁷⁶ “[...] to exist is to be called into being in relation to an Otherness, its looks or locus [...] it is the relation of this demand to the place of the object it claims that becomes the basis for identification. This process is visible in that exchange of looks between native and settler that structures their psychic relation [...] when their glances meet he [the settler] ascertains bitterly, always on the defensive, ‘they want to take our place.’ It is ways in the relation to the place of the Other that colonial desire is articulated: that is, in part, the fantasmatic space of ‘possession’ that no one subject can singly occupy which permits the dream of the inversion of roles”.

De acordo com Moretti (2003), desde a época de Jane Austen - só para ilustrar uma tendência milenar, mas que era muito presente no século de Brontë - os ingleses sentiam-se ameaçados de invasão. De modo que os contemporâneos do escritor Conan Doyle inventaram, assim, uma forma de:

“[...] literatura de invasão”: dúzias de romances extremamente populares em que os franceses, os alemães, os russos (e, no fim, também os americanos de Weels) chegam ao sul da Inglaterra e marcham sobre a capital (ao passo que Drácula, um estrangeiro do leste europeu, em sua sabedoria superior, vai para o nordeste) (MORETTI, 2003, p. 147).

No que se refere à invasão e à posse de territórios, para Said (1994), a verdadeira posse geográfica da terra é o que define o império. Por isso, ter assumido o controle de duas propriedades inglesas é tão importante para Heathcliff, uma vez que através da mímica, ele se apropria de espaços ingleses. Com a aquisição das duas propriedades antagônicas da obra por um estrangeiro que havia sido subalternizado nelas, Brontë ironiza a importância da aquisição/perda de território para seus compatriotas, tendo seu herói subversivo, assumido um bem tão precioso para os ingleses, ou seja, terras, dentro da Inglaterra.

Said (1994) mostra, ainda, que o imperialismo associado à cultura afirma a primazia da geografia e de uma ideologia sobre o controle de território. Portanto, apossar-se de duas grandes propriedades, por meios legais, onde esteve oprimido, confere ao feito de Heathcliff uma profunda vitória, uma profunda invasão, uma profunda resposta ao império inglês, ao mesmo tempo em que reafirma a fragilidade ou a fugacidade do poder político, econômico e social da Inglaterra – embora ele não seja feliz completamente com sua conquista, uma vez que Cathy não está ali para compartilhar com ele.

Em *O morro dos ventos uivantes*, a figura de Heathcliff causa preocupações profundas naqueles que com ele travam contato. Cada indivíduo que habita as propriedades dos Earnshaw e dos Linton tem uma percepção própria sobre elas, conforme visto acima. Entretanto, no sentido coletivo, não apenas enquanto indivíduos, mas enquanto ingleses, os moradores das duas propriedades têm uma percepção sobre a própria identidade nacional que se constrói na imaginação e no contato com o que não é inglês.

Woodward (2000, p. 13) afirma que, frequentemente, “[...] a identidade envolve reivindicações essencialistas sobre quem pertence e quem não pertence a um determinado grupo identitário, nas quais a identidade é vista como fixa e imutável”. Por vezes essas reivindicações estão baseadas em algumas versões da identidade étnica, na raça e nas relações de parentesco. Além disso, Woodward destaca que “a cultura molda a identidade”.

Sendo assim, fica subentendido que o passado de glória dos ingleses enquanto nação conquistadora e mantenedora de um império que cobria várias partes do globo conferia aos personagens da obra uma visão essencialista da própria identidade que para eles se construiu através de símbolos de representações, tais como o idioma falado, e a suposta superioridade da raça branca, à qual pertenciam. Nesse processo identitário, precisavam orientalizar a figura de Heathcliff ao construírem um conjunto de pressupostos e representações sobre ele que o classificavam como exótico e, ao mesmo tempo, como alguém ameaçador.

Para os personagens ingleses, O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange são os espaços de origem e, com a chegada do estrangeiro, são reafirmados como lugares da afirmação da identidade. É reconhecendo a própria diferença - em relação à raça, língua, religião e cultura ao enxergar o *outro* - que esses espaços tornam-se uma miniatura da Inglaterra, o Estado-nação que aos ingleses confere um passado, uma língua, uma cultura que devem ser protegidos.

Contudo, naquele contexto, é preciso que o diferente seja subalternizado, outremizado, para que a identidade se afirme e se concretize na diferença. A propriedade dos Earnshaw representa a Inglaterra que dá espaço para o estrangeiro e é por ele *corrompida*, enquanto Thrushcross Grange representa a Inglaterra conservadora que resiste à presença do estrangeiro. Enquanto isso, as sedes das duas fazendas permanecem inabaláveis; elas representam as ideologias que ali se afirmam.

Assim, os espaços focalizados na obra estão profundamente relacionados com a postura, com a tomada de decisões. Quando Heathcliff assume seu protagonismo e descentra os espaços na fase adulta, a narrativa traz um ser da periferia para ocupar espaços centrais, revertendo a ordem das relações coloniais e sua representação ficcional.

Por outro lado, há um espaço de profundo valor significativo na economia da obra estudada aqui, e que é comum aos personagens, no qual podem transitar sem distinção de classe, raça, sexo: as charnecas. Alguns dos interesses da literatura romântica estão na “[...] redescoberta das belezas da natureza [e no] interesse na vida e nas pessoas do campo” (SILVA, 2005, p. 1999). Além disso, o espaço da natureza tem um papel significativo na figura das charnecas que separam O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange. Contudo, elas representam muito mais que a valorização da natureza nesta obra.

Para Cathy, as charnecas são uma espécie de fonte de vida. Elas significam um espaço livre que contrasta com os fechados e cultivados parques de Thrushcross Grange, por exemplo. Enquanto criança, as charnecas facilitavam a sua – e de Heathcliff – política de resistência contra convenções culturais, particularmente punições, as quais se tornavam

apenas objetos de riso quando os dois ali estavam. Para as duas crianças, as charnecas, não a casa em que viviam, representam um lugar de liberdade plena. Na maturidade, Cathy continua a ver as charnecas como uma fonte de vida, como um mundo do qual ela se sente – já casada em Thrushcross Grange – “[...] exilada, por consequência de tudo quanto fora meu mundo...” (BRONTË, 1971, p. 122)¹⁷⁷. A fala de Cathy revela que entrar naquela casa significou uma alienação do seu mundo e uma amarga ruptura com sua antiga forma de vida.

Pouco antes de morrer, no meio da febre, *aprisionada* em um quarto, em Thrushcross Grange, Cathy tem a convicção de que sua recuperação depende do seu retorno aos campos entre as duas propriedades, às charnecas:

Oh! Estou queimando! Gostaria de estar lá fora! Queria ser uma criança de novo, meio selvagem, livre e atrevida [...] Estou certa de que voltaria a ser eu mesma se me tornasse a encontrar no meio do matagal, naquelas colinas. Escancara a janela! Deixe-a aberta. Depressa, por que não te moves? (BRONTË, 1971, p. 122)¹⁷⁸.

O fato de Cathy e Heathcliff só serem felizes e livres nas charnecas, indica que ambos não pertencem completamente a nenhum dos dois mundos que conhecem, isto é, as duas propriedades. Além disso, as charnecas não são fundamentais para a sobrevivência de Cathy e de Heathcliff apenas durante suas vidas, mas também após a morte, de modo que as suas almas retornam para aquele ambiente após a reunião de ambos através da morte, conforme relata Nelly a Lockwood:

As pessoas da região, porém, se o senhor as interrogar, jurarão sobre os Santos Evangelhos que ele anda passeando. Há quem pretenda tê-lo encontrado perto da igreja, ou nas charnecas, ou mesmo nesta casa [...] o velho que está lá embaixo [...] afirma que viu a ambos, olhando pela janela do quarto [...] Heathcliff e uma mulher [Cathy] estão lá embaixo, sob a ponta do rochedo [...] (BRONTË, 1971, p. 312)¹⁷⁹.

O desejo de retorno às charnecas e o reencontro naquele local após a morte destaca a condição de liminalidade dos protagonistas. Cathy representa a possibilidade de tolerância entre os mundos antagônicos dessa obra, o seu mundo inglês com um mundo *estranho* e *perigoso*, porém desconhecido, de Heathcliff, enquanto este representa a diferença. No meio, entre O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange está o território livre, as charnecas,

¹⁷⁷ “[...] an exile, and outcast, thenceforth, from what had been my world” (BRONTË, 2003, p. 122).

¹⁷⁸ “Oh, I’m burning! I wish I were out of doors – I wish I were a girl again, half savage and hardy and free [...] I’m sure I should be myself were I once among the heather on those hills... Open the window again, wide, fasten it open” (BRONTË, 2003, p. 123).

¹⁷⁹ “But the country folks, if you ask them, would swear on their Bibles that he *walks*. There are those who speak of having met him near the church, and on the moor, and even within this house [...] that old man by the kitchen fire affirms he has seen two on’em looking out of his chamber window [...] They’s Heathcliff, and a woman, yonder, under t’nab [...]” (BRONTË, 2003, p. 286-287).

espaço de liberdade completa, de interação, de integração para ambos os personagens. Em seu delírio, Cathy ansiava voltar para lá. O reencontro de ambos após a morte naquele local revela que, de fato, não pertencem a nenhum dos dois mundos representados pelas duas propriedades, mas permanentemente, ocupam um espaço entre eles. A ênfase sobre o espaço predileto de Cathy e Heathcliff ser nas charnecas revela também que nos espaços das propriedades e das cidades, as pessoas são levadas a assumir a condição de servo e de senhor, mas nas charnecas, a área é livre e interminavelmente aberta.

Ao se referir a um espaço diferente das charnecas, no caso, às cidades, Silva (2005, p. 233) observa que:

Na literatura vitoriana a cidade é uma constante, e aparece como cenário principal da trama representada em algum personagem ou em contraste com a vida rural. Independente da escolha, a sedentarização e a estabilidade da cidade permitem analogias com algo imutável, passível de decadência devido à sua falta de movimento. Por esta razão, a Londres vitoriana é geralmente descrita como suja, e negra não apenas devido à fuligem das fábricas, mas também à corrupção moral de seus cidadãos, como nos romances de Charles Dickens, por exemplo.

Brontë, entretanto, não estava interessada em criticar as mazelas sociais causadas pela Revolução Industrial em Londres, muito menos em destacar a capital do império inglês como um centro de poder. Na obra, Londres – a qual foi fundada por invasores romanos quando o espaço que se chama Inglaterra era uma colônia romana – é o local onde Isabella dá à luz ao filho de Heathcliff. No caso dela, Londres representa a liberdade da opressão patriarcal do marido, mas é também o local do seu exílio, esquecimento, morte. Ali, Isabella está aprisionada pela rejeição familiar resultante da moral inglesa que punia mulheres separadas.

Brontë subverte um tipode representação comum de Londres, a qual, na sua obra, se torna um lugar de exílio, de banimento e não um símbolo de poder, de *status*, de hierarquia, conferindo à capital do império, uma representação que costumava ser atribuída às colônias. Além disso, o filho de Heathcliff nasce em Londres (o que representa uma verdadeira invasão e hibridismo), capital do império: “Papai foi para Londres buscar meu primo” (BRONTË, 1971, p. 185)¹⁸⁰, esse é um comentário que Catherine faz a Hareton, tentando desqualificá-lo por ser do interior, embora se perceba um tom de orgulho na fala da jovem sobre ter um primo que mora naquela cidade. Além disso, há as referências veladas feitas por Lockwood à capital do império, percebendo-se, assim, que Londres é vista pelos personagens como um lugar importante, mas o texto em si não a exalta.

¹⁸⁰ “Papa is gone to fetch my cousin from London” (BRONTË, 2003, p. 177).

O desenraizamento territorial de Isabella não tem os desdobramentos significativos que o de Heathcliff, o qual faz fortuna em apenas três anos de ausência. Os doze anos de Isabella em Londres não têm destaque, ao ponto de nada ser mencionado sobre sua condição naquele lugar. A mudança para a capital não desempenha papel algum no sentido das relações de poder colonial, mas as propriedades isoladas do norte adquirem grande importância. Diferente da literatura inglesa que mostrava as colônias como locais de banimento e exílio (SAID, 1994; MORETTI, 2003), Brontë faz o inverso, a capital do império é que se torna um lugar de fuga, degradação e esquecimento.

A obra também denuncia o aprisionamento literal de mulheres casadas nas casas dos maridos. Gilbert & Gubar (1984) afirmam que quase todas as mulheres do século XIX eram, de algum modo, aprisionadas nas casas dos homens. Um exemplo disso está no desespero de Cathy citado acima devido ao seu encarceramento literal e emocional em Thrushcross Grange, e ilustra o distúrbio psíquico da mulher vitoriana de classe-média, por exemplo, que era confinada ao espaço doméstico, sem satisfação emocional.

Percebe-se que a representação dos espaços na obra também promove um questionamento de aspectos da ideologia vitoriana romântica. Através da representação do espaço doméstico Brontë critica o ideal vitoriano de domesticidade que via o lar como um ambiente privado, símbolo da esfera feminina separada do público que seria o suposto domínio do masculino. Contudo, o lar que é O Morro dos Ventos Uivantes é um espaço ideológico híbrido devido a repetidas erupções econômicas, políticas e sociais, os quais levam mulheres casadas da segunda e da terceira gerações ao isolamento em seus interiores claustrofóbicos, através de uma estrutura gótica de aprisionamento.

Na verdade, existe uma assimetria entre o espaço do herói e o da heroína na obra. O *morro dos ventos uivantes* está limitado a espaços muito pequenos, cujas fronteiras são cruzadas apenas em ocasiões especiais (EWBANK, 1972). Contudo, Brontë critica o aprisionamento das mulheres ao retratar suas personagens femininas como praticamente imóveis dentro de suas propriedades, enquanto seus parceiros se deslocam pelo mundo: o Sr. Earnshaw vai para Liverpool, Hindley para a escola, Heathcliff para o exterior, Edgar para Londres e Linton Heathcliff de Londres para Thrushcross Grange. Uma divisão simples e muito clara: as mulheres no espaço privado, e os homens no ambiente exterior.

Em relação a esses deslocamentos, o de Heathcliff apresenta alguns pontos importantes. De acordo com Wanderley (1996, p. 106):

Este quase único herói trágico que o romance vitoriano se permitiu criar, representa ao mesmo tempo a fragilidade do homem sem terra e sem nome ante a estrutura rural recém-liberta do modelo feudal, assim como a força do homem livre e aventureiro movido pela ambição e pelo desprezo à velha ordem social. De origem racial duvidosa pela cor que ostenta, a alcunha de cigano lhe assenta bem, pois é no romance *a única personagem que se desloca espacialmente* (grifos nossos para destacar a leitura equivocada nesse trecho da análise de Wanderley).

O deslocamento espacial de Heathcliff acontece desde o início da obra. Foi encontrado “morto de fome” e “mudo nas ruas de Liverpool” pelo Sr. Earnshaw; é levado a O Morro dos Ventos Uivantes, onde permanece até sua morte. Na adolescência, foge ao saber que Cathy não se casaria com ele para não degradar-se e, durante três anos esteve em local indeterminado, mas retorna para vingar-se. Na concepção de Wanderley (1996, p. 107), Heathcliff é sem dúvida “[...] uma personagem desenraizada, que não pertencendo a nenhum dos dois universos polares do romance (*Wuthering Heights* e *Thrushcross Grange*) está presa a ambos pela própria condição de agregado, que não possui espaço próprio.” É importante considerar também que não é apenas a condição de agregado que mantém Heathcliff naqueles dois espaços centrais da obra, mas o seu amor por Cathy. Os espaços que ele odiava eram, na verdade, a prova viva de que durante um tempo de sua vida ele encontrou amor, aceitação e identificação em Cathy.

A condição de agregado naqueles espaços não parece ter sido inicialmente por uma escolha de Heathcliff. Como ele não passava de uma criança ao chegar a O Morro dos Ventos Uivantes, não poderia decidir imigrar para a Inglaterra. A obra não lança luzes sobre por que ele veio, nem como veio para aquele país, nem sob quais circunstâncias. Entretanto, ao encontrar uma família em Cathy, Heathcliff não parece cogitar deixar a propriedade por amor a ela, exclusivamente, pois não demonstra afeto algum pelo Sr. Earnshaw, talvez pelo patriarca nunca ter legalizado a sua condição perante a família e a sociedade. O certo é que, ao crescer, ele tanto partiu porque quis quanto voltou e ali permaneceu por vontade própria. Partir/retornar/ficar são ações que implicam poder de decisão, poder de controlar a própria vida, diferente da condição das mulheres que estão presas às fazendas como propriedades dos donos. Wanderley (1996, p. 107) defende que:

Ao contrário do agregado típico, não há subserviência em suas [de Heathcliff] relações com esses mundos [as duas propriedades], pois a ambos humilha e de ambos se apossa, não reconhecendo ali nenhum poder que não seja o advindo de [Cathy]. A este se rende incondicionalmente enquanto ela o exerce com convicção e naturalidade.

O fato de deslocar-se espacialmente e o resultado do deslocamento ser o progresso emocional e financeiro confere a Heathcliff a condição de homem livre e, por isso, pode decidir o que fazer. Apesar dos espaços ordenados diferentemente de acordo com raça, classe e sexo, Heathcliff explora-os, impondo-se, como uma afronta, saindo de um para o outro e confundindo os ingleses que o observam. Entretanto, Brontë critica a sociedade inglesa que não permite as mesmas oportunidades às mulheres, de modo que ser uma mulher é uma condição pior do que a de um estrangeiro de uma raça considerada inferior, muito embora as mulheres¹⁸¹ sejam um símbolo do próprio império britânico (MEYER, 1996).

O morro dos ventos uivantes discute questões ligadas a espaços literais, tais como o lar e a natureza, mas também espaços ideológicos, tais como o nacional e o internacional. Na obra, a experiência dos personagens é amplamente determinada pela exclusão, inclusão ou aprisionamento em certos espaços, de modo que a repressão de desejos devido às amarras sociais é simbolizada através do confinamento ou da exclusão.

No que diz respeito às fortunas ficcionais, Moretti (2003) traça detalhes sobre os modos como as fortunas coloniais são apresentadas na literatura inglesa, por exemplo, dentre eles, o fato de que são mencionadas em comentários apressados. Quanto às próprias colônias, tem-se, por exemplo, uma história retrospectiva em *Jane Eyre*. De modo que “[...] essa é a geografia mítica [...] de uma riqueza que não é realmente produzida (nunca se diz nada sobre o trabalho nas colônias), mas magicamente ‘encontrada’ no exterior” (MORETTI, 2003, p. 39). As especulações de Lockwood e Nelly em relação ao período em que Heathcliff esteve ausente, é que ele pode ter estado na América: “Fugiu para a América, cobrindo-se de glória, derramando sangue de seus conterrâneos?” (BRONTË, 1971, p. 91)¹⁸².

A possibilidade de ter buscado fortuna em uma colônia que lutou e conseguiu emancipar-se sugere que ao deparar-se com uma rebelião contra o exército mais poderoso da época - o inglês - e vencê-lo, teria supostamente conferido ao jovem fugitivo, Heathcliff, a força necessária para contestar a postura imperialista inglesa dentro da Inglaterra e, posteriormente, se impor, pelo menos no contexto local. Portanto, a suposta ida de Heathcliff aos Estados Unidos, e as experiências ali vividas, de certo modo, teriam sido responsáveis pela mudança de mentalidade do jovem.

De acordo com Moretti (2003), os romances coloniais geralmente mostram o vilão imigrando ou vindo de um país remoto; a diferença aqui é que Heathcliff supostamente foge

¹⁸¹ Sharpe (1994) sugere que “the English Lady”, isto é, a mulher – ou melhor, a dama inglesa - em geral, simboliza o Império e tudo que ele representa. Portanto, qualquer ato praticado contra tal figura, significa um ataque ao próprio Império. A mulher inglesa representa também a influência moral colonial.

¹⁸² “Escape to America, and earn honours by drawing blood from his foster country?” (BRONTË, 2003, p. 95).

para outro país, mas não permanece lá. Ele volta poderoso para *conquistar* o território inglês e *colonizá-lo* à sua maneira. Segundo Said (1994, p. 64, tradução nossa), a literatura mostra que geralmente os

Filhos mais jovens em desgraça eram enviados para as colônias [...] parentes mais velhos vão para lá para tentar recuperar fortunas perdidas (como em *La Cousine Bette* de Balzac) [...] Os territórios coloniais são reinos de possibilidades, e eles têm sempre sido associados com o romance realista¹⁸³.

O fato é que Heathcliff vai para um país estrangeiro, uma vez que apresenta um sotaque não característico da sua antiga fala. Brontë o faz utilizar a ferramenta dos colonizadores imperialistas que se apropriam e/ou fazem fortuna em territórios colonizados. Ele volta rico e, como há a suposição de que esteve nos Estados Unidos, em tese, ele faz fortuna, dilapidando o império inglês, uma vez que aquele país declarou sua independência no período que coincide com a ausência do personagem (MEYER, 2003). Portanto, é legítimo inferir que, assim como os ingleses, Heathcliff enriquece dilapidando a propriedade alheia, no caso, um espaço que pertencia aos seus inimigos.

Através das relações coloniais entre os ingleses e Heathcliff, pode-se dizer que *O morro dos ventos uivantes*, pela atitude do Sr. Earnshaw de tomar Heathcliff para si após tê-lo encontrado nas ruas de Liverpool e ter descoberto que ele não *pertencia* a ninguém – como se fosse um escravo –, somado ao comportamento de Hindley após a morte do pai, de certo modo, investiga a política da escravidão, extinta em 1833 no Reino Unido, portanto posterior ao período da narrativa. Contudo, a obra subverte a representação da questão de escravos fujões, no caso, Heathcliff, através do seu retorno triunfante. O próprio Edgar faz referência a Heathcliff como fujão – embora use a palavra *criado* e não *escravo* – quando sabe do seu retorno e de que ele está à sua porta para falar com Cathy, a agora senhora Linton: “Não é necessário que a casa inteira te veja receber um criado fujão como a um irmão” (BRONTË, 1971, p. 95)¹⁸⁴.

Na literatura gótica dos séculos XVIII e XIX, o chamado *retorno gótico* – a exemplo de Lara, de Byron – significa, em geral, erupções violentas e o retorno de pessoas (no caso, Heathcliff) e/ou de desejos reprimidos (isso acontece com Cathy, cujo casamento entre em colapso em virtude do retorno do seu amado). Em *O morro dos ventos uivantes*, tal retorno é

¹⁸³ “Disgraced younger sons are sent off to the colonies [...] older relatives go there to try to recoup lost fortunes (as in Balzac’s *La Cousine Bette*) [...] The colonial territories are realms of possibility, and they have always been associated with the realistic novel”.

¹⁸⁴ “The whole household need not witness the sight of your welcoming a runaway servant as a brother” (BRONTË, 2003, p. 98).

apresentado em destaque no que se refere à infiltração e ao transtorno que Heathcliff causa nos espaços culturais restritos para os quais retorna. Na obra, a ansiedade sobre o *outro* reprimido é explorada através dele, o qual, enquanto a figura culturalmente ambivalente, repetidamente entra e, subsequentemente, perturba espaços ingleses de afluência doméstica e a harmonia social.

Pode-se dizer que Heathcliff é um elemento cultural que não pode ser completamente decifrado pelos ingleses com os quais se relaciona. O medo que ele provoca passa também pela sua *falta de história*. Enquanto uma criança de pele escura, tratada pelos personagens na versão original pelo pronome *it* em inglês – o qual é geralmente usado para animais e coisas – e que fala “uma algaravia que ninguém entendia”, parece que ele existe fora da cultura até que recebe um nome. Na verdade, na perspectiva póscolonial, nominar é um termo que se refere ao procedimento de *batizar algo* a fim de dominá-lo. Dentro do processo colonizador é uma estratégia de definição que objetiva controlar o antes *nada* (*nameless*). Do mesmo modo que apagar um nome, ou seja, não nomear uma personagem, um povo, um objeto ou uma terra, em muitos casos, implica em destruir a possibilidade de poder dos que *não têm nome*, gerando uma espécie de palimpsesto linguístico, embora Brontë não defina uma origem, nem mencione o nome original de Heathcliff com este propósito, mas exatamente para mostrar o processo de *aquisição* e *posse* dele enquanto o *outro* racial e religioso, e para conferir ao seu protagonista, a condição de símbolo do *outro*.

Entretanto, o nome que é dado a Heathcliff é o de um filho falecido do Sr. Earnshaw. Aquele é um nome que se desdobra - *heath* (descampado, charneca) e *cliff* (penhasco) - em imagens tipicamente naturais de acordo com a proposta da estética romântica para ressaltar a ligação e a exaltação do homem natural, do *noble savage*, que se corrompe no contato com a *civilização*. Os desdobramentos de significados presentes no nome de Heathcliff também se referem a espaços naturais, intocados pela ação do homem, onde, portanto, não há hierarquias, nem distinção de raça, de classe nem de cor. Além disso, o fato de nunca receber um sobrenome, significa que sua condição legal com os Earnshaw não pode ser legitimizada. O protagonista ou não sabe ou não lembra ou não diz de onde veio, nem aonde pertence e nunca lhe é dada uma posição definitiva na propriedade dos Earnshaw. Ele nem é claramente um servo nem um membro da família, até que é reduzido ao *status* de “criado” por Hindley. Assim, ele ocupa um lugar indefinido naquelas relações e espaços. O nome que recebe significa sua aceitação/inclusão, mas também sua diferença e inferioridade.

As origens étnicas de Heathcliff são ambivalentes. Ele é considerado um “[...] filhote de hindus ou algum pária da América ou da Espanha” (BRONTË, 1971, p. 53)¹⁸⁵, e se por uma lado Nelly o encoraja a imaginar que seus pais são um imperador chinês e uma rainha indiana, por outro lado, tanto ela quanto os demais personagens se referem a ele como *cigano* e ainda como *pequena coisa preta*. Além disso, Heathcliff é colocado dentro de um discurso de “commodity” e troca. Inicialmente ele é construído como um objeto sem um dono e depois passa a funcionar como um presente substituto para os presentes ideologicamente carregados de Cathy (o chicote) e de Hindley (uma rabeca/violino) que ambos pedem ao pai quando da sua viagem a Liverpool: “Hindley pediu uma rabeca [um violino]. Depois chegou a vez da Srta. Cathy. Ela mal contava seis anos, mas era capaz de montar qualquer cavalo da estrebaria. Escolheu um chicote” (BRONTË, 1971, p. 39)¹⁸⁶. Os presentes de cunho imperialista – ambos são símbolos de poder, força física e cultural – são perdidos ou destruídos na viagem de volta ao lar pelo Sr. Earnshaw, e quem os substitui é o pequeno estrangeiro; outros detalhes da relação dos presentes com Heathcliff serão levantados no próximo subtópico.

Isto posto, é importante destacar que a rebelião de Heathcliff após as humilhações sofridas entre os Earnshaw e entre os Linton é um símbolo do poder dos despossuídos e explorados contra o Império, uma ansiedade elevada no consciente cultural britânico no século XIX, em virtude da então recente perda dos Estados Unidos em 1776 e da Revolução Francesa de 1789. Portanto, é legítimo afirmar que o romance de Brontë explora conflitos entre espaços domésticos (no sentido de nacional) culturalmente marcados, bem como espaços *não-civilizados*, representados através de Heathcliff e de espaços internacionais a ele associados, com o objetivo de interrograr padrões do imperialismo cultural inglês e desigualdades sociais ocorridas no final do século XVIII e início do século XIX.

Quando se analisa *O morro dos ventos uivantes* sob uma perspectiva póscolonial, percebe-se que os espaços estão ligados com a questão da identidade. De acordo com Said (1994, p. 52, tradução nossa), nenhuma “[...] identidade pode jamais existir por si mesma e sem um conjunto de opostos, negativas oposições: os gregos sempre precisavam dos bárbaros, e os europeus dos africanos, dos orientais etc.”¹⁸⁷. Para Said (1994), quando se estuda as principais culturas metropolitanas, tais como a Inglaterra, a França e os Estados Unidos em

¹⁸⁵ “[...] a little Lascar, or an American or Spanish castaway” (BRONTË, 2003, p. 62).

¹⁸⁶ “Hindley named a fiddle, and then he asked Miss Cathy; she was hardly six years old, but she could ride any horse in the stable, and she chose a whip” (BRONTË, 2003, p. 51).

¹⁸⁷ “[...] identity can ever exist by itself and without an array of opposites, negatives, oppositions: Greeks always require barbarians, and Europeans Africans, Orientals, etc”.

relação ao contexto geográfico dos seus esforços imperialistas, percebe-se uma topografia cultural distinta. Ele observa que ao discutir tais pontos, tem-se em mente estruturas de atitude e referência, como disse Raymond Williams (1975): “estruturas de sentimento”. As estruturas de sentimento dizem respeito a estruturas de localização e referência geográfica que aparecem na linguagem da literatura e da história, por exemplo.

Ao referir-se à literatura inglesa, Said (1994, p. 52, tradução nossa) revela que se pode descobrir uma preocupação consistente em autores como Shakespeare, Defoe e Austen que fixam

[...] espaços socialmente desejáveis e empoderados na Inglaterra ou na Europa metropolitanas, e a conecta [a preocupação] por desenho, motivo, e desenvolvimento de mundos distantes e periféricos (Irlanda, Veneza, África, Jamaica), percebidos como desejáveis, mas subordinados¹⁸⁸.

Loomba (1998, p. 94, tradução nossa) observa que “o contato com outros raciais era estruturado pelos imperativos de diferentes práticas coloniais, e a natureza das sociedades pré-coloniais¹⁸⁹”. Assim como Said (2003), Loomba (1998) destaca que, os discursos coloniais faziam uma distinção entre os povos considerando-os bárbaros infieis, tais como os habitantes da Ásia Central, Rússia, Turquia, e aqueles que eram retratados como selvagens, isto é, os habitantes das Américas e da África. No romance em estudo, a figura do cigano Heathcliff recebe ambas as conotações.

Por outro lado, a ciência ajudou a promover uma associação entre *raça* e *nação*, de modo que a palavra *raça* passou a ser, desde o século XVI, sinônimo de várias formas de coletividade social, tais como a linhagem, o lar e a família. Assim, a *raça* tornou-se um marcador de uma *comunidade imaginada*, ou seja, de uma nação. Loomba (1998) destaca que tanto as nações quanto as raças são imaginadas como comunidades que unem as pessoas e as diferenciam dos outros e ambas estão relacionadas com membros de todas as classes sociais e gênero, “[...] embora isso não signifique que todas as classes e gêneros sejam tratados como iguais dentro delas¹⁹⁰” (LOOMBA, 1998, p. 102, tradução nossa), isto é, das comunidades imaginadas; Loomba usa o termo *gêneros* no plural, embora seu uso mais comum seja no singular; aspectos relacionados a este termo serão discutidos no próximo subtópico.

¹⁸⁸ “[...] socially desirable, empowered space in metropolitan England or Europe and connects it by design, motive, and development to distant or peripheral worlds (Ireland, Venice, Africa, Jamaica), conceived of as desirable but subordinate”.

¹⁸⁹ “Contact with racial others was structured by the imperatives of different social practices, and the nature of pre-colonial societies”.

¹⁹⁰ “[...] although this does not mean that all classes and genders are treated as equal within them”.

Loomba (1998, p. 102, tradução nossa) traça, inclusive, as origens das conexões entre a formação da nação inglesa e da *superioridade* da raça Anglo-Saxã no século XVI, e afirma que “o racismo científico do século XVIII calcificou a crença de que a raça é responsável pela formação cultural e o desenvolvimento histórico¹⁹¹”. De modo que “as nações são frequentemente consideradas como a expressão de atributos biológicos e raciais¹⁹²” (LOOMBA, 1998, p. 102; tradução nossa).

Isto posto, é importante observar que quando Lockwood tem seu primeiro contato com Heathcliff, ele faz menção da sua aparência de cigano, como o fazem os Earnshaw e os Linton. As referências à raça de Heathcliff, o diferente, apresentam ao leitor dois povos claramente identificáveis, inclusive é assim que os personagens ingleses vêem aquele encontro colonial. Essas identidades (a dos ingleses e a do outro racial) adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelos quais elas são representadas. A diferença de Heathcliff é sustentada pela exclusão, enquanto que a identidade dos personagens ingleses é marcada por meio de símbolos, tais como, a língua, a cor da pele, e o comportamento.

O que se percebe, então, é que a identidade inglesa precisa de algo fora dela, ou seja, de outra identidade que ela não é e que difere da inglesa, mas que fornece as condições para que ela exista. Assim, ela se distingue por aquilo que não é. Nesse caso, pode-se concluir que a identidade é marcada pela diferença, e a diferença é sustentada pela exclusão: se tem pele escura, se fala um idioma que não seja o inglês, então não pode ser inglês (WOODWARD, 2000). Ser um inglês é ser um *não-cigano, não-escuro, não-falante de uma algaravia, não-não-cristão*. Ao passo que a identidade de Heathcliff, para os ingleses e para ele mesmo, é ser um *não-rico, não-branco, não-loiro, não-sofisticado, não-inglês, não-cristão, não-falante-de-inglês*.

Outrossim, a terra sem nome de Heathcliff nada mais é do que a representação de todos os espaços menosprezados e outremizados pelos personagens ingleses, percebe-se isso nas referências a países, povos e religiões feitas por eles. Em seu primeiro contato com Heathcliff, o Sr. Linton faz a seguinte conjectura sobre o jovem: “Oh! Oh! deve ser a tal aquisição estranha que fez meu falecido vizinho, na sua viagem a Liverpool!...Um filhote de hindus, ou algum pária da América ou da Espanha” (BRONTË, 1971, p. 53)¹⁹³. Esse comentário reflete a maneira de pensar dos demais personagens.

¹⁹¹ “Scientific racism from the eighteenth century calcified the assumption that race is responsible for cultural formation and historical development”.

¹⁹² “Nations are often regarded as the expression of biological and racial attributes”.

¹⁹³ “Oho, I declare he is that strange acquissition my late neighbour made in his journey to Liverpool – a little Lascar or an American or Spanish castaway” (BRONTË, 2003, p. 62).

A tradução para a língua portuguesa altera o texto original de Brontë acima citado: “Oho! I declare he is that strange acquisition my late neighbour made, in his journey to Liverpool – a little Lascar, or an American or Spanish castaway” (BRONTË, 2003, p. 47). A primeira alteração significativa diz respeito à mudança de “Lascar”, isto é, um marinheiro das Índias Ocidentais, o Caribe, para “filhote de hindus”. Ora, hindus são os nativos da Índia, mas o Sr. Linton refere-se pejorativamente aos caribenhos. Esse problema de tradução é significativo, pois dentro da economia da obra, Brontë faz Nelly se referir de maneira diferente em relação à Índia, como será visto adiante.

A segunda alteração é a escolha de *pária* para traduzir *castaway*, que significa abandonado, descartado, rejeitado, vagabundo (NEDT, 1999). O certo é que o termo original usado por Brontë mostra uma depreciação, por parte do personagem, de pessoas oriundas de espaços coloniais, e que, portanto, são considerados inferiores, bem como seus habitantes.

Da concepção do Sr. Linton, depreende-se que a América, a Espanha e as Índias Ocidentais (os três representam, na obra, os colonizados das Américas) eram espaços *contaminados* pela presença de negros, indígenas e outros tidos como párias sociais, embora tais figuras circulassem também na Inglaterra, em virtude do comércio de escravos ainda pulsante no tempo em que se passa o enredo. As concepções acerca de espaços reduzidos pelos ingleses levam o leitor a inferir que para o Sr. Linton, aquelas figuras coloniais não poderiam ser oriundas do seu espaço nacional por serem diferentes dos seus compatriotas.

Outra referência às Índias Ocidentais está expressa na fala de Nelly, ao comentar a maneira como Heathcliff olhou para Isabella ao descobrir o interesse da jovem em relação a sua pessoa: “Heathcliff olhou fixamente *aquela que era objeto da discussão*, como se olharia para um animal estranho e repelente: uma centopeia das Índias, por exemplo, que atrai a atenção de quem a examina, a despeito da aversão que desperta” (BRONTË, 1971, p. 104, grifo nosso)¹⁹⁴. Desse comentário de Nelly subentende-se que, em primeiro lugar, a narradora estava familiarizada com a ideologia imperialista que pregava a outremização de espaços coloniais inclusive através da exotização dos animais neles encontrados, conforme mostra Loomba (1998). Em segundo lugar, não seria exagero afirmar que Nelly associa-se a tal postura, haja vista seu comportamento preconceituoso no que tange às relações coloniais.

¹⁹⁴ “[...] he stared at the object of discourse, as one might do at a strange repulsive animal, a centipede from the Indies, for instance, which curiosity leads one to examine in spite of the aversion it raises” (BRONTË, 2003, p. 107).

A ilustração de Nelly reforça que o que está no espaço colonial “[...] atrai a atenção de quem [...] examina, a despeito da aversão que desperta” (BRONTË, 2003, p. 104)¹⁹⁵, e mostra que nada tão repugnante quanto uma centopeia daquela existe na Inglaterra – só poderia existir em uma colônia - que possa ser comparado à maneira como Heathcliff olhou para Isabella. Além do mais, se a narradora percebeu tal olhar em Heathcliff, significa que ele retribui o olhar colonial à jovem – que o utilizou inúmeras vezes contra Heathcliff. Com uma única frase, como mostra a narrativa de Nelly citada acima, Brontë critica a postura preconceituosa que, em geral, reinava na sociedade inglesa ao mostrar a exotização do que está fora da metrópole imperialista, mas também responde a tal postura de forma subversiva, através da ironia ao colocar Isabella como vítima do olhar de Heathcliff.

Meyer (2003) defende que o olhar de Heathcliff para Isabella logo após retornar dos três anos de ausência em local indeterminado é a primeira indicação do seu objetivo de se comprometer com uma proposta de impor um imperialismo de forma reversa. Meyer argumenta ainda que, agora, já adulto, Heathcliff retribui o olhar imperial para a cativa Isabella e a trata da maneira que tanto ela quanto seus familiares o trataram no passado, ou seja, como um objeto a ser escrutinado, como se fosse uma criatura exótica e subumana.

Segundo Meyer (2003), Heathcliff passou a infância e a adolescência sendo tratado como um detrito colonial, como um pária da América ou da Espanha, mas ao retornar rico e livre das amarras da sujeição, é ele quem olha para Isabella como se ela fosse um animal rastejante das colônias. Meyer (2003) destaca, ainda, a presença de Cathy na cena em tela, em relação ao fato de que no primeiro contato com os Linton, tanto ela quanto Heathcliff estavam, de certo modo, aprisionados por eles em virtude da invasão à propriedade dos vizinhos. Na cena em debate, no entender de Meyer, Cathy *captura* Isabella e expõe os sentimentos da jovem pela primeira vez a Heathcliff, da mesma maneira que ambos haviam sido capturados pelos empregados dos Linton no passado.

Desse modo, Cathy associa-se a Heathcliff e participa do olhar imperial, ao descrever a jovem - que usa as unhas para tentar se soltar de Cathy: “Que tigresa! Exclamou a Sra. Linton, largando e sacudindo a mão dolorida [...] Que loucura mostrar essas garras diante dele!” (BRONTË, 1971, p. 104)¹⁹⁶. Isabella, incapaz de falar diante de escrutínio e comentário tão atordoantes, é silenciada, como Heathcliff havia sido diante dela na infância.

¹⁹⁵ “[...] which curiosity leads one to examine in spite of the aversion it raises” (BRONTË, 2003, p. 107).

¹⁹⁶ “There’s a tigress!” exclaimed Mrs. Linton [...] shaking her hand with pain [...] How foolish to reveal those talons to him” (BRONTË, 2003, p. 107).

Desta vez, ela é quem se torna o objeto, ao invés do sujeito, do olhar e do discurso imperialista (MEYER, 2003).

O que se percebe é que enquanto na fala dos personagens que se referem negativamente a países e povos considerados inferiores, o próprio texto, embora sutilmente, de certo modo confere valor a eles. Um exemplo disso é a fala de Nelly ao sugerir que Heathcliff poderia ser um príncipe indiano ou chinês, conforme já citado anteriormente. Nota-se que a narradora utiliza-se do senso comum para fazer tal comentário, uma vez que relatos de escravos davam conta do fato de que muitos eram príncipes em sua terra natal. Entretanto, a fala de Nelly pode ser analisada sob algumas perspectivas. Por um lado, ela consola a tristeza de Heathcliff por causa da rejeição à sua raça, língua, povo, cultura, sugerindo a possibilidade de o jovem fazer parte da realeza de dois países em conflito com a Inglaterra. Por outro lado, Nelly deixa escapar que tanto a China¹⁹⁷ quanto a Índia¹⁹⁸ são entidades políticas de origem independente, as quais, inclusive, têm, historicamente seus próprios soberanos, assim como a Inglaterra, o que eliminaria uma diferença entre os dois países e a Inglaterra, uma vez que a forma de governo seria a mesma.

Quando sugere que Heathcliff poderia ser filho de um imperador da China e de uma rainha indiana, Nelly destaca a riqueza de soberanos estrangeiros, e a insignificância financeira dos ingleses – que precisam tentar se apossar das riquezas desses países para poder enriquecer – representados pelos Earnshaw e pelos Linton. As referências aos dois países inclui, mesmo no campo da especulação, uma história rica e complexa, a qual adquiriu um *status* que Nelly e Lockwood não poderiam reconhecer (ARMSTRONG, 2003), porque sugerem uma profunda humilhação aos ingleses que oprimem Heathcliff e que se julgam poderosos e ricos, já que seus supostos pais poderiam comprar as duas propriedades inglesas com o dinheiro ganho em uma semana. É como se, de fato, a verdadeira riqueza estivesse nesses espaços outremizados pelos ingleses e, por conseguinte, eles precisariam se apossar deles.

Contudo, a sugestão de Nelly acerca do suposto parentesco poderoso de Heathcliff por ser vista de outra maneira. Ao ligá-lo a pessoas da Índia e da China, Nelly encoraja

¹⁹⁷ No século XVIII, a China era o mais admirado e poderoso dos impérios do sudeste da Ásia. Ela foi governada de 1644 a 1912 pela dinastia Qing de imperadores Manchu. Seu sucesso no século XVIII foi espetacular. No final do século XIX, entretanto, a China foi ridicularizada no exterior como patética e seu governo foi visto como miseravelmente inadequado para as necessidades do seu tempo (KITSON, 2007).

¹⁹⁸ Desde a época de Elizabeth I, “[...] a Inglaterra tinha planos de se instalar na Índia devido às suas especiarias, mas a presença inglesa só chegaria de fato em 1604 com a construção de um forte comercial. A partir daí, a Inglaterra começou seu domínio econômico, para chegar em seguida com o aparato militar e cultural. Já em 1805 a Inglaterra era dona da Índia. Com a convivência dos príncipes locais, os indianos rapidamente se tornaram empregados dos ingleses” (SILVA, 2005, p. 230).

Heathcliff a ser ver como o filho orientalizado de monarcas exóticos para os ingleses, em vez de um filho adotivo de um cavalheiro inglês. Vista por essa perspectiva, a atitude de Nelly sugere uma tentativa sistematizada de criar o que Bhabha (2007) chama de *narrativa revisionista* que sustenta a disciplina da história da *Commonwealth*. Desse modo, Heathcliff enquanto o *outro* permanece na condição de outremizado através da influência da linguagem, que preseva o *status quo*. Entretanto, esta não parece ser a perspectiva que Nelly adota ao consolar Heathcliff. Sua fala, na verdade, é subversiva porque desqualifica os ingleses e confere uma parentela poderosa ao pequeno estrangeiro.

Para Said (1994), a representação do que está além das fronteiras metropolitanas veio para confirmar o poder europeu. De modo que há um relacionamento hierárquico entre a metrópole e o que está além-mar. Assim, as culturas consideradas inferiores, citadas pelos personagens do romance de Brontë, são exibidas como microcosmos do domínio imperial mais amplo; e as relações de poder revelam o desejo de intensificar a supremacia inglesa através da representação, não apenas de personagens, mas também dos espaços.

Ao entrar em contato com o contexto sociopolítico da época, a obra escuta vozes subalternas (do estrangeiro de pele escura oprimido pelo imperialismo britânico e de mulheres inglesas oprimidas pelo patriarcado) e resgata-as através da memória dos narradores. Desse modo, o discurso dos personagens configura a expressão das categorias centro-margem, os quais são em sua maioria ícones do povo inglês. Com o descentramento que Brontë propõe com Heathcliff, percebe-se uma busca pela relativização das consciências e a possibilidade de perspectivas maiores, além da sensação de que se podem desconstruir os discursos dominantes da sociedade dita civilizada, para não apenas tomar conhecimento, mas, sobretudo, encontrar outras perspectivas em relação aos espaços e aos próprios discursos – sendo estas características de obras de acentuado viés póscolonial e, portanto, questionador e subversivo.

Emily Brontë não escreveu narrativas de viagens sobre experiências nos espaços remotos do império britânico, nem situou sua narrativa (exceto seus escritos da juventude) em espaços coloniais. Contudo, o enredo do seu romance ocorre no espaço doméstico da Inglaterra, e em um espaço doméstico individual também, utilizando imagens tiradas do contexto imperialista britânico para explorar a situação entre homens e mulheres dentro e fora do país. Seu romance discute as relações entre ideologias de raça, de classe e de gênero, por exemplo, e fomenta uma crítica contundente às ideologias do império. Pode-se dizer também que a crítica é produzida pelos impulsos feministas da autora através da ideia de que, embora

pareçam afastados um do outro, o espaço doméstico e o espaço do império não são assim tão distantes.

3.3 Relações de gênero

Os costumes e as tradições de gerações, de diferentes povos, ao longo da história têm, de forma consistente, produzido regras rígidas e austeras para definição dos papéis e dos comportamentos pessoal, social e político de homens e mulheres, muitas vezes relegando os indivíduos ao desconforto de relacionamentos estereotipados entre os sexos. Em virtude disso, as relações de gênero têm se tornado cada vez mais debatidas tanto dentro quanto fora do texto literário.

No caso de *O morro dos ventos uivantes*, é correto afirmar que a obra discute pontos importantes do discurso vitoriano, dentre eles, aspectos ligados à sociologia, antropologia e psicologia, discurso este que produziu, por exemplo, uma figura feminina genérica, um modelo idealizado, muitas vezes implícito, e específico de mulher de classe média inglesa que funcionava em oposição aos modelos considerados impróprios, tais como: prostitutas das classes baixas, mulheres *primitivas* da África ou da Ásia, por exemplo, e mulheres vítimas da loucura. Um dos pontos em comum entre elas é que estavam presas às leis do patriarcado.

As mulheres vitorianas eram subordinadas às normas específicas de classe e cultura - como é comum nas sociedades de modo geral - que permitia liberdade aos homens, mas o confinamento na esfera doméstica e, conseqüentemente, matrimonial a elas. No romance de Brontë, um estudo sobre as relações de gênero mostrará que a autora denuncia tanto as angústias femininas quanto propõe conquistas para as mulheres, e ainda discute a incapacidade de mulheres de se rebelar e lutar por seus direitos e desejos. Contudo, antes de uma análise mais detalhada sobre as relações de gênero na obra, algumas considerações a respeito da questão de gênero serão tecidas a seguir, com o objetivo de promover uma compreensão melhor sobre os relacionamentos entre homens e mulheres dentro e fora do universo literário.

É importante destacar que o principal objeto de estudo do feminismo é a mulher e durante muito tempo seu foco esteve nessa categoria, principalmente porque os Estudos Feministas denunciam que o poder que controla a sociedade está estruturado nas leis do patriarcado, e do capitalismo, por exemplo, de modo que a História mostra uma divisão

recorrente do espaço de atuação, e seus desdobramentos, de homens e mulheres. Segundo Scott (1990, p. 05), como havia uma preocupação, por parte dos críticos dos Estudos Feministas, no que se refere ao fato de que “[...] a produção de estudos femininos se centrava sobre as mulheres de maneira demasiado estreita e separada [...]”, passou-se a usar o “[...] termo ‘gênero’ para introduzir uma noção relacional em nosso vocabulário de análise [...]”. Portanto, “a introdução do conceito de gênero na teoria feminista teve o mérito de chamar a atenção para o caráter relacional das relações entre os sexos”, segundo destaca Silva (1999, p. 95). Isso provocou um deslocamento e, conseqüentemente, deu uma maior abrangência ao foco de análise das questões que envolvem as relações entre homens e mulheres.

A esse respeito, a teórica feminista Teresa de Lauretis (1994, p. 206) afirma que:

Nos escritos feministas e nas práticas culturais dos anos 60 e 70, o conceito de gênero como diferença sexual encontrava-se no centro da crítica da representação, da releitura de imagens e narrativas culturais, do questionamento de teorias de subjetividade e textualidade, de leitura, escrita e audiência.

Contudo, com a evolução das discussões a este respeito, Showalter (1989, p. 01; tradução nossa) declara que um dos fatos mais marcantes no âmbito das ciências humanas e das letras dos anos de 1980 foi o estabelecimento do conceito de gênero como categoria de análise – isso aconteceu tanto no campo da história quanto no campo literário – e essa questão tornou-se um “[...] determinante crucial na produção, circulação, e consumo do discurso literário.” Segundo a autora, a introdução desse conceito no campo dos estudos literários, “[...] marcou uma nova fase na crítica feminista, uma investigação das formas que toda leitura e escrita, tanto de homens quanto de mulheres, é marcada pelo gênero” (SHOWALTER, 1989, p. 01). Tanto Showalter quanto Jehlen (1995) lembram que falar de tal categoria de diferença, é falar também de raça e de classe, de modo que, uma vez que a literatura, muitas vezes, trata de gênero junto com classe e raça, o crítico tem que ler tendo em mente questões de cultura e de ideologia.

Mas, a que se refere a palavra gênero? Showalter (1989) e Lauretis (1994) concordam que, antes de tudo, gênero é um termo classificatório:

[...] uma categoria gramatical pela qual palavras e outras formas gramaticais são classificadas de acordo não só com sexo ou com a ausência de sexo (categoria específica denominada ‘gênero natural’ e típica da língua inglesa), por exemplo, mas refere-se também ao aspecto morfológico do que se conhece como gênero gramatical (LAURETIS, 1994, p. 209; estas considerações se referem às línguas românicas)

Lauretis (1994, p. 200) destaca ainda que o termo *gênero* refere-se à

[...] representação de uma relação, a relação de pertencer a uma classe, um grupo, uma categoria (...) o gênero constrói uma relação entre uma entidade e outras entidades previamente constituídas como uma classe, uma relação de pertencer [...].

Isso quer dizer, segundo Lauretis, que a maneira de se compreender culturalmente o masculino e o feminino enquanto categorias complementares, mesmo que elas se excluam mutuamente, e nas quais os seres humanos são classificados, formam de acordo com cada cultura, um sistema simbólico que envolve significações de gênero “[...] que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais” (LAURETIS, 1994, p. 211). Mesmo os significados variando de acordo com cada cultura, “[...] qualquer sistema de sexo-gênero está sempre intimamente interligado a fatores políticos e econômicos em cada sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 211). Assim, segundo a autora, a construção cultural do sexo em gênero estaria ligada à questão da desigualdade social, uma vez que ele é “[...] um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio)... a indivíduos dentro de uma sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 211), e está ligado à questão da ideologia.

Para Lauretis (1994), gênero é também uma representação e essa representação é a sua construção, a qual permanece atuante na mídia, nas escolas, nas instituições, na família, na academia, entre os intelectuais, ou seja, nos chamados Aparelhos Ideológicos do Estado, segundo o termo de Althusser (1985). Lauretis (1994, p. 109) adverte que “[...] a construção do gênero também se faz por meio de sua desconstrução, quer dizer, em qualquer discurso, feminista ou não, que veja o gênero como apenas uma representação ideológica falsa”. No âmbito do

[...] discurso feminista anglo-americano, o termo gênero vem sendo usado para designar o significado social, cultural e psicológico imposto sobre a identidade sexual biológica. É diferente de sexo (entendido como identidade biológica; macho/fêmea) e é diferente de sexualidade (entendida como a totalidade de orientação, preferência ou comportamento sexual de uma pessoa) (FUNCK, 1994, p. 20).

Funck destaca, entretanto, que há uma vantagem no termo gênero, uma vez que ele permite ser aplicado tanto no que diz respeito a homens quanto a mulheres. Esta categoria de análise está cada vez mais consolidada na academia, e foi ela que inaugurou, inclusive, nos estudos literários, um novo momento que, segundo Funck, tem resultado em um interesse maior na investigação da maneira “[...] pela qual a atividade literária (tanto de recepção quanto de produção) está marcada por diferenças de gênero” (FUNCK, 1994, p. 20).

Alguns dos aspectos que mais interessam ao pensamento feminista estão relacionados às questões sobre como o gênero é construído, internalizado e representado, especialmente porque, como afirma Campos (1992, p. 111),

[...] os sistemas gênero-sexo historicamente realizados revelariam, na relação masculino e feminino, a opressão e exploração deste último pelo primeiro: a história das sociedades até agora existentes constituiria uma história da subordinação das mulheres pelos homens em base aos sistemas gênero-sexo que culturalmente produziram.

Levando-se essas considerações para o campo literário, pode-se dizer que analisar as relações de gênero na literatura é tentar desconstruir a história patriarcal e resgatar as alteridades, questionando problemas tais como: desigualdade de classe, de raça e de gênero.

A crítica feminista causou um grande impacto na tradição ocidental ao eleger a questão de gênero como categoria de análise. Um dos pontos-chave desse processo foi descortinar o aspecto misógino encontrado em obras do cânone ocidental, sobretudo através da desconstrução de estereótipos femininos nelas reforçados; questionar a exclusão de escritoras do cânone, o que segundo Campos (1992, p. 116), abalou a tradicional defesa da “[...] existência de um único ponto de vista de gênero, segundo o qual haveria um único ponto de vista, o do gênero humano, que, ‘coincidentemente’, teria ocorrido ser sempre o masculino”. Assim, a desuniversalização do ponto de vista masculino, proposta pela crítica feminista, busca promover também a desideologização da opressão sofrida pela mulher.

Na realidade, o termo *gênero* ganhou força entre estudiosos da condição social da mulher nos anos setenta; o objetivo era “[...] teorizar sobre a problemática diferença sexual alicerçada em categorias universais herdadas de um contexto cultural prescrito” (ZOLIN, 2003, p. 47). O termo *sexo* foi abandonado, no que, segundo Zolin, caracterizou-se por uma rejeição ao determinismo biológico nele implícito. Assim, teve início uma fase na qual os estudos até então realizados sobre o tema foram criticamente reavaliados e uma nova história das mulheres passou a ser construída.

As questões de gênero na literatura, conforme mostram Guerin (1992) e Funck (1994, p. 21), provocaram uma mudança de grande importância, pois substituíram a questão da mulher pela do gênero, conforme mencionado anteriormente, embora Scott (1990, p. 6-7; minha tradução livre) afirme que “[...] na sua utilização recente mais simples, ‘gênero’ é sinônimo de ‘mulheres’...” Scott destaca que nas discussões acerca das mulheres e as questões decorrentes disso tem sido utilizado o termo *gênero* para sugerir que a informação sobre “[...] o assunto ‘mulheres’ é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o

estudo do outro [...]”, visto que “[...] o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens.”. Além disso, estudiosos consideram que analisar as relações de gênero influenciou positivamente a maneira como críticos tradicionais passaram a encarar as teorias críticas feministas. Tal mudança de postura significou muito, sobretudo porque diferente do que acontecia com os estudos históricos e antropológicos, a crítica feminista ainda era marginalizada até meados dos anos oitenta. Funck (1994, p. 21) afirma que havia poucos feministas homens até então (meados dos anos oitenta), mas eles estavam mais preocupados em “[...] corrigir a visão distorcida e excessivamente radical das mulheres do que em realmente pensar sobre o masculino e a masculinidade”.

As informações acima são relevantes para que se compreendam melhor a importância das discussões sobre as relações de gênero na obra em estudo. Na verdade, Gilbert e Gubar (1984) afirmam que há uma obsessão pela questão de gênero em *O morro dos ventos uivantes*. Envolvida pela história do imperialismo britânico, Emily Brontë discute, em seu romance, a posição de quem pertence a uma das *raças escuras*, no caso Heathcliff, como análoga à posição doméstica de confinamento das mulheres, uma vez que tanto o estrangeiro de pele escura quanto as mulheres compartilham opressão e limitações de raça e gênero, promovidos pelas ideologias patriarcais e imperialistas. Segundo Pyket (2003), Emily Brontë trabalha na obra a questão do descontentamento de gênero e de classe através da metáfora racial.

É importante considerar que *O morro dos ventos uivantes* foi escrito em um período de profundas transformações sociais, como por exemplo, a grande fome¹⁹⁹ e a revolução industrial²⁰⁰. Embora Armstrong (2003) afirme que muitos críticos tenham dito que a sociedade da época não esteja retratada na narrativa de Brontë, não é difícil perceber como ela retrata, questiona e subverte aspectos daquela sociedade de modo contundente.

De acordo com Peterson (2003), Emily Brontë era menos explicitamente histórica nos seus romances do que sua irmã Charlotte, por exemplo, mas suas heroínas sofrem das mesmas limitações de gênero que afetavam as mulheres da sociedade inglesa da época retratada na narrativa, bem como as contemporâneas da publicação da obra. Leitores

¹⁹⁹ A grande fome foi um período conturbado para a Inglaterra. Na década de quarenta do século XIX, a Irlanda entra em colapso devido à perda da produção de batatas. Por essa razão, um milhão de irlandeses migram para o continente – sobretudo para a Inglaterra – e quase outro tanto migra para os Estados Unidos. A Inglaterra teve que lidar com o caos social e econômico causado pela chegada de um grande número de imigrantes em tão pouco tempo.

²⁰⁰ Para Wanderley (1996, p. 105), o romance de Brontë não trata “[...] dos problemas sociais criados pela Revolução Industrial, [mas] podem-se ouvir os ecos daquela avalanche e suas consequências sobre a estrutura de classe vitoriana no que diz respeito à estrutura fundiária do Norte da Inglaterra”.

modernos podem se perguntar como Cathy poderia casar com Edgar Linton motivada pela segurança financeira e pelo *status* social, uma vez que ela amava Heathcliff. Vale ressaltar que no século dezenove as jovens eram pressionadas para conseguirem um casamento seguro, pois julgavam importante casarem-se *bem*, consequentemente, o amor idealizado – muitas vezes – sucumbia à razão do bem-estar econômico e a um futuro promissor.

Os leitores modernos podem precisar de explicações sobre as leis do casamento que permitiam Heathcliff tomar o controle das propriedades de Catherine e Hareton. Entretanto, os leitores do século dezenove, vivendo antes da passagem da Lei sobre os Direitos e Propriedades das Mulheres Casadas (1857), não precisavam de explicações para compreender tais questões.

Não foi de modo gratuito que Emily Brontë optou por iniciar sua obra com uma data: 1801, período que, por si só, indica uma transição entre um século e outro, embora a ação registrada por Lockwood e narrada por Nelly Dean tenha início cerca de trinta anos antes, ainda no século XVIII; a saga das famílias Earnshaw e Linton é retratada, a partir da chegada de Heathcliff a O Morro dos Ventos Uivantes. Portanto, são narrados os conflitos que envolvem três gerações de homens e mulheres das duas famílias, Earnshaw e Linton, assim como as transformações pelas quais eles passam.

Uma vez que as duas famílias retratadas no romance estão organizadas sob a lei do patriarcado, inicialmente será analisado como os homens se comportam nas relações entre si e com o sexo oposto. Pode-se dizer que os patriarcas da primeira geração, os Srs. Earnshaw e Linton, são os representantes da tradição inglesa patriarcal e imperialista, bem como de um mundo ordenado e organizado, sobretudo no contexto familiar. Ambos não passam por crises, e são retratados como os guardiões da família, da moral e da ordem.

Tanto o Sr. Earnshaw quanto o Sr. Linton, enquanto bons provedores e, aparentemente, bons maridos são retratados no conforto de suas propriedades, na segurança dos seus lares com suas esposas, filhos e criados, em espaços por eles controlados, nos quais reina a ordem – patriarcal – e a decência, as quais vão sofrer alterações devido à chegada do pequeno cigano estrangeiro. Como o foco da narrativa está mais voltado para a segunda geração, especificamente para Cathy e Heathcliff, os membros da primeira geração não têm tanto destaque na narrativa, embora tenham um papel fundamental, o de expor a mentalidade patriarcal e imperialista inglesa, no contexto que a obra enfoca.

O Sr. Earnshaw, por exemplo, surpreende a família e os vizinhos ao trazer para casa, um garoto cigano estrangeiro, fato que alteraria profundamente o destino dos filhos e dos vizinhos e, assim, dá início ao conflito no seio da família. A atitude do Sr. Earnshaw revela

uma abertura no que se refere à tolerância entre raças, visto que ele não se apropria de Heathcliff para usá-lo como escravo – todavia, a narrativa demonstra que ele não dispunha de dinheiro suficiente para comprar o pequeno cigano quando o encontrou - ou como um criado em suas terras.

O Sr. Earnshaw apresenta um nível de segurança para lidar com questões inter-raciais que o Sr. Linton não tem. O primeiro acolhe, dá uma *família* – embora não o sobrenome dela – a uma criança, de uma raça diferente da sua, encontrada perdida nas ruas de uma cidade que vendia escravos estrangeiros de todas as idades: Liverpool. O segundo, enfurece-se apenas ao contemplar o rosto da mesma criança, ao percebê-la como sendo de uma raça escura.

Interpretando a ação do Sr. Earnshaw como generosa, pode-se dizer que ele parece agir com compaixão pelo garoto, embora seu discurso mostre que ele não consegue olhar para Heathcliff sem o enxergar como o outro racial em um sentido negativo, uma vez que ele reproduz um estereótipo sobre o pequeno cigano, a demonização, comumente aplicado por europeus a figuras coloniais de raças escuras, como mostra Loomba (1998). O olhar colonial do Sr. Earnshaw está posto nas palavras que emprega ao apresentar Heathcliff à própria família: “[...] veja, minha velha [...] é preciso que você aceite esta minha carga como um presente de Deus, embora esteja tão preta como se houvesse acabado de sair da casa do diabo [...]” (BRONTË, 1971, p. 40)²⁰¹.

Outro homem da primeira geração é Joseph, o criado dos Earnshaw. Ele é importante para a compreensão do cristianismo em oposição ao paganismo da raça de Heathcliff. Joseph é um homem preconceituoso, e religioso em um sentido negativo. Ele funciona como um guardião da moral e dos costumes cristãos, mas impõe aos que o cercam um cristianismo que se torna intolerante e opressor. Ele é, ainda, o responsável pela transmissão de valores cristãos para a segunda e a terceira geração dos Earnshaw, principalmente após a morte do patriarca, mas perde a credibilidade porque utiliza a Bíblia e os ensinamentos nela contidos para impor uma moral própria, hipócrita e desvirtuada. Não há referências na obra em relação ao estado civil de Joseph, nem sobre sua vida afetiva, mas sua postura em relação às mulheres parece ser a de um misógino, uma vez que as trata de modo grosseiro.

A segunda geração dos Earnshaw e dos Linton sofre com um mundo em transformação. Fatores externos de ordem política e econômica estão no caminho de Hindley e de Edgar, principalmente o fator social relacionado à presença de um estrangeiro em suas

²⁰¹ “See here, wife [...] you must e’en take it as a gift of God; though it’s as dark almost as if it came from the devil [...]” (BRONTË, 2003, p. 51-52).

vidas, o qual simboliza as transformações nas demais áreas de suas vidas, inclusive a emocional, uma vez que as mulheres que os cercam, de uma maneira ou de outra, sofrem as consequências da chegada de Heathcliff. Os herdeiros das duas famílias, Hindley e Edgar, apesar das tentativas, são impotentes diante do estrangeiro que cresceu junto com eles, que não tem os mesmos recursos financeiros, nem a educação que eles tiveram, contudo é mais viril e, principalmente, é mais forte psicologicamente do que eles para se impor. Esse fato é um exemplo de que o *selvagem* Heathcliff, - conforme o vêem os dois jovens herdeiros - prova ser superior em relação a eles, os *civilizados*. A ambos Heathcliff derrota em esferas importantes: a econômica (toma posse de forma legítima dos bens deles) e a afetiva (tem o afeto do Sr. Earnshaw, de Cathy, de Isabella e de Hareton).

Hindley e Edgar são homens que se deparam com conflitos pessoais, seja consigo mesmos - por se verem impotentes diante de Heathcliff e do poder assertivo de mulheres que os cercam - seja com o mundo a sua volta, uma vez que não têm a mesma habilidade de seus pais para lidar com os desdobramentos da chegada do estrangeiro às suas vidas. Tanto Hindley quanto Edgar não têm o mesmo poder emocional e prático nem para conduzir os negócios da família como seus pais, nem as próprias vidas, muito menos para guiar a família - nos moldes antigos e tradicionais - que a eles coube cuidar após a morte dos patriarcas.

Edgar dá prosseguimento, sem grandes problemas, aos negócios do pai, no entanto se esconde por trás de capangas quando em perigo, como na cena da cozinha onde precisa enfrentar Heathcliff, mas fracassa:

Heathcliff mediu a altura e a largura do interlocutor com um olhar cheio de desdém. – Cathy, esse teu cordeirinho faz ameaças como se fosse um touro – disse ele. – Ele corre o risco de ter a cabeça arrebatada pelos meus punhos. Por Deus! Sr. Linton, causa-me desespero ver que o senhor não é digno nem de que eu o jogue no chão! Meu patrão olhou para o corredor e me fez sinal para ir chamar os homens. Não era sua intenção aventurar-se a uma luta pessoal. Obedeci à sua ordem, mas a Sra. Linton [Cathy], suspeitando alguma coisa, seguiu-me e, quando eu tentava chamar os empregados, empurrou-me e fechou violentamente a porta e deu a volta à chave. – Belos processos! – disse ela, em resposta ao colérico olhar de seu marido. – Se não tens coragem de atacá-lo, pede-lhe desculpas ou reconhece-te derrotado. Isto te corrigirá da vontade de fingir ter mais valor do que possuis [...] o senhor Edgar foi tomado de um tremor nervoso e seu rosto se tornou mortalmente pálido [...] apoiou-se no espaldar de uma cadeira e cobriu o rosto [a narrativa sugere que para chorar de vergonha e humilhação] (BRONTË, 1971, p. 112 e 113)²⁰².

²⁰² “Heathcliff measured the height and breadth of the speaker with an eye full of derision. “Cathy, the lamb of yours threatens like a bull!” he said. “it is in danger of splitting its skull against my knuckles. By God, Mr. Linton, I’m mortally sorry that you are not worth knocking down!” My master glanced towards the passage, and signed me to fetch the men – he had no intention of hazarding a personal encounter. I obeyed the hint; but Mrs. Linton, suspecting something, followed, and when I attempted to call them, she pulled me back, slammed the door to, and locked it. “Fair means” she said, in answer to her husband’s look of angry surprise. “If you have not the courage to attack him, make an apology, or allow yourself to be beaten. It will correct you of feigning more

Segundo Said (1994) e Boehmer (2005), era comum no ponto de vista imperialista a exaltação da virilidade do homem europeu em oposição aquela do “outro” racial, muitas vezes representado como afeminado e subserviente. Embora, houvesse também uma tendência a representar o homem de pele escura como viril – em um sentido negativo – como estuprador em potencial, segundo Loomba (1998). Contudo, a cena acima mostra que Heathcliff retribui a Edgar o olhar colonial recebido naquela mesma casa na infância. Ele desqualifica o oponente e tem sua virilidade assegurada, ao passo que a fragilidade de Edgar é ressaltada, assim como sua incapacidade para lidar com conflitos, proteger a própria honra, a família e a propriedade.

No caso da incapacidade de Hindley para conduzir a família, foi necessária uma intervenção do Sr. Linton, como relata Nelly a Lockwood: “O Sr. Linton [...] deu ao nosso jovem patrão tal lição a respeito da maneira de dirigir sua família, que ele resolveu prestar mais atenção aos seus deveres” (BRONTË, 1971, p. 54)²⁰³.

A atitude do Sr. Linton é típica da antiga geração vindo em socorro da nova, embora sem sucesso. Ao longo da narrativa há referências por parte de diversos personagens quanto a Hindley conduzir erradamente a família e os negócios. A incapacidade dele para se posicionar adequadamente naqueles espaços onde deveria ganhar o respeito dos seus futuros liderados pode ser vista ainda na adolescência. Nelly relata a Lockwood que por sugestão do pastor, o Sr. Earnshaw decidiu, a contragosto, enviar o filho para o colégio, pois acreditava que: “Hindley não presta[va] para nada e nunca chegará a ser coisa alguma” (BRONTË, 1971, p. 45)²⁰⁴.

Hindley, apesar de durante um certo tempo gozar de plena realização com seu casamento feliz e sexualmente satisfatório - há referências veladas sobre contatos físicos entre ele e sua esposa, comumente perto do fogo, o que perturba a jovem Cathy – degrada-se ao perder a esposa, única pessoa por quem demonstra afeto e passa a ter problemas com os negócios. Ele se entrega ao jogo perdendo a propriedade que pertencia à família há séculos para Heathcliff. Edgar também encontra satisfação no casamento, pelo menos durante o período de ausência de Heathcliff.

valour than you possess [...] Mr. Edgar was taken with a nervous trembling, and his countenance grew deadly pale [...] He leant on the back of a chair, and covered his face” (BRONTË, 2003, p. 114).

²⁰³ “Mr. Linton [...] read the young master such a lecture on the road he guided his family, that he was stirred to look about him, in earnest” (BRONTË, 2003, p. 63).

²⁰⁴ “Hindley was naught, and would never thrive as where he wandered” (BRONTË, 2003, p. 55).

Entretanto, é Heathcliff, após retornar, quem vai ter a força necessária para assumir o papel que Hindley e Edgar não foram capazes de cumprir apropriadamente: gerenciar bem os negócios, ser próspero, controlar os que o rodeiam - inclusive as mulheres - e impor respeito e/ou medo. A narrativa, portanto, subverte a má representação do homem de raça considerada inferior também no que se refere à questão da capacidade intelectual. Como mostram Said (1994) e Boehmer (2005), o homem não-europeu era visto como tendo uma mente selvagem, ou seja, não era considerado um civilizado, de modo que seu suposto primitivismo era sinal de inferioridade inclusive intelectual, o que o credenciava à incapacidade para governar a si mesmo e à própria terra, bem como seus recursos, precisando, assim, da figura do europeu para governá-lo.

A questão é que a narrativa retrata homens ingleses - Hindley e Edgar - como incapazes de manterem a ordem nas suas propriedades, bem como nas relações interpessoais. Eles são fracos e não têm a virilidade característica de Heathcliff. Um exemplo disso é que Edgar e Linton Heathcliff (o filho de Heathcliff) são retratados com características tanto físicas quanto emocionais que o senso comum da época julgava depreciativas por serem semelhantes à postura que se esperava de uma mulher à época. Ambos choram quando são contrariados, são suscetíveis a doenças e a longos períodos de convalescência.

Homens ingleses, Hindley, Edgar, Linton Heathcliff e Hareton, esses dois últimos da terceira geração, são retratados como representantes incapazes da elite agrária decadente. Hareton, por exemplo, aparentemente, é desinteressado, e desqualificado para os negócios. Todos esses homens são retratados como opostos de Heathcliff, o homem de outra cultura, o qual é motivado, visto que quer vencer, não importando as motivações nem os meios pelos quais consiga atingir seus objetivos.

Os homens da segunda geração veem-se, inclusive, sem o controle das mulheres que o cercam. Edgar não controla a irmã que envergonha a família ao fugir com Heathcliff, seu grande rival desde a adolescência e depois o abandona. Além disso, ele sabe que nunca teve o afeto da esposa no nível desejado, pois ela dedicou seu amor ao cigano estrangeiro, seu rival. Edgar também não foi capaz de controlar o desejo de liberdade da filha, Catherine.

Nelly comenta, por ocasião da morte de Cathy ao dar à luz à filha, que a dor de Edgar “[...] aumentou ainda, creio eu, pelo fato de ficar sem herdeiro” (BRONTË, 1971, p. 157)²⁰⁵. O resultado seria que sua herança iria para as mãos do futuro marido da pequena Catherine e, assim, não seria controlada por um membro da própria família. No futuro, Edgar

²⁰⁵ “[...] a great addition, in my eyes, was his being left without an heir” (BRONTË, 2003, p. 153).

perderia também a única filha que se casa com o filho do seu desafeto, Heathcliff. Já Hindley, tem um breve, porém harmônico casamento com a angelical Francis, mas não se importa completamente com o que acontece à própria irmã porque seu foco passa a ser a satisfação emocional após o casamento e a continuidade da degradação de Heathcliff.

A terceira geração de homens, composta por Linton Heathcliff, filho de Heathcliff, e por Hareton, filho de Hindley, em geral, apresenta-se cada vez mais perdida pela falta de preparo emocional, físico e intelectual, além da incapacidade para gerir suas vidas, os negócios da família e interagir com a mulher da geração deles, Catherine, especialmente no que se refere à educação formal que falta ao jovem Hareton. Em seus primeiros contatos, Catherine sente-se insultada por ter um primo tão rude e que não sabe ler. Após ter sido humilhado por ela por não saber ler, Hareton busca impressioná-la, embora sem sucesso, conforme a jovem relata a Nelly:

Srta. Catarina! Já posso ler aquilo! – Admirável – exclamei. – Rogo-lhe que me faça ver como se tornou tão hábil. Ele soletrou e pronunciou devagarinho sílaba por sílaba o nome Hareton Earnshaw. – E os números? – perguntei-lhe [...] Não posso lê-los ainda. – Oh! Que ignorante! – disse eu rindo, efusivamente, com seu fracasso (BRONTË, 1971, p. 232-233)²⁰⁶.

Nelly, por sua vez, reprova a atitude humilhante de Catherine para com o primo: “[...] magoa-me ver que o desprezam agora, porque aquele miserável Heathcliff o tratou de modo tão injusto” (BRONTË, 1971, p. 232)²⁰⁷.

Catherine, em sua ingenuidade é, inicialmente, manipulada por Heathcliff e seu filho para com ele se casar e passar a herança para as mãos do sogro. Contudo, é justamente ela quem vai assumir o controle das propriedades através dos conhecimentos que tem, uma vez que falta ao futuro marido, Hareton, estudo, confiança e motivação para gerenciar os bens de ambos. Com a morte de Heathcliff, ela é quem recebe os pagamentos, indicando que passa a assumir o controle dos negócios. É ela, enquanto representante da cultura nos moldes ingleses - vive cercada por livros - quem ensina Hareton a ler e a escrever. Para Peterson (2003, p. 10, tradução nossa):

[...] a educação de Hareton [...] tem tanto um impacto positivo quanto negativo: ele aprende as habilidades mental e social necessárias para casar-se com Catherine e viver uma vida civilizada em Thrushcross Grange, mas como muitos críticos têm

²⁰⁶ “Miss Catherine! I can read yon, nah.” “Wonderful,” I exclaimed. “Pray let us hear you – you are *grown* clever!” He spelt, and drawled over by syllables, the name Hareton Earnshaw. “And the figures?” I cried [...] “I cannot tell them yet,” he answered. “Oh, you dunce!” I said, laughing heartily at his failure” (BRONTË, 2003, p. 218).

²⁰⁷ “[...] I’m hurt that he should be despised now, because that base Heathcliff has treated him so unjustly” (BRONTË, 2003, p. 219).

apontado, Hareton também perde poder – incluindo o poder masculino sexual - ao submeter-se à forma convencional de educação do século dezanove²⁰⁸.

Percebe-se que Catherine passa a funcionar como uma espécie de tutora para Hareton, de modo que as relações de gênero parecem se (des)equilibrar na geração subsequente à morte de Heathcliff e de seus opressores.

Uma das características do amor de Catherine e Hareton é que ele envolve crescimento e mudança. Inicialmente, Hareton parece ser um irremediável bruto, selvagem e iletrado que colabora com Heathcliff atraindo Catherine para uma armadilha em O Morro dos Ventos Uivantes, onde ela será tanto forçada a casar-se com o filho de Heathcliff, Linton Heathcliff, quanto aprisionada em uma estrutura matrimonial insatisfatória. Mas, com o passar do tempo, ele se torna um amigo leal para a jovem e aprende a ler. Quando ambos se encontram pela primeira vez, ele parece estranho ao mundo dela, ainda assim, as atitudes de ambos mudam do desprezo para o amor, através do comportamento dela que passa a ser compreensivo com o comportamento humilde dele, o qual indica que o jovem Hareton reconhece a necessidade da ajuda dela para mudar e progredir.

Linton Heathcliff, o primeiro marido de Catherine, é o homem mais fraco de todos. O comportamento dele retrata o que se esperava da postura das mulheres de sua época, até mais do que o seu tio Edgar: melindres, dependência em todos os níveis, chantagem emocional para conseguir o que deseja, doença. Um comentário irônico de Joseph ilustra a fragilidade do jovem filho de Heathcliff, pois o criado o desqualifica em sua virilidade: “Com certeza [...] ele [Edgar] o enganou, meu patrão, mandando-lhe sua *filha* em lugar do rapaz” (BRONTË, 1971, p. 195; grifo nosso)²⁰⁹.

O filho de Heathcliff não tem qualquer respeito pelas mulheres que o cercam. Para ele, elas são meros objetos que devem estar à sua disposição para fazer suas vontades fúteis. Ele, como bom representante da classe abastada, cercado de livros e de saber, humilha aos que considera inferiores, sobretudo a Hareton, conforme ilustra o diálogo entre ele, Catherine, e Hareton:

[...] Catarina perguntava a seu pouco sociável companheiro o que significava aquela inscrição por cima da porta [...] - Não sei lê-las. - Não sabe lê-las? – exclamou

²⁰⁸ “[...] Hareton’s education [...] has both a positive and a negative impact: he learns the mental and social skills necessary to marrying Catherine and living a civilized life at Thrushcross Grange, but, as many critics have pointed out, Hareton also loses power – including masculine sexual power – by submitting to conventional forms of nineteenth-century education”.

²⁰⁹ “Sure-ly [...] he’s swooped wi’ ye, maister, an’ yon’s his lass” (RONTË, 2003, p. 186).

Catarina [...] Linton escarneceu [...] - Ele não sabe ler – disse ele à sua prima. – Poderia você imaginar que houvesse asno maior? (BRONTË, 1971, p. 207)²¹⁰.

Percebe-se, ao longo da narrativa, que há uma crítica ao ócio das classes abastadas, o qual é retratado como algo que enfraquece os homens, pois aqueles que estão mais em contato com a natureza e usam o próprio corpo para dele extrair seu sustento, assim como Hareton e Heathcliff, mesmo após tornarem-se ricos e não precisarem mais trabalhar na agricultura, eles mantêm a virilidade e a força sexual²¹¹ que lhes são características. Hareton, apesar de ser apresentado como um jovem viril, comparado com Linton Heathcliff, não tem a força de vontade de Heathcliff para impor-se e libertar-se da degradação que lhe foi imposta. Ele sequer sabe ler na geração de Catherine e Linton Heathcliff marcada pelo saber que o excluiu, o desrespeitou e o fragilizou - exatamente o que Heathcliff desejava porque fora vítima de exclusão e de desprezo semelhantes.

Brontë retrata também três gerações de mulheres que sofrem com as demandas da sociedade patriarcal e imperial a qual lhes impõe cobranças diferentes das apresentadas aos homens. A primeira geração apresenta as Sras. Earnshaw e Linton, mulheres que não têm seus nomes revelados (exceto a Sra. Linton que se chama Mary), assim como seus maridos, uma vez que são símbolos das figuras maternas e paternas, esposas e maridos. Elas são conhecidas pelo sobrenome dos maridos.

As duas senhoras quase não falam ao longo da narrativa e, quando o fazem, é para expressar o preconceito contra o estrangeiro Heathcliff: “Em todo o caso, um mau rapaz – notou a velha [a Sra. Linton ao ver Heathcliff pela primeira vez] -, completamente impróprio de uma casa decente” (BRONTË, 1971, p. 53)²¹².

O comportamento da Sra. Linton é semelhante ao da Sra. Earnshaw, a qual desejou colocar Heathcliff de porta a fora quando o viu pela primeira vez. Ambas são típicas mulheres de classe abastada setecentista cujas famílias estão em ordem – pelo menos enquanto elas e seus maridos estão vivos - tanto no aspecto emocional quanto financeiro, principalmente no aspecto moral; elas não têm demandas afetivas reveladas. O curioso sobre elas é que são as

²¹⁰ “[...] [Catherine] inquiring of her unsociable attendant, what was that inscription over the door? [...] “I cannot read it.” “Can’t read it?” cried Catherine [...] Linton giggled [...] “He does not know his letters,” he said to his cousin. “Could you believe in the existence of such a colossal dunce?” (BRONTË, 2003, p. 196).

²¹¹ Segundo Moser (1970), um amplo corpo de evidência, na obra, sugere que Emily Brontë sentia Heathcliff como encarnação de energia sexual. Pode-se notar isso, através de uma série de cenas envolvendo Heathcliff, Cathy, e, em muitos casos, um homem incapaz. Cada cena que dramatiza uma disputa de algum modo sobre a entrada por uma porta ou janela, Heathcliff sempre vence e as imagens sugerem que a vitória é uma conquista sexual.

²¹² “A wicked boy, at all events,” remarked the old lady, “and quite unfit for a decent house!” (BRONTË, 2003, p. 62).

únicas mulheres que têm filhos e ficam vivas por muito tempo, com exceção de Isabella, que morre dez anos após dar à luz. As Sras. Earnshaw e Linton não têm destaque na narrativa, assim como as demais mulheres após darem à luz: Isabella é brevemente mencionada e morre na obscuridade, já Cathy não perde a importância, mas morre logo após o nascimento da filha.

Uma mulher da segunda geração é Nelly Dean, a qual trabalha, não porque o trabalho representa liberdade ou independência, mas porque ela precisa de se manter, enquanto mulher da classe social inferior. Mesmo assim, ela é presa ao trabalho doméstico, e confinada à esfera doméstica como as Sras. Earnshaw e Linton. Nelly é uma espécie de escrava branca, mas goza de certas liberdades, por viver com as duas famílias desde a infância.

Além de conselheira e confidente da maioria dos personagens, Nelly funciona como uma figura materna para Cathy, Heathcliff e as crianças da geração seguinte. Em um romance marcado pela ausência das figuras maternas (WION, 2003) – as quais morrem ao dar à luz – Nelly assume o papel de mãe: ela nutre, cuida, orienta, canta canções de ninar e expressa a fantasia dos cuidados contínuos da mãe para com os filhos. Segundo Wion (2003, p. 377, tradução nossa), Nelly “[...] é a mais importante figura materna²¹³”.

Já Cathy, segundo Wanderley (1996, p. 101), possui “[...] uma espécie de selvageria que não é, aliás, privilégio apenas seu, mas de muitas personagens desse livro, meio enlouquecidas por paixões tão poderosas quanto primitivas”. Wanderley afirma que Cathy “[...] exprime um comportamento desviante em relação a suas conterrâneas e contemporâneas.” O comentário de Nelly sobre a jovem, logo abaixo, reforça tal compreensão: “Na verdade, ela era diferente. Tinha modos que nunca vi em outras meninas. Fazia a gente perder as estribeiras umas cinquenta vezes e até mais por dia [...] Estava sempre em ebulição, a língua sempre em movimento [...] Um selvagem diabinho!” (BRONTË, 1971, p. 46)²¹⁴.

Wanderley (1996, p. 110) observa que Nelly “[...] não resiste à metáfora da liberdade feminina que a personalidade de [Cathy] representa”. A criada registra, ainda, que Cathy parecia permitir-se tamanha licença no agir que pouca fé tinha nos princípios da jovem. De fato, os princípios convencionais da sociedade inglesa não são de modo predominante os que guiam “[...] seus atos românticos e impulsivos que não correspondem às expectativas de comportamento feminino da época”, como destaca Wanderley (1996, p. 110). Além disso,

²¹³ “[...] is also its most important mother figure”.

²¹⁴ “Certainly, she had ways with her such as I never saw a child take up before; and she put all of us past our patience fifty times and oftener in a day[...] Her spirits were always at high-water, her tongue always going [...] A wild, wicked slip she was” (BRONTË, 2003, p. 55).

Cathy decide casar com Edgar para dar apoio financeiro a Heathcliff, mas após o casamento não tem escrúpulos em externar seus sentimentos pelo cigano diante do marido, “[...] ao contrário, manipula os dois homens como se fossem fantoches de um triângulo amoroso do qual ela é o vértice” (p. 110).

Diferentemente de Cathy, uma personagem que encarna a sutileza de Brontë ao questionar a ordem da sociedade patriarcal no universo ficcional é Isabella. Por um lado, ela é uma figura que denuncia os limites impostos pela sociedade patriarcal inglesa à mulher, sendo retratada, inicialmente, como uma jovem inocente. Heathcliff, na condição de marido, humilha-a utilizando o argumento da leitura de romances:

Ela abandonou tudo isso [gentilezas, conforto, amigos, familiares e a sua antiga casa] por causa duma ilusão – respondeu ele. – Imaginou-me um herói de romances e esperava indulgências ilimitadas de meu cavalheiresco devotamento. Mal consigo ver nela uma criatura dotada de razão, tão obstinada se mostrou em formar de meu caráter uma ideia fabulosa [...] (BRONTË, 1971, p. 145)²¹⁵.

O suposto fato de ler romances levaria Isabella a agir por impulso, ou seja, a crença nesse gênero literário considerado inferior e próprio do feminino, sobre o qual diziam envenenar a mente das mulheres, está aqui retratado por Heathcliff, pois o romance era visto como algo que feria a moral e, conseqüentemente, a família (GILBERT e GUBAR, 1984). O suposto resultado das ideias adquiridas em suas leituras seria a degradação e a morte, de modo que não há detalhamento sobre a vida da jovem quando se ausenta definitivamente de O Morro dos Ventos Uivantes e de Thrushcross Grange e vai para Londres.

A morte de Isabella ocorre no seu *exílio* em Londres, e pode ser vista como uma crítica à punição social para quem ousava seguir a emoção e não a razão estabelecida pelos *termos paternos*. Contudo, pode-se observar que Isabella é a mulher passiva que, ingenuamente, idealiza o amor em Heathcliff. Ela busca satisfação emocional sem medir as conseqüências, ao fugir com ele e casar-se. Porém, amadurece ao deparar-se com a realidade e rompe com as aparências, ao deixar o marido e um casamento infeliz. De mulher símbolo da passividade da segunda geração, ela se torna uma mulher ativa e transgressora ao abandonar o marido, grávida. A busca de Isabella é tipicamente romântica pela satisfação emocional, mas também busca a liberdade do julgo do patriarcado, algo que a heroína Cathy não foi capaz de fazer por colocar a tão recomendada razão em primeiro lugar.

²¹⁵ “She abandoned them under a delusion,” he answered; “picturing in me a hero of romance, and expecting unlimited indulgences from my chivalrous devotion. I can hardly regard her in the light of a rational creature, so obstinately has she persisted in forming a fabulous notion of my character [...]” (BRONTË, 2003, p. 142).

Em seguida, vem a terceira geração, marcada por Catherine, a mulher que controla o homem. Os desdobramentos da história de Catherine e Hareton representam propostas de mudanças para a sociedade: a ascensão da mulher pelo saber, e a *queda* da figura masculina, do provedor, na sociedade patriarcal. De língua afiada, Catherine une-se a Hareton, e como ele havia sido degradado por Heathcliff, tenta, sem sucesso, abrir os olhos do jovem para o mal que Heathcliff lhe fez. Em uma discussão com o sogro, que a havia proibido de fazer um jardim, não permitindo a Catherine nem ter nem controlar uns poucos metros da terra, Catherine desabafa, como relata Nelly a Lockwood:

O senhor não deveria resmungar por causa de alguns metros de terra que quero enfeitar, quando a mim tomou todas as terras que eu possuía [...] E meu dinheiro! – continuou ela [...] E as terras de Hareton e o dinheiro dele [...] Hareton e eu somos amigos agora. Hei de esclarecê-lo a seu respeito (BRONTË, 1971, p. 297)²¹⁶.

Catherine desafia o sogro tirano e mostra um espírito desafiador ao reivindicar tanto o dinheiro quanto as terras que são dela e de Hareton. Ao se tornarem aliados, os amantes da terceira geração, despossuídos e sem poder - exceto o da palavra, no caso dela - evitam a destruição e os erros da primeira geração, dentre esses erros está a estratégia de casamentos por interesse. O relacionamento dos dois desenvolve-se sob a aprovação da mãe substituta de ambos, Nelly Dean.

Há um aspecto de relativa semelhança em relação à condição de Isabella e a de Catherine. A história de Isabella mostra o destino feminino envolvendo graus e variedades de aprisionamento, uma vez que Isabella foge do confinamento da sua vida de refinamento em Thrushcross Grange, – embora ela, aparentemente, não tenha consciência de que vivia presa em uma estrutura social controladora - sem ter noção de que viveria um encarceramento doméstico brutal em O Morro dos Ventos Uivantes, um espaço marcado pela violência doméstica. No caso de Catherine, inconscientemente, ela se exaspera em relação às correntes da vida de uma jovem integrante da classe média alta e do ambiente de superproteção que é a casa paterna. A Catherine que Lockwood observa no início da narrativa é, efetivamente, uma prisioneira, inicialmente limitada pelo terror que Heathcliff impõe, e pelas leis matrimoniais contemporâneas, acrescida do poder econômico do sogro.

Ao mudar de papel, de filha dependente para esposa, Catherine não é mais propriedade legal do seu pai, mas do seu marido. Quando se torna viúva e órfã, ela passa a estar sob o controle legal do sogro, Heathcliff. Quando Lockwood, desconhecendo o que se

²¹⁶ “You shouldn’t grudge a few yards of earth, for me to ornament, when you have taken all my land!” [...] “And my money,” she continued [...] “And Hareton’s land, and his money [...] Hareton and I are friends now; and I shall tell him all about you” (BRONTË, 2003, p. 273).

passava com a jovem, pergunta se Hareton é o “[...] *dono* desta fada benfazeja”²¹⁷, Heathcliff responde que “Nenhum de nós dois é o privilegiado *senhor* de sua boa fada” (BRONTË, 1971, p. 19; grifos nossos)²¹⁸. Essa resposta vai direto ao ponto da questão, uma vez que legalmente, Catherine, de fato, é uma das possessões do seu sogro.

Percebe-se que os vários tipos de aprisionamento que tomam formas sociais, emocionais, financeiras, legais e físicas impostos pelos homens às mulheres e à Heathcliff são denunciados na obra. Alguns exemplos dessa prática são: o Sr. Earnshaw espera que Cathy se comporte adequadamente e, de maneira amarga, rejeita seu comportamento de “menina má”: “Por que não podes ser sempre uma boa menina, Cathy? [...] Por que não podes ser sempre um papai bonzinho?” (BRONTË, 1971, p. 47)²¹⁹.

Além disso, o ultimato de Edgar sobre Cathy ter que fazer uma escolha entre ele e Heathcliff é uma imposição sobre ela que a força a *rejeitar* uma parte essencial de sua natureza, a necessidade de liberdade. Outro exemplo diz respeito a Catherine. Por causa de um amor paterno egoísta, Edgar confina sua filha aos limites de Thrushcross Grange, isolando-a do mundo exterior à propriedade onde vivem e das pessoas por vários anos. No caso de Heathcliff, Hindley o destitui de sua posição na família, após a morte do pai, encarcerando-o em uma condição degradante. Heathcliff, por sua vez, literalmente encarcera Isabella (enquanto seu marido e tutor legal) e, posteriormente, aprisiona Catherine – e Nelly – e a isola dos demais habitantes de Thrushcross Grange após casá-la com seu filho.

Nessa perspectiva, observa-se que Brontë utiliza aspectos do gótico (o confinamento e as relações interraciais) para explorar pontos em comum relacionados à vida das mulheres e do homem de raça escura. A obra trata do poder e da falta de poder de ambos; do confinamento de homens e mulheres no espaço doméstico (enquanto ambiente familiar e enquanto ambiente metropolitano); do papel de homens e mulheres na família e na sociedade; de como eles são regulados pelo casamento e por leis que não foram feitas por eles, e naquele ponto da história, estava além do poder deles alterá-las.

Entretanto, através do comportamento assertivo de Catherine e de Heathcliff, a obra sugere que aqueles dois grupos (o homem de raça considerada inferior e as mulheres) não se permitirão mais serem vítimas da autoridade patriarcal e imperial, mas promoverão a ascensão do subalterno e da autoridade feminina. Catherine, por exemplo, trabalha literalmente – o jardim é um exemplo disso – para colocar ordem na sua casa, criando um ambiente doméstico

²¹⁷ “[...] favoured possessor of the beneficent fairy,”

²¹⁸ “We neither of us have the privilege of owning your good fairy” (BRONTË, 2003, p. 33).

²¹⁹ “Why canst thou not always be a good lass, Cathy? [...] Why cannot you always be a good man, father?” (BRONTË, 2003, p. 56).

saudável, como alternativa à injustiça. A obra resiste às ideologias que haviam ligado as mulheres da classe média e o homem de raça escura à falta de poder e a um destino que lhes era imposto, o qual os havia limitado nas realizações pessoais. *O morro dos ventos uivantes* trabalha, portanto, em direção a uma redistribuição de poder e riqueza, e do fim da opressão imposta aos dois grupos marginalizados: as mulheres e o estrangeiro de pele escura.

Catherine, que havia sofrido pela falta de poder imposta a ela pelo patriarcado, pelas estruturas familiares e pela visão dominante em relação ao que se esperava das mulheres, aprende a usar o poder que há em suas habilidades. O conhecimento formal adquirido nos livros - através do acesso livre à biblioteca do pai - e seu comportamento assertivo, conferem-lhe poder para enfrentar Heathcliff através de uma guerra sagaz de palavras. Além disso, ela confere poder a Hareton ao ajudá-lo a aprender a ler, transformando-o em um *civilizado*, que poderá lutar pelos seus direitos legais. O fato de *civilizar* Hareton é uma variante de algo encontrado ocasionalmente na ficção dos séculos XVIII e XIX, na qual um personagem masculino oferece, dentre outras coisas, progresso a uma mulher, ao ensinar-lhe a ler.

Muitos críticos têm notado, dentre eles Wion (2003), que na segunda parte de *O morro dos ventos uivantes*, os personagens da terceira geração revivem, embora com diferenças significativas, o padrão de relacionamentos da geração anterior na primeira parte do romance. Um exemplo disso é que o casamento de Catherine com Linton Heathcliff passa a ser uma espécie de paralelo do casamento de Cathy e Edgar. A diferença desta vez é que o marido é quem morre, deixando a esposa livre para casar-se novamente, portanto, “[...] ao casar com Hareton, a jovem Catherine estará se casando com um membro da sua própria família [...] e completam a exclusão de Heathcliff, o ‘usurpador’²²⁰” (WION, 2003, p. 376, tradução nossa).

Ironicamente, Hareton tem em Heathcliff, seu opressor, alguém que o degradou e apoderou-se dos seus bens, a projeção da figura paterna. O carinho e o respeito que nutre por Heathcliff mostram que a vingança projetada contra os Earnshaw foi completa, pois ele se apoderou tanto dos bens quanto do afeto do filho do seu antigo algoz. Hareton tornou-se o que Heathcliff fora no passado por imposição de Hindley: um jovem embrutecido, um serviçal. Assim, o casamento de Hareton e Catherine também representa uma versão menos extrema, mais convencional da união de Cathy e Heathcliff que não chegou a concretizar-se, pois só poderia ser possível no reino da fantasia ou da morte, devido às questões raciais e de classe entre ambos.

²²⁰“In marrying Hareton, the younger Catherine will be marrying a member of her own family [...] and completing the exclusion of Heathcliff, the ‘usurper’”.

É imprescindível que se destaque o relacionamento entre os homens e as mulheres da segunda geração, visto que o foco do romance centra-se no relacionamento de Cathy e Heathcliff e nos desdobramentos dele. No caso de Cathy e Hindley, já na infância eles dão mostras de quem são e revelam aspectos das suas respectivas personalidades que seriam desenvolvidos com o passar dos anos. Um exemplo disso acontece quando o Sr. Earnshaw pergunta aos filhos o que desejam de presente de sua viagem a Liverpool: “Hindley pediu uma rabeca [um violino]. Depois chegou a vez da Srta. Cathy. Ela mal contava seis anos, mas era capaz de montar qualquer cavalo da estrebaria. Escolheu um chicote” (BRONTË, 1971, p. 39)²²¹.

Com relação ao pedido de Hindley ao pai, o fato de ter escolhido uma rabeca mostra o valor significativo do que o jovem deseja, já que o próximo herdeiro e senhor de tudo pede algo aparentemente simples, mas que revela tanto o interesse dele por cultura – que se perde com o tempo –, quanto seu quase inexistente propósito viril, considerando que Cathy pede um chicote. Na leitura de Gilbert e Gubar (1984), o desejo da pequena Cathy por um chicote representa o desejo de uma jovem filha em busca de poder.

O que acontece de fato é que apenas Cathy recebe o presente, embora figurativamente, isto é, através do cigano. Heathcliff agirá como ela gostaria de fazê-lo: esmagando, Hindley (a rabeca), a qual simboliza o poder cultural inglês que impõe limites à realização pessoal devido ao preconceito racial. Como a outra metade de Cathy, Heathcliff faz o que ela, enquanto mulher, não podia e/ou não ousava fazer naquela sociedade patriarcal. A diferença entre eles é que Heathcliff não precisa morrer para libertar-se da opressão; pode ir embora e fazer fortuna em terras distantes; ele não está preso às amarras das convenções sociais inglesas, como Cathy, uma mulher que busca não perder prestígio, o que significava adequar-se às convenções sociais.

Gilbert e Gubar (1984) comentam que o desejado chicote de Cathy (Heathcliff) traz para a personagem o complemento de si mesma e Heathcliff, por sua vez, funciona como uma ferramenta para ela. Ele se tornará o corpo que agirá por Cathy; será forte, orgulhoso, determinado, inteligente, hábil, assertivo, desafiará o que for necessário e não se submeterá a nada – ele se submete apenas durante a infância, mas depois o faz apenas enquanto arquiteta o plano de vingança.

Assim, Brontë utiliza um personagem de uma raça escura para representar a ira de uma mulher branca às limitações do seu gênero e da sua classe. Com isso, a obra denuncia

²²¹ “Hindley named a fiddle, and the he asked Miss Cathy; she was hardly six years old, but she could ride any horse in the stable, and she chose a whip” (BRONTË, 2003, p. 51).

que há algo errado na situação de Heathcliff, assim como há algo errado na situação de Cathy. Isso sugere que ambos os grupos, as mulheres e o estrangeiro de uma raça escura têm algo legítimo pelo qual se rebelarem: a liberdade de ser e de viver como desejam.

Edgar e Isabella são o oposto de Cathy e Heathcliff. Desde a infância são retratados como mimados e preconceituosos, crianças símbolos da cultura imperialista inglesa. Eles excluem Heathcliff daquela sociedade à qual eram forçados a compartilhar. As crianças Linton são retratadas como inseguras, fracas, covardes e servem como contrastes de Cathy e Heathcliff.

O que se observa é que após uma infância idílica, harmoniosa com a natureza e com Heathcliff - apesar do sofrimento imposto a ele por Hindley após a morte do Sr. Earnshaw – aparentemente havia uma ilha de felicidade, companheirismo e identificação que cercava os protagonistas e os protegia das tristezas do dia a dia. Davies (1999) lembra que críticos afirmam que o amor de Cathy e Heathcliff parece assexual ou pré-erótico, mas ela mesma discorda disso, sobretudo porque os dois partilham a mesma cama durante a infância e apenas na adolescência Hindley os separa como punição pela rebelião de ambos contra ele.

A separação dos protagonistas torna-se uma angústia para Cathy, a qual será veladamente mencionada próximo à sua morte em Thrushcross Grange quando ela deseja voltar à infância, pois isso significava um retorno aos seus anos de liberdade e completude com o jovem cigano. Davies (1999, p. 26-27, tradução nossa) acredita, ainda, que “[...] a infância é vista por Emily Brontë como um depósito andrógino de desejos naturais, e sua realização [...]”²²², de modo que “duas pessoas podem partilhar o mesmo eu”²²³.

Para Hommas (1980) *O morro dos ventos uivantes* pode ser visto como uma obra que trata da dissolução e da transferência de identidade. A fusão da identidade de Cathy e de Heathcliff não seria uma união natural, mas uma autoalienação e uma identificação com esse *outro eu*. Segundo Hommas, ambos *nascem* de novo quando se tornam amigos na infância e a identificação com o outro forma uma nova origem que substitui laços de parentesco. Mas a existência, aparentemente, andrógina que Cathy leva na infância com Heathcliff sofrerá transformações profundas com a chegada à vida adulta. Será no projeto de morte que no futuro ambos vão reunir-se, uma vez que desejam a morte, que é vista como uma aliada do desejo de ambos de restauração de um estado anterior de coisas, no caso deles, do passado quando não havia problema para ambos em compartilharem um nível de identificação tão profundo.

²²² “Childhood is seen by Emily Brontë as the androgynous store-house of natural desire and its fulfilment [...]”

²²³ “Two people can share a self”.

Com a chegada à adolescência – a entrada no social em um nível mais profundo - e um contato mais aprofundado com o mundo exterior ao do ambiente familiar, rompeu-se a redoma que mantinha Cathy e Heathcliff em um estado de comunhão natural e de identificação. Até então, a recusa em aceitar a postura do irmão tanto no tratamento dado a Heathcliff quanto na tentativa de imprimir uma educação até certo ponto rígida, no que diz respeito às questões religiosas através de Joseph, pelo menos nos primeiros anos após a morte do Sr. Earnshaw, levaram Cathy e Heathcliff a unirem-se contra a tirania de Hindley, cujo medo era de perder o espaço que tinha enquanto herdeiro legítimo e o controle sobre os bens da família. A união e o companheirismo marcaram o relacionamento de Cathy com o *estrangeiro*, que representava uma ameaça à manutenção da supremacia inglesa e branca representada pelo próprio jovem Earnshaw.

Assim, uma inocente *invasão* à propriedade vizinha para caçar da pompa e da afetação dos vizinhos ricos alteraria consideravelmente os destinos dos protagonistas e os levaria da felicidade ao infortúnio. Na saída da propriedade, Cathy é atacada por um dos cães dos Linton e passa um tempo recuperando-se dos ferimentos na luxuosa propriedade, Thrushcross Grange. O processo de aculturação com relação aos valores sociais impostos a uma jovem branca inglesa culmina em uma transformação radical em Cathy (MEYER, 2003). A cultura inglesa hegemônica e branca dos Linton, seus modos, vestes e um discurso refinado, seduzem-na e fazem-na enxergar Heathcliff com outros olhos, os de uma inglesa branca e candidata à requintada, que despreza os valores comportamentais do seu amigo inseparável, agora considerados inapropriados para a *dama* que deve e deseja tornar-se. As implicações do novo círculo de amizade de Cathy modificariam o destino de boa parte dos personagens e os levaria à destruição emocional e física.

Dividida entre o amor pelo cigano Heathcliff e a *aparente ilusão juvenil* por uma união promissora com um jovem elegante, rico, belo e de prestígio, Cathy trai a si mesma e comete o erro de casar-se com Edgar Linton. Na famosa confissão à criada, Nelly Dean, sobre as razões que a levaram à fatídica decisão, Cathy deixa escapar que a camada de imaturidade que parece revestir sua decisão, na realidade é um mascaramento para o profundo sofrimento pelo qual vem passando desde que chegou a um certo nível de maturidade e pode compreender melhor sua condição enquanto uma jovem mulher inglesa e órfã no que tangia tanto a Heathcliff quanto aos seus compatriotas:

Minhas grandes infelicidades neste mundo têm sido as infelicidades de Heathcliff. Aguardei-as e senti-as todas desde sua origem. É ele a minha grande razão de viver. Se tudo percesse, mas ele ficasse, eu continuaria a existir. E, se tudo permanecesse e ele fosse aniquilado, o mundo inteiro se tornaria para mim uma coisa totalmente

estranha. Eu não seria mais parte desse mundo. Meu amor por Linton é como a folhagem dos bosques: o tempo o transformará... Meu amor por Heathcliff assemelha-se aos rochedos imotos que jazem por baixo do solo: fonte de alegria pouco aparente, mas necessária. Nelly, eu *sou* Heathcliff (BRONTË, 1971, p. 82-3; grifo da autora)²²⁴.

O que se depreende da fala de Cathy é a consciência que ela tem da sua relação de identidade com Heathcliff. Ao assumir ser Heathcliff, ela passa a ser o primitivo, o *outro*; é uma fala reveladora de tal consciência em uma jovem inglesa. Por outro lado, parece ocorrer aqui uma crise de identidade, uma vez que Cathy se vê em um território problemático: ela é uma mulher inglesa branca. Sua fala sugere que todos esses aspectos – ser uma mulher, inglesa e branca - que a envolvem estão dissolvidos em um único bloco, para ela, perturbador, que se constrói na mistura pessoal, nacional e étnica com o *outro*. Quando Cathy assume ser o *outro*, parece que Brontë reescreve a tradição ao sugerir que o *outro* complementa o *eu* e vice versa, além disso, Heathcliff, ao saber da morte de Cathy, se coloca em um nível profundo de identidade com ela quando afirma “Não posso viver sem minha vida! Não posso viver sem a minha alma!” (BRONTË, 1971, p. 160)²²⁵.

A declaração de Cathy “Eu sou Heathcliff” reflete um nível de identificação que “[...] transgride cada limite: de gênero (porque menina é menino); do senso comum (porque gêmeos vêm ao mundo em partes separadas) [...] do uso linguístico e possibilidade metafísica (porque a distinção entre sujeito e objeto é insensatamente aniquilada)²²⁶” (DAVIES, 1999, p. 14, tradução nossa). Para Davies, a sentença “Eu sou Heathcliff” tem um poder incalculável; ela tanto expressa o desabafo de uma jovem de dezessete anos quanto é “[...] uma declaração atemporal e transcendente do espírito humano²²⁷” (DAVIES, 1999, p.14, tradução nossa).

O nível de identificação tão profundo entre Cathy e Heathcliff é uma proposta bastante revolucionária, uma vez que ela acontece entre dois seres humanos que estão em um contexto político-social que não permitia tamanha identificação entre seres de sexos e raças distintas. Na leitura de Wanderley (1996, p.103-4), o grifo sobre o “Eu *sou* Heathcliff”

²²⁴ “My great miseries in this world have been Heathcliff’s miseries, and I watched and felt each from the beginning; my great thought in living is himself. If all perished, and *he* remained, I should still continue to be; and, if all else remained, and he were annihilated, the Universe would turn to a mighty stranger. I should not seem a part of it. My love for Linton is like the foliage in the woods. Time will change it, I’m well aware, as winter changes the trees – my love for Heathcliff resembles the eternal rocks beneath - a source of little visible delight, but necessary. Nelly, I *am* Heathcliff” (BRONTË, 2003, p. 88).

²²⁵ “I *cannot* live without my life! I *cannot* live without my soul!” (BRONTË, 2003, p. 155).

²²⁶ “[...] transgresses every boundary: of gender (for girl is boy); of common sense (for even twins come into the world in separate parcels); of linguistic usage and metaphysical possibility (for the distinction between subject and object is recklessly annihilated”.

²²⁷ “[...] a timeless and transcendent statement of the human spirit”.

pretende “[...] reforçar uma declaração que já é por si só convincente. E essa fusão é a tal ponto enfatizada que faz desviar o olhar da questão da diferença sexual entre os papéis sexuais vividos pelas duas personagens”.

Além disso, Cathy, uma mulher inglesa assume ser não apenas parecida com aquele estrangeiro cigano, mas *transforma-se* nele, como sua afirmação mostra. Ao ter Cathy reconhecendo ser Heathcliff, o romance usa a mulher branca, Cathy, como uma representação do homem escuro, Heathcliff, e vice versa. Através dele, o romance libera energias de rebelião contra o império britânico que estão também ligadas a rebelião contra a posição social das mulheres – a posição dentro da qual, a uma-vez “[...] selvagem diabinho!” (BRONTË, 1971, p. 46)²²⁸, Cathy, encontra-se presa (MEYER, 1996). Reconhecer ser Heathcliff – e o que isso significa - destaca o uso metafórico de raça no romance, e examina a associação entre uma jovem rebelde inglesa e um homem de outra raça mostrando o conflito entre o eu e a sociedade, através dos impulsos de Cathy, bem como seu descontentamento com os problemas existentes nos arranjos sociais daquela sociedade. A maneira como Brontë elabora a afirmação de Cathy permite que se veja Heathcliff como *the dark double*, como uma incarnação indomável e animalesca da frustração, limitação, falta de poder e raiva de Cathy.

Contudo, Cathy não pode trair os ideais de sua civilização, pois unir-se a Heathcliff significaria tornar-se uma *nativa*, caso se associasse definitivamente a ele através do casamento. Na verdade, aquela jovem mulher, representante da *raça civilizadora*, a qual esperava que ela fosse a encarnação dos nobres valores ingleses mais elevados exatamente por ser uma mulher, radiou *escuridão* ao perceber *ser o outro* racial.

Aparentemente, Cathy foi imatura ao escolher Edgar, mas a confissão que faz a Nelly mostra que foi uma decisão consciente e até certo ponto madura. Desse modo, ela não age somente com o coração, mas com a razão, conforme pode-se ver no seu diálogo com Nelly quando confessa que se casará com Edgar:

[...] você gosta do Sr. Edgar porque é bonito, jovem, alegre e rico e também a ama [...] E, mesmo com isso, você não o amaria se ele não possuísse os outros quatro atrativos [disse-lhe Nelly] [...] Não, decerto. Teria piedade dele [...] detestá-lo-ia talvez, se fosse feio e rústico [...] (BRONTË, 1971, p. 79)²²⁹.

²²⁸ “[...] a wild, wicked slip she was” (BRONTË, 2003, p. 55).

²²⁹ “[...] you love Mr. Edgar, because he is handsome, and young, and cheerful, and rich, and loves you. The last, however, goes for nothing – You would love him without that, probably, and with it, you wouldn’t, unless he possessed the four former attractions.” “No, to be sure not – I should only pity him – hate him, perhaps, if he were ugly, and a clown” (BRONTË, 2003, p. 85).

Cathy age influenciada pelas questões de classe social que a contaminaram após o período com os Linton: “[...] se Heathcliff e eu nos casarmos seremos mendigos” (BRONTË, *Ibidem*, p. 82)²³⁰. Percebe-se, assim, que ela tinha consciência sobre o que significava tanto ter estabilidade quanto instabilidade financeira, por isso resolve garantir seu futuro enquanto *sexo pobre* – na expressão de Woolf (2004) - e manter a honra enquanto uma mulher inglesa de classe social elevada. Cathy não poderia prever que abrir mão de uma união com Heathcliff pudesse lhe custar a felicidade. Para Pykett (2003, p. 472, tradução nossa), a história de Cathy:

[...] dramatiza os limites da influência feminina. Seu casamento com Edgar, que ironicamente ela vê como um meio para empoderar-se e ajudar Heathcliff [...] prova ser incapaz de reconciliar os dois homens, e sua crença no poder da sua influência sobre Heathcliff é igualmente ilusória. Em resumo, a história [de Cathy] vividamente ilustra o fato de que não importa quão poderosa seja sua personalidade, uma mulher, como definida nas ideologias de gênero e de família do século dezanove, deve sempre ceder à definição e ao controle de outros e ela é sempre, no mínimo, uma vítima. A espirituosa e rebelde [Cathy] deve submeter-se ao controle legal do seu pai, do seu irmão e, subsequentemente, do seu marido. Ao passar da infância, ela se torna a vítima do ideal de nobreza feminina²³¹.

Quando Cathy encontra os Linton, o conflito social na obra é intensificado, pois em um ato de autotraição, ela rejeita a união com Heathcliff por sua posição social inferior e se casa com Edgar. Com esta atitude, Cathy está, aparentemente, tentando escapar de si mesma, do seu eu que só está livre em seu relacionamento com o estrangeiro que é visto como um verdadeiro representante do tudo o que é caótico, em oposição ao mundo ordenado de Edgar.

Para Wasowski (2001, p. 32, tradução nossa) Cathy, “[...] como muitos da sociedade vitoriana, vê o casamento como um contrato social e não como o compromisso máximo entre amantes²³²”. Deve-se considerar que a narrativa de Cathy se passa décadas antes da Era Vitoriana, mas, através da personagem em tela, ela reflete um comportamento que seria levado adiante em períodos posteriores na sociedade inglesa.

A decisão de casar-se com Edgar foi motivada por interesse financeiro tanto em relação ao seu próprio futuro quanto ao de Heathcliff, especialmente porque Cathy achava que

²³⁰ “[...] if Heathcliff and I married, we should be beggars” (BRONTË, 2003, p. 87).

²³¹ “[...] dramatizes the limits of female influence. Her marriage to Edgar, which ironically she sees as a means of empowering herself to assist Heathcliff [...] proves unable to reconcile the two men, and her belief in the power of her influence over Heathcliff is equally illusory. In short, [Cathy’s] story vividly illustrates the fact that no matter how powerful and ruling her personality, a woman, as defined in the nineteenth-century ideologies of gender and the family, must always cede definition and control to others and she is always, at least potentially, a victim. The spirited and rebellious [Cathy] must ultimately submit to the legal control of her father, her brother, and subsequently her husband. As she passes from childhood she becomes the victim of the ideal of femininity gentility”.

²³² “[...] like most lovers of Victorian society, views marriage as a social contract and not the ultimate commitment between two lovers”.

casando-se com Edgar poderia dar suporte financeiro ao amado, caso Hindley o expulsasse de casa. Contudo, essa atitude - que na realidade foi um erro de cálculo e que revela também seu egoísmo em termos de ascensão social - fica clara no romance, quando ela declara que se casando com Edgar seria a mulher mais importante da região: “[Ele] será rico e eu gostaria de ser a mulher mais importante desta região” (BRONTË, 1971, p. 79)²³³.

A decisão por Edgar dá início à derrocada de Cathy, a qual foi marcada pela infelicidade e aprisionamento em uma estrutura social e matrimonial com a qual ela havia passado a sonhar e a desejar para fugir da degradação com Heathcliff, mas isso a separaria definitivamente dele. Cathy não imaginava que seu plano de salvação resultaria na destruição tanto emocional quanto física dela mesma e de muitos que a cercavam. Através do comportamento dela, Brontë mostra que o sentimento de aceitação – no caso, em relação à Heathcliff - parece ser inato aos seres humanos, sendo apenas o fator cultural que promove o preconceito de raça, de classe, de gênero.

Na fase da vida relacionada ao casamento, Cathy já tem uma compreensão da própria vida, de si mesma e do peso da pressão social que atinge uma jovem com a chegada à vida adulta (PYKET, 2003). Mesmo tendo o privilégio de escolher com quem deverá unir-se, Cathy está irremediavelmente presa pelos desafios da razão à emoção diante da perspectiva futura em um universo onde o pessoal é político. O pessoal é político porque a relação de Cathy e Heathcliff não acontece simplesmente entre duas pessoas, mas entre um cigano de pele escura, pobre e estrangeiro e uma inglesa branca e da classe média, ambos coexistindo na Inglaterra tradicional e ciosa da observância dos seus valores de classe e raça. Portanto, o sentimento que une os dois personagens envolve relações inter-raciais em uma sociedade patriarcal, capitalista e imperialista.

A condição de mulher branca da classe abastada inglesa tolhe a capacidade de Cathy de ir de encontro ao que a limita na sociedade que seria casar-se com quem desejava. Como suas ações chegam ao leitor pelo olhar e pela voz da narradora – sua babá e confidente – o que se sabe é o que esta exterioriza nos seus discursos, portanto, não há registro nem sobre os pensamentos de Cathy, nem sobre seus posicionamentos mais pessoais em relação à vida, exceto nas breves considerações encontradas no diário que escreveu. Ela não exterioriza posições de revolta sobre as limitações de seu sexo, todavia suas ações exprimem um profundo desconforto em relação às questões de classe e de raça, embora seu desconforto -

²³³ “[...] he will be rich, and I shall like to be the greatest woman of the neighbourhood” (BRONTË, 2003, p. 84).

talvez inconsciente - fosse por não poder agir livremente, como gostaria, por não poder ser quem realmente é, nem ao menos sair à procura dessa descoberta.

O romance em tela mostra a dificuldade de acomodação dos desejos do eu à estrutura social. Além disso, o problema da raça é ligado ao problema dos impulsos femininos em dificuldade diante de uma sociedade controladora. Brontë usa a diferença de raça entre Heathcliff e Cathy metaforicamente, para representar a colisão entre as necessidades individuais e as demandas da sociedade em geral.

Cathy, casada e infeliz com o marido que escolheu, aventa a possibilidade de ir embora da Inglaterra, mas não chega a mencionar se sozinha ou com Heathcliff. Ela afirma que se não for “[...] demasiado tarde, desde que eu souber o que ele [Edgar] pensa, escolherei entre estes dois partidos: ou me deixar morrer imediatamente – e só seria um castigo para ele se ele tivesse coração – ou então curar-me e deixar esta terra” (BRONTË, 1971, p. 118)²³⁴. O texto original, em inglês, traz a palavra *país* em vez de *terra*. Segundo Pyket (2003), o discurso acima revela o desconforto de Cathy com a moralidade asfixiante do seu país e com as pressões relacionadas às diferenças de gênero, classes e raças, embora ela não seja capaz de subvertê-las, uma vez que absorveu as ideologias imperialistas e patriarcais dominantes na Inglaterra.

O conflito de Cathy tem início após seu convívio com os Linton. Assim, segundo Hommas (1980) e Pyket (2003) sua identificação com Heathcliff em termos de rebeldia, de propensão à contestação da ordem, de retorno e identificação com os aspectos primitivos do eu - comportamento antissocial, desapego à religião, dentre outros - fuga e isolamento do desprazer causado por determinados e inevitáveis encontros sociais (familiares ou não) precisam ser rompidos para que os aspectos reguladores da sua civilização possam *domá-la* na nova fase da vida.

Parte de uma tradição cultural tão distinta, Cathy havia curiosamente encontrado em seu inseparável companheiro um igual, porque enquanto ela representa os rigores de uma civilização controladora, Heathcliff invade seu universo previsível como um ser livre das convenções e limitações da sociedade inglesa. É a liberdade que Heathcliff representa com a qual Cathy identifica-se, pois não há espaço para tanta liberdade – sem consequências graves para as mulheres, a exemplo de Isabella - em seu mundo inglês.

²³⁴ “[...] if it be not too late, as soon as I learn how he feels, I’ll chose between these two – either to starve, at once, that would be no punishment unless he had a heart – or to recover and leave the country “ (BRONTË, 2003, p. 119).

Cathy identifica-se com o oprimido e com o aprisionado socialmente porque é essa a condição que se assemelha à sua, uma mulher: sem posses, sem poder, sem autoridade. A tragédia de Cathy é que, ironicamente, ao não violar os códigos sociais unindo-se a Edgar ela atrai para si e para Heathcliff, a destruição e a morte em vida. É o código social que determina o destino irremediável de ambos.

Preso pela limitação do seu sexo, classe e nacionalidade, e pelo desejo de não degradar-se, a atitude de Cathy de casar-se com Edgar é levada a efeito também pela falta de coragem da personagem para revoltar-se contra o *status quo* da sociedade inglesa, patriarcal e imperialista, quando se deixa intimidar pelo possível julgamento que as pessoas fariam sobre a perspectiva de ambos, ela e Heathcliff, ficarem juntos. Até o dia da morte de Cathy, em nenhum momento ela ou ele falam sobre a possibilidade de inaugurarem uma nova ordem de moralidade. Portanto, a infelicidade deles origina-se na submissão de Cathy à moral hegemônica, isto é, à moral da sociedade patriarcal e imperialista inglesa.

Além disso, um princípio de destruição mental vem sobre Cathy após o sumiço de Heathcliff como resultado da decisão da jovem de seguir o código social e preocupar-se também com a derrocada financeira que uma união com o estrangeiro representaria (HOMMAS, 1980). Entretanto, quando ele volta - ambos mais experientes e maduros tanto emocional quanto fisicamente -, o reencontro com Cathy tem o efeito de fogo perto de pólvora, como sugere a narradora: “[...] por espaço de seis meses [período do casamento] a pólvora permaneceu tão inofensiva como areia, porque nenhum fogo se aproximou dela [Cathy] para fazê-la explodir” (BRONTË, 1971, p. 93)²³⁵.

Cathy engravida e isso é um ato de considerável valor significativo porque, *coincidentemente*, acontece logo após o retorno de Heathcliff, embora a gravidez de uma criança de Edgar não seja tratada com importância por ela, mas - quando se calculam as datas - fica subentendido que ela tem início na noite do reencontro com Heathcliff (SANGER, 1979). A partir daí, o casamento estável que mantinha até então entra em colapso e o desejo de recuperar o passado é reanimado, liberando energias que, a longo prazo, a destroem.

A rejeição de Edgar é, na verdade, parte do antigo instinto reacendido por Heathcliff. O despertar mais amplo da vida em Cathy depois do retorno do amado é irreversível, como mostra o diálogo entre ela e Edgar após ambos – Heathcliff e ela – terem-no humilhado na cena da cozinha:

²³⁵ “[...] for the space of half a year, the gunpowder lay as harmless as sand, because no fire came near to explode it” (BRONTË, 2003, p. 96).

Teu sangue sempre calmo não conhece as ardências da febre. Tuas veias estão cheias de água gelada. Mas as minhas fervem e, diante de semelhante frieza, pulam [disse-lhe Cathy]. – Para te veres livre de mim responde à minha pergunta – persistiu [Edgar][...] Queres dora em diante renunciar a Heathcliff ou renunciar a mim? [...] Quero-o! Não vês que mal me posso ficar de pé? Edgar, deixa-me [...] (BRONTË, 1971, p. 115)²³⁶.

Apesar da paixão entre Cathy e Heathcliff não ser explorada em termos sexuais, uma vez que sexo entre eles não é sequer mencionado (HOMMAS, 1980), percebe-se que a paixão está presente, e como foi despertada, mas nunca satisfeita, aquela energia volta-se sobre si mesma e causa a destruição de Cathy.

Após conflitos entre Edgar e Heathcliff que quase a levam a perder a razão completamente, Cathy e Heathcliff têm o último encontro. À época, Heathcliff já mantinha um casamento por interesse com Isabella, a irmã de Edgar, com a intenção de feri-lo, por representar o que sempre o separou da amada, e para ferir a própria Cathy, por ter traído o amor de ambos ao julgá-lo pelos valores da sociedade inglesa.

Isabella representa para Heathcliff uma figura importante apenas no que se refere à facilitação do seu plano de vingança. Ela, por ser uma mulher, não tem poder, mas confere-o ao homem com o qual se casa, uma vez que não era permitido às mulheres administrarem a própria herança, a qual lhes caberia na ausência de um herdeiro. E é exatamente com isso em mente que Heathcliff casa-se com Isabella e leva a efeito seu plano de torturá-la emocionalmente.

O último encontro²³⁷ entre Cathy e Heathcliff tem início com os únicos e ardentes beijos de amor trocados pelo casal. Somente nesse instante de pré-separação definitiva – ambos sabiam que Cathy estava à morte após seu marido haver proposto que ela deveria escolher entre Heathcliff e ele, e pela fragilidade da gravidez -, ambos puderam confessar a dimensão do amor que compartilhavam, embora não o expressassem em uma linguagem convencional. Nelly relata que Heathcliff consegue entrar em Thrushcross Grange às escondidas:

[Heathcliff] avançou passos longos e logo a teve em seus braços. Ele não disse nada e durante cinco minutos a conservou assim, prodigalizando-lhe mais beijos do que já dera em toda a sua vida, creio eu. Mas fora minha ama que lhe dera o primeiro beijo.

²³⁶ “Your cold blood cannot be worked into a fever – your vein are full of ice-water – but mine are boiling, and the sight of such chilliness makes them dance.” “To get rid of me – answer my question,” persevered Mr. Linton [...] “Will you give up Heathcliff hereafter or will you give up me? [...] “I require to be let alone!” exclaimed [Cathy], furiously. “I demand it! Don’t you see I can scarcely stand? Edgar, you – leave me!” (BRONTË, 2003, p. 117).

²³⁷ De acordo com Cowley e Hugo (1971), no que se refere ao estilo, esse trágico encontro é recontado com uma excitação retórica parcialmente criada pelos verbos de ação: Heathcliff *agarra* Cathy; seus olhos *queimam* com angústia; ela *puxa* o cabelo dele. A intenção seria retratar emoções violentas suficientes para matar.

[...] Tu e Edgar partistes o meu coração, Heathcliff [...] Tu me mataste [...] Gostaria de reter-te – continuou ela, amargamente - até que ambos morrêssemos. [...] Por que me desprezaste? Por que traíste teu coração, Catarina? [...] Tu me amavas, que direito tinhas então de me deixar? [...] Ficaram em silêncio, os rostos apoiados um no outro e banhados de suas lágrimas confundidas (BRONTË, 1971, p.151, 152, 154, respectivamente)²³⁸.

Apenas no momento em que não poderiam mais viver juntos admitiram que pertenciam irremediavelmente um ao outro. Poucas horas depois, Cathy morre ao dar à luz a Catherine.

O problema de Cathy é que ela deixa um homem *inadequado* por outro. Heathcliff seria inadequado para a sociedade; Edgar o seria para o seu próprio ser. A inadequação em relação a Heathcliff é de ordem social e moral – por ser cigano, ele era considerado inferior, e imoral pelo paganismo e pela sensualidade comumente associados à sua raça. Cathy, todavia, não está presa ao cristianismo, o que a afasta de Heathcliff é a incapacidade de degradar-se com um homem de raça e classe consideradas inferiores.

A *inadequação* do estrangeiro relaciona-se também ao fato de despertar em Cathy a necessidade de liberdade que ela precisava e que encontrava apenas nele, mas que era reprovada por sua sociedade. A comunhão profunda com o *outro* racial demandava uma ligação que transcendia até a atração física (MOSER, 1970). Entretanto, a inadequação de Edgar diz respeito exatamente ao fato de não despertá-la. Com Edgar, Cathy tinha de adormecer seu verdadeiro eu que só se reconhecia com Heathcliff e colocar em prática o ideal de típica esposa inglesa, ideal este desejado pelo marido e exigido socialmente. Na urgência de sentimentos e na inércia com o marido, ela prefere, mais uma vez, aniquilar-se do que romper com os ditames sociais.

A decisão de Cathy de buscar a morte é um ato vingativo que tem como intuito ferir o marido que mesmo amando-a e sendo um homem comprometido inteiramente com ela, representa a sociedade que a aprisiona. No último encontro com ele, à beira da morte, o desejo de morrer explicita a necessidade de fuga de Cathy:

[...] és tu, Edgar Linton? [...] Tu és uma dessas criaturas que a gente encontra sempre quando delas não tem necessidade e que nunca encontra quando precisa delas! Suponho que vamos ter um dilúvio de lamentações... já estou vendo... mas nada me poderá afastar de minha estreita casa lá do alto, meu lugar de descanso, onde chegarei antes que a primavera passe! É lá que ele se encontra e não entre os Linton, estás entendendo? [...] - Não sou mais nada para ti? Amas aquele miserável

²³⁸ “[...] in a stride or two at her side, and grasped her in his arms. He neither spoke, nor loosed his hold for some five minutes, during which period he bestowed more kisses than ever he gave in his life before, I dare say; but then my mistress had kissed him first [...] “You and Edgar have broken my heart, Heathcliff” [...] “You have killed me” [...] “I wish I could hold you,” she continued, bitterly, “till we were both dead! [...] “Why did you dispise me? *Why* did you betray your own heart, Cathy!” [...] “You loved me – then what *right* had you to leave me?” [...] They were silent – their faces hid against each other, and washed by each other’s tears” (BRONTË, 2003, p. 148 e151).

Heath...[...] Cala-te agora mesmo! [...] Podes ser o dono daquilo que tocas no momento, mas minha alma estará no alto daquela colina antes que possas por de novo as mãos sobre mim. Não preciso de ti, Edgar [...] (BRONTË, 1971, p. 124)²³⁹.

Cathy busca a morte por diversas razões: para ferir seu verdadeiro amado, Heathcliff, simplesmente por ser *o homem errado*; para demonstrar aversão à sociedade que a separou dele; para ferir a si mesma por não ter sido forte o suficiente para impor-se. O desejo de morrer representa sua incapacidade de acomodar-se e ceder, completamente, às pressões sociais que a levaram à destruição.

Cathy nunca quis, realmente, nem o casamento, nem os filhos com Edgar. Ela precisava do complemento de si mesma que só encontrava em Heathcliff. Com esses dois homens ela conheceu opostos, isto é, o desenvolvimento e a involução, a força e a fraqueza, a rejeição e a aceitação. Cathy faz suas escolhas de modo consciente; ela segue a razão e não a emoção. A lógica que ela segue – e que viu ser confirmada em Isabella – é a de que a emoção destrói, mas no seu caso, foi a opção pela razão que a destruiu.

As atitudes de Cathy, na maioridade, podem ter sido resultado da influência das mulheres com as quais conviveu? Francis²⁴⁰, a cunhada, e seu irmão Hindley tinham um casamento baseado em amor, mas Francis traz consigo o ideal de anjo doméstico, algo que Cathy jamais desejou para si. A chegada da cunhada à propriedade dos Earnshaw representa a chegada de uma mulher adulta, sexualmente ativa para a vida de Cathy e uma figura materna para as iniciações da adolescência. Contudo, a sua chegada traz complicações para a jovem, visto que a frágil Francis é um modelo de jovem dama submissa, uma criatura que perturba a (des)ordem do mundo de Cathy, a qual não buscava tal tipo de comportamento (GILBERT e GUBAR, 1984).

Francis encarna a doença social que envolve a ideia da dama, e também ela representa as consequências da sexualidade. A esposa de Hindley é uma típica mulher modelo do século XVIII, um anjo do lar, a qual desperta no marido o desejo de cultura e refinamento por serem elementos que o tornam interessante diante dela; embora não tenha demandas, ela

²³⁹“Ah! You are come, are you, Edgar Linton?”[...] “You are one of those things that are ever found when least wanted, and when you are wanted, never! I suppose we shall have plenty of lamentations, now....I see we shall...but they can’t keep me from my narrow home of yonder – My resting-place where I’m bound before spring is over! There it is not among the Lintons, mind [...] “Am I nothing to you, any more? Do you love that wretch, Heath –“Hush” [...] What you touch at present you may have; but my sould will be on that hill-top before you lay hands on me again. I don’t want you, Edgar; I’m past wanting you... [...]” (BRONTË, 2003, p. 124).

²⁴⁰ Críticos sugerem que Francis pode ter sido uma prostituta por diversos fatores. Em um romance onde a genealogia e a classe social são pontos chaves para as relações sociais e inter-raciais, Hindley não explica a origem e nem fornece informação alguma sobre o passado da sua jovem esposa. Além disso, Francis impressiona-se demais com a casa dos Earnshaw que já dava sinais de decadência.

deslumbra-se com a propriedade simples dos Earnshaw. Além disso, Francis morre ao dar a luz, assim como as outras mulheres casadas com quem Cathy convivera – exceto Nelly.

Uma outra mulher do convívio de Cathy, Isabella é uma mulher que toma um rumo inesperado para os que a cercam, ao agir sob o impulso romântico. De acordo com Wasowski (2001, p. 8, tradução nossa):

O morro dos ventos uivantes é também um romance social sobre estrutura de classe na sociedade, bem como um tratado sobre o papel das mulheres. Brontë ilustra como a mobilidade de classe não está sempre se movendo em uma direção. Para [Cathy], representando uma classe mais baixa [sua família estava em decadência moral e financeira na época em que deveria casar-se], classe social tem um papel importante na decisão de se casar. Por isso ela não pode casar com Heathcliff e concorda, ao invés disso, em casar com Edgar. Para Isabel, entretanto, o oposto é verdade. Ela é levada para o selvagem homem misterioso, desconsiderando o fato de que ele está abaixo dela na estrutura de classe²⁴¹.

De qualquer modo, Isabella abandona o marido, isto é, ousou libertar-se da opressão patriarcal da qual era vítima, mas sofreu a rejeição de quem mais amava, o irmão Edgar, o representante da moral, da sociedade. Seu destino é a morte, pois não havia espaço para mulheres transgressoras da ordem patriarcal e imperial naquela sociedade.

Representariam essas mulheres diferentes aspectos do eu de Cathy que buscava encontrar-se? Queria Cathy ser passiva e feliz como Francis e, assim, agradar a todos? No entanto, Francis morre ao dar à luz e sua morte deixa a sombra anunciante de uma espécie de triste destino para as mulheres casadas. No caso de Isabella, ela optou por uma vida própria, longe da opressão patriarcal e dos casamentos por interesse. A maternidade não foi suficiente para detê-la na *segurança* do teto masculino, uma vez que ela foge do marido ainda grávida. Contudo, morreu no *exílio*, rejeitada pela família.

Desejava Cathy conciliar em si o melhor das duas mulheres da sua geração que a cercavam? E Nelly? Única mulher realmente *livre* que conheceu, sem filhos, sem marido para controlá-la. Teria Nelly satisfação emocional ou de uma outra natureza? Essas mulheres não verbalizam seus próprios desejos, pois o que se sabe sobre elas – e sobre os demais personagens – é através do olhar de quem filtra o que dizem e seleciona o que acha relevante contar, embora Nelly, enquanto narradora, não mencione suas necessidades pessoais.

Apesar de não concordar com as regras sociais, Cathy não conseguiu rejeitar, completamente, os termos da *recomendável existência social*. Sua consciência sempre esteve

²⁴¹ “*Wuthering Heights* is a social novel about class structure in society as well as a treatise on the role of women. Brontë illustrates how class mobility is not always moving in one direction. For [Cathy] representing a lower class, social class plays a major role when deciding to get married. That is why she cannot marry Heathcliff and agrees, instead, to marry Edgar. For Isabella, however, just the opposite is true. She is drawn to the wild, mysterious man, regardless of the fact that he is beneath her social standing”.

dividida entre o social e o individual. No final da vida, ela parece desistir da satisfação social e pessoal, e perde o desejo de viver. Ela parece mesmo é desistir tanto de si mesma quanto de seu querer.

A infelicidade de Cathy é resultante do conflito entre o indivíduo e a sociedade que por meio das instituições sociais tanto lhe dão forma quanto a limitam. A reivindicação de Cathy havia crescido interiormente, mas entrara em conflito com a sociedade, com o mundo exterior, em relação ao qual a sua atitude é necessariamente conflitante. A necessidade de ter e estar com Heathcliff é profunda, porém fatal. A tragédia de ambos não é só o que acontece à heroína, mas é o que ocorre por meio do erro da própria Cathy ao optar por Edgar.

A sensação de irrecuperabilidade de um passado de completude leva Cathy ao reconhecimento definitivo de que não há alternativa em vida para a solução do conflito que a atormenta e, como indivíduo frustrado, busca a morte que é acelerada pela fragilidade física e emocional imposta pela gravidez, assim como pela fragilidade mental causada pelo desespero da perda definitiva. Mais uma vez, o seu desejo é a razão da sua derrota.

A tragédia de Cathy e de Heathcliff não se resume apenas à morte física, mas à morte em vida. O desejo reprimido de ambos os destrói diante das pressões sociais. O que se percebe é que na sociedade onde o indivíduo isolado não pode ou não ousa promover transformação, o impulso original por libertação e autorrealização torna-se irremediavelmente destrutivo. O eu que almeja e deseja destrói o eu que vive; a vontade que é rejeitada torna-se trágica. De modo que no final de sua breve existência, Cathy parece mover-se para uma posição do eu contra si próprio. O relacionamento com Heathcliff tornara-se destrutivo por diversos fatores: origens culturais diferentes que colidem e causam dano um ao outro; até as experiências de contato físico e emocional desde a infância tornam-se destrutivas, porque simbolizam a possibilidade de fragmentação, contaminação e ameaçam o isolamento da sociedade inglesa como forma de autopreservação. Não é gratuito que o filho de Heathcliff – fruto de *contaminação* e consequente hibridismo – é frágil e morre cedo.

Com a morte de Cathy, a vida não é mais vida para Heathcliff, ele parece recusar o presente em função da lembrança e da nostalgia e passa a existir mais solitariamente, em uma constante oscilação entre o mundo e o eu, o presente e o passado. O passado está preso na sua impotente existência; desde cedo ele havia sido surpreendido pelo destino. Heathcliff sofre e é destruído por aquilo que é e por aquilo que deseja ter. Ele é visto como um deslocado, como um erro na ordem vigente, é como se aquele mundo inglês fosse melhor sem a sua presença, sobretudo porque é assim que a maioria dos personagens se sente em relação a ele.

Cathy e Heathcliff são figuras emblemáticas que estão isolados em comunhão apenas um com o outro. Suas vidas é desejar e lutar com energias de amor e de morte. O sentido da tragédia deles ocorre pelo reconhecimento da natureza da vida e pelo significativo ato de resignação, de renúncia não só à vida, mas ao desejo de viver naquela sociedade. A impossibilidade de união deles ocorre em um período histórico de importantes transformações culturais, onde a metrópole não poderia dar qualquer espaço em seu território para o homem de fora da metrópole imperialista.

Para Cathy, apesar de amar Heathcliff, nenhum caminho – ele ou Edgar - era o melhor; era apenas imperativo *escolher* entre um deles. Mas a possibilidade de *escolha* para ela, enquanto mulher, só ocorreu porque a ordem do patriarcado foi parcialmente obedecida pelo fato de Hindley ter se degradado ao ponto de não assumir as responsabilidades comuns a um irmão mais velho, embora Edgar também respeite a escolha de sua irmã em relação ao casamento.

Cathy não chega a cogitar a ideia de permanecer solteira, talvez por ser mulher, não poderia herdar nada, e sendo uma jovem de família abastada, não fora educada para trabalhar. A situação dela nesse último sentido assemelha-se à de Isabella, mas esta foge rumo à liberdade, enquanto Cathy fica é destruída e destrói a si mesma. A *solução* de Cathy estava em Edgar, mas foi, ironicamente, aquela suposta *salvação* que se tornou seu aniquilamento. Para fugir da ruína social e moral com o cigano Heathcliff, ela sucumbe no rumo que tomou para fugir da desgraça. É a dialética da *salvação versus* aniquilamento: na tentativa de salvar-se ela encontra a própria destruição, pois a ação voltou-se contra seu agente, para sua desgraça.

Cathy não é capaz de abrir mão nem do seu amor pelo cigano Heathcliff, nem da fidelidade a Edgar; mesmo essa capacidade estando nela, não está em seu poder. No seu coração, a fidelidade a Edgar e a necessidade por Heathcliff entrelaçam-se nessa teia de relacionamentos que a realidade não é mais capaz de satisfazer. Apenas na transgressão moral ela poderia viver seu amor com Heathcliff, mas isso também a destruiria por causa da ruína moral.

O relacionamento dos dois protagonistas é interrompido com a morte de Cathy. O relacionamento deles – o encontro colonial entre uma inglesa na Inglaterra e o homem cuja origem é especulada como sendo de uma colônia – reveste-se de um profundo antagonismo em termos sociais. A ideia de contradição aplica-se ao relacionamento frustrado de ambos em seu conflito entre a liberdade de escolha e a necessidade de seguir os padrões sociais, morais, imperialistas, devido à sociedade estar irremediavelmente ao redor da experiência de ambos.

No que se refere ao amor dos protagonistas, ironicamente a sociedade o vence, pois Heathcliff utiliza-se das convenções sociais como arma para vingar-se. Nesse sentido, no final, a sociedade e seus valores triunfam.

Cathy passou a vida se rendendo e se entregando. Rendeu-se às convenções sociais, ao amor de Edgar, à doença, à morte, mas não ousou render-se ao seu verdadeiro desejo. Suas ações eram egoístas e fúteis na maioria dos casos: mimada, geniosa e egoísta, conseguia tudo o que desejava através do seu charme sedutor. Ela se entregou a tudo à sua volta, menos ao que lhe era mais querido e ao que revelava quem ela realmente era. Foi também submissa não a um homem, mas à sociedade em seu medo de fugir às convenções. Cathy e tudo o que ela representa abalam Heathcliff profundamente e o jogam em um abismo de dor e desespero.

Entre os muitos questionamentos de *O morro dos ventos uivantes*, um deles está ligado a uma pergunta que Cathy se faz algum tempo após seu casamento com Edgar Linton. Cathy não reconhece a própria imagem no espelho e se pergunta: “Por que estou tão mudada?” (BRONTË, 1971, p. 122)²⁴². Segundo Meyer (1996, p. 25), “[...] vestida com a indumentária de uma dama inglesa [Cathy] parece um ser natural sendo torturado para se adequar a uma forma artificial²⁴³”.

O fato é que Cathy não se reconhece mais e tenta levar uma vida dupla, mas fracassa, pois espera ser leal a si mesma, manter sua autenticidade e ao mesmo tempo, manter seu relacionamento ontológico com Heathcliff (EAGLETON, 2005). A questão é que ela havia se rendido ao padrão patriarcal inglês quando escolhe uma fonte de segurança financeira, social e moral: Edgar. Na realidade, Cathy foge dos perigos que o seu verdadeiro eu poderia lhe causar em uma sociedade onde não havia espaço para uma mulher com desejos *inapropriados* para sua condição de mulher inglesa da classe média alta.

Brontë retrata Cathy e Heathcliff como dois personagens deslocados e desajustados. Como um estrangeiro de pele escura *sem cultura* e, inicialmente, sem posses, ele jamais poderia atingir os padrões ingleses, nem encontrar um lar satisfatório naquela sociedade branca e imperialista. Todavia, é através dele que Cathy encontra a outra parte de si mesma. Enquanto Heathcliff aceita a não sofisticada e não convencional Cathy como ela é, Edgar Linton tenta transformá-la em uma típica dama inglesa. Seu amor por Heathcliff a afasta da família e da sociedade e leva-a para uma esfera que pode ser chamada de *Natureza* (EAGLETON, 2005), de descida na escala inglesa de civilização para o primitivismo,

²⁴² “Why am I so changed?” (BRONTË, 2003, p. 123).

²⁴³ “[...] dressed in the attire of an English lady, seems a natural being tortured into an artificial shape”.

enquanto seu casamento com Edgar significa inclusão social e familiar, e a perpetuação do sangue, da ordem e dos ideais ingleses.

Além disso, Cathy termina por tornar-se como Heathcliff, uma desajustada por não conseguir adaptar-se à estereotipia dos papéis femininos determinados pela sociedade (PYKET, 2003) e por não se encaixar na ordem social patriarcal e imperialista, mesmo submetendo-se a ela. A natureza de Cathy está metaforicamente representada não apenas nas suas palavras, mas na sua associação com Heathcliff. Assim, Brontë analisa a forma como a vida de uma mulher a divide ao entrar em choque com as forças que a oprimem e controlam sua liberdade. Eagleton (2005) defende que o relacionamento entre Cathy e Heathcliff torna-se um paradigma de possibilidades humanas que vai além do imaginado para dois seres de *background* tão distintos.

A opção de Brontë pelo gótico nesta obra mostra que a chegada à vida adulta, e as questões trazidas para Cathy por tornar-se uma mulher e o fato de não ser mais uma criança - “Queria ser uma criança de novo, meio selvagem, livre e atrevida” (BRONTË, 1971, p. 122)²⁴⁴ - bem como o casamento com Edgar que a confina em uma estrutura social na qual não consegue adaptar-se, contribui para o aprisionamento da personagem em espaços confinados como: a casa, o quarto, e finalmente *a prisão frágil*, que é o seu corpo, do qual ela anseia escapar, o que significaria um escape à condição imposta às mulheres: “[...] o que me faz mais sofrer é esta prisão frágil” (BRONTË, 1971, p. 153)²⁴⁵. Aprisionada em sua condição sociocultural, incapaz de romper com a estrutura social que a limitava e sentindo-se o *outro* em Thrushcross Grange, Cathy busca escapar através da morte.

Percebe-se que o romance de Brontë não retrata apenas os valores e a visão de mundo do império britânico, mas denuncia, através do relacionamento de Cathy e Heathcliff, as hierarquias de raça e classe que destroem a possibilidade de união entre indivíduos (MEYER, 1996). A obra mostra um pesadelo da cultura britânica do século XIX: insurreições coloniais de sucesso e Brontë utiliza-se desses elementos para expressar seus desejos subversivos, notadamente a rebelião de mulheres brancas contra as restrições de gênero e o desmantelamento das estruturas fixas de privilégio, através da ascensão do subalterno de uma raça escura.

No universo das narrativas de períodos coloniais, especialmente, “[...] os relacionamentos importantes eram necessariamente entre homens²⁴⁶” (BOEHMER, 2005, p.

²⁴⁴ “I wish I were a girl again, half savage, hardy and free” (BRONTË, 2003, p. 123).

²⁴⁵ “[...] the thing that itks me most is this shattered prision” (BRONTË, 2003, p. 150).

²⁴⁶ “[...] the important relationships were necessarily between men”.

73, tradução nossa). Emily Brontë, porém, subverte tal tradição: ela coloca um estrangeiro cigano e uma inglesa em um nível de identificação profundo, enquanto representantes de minorias, contra a tirania patriarcal e imperialista inglesa. Brontë mostra que Cathy e Heathcliff tentavam sobreviver em harmonia em uma sociedade contaminada por ideologias de classe, raça, e gênero – embora isso seja recorrente em qualquer sociedade - que roubavam a liberdade de quem nela estava fatalmente inserido.

O morro dos ventos uivantes foi escrito em um contexto ideológico no qual mulheres brancas eram frequentemente comparadas a povos de raças não-brancas, com o objetivo de enfatizar a inferioridade de ambos em relação ao homem branco. Contudo, no romance em estudo, a associação entre os dois elementos da metáfora - as mulheres e o homem de raça escura - não recebe o sentido de inferioridade compartilhada, mas de opressão compartilhada.

No final do romance, Brontë cria um ambiente que ela parece imaginar livre das formas de opressão contra as quais o romance protesta, ou seja, de raça, de classe e de gênero. Aliado a isso, nesta obra, percebe-se o eco do *slogan* da Revolução Francesa que simbolicamente representa a concepção de Brontë de uma transformação social em favor das mulheres e dos povos de raças escuras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O morro dos ventos uivantes pode ser considerado um romance póscolonial. A principal razão para o romance de Brontë ser compreendido nessa perspectiva diz respeito às características subversivas nele apresentadas acerca das relações coloniais e sua representação ficcional, quando se compara a obra em tela com a literatura inglesa produzida até 1847 que, em geral, costumava enaltecer a figura do inglês branco em detrimento dos povos de raças escuras, considerados inferiores e representados como subalternos ao poder hegemônico inglês. Diferente do padrão de tratamento temático que se via na literatura inglesa, *O morro dos ventos uivantes* não exalta a Inglaterra nem suas conquistas imperialistas, mas, ao contrário, expõe o preconceito racial, religioso e linguístico que imperava em relação aos povos colonizados, particularmente os não-brancos.

Em *O morro dos ventos uivantes*, um homem de uma raça escura, através da mímica, consegue subverter o processo de subalternização e tornar-se o senhor das terras dos antigos algozes dentro da metrópole imperialista. Heathcliff, o primeiro protagonista cigano de um romance inglês, representa os outros raciais oprimidos pelo imperialismo britânico. Através de um plano de vingança, ele se afirma como superior aos ingleses que o oprimiram tanto no que diz respeito à virilidade quanto à capacidade intelectual e emocional para lidar com os conflitos que surgem ao longo da sua vida, mas também para reescrever sua história de submissão e tornar-se senhor do próprio destino.

É importante destacar que as experiências de vida de Emily Brontë como mulher, como cidadã e como escritora, por si só, revestem-se de profunda importância para os aspectos subversivos que a autora elegeu para compor sua obra. As concepções pessoais e políticas dela que estão expressas em *O morro dos ventos uivantes* devem ser consideradas com o objetivo de ampliar a compreensão sobre os aspectos subversivos na obra e sobre a condição da mulher na Era Vitoriana. Obviamente, as experiências de vida não devem ser sempre vistas como o fator determinante na produção literária de um autor ou de uma obra em particular. Contudo, no caso de Brontë e do romance em tela, o conhecimento acerca das experiências de vida da autora permitem uma percepção mais apurada de como as concepções que adquiriu ao longo da vida estão particularmente presentes nos elementos subversivos do seu romance, seja no que diz respeito à condição do outro racial, seja nas limitações da condição das mulheres denunciadas pela obra. Além disso, a trajetória de vida e a produção

literária de Brontë estão intimamente ligadas com um período de profundas transformações sociais para as mulheres escritoras oitocentistas na Inglaterra.

Em primeiro lugar, sabe-se que Emily Brontë nasceu de um pai irlandês pobre que, na juventude, ao conseguir uma bolsa de estudo para estudar em uma universidade inglesa, tenta mascarar suas origens mudando o sobrenome tipicamente irlandês, Brunty, para uma forma alemã deste mesmo nome, *Brontë*, com o objetivo de ganhar um pouco de respeito no novo ambiente para o qual migrara, fugindo da pobreza e da miséria que reinavam na sua família e na Irlanda. A mudança de nome e de país por parte do pai da autora ocorreu em uma época em que os irlandeses, de modo contundente, eram: vítimas do imperialismo inglês que os humilhava devido ao sotaque (o qual o Reverendo Patrick Brontë nunca perdeu completamente; as crianças Brontë até o início da adolescência falavam com sotaque irlandês, talvez devido à vida reclusa, à influência do pai e à morte prematura da mãe inglesa), e também devido à pobreza existente na Irlanda (um país que foi apropriado pela Inglaterra), sobretudo nos famintos anos da década de 1840.

Percebe-se que a Inglaterra que ajudou na formação intelectual através de uma bolsa de estudo, dando uma casa e um pequeno salário num lugar remoto e inóspito do norte para Patrick Brontë pastorear uma igreja, de certo modo, marginalizou-o pelo preconceito, notadamente o linguístico.

Em segundo lugar, além de conhecer o preconceito contra os irlandeses de perto, Emily Brontë tinha experiências pessoais fortes devido ao fato de ser, ela mesma, o *outro*, o *segundo sexo*, conforme Beauvoir (1980) denominou a mulher ao escrever sua crítica ao patriarcado. Brontë viu sua mãe, uma escritora em potencial, com texto publicado, morrer jovem devido à fragilidade do corpo para enfrentar uma tuberculose após quase dez partos consecutivos. Brontë viu a tia morrer idosa e solteira - após *abdicar* da própria vida para cuidar dos filhos da irmã morta – e o que isso significava, como por exemplo, morar numa casa que não era a sua, cuidar de filhos que não eram os seus, viver em função de outras pessoas que, na verdade, nem dela gostavam.

A jovem Brontë viu o pai investir seus poucos recursos na educação do único filho homem que teve, enquanto ela e suas irmãs, que demonstravam ter mais potencial e interesse pelos estudos, foram relegadas a uma educação basicamente doméstica e sem perspectivas, uma vez que, além de não ser comum oferecer educação formal, além do básico, para mulheres à época, não havia interesse por parte das famílias em gastar muito dinheiro com a educação das filhas, especialmente porque o destino delas era casar e ter filhos. Portanto, não fazia sentido gastar mais do que o minimamente necessário para que as jovens aprendessem a

ler e a escrever, pois *para nada serviria* um nível escolar mais aprofundado, segundo pensavam, em termos de possibilidades de ascensão financeira para as moças.

Em terceiro lugar, as limitações impostas pela sociedade patriarcal às mulheres eram por demais conhecidas por Brontë, porém um aspecto disso ela pôde experimentar apenas na vida adulta: o preconceito do mercado editorial e do público, em geral, em relação às obras de autoria feminina. Antes mesmo de tornarem-se escritoras, as irmãs Brontë temiam que suas obras tivessem características consideradas tipicamente femininas, porque isso significava que a produção literária delas, possivelmente, era ou viria a ser considerada inferior pelos críticos e pelo público. Brontë e suas irmãs encontravam-se em uma posição difícil porque, ao mesmo tempo em que concordavam com a suposta inferioridade de textos escritos por mulheres discordavam desse pensamento recorrente no século XIX. Diante do dilema apresentado, inicialmente, elas optaram, estrategicamente, pelo uso de pseudônimos para assinar suas obras com o objetivo de testar a opinião dos críticos e do público leitor acerca do que produziam.

Emily Brontë e sua irmã Anne morreram pouco tempo após a publicação de seus respectivos romances. Contudo, antes disso, Anne e Charlotte escreveram prefácios para edições de suas obras advogando a qualidade literária da pena feminina e criticando o duplo padrão da crítica quando se tratava de textos produzidos por mulheres. Entretanto, ao tomarem consciência acerca do valor literário das obras escritas por mulheres, as irmãs Brontë mostraram que, elas mesmas, libertaram-se do preconceito que tinham em relação à produção literária feminina. De modo que ajudaram a formar uma tradição literária de autoria feminina que hoje faz parte de uma tradição que elas sonharam, isto é, a de uma literatura sem classificação prévia dependendo do sexo de quem a produziu, e figuram – Emily e Charlotte – no panteão dos grandes autores canônicos ocidentais.

Por fim, é interessante observar que Emily Brontë inicia sua vida de escritora – embora não a profissional – imitando e exaltando as conquistas do império inglês pelo mundo, em brincadeiras e histórias infantis juntamente com seus irmãos, durante a infância e adolescência, reproduzindo as estratégias colonizadoras e imperialistas dos seus compatriotas. Entretanto, diferente do mundo de Angria, fantasiado por Charlotte e por Branwell, alguns aspectos indicam que algo incomodava a jovem Brontë, desde cedo, no que dizia respeito às relações coloniais e de gênero, e isso podia ser visto no mundo de fantasia que criou com Anne, Gondal. Gondal era um reino dominado por mulheres, ou seja, o poder estava nas mãos delas, as quais dispunham dos homens ao seu bel prazer, reproduzindo aspectos do comportamento masculino em relação às mulheres, com excessão da opressão.

A característica principal de Gondal era a liberdade, inclusive para acolher fugitivos e foras da lei. Os excluídos encontravam naquele ambiente utópico um espaço para refazerem suas vidas. Tendo essa concepção em mente, é legítimo concluir que Emily Brontë se identificava com um tipo de espaço, livre e não com um mundo de convenções rígidas e castradoras como o seu, e buscava, pelo menos na ficção que produziu, oferecer poder e liberdade para os excluídos e para os marginalizados.

A inversão de aspectos que, de fato, eram vistos na sociedade inglesa oitocentista, foi uma das estratégias utilizadas em benefício dos oprimidos em *O morro dos ventos uivantes*. Destaca-se isso em relação a Heathcliff e a Catherine. Heathcliff, quando foi oportuno, impôs um colonialismo de forma reversa aos seus antigos opressores, assombrando-os em território inglês, assumindo a condição de *fantasma da colônia* (o fantasma sendo um elemento do gótico, influência literária que Brontë utilizou para tratar do conteúdo da sua obra). No caso de Catherine, na prática, ela inverte a lei do patriarcado ao tornar-se tutora do futuro marido, não por ser mais velha do que ele ou por ter mais dinheiro, por exemplo, mas por ter conhecimento e propensão para a administração dos negócios, algo que falta ao seu futuro marido, Hareton.

O fato de Catherine passar a administrar os negócios da família, de certo modo, assemelha-se ao que acontece com Heathcliff que, por sua vez, vem a possuir e administrar os bens que uma vez pertenceram aos seus opositores, embora as mulheres e os povos de raças escuras fossem vistos pelos europeus como incapazes de governarem a si mesmos, isto é, de administrarem seus recursos financeiros, seus bens e suas vidas. É nessa perspectiva que a escritora subverte a concepção preconceituosa da sociedade inglesa no que diz respeito à capacidade intelectual e administrativa dos dois grupos em questão – as mulheres e os outros raciais.

O elo metafórico entre a mulher branca da metrópole, oprimida pelo patriarcado e o homem de pele escura, oprimido pelo imperialismo é invocado na obra em estudo de maneira ainda mais contundente através do relacionamento de Cathy e de Heathcliff, os quais, deixando de lado as diferenças de raça e de classe, completam-se. Com o relacionamento dos protagonistas, Brontë mostra que, diferentemente de Isabella, Cathy não se interessa por Heathcliff por ele ser um homem misterioso que exerce fascínio sob uma jovem inocente e inexperienced (como era comum na estética própria da literatura romântica), mas, porque sentimentos mais profundos os uniam.

O relacionamento de Cathy e Heathcliff dá, então, início a uma nova etapa na vida de ambos. Cathy afirma que suas misérias são as de Heathcliff e que sofreu cada uma delas com

ele. Isto posto, entende-se que, o que é feito contra ele tem o mesmo efeito sobre ela, como se ambos fossem um, na perspectiva de Cathy. Além disso, a opressão que sofre e a falta de poder dele, por ser um estrangeiro de uma raça tida como inferior, são reproduções análogas da condição dela enquanto uma mulher. Ela se vê em Heathcliff, mas não deve associar-se a ele, pois a situação de falta de poder e de bens de ambos só seria agravada. De algum modo, Cathy parece desejar ser ele ao afirmar “Eu *sou* Heathcliff”, visto que ser homem significava ter maiores possibilidades em relação à liberdade de ação, mesmo sendo de uma raça tida como inferior. Cathy, por exemplo, cogita deixar a Inglaterra por causa do desconforto das pressões que a sociedade patriarcal e imperialista exercem sobre ela, castrando sua necessidade de liberdade e de satisfação emocional. Contudo, ela não é capaz de romper com as concepções e convenções que introjetou da sua sociedade.

Já Heathcliff, por ser homem, deixa o país e consegue emancipar-se, algo que seria quase impossível para uma mulher à época sob as mesmas condições dele, como ilustra o caso de Isabella, guardadas as devidas proporções. Heathcliff, por sua vez, jamais afirma que é Cathy ou que se vê nela, porque ele não é e não deseja ser como ela, sobretudo porque o olhar imperial dela para ele – após o contato com os Linton - estava também contaminado pelas ideologias de superioridade de classe e de raça. Heathcliff deseja ter as credenciais de Edgar Linton (ser branco, ter cabelos loiros e olhos azuis, o que significava ter aceitação, ser rico e poderoso) para ter Cathy, porque ser Cathy, seria pior do que ser ele mesmo, especialmente se forem consideradas as limitações ainda maiores para as mulheres. É importante considerar que Heathcliff não deseja estar no lugar de Edgar Linton apenas por Cathy, mas também pelo desejo de ser tratado com respeito e de ter boas chances de progresso financeiro.

Na verdade, o que unia Cathy e Heathcliff era o amor, nascido através da união de ambos contra a tirania patriarcal e imperialista de Hindley e contra o preconceito de familiares e empregados daquelas famílias, os Earnshaw e os Linton. O amor entre ambos cresceu e desenvolveu-se na infância, um período de inocência, no qual os fatores sociais excludentes ao invés de afastá-los, os aproximaram. O amor, a compreensão e o companheirismo de Cathy para com ele foram fatores decisivos para que o excluído, Heathcliff, se sentisse amado, humano e em casa naquele ambiente hostil e castrador. O amor de Cathy extrai e desperta o melhor dele e o melhor da vida para ele, sobretudo porque para afirmar-se como ser humano e como sujeito ele estava habituado a lutar contra a opressão imposta pelos que o rodeavam, e nessa luta seus instintos primitivos precisavam ser acionados como mecanismo de defesa, mas isso o afastava ainda mais das pessoas. Entretanto, é nas demonstrações de amor por Cathy que Heathcliff conquista a simpatia do leitor, porque sua busca principal era para viver como

um ser humano, ter acesso à felicidade, à liberdade, às oportunidades, ao respeito, à aceitação e ao amor – com ela.

É importante destacar, todavia, que Brontë não comunga com nenhuma forma de opressão, ao contrário, ela exalta a liberdade na obra. Tanto os opressores de Heathcliff morrem quanto ele mesmo (que por sua vez torna-se um tirano opressor, talvez a alternativa mais fácil e de resultados mais imediatos para a solução do seu problema), e embora Catherine e Hareton tenham um relacionamento em que ela emerge como a força dominante, ambos desenvolvem uma relação saudável, na qual cada um busca o bem estar do outro e não o controle sobre o outro.

Percebe-se que com a chegada à vida adulta, Emily Brontë amadurece e o único romance que publicou mostra repúdio ao modelo de relações entre raças, classes e gênero na sociedade patriarcal e imperialista inglesa. Talvez isso tenha acontecido porque Brontë sabia o que era ser o *outro*, o marginalizado, por ser mulher e por precisar lutar contra o imperialismo cultural dos homens sobre as mulheres para ter acesso, liberdade de ação e aceitação no mundo editorial controlado por eles. Assim como o que era e vinha da colônia era considerado inferior e marginalizado (espaços, povos, manifestações culturais, dentre outros) exclusivamente porque não fazia parte do centro europeu, Brontë via as mulheres sendo vítimas de preconceito semelhante dentro na sociedade inglesa, simplesmente por serem mulheres. Ela também não via qualquer justificativa para se rejeitar alguém apenas por ter a cor da pele e uma cultura diferentes daquela dos seus pares ingleses. Portanto, Brontë não poderia associar-se a um modelo de sociedade castradora da necessidade humana de liberdade, de ação e de expressão.

Assim, tal qual os romances póscoloniais, característicos dos séculos XX e XXI, por exemplo, *O morro dos ventos uivantes* traz à tona o contexto dos povos marginalizados - através da figura de Heathcliff e pelas referências aos espaços coloniais - pelo imperialismo inglês e faz conhecida a sua história de degradação na metrópole imperialista e a sua voz²⁴⁷. O romance de Brontë revela as formas da dominação que povos considerados inferiores sofreram no contexto interno da Inglaterra, tais como a estereotipia, a desqualificação da raça e da cultura, e dá uma resposta criativa a esse fato, ao tornar Heathcliff um colonizador às avessas.

²⁴⁷ Ao longo desta tese, o termo *povos marginalizados*, por exemplo, serviu para ilustrar os povos que estavam à margem da cultura inglesa branca, cristã e *civilizada*, assim como o termo *mulher* ou *mulheres* foi utilizado para se referir ao sexo feminino. Obviamente, a pretensão não foi essencializar nem a um nem a outro grupo.

A obra subverte ainda a condição de *centro* dos ingleses, ao criar um protagonista cigano, não-branco e não-falante do inglês e ao questionar o ponto de vista deles que polariza as relações humanas em um *eu*, ou melhor, um *nós*, e um *outro*, de modo preconceituoso. Além disso, a obra dá um espaço privilegiado de contestação ao *adversário*, Heathcliff, conferindo-lhe poder para perturbar e distorcer concepções idealizadas de caráter negativo sobre ele.

O morro dos ventos uivantes apresenta uma recriação das relações coloniais dentro da metrópole imperialista inglesa que permite ao leitor entrar em contato com os discursos dos opressores e dos oprimidos e dos espaços imperial, colonial e doméstico sob diferentes perspectivas. Além disso, registra as vozes do outro racial e a das mulheres, as quais Brontë resgata, para criar novas possibilidades de sentido e de resistência.

É importante analisar o discurso da ficção de Brontë, focalizando no discurso dos personagens, que configuram a expressão do conflito entre quem está no centro e quem está na margem da sociedade inglesa. A maioria dos personagens da obra assemelha-se a pilares daquela sociedade corroídos pelo preconceito e que tentam, de algum modo, afirmar a própria superioridade, mantendo-se no centro e no poder, principalmente através da fala, por exemplo, o narrador Lockwood, os criados Joseph e Nelly, mulheres (as matriarcas, Isabella, Catherine), proprietários de terras (os homens das duas famílias). Com Heathcliff, Brontë descentra-os, e isso significa a possibilidade de perspectivas subversivas em favor de uma vítima do imperialismo, embora ela se mostre também em favor das mulheres, vítimas do patriarcado.

A narrativa denuncia também a idealização do casamento na era vitoriana, pois, na verdade, casar significava sair da tutela do pai e do irmão para a do marido, e a manutenção da condição de aprisionamento para as mulheres. Ser mãe significava morrer, o que aconteceu com Francis e Cathy, por exemplo. Agir pela emoção romântica – e misturar-se com raças consideradas inferiores – levava à degradação moral, ao abandono da família, à perda da dignidade, ao descuidar de si e do corpo, como no caso de Isabella. Contudo, agir pela razão significava aprisionamento, insatisfação, angústia, morte, conforme aconteceu a Cathy.

Por conseguinte, a escrita póscolonial de Brontë subverte o sistema inglês de valores. Um exemplo disso é que os homens ingleses na obra não têm mais capacidade nem intelectual nem emocional do que Heathcliff tem para lidar com os bens e com os conflitos. A narrativa de Brontë reescreve e reinterpreta aspectos da tradição (o eu e o *outro* complementam-se na obra) nacional imperialista e patriarcal inglesa de um ponto de vista póscolonial e feminista, promovendo a subversão da autoridade do homem branco inglês tanto em relação às mulheres

quanto em relação a Heathcliff, recorrendo a uma importante estratégia contra o imperialismo, o patriarcado e seus desdobramentos, a ironia, cujo objetivo era o de subverter o discurso dominante da sociedade inglesa.

A atitude de Brontë no que diz respeito às relações coloniais é revolucionária por diversos fatores. Um deles é que a proposta de inverter a ordem das relações coloniais parte de alguém de dentro do centro imperial, de um país cujos habitantes orgulhavam-se da própria história de conquista, dominação e manutenção dos territórios conquistados. De modo que Brontë não trata das relações coloniais nem com a paixão de um abolicionista, nem com a paixão de um (ex)escravo letrado, mas mostra, sutilmente, vozes alternativas, como a do estrangeiro, Heathcliff, e a das mulheres Cathy, Isabella, Nelly, Catherine que, paralelamente, às falas oficiais, como Lockwood, o Sr. Earnshaw, o Sr. Linton e filhos ousaram levantar-se em uma luta quer de raça, quer de gênero contra a opressão.

Por isso, existe em *O morro dos ventos uivantes* um espaço de expressão e de contestação, que é o contar a história através da perspectiva do oprimido de modo irônico, pois, aparentemente, a história narrada é a de duas famílias inglesas, além de ser contada por ingleses, Nelly e Lockwood. Entretanto, a história é a de Heathcliff, da sua opressão, e da sua conquista do território do inimigo. Na obra, as vozes das mulheres e a de Heathcliff mantiveram-se vivas como focos de resistência, e assim, a autora apresenta um outro lado da versão da história, através do descentramento dos discursos hegemônicos e da inversão de papéis.

Nessa perspectiva, pode-se afirmar que o poder colonial não silenciou Heathcliff. O subalterno pode falar em *O morro dos ventos uivantes*. O registro no diário de Lockwood não é sobre sua viagem ao campo, mas sobre a insurreição do subalterno, Heathcliff, que só não tem a vitória completa porque sua amada, Cathy, que o rejeitou e não mais existe, não está presente para dar sabor à vitória e porque ele optou por tornar-se um opressor. Heathcliff dá indícios de que iniciará uma mudança em seu comportamento violento próximo ao final da sua vida, sobretudo porque já havia abatido seus inimigos, e a imagem do seu amor por Cathy vista em Catherine e Hareton parece diminuir suas forças, uma vez que seu objetivo principal, ter Cathy, é inatingível no mundo material. Por ser o relacionamento dos dois jovens uma reprodução do seu amor por Cathy ele nunca tenta impedir que o amor de ambos se desenvolva, apenas observa-o crescer.

Em *O morro dos ventos uivantes*, a mulher escritora, Emily Brontë, conta, denuncia, mostra e expõe o outro lado da história do marginalizado, isto é, ela privilegia um lado da sociedade inglesa que fica submerso nas narrativas da literatura do seu país, destacando o que

é esquecido, escondido, proibido, ou seja, a história dos oprimidos pelo imperialismo inglês e sua insurreição. Ela também mostra que era pior ser uma mulher do que ser um homem de pele escura, pois enquanto homem ele poderia se reerguer da opressão, mas para as mulheres, o destino era a morte (Cathy e Isabella), a exclusão (Isabella), embora a educação e a presença de espírito possam levar a mulher (Catherine) ao domínio, ao poder.

Através da memória que poderia e deveria ser a oficial, Lockwood, Brontë desconstrói o discurso dominante da sociedade inglesa dita civilizada. É através do espaço de expressão e de coragem que é o contar, que a autora cria outras perspectivas e possibilidades sobre o imperialismo e o patriarcado ingleses. Em virtude disso, pode-se dizer que a perspectiva apresentada por Brontë, no romance em foco, revela uma postura não apenas de crítica ao imperialismo inglês e ao patriarcado, mas ela cria uma obra que hoje, tendo-se conhecimento da literatura póscolonial no sentido daquela ficção que é produzida por autores de antigas colônias em resposta à opressão imperialista inglesa e européia, pode-se chamar de póscolonial.

BIBLIOGRAFIA

Fontes primárias

BRONTË, Anne. *The Tenant of Wildfell Hall*. London: Wordsworth Classics, 2001.

BRONTË, Anne; BRONTË, Charlotte; BRONTË, Emily. *Selected works of the Brontë sisters*. London: Wordsworth Editions, 2005.

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

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

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Trad. de Oscar Mendes. Porto Alegre: Abril, 1971.

BRONTË, Emily. *Complete poems*. New York: Penguin Books, 1992.

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003 (Case Study in contemporary criticism, edited by Linda Peterson).

BRONTË, Emily. *Wuthering Heights/ O morro dos ventos uivantes*. Bilíngue. São Paulo: Landmark, 2007.

Fontes secundárias

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

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

ACHEBE, Chinua. An Image of Africa: Racism in Conrad's "Heart of Darkness". In: _____. *Hopes and impediments: selected essays, 1965-1987*. London: Heinemann, 1988. p.1-13.

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

ALLOT, Miriam. *The Brontës: the critical heritage*. London: Routledge & Keagan Paul, 1974.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos do Estado*. 4ª edição. Trad. de Posicion. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

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

AMENO, Agenita. *Crítica à tolice feminina*. São Paulo: Editora Record, 2001.

ANDRADE, Mário de. Prefácio. In: CÉSAIRE, Aimé. *Discursos sobre o colonialismo*. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

APPIGNANESI, Richard; GARRAT, Chris. *Introducing postmodernism*. New York: Totem Books, 1995.

ARROJO, R.(org). *O signo desconstruído: implicações para a tradução, a leitura e o ensino*. São Paulo: Pontes, 2003.

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

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

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

ATLAS, 23 October 1847. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

AUSTEN, Jane. *Mansfield Park*. New York: Penguin Books, 1994.

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

AZEVEDO, Eliane. *Raças: conceito e preconceito*. São Paulo: Editora Ática, 1987 (Série princípios).

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

BARBUJANI, Guido. *A invenção das raças*. Trad. de Rodolfo Ilari. São Paulo: Contexto, 2007.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Lisboa: Passagens, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Trad. de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2005.

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

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

BERND, Zilá; LOPES, Cícero Galeno (orgs). *Identidades e estéticas compósitas*. Porto Alegre/Canoas: Centro Universitário La Salle/Porto Alegre: PPG – Letras UFRGS, 1999.

BHABHA, Homi K. Remembering Fanon: self, psyche and the colonial condition. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

BHABHA, Homi K. Signs taken for wonders. In: ASHCROFT, B. et al. *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 4a reimpressão. Trad. De Myrian Ávila. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

BILLOUET, Pierre. *Foucault*. Trad. de Beatriz Sidou. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

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

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

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

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

BOEHMER, Elleke (ed). *Empire writing: an anthology of colonial literature, 1870-1918*. New York: OUP, 1998.

BOEHMER, Elleke. *Colonial & postcolonial literature*. New York: Oxford University Press, 2005.

BONNICCI, Thomas. *O pós-colonialismo e a literatura: estratégias de leitura*. Maringá: UEM, 2000.

BONNICCI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá: UEM, 2005a (Coleção Fundamentum, no. 12).

BONNICCI, Thomas. Teoria e crítica póscolonialista. In: Bonnici, Thomas; ZOLIN, Lúcia Osana (orgs). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: UEM, 2005b.

BOTTOMORE, Tom (Ed). *Dicionário do pensamento marxista*. Trad. de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2001.

BRANTLINGER, Patrick. *Rules of darkness: British literature and imperialism, 1830-1914*. London: Cornell University Press, 1990.

BRENNAN, Timothy. The nation longing for form. In: ASHCROFT, B. *et al. The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

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

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CABAÇO, José Luiz; CHAVES, Rita. Frantz Fanon: colonialismo, violência e identidade cultural. In: JÚNIOR, Benjamin Abdala (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Gênero. In: JOBIM, José Luiz (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANNON, John. *The history of the Brontë family: from Ireland to Wuthering Heights*. Wiltshire: Sutton Publishing, 2000.

CASHMORE, Ellis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. Trad. de Diná Kleve. São Paulo: Summus, 2000.

CECIL, David. *Victorian novelists: Dickens, Thackeray, The Brontës, Mrs. Gaskell, Trollope, Eliot*. Chicago: The University of Chicago Press, 1958.

CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre o colonialismo*. Trad. de Noêmia de Sousa. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CHAUÍ, Marilena. *O que é ideologia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2003 (Coleção primeiros passos; 13).

CIRLOT, J. E. *A dictionary of symbols*. London: Routledge, 1996.

CIVITA, Victor (ed). *Os imortais da literatura universal: E. Brontë*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.

CLARET, Martin. Introdução. In: SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

CLEMESHA, Arlene (org). *Edward Said: trabalho intelectual e crítica social*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

COMLEY, Nancy R.; KLAUS, Carl K.; SCHOLE, Robert. *Elements of literature 3*. New York: OUP, 1982.

CONDÉ, Maryse. *Corações migrantes*. Trad. de Júlio Bandeira. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

CONRAD, Joseph. *Lorde Jim*. 2ª edição. Trad. de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.

CONRAD, Joseph. *Heart of darkness*. In: Bender, Todd K. et al. *Modernism in literature*. New York: Holdt, Rinehart and Winston, 1977.

COWLEY, Malcolm; HUGO, Howard E. *The lessons of the masters: an anthology of the novel from Cervantes to Hemingway*. New York: Charles Scribner's Sons, 1971.

CREVEL, René. *As irmãs Brontë: filhas do vento*. Trad. de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

CUDDON, J. A. *The Penguin dictionary of literary terms and literary theory*. New York: Penguin Books, 1998.

DAICHES, David (ed). *Wuthering Heights*. New York: Penguin Books, 1985.

DAVIES, Steve. *Emily Brontë: heretic*. London: The Women's Press, 1999.

DATESMAN, Maryanne Kearny et al. *American ways: an introduction to American culture*. New York: Longman, 2005.

DEFOE, Daniel. *Robinson Crusoe*. New York: Dover Publications, Inc, 1998.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Amor utópico e identidade em *O morro dos ventos uivantes e Grande sertão: veredas*. In: MONTEIRO, Maria Conceição; LIMA, Tereza Marques de Oliveira (orgs). *Entre o estético e o político: a mulher nas literaturas de línguas estrangeiras*. Florianópolis: Editora Mulheres, 2005.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. The conflicts of the self in Brontë's *Wuthering Heights*. In: *Anais V Semana de Estudos Linguísticos e Literários de Pau dos Ferros*. Pau dos Ferros (RN): UERN, 2006.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. A representação do cigano em *O morro dos ventos uivantes*. In: JOACHIN, Sebastian; JUSTINO, Luciano B. (orgs). *Cidadania cultural II: diversidade cultural, linguagens e identidades*. V2. Recife: Elógica Livro Rápido, 2007.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Ideologia e ponto-de-vista em *O morro dos ventos uivantes*. In: *Anais do I CONEL* (Colóquio Nacional de Estudos da Linguagem): linguagem como prática social: fronteiras e perspectivas. Natal: UFRN, 2007.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Reason and emotion in Brontë's *Wuthering Heights*. In: *Revista Investigações*. V21. N. 1. Recife: UFPE, Janeiro/2008, p.253-262.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Women in Victorian literature. In: *Carpe Diem*. Vol. 6, no. 6, jan/dez, 2010.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. A questão do gênero e a critica feminista. In: *Ártemis*. Vol. 9, dezembro 2008, p. 134-148.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. O erro trágico de Cathy em *O morro dos ventos uivantes*. In: *Ângulo*. Especial Faces Femininas. Ed. 117/119. Lorena/SP: CCTA, 2009, p. 23-31.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. Póscolonialismo, feminismo e literatura. In: *Anais do I Colóquio Nacional de Estudos Linguísticos e Literários*. Pau dos Ferros: EDUFRN, 2010.

DIAS, Daise Lilian Fonseca. O discurso colonial na literatura inglesa. In: MOURA, Maria Denilda; SIBALDO, Marcelo Amorim; SEDRINS, Adeilson Pinheiro (orgs). *Novos desafios da língua: pesquisas em língua falada e escrita*. Maceió: EDUFAL, 2010, p. 217-223.

DOBELL, Sidney. The stamp of high genius. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

DUNN, I. C. *et al. Raça e ciência II*. Trad. de Fernando dos Santos Fonseca. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

EAGLETON, Terry. *The illusions of postmodernism*. Massachussets: Blackwell Publishers, 1996.

EAGLETON, Terry. Myths of power: a Marxist study of *Wuthering Heights*. In: PETERSON, Linda (ed). *Case studies in contemporary criticism: Emily Brontë, Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

EAGLETON, Terry. *Myths of power: a Marxist study of the Brontë sisters*. Anniversary edition. New York: Palgrave, 2005.

EDGAR, Andrew; SEDGWICK, Peter. *Teoria cultural de A a Z: conceitos-chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.

ENCICLOPÉDIA Barsa. São Paulo: Abril, 2005.

ENCYCLOPAEDIA Britannica. V10. London, 1970.

ERICKSON, Glenn W. *After thoughts: essays in post-modernism (1988-1992)*. Natal: EDUFRN, 2006.

EVANGELISTA, João Emanuel. *Teoria social pós-moderna: introdução crítica*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2007.

EWBANK, Inga-stina. The structure and pattern of the whole novel. In: JÚNIOR, Jr. William Sale (ed). *Wuthering Heights: a Norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

EXAMINER, January 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Trad. de Maria Adriana da Silva Caldas. Rio de Janeiro: Fator, 1983.

FANON, Franz. On national culture. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

FANON, Franz. *The wretched of the earth*. New York: Grover Press, 2004.

FERNANDES, Aníbal. Apresentação. In: CREVEL, René. *As irmãs Brontë: filhas do vento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

FORD, Boris (ed). *The new Pelican guide to English literature: from Dickens to Hardy*. V6. New York: Penguin Books, 1982.

FOSTER, E. M. *Aspects of the novel*. New York: Penguin Books, 1990.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. de Luiz Felipe Baeta Neves. 7ª edição. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 2007.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Trad. de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

FRANK, Katherine. *A chainless soul: a life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1990.

FREEDMAN, R. *Romance*. Trad. de Ricardo Albery. Lisboa: Editorial Verbo, 1978.

FREEDMAN, Norman. Point of view in fiction: the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip. *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FUNCK, Susana B. Da questão da mulher à questão do gênero. In: FUNCK, Susana B (org). *Trocando ideias sobre a mulher e a literatura*. Florianópolis: UFSC, 1994.

GALAXY (New York). The stamp of true genius. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

GANDHI, Leela. *Postcolonial theory: a critical introduction*. New York: Columbia University Press, 1998.

GARROD, H. W. Editor's introduction. In: BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Books Inc., 1973.

GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.

GEBARA, Ivone. *O que é teologia feminista*. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Coleção primeiros passos; 326).

GERIN, Winifred. *The Brontës: the creative work*. Essex: Longman Group LTD, 1974.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Trad. de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

GIDDENS, Anthony. *The class structure of the advanced societies*. 2nd edition. London: Hutchinson, 1981.

GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the Nineteenth-century literary imagination*. Boston: Yale University Press, 1984.

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

GLISSANT, Édouard. *O quarto século*. Trad. de Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

GRAHAM'S LADY'S MAGAZINE, July 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

GRAMSCI, Antônio. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1991.

GREENE, Gayle; KAHN, Coppélia (ed). *Making a difference: feminist literary criticism*. London: Methuen, 1985.

GRIMSHAW, Jean. Feminismo e filosofia. In: BUNNIN, Nicholas; TSU-JAMES, E. P. (orgs). *Compêndio de filosofia*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

GUERIN, Wilfred L. *et al. A handbook of critical approaches to literature*. New York: OUP, 1992.

HAIRE-SARGEANT, Lin. *O retorno a o morro dos ventos uivantes*. Trad. de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Editora Record, 1995.

HALL, Stuart; WOODWARD, Katryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 1999.

HARDY, Thomas. *Judas, o obscuro*. Trad. de Octavio de Faria. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Trad. de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *Que é isto, a filosofia? Identidade e diferença*. Rio de Janeiro: Vozes; São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2006.

HENDERSON, Mae Gwendolyn. Under Western eyes: feminist scholarship and colonial discourses. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

HOGLE, Jerrod E (ed). *The Cambridge companion to gothic fiction*. New York: Cambridge University Press, 2006.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOMMAS, Margaret. *Women writers and poetic identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. New Jersey: Princeton University Press, 1980.

HUSSERL, Edmund. *Meditações cartesianas: introdução à fenomenologia*. Trad. de Maria Gorete Lopes e Sousa. Porto: Rés, 2001.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

JACK, Katherine. *A chainless soul: a life of Emily Brontë*. Boston: Houghton Mifflin Co, 1990.

JACOBUS, Mary (ed). *Women writing and writing about women*. London: Cromm, Helm; New York: Barnes & Noble Books, 1979.

JANMOHAMED, Abdul R. The economy of Manichean allegory. In: ASHCROFT, B. *et al. The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

JEHLEN, Myra. Gender. In: LENTRICCHIA, Frank; MACLAUGHLIN, Thomas (eds). *Critical terms for literary study*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

JÚNIOR, Benjamin Abdala (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

JUNIOR, William M. Sale (ed). *Wuthering Heights*. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

KATRAK, Ketu H. Decolonizing culture: toward a theory for post-colonial women's texts. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

KEARNY, Hugh. *The British isles: a history of four nations*. New York: Cambridge University Press, 1995.

KETTLE, Arnold. Emily Brontë: *Wuthering Heights* (1847). In: WATT, Ian (ed). *The Victorian novel*. New York: Oxford University Press, 1970.

KLINGOPULOS, G. D. *The literary scene*. In: FORD, Boris (ed). *The new Pelican guide to English literature: from Dickens to Hardy*. V6. New York: Penguin Books, 1982.

KITSON, Peter J. *Romantic literature, race, and colonial encounter*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.

LAPA, José Roberto do Amaral. *O sistema colonial*. São Paulo: Editora Ática, 1991 (Série princípios).

LAURETIS, Tereza de. A tecnologia do gênero. In: HOLLANDA, Heloisa B. de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LEGOUIS, Émile. *A short history of English Literature*. New York: Oxford University Press, 1961.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo: ou a polêmica em torno da ilusão*. 4ª Ed. São Paulo: Editora Ática, 1988. (Série Princípios)

LIMA, Ana Cecília Acioli. Estudos de gênero: do ser ao (des)fazer. In: CAVALCANTI, Ildney et al (orgs). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006.

LOOMBA, Ania. *Colonialism/postcolonialism*. Longon: Routledge, 1998.

LOPES, José Rogério. *Cultura e ideologia*. São Paulo: Cabral Editora, 1995.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. Trad. de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed. Duas Cidades e Editora 34, 2000.

MAAS, Wilma Patrícia. *O cânone mínimo: o Bildungsroman na história da literatura*. São Paulo: UNESP, 2000.

MACEDO, Ana Gabriela (org). *Gênero, identidade e desejo: Antologia crítica do feminismo contemporâneo*. Lisboa: Cotovia, 2002.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luiza (orgs). *Dicionário da crítica feminista*. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACKAY, Angus M. Shakespeare's younger sister. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

MACHIAVEL, Nicolau. *O príncipe*. Trad. de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1998. (Coleção A Obra Prima de Cada Autor)

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do partido comunista*. Trad. de Antônio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007.

MATHINSON, John K. "The power of Wuthering Heights". In: JUNIOR, William M. Sale (ed). *Wuthering Heights: a Norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

MATTELART, Armand; NEVEU, Érik. *Introdução aos estudos culturais*. 2ª edição. Trad. de Marcos Marcionilo. Paulo: Parábola, 2004.

McCLINTOCK, Anne. The Angel of progress: pitfalls of the term 'post-colonialism. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

MENDES, Oscar. Emily Brontë. In: BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Globo, 1959.

MEYER, Susan. *Imperialism at home: race and Victorian women's fiction*. London: Cornell University Press, 1996.

MEYER, Susan. "Your father was emperor of China, and your mother and Indian queen": reverse imperialism in *Wuthering Heights*. In: PETERSON, Linda. *Case studies in contemporary criticism: Wuthering Heights*. New York: Boston: 2003.

MILL, John Suart. *A sujeição das mulheres*. Trad. de Débora Ginza. São Paulo: Escala, 2006.

MILLER, Jane. *Women writing about men: how men have been portrayed in the novels of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot, Rebecca West, Virginia Woolf, Jean Rhys, Doris Lessing, Alice Walker and others*. New York: Pantheon Books, 1986.

MILLET, Kate. *The feminine mystique*. New York: W. W. Norton & Norton, Inc, 1963.

MIRANDA, Jorge de. "Subversão". In: *Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*. Vol. 17. Lisboa: Ed. Verbo, 1999, pág. 751.

MISHRA, Vijay e HODGE, Bob. What is post(-)colonialism. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

MOERS, Ellen. *Literary Women: the great writers*. New York: Oxford University Press, 1976.

MOHANTY, Chandra Talpade. Under Western eyes: feminism scholarship. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

MOI, Tori. *Sexual/textual politics: feminist literary theory*. New York: Mathuem, 1985.

MONTEIRO, Rosa. *História das mulheres*. Rio de Janeiro: Agir, 2007.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. Gênero: uma possibilidade no horizonte da crítica feminista. In: *Graphos: Revista da Pós-Graduação em Letras – UFPB*. V4. No. 1. João Pessoa: Ideia, 1999.

MOREIRA, Nadilza Martins de Barros. *A condição feminina revisitada: Júlia Lopes de Almeida e Kate Chopin*. João Pessoa: Editora Universitária, 2003.

MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu: 1800 – 1900*. Trad. de Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

MOSER, Thomas. What is the matter with Emily Jane? Conflicting impulses in *Wuthering Heights*. In: WATT, Ian. *The Victorian novel*. New York: Oxford University Press, 1970.

NEW ENGLISH Dictionary and Thesaurus. New Edition. New Lanark, Geddes & Grosset, 1999.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o gênero. In: *Revista Estudos Feministas* V8. N 2. Florianópolis: UFSC, 2000.

NGUGI, wa Thiong'o. *Decolonizing the mind: the politics of language in African literature*. London: Currey, 1986.

NGUGI, wa Thiong'o. On the abolition of the English department. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

NGUGI, wa Thiong'o. The language of African literature. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

OHMANN, Carol. Emily Brontë in the hands of male critics. In: EAGLETON, Mary (ed). *Feminist literary theory*. New York: Basil Blackwell, 1988.

OLIVEIRA, Pérsio Santos de. *Introdução à Sociologia*. 24 ed. São Paulo. Ática, 2003.

OSBORNE, Richard. *Dicionário de Sociologia*. Disponível em: www.scribd.com/doc/7771703/Richard-Osborne-Dicionario-de-Sociologia-PDF

OUSBY, Ian (ed). *The Wordsworth companion to literature in English*. Cambridge: Wordsworth Reference, 1998.

OXFORD. *Oxford Advanced Learner's Encyclopedic Dictionary*. New York: OUP, 1998.

PARRY, Benita. Problems in current theories of colonial discourse. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

PATERSON'S MAGAZINE, March 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

PECK, G. W. American review: a Whig journal of politics, June 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

PERRY, Ralph Barton. *The thought and character of William James*. New York: Barnes & Nobles, 1996.

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

PLEKHANOV. *O papel do indivíduo na história*. 3ª reimpressão. São Paulo: Expressão Popular, 2003.

PYKETT, Lynn. Changing names: the two Catherines. In: PETERSON, Linda H. (ed). *Case studies in contemporary criticism: Emily Brontë, Wuthering Heights*. New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance: leitura e crítica*. Trad. de Ângela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

RHYS, Jean. "Wide Sargasso Sea". In: BENDER, Todd K. *et al* (eds). *Modernism in literature*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1977.

RICHARD, Nelly. *Intervenções críticas*. Trad. de Romelo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ROONEY, Ellen (ed). *The Cambridge companion to feminist literary criticism*. New York: Cambridge University Press, 2006.

ROSSETTI, Dante Gabriel. The action is laid in hell. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

SAID, Edward W. *Culture and imperialism*. New York: Vintage Books, 1994.

SAID, Edward W. *Orientalism*. 25th anniversary edition. New York: Vintage Books, 2003.

SANGARI, Kumkum. The politics of the possible. In: ASHCROFT, B. *et al*. *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

SANGER, C. P. Remarkable symmetry in a tempestuous book. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SARGENTINI, Vanice; NAVARRO-BARBOSA, Pedro. *M. Foucault e os domínios da linguagem: discurso, poder e subjetividade*. São Carlos: Claraluz, 2004.

SELDEN, Roman; WIDDOWSON, Peter. *A reader's guide to contemporary literary theory*. Kentucky: OUP, 1992.

SCHEPIS, Rosaly Marize. *Ciganos: os filhos mágicos da natureza*. São Paulo: Madras, 1999.

SCHNEIDER, Liane. *Escritoras indígenas e a literatura contemporânea dos EUA*. João Pessoa: Ideias, 2008.

SCHIMIDT, Rita Terezinha. Cânone/contra-cânone: nem aquele que é o mesmo nem este que é o outro. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org). *O discurso crítico na América Latina*. Ed. Unisinos, 1996.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: *Educação e realidade*. V16, n. 2, jul-dez, 1990.

SHAKESPEARE, William. *The tragedy of Othello, the moor of Venice*. New York: Yale University Press, 1961. (Ed. By Tucker Brooke ad Lawrence Mason).

SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Martin Claret, 2005.

SHARPE, Jenny. Figures of colonial resistance. In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

SHARPE, Jenny. The unspeakable limits of rape. In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

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

SHOWALTER, Elaine. *Speaking of gender*. New York: Routledge, 1989.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloisa. Buarque. de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *Documentos da identidade: uma introdução às teorias do currículo*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos culturais*. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora vozes, 2000.

SILVA, Alexander Meireles. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna Ltda, 2005.

SKELTON, John. A poetic novelist. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

SLEMON, Stephen. "The scramble for post-colonialism". In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

SOUZA, Lynn Mário T. Menezes de. Hibridismo e tradução cultural em Bhabha. In: JÚNIOR, Benjamin Abdala (org). *Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo & outras misturas*. São Paulo: Boitempo, 2004.

SOUZA, Marcelo Mendes. "Mímica, diferença e repetição." In: *Anuário de Literatura*. v. 13, n.1. Florianópolis, 2008.

SPIVAK, Gayatri C. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogues*. New York: Routledge, 1990. (Sarah Harasym editor)

SPIVAK, Gayatri C. "Can the subaltern speak?" In: WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994a.

SPIVAK, Gayatri C. Quem reivindica a alteridade? In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994b.

SMITH, Margareth (ed). *The letters of Charlotte Brontë*. Vols. 1, 2 ,3. Oxford: Clarendon Press, 1995.

SWINBURNE, A. C. The fresh dark air of tragic passion. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

TARANTO, Anne. "Introduction." In: GASKELL, Elizabeth. *The life of Charlotte Brontë*. New York: Barnes & Noble Classics, 2005.

THE CRITIC, July 4, 1846. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights*, a casebook. London: Macmillan and Co. Ltd, 1979.

THOMPSON, E. P. *Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Trad. de Sérgio Moraes Rêgo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

TIFFIN, Helen. "Post-colonial literatures and counter-discourse". In: ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen (eds). *The post-colonial studies reader*. New York: Routledge, 2004.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. 4. Ed. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978.

TREVELYAN, G. M. *History of England*. London: Longman, Green and Co, 1952.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *A voz embargada*. São Paulo: EDUSP, 1996.

WARD, A. C. *English literature: from Chaucer to Bernard Shaw*. London: Longman, 1960.

WASOWSKI, Richard. *Cliffsnotes on Brontë's Wuthering Heights*. New York: Cliffsnotes, 2001.

WHITE, Kathryn. *The Brontës*. Gloucestershire: Sutton Publishing, 1998.

WIEVIORKA, Michel. *Racismo: uma introdução*. Trad. de Fanny Kon. São Paulo: Perspectiva, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *The country and the city*. New York: Oxford University Press, 1975.

WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WILLIAMS, Patrick; CHRISMAN, Laura (eds). *Colonial discourse and post-colonial theory*. New York: Columbia University Press, 1994.

WION, Philip K. "The absent mother in *Wuthering Heights*." In: PERTERSON, Linda (ed). *Wuthering Heights: case studies in contemporary criticism*. New York: Bedfords/St. Martin's, 2003.

WISKER, Gina. *Key concepts in postcolonial literature*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2007.

WOODRING, Carl R. "The narrators of *Wuthering Heights*". In: JÚNIOR, William M. Sale (ed). *Wuthering Heights: a Norton critical edition*. New York: W. W. Norton & Company, 1972.

WOODWARD, Kathryn. "Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual." In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org). HALL, Stuart, WOODWARD, Kathryn. *Identidade e*

diferença: a perspectiva dos Estudos culturais. Trad. de Tomaz Tadeu da Silva. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway/ Orlando*. Trad. De Mário Quintana e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

WOOLF, Virginia. "Professions for women." In: _____. *Women and writing*. New York: Harvest Books, 1979.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. 2a edição. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

WOOLF, Virginia. *A room of one's own*. London: A Harvest Book, 1989.

WOOLF, Virginia. "Jane Eyre and Wuthering Heights." In: GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. *The Norton anthology of literature by women: the traditions in English*. New York: Norton & Company, 1996.

ZÉRAFFA, Michel. *Romance e sociedade*. Trad. de Ana Maria Campos. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1971.

ZOLIN, Lúcia Osana. *Desconstruindo a opressão: a imagem feminina em "A república dos sonhos" de Nélide Piñon*. Maringá: UEM, 2003.