



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**  
**Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL**  
**Programa de Pós-Graduação em Literatura - POSLIT**

**A RECEPÇÃO CRÍTICA AOS ROMANCES DAS IRMÃS BRONTË:**  
***JANE EYRE, A SENHORA DE WILDFELL HALL E O MORRO DOS VENTOS***  
***UIVANTES***

DENISE MARTINS SIMINO

Brasília, agosto de 2025.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA**

**Departamento de Teoria Literária e Literaturas  
Programa de Pós-Graduação em Literatura**

**DENISE MARTINS SIMINO**

**A RECEPÇÃO CRÍTICA AOS ROMANCES DAS IRMÃS BRONTË:  
*JANE EYRE, A SENHORA DE WILDFELL HALL E O MORRO DOS VENTOS*  
UIVANTES**

Dissertação apresentada à Universidade de Brasília (UnB), como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Literatura (POSLIT), para obtenção do título de Mestre em Literatura. Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dra<sup>a</sup>. Lúcia Helena Marques Ribeiro

|                          |                                 |
|--------------------------|---------------------------------|
| <b>Área</b>              | Literatura e Práticas Sociais   |
| <b>Linha de Pesquisa</b> | Estudos em Literatura Comparada |

Brasília, agosto de 2025.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

SS589r Simino, Denise Martins  
A recepção crítica aos romances das Irmãs Brontë: Jane Eyre, A Senhora de Wildfell Hall e O morro dos ventos uivantes / Denise Martins Simino; orientador Lúcia Helena Marques Ribeiro. Brasília, 2025.  
110 p.

Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade de Brasília, 2025.

1. Crítica literária. 2. estética da recepção. 3. literatura de autoria feminina. 4. literatura inglesa. 5. Irmãs Brontë. I. Ribeiro, Lúcia Helena Marques , orient. II. Título.

Denise Martins Simino

A RECEPÇÃO CRÍTICA AOS ROMANCES DAS IRMÃS BRONTË: *JANE EYRE*, *A SENHORA DE WILDFELL HALL* E *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Lúcia Helena Marques Ribeiro (Presidente)  
Universidade de Brasília/UnB

---

Prof. Dr. Pawel Jerzy Hejanowski (Interno)  
Universidade de Brasília/UnB

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Michelle Andressa Alvarenga de Souza (Externa)  
Universidade de São Paulo/USP

---

Prof. Dr<sup>a</sup>. Camila Franco Batista (Externa)  
Universidade Federal de Rondonópolis/UFR

Brasília, 27 de agosto de 2025.

## AGRADECIMENTOS

- Assim como as irmãs Brontë, que apoiaram seu trabalho na religião, agradeço a Deus por não ter me faltado, nem nos momentos mais difíceis.

- A minha orientadora, Profa. Dra. Lúcia Helena Marques Ribeiro, agradeço a extrema paciência que teve comigo. Sei que não fui a aluna mais fácil de se lidar, devido a minha falta de bagagem literária e acadêmica, mas os atendimentos sempre foram constantes, com calma e atenção. Foi muito importante ter alguém que se importava nessa caminhada.

- À minha família – em especial meus pais –, agradeço a confiança em mim, a compreensão quando não era possível estar presente e o carinho de sempre. Agradeço aos amigos pelo companheirismo e a leveza que trouxeram para os dias de descanso.

- Terminando fazendo dois agradecimentos especiais. Primeiro ao Pré-pós, projeto de extensão da UFPR que proporciona aos acadêmicos uma orientação sobre pré-projeto de mestrado e doutorado. Durante o curso, tive a orientação de professores voluntários para escrever o pré-projeto que possibilitou a minha entrada no PÓS-LIT.

- E por fim, quero agradecer a professora Cíntia Schwantes, que infelizmente nos deixou. Sua acolhida comigo em 2018 moldou meus primeiros passos acadêmicos, tendo com ela a colaboração em um PIBIC e no meu trabalho final no curso de Jornalismo. Sempre solícita, não se importou por eu ser de outro curso, outro departamento, apenas que eu queria muito pesquisar as irmãs Brontë. Obrigada por ter aberto uma porta, quando tantos outros fecharam.

*... para mim, se o livro é bom, o sexo de seu autor não é significativo.  
Todos os romances são, ou deveriam ser, escritos para homens e as  
mulheres lerem, e não compreendo como um homem poderia se  
permitir escrever algo que seria desonroso para uma mulher, ou por  
que uma mulher deveria ser repreendida por escrever algo que seria  
apropriado para um homem e digno dele.  
(Anne Brontë)*

## SUMÁRIO

**Resumo / 8**

**Abstract / 9**

**Introdução / 10**

**1 A questão da Recepção / 14**

1.1 A Estética da Recepção / 14

1.2 Antes de crítico, leitor / 20

**2 A crítica literária inglesa do século XIX / 25**

2.1 A Era Vitoriana e o modelo de vida inglês / 25

2.2 Os críticos vitorianos / 30

**3 A escrita feminina na Inglaterra vitoriana / 39**

3.1 O contexto das mulheres escritoras / 39

3.2 Duas obras representativas / 44

3.3 A contribuição das irmãs Brontë para o romance como gênero / 50

**4 *Jane Eyre* / Charlotte Brontë / 56**

4.1 Uma personagem não convencional / 57

4.2 Bertha Mason: o duplo de Jane Eyre ou a consciência do Senhor Rochester / 66

**5 *A Senhora de Wildfell Hall* / Anne Brontë / 71**

5.1 Religião e abuso, a moral vitoriana em *A Senhora de Wildfell Hall* / 72

5.2 A religiosidade na obra de Anne Brontë / 77

**6 *O morro dos ventos uivantes* / Emily Brontë / 86**

6.1 Heathcliff e o herói byroniano / 89

6.2 Heathcliff e Rochester: a construção de dois heróis (im)possíveis / 98

**Considerações Finais / 102**

**Referências Bibliográficas / 108**

## RESUMO

O objetivo central deste projeto é analisar a recepção das obras das escritoras inglesas conhecidas como Irmãs Brontë, especialmente no que se refere à crítica literária da época, em sua maioria masculina, em plena Inglaterra vitoriana do século XIX. Para tanto, será feito um levantamento da fortuna crítica publicada em jornais ingleses entre os anos de 1847 a 1850, disponibilizadas em bibliotecas virtuais e sites. *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë e *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë foram as obras escolhidas para este trabalho comparativo, nas quais serão analisadas questões que contextualizam os seus temas com a literatura de autoria feminina, e que trazem situações que abordam assuntos relativos à vulnerabilidade social da mulher no século XIX, e que colaboraram para a consagração do romance como gênero literário. As ideias de autores como Hans Robert Jauss, Luiz Costa Lima e Regina Zilberman, a partir da Teoria da Recepção, ajudarão a dar suporte teórico às reflexões deste trabalho.

**Palavras-chave:** Crítica literária; estética da recepção; literatura de autoria feminina; literatura inglesa; Irmãs Brontë.



## ABSTRACT

The central objective of this project is to analyze the reception of the works of the English women writers known as the Brontë Sisters, especially regarding literary criticism at the time, mostly male, in the middle of Victorian England in the 19th century. To this end, a survey will be made of the critical fortune published in English newspapers between the years 1847 and 1850, available in virtual libraries and websites. *Jane Eyre*, by Charlotte Brontë, *The Tenant of Wildfell Hall*, by Anne Brontë and *Wuthering Heights*, by Emily Brontë were the works chosen for this comparative work, in which questions will be presented that contextualize their themes with literature written by women, and that bring situations that address issues related to the social vulnerability of women in the 19th century, and that contribute to the consecration of the novel as a literary genre. The ideas of authors such as Hans Robert Jauss, Luiz Costa Lima and Regina Zilberman, based on Reception Theory, will provide theoretical support for the reflections in this work.

**Keywords:** Literary criticism; reception; literature by women; English literature; Brontë sisters.

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho propõe uma análise comparativa entre os romances *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë, *A Senhora de Wildfell Hall*, de Anne Brontë e *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë sob a perspectiva da primeira recepção nos jornais e revistas em meados do século XIX. Para isso, será feito um levantamento das características dessa crítica, e do estilo da literatura de autoria feminina dentro do contexto histórico e social da Inglaterra vitoriana. Também será feita uma análise comparativa dos três romances olhando para a contribuição deles ao gênero romance.

Dentre os trabalhos já publicados sobre a recepção dos romances das irmãs Brontë está a obra *The Brontës: Critical Heritage* (1974), editado por Miriam Allott, a pesquisa *Best-Seller or “Entire Mistake”? The Effect of Form on the Receptions of Anne Brontë’s The Tenant of Wildfell Hall and Mrs. Henry Wood’s East Lynne* de Elizabeth Eshelman (2006) e o artigo em português *A recepção crítica à “O Morro dos Ventos Uivantes: questões de mulher e de literatura* (2012), de Daise Lilian F. Dias que faz um apanhado das resenhas a partir do trabalho de Allott.

Entretanto, com exceção de *Critical Heritage*, que oferece um panorama da recepção crítica de todas as obras das irmãs Brontë, os trabalhos citados utilizam trechos das resenhas a partir dos seus problemas de pesquisa, sendo necessário, então, uma pesquisa nas críticas originais. A primeira etapa deste trabalho, portanto, foi uma busca nos arquivos dos jornais e revistas do período de lançamento das obras trabalhadas. Esses arquivos estão disponibilizados em formato digital e a consulta foi realizada *online* no *British Newspaper Archive*<sup>1</sup> e em periódicos como o *The Spectator*<sup>2</sup>, que disponibiliza o acesso à suas edições antigas. Também foram utilizados os arquivos digitais de sites específicos sobre os trabalhos das irmãs Brontë, que reúnem materiais sobre as obras, a vida, curiosidades, entre outras informações, sobre as autoras.

As primeiras resenhas das obras, publicadas entre 1847 e 1850, confirmaram o que era uma suposição: *Jane Eyre* foi mais bem aceito entre os críticos do que *O morro dos ventos uivantes* e *A Senhora de Wildfell Hall*, que causaram um estranhamento geral,

---

<sup>1</sup> O site *British Newspaper Archive* foi lançado em 2011 e fornece acesso à arquivos digitalizados de jornais britânicos e irlandeses.

<sup>2</sup> Jornal britânico que fez sua primeira publicação em 6 de julho de 1828.

uma vez que apresentavam problemáticas de ordem moral para a época. Sendo assim, este trabalho se ocupa em caracterizar a atividade crítica em torno desses romances e expor quais elementos temáticos das três obras causaram estranhamento aparentemente, além de comentar o contexto histórico, para assim tentar entender os motivos da recepção crítica.

O campo teórico desta dissertação apoia-se nas ideias de Hans Robert Jauss publicados na obra *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1994), em que o autor propõe uma relação dialógica entre literatura e leitor, sem deixar de fora os aspectos estéticos e históricos de uma obra. O lançamento de uma obra literária não é uma “sequência factual de acontecimentos forçosamente existentes independentemente de um observador”<sup>3</sup>, já que o acontecimento literário só seguirá produzindo efeito à medida em que “haja leitores que novamente se apropriem da obra passada, ou autores que desejem imitá-la, sobrepujá-la ou refutá-la”<sup>4</sup>. Assim, a literatura como acontecimento cumpre-se na experiência que o leitor tem ao ler a obra e na mistura do “horizonte de expectativa dos leitores, críticos e autores”.<sup>5</sup>

No capítulo 1, são apresentadas as questões teóricas envolvendo a Estética da Recepção e o trabalho de Jauss, além de uma explicação sobre as sete teses da recepção, amparados também nos trabalhos de Luiz Costa Lima, a partir da obra *Teoria da Literatura em suas fontes* (2002), e de Regina Zilberman e sua *Estética da recepção e História da Literatura* (1989). Além disso, o conceito de horizonte de expectativas é utilizado para tentar entender o que os críticos da época estavam esperando dos romances das irmãs Brontë. Para isso, é apresentada uma visão das questões que envolvem a atividade crítica daquele período, particularmente a ideia de que, em meados do século XIX na Inglaterra, as considerações a respeito da moral de uma obra literária constituíam um critério estético.

O capítulo 2 procura apontar as características dos críticos literários do século XIX, utilizando as obras *A Literature of Their Own* (1997) de Elaine Showalter, e *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels* (1996) de Nicola Diane Thompson, como referência. São apresentados trechos das críticas sobre os romances

---

<sup>3</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p.26.

<sup>4</sup> *Idem.*

<sup>5</sup> *Idem.*

analisados. É importante ressaltar, que as críticas, muitas vezes, não se tratavam de textos longos e argumentativos; às vezes eram apenas um ou dois parágrafos, ou mesmo poucas linhas opinativas. A escolha das resenhas se valeu dos temas abordados na análise das obras. Esse capítulo também apresenta um panorama do período vitoriano, marcado principalmente pelos avanços tecnológicos na contramão do puritanismo social. Uma sessão é dedicada a explicar o reinado da rainha Vitória e quais papeis homens e mulheres desempenhavam na sociedade vitoriana.

O capítulo 3 contextualiza a escrita feminina no século XIX. Em se tratando de obras produzidas por mulheres em uma sociedade conservadora, fez-se necessário abordar como era a produção delas nesse período. Esse capítulo tem como referência a obra *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination* (2000) de Susan Gubar e Sandra Gilbert, que traz informações sobre as mulheres escritoras, qual o gênero preferencial delas, os principais temas abordados, o uso de pseudônimos para serem publicadas e como funcionava o mercado editorial da época. Lembrando que as três obras analisadas foram publicadas com pseudônimos, Charlotte era Currer Bell, Emily era Ellis Bell e Anne era Acton Bell. Como para Jauss a recepção crítica também leva em consideração a recepção de obras contemporâneas, foram escolhidas duas obras representativas de outras autoras para comparar os temas apresentados. Os romances em questão são *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* de Mary Shelley<sup>6</sup> e *Cranford*<sup>7</sup> de Elizabeth Gaskell. E por fim é feita uma contextualização sobre a vida e obra das três autoras.

O capítulo 4 apresenta a análise das três obras, *Jane Eyre*, *A Senhora de Wildfell Hall* e *O morro dos ventos uivantes* e as suas contribuições para o gênero romance. Elas foram escolhidas por, além de serem as obras mais famosas das três irmãs, terem sido escritas em um período de tempo pequeno, o que compreendeu uma recepção crítica confusa, com muitos críticos acreditando que os três romances foram escritos pelo mesmo autor. Esses romances foram escolhidos também pela complexidade dos temas e a construção das personagens, tendo-se em vista o contexto social da época. Primeiramente é apresentada uma rápida biografia das autoras, para após começar a análise de *Jane Eyre*. Analisa-se na obra de Charlotte Brontë as personagens femininas, Jane Eyre e Bertha Mason dentro de suas particularidades, e o personagem masculino Senhor Rochester. Em

---

<sup>6</sup> SHELLEY, Mary. *Frankenstein Ou O Prometeu moderno*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020.

<sup>7</sup> GASKELL, Elizabeth. *Cranford*. Rio de Janeiro: Lafonte, 2022.

*A Senhora de Wildfell Hall* são abordadas as questões da religião, dentro do esperado da conduta feminina no casamento na sociedade vitoriana, e os abusos sofridos por duas personagens femininas na obra, incluindo a protagonista Helen. Por fim, em *O morro dos ventos uivantes*, analisa-se a construção do personagem Heathcliff sob a perspectiva do herói byroniano, a sua evolução no romance com Catherine até o desfecho, e faz-se um comparativo entre ele e Rochester, o personagem masculino de *Jane Eyre*, sob a mesma perspectiva byroniana, levando-se em conta a complexidade desses dois personagens.

# 1 A QUESTÃO DA RECEPÇÃO

## 1.1 A Estética da Recepção

Segundo Yves Chevrel (1989), a palavra “recepção” no âmbito literário apareceu pela primeira vez em 1932, no título *The Reception of English Literature in Germany*, de L. P. Price, e foi utilizado de forma genérica até 1970, quando apareceram os trabalhos de Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser, professores da Universidade de Constança, Alemanha, dando-lhe especificidade.<sup>8</sup>

Em uma aula inaugural na Escola de Constança, em 1967, Hans-Robert Jauss apresentou pela primeira vez o que para ele era a “Estética da Recepção”, uma teoria que se preocupa essencialmente com a comunicação literária e as relações estabelecidas entre o texto e o leitor. Como explica Regina Zilberman (1999)<sup>9</sup>, essa teoria possibilita “ultrapassar o campo específico da obra literária e ocupar-se com o mundo do leitor, verificando seus interesses”.

Se em português o termo “recepção” possui vários significados, sobretudo no efeito de receber, em alemão *Rezeption* possui a conotação de “apropriar-se” e é nesse sentido que a teoria da recepção se ampara. A proposta de recepção da Escola de Constança não é passiva no sentido escritor-leitor, mas circular entre os dois agentes.<sup>10</sup>

Os pesquisadores alemães dão ênfase a um personagem que durante muito tempo foi secundário em relação ao texto literário, o leitor. Desde o século XIX, os estudos literários se preocupavam com o autor da obra e o contexto histórico ao qual ele estava inserido, ou com o texto propriamente dito. Já a Estética da Recepção propõe uma análise circular, onde emissor e receptor tenham igual implicação; onde autor e leitor dialoguem. Jean Starobinski (1978), tradutor do prefácio da obra francesa de Jauss, comenta que a partir desse ponto a literatura assume o seu papel histórico através da experiência dos

---

<sup>8</sup> CHEVREL, Yves. *La Littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires France, 1989.

<sup>9</sup> ZILBERMAN, Regina. A estética da recepção e o acolhimento brasileiro. *Moara – Rev. dos Curso de Pós-Grad. em Letras UFBA*. Belém, n.12, jul/dez., 1999. p.13.

<sup>10</sup> *Idem*.

leitores.<sup>11</sup> Para esse tradutor, é preciso que eles, os leitores, acolham as obras literárias, debatam sobre elas e sejam tocados pelo prazer estético que elas proporcionam. Assim, cada obra é recusada ou aceita, esquecida ou escolhida. Já para Jauss (1994):

[...] há um saber prévio, ele próprio ele mesmo um produto dessa experiência com base no qual o novo que tomamos conhecimento faz-se experienciável, ou seja, legível, por assim dizer, num contexto experiencial. Ademais, a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio, mas, por intermédio de avisos, sinais visíveis invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõem seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida.<sup>12</sup>

Os estudos de Wolfgang Iser (1996) consideram a leitura como um processo dinâmico que por um lado está ligado à materialidade do texto e por outro à subjetividade do leitor. Sendo assim, não há espaço para que um leitor passivo apreenda sentido de um texto, mas também não há liberdade plena para o leitor compreender algo que não está previsto no texto. Assim nasceu o conceito de “leitor implícito”, nessa junção entre sujeito e texto. Trata-se de um leitor que não é real, e sim de um receptor que atua sobre a estrutura de um texto. Um dos méritos de Iser é que ao considerar o texto como um produto inacabado, o leitor não poderia extrair um sentido único. O que corrobora a ideia de que uma crítica literária não é absoluta.

Além do “leitor implícito”, Iser também trabalha em seu livro *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético* (1996)<sup>13</sup> o conceito de outros dois tipos de leitores, o “leitor real” e o “leitor fictício”. O “leitor real” é o leitor empírico, que passa o olhar no texto e absorve em forma de discurso. O “leitor fictício” é aquele que o autor imagina que vai ler o seu texto e como será recebido. Nessas categorias de leitora não existe uma hierarquia ou valorização e nem que no ato de leitura um leitor não possa ser um ou outro ou mais de um ao mesmo tempo.

Wolfgang Iser acredita que ao ler o leitor é forçado a converter a imagem material do texto em uma imagem virtual desse texto, e que essa imagem fictícia produziria sensações. A esse processo o autor deu o nome de “interação entre texto e leitor”, que mostra a intersecção entre o repertório do texto e a visão de mundo do leitor. O

---

<sup>11</sup> JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. França: Gallimard, 1978.

<sup>12</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p.28.

<sup>13</sup> ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.

“preenchimento dos espaços vazios do texto” acontece exatamente nessa interação, outro conceito de Iser. Ao estar imerso no polo estético do texto, uma interação imaginativa ocorre e o leitor completa, subjetivamente, lacunas que o texto pode apresentar. Essa interação só acontece no ato da leitura.

Segundo Luiz Costa Lima (2002), as ideias que aparecem no livro *Verdade e Método* de Hans-Georg Gadamer, publicado em 1960, fazem parte da elaboração da teoria de Estética da Recepção de Hans-Robert Jauss e Wolfgang Iser. O que está no livro de Gadamer e aparece na Estética da Recepção é o conceito de “história eficaz” (*Wirkungsgeschichte*), que fala sobre a influência da história na interpretação do presente e na influência do presente na interpretação do passado. Assim, interpretar um texto deve levar em consideração a presença da “história eficaz” e da “fusão de horizontes” (*Horizontverschmelzung*), que é ler um texto do passado a partir do seu “efeito” (*Wirkung*) no presente. Outro conceito de Gadamer que parece ter inspirado a teoria de Jauss é o de “representação (*Darstellung*) efetiva”, que aborda o diálogo entre obra e sujeito. Sendo assim, a produção de uma obra de arte se dirige a alguém, mesmo que ninguém a receba. Gadamer explica ainda, que a “preconcepção” (*Vormeinung*) não aceita uma modificação no significado autoral, já que o receptor apresenta as suas preconcepções marcadas pelo tempo histórico. O leitor chega ao texto com as suas preconcepções e, depois da leitura, pode permanecer com elas; ou soma-las às do autor; e criar novas concepções.<sup>14</sup>

Ainda segundo Lima, a partir desses conceitos, é possível entender que toda a opinião, em se tratando de literatura, é parcial e historicamente marcada. A leitura é uma apropriação válida somente se, ao invés de impor-se ao texto literário, o leitor permitir que o texto fale a partir das preconcepções que o autor traz e aplica. Cada período carrega consigo uma nova forma de compreender o que foi produzido em outra época, sendo que a relevância da interpretação está em entender o produto de uma época não só por questões individuais, mas também históricas. Além disso, a passagem do tempo pode não ser um obstáculo, mas uma condição para uma melhor compreensão, já que quanto mais o tempo passa, mais delimitado e caracterizado pode ficar o contexto histórico.

Lima explica ainda, que a partir de Gadamer e sua relação com a Estética da Recepção, o conceito de “lógica da questão e da resposta” também é importante. Segundo

---

<sup>14</sup> LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.52-83.



esse conceito, só se pode compreender um discurso se for entendida a pergunta para a qual o texto é a resposta. Porém, esse entendimento pode estar condicionado ao horizonte de quem lê o texto, que é a segunda etapa da lógica da questão e da resposta. A noção de “horizonte de expectativas” foi incorporada à Estética da Recepção justamente para entender que o público leitor de uma obra é marcado por um momento histórico preciso. Assim, o leitor amplia ou não o sentido do texto a partir do seu contexto sociocultural e das características (estéticas!) da própria obra. O que quer dizer que o leitor irá, então, se deparar com dois horizontes de expectativas: a sociocultural e a literária.<sup>15</sup>

Comparando-se os horizontes de expectativas entre público e obra, está a “distância estética”. Para Hans-Robert Jauss (1994)<sup>16</sup> só a distância estética entre o horizonte de expectativa da obra e do leitor é que poderá levá-lo a uma experiência nova, a uma mudança do seu próprio horizonte de expectativa. Se essa distância for muito marcante, a obra poderá não ser compreendida e, portanto, pode ser rejeitada pelo leitor. Também pode acontecer de uma obra ser rejeitada em um período de tempo e ser aceita bem mais tarde, seja por causa dos temas, enredos, características de personagens, que exigirão uma compreensão do público leitor improvável para o momento histórico-cultural:

O horizonte de expectativa de uma obra, que assim se pode reconstruir, torna possível determinar o seu caráter artístico a partir do modo e do grau segundo ela produz seu efeito sobre um suposto público. Denominando-se distância estética aquela que medeia entre o horizonte de expectativa preexistente e a aparição de uma obra nova – cuja acolhida, dando-se por intermédio da negação de experiências conhecidas ou da conscientização de outras, jamais expressas, pode ter por consequência uma —mudança de horizontes—, tal distância estética deixa-se objetivar historicamente no espectro das relações do público e do juízo da crítica (sucesso espontâneo, rejeição ou choque, casos isolados de aprovação, compreensão gradual ou tardia).<sup>17</sup>

Outra obra importante para a compreensão da teoria da Estética da Recepção de Hans Robert Jauss é a *Estética da Recepção e a História da Literatura* de Regina Zilberman (1989).<sup>18</sup> Nela, além de resumir o contexto teórico dos anos sessenta, a autora apresenta de forma muito clara as sete teses do projeto no qual Jauss propõe uma

---

<sup>15</sup> *Idem.*

<sup>16</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>17</sup> *Idem*, p.31.

<sup>18</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

reformulação da história da literatura. As quatro primeiras teses são apoiadas na nova historiografia literária, e as três últimas expõem os princípios metodológicos da nova teoria.

A primeira tese formulada por Jauss (1994)<sup>19</sup> fala sobre o diálogo estabelecido entre leitor e obra, e que a historicidade da literatura não diz respeito à sucessão de fatos literários, mas à atualização da obra a cada leitura feita. Sobre isso, Zilberman (1989) comenta que “a relação dialógica entre o leitor e o texto [...] é o fato primordial da literatura, e não o rol elaborado e depois de concluídos os eventos artísticos de um período”.<sup>20</sup>

A segunda tese fala sobre o horizonte de expectativas, já explicado acima. Em resumo, Jauss afirma que o saber prévio de um público, ou o seu horizonte de expectativas, determina a recepção, e a disposição desse público está acima da compreensão subjetiva de um único leitor. O novo, apresentado pela obra, dialoga com as experiências que o leitor possui, e essa nova leitura suscita expectativas, desperta lembranças e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão”.<sup>21</sup> Assim, a recepção se torna um fato histórico e social, pois as reações individuais são parte de uma leitura ampla do grupo ao qual o homem, em sua historicidade, está inserido e que torna sua leitura semelhante à de outros homens que vivem a mesma época. Essa leitura feita por várias pessoas vivendo na mesma época é o que faz a recepção de uma determinada obra.

A terceira tese explica que um texto tanto pode satisfazer o horizonte de expectativas de um leitor, como pode causar o estranhamento e o rompimento desse horizonte, levando a uma nova percepção da realidade. A distância entre a expectativa do leitor e o que de fato acontece após a leitura é chamado por Jauss de “distância estética”, e isso é o que determina, para ele, “o caráter artístico de uma obra literária”.<sup>22</sup> É importante lembrar que o horizonte de expectativas varia com o passar do tempo e uma obra que surpreendeu por algum aspecto novo ou diferente, pode tornar-se comum e sem grandes atrativos para leitores posteriores. Por isso que, para o autor, as grandes obras serão

---

<sup>19</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>20</sup> ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p.33.

<sup>21</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994. p.28.

<sup>22</sup> *Idem*, p.31.

aquelas que conseguirem provocar o leitor de todas as épocas, permitindo novas leituras em cada momento histórico.

A quarta tese analisa as relações do texto no período de sua publicação e no período da sua leitura, levando em consideração qual horizonte de expectativas a obra atendeu e, caso não tenha atendido nenhuma, o que faltou ao público leitor. Para Jauss, é por meio desse diálogo entre a recepção do passado e a recepção atualizada que a história da literatura recupera a historicidade do texto literário. Essa troca possibilita diferentes interpretações entre a recepção do passado e atual, desperta novos questionamentos e respostas. Ou seja, é esse diálogo que faz a obra literária transitar em diferentes períodos, não sendo confinada a um momento específico no tempo.

Jauss apresenta nas três últimas teses uma metodologia para o estudo de uma obra literária, como os aspectos diacrônico, sincrônico e relacionados com a literatura e a vida. O aspecto diacrônico, que diz respeito à quinta tese, fala sobre a recepção da obra literária ao longo do tempo, e que deve ser analisado não apenas no momento da leitura, mas no diálogo com as leituras anteriores. Esse apontamento demonstra que o valor de uma obra literária ultrapassa a época de publicação; o novo não é apenas uma categoria estética, mas histórica, e por isso conduz à análise. O aspecto diacrônico só é verdadeiramente histórico quando não deixa de considerar a relação da obra com o contexto literário no qual ela, ao lado de outras obras de outros gêneros, teve de se impor. Vera Teixeira de Aguiar (1996) completa:

A experiência literária não deve ser pensada apenas por meio do aspecto diacrônico, não se devendo confrontar somente os horizontes de expectativas de um mesmo texto através do tempo, mas verificar as relações que se estabelecem entre os horizontes de expectativas de diferentes obras simultâneas.<sup>23</sup>

O aspecto sincrônico, presente na sexta tese, diz que a história da literatura procura um ponto que conversa com as obras produzidas na mesma época e que provocaram rupturas e novos rumos na literatura. Jauss (1994)<sup>24</sup> entende que a sincronia permite

---

<sup>23</sup> AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: v.124, n.23/34, jan./mar., 1996. p.29.

<sup>24</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

comparar obras de um mesmo período histórico e por isso ela seria importante na compreensão de um aspecto específico da historiografia da literatura.

A sétima tese de Jauss fala da função social da criação literária, de como novos caminhos se abrem para o leitor no âmbito da experiência estética. O leitor conseguir se identificar com fatos e situações do seu cotidiano por meio da literatura é o que provoca nele a experiência estética, pois “a função social somente se manifesta na plenitude de suas possibilidades quando a experiência literária do leitor adentra o horizonte de expectativas de sua vida prática”.<sup>25</sup>

O aspecto social e formador da literatura só acontece quando a leitura propicia rupturas e agrega novos conceitos e normas, promove a queda de tabus da moral dominante, ou pelo menos reflexões civilizatórias. Quando isso não acontece e a leitura promove uma repetição de padrões de conduta de uma sociedade vigente, essa literatura torna-se, para Jauss, uma “literatura de culinária”, de caráter reprodutor e de pouca qualidade estética:

De tudo isso, conclui-se que se deve buscar a contribuição específica da literatura para a vida social precisamente onde a literatura não se esgota na função de uma arte da representação. Focalizando-se aqueles momentos de sua história nos quais obras literárias provocaram a derrocada de tabus da moral dominante ou ofereceram ao leitor novas soluções para a casuística moral de sua práxis de vida.<sup>26</sup>

## 1.2 Antes de crítico, leitor

Assim, para a Estética da Recepção mais importante que o papel do crítico é o papel do leitor. Maria Marta Laus Pereira Oliveira (1996)<sup>27</sup> explica que para Jauss e Iser, existem dois tipos de leitor: o leitor implícito (ou intencional) e o leitor real (ou histórico). No começo de seus estudos, Jauss e Iser pensaram mais na Teoria da Recepção e no leitor implícito, aquele que o autor pensa que vai ler sua obra. O leitor real, aquele que efetivamente lê, acaba não tendo atenção num primeiro momento. Mas outros pesquisadores alemães, liderados por Manfred Naumann, e membros da Academia das

---

<sup>25</sup> *Idem*, p.50.

<sup>26</sup> *Idem*, p.57.

<sup>27</sup> OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A Recepção Crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. 1993.439f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 1993.

Ciências de Berlim (Leste) também pesquisaram a questão da recepção de uma obra literária. Julierme Morais e Renan Fernandes (2012) explicam que para Jauss:

O descaso do leitor se fazia em nome da importância estética da obra. Por consequente, a (re) descoberta do leitor por Jauss propunha noutros termos a questão da autonomia. Desde o século XVIII, a estética normativa perdera seu lugar. Voltar a tratar do leitor, no século XX, não mais ameaçava a autonomia do discurso literário. A questão importante consistia em articular a qualidade estética com a presença do leitor [...].<sup>28</sup>

Ainda segundo os autores Morais e Fernandes, conhecidos como Grupo de Berlim, e ao contrário da Escola de Constança, estes levavam em consideração todas as variáveis que fazem parte da criação de um texto, como sua leitura e as condições sociais e econômicas do leitor real. Em decorrência dos debates que aconteceram entre os dois grupos em 1975, a Escola de Constança reformulou suas primeiras teorias e também incluiu em suas considerações o caráter social e histórico do leitor. Roberto Figurelli (1988) completa:

Jauss insurge-se contra a elevação do estruturalismo a nível de "discurso do método do tempo presente", ao atacar as seguintes premissas do estruturalismo: o universo linguístico, fechado, sem referente, portanto sem relação ao mundo; os sistemas de signos sem sujeito, portanto sem relação à situação de produção e de recepção do sentido [...].<sup>29</sup>

Assim, a Teoria da Recepção se aproximou dos estudos comparativos, que olhavam para os leitores, antes de tudo, como seres reais, que precisam ter sua existência identificada e definida. Yves Chevrel (1984)<sup>30</sup> afirma que os estudos comparatistas procuram pensar na identidade do leitor, qual o contexto social em que ele está inserido, qual seu momento histórico, suas tradições literárias. O leitor não é um elemento fora do texto, pelo contrário, está frente a frente com ele. Tania Franco Carvalhal (1988) acrescenta que:

---

<sup>28</sup> MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da Estética da Recepção: Possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais – UEG/UnU*. Iporá: v.1, n.2, jul./dez., 2012. p.97-114. p.100.

<sup>29</sup> FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. *Revista Letras*. Curitiba: v.37, 1988. p.272.

<sup>30</sup> CHEVREL, Yves. Theories de La réception: perspectives comparatistes. In: OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A Recepção Crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre: 1993. p.30-55.

Yves Chevrel [...] chama a atenção também para a rentabilidade dos estudos de “recepção comparada”, ou seja, estudos da acolhida de uma obra literária em pelo menos duas áreas culturais diferentes. Uma confrontação desse tipo possibilita não apenas o confronto entre dois sistemas literários, mas também nos leva a obter sobre determinada obra esclarecimentos contrastados, acentuando certas possibilidades de leitura nelas contidas.<sup>31</sup>

O crítico, antes dessa definição, é um leitor; um leitor histórico e real, que deixa suas impressões pessoais marcadas numa passagem de tempo. De acordo com Franco Meregalli (1980)<sup>32</sup>, a leitura crítica é apenas uma das várias formas de se ler um texto. A finalidade desse tipo de leitura, crítica, tem por objetivo ser fiel ao texto e procura respeitar essa fidelidade. Em sua análise e se necessário, a crítica utiliza a filologia textual, procura fora da literatura textos que possam auxiliá-lo, pesquisa textos semelhantes, sempre com a intenção de dizer o que o texto é objetivamente. Mas, obviamente, que alguns críticos acabam não sendo tão fieis ao texto assim. Joseph Jurt (2014) diz que:

De acordo com uma segunda tese de Jauss, a crítica literária tende a determinar as normas (estéticas) de uma época e expressa, então, seu desapontamento quando a obra inova e transgride o horizonte de expectativa estabelecido.<sup>33</sup>

Como explica Maria Marta Laus Pereira Oliveira (1993)<sup>34</sup>, não existe leitura absoluta, no sentido de leitura certa ou errada. Como acontece com fatos históricos, que são analisados e interpretados pelos seus contemporâneos e, anos mais tarde, são revisitados e ganham novas análises, o mesmo acontece com textos literários e críticos. Assim, existe crítica objetiva, fiel ao texto, mas não definitiva, pois todas as interpretações são legítimas, desde que encontrem correspondência no texto; elas não têm, porém, o mesmo valor porque, enquanto algumas críticas podem apresentar repetições de interpretação, outras trazem análises novas. Em todo caso, todas as críticas devem ser datadas e seu contexto histórico e social levados em consideração, assim como o texto que deu origem à crítica analisada.

---

<sup>31</sup> CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998. p.72-73.

<sup>32</sup> MEREGALLI, Franco. Más sobre la recepción literária. *Anales de Literatura Española*. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española: n.4, 1985. p.271-282.

<sup>33</sup> JURT, Joseph. A descoberta do leitor. Da Estética da Recepção à Sociologia da Recepção. *A palavra, o artista, e a leitura*. Confraria do Vento: Rio de Janeiro, 2014. p.36.

<sup>34</sup> OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A Recepção Crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. 1993.439f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 1993.

Franco Meregalli (1993) chama a atenção para o fato de que o crítico julga a partir do seu ponto de vista, ou seja, com base nos seus valores e que isso pode tanto entrar em divergência com outras críticas da época, quanto em convergência para os que têm valores parecidos. E completa:

Por esta razão, o crítico que quer explicar o espírito íntimo de um texto, deve, obviamente, levar em conta todos os aspectos deste texto, como as suas estruturas, a sua organicidade e, mais ainda, as suas incoerências; e deve também procurar nos contextos e nas circunstâncias tudo o que possa iluminar o texto.<sup>35</sup>

Meregalli atribui ainda ao crítico o papel de historiador, já que ao fazer a resenha ele trabalha sempre com um texto no passado:

Como o texto é sempre um texto do passado, mais ou menos remoto, o crítico é sempre também um historiador, que reconstrói o contexto literário e a circunstância extraliterária, deixando sempre que os fatos falem, antes de os interpretar. A atitude do crítico deve ser a da abnegação e modéstia; o crítico exprime a sua personalidade, não como um intérprete livre, emprestando os seus pontos de vista a um texto, o que é bastante fácil, mas precisamente esforçando-se por alcançar a objetividade. Na verdade, a crítica pretende, acima de tudo, ser objetiva.<sup>36</sup>

Ainda segundo o autor, pesquisadores que trabalham com crítica literária não podem deixar de considerar que o valor e o sentido de uma obra se modificam por sua recepção ao longo do tempo; que ao escolher uma obra e analisar a sua crítica, o fazem com uma bagagem cultural e interesse datados, isto é, definidos historicamente. Se a análise da crítica for de uma obra que não está no mesmo momento histórico do pesquisador, ele precisa reconstituir o horizonte de expectativas do momento histórico da obra analisada. Nesse contexto, haverá sempre uma fusão de horizontes de expectativas da crítica do passado com a análise do presente.<sup>37</sup>

Uma das funções da crítica literária que o pesquisador Northrop Frye (2014)<sup>38</sup> comenta ser de grande importância é a de formadora, função essa que parece ser consenso

---

<sup>35</sup> MEREGALLI, Franco. Más sobre la recepción literária. *Anales de Literatura Española*. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española: n.4, 1985. p.271-282. p.279. (tradução livre da autora).

<sup>36</sup> *Idem.*

<sup>37</sup> *Idem.*

<sup>38</sup> FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 2014.

entre os pesquisadores e independe de teoria. O discurso crítico sobre uma obra literária é capaz de formar a opinião dos leitores. Para a Estética da Recepção, o crítico contribui não só para ajudar a formar a opinião de um leitor, como também para a formação do valor de uma obra literária. O texto crítico não só faz a ponte entre obra e leitor, como também ajuda a formar o horizonte de expectativa de uma época. São as críticas presentes em jornais e revistas de uma época que mostra o que aquela sociedade está pensando naquele momento. Frye completa ainda, que “não há meio de obstar que a crítica seja, em todas as situações, a pioneira da educação e a modeladora da tradição cultural”.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> *Idem*, p.19.



## 2 A CRÍTICA LITERÁRIA INGLESA DO SÉCULO XIX

### 2.1 A Era Vitoriana e o modelo de vida inglês

O período conhecido como Era Vitoriana compreende o reinado da Rainha Vitória da Inglaterra de junho de 1837 até janeiro de 1901, e foi marcado pelos avanços sociais e tecnológicos, além da expansão territorial do Reino Unido. Nesse período, a Inglaterra era o país mais rico do mundo graças a industrialização e o colonialismo. Hoje é consenso também os avanços que o período trouxe para a literatura, a arquitetura, a música e a arte.<sup>40</sup>

Como explica Julia Baird (2018), Vitória só ascendeu ao trono por causa de uma crise na sucessão da família real da Inglaterra. O pai de Alexandrina Vitória Regina, o duque de Kent, era o quarto filho do Rei George III, mas como os tios não tinham filhos legítimos vivos, ela tornou-se a primeira na linha de sucessão. Quando foi anunciada como rainha, tinha 18 anos e a coroação aconteceu em 28 de junho de 1838. Nessa época, o Reino Unido era um império em ascensão. A marinha inglesa tinha derrotado a marinha espanhola, tornando-se assim a maior do mundo, conquistando diversas regiões em vários continentes. Na segunda metade do século XVIII aconteceu a primeira fase da Revolução Industrial com o surgimento da indústria e a consolidação do capitalismo. O pontapé inicial foi a criação da primeira máquina a vapor, em 1698, construída por Thomas Newcomen e aperfeiçoada por James Watt, em 1765, o que transformou o país na maior potência econômica mundial.<sup>41</sup>

Dois anos depois, em 1840, Vitória casou-se com seu primo em primeiro grau, o príncipe Albert de Saxe-Coburg e Gotha na Capela Real do Palácio de St. James. Eles tiveram nove filhos. Albert foi seu companheiro por toda a vida e por quem vestiu luto de 1861 até a sua própria morte em 1901.

---

<sup>40</sup> BAIRD, Julia. *Vitória, a rainha: Biografia íntima da mulher que comandou um Império*. São Paulo: Objetiva, 2018.

<sup>41</sup> *Idem*.

A rainha foi fortemente influenciada pelo primeiro-ministro, Lorde Melbourne, no início de seu reinado e, depois de casada, pelo marido, o que levou alguns especialistas a dizer que foi ele quem de fato comandou a Inglaterra, chegando a referenciar o período vitoriano como Albertino. Lorde Melbourne e Vitória decidiram juntos que seria melhor ela seguir uma agenda de estabilidade e modernização, o que ela acabou seguindo, depois, sem a presença de Melbourne.

A monarquia não era bem-vista na época por causa das turbulências políticas que os antecessores de Vitória deixaram, e a população britânica começava a reivindicar uma república para substituí-la. A fome da batata, ou a Grande Fome, ocorrida na Irlanda entre 1845 e 1852, causou animosidade entre a população. A batata era o principal alimento da Irlanda na época e foi acometida por um fungo que causou, além da fome, doenças e emigração em massa. Estima-se que mais de um milhão de irlandeses perderam a vida pela fome ou em consequência dela; outros tantos migraram para outros países, sobretudo Canadá e Estados Unidos. Nesse período, desembarcavam cerca de 300 irlandeses diariamente só em Nova Iorque.<sup>42</sup> A costa leste do Canadá foi outro destino para o qual levaram a cultura da batata, produção importante para este país até os dias de hoje.<sup>43</sup>

Julia Baird (2018) explica que esse foi um dos eventos que fez crescer a insatisfação da população para com a monarquia. Como estratégia, Vitória passou a expandir o papel público dos governantes, passando a apoiar instituições de caridade, artes, literatura e música, para justificar ao povo que a realeza britânica valia o que custava, programa levado a efeito tanto na Inglaterra quanto no resto da Europa e nas colônias. A consequência foi a monarquia passar a ser uma espécie de celebridade que influenciava a cultura popular. Vitória aproveitou-se, também, da fotografia, tecnologia recente do período, para popularizar seu rosto. Fotografias da rainha eram vendidas na Inglaterra e suas colônias. Também a popularização das árvores de Natal dentro de casa vem dessa época, por causa uma fotografia publicada em 1848 de Vitória e Albert ao redor de uma árvore de Natal no *The Illustrated London News*.<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> SANTOS, Rosilaine Costa dos; COSTA, Leice Daiane de Araújo. A representação da luta nacionalista e dos efeitos da grande fome em “Black ‘47” (2018). *Revista Inventário*. Salvador. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/inventario/article/view/38310/23797>>. Acesso em: 20 de jun. 2025.

<sup>43</sup> O’GRADY, Brendan. A ‘New Ireland Lost’: The Irish Presence in Prince Edward Island. Disponível em: <<https://gail25.tripod.com/pei2.htm>>. Acesso em: 04 de jul. 2025.

<sup>44</sup> BAIRD, Julia Baird. *Vitória, a rainha: Biografia íntima da mulher que comandou um Império*. São Paulo: Objetiva, 2018.

Em 1861, Albert morreu aos 42 anos o que deixou Vitória em luto profundo. A rainha afastou-se de atos públicos por quase uma década, e isso culminou com o crescimento do movimento republicano, o que acabou por forçar a monarca a se fazer presente novamente nos atos públicos. Os últimos anos do reinado de Vitória foram dedicados a expandir e consolidar o Império Britânico. Em 1877, ela tornou-se Imperatriz da Índia e influenciou as relações exteriores com outros países, inclusive com casamentos arranjados de seus filhos e netos.

Lytton Strachey (2016) explica que sob o reinado de Vitória, o Reino Unido tornou-se a nação mais poderosa do mundo, abrangendo cerca de 400 milhões de pessoas e quase 26 milhões de quilômetros quadrados. Já em seu reinado, a Inglaterra passou pela segunda fase da Revolução Industrial com a invenção de adventos que mudaram o mundo, como o gerador e o motor elétrico, o telefone e o telégrafo, entre outros importantes inventos tecnológicos. Nessa época, a economia era baseada sobretudo na indústria têxtil, que empregava 40% da mão de obra industrial. Com as exportações aumentando, o Reino Unido chegou a produzir dois terços do carvão em nível mundial, metade do algodão e quase metade dos produtos da metalurgia entre 1850 e 1873.<sup>45</sup>

Essa rápida industrialização exigia mão de obra, matéria-prima, fontes de energia e mercado consumidor. Como consequência, houve um grande e desordenado êxodo rural na Inglaterra, milhões de pessoas passaram a viver e trabalhar em locais precários devido à alta densidade demográfica. A Revolução Industrial é sim marcada pelos avanços, mas também pela precarização da vida da população, que trabalhava muito e ganhava pouco, e que não tinha acesso a tratamento de água e esgoto. Como consequência, Londres passou por diversas epidemias além de grandes problemas sociais, ambientais e de urbanização.

O reinado de Vitória durou mais de 60 anos e passou por momentos importantes como a abolição da escravidão no Império Britânico (1838); a redução de jornada de trabalho na indústria têxtil para 10 horas (1847); a Guerra da Crimeia (1853-1856) a Guerra dos Boers, na África do Sul (1899-1901); e o direito ao voto, em 1884. Já com 60 anos, em 1883, a rainha caiu da escada no Palácio de Windsor e teve vários ferimentos, dos quais nunca se recuperou. Ela tinha reumatismo e a doença limitou seus movimentos em 1890. Faleceu em 22 de janeiro de 1901 devido a um aneurisma cerebral aos 81 anos.

---

<sup>45</sup> STRACHEY, Lytton. *Rainha Vitória*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2016.

Na época de sua morte, o Império Britânico cobria um quinto da Terra e era a maior potência do mundo.<sup>46</sup>

Em se tratando da organização da sociedade vitoriana, ela era hierárquica e embora raça, religião, ocupação e local de nascimento fossem importantes, o gênero e a classe social era o que determinava o *status* do indivíduo. A dualidade dessa sociedade em se tratando de gênero, advém do fato dela ter sido governada por uma mulher, que se mostrava engajada em avanços tecnológicos e políticos, mas conservadora no que dizia respeito ao próprio gênero. Embora governasse uma nação, Vitória acreditava no papel submisso da mulher e na instituição do casamento clássico e conservador. Isso se refletia na sociedade como um todo, que considerava que as características biológicas do gênero determinavam como e o que seria uma pessoa.<sup>47</sup>

Como explica Laura Kalsbeek (2016)<sup>48</sup>, no período vitoriano o que se pensava sobre gênero era baseado na “doutrina das esferas separadas”, que determinava que homens e mulheres eram diferentes, tinham necessidades diferentes e estavam destinados a coisas diferentes. O homem era fisicamente forte, a mulher fisicamente fraca e frágil; os homens eram independentes, as mulheres dependentes; os homens trabalhariam fora e as mulheres cuidariam da casa e dos filhos; os homens pertenciam a esfera pública e as mulheres a esfera privada. Todas as classes sociais se organizavam dessa forma.

Dentro desse contexto, os homens tinham ocupações externas ao lar que se relacionavam basicamente às atividades profissionais, onde obtinham o sustento da família; na vida conjugal as suas “necessidades mais importantes” deveriam atendidas. Também tinham direito a uma vida dupla com tempo exclusivo para si e, para isso, foram criados os clubes de cavalheiros e os apartamentos particulares.<sup>49</sup>

Ainda segundo Kalsbeek, a vida conjugal do homem vitoriano basicamente se ligava ao sexo, sendo alternadamente um ato de desejo e necessidade. Já às mulheres de famílias tradicionais não cabia interesses ou desejos sexuais; deveriam submeter-se ao sexo apenas para agradar aos seus maridos e para terem herdeiros. Esses padrões não combinavam com a realidade de uma sociedade que tinha a prostituição como comércio

---

<sup>46</sup> *Idem.*

<sup>47</sup> STEINBACH, Susie. Victorian era: historical period, United Kingdom. Britanica, 27 de mar. 2024. Disponível em <<https://www.britannica.com/event/Victorian-era#ref343824>>. Acesso em: 27 de mar. 2024.

<sup>48</sup> KALSBECK, Laura. *His Life Did Harm to Others: Domestic Violence, Abuse, and Gender in Wuthering Heights and The Tenant of Wildfell Hall*. Faculteit der Letteren, Radboud University, 2016.

<sup>49</sup> *Idem.*

condenável moralmente, porém altamente praticado e um alto nível de doenças venéreas. O rigor moral durante o período vitoriano ajudava a manter o padrão da hipocrisia social, em particular das famílias da classe média, que se orgulhavam em manter a ignorância das filhas sobre o sexo ou procriação antes do casamento, por exemplo, e sobre a vida secreta dos homens.

Kalsbeek explica ainda que a mulher era uma figura sagrada e submissa ao marido e que velava pela moral de toda a família; ela não podia demonstrar emoções fortes para não abalar a paz da casa. A submissão também se aplicava à violência doméstica; caso a mulher fosse submetida, deveria ser mantida em segredo, jamais denunciada. Se o assunto fosse levado aos tribunais, haveria consequências legais, certamente mais pesadas para a denunciante. Como a educação das crianças era de responsabilidade da mulher, meninas eram criadas para seguir os passos da mãe; no caso dos meninos, a supervisão da mãe era limitada para que a feminilidade dela não interferisse na masculinidade dele, sendo sucedida por um período em um colégio interno.<sup>50</sup>

A era vitoriana também marcou o período da criação de leis que protegiam parcialmente as mulheres no casamento, segundo Nicola Thompson (1996).<sup>51</sup> Quando uma mulher se casava, sua posição mudava, pois ela passava a ser propriedade do marido e por isso não podia processá-lo, e nem tinha direitos perante a lei.

Em 1857 foi criada a Lei de Causas Matrimoniais, popularmente conhecida como Lei do Divórcio. Até então, só os homens podiam se divorciar. Depois dessa lei, as mulheres também poderiam, porém precisariam de provas adicionais. Entretanto, a Lei do Divórcio só ficou completa com a criação da Lei de Propriedade da Mulher Casada, de 1882. Antes dela, eram de posse do marido todas as propriedades e dinheiro anteriormente pertencentes a ela; depois dessa lei, foi permitido à mulher que mantivesse para si seus ganhos de antes do casamento, herdados, e os que conseguisse durante o casamento, no caso de salário.<sup>52</sup>

Com uma sociedade basicamente dividida por gênero e muito conservadora, os críticos vitorianos exerciam a sua autoridade perante as obras produzidas por mulheres, muitas vezes, julgando os textos como inferiores, o que fazia com que as escritoras, num

---

<sup>50</sup> *Idem.*

<sup>51</sup> THOMPSON, Nicola Diane. *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. New York: New York U P, 1996.

<sup>52</sup> *Idem.*

primeiro momento, utilizassem pseudônimos masculinos, como foi observado nas obras analisadas.

## 2.2 Críticos vitorianos

O papel social do crítico do século XIX era de autoridade ao julgar a qualidade, ou não, das obras literárias. No livro *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels* (1996)<sup>53</sup>, Nicola Diane Thompson estuda a recepção aos romances vitorianos. Thompson analisa mais de cem críticas de quatro romances de autores de ambos os sexos para determinar como os críticos lidaram com o gênero dos autores. Segundo Hugh Fisher (2007)<sup>54</sup>, o estudo é de suma importância porque o processo de crítica da imprensa vitoriana era didático e fortemente guiado por papéis de gênero. À medida que o tamanho do público leitor aumentava, também crescia a demanda por publicações literárias. Thompson (1996) diz que: “As revistas literárias e o gênero crítica literária serviram como instituições educacionais, cujo papel maior na sociedade vitoriana era o cultivo e a transmissão da cultura vitoriana”.<sup>55</sup>

Os críticos eram vistos pela imprensa popular vitoriana como juízes de valor de uma obra literária e muitas vezes publicavam suas resenhas anonimamente, como explica a autora: “Visto que os críticos geralmente eram anônimos e costumavam usar o pronome 'nós', a individualidade de alguns resenhistas foi suprimida e substituída por vozes anônimas que pareciam falar como representante máximo da Cultura”.<sup>56</sup>

Por tratar de temas espinhosos para a época, como adultério, violência infantil e contra à mulher, a situação financeira da mulher no casamento, vício em álcool e ópio, problemas mentais, sexualidade feminina, entre outros temas, os livros mais famosos das irmãs Brontë sofreram uma análise minuciosa. As três obras foram publicadas com pseudônimos masculinos, sendo Anne como Acton Bell, Emily como Elis Bell e Charlotte

---

<sup>53</sup> THOMPSON, Nicola Diane. *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. New York: New York U P, 1996.

<sup>54</sup> FISHER, Hugh Venson. *Perceptions of Gender and Perceptions of Quality: Comparing the Receptions of Dickens's Hard Times and Gaskell's Mary Barton*. 2007.46f. Trabalho de Conclusão de Curso (Degree of Master of Arts) – Faculty of North Carolina State University, Raleigh, North Carolina: 2007.

<sup>55</sup> THOMPSON, Nicola Diane. *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. New York: New York U P, 1996. p.11. (Tradução livre da autora).

<sup>56</sup> *Idem*, p.4.

como Currer Bell. Como os três livros *Jane Eyre*, *O morro dos ventos uivantes* e *A Senhora de Wildfell Hall*<sup>57</sup> foram publicados em um espaço de tempo pequeno, a crítica costumava atribuir as três obras para o autor que escreveu e publicou o primeiro livro, *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, no caso. No *The Spectator*<sup>58</sup>, um resenhista anônimo disse sobre *A Senhora de Wildfell Hall* que uma semelhança “ressoa entre os Bells<sup>59</sup>”, já no *The Athenaeum*<sup>60</sup> o crítico disse que *O morro dos ventos uivantes* e *A Senhora de Wildfell Hall* “são tão parecidos que provavelmente saíram do mesmo molde”. O resenhista H. F. Chorley disse ainda que:

Os Bells parecem ter um carinho especial pelos assuntos dolorosos e excepcionais, como crimes e a opressão e tirania, além da excentricidade da 'mulher fantasma'. Eles não deixam de insistir em atos físicos cruéis que sabemos serem normais nas páginas criminais, mas cuja a contemplação tão de perto é rejeitável.<sup>61</sup>

Desde o começo, a crítica olhou para os romances das irmãs de forma comparativa e assim seguiu até o final das décadas de 1970 e 1980, quando os estudos feministas olharam com mais atenção para o trabalho de Anne Brontë. Uma das razões para isso, é que a obra mais famosa de Anne, *A Senhora de Wildfell Hall*, foi impedido pela irmã Charlotte de ser republicado enquanto ela esteve viva, e alguns biógrafos da família Brontë afirmam que o texto sofreu alterações ao longo do tempo, só tendo uma edição completa publicada no começo dos anos 1990.

Para Thompson, a combinação entre fazer julgamentos e a predileção vitoriana por lição de moral em obras de ficção (principalmente romance), enfatizam o papel que os críticos assumiram como intérpretes e transmissores da qualidade literária para as massas. Como Thompson afirma, os críticos literários tornaram-se “guardiães e

---

<sup>57</sup> *Jane Eyre* foi escrito por Charlotte Brontë e publicado em outubro de 1847; *O morro dos ventos uivantes* foi escrito por Emily Brontë e publicado em dezembro de 1847; *A Senhora de Wildfell Hall* foi escrito por Anne Brontë e publicado em junho de 1848.

<sup>58</sup> Resenha anônima publicada no *The Spectator* em 8 de julho de 1848. Disponível em <<https://archive.spectator.co.uk/article/8th-july-1848/18/actof-bells-tenant-or-wildfell-hall>>. Acesso em: 05 ago. 2024. p.18.

<sup>59</sup> A tradução de Bell para o português é sino e muitos críticos fizeram trocadilhos com a palavra.

<sup>60</sup> Resenha anônima publicada no *The Athenaeum* em 8 de julho de 1848. Disponível em <<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=iau.31858029267220&seq=682>>. Acesso em: 05 ago. 2024. p.670-71.

<sup>61</sup> Resenha de H F Chorley publicada no *The Athenaeum* em 25 de dezembro de 1847. Disponível em <<https://bookmarks.reviews/read-jayne-eyre-but-burn-wuthering-heights/>>. Acesso em: 20 jun. 2025.

transmissores de padrões artísticos, éticos e culturais”<sup>62</sup>; a linguagem usada em muitas resenhas de meados do século XIX reflete essa tendência moralizante, pois o crítico assumiu o papel de educar e dar cultura às “multidões” de leitores. Isso pode ser visto na resenha anônima de *A Senhora de Wildfell Hall* publicada em 7 de agosto de 1848 no *Sharpe’s London Magazine*<sup>63</sup>, onde o crítico diz que:

A moral incontestável e bem elaborada que todos comentam que existe nesse livro é tristemente imprópria para o público que seria mais útil lê-lo: meninas desesperadas para casar e que acreditam que podem transformar um libertino em um bom partido. Isso porque o livro está repleto de expressões profanas, linguagem grosseira, cenas e descrições revoltantes.<sup>64</sup>

A opinião desse crítico é quase paradoxal para Elizabeth Eshelman (2006). Por um lado, ele reconhece que as meninas precisam de orientação na hora de escolher os maridos, mas por outro, ele quer ocultar o que uma escolha malfeita pode fazer na vida delas. Não pensando que talvez essa seja a proposta da autora, o de avisar as jovens do que pode acontecer, ele afirma que “a grosseria contida no livro o torna totalmente impróprio para ser colocado nas mãos das meninas”.<sup>65</sup>

Das três obras, *Jane Eyre* foi a que recebeu melhores críticas; já *O morro dos ventos uivantes* e *A Senhora de Wildfell Hall* despertaram mais animosidade entre os resenhistas. Marianne Thornmählen (2018) comenta que termos como “grosseiro”, “nojento”, “revoltante” e “brutal”<sup>66</sup> aparecem nas expressões dos críticos sobre os dois livros. Em uma crítica publicada em março de 1848 na *Paterson’s Magazine*, um crítico anônimo diz para os leitores: “leiam *Jane Eyre*, mas queimem *O morro dos ventos uivantes*”. Só que os críticos também não puderam deixar de admitir que os livros possuíam vigor, frescor e poder.<sup>67</sup> Depois de dizer que *A Senhora de Wildfell Hall* causava “horror e nojo”, Edwin P. Whipple disse que “os personagens são desenhados com grande

---

<sup>62</sup> THOMPSON, Nicola Diane. *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. New York: New York U P, 1996. p.4-5.

<sup>63</sup> ESHELMAN, Elizabeth A. *Best-Seller or “Entire Mistake”? The Effect of Form on the Receptions of Anne Brontë’s The Tenant of Wildfell Hall and Mrs. Henry Wood’s East Lynne*. 2006.95f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bachelor of Arts with Honors in English) – Wittenberg University Robin Inboden, Advisor: 2006.

<sup>64</sup> *Idem*, p.63.

<sup>65</sup> *Idem*.

<sup>66</sup> THORNMÄHLEN, Marianne. ‘Horror and disgust’: Reading The Tenant of Wildfell Hall. *Brontë Studies*, UK: v. 44, n.1, 2018. p.5-19.

<sup>67</sup> *Idem*.



poder e precisão, e as cenas são tão vívidas quanto a própria vida”.<sup>68</sup> Apesar do elogio implícito, a sugestão de que as cenas eram reais demais provavelmente afastou os leitores.<sup>69</sup> Sobre as três obras, Edwin disse ainda que:

A verdade é que todos os Bells parecem ter uma predileção pela depravação humana. É a depravação e não o demônio que eles querem retratar, a lama e não o fogo. Este é especialmente o caso dos autores de *O morro dos ventos uivantes* e *A Senhora de Wildfell Hall*, além de algumas partes de *Jane Eyre*.<sup>70</sup>

Sobre *Jane Eyre*, o crítico George Henry Lewes escreveu em dezembro de 1847 para a *Fraser's Magazine*<sup>71</sup>, que o livro era realista, tinha personagens bem desenvolvidos e uma escrita descritiva. Ele começa a crítica incentivando os leitores a comprarem a obra e enfatizando que é um livro que ficará com eles por muito tempo. O crítico gostou da personagem Jane, porque ela é uma mulher realista, moralista e não muito inteligente. “Com sua simplicidade, ela se torna adorável, forte e honesta ao longo do romance”. O personagem do Senhor Rochester também é bem construído de acordo com o crítico, mas não tão realista quanto Jane, apesar de suas imperfeições.<sup>72</sup> Chama a atenção, que embora o gênero dos autores não pudesse ser confirmado a partir do nome, esse crítico em específico afirmava que *Jane Eyre* era uma produção feminina:

Na verdade, este é um livro que guardaremos em nosso coração; e, se seus méritos não o levaram a ser notado no momento em que este artigo chega aos nossos leitores, peçamos-lhes, com toda a sinceridade, que não percam tempo para lê-lo. A escritora é evidentemente uma mulher e, a menos que nos enganemos, nova no mundo da literatura. Mas homem ou mulher, jovem ou velho, seja como for, nenhum livro desse tipo alegra nossos olhos há muito tempo.<sup>73</sup>

Uma crítica anônima no *The Era*<sup>74</sup> em novembro de 1847 foi igualmente positiva sobre *Jane Eyre*, elogiando a originalidade e a moralidade do romance. A crítica

---

<sup>68</sup> Edwin Percy Whipple em uma matéria chamada ‘Novels of the Season’, publicada na *North American Review* em outubro de 1848. p.354–69.

<sup>69</sup> THORNÄHLEN, Marianne. ‘Horror and disgust’: Reading *The Tenant of Wildfell Hall*. *Brontë Studies*, UK: v. 44, n.1, 2018. p.5-19.

<sup>70</sup> Edwin Percy Whipple em uma matéria chamada ‘Novels of the Season’, publicada na *North American Review* em outubro de 1848. p.354–69.

<sup>71</sup> MCWHINNIE, Iona Mathis. Critical Reception of *Jane Eyre*. Duke University. Disponível em <<https://sites.duke.edu/unsuitable/critical-reception-of-jane-eyre/>>. Acesso em: 05 ago. 2024.

<sup>72</sup> *Idem*.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> *Idem*.

recomendou a obra, afirmando que “a história é diferente de tudo o que lemos”. O crítico acreditava que o romance era moralmente correto. As “provações e tentações” que Jane passa no livro, destacam a importância da moral correta e da obediência às leis do homem e de Deus, independentemente das circunstâncias. Este respeito pela lei humana e divina acabará por conduzir à felicidade, embora o caminho possa ser traiçoeiro. O crítico também destaca algo curioso: para ele o autor de *Jane Eyre* não poderia ser uma mulher, porque o romance tinha um “poder incrível e uma singularidade única”.

Uma crítica de *Jane Eyre* passível de ser destacada é a escrita por Elizabeth Rigby. Publicada na *Quarterly Review*<sup>75</sup> em dezembro de 1848, a resenha faz um comparativo com a obra *Vanity Fair* de William Makepeace Thackeray. Na crítica, Rigby diz que o livro de Charlotte possui deficiências religiosas, morais e literárias; afirma que o livro é pagão e anticristão. Diz ainda que a heroína é vulgar, estúpida e pedante, e possui uma linguagem que ofende o leitor, além de não ter nenhum personagem bom e a classe alta se portar de maneira vulgar em algumas cenas. Ela termina a crítica, que é bastante extensa e ferina, colocando em xeque o gênero do autor:

Se atribuirmos o livro a uma mulher, não teremos alternativa senão atribuir a uma pessoa que, por alguma razão, perdeu completamente a noção de como alguém do seu próprio sexo tem que se portar em sociedade. E se não foi escrito por uma mulher, certamente também não foi por nenhum artista.<sup>76</sup>

Richard Wasowski (2001)<sup>77</sup> afirma que a crítica, no geral, não conseguia aceitar a dura realidade apresentada pelas irmãs Brontë, nem que esse tipo de escrita, crua e real, pudesse ter sido escrita por mulheres. Uma das hipóteses para isso, como diz Virginia Wolf na palestra *Professions for Women*, de janeiro de 1931, é que as principais obras das irmãs Brontë mataram o “Anjo do Lar”, essa ideia de uma mulher pura, submissa, frágil e que nasceu apenas para cuidar da casa e dos filhos. Não existia nenhum tipo de polimento ao se referir diretamente aos autores, como demonstrado na resenha anônima de *O morro dos ventos uivantes* publicado em 1 de julho de 1848 pela *Graham's Magazine* que diz: “Como um ser humano poderia escrever um livro como esse sem

---

<sup>75</sup> TURNER, Derek. Classic QR – the original 1848 review of Jane Eyre. The Quarterly Review. Disponível em <<http://www.quarterly-review.org/classic-qr-the-original-1848-review-of-jane-eyre/>>. Acesso em: 06 ago. 2024. (Tradução livre da autora).

<sup>76</sup> *Idem*.

<sup>77</sup> WASOWSKI, Richard. *Cliffsnotes on Bronte's Wuthering Heights*. New York: Cliffsnotes, 2001.

cometer suicídio depois de ter terminado alguns capítulos, é um mistério. Ele é vulgar e possui horrores que não são naturais”.<sup>78</sup>

Só que essa função impositiva de opinião difere da teoria da recepção de Wolfgang Iser (1996), que argumenta que “a tarefa de um intérprete deve ser a de elucidar os significados potenciais de um texto, e não se restringir a apenas um”.<sup>79</sup> Ou ainda a de Jauss, na sua sétima tese, quando fala do aspecto social da literatura e da possibilidade de uma reflexão moral que pode acontecer no diálogo entre obra e leitor.<sup>80</sup> Assim, a arte pode e deve contrariar as expectativas do leitor.

Hugh Fisher (2007)<sup>81</sup> comenta que a maioria das críticas aos romances vitorianos publicadas nos jornais e revistas concentrava-se não em análises mais profundas ou no processo de leitura, mas sim em um simples julgamento de opinião, a do crítico. A resenha era feita com base em um processo de interpretação guiado por normas culturais e morais específicas, e não na qualidade literária e compreensão do texto. Em sua resenha, o crítico literário discutia a obra apenas sobre o que era bom ou não. A crítica sobre *O morro dos ventos uivantes* de G. W. Peck do *American Review: a Whig Journal of Politics*<sup>82</sup>, de 1848 mostra isso:

O livro é original, poderoso, e cheio de possibilidades, isso se for deixado de lado os aspectos profanos, que quando o autor coloca em um livro é uma ofensa à educação e à boa moral. Há elementos rudes e selvagens nas cenas e diálogos aqui que nunca deveriam estar em uma obra de arte. Todo o tom do livro é vulgar. Ele terá uma vida brilhante, porém breve, e então morrerá e será esquecido.<sup>83</sup>

Assim como a resenha do *The Spectator*<sup>84</sup> sobre *A Senhora de Wildfell Hall*, que saiu dia 8 de julho de 1848:

---

<sup>78</sup> COLLINS, Nick. How Wuthering Heights caused a critical stir when first published in 1847. The Telegraph. Disponível em <<https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8396278/How-Wuthering-Heights-caused-a-critical-stir-when-first-published-in-1847.html>>. Acesso em: 27 de mar. 2024.

<sup>79</sup> ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996. p.22.

<sup>80</sup> ZILBERMANN, Regina. *Estética da Recepção e história da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989. p.39.

<sup>81</sup> FISHER, Hugh Venson. *Perceptions of Gender and Perceptions of Quality: Comparing the Reception of Dickens's Hard Times and Gaskell's Mary Barton*. 2007.46f. Trabalho de Conclusão de Curso (Degree of Master of Arts) – Faculty of North Carolina State University, Raleigh, North Carolina: 2007.

<sup>82</sup> PECK, G. W. American review: a Whig journal of politics, em junho de 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd: 1979. p.51-52. (Tradução livre da autora).

<sup>83</sup> *Idem*.

<sup>84</sup> Resenha anônima publicada no *The Spectator* em 8 de julho de 1848. Disponível em <<https://archive.spectator.co.uk/article/8th-july-1848/18/actof-bells-tenant-or-wildfell-hall>>. Acesso em: 05 ago. 2024. p.18. (Tradução livre da autora).

*A Senhora de Wildfell Hall*, como seu antecessor [*Jane Eyre*], possui ideias mal aplicadas. Há poder, efeito e até natureza em suas páginas, embora de um tipo extremo; mas parece haver no escritor um amor mórbido pelo grosseiro, para não dizer pelo brutal; de modo que seus temas secundários não são muito atraentes, e os principais são desagradáveis ou repulsivos... Há um tom grosseiro na escrita de todos esses Bells.<sup>85</sup>

Segundo Elaine Showalter (1997)<sup>86</sup>, a maioria dos resenhistas eram homens no século XIX, e só depois das décadas de 1850 e 1860 é que os críticos foram levados a reconhecer que as mulheres estavam se destacando na ficção, já que foi com elas, também como leitoras, que os romances se popularizaram. Eles se recusavam a reconhecer o valor da produção de autoria feminina; porque muitos julgavam o que elas produziam como inferior aos livros produzidos pelos homens. Para a maioria dos críticos, as mulheres tinham experiências de vida limitadas e por isso não teriam capacidade de sentir ambição, paixão ou honra. Como poderiam, então, escrever sobre esses sentimentos?

De acordo com Brenda Mothersole (1989)<sup>87</sup>, outro motivo para o preconceito dos críticos é que os romances de autoria feminina eram considerados de entretenimento do povo, fáceis de ler porque não exigiam conhecimento específico algum, ou um aprofundamento intelectual, diferentemente da leitura de um poema, ensaio ou sermão. Além disso, eram escritos em inglês, diferente dos clássicos da literatura que eram escritos em latim e grego, línguas clássicas. As mulheres também tinham que lidar com os editores, todos homens, muitas vezes não acreditando que eram produzidos por elas. Porém, por explorar as relações do cotidiano e a vida em comunidade, eram atraentes para o público feminino. Mesmo que fosse sucesso em vendas, os críticos consideravam os romances produzidos por mulheres sem apelo artístico e, por isso, elas não poderiam competir com a excelência masculina.

Para Showalter (1997)<sup>88</sup>, as mulheres romancistas eram consideradas, pelos críticos, infelizes e frustradas pela vida minúscula que levavam, e por causa disso escreviam. Para a autora, era justamente na escrita que as mulheres encontravam sua vocação, que se sentiam realizadas. As escritoras vitorianas possuíam observação, tato,

---

<sup>85</sup> *Idem.*

<sup>86</sup> SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 1997.

<sup>87</sup> MOTHERSOLE, Brenda. *Female philanthropy and women novelists of 1840-1870*. 1989.613f. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education and Design, Brunel University: 1989.

<sup>88</sup> SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 1997.

sentimentos refinados, experiência doméstica e conhecimento do caráter feminino, ao contrário da maioria dos homens da época.

O que determinava o sexo do autor de um livro para os críticos era a presença ou não de elementos do cotidiano que eram associados a homens e mulheres. Só que alguns livros apresentavam esses elementos com autores que usavam pseudônimos e, portanto, o sexo do autor não podia ser definido, como aconteceu com os romances das irmãs Brontë, e o livro *Adam Bede* (1859), de George Eliot, publicado com pseudônimo masculino.<sup>89</sup>

Ainda segundo Showalter (1997), os críticos do período vitoriano tinham o poder de afetar a percepção dos romances, criando textos persuasivos que eram facilmente encontrados pelos leitores em revistas literárias e jornais. Eles julgavam os romances que abordavam questões sociais como “feminino” porque, na maioria das vezes, apresentam muito sentimentalismo e também porque era a preferência de gênero de grande parte das escritoras mulheres.

Em uma das cartas que Charlotte Brontë trocou com o crítico George Henry Lewes, ela rebateu a afirmação que *Jane Eyre* era um livro escrito por uma mulher. Na resenha em questão, publicada em dezembro de 1847 na *Fraser's Magazine*, o crítico comentou que a personagem Jane era uma criação que apenas uma mulher poderia ter feito, da mesma forma que Rochester era “o retrato de um homem criado por uma mulher”.<sup>90</sup> Por acreditar que a obra incorporou sentimentos e experiências reais do autor, o resenhista tinha certeza que *Jane Eyre* era uma produção feminina.

Charlotte então escreveu para o crítico:

Eu gostaria que você não me considerasse uma mulher. Eu gostaria que todos os críticos acreditassem que 'Currer Bell' é um homem; eles seriam mais justos com ele. Você, eu sei, continuará me medindo por algum padrão que considera adequado ao meu sexo; onde eu não me encaixo, você vai me condenar. Seja como for, eu não posso, quando escrevo, pensar em feminilidade ou gentileza, não é nesses termos, ou com essas ideias, que alguma vez peguei uma caneta na mão. E se for apenas nesses termos que minha escrita será tolerada, vou passar longe do público e não o incomodarei mais.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> *Idem.*

<sup>90</sup> CAINE, Barbara. G. H. Lewes and “The Lady Novelists”. *Sydney Studies in English*, 2008. p.88.

<sup>91</sup> *Idem.* p.90. (Tradução livre da autora).

As irmãs Brontë sabiam que poderiam ter seus trabalhos julgados por seu sexo, por isso a escolha dos pseudônimos. Além de Charlotte, Anne também expressou seu descontentamento com as críticas ao seu trabalho pelo fato de ser mulher. Na segunda edição de *A Senhora de Wildfell Hall* Anne dirige-se aos críticos refletindo que se o romance é bom, se os leitores apreciaram a leitura, realmente importava se era um homem ou uma mulher que havia escrito?

### 3 A ESCRITA FEMININA NA INGLETERRA VITORIANA

#### 3.1 O contexto das mulheres escritoras

A primeira coisa que a pesquisadora se depara ao pesquisar livros escritos por mulheres é a tentativa de silenciamento como alguns autores vão chamar, da produção literária feminina.<sup>92</sup> Losandro Antonio Tedeschi (2016) afirma que escrever os mais diferentes gêneros literários era uma necessidade das mulheres de evitarem o apagamento causado pelo mundo das letras, então majoritariamente masculino. Tentar entrar nesse mundo e não conseguir aparecer foi o dilema que perseguiu muitas mulheres que se aventuraram no mundo da escrita. E, embora algumas escritoras tenham ficado indecisas entre guardar ou não seus trabalhos, as que decidiram por não guardar, tornaram possível que até hoje se tenha acesso ao modo como pensaram e viveram a realidade da qual faziam parte. Alguns autores acreditam que, as que decidiram por guardar, muito provavelmente tiveram suas memórias perdidas e continuam até hoje no completo anonimato.<sup>93</sup>

Ainda segundo o autor, na Inglaterra vitoriana, as mulheres que podiam escrever deveriam ater-se a temas que não ferissem a moral e os bons costumes de então. Era possível, por exemplo, escrever receitas sobre como manter a casa em ordem, ou seja, preferencialmente dentro de um código patriarcal e, o mais importante, perpetuar esse código.<sup>94</sup> Mas, à medida em que as mulheres se apropriavam do universo da escrita, também foram avançando em outros assuntos, como explica Michele Perrot (2005):

Inicialmente isoladas na escrita privada e familiar, autorizadas a formas específicas de escrita pública (educação, caridade, cozinha, etiqueta), elas se apropriaram progressivamente de todos os campos da comunicação e da criação: poesia, romance sobretudo, história às vezes, ciência e filosofia mais dificilmente. Debates e combates balizam essas travessias de uma fronteira que tende a se reconstituir, mudando de lugar.<sup>95</sup>

---

<sup>92</sup> SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPSIS - Revista do NIESC*, Catalão: v.6, 2006. p.07-19.

<sup>93</sup> TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. *Raído*, Dourados, MS: v.10, n.21, 2016.

<sup>94</sup> *Idem*.

<sup>95</sup> PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: Edusc, 2005. p.13.

A figura paterna, a autoridade e o sagrado estavam relacionados à figura do Criador. Uma analogia apropriada para o tema entre a pena e o pênis foi feita por Susan Gubar e Sandra Gilbert (2000), quando a pena seria um pênis metafórico, mostrando que na cultura ocidental pode ser um instrumento gerativo igual ao pênis, e assim o autor de um texto seria um pai, um progenitor.<sup>96</sup> Ao comparar o pênis com a pena, as mulheres estavam excluídas de também serem “progenitoras” de livros, ou seja, criadoras de obras literárias.

Para conseguir escrever, as mulheres artistas, primeiramente, precisavam lutar contra o estereótipo de anjo que lhe era atribuído, contra as ideias pré-estabelecidas sobre elas e definir o seu papel na sociedade. Buscar uma precursora era um bom começo, como afirma Gubar e Gilbert, pois ela serviria de exemplo de como era possível uma revolta contra a autoridade literária patriarcal. Embora o processo fosse difícil, algumas mulheres entre os séculos XVIII e XIX demonstraram uma grande força em suas realizações literárias.<sup>97</sup>

Quando decidiam escrever, as mulheres eram colocadas no centro das atenções, uma posição incomum para a época. Tornarem-se publicamente conhecidas colocava em perigo uma característica socialmente admirada como a modéstia, e que ajudava a manter o “equilíbrio” dentro do lar. Em 1947, em seu trabalho chamado *The Nonsense of Common Sense 1737-1738*<sup>98</sup>, o professor e escritor Robert Halsband (1914-1989) identificou duas tradições em mulheres escritoras: as mulheres que escreviam e publicavam para ganhar dinheiro com seu trabalho e as mulheres que escreviam para família e amigos e eram respeitadas por isso, já que era considerado entretenimento. Essa conclusão saiu da análise do trabalho de Lady Mary Wortley Montagu, uma poetisa e escritora inglesa do século XVIII. Seus trabalhos eram conhecidos e elogiados pelos familiares e amigos, mas ela não era publicada:

Ela era bem conhecida na corte, entre seus amigos e familiares, por sua produção literária; inclusive era prima do escritor de romances Henry Fielding e amiga de outros escritores da época como Alexander Pope e

---

<sup>96</sup> GUBAR, Susan; GILBERT, Sandra. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

<sup>97</sup> *Idem.*

<sup>98</sup> HALSBAND, Robert. *Introduction. The Nonsense of Common Sense 1737-1738*. Northwestern U, 1947.



Joseph Addison, mas por causa do seu gênero e posição social, era impedida de ser uma autora publicada.<sup>99</sup>

De acordo com Mary Poovey (1984), três fatores ajudaram as mulheres a participarem da cultura literária do século XVIII: “publicar com pseudônimos para não serem julgadas por seu sexo; escrever o que sentiam; e a abertura da sociedade para um modelo literário feminino”.<sup>100</sup>

No século XIX, houve um grande crescimento na popularidade dos romances. Brenda Mothersole (1989) afirma que os romances nasceram no século XVII, se tornaram adolescentes no século XVIII e viraram adultos no século XIX, com a sua popularização como gênero. Muitos foram escritos por mulheres, o que fez com que Mothersole (1989) se questionasse sobre o motivo das mulheres se interessarem por essa nova forma de literatura, em relação a outros gêneros, e como elas conseguiram produzir tanto.<sup>101</sup>

Embora os homens tentassem encobrir a produção feminina, nunca faltou público para as escritoras inglesas. Se por um lado o século XIX foi um período marcado pelas mulheres romancistas, por outro, não se pode negar a tentativa de apagamento e fragmentação da produção delas. O fato de as mesmas autoras serem lembradas, quando se fala de literatura inglesa, é uma explicação para Elaine Showalter (1997) dessa redução e condensação das mulheres na história da literatura. Jane Austen, George Eliot, Virgínia Woolf e as irmãs Brontë são sempre lembradas e consideradas excelentes.<sup>102</sup>

Historiadoras da literatura, como Showalter, revisam e reinterpretam estudos sobre mulheres escritoras. De acordo com ela, existe um padrão em relação aos temas e questionamentos apresentados nas obras. A tradição literária feminina parte da relação entre as mulheres escritoras e o ambiente em que vivem ou viveram. Junto a isso está a dificuldade em definir o gênero literário romance, pois como diz Mothersole (1989)<sup>103</sup>, o romance é mais do que uma descrição exata da vida comum.

---

<sup>99</sup> MATEK, Ljubica. Lady Mary Wortley Montagu’s “Epistle from Mrs. Yonge to Her Husband” — a Feminist Poem. *FOCUS: Papers in English Literary and Cultural Studies* XIV, 2024. p.81.

<sup>100</sup> POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press, 1984. p.25.

<sup>101</sup> MOTHERSOLE, Brenda. *Female philanthropy and women novelists of 1840-1870*. 1989.613f. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education and Design, Brunel University: 1989.

<sup>102</sup> SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 1997.

<sup>103</sup> MOTHERSOLE, Brenda. *Female philanthropy and women novelists of 1840-1870*. 1989.613f. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education and Design, Brunel University: 1989.

A tradição entre as escritoras citadas por Showalter (1997) passa por três estágios: Feminine, período entre 1840 a 1880 e marcado por livros que falavam sobre questões sociais e uso de pseudônimos; Feminist, de 1880 a 1920, marcado por livros que defendiam os direitos e valores das minorias; e Female, de 1920 até os dias de hoje, marcado pela busca da identidade. Em todos esses períodos, as mulheres lutaram contra as forças históricas e culturais que relegaram para segundo plano as suas experiências.<sup>104</sup>

Embora as escritoras inglesas tenham participado do mercado literário, é difícil dizer quando elas começaram a escrever ficção, que foi reconhecido como gênero literário no século XVIII na Inglaterra com os romances de Samuel Richardson e Henry Fielding, e atingiram o auge no século XIX.<sup>105</sup> *Pamela ou a Virtude Recompensada*, de Samuel Richardson, é um romance epistolar publicado pela primeira vez em 1740. Em cartas trocadas principalmente com os pais, a protagonista e quem dá título à obra, narra sua luta contra as investidas do patrão, Mr. B. Percebendo que a jovem não cederia, ele ameaça sequestrá-la e estuprá-la, o que também não surte efeito. Por fim, ele propõe casamento, o que ela aceita, um resultado que Richardson apresenta como recompensa por sua virtude. O romance foi um sucesso literário na época e embora escrito por um homem, trouxe abordagens sensíveis às mulheres ainda no século XVIII.

Aphra Behn (1640-1689) foi a primeira mulher a escrever profissionalmente na Inglaterra, e na época foi considerada rebelde e tola, além de promiscua e indecente. Sendo a moralidade e o casamento ainda muito importante para as mulheres do século XIX, Aphra Behn não seria um modelo de escritora, porém representava uma vontade das mulheres de fazer sua presença pública no mundo.<sup>106</sup> O romance mais conhecido dessa autora se chama *Oroonoko* (1688), que fala sobre a escravidão, mas ela também escreveu comédias para o teatro sobre os casamentos arranjados e mal adaptados.

Importante citar Mary Wollstonecraft (1759-1797) e a sua obra sobre a igualdade de direitos entre homens e mulheres em pleno século XVIII. Durante a sua vida, escreveu inúmeras obras, entre elas romances, tratados filosóficos e a mais importante, *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792) na qual afirma que não existe a superioridade masculina, apenas a falta do direito das mulheres à educação. Foi

---

<sup>104</sup> SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 1997.

<sup>105</sup> MOTHERSOLE, Brenda. *Female philanthropy and women novelists of 1840-1870*. 1989.613f. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education and Design, Brunel University: 1989.

<sup>106</sup> GUBAR, Susan; GILBERT, Sandra. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.

considerada a primeira mulher a abordar as questões feministas e a ser publicada, inclusive por editores homens. Os temas que Wollstonecraft gostava de expor em seus trabalhos foram posteriormente explorados por autores do século XIX como Charles Dickens e Elizabeth Gaskell. Também o “Bluestocking Circle” foi um movimento formado por mulheres intelectuais com o objetivo de discutir educação, cooperação mútua, literatura e problemas sociais. Desse grupo saíram escritoras como Elizabeth Vesey, Sarah Austin, Fanny Burney, Lady Montagu, entre outras.<sup>107</sup>

Sem dúvida, a romancista inglesa mais famosa nascida no século XVIII foi Jane Austen. Ela escreveu sobre a classe média durante a sociedade regencial, sendo sarcástica e irônica com as hipocrisias sociais que ela própria testemunhou. Um assunto recorrente em seus livros são as relações de igualdade ou não, e de respeito dentro do casamento. Ela não escrevia sobre temas que não conhecia como a pobreza rural, as guerras ou os assuntos sociais mais profundos.<sup>108</sup>

De acordo com Mothersole (1989), as três gerações de romancistas do séc. XIX são: a “Era de Ouro”, primeira geração, que é representada pelas autoras vitorianas nascidas entre 1800 e 1820 como Elizabeth Gaskell, Elizabeth Barrett Browning, as irmãs Brontë, Harriet Martineau e George Eliot (Mary Ann Evans), e que foram inovadoras ao abrir caminhos literários e novas possibilidades para as mulheres. A segunda geração corresponde às escritoras nascidas entre 1820 e 1840, como Dinah Mulock Craik, Charlotte Yonge, Elizabeth Lynn e Margaret Oliphant. Elas seguiram os passos das antecessoras, consolidando os ganhos como escritoras, mas foram consideradas menos originais e dedicadas. Na terceira geração estão as escritoras nascidas entre 1840 e 1860, muitas delas conhecidas pelos livros infantis. Essas mulheres tinham em comum a dupla função de mulher (obrigatória) da sua geração e profissional, aproveitando o sucesso literário com a realização social.<sup>109</sup>

Entre 1530 e 1850, a popularização dos romances coincidiu com a população vitoriana olhando com mais atenção para as injustiças sociais e a participação de mulheres notáveis em movimentos filantrópicos. Significativamente, muitos dos romances eminentes nessa época foram escritos por mulheres, como Jane Austen, Fanny Burney, as

---

<sup>107</sup> MOTHERSOLE, Brenda. *Female philanthropy and women novelists of 1840-1870*. 1989.613f. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education and Design, Brunel University: 1989.

<sup>108</sup> *Idem*.

<sup>109</sup> *Idem*.

irmãs Brontë, Elizabeth Gaskell e George Eliot. Antes disso, as mulheres haviam tido pouco impacto no desenvolvimento da literatura, tradição quase exclusiva dos homens.<sup>110</sup>

Educação, meios de sobrevivência e a idade da primeira publicação eram algumas das grandes diferenças entre homens e mulheres escritores no século XIX. Escritores que foram à universidade no período de 1800 a 1835 representavam 52,5% do total; entre 1870 e 1900, 70,9% e entre 1900 e 1935 o número era de 72,3%, com o adicional de terem estudado gramática na escola também. O número de mulheres que eram educadas em casa era quase o mesmo dos homens educados nas universidades. Somente após a década de 1870 é que algumas mulheres passaram a ter algum tipo de formação mais específica. As mulheres foram privadas da educação formal devido ao seu gênero, não à sua classe, criando assim uma barreira intelectual que dividia homens e mulheres.<sup>111</sup>

### 3.2 Duas obras representativas

Para exemplificar a tese de Jauss (1994)<sup>112</sup>, especificamente a sexta, que investiga o fator sincrônico entre obras do mesmo gênero, foram escolhidas duas escritoras contemporâneas às Irmãs Brontë, autoras de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno* e *Cranford*. Essas duas obras mostram outras possibilidades estéticas e temáticas em suas narrativas que acabaram por comprovar e ampliar discussões importantes propostas pelas autoras inglesas deste período até a contemporaneidade.

*Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, escrito por Mary Shelley (1797-1851), publicado pela primeira vez em 1818, anonimamente, quando a autora inglesa tinha dezenove anos, é considerado a primeira obra de ficção científica: o monstro presente no enredo é um ser criado experimentalmente pelo próprio homem.<sup>113</sup> Embora tenha feito bastante sucesso quando foi lançado, foi considerado um livro imoral pela crítica londrina. A revista literária e política mais popular da época, o *Quarterly Review*<sup>114</sup>, disse que o livro de Mary Shelley era “uma coleção de absurdos terríveis e repulsivos”. Com

---

<sup>110</sup> *Idem*.

<sup>111</sup> SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 1997.

<sup>112</sup> JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

<sup>113</sup> GORDON, Charlotte. *Mulheres extraordinárias: As Criadoras & A Criatura*. Rio de Janeiro: Darkside, 2020.

<sup>114</sup> Resenha publicada no The Quarterly Review em janeiro de 1818. Disponível em: <<https://knarf.english.upenn.edu/Reviews/quarter.html>>. Acesso em: 21 ago. 2024.

esse livro, a autora criou um gênero de horror que influenciaria muitas outras obras literárias até os dias de hoje. A obra é dividida em três volumes contando com vinte e quatro capítulos; possui formato epistolar, estratégia comum nos romances góticos como forma de confirmação da verossimilhança segundo Alexandre Meireles da Silva (2006).<sup>115</sup>

A narrativa inicia com a troca de cartas entre o jovem explorador inglês Robert Walton e a irmã Margaret Saville, que se encontra na Inglaterra. Ele escreve a partir de uma expedição científica no Polo Norte. Durante a viagem, o navio encalha em águas geladas, quando a tripulação avista alguém navegando em um trenó. Quando o navio se desprende das geleiras, eles encontram e resgatam um homem que começa a contar a sua história. O homem em questão é Victor Frankenstein, filho de um aristocrata suíço. Quando adolescente, ele se apaixonou pelas ciências naturais, o que na universidade tornou-se uma obsessão.

A morte, como preocupação primordial do ser humano, sempre foi tema presente na literatura e, no caso da obra de Mary Shelley, seu personagem Victor quer superá-la, recriando a vida sem se importar com os limites da ética. Ele, então, descobre uma forma de animar a matéria sem vida, criando um ser novo, gigantesco, a partir de corpos já em decomposição retirados de cemitérios, infundindo “uma centelha na coisa inanimada”:<sup>116</sup>

Apesar de eu ser capaz de conceder vida, preparar um receptáculo para ela, com toda a sua confusão de fibras, músculos e veias, permanecia um trabalho de dificuldade e esforço inconcebíveis. Inicialmente, oscilei entre tentar criar um ser como eu mesmo ou de organização mais simples [...].<sup>117</sup>

O contexto científico de então pressupõe uma associação com a eletricidade, já que os estudos de Luigi Galvani, pioneiro na bioeletricidade, antecede o período de lançamento do romance. Foi ele o responsável pelos testes em sapos mortos que, com a eletricidade, tinham espasmos.<sup>118</sup> O mesmo acontece com a criatura da narrativa:

Já era de manhã; a chuva batia melancolicamente contra as vidraças e minha vela fora quase toda consumida, quando, sob sua luz débil, vi o

---

<sup>115</sup> SILVA, Alexandre Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.

<sup>116</sup> SHELLEY, Mary. *Frankenstein Ou O Prometeu moderno*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020. p.74.

<sup>117</sup> *Idem*, p.68.

<sup>118</sup> BATISTA, Michel Corcia. Literatura e ciência: o livro Frankenstein de Mary Shelley como possibilidade para a educação científica. *Arquivos do MUDI*. UTFPR-Paraná: v.24, n.1, ano 2020. p.22-34.

torpe olho amarelo da criatura se abrir; ela respirou fundo, e um movimento convulsivo agitou seus membros.<sup>119</sup>

Ao terminar o experimento, Victor Frankenstein é tomado por uma forte consciência do que fez e fica horrorizado. A criatura acabar por sumir e Victor sabe que o abandonou para lidar com o quer que seja, sozinho no mundo. Ele decide voltar para perto da família, porém, poucos dias antes de voltar para casa, Victor recebe uma carta do pai informando que o irmão mais novo, William, fora assassinado. Mesmo antes da confirmação do assassinato, ele já tinha certeza absoluta de que o irmão seria apenas o primeiro de outras vítimas da sua criatura.

Quando chega em Genebra, Victor descobre que uma jovem e dedicada serviçal que a família havia adotado, Justine Moritz, fora acusada do assassinato do irmão. Ela é julgada e condenada à morte, apesar de se dizer inocente. Mesmo tendo certeza que a criatura que criou é o assassino do irmão, Victor fica calado e deixa uma inocente pagar pelo crime. Ele teme que ao dizer o que fez, seja taxado como louco. Então, em um período de férias nas montanhas, encontra a criatura e ela toma a palavra, contando a vida que levou no período em que esteve sumida. Entendendo que não conseguiria viver entre os humanos, pede que Victor crie uma companheira para ele, um ser igual em natureza. O monstro se enfurece ao constatar que não teria seu pedido atendido e jura vingança. Victor casa-se com a noiva e, ao lembrar do aviso da criatura, viaja para longe logo após o casamento. Porém, a ameaça é cumprida, sua esposa é assassinada pelo monstro. Após o ocorrido, o cientista então promete dedicar o resto de sua vida a encontrar a criatura e se vingar e, assim, começa a sua busca.

Victor tenta encurralar a criatura pelo Norte, no gelo. Em uma perseguição de trenó puxada por cães, quase o alcança, mas o mar abaixo deles fica instável e ocorrem quebras de gelo, deixando um abismo intransponível entre eles. Nesse ponto, Walton encontra Victor, e finaliza a história em uma série de cartas para a irmã dizendo que o homem resgatado já estava bastante doente quando foi encontrado e que acabou morrendo pouco depois de contar sua história. Conta que, ao entrar no quarto, assustou-se ao ver a tal criatura chorando sobre o corpo de Victor. O monstro fala a Walton sobre sua imensa solidão, e remorso. Ele afirma que, agora que o seu criador morreu, ele também pode

---

<sup>119</sup> SHELLY, Mary. *Frankenstein Ou O Prometeu moderno*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020. p.74.

acabar com seu sofrimento. Em seguida, pulou em uma jangada e desapareceu na imensidão escura.

O subtítulo “Prometeu Moderno” faz referência ao conto trágico da mitologia grega, no qual Zeus ordenou que Prometeu, que era um titã, e seu irmão Epimeteu criassem pessoas e animais. Epimeteu criou os animais e deu-lhes ótimas qualidades, não sobrando nada para dar às pessoas. Prometeu então roubou o fogo dos deuses e deu aos humanos, causando a ira de Zeus. Como castigo, Zeus amarrou Prometeu a uma rocha e fez com que todos os dias uma águia comesse seu fígado, sendo que a noite um novo fígado crescia para que a águia pudesse comê-lo novamente. Os humanos também foram castigados por Zeus. A primeira mulher, Pandora, foi enviada a Terra junto com uma caixa que não poderia ser aberta. Curiosa, Pandora abriu a caixa e liberou os males pelo mundo.<sup>120</sup>

Ao associar o cientista Victor Frankenstein a Prometeu, Mary Shelley talvez estivesse sugerindo que seu personagem quis ser Deus, ao utilizar um poder que não lhe pertencia. Victor, como Prometeu, ultrapassa o que seria ético e moral desafiando a morte como ordem natural da vida e, por isso, foi castigado severamente. Talvez, uma interpretação possível para a narrativa é que a busca incessante pela ciência poderia transformar os homens em uma espécie de Prometeu Moderno, condenado pela sua própria pretensão.

*Cranford* foi escrito em 1853 pela escritora inglesa Elizabeth Gaskell (1810-1865). O romance foi publicado em oito volumes na revista *Household Words*, editada pelo autor inglês Charles Dickens, de quem Gaskell era amiga. Gaskell também era amiga de Charlotte Brontë e foi responsável pela publicação da primeira biografia sobre Charlotte e sua família.

Na primeira frase de *Cranford* o romance já demonstra possuir um cunho feminista: “Em primeiro lugar, Cranford pertence às amazonas, pois todos os moradores das melhores casas são mulheres”.<sup>121</sup> Como explica Katherine Leigh Anderson (2009), em princípio, o romance apresenta uma resistência a qualquer modernização que possa pôr fim a essa comunidade organizada a partir do poder feminino. E essa modernização,

---

<sup>120</sup> ALVARENGA, Maria Zelia de. *Prometeu - A Criação da Humanidade*. São Paulo: Editora Escuta, 2023.

<sup>121</sup> GASKELL, Elizabeth. *Cranford*. Rio de Janeiro: Lafonte, 2022. p.1.

trazida pelo progresso, é representada pela presença masculina, vista como uma ameaça.<sup>122</sup>

O livro de Gaskell foi escrito para um público que, em tese, aceitaria bem as mudanças que a Inglaterra do período vitoriano estava passando; um público com costumes mais modernos do que os moradores da cidade ficcional. Porém, o fato de o seu leitor ser mais, ou menos conservador, do que os personagens do romance é o que torna a obra bem-humorada, característica praticamente unanime entre os críticos da época.<sup>123</sup>

Cranford, cenário da narrativa, é uma cidade pequena do norte da Inglaterra onde as mulheres são maioria nas classes mais abastadas, formada praticamente por viúvas e “solteironas” que se esforçam para manter os costumes conservadores. Existe sim homens na comunidade, mas eles fazem parte da classe trabalhadora. Fica claro, já no começo do romance, que o que acontece de importante na cidade pertence ao cotidiano doméstico feminino e não ao âmbito dos negócios ou mesmo no plano industrial, que seriam obviamente masculinos.

A história é narrada por Mary Smith, uma jovem que já morou em Cranford, mas que foi morar em uma cidade próxima chamada Drumble. Vive com o pai, que é empresário, e por sentir-se muito sozinha, faz várias viagens para a sua antiga cidade. Em Cranford, Mary fica principalmente na casa da senhorita Matty Jenkyns, filha do falecido reitor, e essa amizade entre a velha “solteirona” e a moça mais jovem dá uma ideia do efeito que suas respectivas idades têm em suas atitudes e personalidades.<sup>124</sup> É também através do olhar de Mary que o leitor entende como a sociedade dessa pequena cidade se organiza em volta de uma série de códigos de conduta e gentilezas, desde o horário de visitas, os assuntos a serem abordados, as vestimentas e os comportamentos que devem ser seguidos por todos, as peculiaridades e fantasias femininas. Mary oferece o ponto de vista de alguém que, apesar de familiarizada com a comunidade, pode retratar tudo o que acontece com o olhar de quem está afastada o suficiente para tanto.

Aparentemente, o enredo pode ser uma série de recortes da vida dos personagens, não muito denso; cobre eventos como casamentos, quem perdeu sua fortuna, nascimentos ou falecimentos:

---

<sup>122</sup> ANDERSON, Katherine Leigh. *Preservation and Progress in Cranford*. Department of English, Lund University, 2009.

<sup>123</sup> *Idem.*

<sup>124</sup> *Idem.*



Minha última visita a Cranford foi no verão. Não houve nascimentos, mortes ou casamentos desde a última vez em que estive lá. Todos continuavam morando nas mesmas casas e usavam mais ou menos as mesmas roupas, antiquadas e bem conservadas.<sup>125</sup>

Com a falência de Matty Jenkyns, esta fica relutante em se desfazer de seus bens e ganhar uma renda alugando um pequeno quarto da casa. Então, Mary descobre uma forma da amiga ter uma renda com a venda de chá e as vendas acabam sendo um sucesso, o que seria uma pequena introdução ao pensamento capitalista, pouco comum em mentes femininas:

E se a srta. Matty vendesse chá? Poderia ser representante da Companhia das Índias Orientais. Eu não via qualquer objeção a essa ideia, ao contrário, muitas vantagens (presumindo-se que a srta. Matty concordasse em superar a degradação de condescender com a atividade comercial).<sup>126</sup>

A jovem narradora do romance seria a representação da modernidade, enquanto as senhoras representariam a mentalidade conservadora da época. À medida que Mary Smith traz seu conhecimento dos costumes progressistas de Drumble para a cidade do interior, mostra a possibilidade da boa convivência entre ambos os valores.<sup>127</sup>

*Cranford* é um romance quase utópico de Gaskell, pois traz uma sociedade possível formada por mulheres em plena era vitoriana. A justificativa para os homens não marcarem presença nessa cidade seria por não haver nenhuma ocupação econômica ou mesmo algum tipo de indústria, o que causa um estranhamento em uma época marcada pela Revolução Industrial na Inglaterra. Por outro lado, fica claro que há uma crítica à associação entre o homem e o progresso desenfreado, a ao papel da mulher como guardiã das tradições, porém alijada de qualquer participação dentro do processo da modernização da sociedade. A narrativa propõe uma possibilidade de equilíbrio entre as tradições e o acolhimento, representado pelo feminino, e a modernidade naquele espaço de mulheres que acabam por aceitar o progresso trazido pelas ideias que a jovem propõe.<sup>128</sup>

*Cranford* e *Frankenstein* discutem temas como o progresso e os avanços da ciência frente às tradições e à ética. Esses temas conversam com os temas atuais quando

---

<sup>125</sup> GASKELL, Elizabeth. *Cranford*. Rio de Janeiro: Lafonte, 2022. p.23.

<sup>126</sup> *Idem.* p.173.

<sup>127</sup> ANDERSON, Katherine Leigh. *Preservation and Progress in Cranford*. Department of English, Lund University, 2009.

<sup>128</sup> *Idem.*

se pensa nas pesquisas envolvendo DNA ou a criação da Inteligência Artificial e como elas já tem transformado a vida das pessoas. Ao ler *Frankenstein* o leitor se depara com as consequências de um ato que surgiu da curiosidade científica e mesmo da vontade de confrontar a morte. Essas questões passam também pela sétima tese de Jauss (1994) e os paralelos entre literatura e vida social.

### 3.3 A contribuição das irmãs Brontë para o romance como gênero

Charlotte (1816-1855), Emily (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849) são três irmãs inglesas que viveram e morreram no século XIX. São filhas de Maria Branwell e do reverendo Patrick Brunty, que se casaram em dezembro de 1812. O reverendo trocou seu sobrenome irlandês por Brontë quando foi estudar em Cambridge. Os dois tinham aspirações literárias e chegaram a publicar ensaios religiosos. Além das três autoras famosas, Maria e Patrick tiveram mais três filhos, Maria (1814-1825), Elizabeth (1815–1825), e Branwell (1817-1848). Com a morte de Maria Branwell em 15 de setembro de 1821, Elizabeth Branwell, irmã dela, mudou-se para Haworth para ajudar a cuidar dos sobrinhos. Sendo muito religiosa, a tia teve forte influência nos escritos das três sobrinhas.<sup>129</sup>

O salário de reverendo não garantia uma situação financeira confortável para a família Brontë, mas Patrick sabia que tinha que providenciar alguma forma dos filhos trabalharem e se sustentarem. O casamento para as meninas estava fora de cogitação, pois não tinham dote, então sobrava apenas o trabalho de governanta ou professora. As jovens da época deveriam aprender a ler, escrever, desenhar, tocar piano, costurar, falar corretamente, ter comportamento adequado, saber falar francês, italiano e um pouco de alemão. Matemática e as línguas clássicas eram ensinadas exclusivamente aos homens nesse período. Elizabeth Gaskell na biografia<sup>130</sup> que escreveu sobre a Charlotte Brontë, diz que Patrick sempre encorajou as filhas a se interessarem pelos livros, mas os limites eram dados pela tia Elizabeth. O pai ensinava a teoria e a tia ensinava os trabalhos domésticos.

---

<sup>129</sup> A referência utilizada para esta parte do texto foi retirada do livro: BARKER, Juliet. *The Brontës. Wild Genius on the Moors: The Story of a Literary Family*. New York: Pegasus Books, 2013, considerada a principal biografia da família Brontë.

<sup>130</sup> GASKELL, Elizabeth. *A vida de Carlote Brontë*. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2020.

Em relação a personalidade, Branwell, o irmão, era volúvel, falante e de personalidade mais expansiva. Charlotte era mais séria, moralista, mas também tinha convicções fortes. Anne tinha um bom senso de humor, era piedosa e resignada. Emily era reservada, não gostava de muito contato com as pessoas fora da família e também tinha opiniões fortes, além de gostar de animais. Sobre as outras duas irmãs, Elizabeth e Maria, sabe-se pouco. Branwell e Charlotte eram próximos, assim como Emily e Anne.

Para que as filhas tivessem uma formação melhor, Patrick pediu dinheiro emprestado para que as mais velhas, Maria e Elizabeth, fossem para a escola *Clergy Daughter's School* em 21 de julho de 1824. Em 10 de agosto do mesmo ano Charlotte se juntou as duas irmãs, e em 25 de novembro foi a vez de Emily. As irmãs Maria e Elizabeth contraíram tuberculose na escola e morreram com 11 e 10 anos respectivamente em 1825. Charlotte e Emily voltaram para casa e continuaram a receber educação do pai e da tia junto com Anne. Nessa época, elas começaram a dar os primeiros passos na escrita. Escreviam histórias que inventavam para passar o tempo em papéis que dobravam em formato de livrinho com quatro e cinco centímetros. Anne e Emily criaram juntas *O mundo de Gondal*. Charlotte e Branwell criaram *Angria*.

Em janeiro de 1831, Charlotte começou seus estudos em *Roe Head School*, e na segunda metade de 1835 Emily também foi mandada para lá. Porém, o período na escola foi muito difícil para Emily que, de tanta saudade de casa, ficou doente. Temendo perder mais uma filha, Patrick chamou Emily de volta e Anne passou a frequentar a escola no lugar da irmã; ela era uma aluna aplicada e chegou a receber uma medalha de bom comportamento. Anne frequentou a escola por apenas dois anos e, em 1837, ela e Charlotte retornam para Haworth. Em março de 1839, Anne conseguiu uma posição de preceptora na casa da família Ingram, em Blake Hall. A experiência não foi tão boa, servindo de inspiração para o primeiro romance da escritora, *Agnes Grey*. Apesar da experiência ruim, em 1840, Anne tornou-se preceptora da família Robinson junto com seu irmão Branwell, que virou tutor de Edmund Robinson. Dessa vez, Anne teve sucesso com as alunas Elizabeth, Mary e Lydia, que além de aceitarem bem seus ensinamentos como professora, tornaram-se amiga dela pela vida toda.

Ainda segundo Juliet Barker (2013), ao que tudo indica, Anne Brontë teve apenas um interesse amoroso ao longo da vida, o aprendiz de seu pai, William Weightman, que conheceu em 1842. Essa é apenas uma suposição, já que não existem evidências sobre um relacionamento entre os dois além de um poema que Anne escreveu depois de William

ter morrido de cólera, chamado *I will not mourn you, lovely one*. Ainda em 1842, a tia que cuidava dos irmãos, Elizabeth Branwell, também morreu, deixando para os sobrinhos, ao todo, 350 libras. Com a parte desse valor, Charlotte e Emily foram estudar em Bruxelas quando tinham vinte e cinco e vinte e seis anos, respectivamente. Branwell e Anne não fizeram parte dessa viagem, e pela primeira vez, as três irmãs foram separadas. Essa separação deixou marcas tanto na vida de cada uma como registros na vida de escritoras.

O local em que as irmãs estudaram e trabalharam era o *Pensionnat Héger*, uma escola que pertencia ao casal Héger e ficava na Rue d'Isabelle, em Bruxelas. Durante sua estadia, as duas foram muito elogiadas por seus professores por sua inteligência e, ao final do curso, ganharam um certificado que lhes permitiu, no futuro, abrir sua própria escola em Yorkshire. Emily aprendeu a tocar piano e as duas aprenderam francês e alemão, chegando a escrever ensaios literários nessas línguas. Também aprofundaram o conhecimento em algumas influências literárias e artísticas como as ilustrações de John Martin e na obra do poeta Lord Byron, com quem já haviam tido contato quando crianças, só que nesse período de uma forma crítica. Porém, o maior impacto que a vivência em Bruxelas provocou nas duas irmãs foi seu contato com o Prof. Constantin Héger.

Segundo Juliet Barker, o relacionamento das duas irmãs com Héger é um ponto de discussão entre os biógrafos da família. Acredita-se que por parte de Héger, o contato tenha sido sempre profissional e respeitoso; por parte das irmãs é possível perceber que se apegaram a personalidade forte e persuasiva dele, e que isso teve reflexos em seus personagens masculinos, como no caso de Heathcliff em *O morro dos ventos uivantes*, no Senhor Rochester em *Jane Eyre* e no Senhor Paul em *Villette*. Inclusive, especula-se que Charlotte tenha se apaixonado por Constantin Héger, que era casado e ao que tudo indica, nunca correspondeu aos sentimentos dela. O primeiro livro que Charlotte escreveu, *O professor*, teria sido sobre essa experiência, pois o personagem principal, que era professor, apaixona-se por uma de suas alunas, coincidentemente ou não.

Para Madhumita Majumdar (2016)<sup>131</sup>, o brilho dos personagens masculinos de Charlotte e Emily não se reflete no romance mais conhecido de Anne, *A Senhora de Wildfell Hall*. Arthur Huntingdon possui alguns traços byronianos, mas lhe falta alguns dos atributos que tornam Heathcliff e Rochester os arquétipos de masculinidade que são.

---

<sup>131</sup> MAJUMDAR, Madhumita. *The Brontë Novels: Anxiety, Rebellion and Varieties of Conservative Ideology*. 2016.184f. Tese (Doctor of Philosophy - Arts) – Department of English, Jadavpur University: 2016.

Os romances de Anne são mais racionais, enquanto das outras irmãs apresentam-se mais passionais. É possível perceber nuances dos autores Ann Radcliffe, Horace Walpole, Gregory “Monk” Lewis e Charles Maturin nas obras de Anne. Arthur Huntingdon é um personagem criado para provocar o leitor, mais do que para abalar ou cativar. Ele causa repulsa por sua natureza violenta e seu vício em álcool e, diferentemente de Heathcliff e do Senhor Rochester, não possui qualquer qualidade que o torne passível de redenção.

Após o luto da morte da tia, Anne e o irmão voltam a trabalhar com os Robinson, mas Branwell se envolve com a Sra. Robinson e os dois acabam sendo demitidos em 1845 quando o caso foi descoberto. Biógrafos da família Brontë acreditam que o caso que Branwell teve com uma mulher casada e seu vício em bebida após o termino do relacionamento, tenha influenciado a irmã Anne na criação do livro *A Senhora de Wildfell Hall* e no personagem Arthur Huntingdon.<sup>132</sup>

Em maio de 1846 as irmãs se aventuraram no mundo editorial publicando um livro de poemas de 165 páginas pela Aylott and Jones com os famosos pseudônimos Currer, Ellis e Acton Bell. Os críticos ficaram mais empolgados com o nome dos autores do que com a obra, que após um ano do lançamento tinha vendido apenas duas cópias. Em 1847 as irmãs tentaram publicar seus primeiros romances: *O professor*, de Charlotte, *O morro dos ventos uivantes*, de Emily, e *Agnes Grey*, de Anne. Porém, o livro de Charlotte foi recusado e apenas os outros dois foram publicados em três volumes pelo editor Thomas Cautley Newby.

Já tendo escrito seu segundo romance, Charlotte Brontë conseguiu publicar seu livro *Jane Eyre* em 16 de outubro de 1847 pela Smith, Elder & Co. O livro foi um grande sucesso, sendo que a primeira edição vendeu 2.500 cópias e esgotou em três meses. A segunda edição saiu em janeiro de 1848 e uma terceira em abril. O mesmo não aconteceu com *O morro dos ventos uivantes* e *Agnes Grey*, o primeiro foi considerado dramático pelos críticos e o segundo foi totalmente negligenciado.

Em junho de 1848 o segundo livro de Anne Brontë, *A Senhora de Wildfell Hall*, foi publicado por Thomas Coutley Newby. O livro também foi lançado nos Estados Unidos junto com *Jane Eyre*, porém, os dois romances saíram com o mesmo pseudônimo, o de Currer Bell, o que na Inglaterra repercutiu como todos os livros lançados sendo de

---

<sup>132</sup> BARKER, Juliet. *The Brontës. Wild Genius on the Moors: The Story of a Literary Family*. New York: Pegasus Books, 2013.

apenas uma pessoa. Para resolver o mal-entendido, Charlotte e Anne foram até Londres e se apresentaram para George Smith, da Smith, Elder & Co. Emily não foi para não perder o anonimato. Apesar da confusão, *A Senhora de Wildfell Hall* fez sucesso entre os leitores e após seis semanas da primeira edição, ganhou uma nova tiragem.

No mesmo ano da publicação do segundo livro de Anne, Branwell morreu aos 31 anos de tuberculose no dia 24 de setembro de 1848. A doença se mostrou devastadora para a família Brontë, pois logo após a morte do irmão, Emily começou a apresentar os primeiros sinais e pior, se recusou a tomar qualquer medicamento ou ter acompanhamento médico. A autora afirma que ela morreu no dia 19 de dezembro de 1848 aos 30 anos no sofá da casa, pois também se recusava a ficar na cama. Anne e Charlotte perderam os dois irmãos com uma diferença de três meses.

Nessa biografia Juliet Barker diz ainda que Anne também não estava bem e começou a apresentar os sinais da tuberculose, mas ao contrário de Emily, fez todos os tratamentos médicos indicados. Para tentar melhorar sua saúde, Anne pediu que Charlotte a levasse para Scarborough, cidade litorânea no norte de Yorkshire. Anne não desejava morrer sem antes ter feito algo de bom no mundo, demonstrando que ela tinha planos para o futuro. Na biografia escrita por Elizabeth Gaskell (2020), em uma das últimas cartas que escreveu, Anne expressou esse desejo para a amiga Miss Ellen:

Mas eu queria que fosse da vontade de Deus que Ele me poupasse, não apenas pelo bem do papai e de Charlotte, mas porque eu ainda desejo fazer algum bem para este mundo antes de partir. Eu tenho muitas ideias para o futuro – são modestas e limitadas, de fato – mas ainda assim, não gostaria que não dessem em nada, e que eu tivesse vivido por um propósito tão pequeno. Mas será feita a vontade de Deus.<sup>133</sup>

No percurso para Scarborough a saúde de Anne se deteriorou e ficou claro para Charlotte e Ellen, que faziam companhia para Anne, que ela não teria muitos dias de vida. Ela morreu calma e serena aos 29 anos no dia 28 de maio de 1849, apenas quatro dias depois de deixar sua casa em Haworth. Consciente até o fim, suas últimas palavras foram

---

<sup>133</sup> GASKELL, Elizabeth. *A vida de Charlotte Brontë*. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2020. p.263.

para a irmã Charlotte, “tenha coragem”. Anne foi enterrada em Scarborough, ao contrário de toda a sua família que está em Haworth.<sup>134</sup>

Depois da morte de Anne, Charlotte Brontë publicou os livros *Shirley* em 26 de outubro de 1849 e *Villette* no dia 28 de janeiro de 1853. No dia 29 de junho de 1854, Charlotte casou-se com Arthur Bell Nicholls, ajudante de seu pai. Os primeiros anos de casamento foram muito felizes para os dois, mas ao ficar grávida aos 38 anos, sua saúde se tornou frágil. Charlotte morreu na manhã do dia 31 de março de 1855, apenas três semanas antes de seu aniversário de 39 anos, de tuberculose.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> BARKER, Juliet. *The Brontës. Wild Genius on the Moors: The Story of a Literary Family*. New York: Pegasus Books, 2013.

<sup>135</sup> Não existe um consenso sobre a causa da morte de Charlotte Brontë. Alguns biógrafos dizem tuberculose e outros que foi devido a gravidez e as violentas náuseas que sentia que a desgastaram e a levaram à morte. O bebê morreu junto com a mãe.

#### 4 JANE EYRE / CHARLOTTE BRONTË

*Ao autor de “Jane Eyre”, damos as boas-vindas a um homem destinado a assumir uma posição decidida e importante na literatura inglesa.<sup>136</sup>*

*Jane Eyre* é o segundo romance escrito por Charlotte Brontë que, conforme explicado, foi publicado com o pseudônimo Currer Bell em 1847. Além dessa obra, também publicou *O professor* (1846), *Villete* (1853) e *Shirley* (1849). Mas foi com o romance *Jane Eyre* que Charlotte foi reconhecida como uma grande escritora.

A crítica literária recebeu bem a obra, mesmo com uma protagonista que não preenchia as preferências da época. Jane não era rica e nem bonita, e apresentava um temperamento voluntarioso para os padrões sociais de então. Uma das críticas na época dizia que a “Inglaterra está em choque com o livro”<sup>137</sup>, uma vez que a heroína se comportava diferente das outras mulheres vitorianas quando se tratava de amor, orgulho e autoafirmação. Jane não queria ter apenas um bom casamento, ela também queria conquistar a sua independência, pessoal e financeira, o que fez com que *Jane Eyre* fosse um dos primeiros romances a abordar o livre arbítrio feminino.

*Jane Eyre* narra a trajetória de uma jovem órfã que dá título à obra. Após a morte dos pais, ela vai morar com a família do tio, que também morre, mas antes pede a mulher, a senhora Reed, que cuide da criança. Na casa abastada da esposa do tio falecido que a acolhera, ela é tratada com indiferença pela tia e violência pelos dois primos. Após nove anos sendo humilhada e maltratada, Jane se volta contra a tia e primos e é enviada para um colégio interno chamada Lowood. Nessa instituição ela passa oito anos de muita dificuldade e privações, já que a escola é mantida por doações e recebe muitas crianças.

De aluna, ela se torna professora da instituição e nessa posição passa dois anos, até que, querendo ter novos desafios e conhecer o mundo fora dos muros do colégio,

---

<sup>136</sup> Resenha de Charles Dana publicada no The Harbinger em 22 janeiro de 1848. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20120204163441/http://faculty.plattsburgh.edu/peter.friesen/default.asp?go=244>>. Acesso em: 27 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>137</sup> O'BRIEN, Kate. *The Romance of English Literature*. New York: Adprint Limited London, 1944. p.256-257.



responde um anúncio de um jornal para preceptora. É aceita na função e passa a cuidar da educação de uma menina de origem obscura em uma grande mansão chamada Thornfield Hall de propriedade de um homem rico, o Senhor Rochester.

A vida de Jane continua monótona nessa mansão até conhecer o proprietário, por quem se apaixona mesmo com a diferença de idade e a desigualdade social e financeira entre eles. Rochester também se apaixona por ela, porém, ele esconde um segredo, já que é casado e com uma mulher estrangeira que ele deixa presa no sótão da casa por apresentar problemas mentais. Apesar de já ser casado, ele a pede Jane em casamento e ela só descobre que ele possui uma esposa no dia do casamento. Com essa descoberta, Jane foge de Thornfield Hall apenas com a roupa do corpo.

Após a fuga, Jane encontra abrigo na casa de um membro da Igreja, que a salva da morte. Para recompensar a gentileza, Jane passa a dar aulas para meninas pobres nos arredores desse local. Ao receber uma herança inesperada, Jane descobre que as pessoas que a acolheram são seus primos, filhos de uma tia paterna. Com uma parte do dinheiro ela ajuda essa pequena comunidade e passa a fazer planos para o futuro. O primo que a ajudou, St. John, a pede em casamento e quer levá-la com ele para uma missão missionária longe da Inglaterra, mas seu coração ainda pertence ao Senhor Rochester.

Movida por essa paixão, ela decide voltar e procurar Rochester; o encontra viúvo e modificado física e moralmente. A mulher dele provocou um grande incêndio em Thornfield Hall, o que acabou provocando a própria morte, além de deixar Rochester cego e com algumas queimaduras. Agora que não existe mais um impedimento para o casamento entre os dois, Jane decide se casar com ele ao final do romance.

Embora tenha escrito quatro romances, *Jane Eyre* é considerado o mais famoso de Charlotte Brontë. Além disso, foi escrito junto com as irmãs, mantendo o anonimato da autora, que teve a identidade revelada só depois do sucesso dessa obra.

#### **4.1 Uma personagem não convencional**

*Jane Eyre* é uma das primeiras obras a apresentar uma protagonista não convencional, talvez por ser descrita pela autora como “feia”, e outros personagens da obra reforçarem esse estereótipo. Jane também não é submissa, pelo contrário, é uma heroína questionadora, deseja ser independente através de seu trabalho. Não aceitar o que

a sociedade da época impunha às mulheres é outro traço da sua personalidade, que ela expõe ao refletir consigo mesma sobre o quão injusto é o mundo para uma mulher em comparação aos homens:

Tem-se a crença de que as mulheres, em geral, são bastante calmas, mas as mulheres sentem as mesmas coisas que os homens. Precisam exercitar suas faculdades e ter um campo para expandi-las, como seus irmãos costumam fazer. Elas sofrem de uma restrição tão rígida, e de uma estagnação tão absoluta, como os homens sofreriam se vivessem na mesma situação. É um pensamento estreito dos seres privilegiados do sexo masculino dizer que as mulheres precisam ficar isoladas do mundo para fazer pudins e cerzir meias, tocar piano e bordar bolsas. É fora de propósito condená-las, ou rir delas, se elas desejam fazer mais ou aprender mais do que o costume determinou que fosse necessário para pessoas do seu sexo.<sup>138</sup>

A educação é outro discurso emancipatório que aparece na narrativa como a principal ferramenta transformadora na vida de Jane. É através dos estudos que ela consegue liberdade social. Para as mulheres da época, só era possível viver do próprio salário se fossem governantas ou professoras, justamente as duas profissões que Jane exerce no romance. Então, essa dedicação aos livros aparece desde cedo na obra; ainda pequena a personagem já entende o seu lugar frágil na sociedade como órfã e menina.

Durante o período em que morou com a Senhora Reed, Jane foi maltratada por ela e seus primos. O primo John batia nela e a insultava, reforçando que ela era uma garota feia e que não fazia parte da família. Jane sentia-se inferior até mesmo aos empregados da casa. A tia, que deveria ser a responsável pelas crianças, não sentia apreço por ela e embora existisse um grau de parentesco, a tia não a via assim. Um dos traumas que Jane carrega durante toda sua vida foi o temido quarto vermelho, local onde o tio faleceu. Quando pequena, era trancada no quarto sozinha sempre que fazia algo que desagradava a Senhora Reed e tinha crises de pânico, alucinando com aparições:

Estou feliz porque a senhora não é minha parenta. Jamais voltarei a chamá-la de tia enquanto eu estiver viva. Jamais virei vê-la depois de crescer. E se alguém me perguntar o quanto eu gosto da senhora, e de como era tratada pela senhora, direi que qualquer pensamento sobre a senhora me faz ficar doente, e que a senhora me tratava com extrema crueldade.<sup>139</sup>

---

<sup>138</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.175.

<sup>139</sup> *Idem*, p.63.

Embora ainda criança, Jane consegue questionar o seu valor no mundo, e sabe que o que passava na casa com a família do tio não está certo. O sentimento de injustiça é grande e um dia ela consegue revidar os argumentos da tia, mostrando pela primeira vez uma voz ativa fruto de uma libertação emocional. Essa pouca idade também a faz buscar uma explicação para tudo o que acontecia com ela, incomum para meninas do século XIX. Ela se mostra consciente e provocadora:

A senhora pensa que eu não tenho sentimentos e que posso ser tratada sem um pinga de amor ou gentileza. Mas não posso viver dessa maneira e a senhora não tem compaixão. Devo lembrar-lhe como a senhora me empurrou - de forma brusca e violenta - para o quarto vermelho e me trancou para que eu ficasse lá até o dia da minha morte, embora eu estivesse em agonia, embora eu tenha gritado chorando, sufocada de aflição, “tenha piedade! Tenha piedade Tia Reed”, e aquele castigo me foi dado pela senhora porque seu filho malvado me bateu - me bateu por nada. Contarei a quem quer que me pergunte exatamente essa história. As pessoas pensam que a senhora é uma boa mulher, mas a senhora é má, não tem coração. A senhora é que é dissimulada!<sup>140</sup>

Sendo para a Senhora Reed um empecilho, Jane é enviada para o colégio interno, ou orfanato, e lá a personagem passa por novas provações. A autora aproveita esse momento da narrativa para criar um triste cenário com ambiente insalubre, pouca comida e falta de higiene; vestimentas inadequadas para o tempo frio que fazia no interior da Inglaterra, acomodações precárias e surto de doenças que se espalhavam facilmente entre as crianças. Corroborando com o que é apresentado nessa situação em específico, e fazendo uma comparação com outra obra contemporânea as irmãs Brontë, está o romance *Oliver Twist* (1838) de Charles Dickens. No romance, o autor também traz à luz as condições precárias dos orfanatos e os maus-tratos que as crianças comumente sofriam nesses lugares.

Mas é perante as adversidades que Jane passa em Lowood, que a personalidade dela se molda. Durante os oito anos que ela fica nessa instituição, passa de aluna à professora e percebe que tendo essa profissão poderia almejar coisas maiores, como ser livre. Os estudos poderiam proporcionar a ela liberdade financeira, assim, não precisaria depender de ninguém. Os novos caminhos que desejava para sua vida passavam por

---

<sup>140</sup> *Idem.*

conhecer novas pessoas fora de Lowood, conhecer o mundo. “Desejei a liberdade, suspirei pela liberdade, rezei uma prece pela liberdade que me pareceu ser levada pelo vento leve que soprava. Então abandonei a oração e fiz uma súplica mais humilde por mudança, por estímulo”.<sup>141</sup>

Tendo um novo objetivo em mente, Jane toma uma atitude ousada, que é se oferecer para um emprego. Ela faz isso através de um anúncio publicado em um jornal do condado. No conteúdo desse anúncio ela diz resumidamente que é uma jovem que deseja um emprego para ensinar crianças com menos de quatorze anos, tendo habilidades em inglês, francês, desenho e música, além de referências.

O anúncio de Jane é respondido dias depois e uma nova etapa na vida da protagonista começa. Ela vai trabalhar como governanta e professora de uma menina chamada Adèle na mansão Thornfield Hall, que pertence ao Senhor Rochester. Num primeiro momento, não fica muito claro o parentesco entre Adèle e o Senhor Rochester, já que é dito para Jane apenas que ele é o seu tutor. Mas parece tratar-se da filha de um romance antigo, cuja mãe da menina que, ao morrer, afirma ser ele o pai. Jane vive novas experiências morando em Thornfield Hall e desenvolve uma afeição familiar pela pequena Adèle e os funcionários que vivem na mansão, mas é quando conhece o Senhor Rochester que a vida de Jane passa por uma grande transformação.

No primeiro contado de Jane com o Senhor Rochester, em um encontro casual no meio de uma estrada, quando o cavalo dele se assusta e o derruba, ela logo nota a sua aparência: “Não senti medo dele, apenas uma leve timidez. Se fosse um jovem cavalheiro bonito e de aparência heroica, eu não em atreveria a ficar li, fazer perguntas contra a sua vontade e oferecer meus serviços sem ter sido chamada”.<sup>142</sup> E completa: “No entanto, a testa franzida e a rudeza daquele viajante me fizeram ficar à vontade”.<sup>143</sup>

Mesmo com a diferença de idade e classe social, Jane não demonstra submissão, rebate as falas do Senhor Rochester que a trata com ironia e rispidez, apesar de admirar a inteligência e altivez dela:

- A senhorita estava esperando algum presente Senhorita Eyre? Gosta de presentes? – e procurou meu rosto com um olhar fechado, erado e penetrante.

---

<sup>141</sup> *Idem*, p.138.

<sup>142</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.181.

<sup>143</sup> *Idem*.

- Não sei dizer ao certo, senhor. Tenho pouca experiência com essas coisas, embora em geral sejam agradáveis.
- Em geral, agradáveis? Mas o que é que a senhorita acha?
- Gostaria de ter tempo, senhor, antes de poder dar-lhe uma resposta aceitável. Um presente tem muitos aspectos, não é? E devemos considerá-los todos antes de emitir uma opinião quanto à sua natureza.
- Senhorita Eyre, a senhorita não é uma pessoa tão ingênua quando Adèle. Ela pede um *cadeau* aos gritos na mesma hora que me vê. A senhorita faz rodeios.
- Porque tenho menos confiança sobre aquilo que mereço do que Adèle.<sup>144</sup>

Rochester é um personagem típico vitoriano; proprietário de terras e de pessoas. Os empregados e as mulheres o servem, mas Jane tem atitudes opostas. Ela se posiciona de igual para igual com ele em opiniões, resiste a vontade de submissão de Rochester e é essa força que desperta o interesse dele. Apesar de serem opostos, Jane acaba desenvolvendo sentimentos pelo patrão. Sempre que ele está na mansão solicita a companhia dela e conversam sobre todo tipo de assunto; é a inteligência de Jane que acaba despertando a atenção dele. Em uma dessas conversas, Jane descobre que Adèle não é filha de Rochester, mas de uma mulher com quem ele teve um caso, e como a menina não tinha com quem ficar, ele a acolheu:

Contudo, cumprimento-a mentalmente por sua resposta, a despeito da sua incorreção. Muito mais pela maneira com que foi dita do que pelo conteúdo do discurso. A maneira foi franca e sincera. Quase não se vê isso, ao contrário, o que se vê é afetação ou frieza, estupidez ou incompreensão como retribuições comuns à inocência. (...) Não tenho intenção de bajulá-la. Se a senhorita foi forjada em um molde diferente da maioria, não é mérito seu e sim da natureza.<sup>145</sup>

Quando percebe que está apaixonada pelo patrão, Jane passa a viver um dilema, estava em busca de liberdade e agora se vê refém desse sentimento. Em um primeiro momento, ela acredita que não é correspondida, mesmo ele dando sinais do oposto. O que aflora é a baixa autoestima resultado das humilhações sofridas na infância:

“*Você*” – disse eu, “a favorita do Senhor Rochester? *Você*, dotada do poder de agradar-lhe? *Você*, de alguma forma importante para ele? Vá! Sua loucura me faz mal. E você se entregou ao prazer de sinais ocasionais de predileção – sinais equivocados mostrados por um cavalheiro de família e homem do mundo a uma noviça dependente.

---

<sup>144</sup> *Idem*, p.193.

<sup>145</sup> *Idem*, p.214.

Como se atreveu? Pobre simplória estúpida. Nem mesmo seu interesse próprio fez de você mais sábia? Esta manhã você não repetiu para si mesma a cena passageira da noite anterior? Cubra o rosto e se envergonhe? Ele fez algum elogio aos seus olhos? Sua cega ingênua! Abra suas turvas pálpebras e olhe bem para a sua própria insensatez amaldiçoada! Não faz bem a mulher alguma ser exaltada pelo seu superior, que possivelmente não pode ter a intenção de se casar com ela. É loucura deixar que um amor secreto se inflame dentro de qualquer mulher que, se não correspondido ou desconhecido, pode devorar a vida que o alimenta e se descoberto e correspondido pode levar, como fogo-fátuo, a pantanais cujo lodo ela ficará aprisionada para sempre.<sup>146</sup>

Pensando dessa forma, ela se mantém afastada, contida em relação as demonstrações de interesse que ele tem por ela. Apesar de lutar contra o sentimento, Jane cede às investidas do Senhor Rochester e, em uma das discussões com ele, ela mostra a contradição que está vivendo, a dificuldade que tem em aceitar que o ama e que talvez esse amor, além de ser correspondido, possa ser uma prisão: “Não sou um pássaro, e não fui presa em uma armadilha. Sou um ser humano livre com minha vontade independente, que ora exerço para deixá-lo”.<sup>147</sup> Rochester então, pressiona Jane a aceitá-lo:

- Jane, me aceite, logo. Diga: Edward. Fale o meu nome: Edward, eu me casarei com você.
- O senhor está mesmo determinado? Realmente me ama? Deseja sinceramente que eu seja a sua esposa?
- Desejo. E se for necessário jurar para satisfazê-la, eu juro.
- Então, senhor, eu me caso com o senhor.<sup>148</sup>

Rochester é ríspido e bruto com a protagonista em muitos momentos da narrativa: “Você, sua estranha, sua quase extraterrestre! Eu a amo como amo minha própria carne. Você, pobre e obscura, pequena e simples como é, eu suplico que me aceite como marido”<sup>149</sup>. Mas esse amor acaba por ser o que o redime dos equívocos morais, assim como a compaixão que tem por Adèle, a menina que, mesmo não sendo sua filha, é criada como tal.

Logo após o pedido de casamento, o desejo de Rochester é o de encher Jane de privilégios que a sua classe permite, mas ela nega, não quer perder sua condição de mulher independente e nem deseja parar de trabalhar, o que é visto por ele com certo

---

<sup>146</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.251-252.

<sup>147</sup> *Idem*, p.386.

<sup>148</sup> *Idem*, p.388.

<sup>149</sup> *Idem*, p.387.

estranhamento no começo. Nesse ponto, Jane deixa claro que quer sim ser amada como uma esposa, mas não quer que isso custe sua independência financeira ou mesmo que mude sua personalidade e seus princípios. “Oh, senhor! Não se incomode com joias! Não quero que falem de mim por causa delas. Joias para Jane Eyre soam uma coisa forçada e estranha. Prefiro não usá-las”.<sup>150</sup>

No dia do seu casamento, Jane descobre que o Senhor Rochester já era casado e que a esposa estava viva, sendo mantida presa no sótão da mansão. Rochester explica que não possui uma esposa na prática, pois ela tinha problemas mentais e pede que Jane seja sua amante. Ela reflete e quase cede, mas suas crenças religiosas não permitem:

“*Eu me interesso por mim. Quanto mais solitária, mais sem amigos, mais desamparada eu for, mais respeitarei a mim mesma. Mantereí a lei de Deus que foi sancionada pelo homem. Vou ater-me aos princípios recebidos enquanto estava sã, e não louca como estou agora. Leis e princípios não são para momentos em que não existe tentação. São para momentos como este, quando o corpo e alma levantam-se em revolta contra seus rigores. Severos como são. Invioláveis como devem ser. Se por minha conveniência eu viesse a quebra-las, qual seria a serventia de sua existência? Eles têm serventia, e nisso sempre acreditei*”.<sup>151</sup>

A autora coloca nas conversas entre Jane e Rochester uma questão importante sobre as convenções sociais e do casamento, que parecem ousadas para a época, e que também podem ser um paralelo às questões da liberdade feminina: o casamento que foi imposto pelo pai a ele, e no qual ele nunca foi feliz. Com o enlouquecimento da mulher ele acaba condenado a continuar casado e infeliz, sem poder refazer a vida porque não havia permissão para o divórcio. Os homens podiam ter amantes, mas não podiam se casar novamente. Assim a autora demonstra a hipocrisia da época que também acontecia com os homens e que, não era (e não é) levado em consideração. Esses questionamentos que provocam o leitor podem não ter sido bem aceitos pelos críticos, que esperavam algo diferente da obra, como é o caso do crítico anônimo do *The Spectator*:

Há um problema de comportamento, e não de moralidade, no livro; e o pior de tudo, nem a heroína nem o herói atraem simpatia. O leitor não consegue ver nada de adorável no Senhor Rochester, nem por quem ele está tão profundamente apaixonado, Jane Eyre, para que possamos nos comprometer com a sua causa. O livro, entretanto, demonstra considerável habilidade e poder, só que isso é mostrado mais na escrita

---

<sup>150</sup> *Idem*, p.393.

<sup>151</sup> *Idem*, p.479.

do que nos assuntos abordados; e esse vigor sustenta uma espécie de interesse até o fim.<sup>152</sup>

Em muitos momentos do romance, a protagonista Jane tem atitudes consideradas avançadas para a época, mas quando se trata de convenções ela é como qualquer outra mulher vitoriana que deseja se casar. Quando não aceita ser amante do Senhor Rochester, Jane o abandona e sai da mansão sem levar nada. O horizonte de expectativa do leitor pode ser contrariado nesse momento, pois ao mesmo tempo que a construção de Jane leva a crer que ela pode ser aberta à possibilidade apresentada, ela se mostra conservadora nesse aspecto.

Quase no fim do romance, Jane é pedida em casamento novamente, dessa vez pelo primo St. John. Após deixar a mansão, Jane encontra abrigo na casa de missionários, três irmãos, que depois descobre serem seus primos. Ela passa um tempo com eles e o primo acaba escolhendo Jane para ser sua esposa e ajudante nas missões que faria na Índia. A ideia de um casamento sem amor é impensável para Jane:

Nada fala aqui dentro ou me anima enquanto o senhor fala. Não sinto nenhuma luz se acender. Nada que acelere minha vida. Nenhuma voz me aconselha ou anima. Oh, gostaria de fazer que visse como, neste momento, minha mente é uma masmorra escura, com um medo encolhido e acorrentado em suas profundezas. Medo esse de ser persuadida pelo senhor a assumir uma missão que não posso cumprir.<sup>153</sup>

Essa poderia ser a última chance de Jane de se integrar à sociedade, de ser aceita, mas ao se imaginar casada com St. John, ela recusa. Além disso, o amor é importante para ela e sem ele o casamento seria uma prisão. Casamentos arranjados ou por conveniência eram comuns a época, como o do Senhor Rochester, e aqui a protagonista de Charlotte Brontë se posiciona contra essa prática. E mesmo se Jane quisesse viver sozinha e sem trabalhar ela poderia, pois ao reencontrar os primos, também descobre que um tio deixou uma herança para ela:

E tentei imaginar-me como *sua esposa*. Oh! Nunca seria possível! Como sua auxiliar, sua companheira, tudo estaria certo. Mas como sua esposa ao seu lado sempre, sempre reprimida, sempre controlada, forçada a manter sempre baixo o fogo da minha natureza, compelida a queimar por dentro sem jamais deixar escapar um grito, enquanto a

---

<sup>152</sup> Resenha anônima publicada no *The Spectator* em 6 de novembro de 1847. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20010717040801/http://faculty.plattsburgh.edu/peter.friesen/default.asp?go=253>>. Acesso em: 27 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>153</sup> *Idem*, p.607.



chama aprisionada consumisse cada uma das minhas partes vitais, isso seria algo insuportável.<sup>154</sup>

No fim do romance, Jane “escuta” uma voz chamando-a e tem certeza que é a do Senhor Rochester. Ela deixa os primos e o trabalho na comunidade que estava fazendo e volta a Thornfield Hall. Ao chegar, depare-se com a mansão em ruínas e descobre que Rochester está cego, sem uma das mãos e morando num lugar isolado. Ao reencontrar o antigo patrão, descobre que ele agora está viúvo, consequentemente, livre para se casar com ela. Agora o Senhor Rochester já não é mais o homem imponente de outrora, é dependente da ajuda de outras pessoas e já não frequenta a sociedade local. Ao contrário de Jane, que agora é uma mulher rica e poderia ter um futuro diferente:

- Mas como agora você está rica, Jane, sem dúvida deve ter amigos que cuidarão de você, e não suportarão que se dedique a um aleijado como eu, não?  
- Já disse que sou independente, senhor. Assim como sou rica, sou dona de mim mesma.<sup>155</sup>

De certa forma os papéis se inverteram e na cabeça de Jane ela agora é uma igual, além de poder ser útil para Rochester, já que devido a deficiência física, ele precisará de auxílio. “Amo-o melhor agora que posso ser-lhe útil, do que o amava quando o senhor era orgulhoso da sua independência, quando desdenhava de qualquer posição que não fosse a de provedor e protetor”.<sup>156</sup>

Charlotte Brontë termina seu romance mais famoso com a célebre frase: “Leitor, eu me casei com ele”<sup>157</sup>, o que acontece justamente quando Jane se sentiu igual ao Senhor Rochester, em pensamento e na posição social. Durante toda a obra o leitor tem esse diálogo com a narradora Jane, que em muitos momentos dirige-se diretamente a quem está lendo. Ou seja, o leitor implícito para Jauss e Iser, aquele que o autor pensa que vai ler sua obra.

---

<sup>154</sup> *Idem*, p.613.

<sup>155</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.656.

<sup>156</sup> *Idem*, p.670.

<sup>157</sup> *Idem*, p.675.

## 4.2 Bertha Mason: o duplo de Jane Eyre ou a consciência do Senhor Rochester

A personagem Bertha Mason pode ser analisada sob várias perspectivas, sendo uma delas o duplo de Jane Eyre ou a consciência do Senhor Rochester. Segundo Lellis (2021)<sup>158</sup>, “o duplo ou *doppelgänger*” na literatura é um sócio ou duplicado, podendo ser na parte física ou nas atitudes. Bertha Mason poderia ser o duplo de Jane Eyre porque ela seria, então, a representação dos sentimentos mais violentos e reprimidos da protagonista. Bertha Mason desperta questionamentos porque ao longo do romance ela não aparece muito e nem possui diálogos, mas tem uma importância fundamental tanto para o enredo quanto para o destino de Jane.

Bertha Mason é apresentada ao leitor através do Senhor Rochester, seu marido, e tudo o que se sabe sobre a personagem é sempre contado por outros. O marido afirma que ela é louca e violenta e que por isso a deixou trancada no sótão, afastada da família, amigos e criados. Além de uma cuidadora e de Rochester, ninguém mais sabia da sua existência.

Não podendo desfazer o casamento, Rochester decide, em uma reflexão consigo mesmo, uma voz que ele chama de “Esperança”, voltar para casa e trancar a esposa em um sótão. Assim, ele passa a ter uma vida normal, isentando-se de suas funções como marido:

Pode levar a louca consigo para a Inglaterra. Encerre-a em Thornfield com a atenção e as precauções adequadas. E viaje para onde tiver vontade e forme novos laços que quiser. Aquela mulher que abusou tanto do seu sofrimento e que sujou tanto o eu nome, ultrajou sua honra e arruinou sua juventude, não é a sua esposa nem você é seu marido. Que esteja cercada dos cuidados que sua doença requer, e terá você feito tudo o que Deus e a humanidade exigem. Que a identidade dela e as ligações dela com você sejam sepultadas no esquecimento. Você não deve divulgá-las a nenhum ser vivo. Coloque-a em segurança e conforto, abrigue sua degradação em segredo, e deixe-a.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. *Doppelgänger/Doppeltgänger: topoi em Siebenkäs* (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e *O duplo* (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. 2021.255f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2001.

<sup>159</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.467.

Rochester relata que o casamento com Bertha foi uma armadilha feita pelo seu pai e pelo seu próprio irmão, junto com a família da noiva que pertencia à Companhia das Índias Orientais. O casamento arranjado traria mais dinheiro, terras e *status* social para ambas as famílias, mas o arranjo acabou fracassando para todos. Rochester, que na época se considerava “ingênuo e imaturo”, ficou encantado com a beleza de Bertha e como ela e a família demonstravam muita cortesia e amabilidade, em pouco tempo o casamento foi feito.

Rochester diz que pouco tempo depois do casamento percebeu uma mudança drástica no comportamento de Bertha, uma violência explosiva, um problema que a mãe da esposa também apresentava, motivo pelo qual vivia trancada em um sanatório. Sentindo-se amaldiçoado e enganado, leva a esposa para a Inglaterra, a tranca no sótão, e passa a levar uma vida de homem sem obrigações, tendo relacionamentos amorosos em vários lugares da Europa. O único compromisso assumido por Rochester é para com a menina Adèle e a sua educação, apesar de esclarecer que não é sua filha.

O relato de Rochester sobre a família de Bertha deixa claro que todos possuíam algum tipo de transtorno mental, o que para ele justificaria sua atitude extrema de manter a esposa afastada do convívio familiar. Quando confrontado por um dos irmãos de Bertha no dia do casamento com Jane, ele descreve a todos:

A mãe dela era louca e vivia trancada num sanatório. Havia também o irmão mais novo, que era mudo e completamente idiota. O mais velho, a quem você conheceu, eu não posso odiar, embora deteste todos os seus parentes. Ele possui alguns grãos de afeto em seu débil cérebro, como demonstra pelo contínuo interesse por sua irmã desgraçada, além da ligação quase canina que teve por mim outrora. Talvez algum dia venha a ficar no mesmo estado que ela.<sup>160</sup>

Bertha Mason e Jane Eyre podem ser analisadas como o contraponto uma da outra. Bertha é sempre descrita como desequilibrada, uma mulher explosiva, que manifesta suas emoções perturbadas principalmente à noite. O primeiro contato de Jane com ela foi através de risadas fantasmagóricas que a preceptora sempre escutava à noite na mansão. “Era uma gargalhada demoníaca – baixa, abafada e profunda – que saía, ao que parecia, pelo buraco da fechadura da porta do meu quarto”.<sup>161</sup> Uma das principais características

---

<sup>160</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.463.

<sup>161</sup> *Idem*, p.234.

do louco ao longo da história foi o riso. Porém, esse traço, por muito tempo, foi atribuído a problemas mentais e às mulheres que não se encaixavam nos padrões familiares e sociais exigidos.

Para que as outras pessoas que frequentavam a mansão não perguntassem quem estava no sótão, toda movimentação suspeita na casa era atribuída a cuidadora de Bertha, Grace Poole. O corpo de Bertha é descrito como forte e grande, enquanto o de Jane é pequeno e frágil. “Senhor, me parecia ser uma mulher alta e grande, com cabelo farto e escuro que lhe descia pelas costas”.<sup>162</sup> A mulher de Rochester ataca quando ameaçada e rosna, como um animal. Jane não é louca, mas ouve vozes e vê vultos, tanto em Thornfield Hall quanto quando era criança na casa da tia. Esse episódio, conhecido no livro como “quarto vermelho”, é marcado por um forte descontrole emocional de Jane que foi atribuído pela tia a de um animal selvagem:

- Naquele momento vi perfeitamente o reflexo do seu rosto e dos seus traços no espelho escuro e quadrangular.
- E como eram eles?
- Eram medonhos e assustadores para mim. Oh, senhor, jamais vira um rosto como aquele! Era um rosto sem cor, um rosto selvagem. Quem me dera poder esquecer seus olhos vermelhos e terríveis e suas feições sombrias e arrogantes.<sup>163</sup>

A protagonista aprendeu a reprimir seus sentimentos e vontades desde a infância. Passou por privações físicas e psicológicas tanto com a tia quando criança, quanto no orfanato onde passou a adolescência. Quando conhece seu duplo, Bertha, Jane vê naquela mulher esses sentimentos reprimidos e o que aconteceria se deixasse eles aflorarem: loucura e prisão. Quando descobre que Rochester é casado, Jane foge para se salvar, enquanto Bertha, a louca, permanece presa.

Outra análise para Bertha Mason, é que ela seria a representação da consciência do Senhor Rochester. O casamento arranjado e por conveniência prendeu o personagem masculino a uma convenção que só poderia ser desfeita com a morte de uma das partes. Não podendo se separar, resta a Rochester afastar a figura da esposa e assumir uma vida sem compromissos. Mas o fato de Bertha estar no sótão, sempre aparecendo à noite, é um

---

<sup>162</sup> *Idem*, p.429.

<sup>163</sup> *Idem*.

lembrete de que ela existe, que o compromisso que ele assumiu perante Deus e a sociedade não pode ser desfeito.

Não há na narrativa uma explicação sobre a origem da loucura de Bertha e seus familiares, mas a violência dessa personagem não é direcionada a todos na mansão, muito menos a Jane; o alvo dela é o marido. A figura de Rochester para Bertha pode ser entendida como a de um carcereiro. Em momentos de lucidez, ela parece entender que a situação pela qual passa é por causa dele:

A louca pulou, agarrou a garganta dele ferozmente e mordeu sua face. Eles se engalfinharam. Ela era uma mulher grande com uma estatura quase igual à do marido. E além de corpulenta mostrava na luta que tinha uma força viril. Por mais de uma vez ele quase o estrangulou, apesar do corpo atlético que ele tinha. Poderia tê-la neutralizado com um soco bem dado. Mas não queria fazer isso. Apenas se defendia. Por fim conseguiu agarrar os braços dela. Grace Poole lhe deu uma corda e ele os amarrou às suas costas. Com o resto da corda prendeu-a a uma cadeira. A operação foi realizada entre os mais selvagens gritos e os mais convulsivos mergulhos.<sup>164</sup>

O fim da personagem Bertha Mason é trágico e narrado pelo dono da estalagem na qual Jane está hospedada para se reencontrar com Rochester. Através dele, o leitor fica sabendo que, em uma noite, Bertha colocou fogo nas cortinas do quarto ao lado do seu, depois no antigo quarto de Jane, e que em pouco tempo Thornfield Hall estava todo em chamas. O Senhor Rochester tentou salvar os criados e a esposa que, ao fugir para o telhado da mansão, tenta matar o marido, acabando por se atirar de lá. O ato foi visto não só pelo dono da estalagem, como pelos outros moradores da comunidade.

Rochester sobrevive com graves sequelas físicas: fica cego, tem uma das mãos amputadas, além de muitas queimaduras. Também sofre consequências sociais e financeiras, já que perde Thornfield Hall e a colheita que faria. Pode-se dizer que esse tenha sido o último ato de Bertha, que colocou Rochester em uma nova “prisão”, já que pelo resto da vida precisará de ajuda e não terá mais o prestígio social que tinha.

Tanto o duplo de Jane como a consciência do Senhor Rochester são silenciadas com a morte da personagem. A redenção que Rochester parece buscar ao longo da narrativa é alcançada com o casamento de Jane no final. O personagem vitoriano moldado para ter todas as suas vontades feitas é transformado pelo amor de uma protagonista não

---

<sup>164</sup> BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019. p.445.

convencional para a época. A herança que recebe do tio possibilita que Jane ofereça o seu amor ao Senhor Rochester não como empregada ou amante, mas como um ser humano igual a ele.

Vale ressaltar que a personagem Bertha Mason suscitou tantos questionamentos, que em 1966 ganhou uma história só sua. *Wide Sargasso Sea*, em português Vasto Mar de Sargaços<sup>165</sup>, da autora dominicana-britânica Jean Rhys, dá voz a essa personagem que em *Jane Eyre* foi silenciada, tendo sua história contada apenas pelo Senhor Rochester. Embora não seja uma obra escrita por Charlotte Brontë, é amplamente aceita como uma espécie de prequela pós-colonial e feminista. Em *Wide Sargasso Sea* o leitor tem a possibilidade de conhecer Bertha, que nesse romance se chama Antoinette Cosway, desmistificar o equívoco de seu casamento, entender o mistério por trás de suas origens e de como ela se tornou a “louca do sótão”.

---

<sup>165</sup> RHYS, Jean. *Vasto Mar de Sargaços*. São Paulo: Editora Rocco, 2012.

## 5 A SENHORA DE WILDFELL HALL / ANNE BRONTË

*A mente que concebeu [A Senhora de Wildfell Hall e Jane Eyre] é a de uma pessoa de grande força e fervor; mas também de grande grosseria e brutalidade.*<sup>166</sup>

*A Senhora de Wildfell Hall*, publicado em junho de 1848, é o romance mais conhecido de Anne Brontë e também o mais negligenciado pelos leitores e críticos. Quando lançado, não foi bem recebido nem pela crítica da época, nem pela irmã Charlotte, que considerou o livro um grande erro e dificultou que outras tiragens do romance fossem lançadas. Isso provocou uma série de alterações no texto original e um distanciamento entre leitor e obra. Apenas na década de 1990 o romance de Anne ganhou uma edição completa, sendo um dos motivos para ter sido escolhido para essa análise comparativa de recepção.<sup>167</sup>

A narrativa de *A Senhora de Wildfell Hall* de Anne Brontë pode ser dividida em três partes. A primeira consiste na chegada da Sra. Graham ao pequeno condado no qual a história se passa e, por ser reclusa e morar só com o filho e uma empregada, acaba por despertar a curiosidade dos moradores que não tinham muito alimento para suas conversas. Ela chama a atenção principalmente de Gilbert Markham, e quando ele finalmente se aproxima e exprime seus sentimentos, Helen lhe entrega um diário e afirma que ele só a conheceria de verdade quando entrasse em contato com aquelas páginas.

A segunda parte consiste no diário de Helen, no qual ela narra o casamento com Arthur Huntingdon, e essa acaba sendo a maior parte do romance. Helen conta como conheceu Arthur e se apaixonou por ele, a decisão do casamento e como a relação se transformou em poucos meses de convivência, passando de afeto para indiferença e depois ódio. O casamento dos dois é marcado pela violência por parte de Arthur, traição

---

<sup>166</sup> Resenha anônima publicada no Literary World em agosto de 1848. Disponível em <<https://web.archive.org/web/20010717040801/http://faculty.plattsburgh.edu/peter.friesen/default.asp?go=253>>. Acesso em: 27 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>167</sup> BARKER, Juliet. *The Brontës. Wild Genius on the Moors: The Story of a Literary Family*. New York: Pegasus Books, 2013.

e consumo exagerado de álcool. Não aguentando mais a situação, Helen o marido e foge com o filho.

A terceira parte, é o desfecho da narrativa, marcada pelo fim de Arthur e como Helen se reestrutura após a morte dele, optando por aceitar o amor de Gilbert. A primeira e a terceira partes são narradas em primeira pessoa por Gilbert Markham, e a segunda é a voz de Helen contando o que passou no casamento com Huntingdon.

### 5.1 Religião e abuso, a moral vitoriana em *A Senhora de Wildfell Hall*

Nas primeiras páginas do diário, Helen tem uma conversa sobre casamento com a tia Maxwell, que a criou após a morte da mãe, quando ela era muito pequena. Como está prestes a debutar, a tia avisa para não entregar seu coração “para o primeiro tolo sem princípios que a cobiçar”<sup>168</sup> e a alerta:

Se se casar com o homem mais bonito, mais talentoso e mais superficialmente agradável do mundo, mal sabe a desgraça que vai se abater sobre você, se, no fim das contas, descobrir que ele é um depravado indigno, ou mesmo um tolo.<sup>169</sup>

Porém, logo depois, Helen conhece Arthur Huntingdon e se encanta por ele. Para Christine Colón (2006), esse encantamento é porque ele não a trata como uma criança e lhe passa a sensação de que ela está no controle, de ser independente. Inocentemente, Helen acredita que ele está disposto a mudar os “pequenos” desvios de conduta que apresenta, como ser libertino e beber em excesso.<sup>170</sup> Além disso, para Laura Kalsbeek (2016), ela o deseja fisicamente e por isso cede aos beijos trocados antes do casamento.<sup>171</sup> A autora completa, que por sentir desejo físico, algo inusitado para ela, Helen acredita que estão destinados um ao outro. Ao perceber o interesse da sobrinha por Huntingdon, a tia Maxwell tenta aconselhá-la sobre o caráter e a índole do pretendente, mas Helen acredita na bondade dele e que pode salvá-lo, ainda que arrisque a própria felicidade:<sup>172</sup>

---

<sup>168</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.139.

<sup>169</sup> *Idem*, p.140.

<sup>170</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006.

<sup>171</sup> KALSBECK, Laura. *His Life Did Harm to Others: Domestic Violence, Abuse, and Gender in Wuthering Heights and The Tenant of Wildfell Hall*. Faculteit der Letteren, Radboud University, 2016.

<sup>172</sup> *Idem*.



– E imagina que esse alegre e leviano libertino vai se permitir ser guiado por uma moça jovem como você?

– Não; não desejo guiá-lo. Mas acho que teria influência suficiente para salvá-lo de alguns erros e consideraria útil uma vida passada no esforço de preservar uma natureza tão nobre da destruição. [...] E, de vez em quando, ele diz que se me tivesse sempre ao seu lado jamais diria ou faria qualquer coisa má, e que conversar comigo todos os dias o transformaria num santo.<sup>173</sup>

Seu desejo de moralizar Huntingdon segue perfeitamente o ideal doméstico esperado da esposa que orienta a todos para um caminho melhor, ou seja, é a figura que representa a moral da família.<sup>174</sup> Helen faz esse “sacrifício” confiando que, com a religião e a moralidade, será capaz de transformá-lo:<sup>175</sup>

Tenho tanta confiança nesse homem, tia, apesar do que a senhora diz, que de bom grado arriscaria minha felicidade pela chance de assegurar a dele. Deixarei os homens melhores para aqueles que só pensam em sua própria vantagem. Se ele errou, considerarei minha vida útil se passá-la salvando-o das consequências de seus erros de juventude e tentando trazê-lo de volta ao caminho da virtude. Que Deus permita que eu seja bem-sucedida!<sup>176</sup>

Há algo secreto – um instinto profundo que me assegura de que estou certa. A essência do Sr. Huntingdon é boa – e que deleite será descobri-la! Se ele se desviou do caminho, que bênção será reconduzi-lo! Se agora está exposto à influência maldita de companheiros perversos e corruptos, que glória será livrá-lo deles!<sup>177</sup>

Tia Maxwell tenta alertar Helen de que o casamento com Huntingdon pode não ser bem sucedido, usando sua interpretação da Bíblia segundo a qual Huntingdon, por ter todas as possibilidades de seguir a Deus pois, e se não o fizer, estará condenado ao inferno para sempre: “[...] os ímpios voltarão ao inferno, assim como os povos todos que esquecem a Deus!”.<sup>178</sup> Mas Helen tem uma resposta para isso ao dizer que Huntingdon não passaria a eternidade no inferno, se tivesse a oportunidade de se arrepender:

---

<sup>173</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.157.

<sup>174</sup> KALSBECK, Laura. *His Life Did Harm to Others: Domestic Violence, Abuse, and Gender in Wuthering Heights and The Tenant of Wildfell Hall*. Faculteit der Letteren, Radboud University, 2016.

<sup>175</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006.

<sup>176</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.158.

<sup>177</sup> *Idem*, p.161.

<sup>178</sup> *Idem*, p.184.

Para sempre, não! – exclamei. – Só até que pague o último centavo, pois aquele cuja obra for consumida perderá a recompensa, mas ele próprio será salvo, como que através do fogo. E irá, na plenitude do tempo, somar todas as coisas em Cristo, que provou a morte em favor de todos os homens, e através de quem Deus irá reconciliar todos os seres, os da Terra e os dos céus.<sup>179</sup>

Os sonhos de Helen em transformar o marido em uma pessoa melhor logo são desfeitos e o casamento com Huntingdon é percebido como um erro sem volta. Ela acaba fazendo o que a maioria das mulheres faziam (ou fazem), quando passam por situações de abuso: guardam para si a dor por missão ou vergonha.<sup>180</sup>

Os relatos do diário de Helen provocaram certa indignação por parte dos críticos, que na maioria das vezes comentavam apenas sobre a crueza das cenas, a grosseira que eles julgavam desnecessária, e não sobre o conteúdo apresentado. A resenha do crítico Charles Kingsley para a *Fraser Magazine* com o título “Recent Novels” em abril de 1849 comenta que o grande problema da obra é o diário, que além de ser muito longo, era desagradável e fantasioso:

O autor apresenta, por exemplo, um longo diário mantido pela nobre e infeliz esposa de um cavalheiro perdulário. Seria até interessante que cada homem na Inglaterra pudesse ler e levar a sério aquele horrível registro. Mas que grande erro, para não dizer outra coisa, pode haver do que preencher tal diário com juramentos e maldições, com detalhes de cenas de embriaguez, coisa que nenhuma esposa, nem a pobre Helen, teria coração, para não dizer decência, de escrever como ela escreveu? O excesso de drama e sentimentalismo são igualmente indignos para se escrever em tal formato.<sup>181</sup>

O mais perto de uma descrição aberta de abuso físico contra Helen aparece na cena em que Huntingdon joga um livro no cachorro da família por ele não ter atendido seu chamado. Como o cachorro estava ao lado de Helen, ela também é atingida. Ela o questiona se na verdade o marido não estava querendo acertá-la, ao que ele responde: “Não... mas vejo que você também teve um gostinho”.<sup>182</sup> Os abusos do marido também

---

<sup>179</sup> *Idem*, p.185.

<sup>180</sup> BULLOCK, Meghan. Abuse, Silence, and Solitude in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*. *Brontë Studies*: v.29, n.2, 2004.

<sup>181</sup> Resenha de Charles Kingsley publicada na *Fraser Magazine* com o título “Recent Novels” em abril de 1849.

<sup>182</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.219.

incluem beijos forçados, contato físico e avanços íntimos indesejados, detalhes que reforçariam o desagrado dos críticos para Andrew Doub (2015).<sup>183</sup>

A violência física sofrida pela personagem secundária Milicent Hattersley é mais explícita. Milicent e Helen são amigas, e antes do casamento com Ralph Hattersley, que é amigo de Arthur Huntingdon, Milicent tinha dúvidas em relação aos modos dele e comenta isso com Helen. Porém, assim como Helen, é avisada sobre os prováveis problemas, mas não desiste. Depois do casamento, porém, ela pede que Helen queime as cartas que trocaram nas quais questiona as atitudes do marido já passara a aceitar os modos dele, e aprendera a amá-lo dessa forma: “E, agora que Milicent está acostumada com a voz alta e os modos abruptos e rudes do Sr. Hattersley, afirma que não tem dificuldade em amá-lo como uma esposa deve amar o marido...”<sup>184</sup>

Por ser uma personagem secundária, Helen não acompanha o casamento de Milicent e Hattersley de perto, mas nos momentos de visitas à casa deles, percebe as cenas de violência que são narradas por ela em seu diário: “Maldita seja você, sua impertinente! – gritou ele. E atirou-a para longe com tamanha violência que a fez cair no chão. Mas Milicent se levantou antes que eu ou seu irmão tivéssemos a chance de ir ajudá-la”.<sup>185</sup> A conversa que precede esta cena tem uma frase de Milicent que demonstra a intenção da autora em denunciar a violência que acontecia contra as mulheres dentro de casa: “Lembre-se de que não estamos em casa”. Meghan Bullock (2004) interpreta essa frase imaginando que na verdade a personagem estaria dizendo, “lembre-se de que não estamos no lugar onde você pode me machucar sem ninguém ajudar ou ficar sabendo”.<sup>186</sup>

A última cena de violência do livro também acontece em uma reunião de amigos, na casa de Helen e Huntingdon. Os homens estão presos em casa por causa do mau tempo e não conseguem sair para caçar. Eles conversam sobre cavalos e a falta de Annabella Lowborough, mulher de um dos amigos de Huntingdon e amante do marido de Helen, no recinto, chama a atenção de Hattersley, que solta vários elogios à dama na frente da esposa, Milicent. Ela fica desgostosa com a forma maliciosa com que Hattersley falou de outra mulher e começam a discutir:

---

<sup>183</sup> DOUB, Andrew. “I Could Do with Less Caressing”: Sexual Abuse in The Tenant of Wildfell Hall. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*: v.8, n.2, 2015.

<sup>184</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.234.

<sup>185</sup> *Idem*. p.287.

<sup>186</sup> BULLOCK, Meghan. Abuse, Silence, and Solitude in Anne Brontë's The Tenant of Wildfell Hall. *Brontë Studies*: v.29, n.2, 2004.

- Sim, mas idolatrar não é amar. Idolatro Annabella, mas não a amo; e amo a ti, Milicent, mas não te idolatro.
- Para provar sua afeição, ele agarrou um punhado de seus cachos castanho-claros e puxou-os sem piedade.
- Ama mesmo, Ralph? – murmurou ela com um leve sorriso por entre as lágrimas, apenas tocando a mão dele para indicar que estava puxando um pouco forte demais.
- É claro que amo. Você só me incomoda um pouco, às vezes.<sup>187</sup>

A vida no campo, afastada da cidade e dos amigos, não servia para Arthur Huntingdon, que logo se cansou do casamento e passava longos períodos fora de casa. Ele não tinha uma ocupação, passava seus dias bebendo e recebendo amigos que Helen considerava uma má influência. Com quase dois anos do casamento, um filho e várias tentativas mal-sucedidas de tentar orientar Huntingdon para uma vida correta, Helen percebe que não pode salvá-lo. E pior, Helen não só não consegue mudar o marido, como tem a própria moral testada no casamento. Como explica Christine Colón (2006), no começo da união sua fé na religião e na moralidade estão intactos, mas com suas atribulações, Helen percebe que está cada vez mais condescendente com as atitudes do marido.<sup>188</sup>

Durante o casamento, por sua formação, Helen recorre a Deus para ter o apoio que precisa. Apesar de amá-lo e querer que ele seja um homem melhor, a lealdade maior de Helen é com seus princípios, além da fé que a sustenta quando tudo dá errado.<sup>189</sup> Descobrir a traição de Huntingdon com Annabella Lowborough impulsionou em Helen a vontade de deixá-lo, mas ele não permite. Eles então passam a viver um casamento de aparências: “daqui em diante, seremos marido e mulher apenas no nome”.<sup>190</sup> Laura Kalsbeek (2016) comenta que Huntingdon aceita isso, mesmo a lei da época lhe dando todos os direitos. Ele não tem medo de admitir que é infiel porque a lei está do seu lado, suas transgressões não teriam consequência em um tribunal. Porém, se Helen fosse infiel, Huntingdon poderia se divorciar.<sup>191</sup>

<sup>187</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.287.

<sup>188</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006.

<sup>189</sup> *Idem*.

<sup>190</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.315.

<sup>191</sup> KALSBECK, Laura. *His Life Did Harm to Others: Domestic Violence, Abuse, and Gender in Wuthering Heights and The Tenant of Wildfell Hall*. Faculteit der Letteren, Radboud University, 2016.

Percebendo que Huntingdon está cada vez mais indulgente com a própria vida e tentando influenciar o filho a ser como ele, Helen decide largar o marido. A gota d'água foi perceber que ele estava cometendo adultério com a governanta contratada para ensinar o pequeno Arthur. Ela decide fugir com o filho e uma empregada para uma cidade pequena e afastada. Como explica Elizabeth Leaver (2007), caso fosse pega nessa fuga, Helen só teria a opção de voltar para o marido abusivo, ou ser presa. Como tudo o que possuía era do marido, Helen não tinha economias, só poderia sustentar-se através da arte. Ela usa a pintura para prover-se após a fuga do marido; o que antes era uma realização social passa a ser um meio de sobrevivência aceitável. Uma das críticas que a obra faz é exatamente sobre os arranjos financeiros no casamento, que, muitas vezes, prejudicava apenas as mulheres.<sup>192</sup> A obra coloca-se assim na contramão do contexto da época no qual, ao se casar, a mulher passava todos os seus bens ao marido sem poder exercer atividades remuneradas, o que era permitido apenas às mulheres solteiras.

Helen volta a encontrar Huntingdon quando descobre que ele está doente, e o marido deseja ver o filho. Ela concorda, mas com a condição de que ele assine um contrato passando a guarda do filho para ela perante uma testemunha. Leaver comenta, que as leis da época não davam à mulher a guarda do filho; apesar do contrato ter a assinatura de Huntingdon e uma testemunha, ele não tinha validade legal.<sup>193</sup>

Logo depois, Huntingdon morre; ao tornar-se viúva, e não divorciada, Helen passa a ter a guarda do filho e as posses que eram do marido. A personagem que se divorcia é Annabella Lowborough, que foi amante de Arthur. Quando o marido descobre seus casos, divorcia-se dela, que acaba tendo na narrativa uma morte prematura, afogada em dívidas e na miséria.<sup>194</sup>

## 5.2 A religiosidade na obra de Anne Brontë

Sendo filhas de um reverendo e tendo passado suas vidas sob ensinamentos religiosos, era esperado que esse tema aparecesse nas obras das irmãs Brontë. A moralidade e a religião permeiam os três principais livros das autoras, com mais ou menos

---

<sup>192</sup> LEAVER, Elizabeth. Why Anne Brontë Wrote as She Did. *Brontë Studies*: v.32, n.3, 2007. p.227-243.

<sup>193</sup> *Idem*.

<sup>194</sup> KALSBECK, Laura. *His Life Did Harm to Others: Domestic Violence, Abuse, and Gender in Wuthering Heights and The Tenant of Wildfell Hall*. Faculteit der Letteren, Radboud University, 2016.

intensidade. Outros assuntos também podem ser analisados comparativamente nos romances dessas escritoras, mas a religiosidade parece estar mais presente nas obras de Anne, tanto em *A Senhora de Wildfell Hall* como *Agnes Grey*.

Patrick Brontë, pai das três irmãs, nasceu na Irlanda e foi para a Inglaterra ainda jovem depois de ganhar uma bolsa de estudos para estudar teologia na John's College, Cambridge, em 1802. Ele foi ordenado diácono da Igreja da Inglaterra em 1806, e depois pároco em 1807 na Igreja de Santa Maria Madalena, Wethersfield, Essex. Em 1807 ele conheceu Mary Branwell, com quem viria a se casar em 1812. Em junho de 1819, Patrick recebeu uma oferta para ser curador perpétuo da Igreja de São Miguel e Todos os Anjos, em Haworth. Em abril de 1820 ele levou a família para lá.<sup>195</sup>

A Igreja da Inglaterra, ou Anglicana, surgiu em 1534 quando o rei Henrique VIII foi declarado chefe supremo da Igreja da Inglaterra pelo Parlamento Inglês no Ato de Supremacia. Esse ato marcou a separação formal com a Igreja Católica Romana, vigente até aquele momento. Henrique VIII buscava ter um controle maior sobre a Igreja em seu reinado e queria ter a liberdade de anular seu casamento com Catarina de Aragão para se casar com Ana Bolena. A partir dessa ruptura, a Igreja da Inglaterra começou a adotar características próprias, misturando as práticas católicas tradicionais com novas ideias protestantes.<sup>196</sup>

A Igreja Anglicana defende e proclama a fé católica, interpretando as Escrituras à luz das tradições, do estudo e da razão. Em obediência aos ensinamentos de Jesus, as igrejas são comissionadas para proclamar as boas novas do Evangelho para toda a criação. A fé, a ordem e a prática estão expressas no Livro de Oração Comum, que advém dos séculos XVI e XVII e mais resumidamente no Quadrilátero de Lambeth, aprovado pela Conferência de Lambeth de 1888. A Igreja Anglicana busca equilibrar a tradição católica com as influências benéficas da Reforma Protestante, por isso ela é essencialmente católica e também reformada. A Liturgia enfatiza a Palavra de Deus e preserva a mais antiga estrutura de culto cristão.<sup>197</sup>

Quando lançado, em 1848, *A Senhora De Wildfell Hall* não foi bem aceito nem pelos críticos da época nem por sua irmã Charlotte, que considerou a obra um “grande

---

<sup>195</sup> BARKER, Juliet. *The Brontës: A Life in Letters*. New York: Viking, 1997.

<sup>196</sup> HISTÓRIA do Anglicanismo. Catedral Anglicana de São Paulo, 02 de abr. 2025. Disponível em <<https://www.catedral-anglicana.org.br/historia-do-anglicanismo>>. Acesso em: 02 de abr. 2025.

<sup>197</sup> *Idem*.

erro”.<sup>198</sup> Sendo assim, o livro passou despercebido até as décadas de 1970 e 1980, quando ganhou um novo olhar sob a perspectiva da crítica feminista, como explica Lewis Tiffany (1974).<sup>199</sup> Mas mesmo que o livro de Anne Brontë levante questões feministas, os estudiosos consideram que sua ênfase na religião e moralidade a deixam atada aos ideais conservadores do século XIX.<sup>200</sup> Ao mesmo tempo que a Era Vitoriana é referenciada como um período de grande avanço industrial e científico, ele também é um período de grande conservadorismo. Se por um lado era uma nação avançando em muitas áreas, por outro era uma sociedade marcada por um forte fundamentalismo religioso e valores puritanos.

A concepção de religião em *A Senhora De Wildfell Hall* é estruturada ao redor da Bíblia como fonte de doutrina e moralidade, que se assemelha com os dogmas anglicanos da época. Nos capítulos iniciais da narrativa, quando a impressão que o leitor tem de Helen vem da perspectiva do fazendeiro Gilbert Markham enquanto ele lê seu diário, ela é apresentada como alguém que se ampara em suas crenças, por mais duras que pareçam para os outros. Na sua primeira conversa com Gilbert, a discussão sobre o significado da virtude é um testemunho da sua relutância em comprometer suas crenças:

É muito fácil falar em honradez e em não sucumbir às tentações. Mas para cada cinquenta, ou mesmo quinhentos homens que caíram em tentação, mostre-me um que teve forças para resistir. Por que eu deveria acreditar que meu filho será um homem ente mil em vez de prepará-lo para o pior, supondo que ele poderá ser como seu... como o resto da humanidade, a não ser que eu faça de tudo para impedir?<sup>201</sup>

Helen tem uma moralidade fixada em princípios definidos que se baseiam na sua interpretação da Bíblia. Nos acontecimentos expostos em seu diário, a jovem Helen afirma que dedicou tempo ao estudo das Escrituras e que consegue rebater os argumentos de sua tia com os seus próprios. Seus comentários sobre tradução e contexto evidenciam uma análise profunda do texto, e sua adesão à sua própria interpretação reflete a crença evangélica na autoridade da Bíblia. A tia tenta avisar Helen que o casamento com

---

<sup>198</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006.

<sup>199</sup> TIFFANY, Lewis. Charlotte and Anne's Literary Reputation. *Brontë Studies*: v.16, n.4, 1974. p.284-287.

<sup>200</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006.

<sup>201</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.38.

Huntingdon poderia ser um erro, mas Helen diz que encontrou a resposta para a questão nas Escrituras:

- Oh, Helen! Onde aprendeu tudo isso?
- Na Bíblia, tia. Procurei nela toda e encontrei quase trinta trechos, todos provando a mesma teoria.
- E é esse o uso que faz da Bíblia? E não encontrou nenhum trecho que tende a provar o perigo da falsidade em tal crença?<sup>202</sup>

Apesar de usar a sua própria interpretação da Bíblia como argumento principal para ignorar as preocupações de sua tia sobre Arthur Huntingdon, o futuro marido, a escolha por ele não afeta as crenças de Helen. Na verdade, essas crenças são a força por trás da sua escolha; o seu desejo de alcançar a salvação não só para ela, mas para aqueles com quem ela se preocupa. Mesmo sendo uma jovem apaixonada pela primeira vez, Helen não se esquece de sua fé; ela é e continua sendo uma cristã devota, e nada importa tanto para ela do que sua esperança de salvação, tanto para ela quanto para o marido. Mas se esta fé a leva a casar-se com Huntingdon numa tentativa de libertá-lo do pecado, é também a primeira causa de preocupação que Helen tem após o seu casamento, e também o respeito que ela tem pela religião que acende o alerta nele:

- Helen – disse Arthur, com mais gravidade do que o normal -, não estou perfeitamente satisfeito com você. Quis saber o que havia de errado.
- Mas você promete mudar, seu eu lhe contar?
- Sim, se puder... e se isso não for ofender uma autoridade maior.
- Ah! É isso mesmo, está vendo? Você não me ama como todo os seu coração.
- Não estou entendendo, Arthur.... ou, pelo menos, espero que não. Por favor, me diga o que falei ou fiz para desagradar você?
- Não é nada que falou ou fez; é algo que é. Você é religiosa demais. Eu gosto que uma mulher seja religiosa e acho que sua devoção é um de seus maiores encantos. Mas, como toda as coisas boas, ela pode ir longe demais. Não acho que a religião de uma mulher deveria diminuir sua devoção ao senhor dela na Terra.<sup>203</sup>

A conversa continua e Helen percebe que Huntingdon tem ciúmes da devoção que ela dedica a religião. Ele tenta disputar a atenção e o tempo que Helen passa nas missas

---

<sup>202</sup> *Idem*, p.185.

<sup>203</sup> *Idem*, p.211.



ou rezando, mas a esposa mantém-se firme em suas crenças e não sucumbe a manipulação do marido:

Eu daria todo meu coração e alma ao meu Criador, se pudesse, e nem um átomo a mais do que Ele permite a você. Quem é você, para se colocar no lugar de um deus e ter a presunção de disputar a posse do meu coração com Aquele a quem devo tudo o que tenho e tudo o que sou, e cada bênção que já recebi na vida, inclusive meu marido? Se é que você é mesmo uma bênção, algo que estou inclinada a duvidar.<sup>204</sup>

Helen interpreta essa conversa como uma atitude egoísta e arrogante dele, e começa a pensar que a concepção de amor que eles possuem é baseada em ideais diferentes:

Arthur, você não sente por mim nem a metade do amor que eu sinto por você, mas, se me amasse muito menos, eu não reclamaria, contanto que amasse mais seu Criador. Sentiria *júbilo* se, uma vez que fosse, o visse tão absorto pela missa que nem pensasse em mim. Não perderia nada com essa mudança, pois, quanto mais amasse Deus, mais profundo, puro e verdadeiro seria seu amor por mim.<sup>205</sup>

Apesar do contexto social vitoriano, onde a mulher desde muito jovem era preparada para o casamento e para servir ao marido, Helen começa a perceber que Huntingdon não tem apenas ciúmes dos momentos religiosos de Helen, como ele próprio não tem religiosidade nenhuma. Assim, o seu papel de salvadora do marido vai se transformando em desilusão e depois em desespero, à medida em que as suas atitudes confirmam progressivamente a sua verdadeira natureza:

Depois dessa ocasião, reprimi minhas lágrimas e minha raiva o máximo que pude. Também poupei Arthur de minhas extorsões e dos esforços para regenerá-lo, pois vi que eram em vão. Talvez Deus pudesse despertar aquele coração indiferente e entorpecido pela autoindulgência e remover a membrana de escuridão mundana dos olhos dele, mas, para mim, era impossível.<sup>206</sup>

O passar do tempo não só diminui a esperança de Helen em uma redenção de Huntingdon, como também a atormenta com uma nova preocupação: o contato com o

---

<sup>204</sup> *Idem*, p.212.

<sup>205</sup> *Idem*.

<sup>206</sup> *Idem*, p.269.

pecado do marido começa a corrompê-la. Não só a proximidade física com Huntingdon e os seus companheiros, a qual atribui à perda do seu horror instintivo ao pecado, mas também à união carnal com o marido, que a leva a sentir a degradação de Huntingdon como se fosse sua:

Coisas que antes me chocavam e me enojavam agora parecem naturais. Sei que são erradas, por que a razão e a palavra de Deus o declaram; mas estou aos poucos perdendo aquele horror e aquela repulsa instintivos que a natureza me deu, ou que foram incutidos pelas lições e exemplos de minha tia.<sup>207</sup>

A infidelidade de Arthur é para Helen seu maior momento de provação, pois ela se sente abandonada por Deus, incapaz até mesmo de orar por ajuda: “Meu coração queimava, estourava, e tentou expressar sua agonia para Deus, mas não conseguiu dar à ela a forma de uma prece”.<sup>208</sup> Talvez pela autora conhecer os rigores do protestantismo, o sentimento de desespero da personagem seria uma prova do abandono de Deus. Porém, Helen é tirada de seu estupor por “uma rajada de vento” e encontra uma fé renovada através da contemplação das maravilhas da natureza:

Depois, vi as estrelas eternas cintilando para mim e soube que o Deus delas também era o meu, e que Ele tinha a força da salvação e ouvia seus filhos. A frase “Não te deixarei, nem te desamparei” pareceu ser sussurrada da miríade de astros. Não, não; senti que Ele não me deixaria sem consolo. Apesar da terra do inferno, teria forças para enfrentar todas as minhas provações e ganharia meu descanso glorioso.<sup>209</sup>

As provações na vida de Helen são marcadas não só pelo casamento conturbado com Arthur, como também pela tentação personificada no personagem do Sr. Hargrave, amigo do marido que tenta de todas as formas seduzi-la. A justificativa de Hargrave é pagar com a mesma moeda, já que Huntingdon a trai:

- Não, é claro que deve abandoná-lo! – exclamou ele com ênfase. – Mas não sozinha! Helen! Deixe-me protegê-la!  
- Nunca! Enquanto Deus poupar minha consciência – respondi, puxando a mão que o Sr. Hargrave tivera a insolência de pegar e apertar entre as suas.<sup>210</sup>

---

<sup>207</sup> *Idem*, p.270.

<sup>208</sup> *Idem*, p.313.

<sup>209</sup> *Idem*.

<sup>210</sup> *Idem*, p.366.

O fim do casamento de Helen e Huntingdon é marcado por desgosto e ódio. A narração dos últimos dias de Huntingdon é a exposição de uma preocupação sugerida através da narrativa: a recusa de Helen, e por associação de Anne Brontë, em acreditar num castigo eterno para os pecadores. À medida que o seu sofrimento físico aumenta, surgem as preocupações de Huntingdon sobre a morte e a condenação, e as suas próprias crenças entram em conflito com as de Helen. Ela o visita antes dele falecer e o aconselha a se reconciliar com Deus.

Em *A Senhora De Wildfell Hall*, Anne Brontë criou um mundo onde a felicidade pode ou não existir dependendo do livre arbítrio. A moral religiosa ensinada no período em que as irmãs Brontë viviam é a de que todos são responsáveis por suas próprias almas; cada um é responsável por tentar alcançar a Deus, melhorar a si mesmo e ajudar quem está a sua volta. Para Christine Colón (2016), a autora utiliza o direito de ler e interpretar a Bíblia como lhe convém, e embora ela tente moralizar o leitor com seu trabalho, espera que no final Deus salve a todos, o que se reflete nitidamente em suas obras.<sup>211</sup> Em resposta aos críticos que comentaram sobre a moralidade no romance, Anne respondeu em um prefácio à segunda edição de *A Senhora de Wildfell Hall*:

Que não se imagine, no entanto, que eu considere ter competência para reparar os erros ou abusos da sociedade, mas que deseje contribuir com minha humilde cota para um propósito tão bom; e que, se os ouvidos do público estão voltados para mim, prefira sussurrar neles algumas verdades saudáveis a bobagens sem sentido.<sup>212</sup>

Colón (2016) comenta ainda que a protagonista Helen acredita no Universalismo, pois ela não acredita que as pessoas são condenadas ao inferno; ela acredita que o pecador é punido em vida. Indivíduos podem tentar mudar outros indivíduos, mas isso nem sempre dá certo. Por fim, Deus está no controle, de acordo com Helen, e Ele acabará salvando a todos, mesmo aqueles que não acreditam.<sup>213</sup> O que pode ser demonstrado no trecho em que ela fala sobre a alma de Huntingdon depois de o ver pela última vez:

Como posso suportar pensar que aquela pobre alma tenha sido arrastada para o tormento eterno? Isso me deixaria insana! Mas, graças a Deus,

---

<sup>211</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006. p.399-420.

<sup>212</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.11.

<sup>213</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006. p.399-420.

tenho esperanças – não apenas devido a uma confiança vaga na possibilidade de que a penitência e o perdão o tenham alcançado no último minuto, mas a uma crença abençoada no fato de que, sejam quais forem as chamas que os espíritos errantes são condenados a atravessar, seja qual destino lhes aguarde, ainda assim, ele não está perdido, e Deus, que não odeia nada que criou, ainda vai abençoá-lo.<sup>214</sup>

As ideias cristãs universalistas apareceram pela primeira vez no século XVII, na Inglaterra, com os religiosos Gerrard Winstanley, Richard Coppin e Jane Leade, e com George de Benneville na França e na América no século XVIII. Não sendo uma doutrina linear, o Universalismo prega que todos os seres humanos serão salvos por Deus. O que distingue muitas dessas doutrinas, e por isso ela não é uniforme, é o mecanismo pelo qual Deus restaurará todas as coisas. Os ultra-universalistas acreditam que todos vão para o céu após a morte, enquanto outros defendem que, antes do céu, algumas almas purificam os seus pecados em uma espécie de purgatório.<sup>215</sup>

Tendo lido a obra *A Senhora de Wildfell Hall*, o reverendo David Thom, de Liverpool, escreveu para Anne Brontë sobre o Universalismo apresentado na obra. Era um período difícil para Anne, tendo perdido a irmã Emily há pouco tempo e estando ela própria também doente, com tuberculose. Em 30 de dezembro de 1848, Anne respondeu ao reverendo e relatou sua preocupação com a influência moral e sua crença no Universalismo:<sup>216</sup>

Tenho visto tão pouco de ideias teológicas controversas, que não sabia que a doutrina da Salvação Universal tinha um defensor tão capaz e ardente como você; mas eu aprecio essa doutrina desde a minha infância – com uma esperança trêmula no início, e depois com uma firme e alegre convicção de sua verdade. Extraí-o secretamente do meu próprio coração e da palavra de Deus antes de saber que qualquer outro a possuía. E desde então, tem sido sempre uma fonte de verdadeiro deleite para mim encontrar os mesmos pontos de vista sugeridos timidamente ou defendidos com ousadia por mentes benevolentes e ponderadas; e agora acredito que há muito mais crentes do que professores nesse credo consolador... Felizmente, aprecio esta crença; eu honro aqueles que a possuem; e eu gostaria que todos os homens tivessem a mesma visão de esperança e da bondade ilimitada de Deus que essa crença nos deu.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017. p.461.

<sup>215</sup> WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

<sup>216</sup> UNIVERSAL Salvation and the Narrow Way. Anne Brontë, 02 de set. 2018. Disponível em <<https://www.annebronte.org/2018/09/02/anne-bronte-universal-salvation-and-the-narrow-way/>>. Acesso em: 01 de abr. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>217</sup> *Idem*.

Apoiando-se nessa doutrina, que pensa na salvação divina para todos os homens, o trabalho de Anne Brontë se concentra para Christine Colón (2016), principalmente, na necessidade de as pessoas terem uma boa índole e ajudar umas às outras.<sup>218</sup>

Melody Kemp (2001) explica que, os críticos da época podem até ter associado às obras de Anne Brontë ao conservadorismo, mas uma análise de seus romances e poesias mostra que essa conduta moral e religiosa da autora desafiou as convenções quando expôs aos leitores a realidade de uma sociedade hipócrita, que tenta a todo custo ser moralista da porta de casa para fora, enquanto da porta de casa para dentro comete violência e abuso.<sup>219</sup>

Depois de ler a história de Helen no diário, Gilbert (e o leitor), consegue reinterpretar sua atitude inicial e ver o erro por trás das fofocas do pequeno condado. O diário de Helen funciona como um relato pessoal de sua vida, um testemunho preciso do que realmente aconteceu com ela em seu casamento abusivo. Ao contrário do Sr. Hargraves, Helen pode formar um vínculo com Gilbert Markham porque ele segue os mesmos padrões morais. Mesmo que ela não consiga aceitar o amor dele no começo da obra, pois ainda está casada perante a lei e Deus, ao final eles podem ficar juntos porque ela torna-se viúva.

Utilizar a viuvez para que o desfecho de seus personagens fosse aceito socialmente aparece também em *Jane Eyre*, porém em *A Senhora de Wildfell Hall* trata-se de um artifício que permite à narrativa dar um salto em direção a mostrar a trajetória dessa personagem que consegue manter-se fiel às suas convicções morais e religiosas, mas que mesmo assim abandona a casa e o marido e refaz a sua vida, claramente uma possibilidade impossível em uma sociedade vitoriana. Com a morte dele, recebe a “permissão” social para viver a nova vida; uma personagem que “burlou” as leis vitorianas vigentes.

---

<sup>218</sup> COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006. p.399-420.

<sup>219</sup> KEMP, Melody. Helen's Diary and the Method(ism) of Character Formation in The Tenant of Wildfell Hall. In: NASH, Julie; SUESS, Barbara. *New Approaches to the Literary Art of Anne Brontë*. Burlington: Ashgate, 2001. p.195-211.

## 6 O MORRO DOS VENTOS UIVANTES / EMILY BRONTË

*Aqui todos os defeitos de Jane Eyre (de Charlotte Brontë) são ampliados mil vezes, e o único consolo que temos ao refletir sobre isso é que ele nunca será lido no geral.*<sup>220</sup>

*O morro dos ventos uivantes* foi o único romance publicado por Emily Brontë em 1847. Assim como as irmãs, ela utilizou o pseudônimo Ellis Bell para esconder a identidade feminina. A obra tornou-se um clássico da literatura inglesa por sua complexidade, mas à época do lançamento, foi extremamente mal-recebida pelos críticos.

O romance narra os acontecimentos conflituosos de duas gerações das famílias Earnshaw e Linton. A história se passa em dois casarões vizinhos, Wuthering Heights e Thrushcross Grange, localizados em uma região remota no norte da Inglaterra. Porém, o cenário principal é Wuthering Heights e sua geografia inóspita, situada numa colina frequentemente castigada pelo vento e circundada por uma charneca.

Os dois cenários simbolizam o temperamento e as atitudes dos personagens que habitam esses casarões, sendo apresentados como opostos. Enquanto Wuthering Heights é um local frio, misterioso e com ventos fortes, Thrushcross Grange é calmo, limpo e transmite uma aparência de local amigável, assim como as pessoas que lá habitam. A família Earnshaw vive em Wuthering Heights e a família Linton em Thrushcross Grange, sendo Heathcliff o representante da primeira e Edgar Linton da segunda. A representação das casas não é apenas física, elas são quase personagens, e dão pistas ao leitor do que esperar dos seus moradores.

Como o escritor e tradutor Rodrigo Lacerda<sup>221</sup> comenta em um texto de apresentação do romance de Emily Brontë, a estratégia narrativa da obra é bastante

---

<sup>220</sup> Resenha de James Lorimer publicada no The North British Review em 1847. Disponível em <<https://bookmarks.reviews/read-jayne-eyre-but-burn-wuthering-heights/>>. Acesso em: 29 mai. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>221</sup> O escritor e tradutor Rodrigo Lacerda faz a apresentação da edição de *O morro dos ventos uivantes* da editora Zahar, utilizada neste trabalho.

curiosa e incomum. A autora usa o que aparenta ser um narrador comum, em primeira pessoa, o sr. Lockwood, que é um homem culto, rico e locatário de Thrushcross Grange. Essa aparente normalidade narrativa vai até o capítulo três, quando os acontecimentos estranhos de Wuthering Heights, incluindo seu senhorio, chamam a sua atenção. Ele então busca informações com a empregada fiel da casa, Nelly Dean.

A partir desse momento, Lockwood e Nelly Dean conversam, e é através desse diálogo que ela se torna a segunda narradora. Nelly acompanha toda a trajetória das duas famílias como testemunha de tudo o que aconteceu. Sendo assim, quando narra, também o faz em primeira pessoa. Os acontecimentos do passado ficam por conta dessa narradora, e os do presente com Lockwood. Essa troca ajuda a acrescentar verossimilhança à narrativa e essa novidade, para muitos críticos, é vista como uma contribuição ao gênero romance.

Nelly Dean começa contando sobre a chegada de Heathcliff à família Earnshaw, o que marca a primeira parte do enredo. Trazido ainda criança pelo patriarca depois de uma viagem a Liverpool, o menino de pele escura e cabelos negros, sem origem definida, mas considerado cigano, é acolhido de forma diferente por cada um dos dois filhos do sr. Earnshaw. Catherine desenvolve verdadeiro afeto por Heathcliff; já seu irmão mais velho, Hindley, começa a nutrir um ódio profundo por ele, pois teme que o pai prefira essa criança desconhecida a ele. Nelly Dean, filha de uma antiga criada da família, fica encarregada de cuidar das três crianças. Em um primeiro momento, ela também rejeita o garoto cigano, mas depois passa a sentir certa empatia por ele.

A morte do Senhor Earnshaw marca a trajetória de Heathcliff para sempre, pois é a partir dela que os infortúnios de sua vida começam. Hindley, já adulto e casado, assume o comando de Wuthering Heights e retira todos os privilégios que o garoto possuía com o pai adotivo, e passa a maltratá-lo física e psicologicamente. Essa situação faz com que ambos se tornem inimigos. Catherine continua ao lado de Heathcliff e essa amizade fica mais acentuada com as aventuras vividas pelos dois pelas charnecas ao redor da propriedade. Um incidente, porém, faz com que Catherine conheça o primogênito da família Linton, Edgar, que vive na vizinha Thrushcross Grange. Nesse momento da narrativa um triângulo amoroso entre esses personagens se configura, e Catherine, dado às convenções sociais da época, aceita casar-se com Edgar. Frustrado e revoltado com a situação, Heathcliff foge e promete vingança contra todos que tornaram sua vida infeliz.

Heathcliff fica longe por três anos, e durante esse tempo, além de melhorar o trato social, ganha dinheiro de forma misteriosa; quando retorna, encontra Catherine casada com Edgar. Dando início a sua vingança, toma posse de Wuthering Heights, já que Hindley afundou-se no álcool e no vício em jogos depois da morte da esposa. Em seguida, Heathcliff casa-se com Isabella Linton, irmã de Edgar. Os recém-casados passam a morar em Wuthering Heights. Hareton, filho de Hindley, criado de forma negligente até então, continua a viver na casa aos cuidados também de outra empregada que substitui Nelly Dean, e Joseph, o antigo criado, um religioso fervoroso.

Nesse contexto, Catherine se vê dividida entre o casamento com Edgar e os sentimentos ainda nutridos por Heathcliff. O conflito entre os dois homens piora e a saúde dela se fragiliza; quando sua filha com Edgar nasce, Catherine não resiste e morre. Após a morte de Catherine, Isabella foge grávida de Heathcliff, que só havia entrado para esse casamento como parte da vingança dele. Logo depois, Hindley também falece, marcando o fim dessa geração da família Earnshaw.

A segunda parte da narrativa acontece mais de uma década depois e se desenrola a partir das consequências das atitudes de Heathcliff. O relato é marcado pela presença da segunda geração da família Earnshaw e Linton: Catherine, uma moça gentil e espirituosa, carinhosamente chamada de Cathy pelo pai Edgar Linton; Hareton, que é bruto e rude devido à má criação que teve à sombra de Heathcliff, e Joseph o empregado religioso; também o enfermo Linton, filho descoberto mais tarde por Heathcliff, que passa a morar com o pai quando a mãe Isabela morre. Os três jovens também espelham as relações da primeira geração.

Ainda com ódio de Edgar, Heathcliff planeja o casamento de Cathy e seu filho Linton e, de maneira forçada, alcança seu objetivo. Nesse momento da narrativa, Edgar falece e a filha passa a viver em Wuthering Heights; Heathcliff toma posse de Thrushcross Grange. Pouco tempo depois, o filho de Heathcliff também morre, deixando Cathy viúva. Com isso, ela une forças com o primo Hareton contra Heathcliff. Sem nunca ter superado a morte de Catherine, e atormentado pelo fantasma dela, Heathcliff morre após parar de comer propositadamente. O romance finaliza com o noivado de Cathy e Hareton e eles planejando morar em Thrushcross Grange; Wuthering Heights fica aos cuidados de Joseph.



## 6.1 Heathcliff e o herói byroniano

O personagem Heathcliff é o fio condutor do romance *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë, pois todos os acontecimentos da narrativa envolvem suas ações ou as consequências delas. Os críticos que leram e resenharam a obra, quando lançada em dezembro de 1847, mostraram-se incomodados, ou até chocados, com os atos praticados pelo personagem. Uma crítica anônima publicada no *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper* em janeiro de 1848 diz que:

Em *O morro dos ventos uivantes*, o leitor fica chocado, enojado, quase doente com os detalhes cruéis e desumanos do mais diabólico sentimento de ódio e vingança, para logo depois surgirem passagens de um testemunho poderoso do poder supremo do amor - até mesmo sobre os demônios na forma humana.<sup>222</sup>

A resenha anônima do *New Monthly Magazine* publicada em janeiro de 1848 afirma que “nossa experiência de leitura com os romances já publicados não nos permite fazer uma comparação com os personagens que somos apresentados neste local desolado – um paraíso perfeito para misantropos”.<sup>223</sup> Ao mesmo tempo que a obra provoca um estranhamento, ela “é impossível de começar e não terminar; e é igualmente impossível deixá-la de lado depois e não dizer nada sobre isso”<sup>224</sup>, como afirma a resenha anônima do crítico da *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper*.

Um dos motivos para essa mistura de sentimentos ao ler *O morro dos ventos uivantes* são as características que o personagem Heathcliff apresenta, características essas compartilhadas, em algum grau, com personagens de Jane Austen, Mary Shelley e Charlotte Brontë, como será citado mais à frente neste trabalho. A ideia do herói sombrio na literatura inglesa apareceu antes mesmo de Lord Byron, e faz referência ao romance gótico *O Castelo de Otranto* de Horace Walpole publicado em 1764. Para Natalija Pop Zarieva e Krste Iliev (2016), a dificuldade em definir o herói byroniano se deve

---

<sup>222</sup> Resenha anônima publicada no *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper* em janeiro de 1848. Disponível em <<https://www.wuthering-heights.co.uk/reviews.php/>>. Acesso em: 04 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>223</sup> Resenha anônima publicada no *New Monthly Magazine* em janeiro de 1848. Disponível em <<https://www.wuthering-heights.co.uk/reviews.php/>>. Acesso em: 04 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>224</sup> Resenha anônima publicada no *Douglas Jerrold's Weekly Newspaper* em janeiro de 1848. Disponível em <<https://www.wuthering-heights.co.uk/reviews.php/>>. Acesso em: 04 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

principalmente à sua natureza complexa, pois ele apresenta: “elementos do herói romântico, traços do herói trágico e características do anti-herói dos protagonistas dos romances góticos. Ou seja, são personagens que transitam entre vários gêneros o que torna ainda mais difícil a sua definição”.<sup>225</sup>

Na obra *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism* de 2010, Eino Railo comenta que o herói byroniano é apenas uma consequência dos vilões e heróis do romance gótico. No capítulo intitulado “O herói byroniano”, ele faz uma comparação entre os vilões da autora Ann Radcliffe e os heróis de alguns romances que vieram depois. O personagem Conrad, do conto *O Corsário* (1814) de Byron, segundo ele, é descendente direto do personagem Manfred de *O Castelo de Otranto* de Horace Walpole.<sup>226</sup>

Lord Byron (1788-1824) foi um poeta inglês que teve grande influência no romantismo. Seus personagens tinham um pouco de suas experiências pessoais e por isso o público da época os vinculava a ele próprio. O autor também acredita, que essa popularização do nome tenha ocorrido porque os atores que interpretavam seus personagens no teatro o faziam baseado nos traços do próprio poeta.<sup>227</sup>

Partindo dessa ideia de que os heróis byronianos são um reflexo do próprio Byron, Gabriele Poole (2010), em seu trabalho *The Byronic Hero Theatricality and Leadership*, fez uma análise das características do poeta para definir o arquétipo desse herói. Para ela existe um conflito entre a imagem pública de Byron que definiu o herói byroniano, e quem de fato ele era: “embora a poesia de Byron possa apresentar o herói byroniano em termos que evoquem um modelo específico, isso se desfaz quando consideramos o seu comportamento real”.<sup>228</sup>

Segundo Petra Zajc e Monika Kavalir (2024)<sup>229</sup>, o personagem que deu nome a esse tipo de herói foi Childe Harold, do poema *Childe Harold's Pilgrimage* publicado entre 1812 e 1814, de Byron. Pesquisadores do trabalho do poeta como Samuel Taylor

---

<sup>225</sup> ZARIEVA, Natalija Pop; ILIEV, Krste. The Byronic Hero: Emergence, issues of definition and his progenies. *Filko*: n.2, 2016. p.742.

<sup>226</sup> RAILO, Eino. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. Estados Unidos: Kessinger Publishing, 2010.

<sup>227</sup> *Idem*.

<sup>228</sup> POOLE, Gabriele. The Byronic Hero, Theatricality and Leadership. *The Byron Journal*: v.38, n.1, 2010. p.9. (Tradução livre da autora).

<sup>229</sup> ZAJC, Petra; KAVAILIR, Monika. How to Speak Like a Brontëan Byronic Hero: A Comparison of Mr Rochester and Heathcliff. *Journal for Foreign Languages*: n.16, v.1, 2024. p.39-61.

Coleridge, Thomas Carlyle e Matthew Arnold ajudaram a propagar a expressão “herói byroniano” e a fazer essa associação com o próprio Byron. Para as autoras, o que torna o herói byroniano um arquétipo distinto e fascinante é que esse herói é uma mistura de vários arquétipos que foram popularizados durante o período romântico.

Cora Palfy (2016) diz que esse herói é “caracterizado como um rebelde que se distancia da sociedade e das expectativas sociais, que está profundamente cansado, se sente moralmente superior aos outros, e é obcecado pelo amor perdido”.<sup>230</sup> Para Joanna Raph (1981)<sup>231</sup>, o herói byroniano é um herói taciturno e sarcástico, com feições sombrias e um amor profundo que ele compartilha com a heroína. Esse ar sombrio tem inspiração no vilão gótico, que têm relutância em se curvar à autoridade de outros.

Muitas vezes, o herói sombrio dos romances pode ser associado ao vilão gótico. Em seu trabalho *The Byronic Hero Types and Prototypes* (1962), Peter L. Thorslev comenta que o vilão gótico se tornou um herói com o passar do tempo, e que via de regra esse personagem pode ter uma aparência:

...impressionante, ou às vezes descrita como bonita, é jovem ou de meia-idade, alto e robusto, viril, de cabelos escuros e pálido, com sua característica física mais distinta sendo seus olhos que são sempre altamente expressivos e indicativos de seu caráter. Ele é aristocrático de nascimento, atributo que auxilia na sensação de poder que ele transmite, e apresenta uma aura atraente de “anjo caído”.<sup>232</sup>

Thorslev completa ainda, que “há um ar de mistério que rodeia necessariamente o vilão gótico, que, na maioria das vezes, é associado aos segredos do passado que ele carrega”.<sup>233</sup> Robert Ignatius Le Tellier (1980) afirma que “ele às vezes é chamado de vilão-herói e que o seu legado gótico, que também aparece no herói byroniano, é como ele usa seu *status* para influenciar as pessoas”.<sup>234</sup>

Para Thorsley (1962), o termo vilão-herói pode ser enganoso, uma vez que as primeiras manifestações desse arquétipo são sempre “vilões” em sua totalidade, “sendo chamados de ‘heróis’ apenas quando fazem algo de bom com outro personagem da

---

<sup>230</sup> PALFY, Cora. Anti-hero Worship: The Emergence of the ‘Byronic Hero’ Arche-type in the Nineteenth Century. *Indiana Theory Review*: n.32, v.1/2, 2016. p.164.

<sup>231</sup> RAPH, Joanna E. The Byronic Heroine: Incest and the Creative Process. *Studies in English Literature, 1500-1900*: v.21, n.4, 1981. p.637-45.

<sup>232</sup> THORSLEY, Peter L. *The Byronic Hero Types and Prototypes*. Lund University Press, 1962. p.53-54.

<sup>233</sup> *Idem*.

<sup>234</sup> LE TELLIER, Robert Ignatius. An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764—1820) as a Self-contained. *Literary Cicle*: Universitat Salzburg, 1980.

história que estão inseridos”.<sup>235</sup> Ao contrário dos últimos heróis rebeldes, o vilão gótico reconhece o código moral de sua sociedade, e tem prazer em quebrar esse código, o que, portanto, não inspira simpatia no leitor. Embora o vilão gótico não possua a mesma profundidade de sentimento que o herói byroniano, “ele é caracterizado por uma força de vontade desumana, uma mente engenhosa, bem como possuir um impulso interminável em cometer o mal”.<sup>236</sup> O autor comenta ainda sobre o vilão gótico, que ele abraça de todo o coração o seu papel de vilão e tem prazer ao fazer isso. Ele elenca seis características que o herói byroniano possui, em maior ou menor grau, que foram incorporadas a ele de outros arquétipos: Filho da Natureza, Homem de Sentimentos, Egoísta Sombrio, Rebelde Romântico, Nobre Fora da Lei e Vilão Gótico.

Ainda segundo Thorsley, no que diz respeito à sua juventude e atitude rebelde, que evolui e amadurece com o decorrer da narrativa, o herói byroniano assemelha-se ao Filho da Natureza, que, assim como o Egoísta Sombrio e o Homem de Sentimentos, prefere viver na solidão. A natureza rebelde do herói byroniano, que complementa sua preferência pela solidão, no entanto, vem do arrependimento do Rebelde Romântico e da impetuosidade e paixão do Nobre Fora da Lei, que rejeitam muitas convenções sociais, como o estoicismo, a repressão de sentimentos, os relacionamentos tradicionais a que muitas vezes estão sujeitos, principalmente quando envolve hierarquia social, os ensinamentos religiosos e as noções tradicionais de moralidade.

Os aspectos que pertencem ao Egoísta Sombrio e ao herói byroniano que ficam evidentes para Thorsley, é que ambos normalmente apresentam pensamentos melancólicos, porém são arrogantes. E isso reforça para os outros personagens do enredo sua atitude desafiadora e cínica, algo que também pode ser observado no Nobre Fora da Lei e no Rebelde Romântico. Para completar essa caracterização, Gabrielle Poole (2010) acrescenta que:

A introversão e a hostilidade do herói byroniano para com o mundo, o seu isolamento e a sua falta de intimidade com os outros são, por vezes, apresentados como uma reação à injustiça da sociedade; bem como resultado de sua natureza superior e consequente desprezo pelas pessoas em geral.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> THORSLEY, Peter L. *The Byronic Hero Types and Prototypes*. Lund University Press, 1962. p.54.

<sup>236</sup> *Idem*.

<sup>237</sup> POOLE, Gabriele. The Byronic Hero, Theatricality and Leadership. *The Byron Journal*: v.38, n.1, 2010. p.21. (Tradução livre da autora).

Thorslev (1992) também comenta que o arquétipo que mais cedeu traços para o herói byroniano foi o Vilão Gótico, pois além das suas atitudes, a sua aparência física foi incorporada ao herói. Geralmente, ele é um homem taciturno de cabelos escuros, possui algum detalhe físico marcante, uma presença impositiva porque é orgulhoso, possessivo, e, o mais importante, é envolto em uma aura de mistério. Pode apresentar, em algum momento da narrativa, remorso por causa de seu passado e na maioria das vezes é vingativo. Porém, o autor destaca que o aspecto mais importante do herói byroniano, e que ele compartilha diretamente com o Homem de Sentimentos, é o compromisso irredutível com a mulher que ele ama.

Um aspecto relevante que Robert Kendrick (1994)<sup>238</sup> traz é que, enquanto os primeiros heróis de Byron eram vilões que cometiam crimes graves e por isso sofriam com o peso da consciência, os que vieram depois não são necessariamente criminosos, mas sim homens que agem à margem da moralidade. Não são bandidos, uma vez que agem dentro da lei, porém, também não têm um comportamento social esperado para a época, uma das características mais importantes do herói byroniano, segundo esse autor. Esses personagens também estão constantemente divididos entre extremos que parecem nunca conseguir conciliar, como a rigidez moral da sociedade *versus* os sentimentos sob os quais eles vivem; ou a aparência de “vilão” que contrasta com ações que apontam para sentimentos de compaixão. Dessa forma, estarão sempre envolvidos com as próprias contradições, com a sociedade ou com a questão da autoridade que não seja a sua.

O autor completa, que a moralidade questionável e as lutas internas unem os heróis byronianos e fazem com que o leitor tenha empatia por eles, embora ainda reconheçam que sua existência na vida real seria indesejável. É normalmente nesse ponto que o horizonte de expectativas do autor e leitor contrastam, visto que, talvez, esses personagens possam ter sido criados para despertar a animosidade e não a empatia.

Gregory Olsen (2014)<sup>239</sup> diz que, se por um lado o herói byroniano é romantizado, por outro ele é demonizado e que essa dualidade é o que geralmente captura a imaginação do público. A luta do herói byroniano que, na maioria das vezes envolve segredos obscuros e erros do passado, é algo com o qual a maioria das pessoas está familiarizada,

---

<sup>238</sup> KENDRICK, Robert. Edward Rochester and the Margins of Masculinity in *Jane Eyre* and *Wide Sargasso Sea*. *Papers in Language & Literature*: v.30, n.3, 1994.

<sup>239</sup> OLSEN, Gregory. Rewriting the Byronic Hero: “I’ll try the firmness of a female Van Zeldert 24 hand”. *European Romantic Review*: v.2; n.4, 2014. p.463-77.

e ver essa luta representada em um personagem faz com que o leitor simpatize com ele, algo que ainda hoje é muito apreciado na cultura popular.

Quando Byron morreu em 1824, o arquétipo do herói byroniano quase morreu com ele. No entanto, alguns personagens notáveis mantiveram viva essa tradição literária, entre eles Heathcliff e Rochester. Esses personagens, como diz Thorslev (1962), “mostram o apelo contínuo deste herói incrível”<sup>240</sup>, o que Patsy Stoneman (2011)<sup>241</sup> argumenta é que isso não se deve só à questão moral, uma vez que eles são emocionais, mutáveis e desconcertantes, mas também ao fato de serem vulneráveis e redimíveis. Como explica Petra Zajc e Monika Kavalir (2024), o apelo que o autor Thorslev atribui a muitos heróis byronianos, fez com que esse arquétipo fosse visto em personagens clássicos como Eugene Onegin de Alexander Pushkin, Capitão Ahab de Herman Melville e Edmond Dantes de Alexander Dumas, bem como aqueles que apareceram na mídia popular nas últimas décadas.<sup>242</sup>

O personagem Heathcliff, de Emily Brontë, pode ser classificado como herói byroniano em alguns aspectos. Como Thorslev (1962) comenta, e Gabriele Poole (2010) concorda, esse personagem possui traços físicos do vilão gótico, como cabelos escuros, olhos negros, constituição física forte e presença marcante, como explica a narradora Nelly Dean:

E agora que acabou de se lavar, e de se pentear, e desmanchou essa cara feia, diga-me se não se acha bem bonito? Eu acho. Parece um príncipe disfarçado. Quem sabe seu pai foi imperador da China, e sua mãe uma rainha indiana, cada um deles em condições de comprar, com a renda de uma semana, Wuthering Heights e Thrushcross Grange, e você foi raptado por marinheiros perversos e trazido para a Inglaterra? Se eu fosse você, acreditaria na possibilidade de ter nascido nobre, e isso me daria coragem e dignidade para tolerar a opressão do fazendeirozinho de nada!<sup>243</sup>

O comportamento de Heathcliff pode ser visto como um contraste entre as expectativas do que ele poderia ser se fosse criado de uma outra maneira, *versus* a realidade de seu espírito. Em um momento ele é apresentado apenas como um garoto

---

<sup>240</sup> THORSLEY, Peter L. *The Byronic Hero Types and Prototypes*. Lund Press, 1962. p.3.

<sup>241</sup> STONEMAN, Patsy. Rochester and Heathcliff as Romantic Heroes. *Brontë Studies*: v.36, n.1, 2011. p.111–118.

<sup>242</sup> ZAJC, Petra; KAVAILIR, Monika. How to Speak Like a Brontëan Byronic Hero: A Comparison of Mr Rochester and Heathcliff. *Journal for Foreign Languages*: n.16, v.1, 2024. p.39-61.

<sup>243</sup> BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p.85.

cigano, abandonado à própria sorte; em outro, é um homem cruel que usa a posição de poder que conquistou de forma cruel para se vingar.

As semelhanças que o herói byroniano compartilha com o vilão gótico podem passar a ideia de um vilão sem nuances boas, e que talvez para ele seja impossível ter sentimentos comuns como a empatia. Segundo Gabriele Poole (2010), o amor que Heathcliff sente por Catherine é o que estabelece esse contraste, e o que sugere que talvez ele tenha um lado bom:<sup>244</sup>

Acredito.... sei que *há* fantasmas perambulando pela terra. Fique comigo sempre, assuma a forma que quiser, faça-me enlouquecer! Só não me deixe neste abismo onde não posso encontrá-la. Ah, meu Deus! É indizível! *Não posso* viver sem a minha vida! *Não posso* viver sem a minha alma!<sup>245</sup>

Quando chega a Wuthering, Heights, Heathcliff é criado junto com os filhos do sr. Earnshaw e desde o começo tem problemas com Hindley. O filho do dono da casa tem ciúmes da relação de afeto que o pai demonstra ter com o menino recém-chegado, o que acaba fazendo com que desconte sua frustração em Heathcliff. A situação entre os dois piora quando Hindley assume o comando de Wuthering Heights depois da morte do pai. Essa situação, porém, não faz com que ele se sinta mais subjugado, pelo contrário, ele promete vingança. Não ceder a autoridade é um dos traços do herói byroniano para Thorslev (1962)<sup>246</sup>, como fica exposto no trecho do romance de Emily:

- Estou tentando imaginar como me vingar de Hindley. Não me importo quanto tenha de esperar, desde que no fim consiga o que quero. Espero que ele não morra antes disso!  
- Que horror, Heathcliff! – exclamei. – Cabe a Deus castigar os maus. Quanto a nós, devemos aprender a perdoar.  
- Não, Deus não vai ter essa satisfação. Ela vai ser minha. – retrucou ele. – Só queria saber qual a melhor maneira! Deixe-me sozinho, e vou planejar tudo... enquanto penso nisso, não sofro.<sup>247</sup>

---

<sup>244</sup> POOLE, Gabriele. The Byronic Hero, Theatricality and Leadership. *The Byron Journal*: v.38, n.1, 2010. p.7-18.

<sup>245</sup> BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p.195.

<sup>246</sup> THORSLEY, Peter L. *The Byronic Hero Types and Prototypes*. Lund University Press, 1962.

<sup>247</sup> BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p.89.

Para Kitty Carlisle (2012)<sup>248</sup>, além do ódio, o ciúme é outro sentimento que poderia ser apontado como desencadeador dos acontecimentos do romance. A autora comenta, que se não fosse o ciúme, Heathcliff não teria aprendido desde cedo que essa era a melhor maneira de alcançar seus objetivos. De fato, a personagem Nelly Dean comenta que, ao chegar, o garoto era taciturno e paciente, e que só ficou endurecido pelos maus-tratos que sofreu, motivados pelo ciúme de Hindley:

Ainda assim, não me era possível simpatizar com Heathcliff, e, com frequência, me perguntei o que meu patrão tanto via no menino taciturno que nunca, ao que me lembre, recompensou sua bondade com o menor sinal de gratidão. Não que fosse insolente com seu benfeitor; era simplesmente insensível, embora tenha plena consciência do lugar que ocupava em seu coração, e de que bastava dizer uma palavra e a casa inteira seria obrigada a se curvar aos seus desejos.<sup>249</sup>

Além de Carlisle (2012), James Hafley (1958)<sup>250</sup>, também acredita que é a criação e não sua natureza que determina o caminho de Heathcliff no romance. A autor ainda vai além, e afirma que o verdadeiro vilão de *O morro dos ventos uivantes* é Nelly Dean, a narradora principal da obra e quem também é uma das responsáveis pela criação do garoto. Para ele, a personalidade de Heathcliff foi moldada pelos anos que esteve sob a supervisão da empregada.

Quando Catherine diz que nunca poderia se casar com Heathcliff por causa da sua situação social subalterna e sem posses, isso o motiva a ir embora. Ela aceita casar-se com Edgar Linton, porque ele seria o caminho natural para ela, estando no mesmo nível social da sua família. Preterido nessa situação, Heathcliff passa anos fora e quando retorna tem educação e dinheiro, Catherine já está casada, porém, o amor que sentem um pelo outro não havia acabado. Mas esse amor não comoveu o crítico anônimo do *Atlas* em 22 de janeiro de 1848. Essa crítica, inclusive, foi encontrada na mesa da autora Emily Brontë depois de sua morte:

Há um egoísmo, uma ferocidade estranha no amor de Heathcliff que dificilmente permite, apesar de sua rude insistência, aliviar as partes mais sombrias de sua natureza. Até as personagens femininas despertam um pouco de ódio e muito desprezo. Lindas e amáveis na infância, todas elas, para não usar uma expressão vulgar, “se dão mal”. Catherine, a

---

<sup>248</sup> CARLISLE, Kitty. Emily Brontë's Heathcliff: His Journey of Jealousy. *The Explicator*: v.70, n.1, 2012. p.46-8.

<sup>249</sup> BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p.67.

<sup>250</sup> HAFLEY, James. The Villain in Wuthering Heights. *Nineteenth-Century Fiction*: v.13, n.3, 1958. p.199-215.



primeira - rebelde, impaciente, impulsiva - sacrifica a si mesma e a seu amante pela lamentável ambição de se tornar esposa de um cavalheiro com posses. Daí nasce sua própria miséria, sua morte prematura, e uma parte da maldade brutal de caráter e da conduta de Heathcliff; embora não possamos nos convencer de que mesmo um amor feliz teria dominado a ferocidade natural dele. Catherine, a segunda e conhecida como Cathy, é mais alvo do pecado do que pratica o pecado, e apesar de seus graves defeitos morais, temos alguma esperança nela no final...<sup>251</sup>

Para Miriam Allott (1958)<sup>252</sup> outro motivo para Catherine não ter aceitado o amor de Heathcliff, e sim o de Edgar, é o vínculo familiar que o romance sugere. O sr. Earnshaw trouxe Heathcliff para sua casa e o criou junto dos dois filhos, inclusive dando a ele o nome de um filho pequeno falecido. Então, para todos os efeitos, os dois seriam irmãos. O fato de Catherine escolher Edgar em vez da pessoa com quem ela compartilha um vínculo tão importante, mostra que ela pode ter estado subconscientemente ciente das implicações incestuosas de seus sentimentos.

O temperamento de Heathcliff mantém-se violento mesmo quando Catherine está à beira da morte, como se não conseguisse mais distinguir o amor do ódio. Após a morte dela, usa a sua dor para causar o máximo de sofrimento possível na geração seguinte, Cathy Linton, Linton Heathcliff e Hareton Earnshaw, como uma forma possível de vingança por Catherine tê-lo deixado. Essa atitude cruel do personagem não passa despercebido também pela crítica da época:

[Heathcliff] é um monstro deformado, a quem o Mefistófeles de Goethe não teria nada a dizer, a quem o Satã de Milton consideraria um objeto de simples desgosto, e a quem Dante não hesitaria em conceder a honra de um lugar entre aqueles que ele jogou no piche ardente. Este epítome da brutalidade, rejeitado pelo homem e pelo diabo, a quem o Sr. Acton Bell<sup>253</sup> tenta delinear em dois volumes inteiros, e certamente consegue, está de parabéns pelo seu sucesso. Sendo ele um homem de talentos incomuns, é desnecessário dizer que é ao seu tema e à sua maneira obstinada de lidar com Heathcliff que devemos atribuir a explosão de desgosto com que o romance foi recebido. E também a sua maneira de delinear um personagem tão mau caráter e de narrar cada ato ofensivo, além de repetir cada expressão vil que lhe seja característica. Consequentemente, em *O morro dos ventos uivantes*, ele detalha todas

---

<sup>251</sup> Resenha anônima publicada no Atlas em 22 de janeiro de 1848. Disponível em <<https://www.wuthering-heights.co.uk/reviews.php/>>. Acesso em: 04 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>252</sup> ALLOTT, Miriam. Wuthering Heights: The Rejection of Heathcliff?. *Essays in Criticism*: v.8, n.1, 1958. p.27-47.

<sup>253</sup> Como comentado na parte biográfica das autoras, os críticos se confundiam com os pseudônimos escolhidos e a autoria das obras. No caso, *O morro dos ventos uivantes* foi escrito com o pseudônimo Ellis Bell, e não Acton Bell, pseudônimo de Anne.

as engenhosidades desse animal maligno e esgota toda a retórica da blasfêmia estúpida, para que não haja erro quanto ao tipo de pessoa que ele pretende apresentar ao público.<sup>254</sup>

Assim, é possível dizer que existe um contraste entre a aparência de Heathcliff, as expectativas que ela inspira, e o seu comportamento real. Mesmo descrito com alguma beleza atrativa, ela não é capaz de aplacar a impressão causada pela crueldade do seu comportamento. A única pessoa que não se afasta dele é Catherine, talvez, por ser igual a ele, como explica Joanna Rapf (1981)<sup>255</sup>: “ela pode ser tão fria e insensível quanto Heathcliff, e ainda por cima o desafia”. Em Catherine, Heathcliff encontrou o seu igual e, a pessoa em quem ele se reconhece, e talvez por isso, conseguiu amar verdadeiramente.<sup>256</sup>

## 6.2 Heathcliff e Rochester: a construção de dois heróis (im)possíveis

Usando como referência o trabalho *The Byronic Hero Types and Prototypes* de Peter L. Thorslev (1962), Heathcliff e Rochester podem ser caracterizados como heróis byronianos pois apresentam traços do Vilão Gótico, Egoísta Sombrio, Nobre Fora da Lei e Rebelde Romântico. A escolha de compará-los é devido à complexidade da construção de ambos os personagens.

A aparência física, atribuída por Thorslev (1962) ao vilão gótico, pode ser outra característica importante a ser observada na construção dos dois personagens: Heathcliff e Rochester se assemelham, ambos têm cabelos pretos e olhos escuros, além da pele morena. Diferenciam-se na altura e beleza de Heathcliff, enquanto Rochester é de estatura média e descrito como feio. Nessa comparação, Gabrielle Poole (2010)<sup>257</sup> comenta que Rochester está mais de acordo com as características do herói byroniano, mais próximo da “escuridão e a periculosidade” do vilão gótico, o que influenciaria também o caráter do herói byroniano, deixando-o com um apelo sombrio e quase erótico.

---

<sup>254</sup> Resenha de Edwin P Whipple publicada no North American Review em outubro de 1848. Disponível em <<https://www.wuthering-heights.co.uk/reviews.php/>>. Acesso em: 04 jun. 2025. (Tradução livre da autora).

<sup>255</sup> RAPF, Joanna E. The Byronic Heroine: Incest and the Creative Process. *Studies in English Literature, 1500-1900*: v.21, n. 4, 1981. p.644.

<sup>256</sup> *Idem.* p.637-45.

<sup>257</sup> POOLE, Gabriele. The Byronic Hero, Theatricality and Leadership. *The Byron Journal*: v.38, n.1, 2010. p.7-18

Como Heathcliff é um personagem descrito como um homem bonito, não deve ser esperada a sua crueldade. Porém, Isabella Linton é enganada por ele, porque confia em sua aparência, que passa a não ser mais a de um criado maltrapilho, e sim a de um homem em vestes de um nobre. Premeditadamente, ele passa a manipulá-la sabendo a impressão que causa nela: “Ela abandonou tudo isso porque estava completamente iludida - respondeu ele, imaginando que eu era um herói de romance e esperando favores ilimitados da minha devoção cavalheiresca”.<sup>258</sup>

Ao longo dos anos, os críticos debatem sobre a origem do personagem Heathcliff, que é descrito pela autora como alguém com os cabelos e olhos escuros e pele morena, e que por isso ele seria um cigano. Ianny Lima Maia (2016)<sup>259</sup>, comenta que tanto no imaginário popular, quanto na literatura, os ciganos são associados a ladrões e enganadores. Ela comenta ainda, que na literatura é mais comum o personagem cigano ser feminino:

[...] podendo aparecer nas narrativas como cartomante, sacerdotisa, sibila, profetisa, pitonisa ou bruxa, sendo que todos sem exceção mantêm uma relação com a adivinhação, a sedução, o ocultismo e o temor atribuídos à figura feminina”. Na literatura, a figura mais emblemática no que se refere à “demonização” das mulheres foram as bruxas e as ciganas, as quais sempre sofreram dessa conotação.<sup>260</sup>

Ainda segundo Maia, outra etnia associada aos ciganos são os mouros, que trazem também uma ligação com os povos islâmicos e não cristãos, normalmente associados com algum tipo de riqueza, sensualidade e mistério. Pela origem diferente, além dos traços físicos e cor da pele, não branca, sofriam de grande preconceito, principalmente pela questão política/religiosa desde a conquista moura principalmente na Europa e na ocupação da Península Ibérica na Idade Média. Não faltam exemplos na literatura o “caráter” dos personagens ciganos ou mouros desde as histórias infantis ou as novelas de cavalaria: as bruxas mouras, os assaltantes ciganos. Não seria difícil concluir que, na construção desses dois personagens, a aparência “morena” de ambos esteja vinculada às falhas de caráter, provável “herança genética”, pensamento do qual a autora, em pleno século de elocubrações científicas sobre determinismos hereditários, não poderia evitar.

---

<sup>258</sup> BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016. p.178.

<sup>259</sup> MAIA, Ianny Lima. *Representações de ciganas em Cervantes, Mérimée e Machado*. 2016.121f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.

<sup>260</sup> *Idem*. p.53.

A comparação entre os dois pares amorosos pode ser feita até o momento em que Heathcliff e Rochester comportam-se como heróis byronianos. Porém, Heathcliff e Catherine desde sempre representam um perigo um para o outro diante da paixão violenta que nutrem; ambos são muito parecidos; o egoísmo e a falta de limites são a regra desse amor doentio; por parte dele ainda há o ódio e o desejo de vingança. O perigo que Rochester representa para Jane está na diferença de *status* entre os dois e no desejo de fazê-la desistir de sua moralidade. Porém, diferentemente de Catherine, Jane tem convicções morais e prefere fugir de Thornfield Hall ao descobrir sobre Bertha Mason.

Segundo Miriam Allott (1958), está claro que tanto Heathcliff quanto Rochester conseguem amar profundamente, como é característica dos heróis byronianos. O amor deles, no entanto, ameaça não apenas Catherine e Jane, como também a eles mesmos. Heathcliff vive a rejeição quando Catherine se casa com Edgar, mesmo afirmando que o ama mais, e então ele tem que suportar sua morte e ausência. A morte de Catherine deixa Heathcliff fora de controle e essa incapacidade de lidar com a dor o faz se voltar contra os outros personagens e ser ainda mais cruel.<sup>261</sup> O sofrimento que ele infringe na segunda parte da narrativa é sem culpa, o que mostra parte do seu caráter doentio ao longo da narrativa. Continua, então, movido pelo ódio e assim acaba até a morte.

O amor de Rochester é menos brutal, como explica Amber van Zeldert (2018).<sup>262</sup> Ao contrário de Heathcliff, Rochester já experimentou o amor ao menos uma vez, com a personagem Celine Varens. Quando conhece Jane, parece ter uma perspectiva melhor dos seus sentimentos. Ele está amargurado porque acha que não encontrará alguém que o ame de volta. Começa a sentir por Jane um amor que idealiza, porém está casado com Bertha Mason. Ao ser recusado por Jane, isola-se em Thornfield Hall. Enquanto Rochester se afasta ainda mais da sociedade, isolando-se, Heathcliff ataca e faz com que as pessoas que estão a sua volta compartilhem sua dor.

Para Kitty Carlisle (2012)<sup>263</sup>, Rochester sofre em silêncio, ao contrário da reação de Heathcliff ao casamento e à morte de Catherine; ele só não sofre em silêncio como busca vingança. A autora completa ainda, que:

---

<sup>261</sup> ALLOTT, Miriam. *Wuthering Heights: The Rejection of Heathcliff? Essays in Criticism*: v.8, n.1, 1958. p.27-47.

<sup>262</sup> ZELDERT, Amber van. *The Byronic Hero's Portrayal A Comparative Analysis of Emily Brontë's Heathcliff and Charlotte Brontë's Rochester*. English Language and Culture, Utrecht University, 2018.

<sup>263</sup> CARLISLE, Kitty. Emily Brontë's Heathcliff: His Journey of Jealousy. *The Explicator*: v.70, n.1, 2012. p.46-8.

Uma das razões para isso, é que o Heathcliff aprendeu desde pequeno que é através do ódio que ele consegue o que deseja; pode ser também que ele esteja tentando lidar com a dor e a saudade que sente, da mesma forma que fez durante toda a vida, certificando-se de que ninguém ao seu redor esteja feliz.<sup>264</sup>

Ainda de acordo com Carlisle, essa diferença na forma como ambos lidam com a dor, também pode explicar a diferença nas descrições utilizadas pelas autoras e que irão influenciar o leitor na impressão sobre os personagens: Heathcliff é frequentemente descrito com palavras pejorativas como “besta maligna”, “canalha”, “demônio mentiroso”, o que exprime os sentimentos negativos que os outros personagens têm em relação a ele. Rochester já é descrito de uma forma mais neutra como “eremita” e “proprietário infeliz”, o que não traz implicações negativas, mas sim incertezas. Rochester descreve a si mesmo de forma negativa. Ele usa palavras como “pecador”, “canalha”, “diabo”, o que pode sugerir uma autorreflexão.

Ao contrário de Rochester, Heathcliff, ou não se importa, ou não reflete sobre as suas próprias ações, uma vez que não há quase nada na narrativa que indique culpa. É perceptível também que, enquanto Rochester tenta respeitar as decisões de Jane, Heathcliff não mede esforços para estar perto de Catherine até depois de sua morte.

Carlisle explica que, o que Heathcliff e Rochester têm em comum é um amor egocêntrico, como todo amor romântico, e que não respeita as regras. Esses são os dois conceitos em torno dos quais seus personagens foram construídos e são dois conceitos básicos que o herói byroniano precisa ter. Esse tipo de personagem é construído em torno da dependência de outro personagem da história; para ser completo, o herói byroniano precisa de sua outra metade. É o seu reflexo no outro personagem que o faz ter um certo equilíbrio (ou desequilíbrio!), e são os embates entre essas forças que o faz reavaliar (ou não!) a sua vida e a mudar da maneira que ele precisa mudar, se for o caso. Heathcliff e Catherine se amam, porque são iguais; Rochester e Jane também se amam, porém, não são iguais.

---

<sup>264</sup> *Idem.* p.47.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que esta pesquisa começou muito antes da entrada no Programa de Pós-Graduação em Literatura na UnB - PÓSLIT. Ainda na graduação de Letras, o interesse pelas irmãs Brontë foi despertado e aprimorado na segunda graduação em Jornalismo, quando houve um contato com disciplinas sobre crítica literária. Foi essa mistura de conhecimentos que inspirou o questionamento de como a crítica recebeu os romances mais famosos de Charlotte, Anne e Emily. Havia uma ideia de que *Jane Eyre* poderia ser o mais bem aceito, mas a dúvida sobre o porquê disso e o motivo dos outros dois, *O morro dos ventos uivantes* e *A Senhora de Wildfell Hall* não serem, continuava.

Ao pesquisar trabalhos na área, foram encontrados alguns, principalmente em universidades estrangeiras, comparando a recepção de *Jane Eyre* e *O morro dos ventos uivantes*, porém, não foi encontrada uma pesquisa comparativa entre as três obras, escritas e publicadas pelas três irmãs em um período curto de tempo, e que a crítica, em um primeiro momento, recebeu como sendo de um mesmo autor. Era preciso separar a crítica de cada romance e os principais temas apresentados para então aprofundar o estudo das resenhas.

Pensando a partir da teoria da Estética da Recepção e apoiada nas teorias de Hans Robert Jauss apresentadas na obra *A História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1996), o capítulo 1 traz os conceitos que abordam a relação leitor/crítico e obra. Antes da Estética da Recepção, o leitor era deixado de lado nessa relação; com essa proposta teórica, a análise torna-se circular, e torna-se possível verificar que o leitor e a obra podem dialogar. Assim, com o papel ativo do leitor, a obra pode permanecer na tradição literária ao longo dos anos e esse, talvez, seja um dos motivos do porquê dessas três obras das irmãs Brontë serem estudadas até hoje. As discussões que as obras possibilitam atravessa o tempo. Mas sendo o crítico marcado por um período histórico determinado e determinante em sua resenha, o conceito de horizonte de expectativas também foi explorado, pois é nesse conceito que se entende que, talvez os romances das irmãs Brontë podem não ter sido bem aceitos porque os críticos da época não estavam

preparados para eles. O leitor chega para ler uma obra com suas concepções, e após a leitura, pode permanecer com elas; ou somar com as concepções do autor, e criar novas concepções; ou até mesmo, a relação entre obra e leitor pode se romper.

A contextualização do período vitoriano traz reflexões interessantes para que a dualidade desse período fosse compreendida e como isso impacta na produção das críticas literárias da época. De um lado se tem uma Inglaterra se transformando em potência econômica, industrial e tecnológica, governada por uma mulher, a Rainha Vitória, e do outro se tem uma sociedade extremamente moralista. O crítico, sendo uma concepção dessa época, obviamente colocaria em suas resenhas os pensamentos conservadores que circulavam na sociedade vitoriana. Sendo assim, como os críticos eram e pensavam, foi discutido no capítulo 2, que teve como referência as obras *A Literature of Their Own* (1997) de Elaine Showalter e *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels* (1996) de Nicola Diane Thompson. Os críticos eram, em sua maioria, homens, que publicavam resenhas anônimas, sem muito critério técnico, mas que expunham uma opinião forte, agressiva em muitos momentos, sobre as obras. Eles exerciam um papel de autoridade, determinando o que era bom ou não para ser lido, guiados por normas culturais e morais específicas, e não pela qualidade literária e compreensão do texto.

Os avanços tecnológicos do período vitoriano trouxeram para os romances das irmãs Brontë a sensação de que novas possibilidades estavam se abrindo para as mulheres; elas já não cabiam mais nessa figura de “Anjo do Lar”, como disse Virginia Wolf. Elas não queriam mais ser frágeis, submissas, improdutivas e, a partir de obras como *Jane Eyre*, *A Senhora de Wildfell Hall* e *O morro dos ventos uivantes*, esse papel francamente se desestruturava, o que foi um choque para os críticos da época. Eles não sabiam muito bem como lidar com romances que apresentavam uma escrita tão crua, direta e real. Ou melhor, lidaram como sabiam, não recomendando a leitura das obras em algumas resenhas.

Ao falar de obras produzidas por mulheres, era importante trazer um panorama de como era a produção literária feminina no século XIX e isso foi feito no capítulo 3, apoiando-se na obra *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination* (2000) de Susan Gubar e Sandra Gilbert. Esse capítulo reflete especialmente sobre a dificuldade que as mulheres tinham familiarmente ao escrever, na questão prática em encontrar editoras que publicassem suas obras, mas principalmente na questão social. As mulheres escritoras não eram bem aceitas na

sociedade vitoriana e por isso, muitas delas, incluindo as irmãs Brontë, utilizavam pseudônimos masculinos. Elas faziam isso para ter suas obras analisadas de uma forma mais justa. Outro ponto importante que esse capítulo traz é a tentativa de apagamento que a produção feminina sofreu nesse período, por isso é feito um resgate de alguns nomes e trabalhos importantes produzidos por mulheres. Um fato relevante que não se pode deixar de comentar, é sobre o romance *Pamela ou a Virtude Recompensada*, de Samuel Richardson, que foi um sucesso literário na época e, embora escrito por um homem, trouxe abordagens sensíveis às mulheres ainda no século XVIII.

O capítulo 3 faz ainda um comparativo de duas obras contemporâneas às irmãs Brontë, levando em consideração a sexta tese de Jauss (1994), que investiga o fator sincrônico entre obras do mesmo gênero. Os romances escolhidos foram *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, de Mary Shelley, e *Cranford*, de Elizabeth Gaskell. A ideia era apresentar outras temáticas trabalhadas por escritoras mulheres, e assim mostrar como as obras produzidas por elas traziam questionamentos relevantes tanto para a sociedade da época quanto para os dias atuais.

No caso de *Frankenstein ou o Prometeu Moderno*, a autora Mary Shelley reflete sobre o que seria ético e moral na busca de retardar a morte. Essa reflexão transpassa o tempo de publicação do romance, pois todos os dias a ciência está avançando e novos obstáculos éticos vão sendo colocados para a medicina e os cientistas. Uma das questões centrais de *Frankenstein* é sobre o quanto vale a pena ir até às últimas consequências para “brincar de ser Deus” quando um cientista reinventa a vida depois da morte. Essa questão em tempos de pesquisa de genoma, células tronco ou discussão de construção de órgãos humanos em laboratórios torna-se extremamente contemporânea. *Cranford* já propõe, aparentemente, uma reflexão sobre o papel da mulher de guardiã dos costumes tradicionais de uma sociedade frente à modernidade. Elizabeth Gaskell faz uma crítica muito bem construída quando, na aparência de um enredo ingênuo, coloca nas ações de uma jovem que chega a uma cidade que tem o protagonismo de mulheres conservadoras, a missão de trazer a renovação pelas ideias progressistas. A figura masculina nessa obra é secundária propositalmente e isso, na Inglaterra vitoriana, é quase uma audácia. Porém, a intenção do romance é justamente provocar a reflexão sobre a possibilidade da convivência possível entre o progresso tecnológico da indústria, o masculino, *versus* a tradição dos costumes, o feminino. E também nessa parte foi feita a apresentação da vida



e obra das três autoras incluindo fatos relevantes que podem ter interferido, ou servido de inspiração, para a construção de suas narrativas e formação delas enquanto autoras.

O capítulo 4 foi o de análise das três obras, explorando principalmente os temas apresentados nos romances que despertaram a animosidade, ou não, dos críticos. No caso de *Jane Eyre*, foi analisado a personagem principal Jane e como a sua trajetória de vida e êxito no final agradou muito a crítica. Embora o romance de Charlotte tenha recebido críticas negativas, as positivas são maioria e contribuíram para o sucesso do romance. Essa é uma obra em que o desvio de moral é praticado pelo personagem masculino, o Senhor Rochester. Jane se mantém firme em sua conduta moral, em sua religiosidade, nos momentos mais difíceis da sua trajetória, algo elogiado pela crítica, e a sua recompensa no fim foi um casamento feliz com o homem que amava, após este passar por uma redenção completa, física, social e, principalmente, moral. As críticas negativas se pautaram nas propostas avançadas para uma mulher da época, que quer conhecer o mundo e ter o seu destino em suas mãos.

Charlotte Brontë colocou reflexões importantes nessa obra na medida em que discute as convenções sociais: o romance entre Jane e Rochester abarca a questão de classe, ela empregada, ele um nobre; também a questão do adultério por ele ser casado, ainda que forçado por questões financeiras; o cativeiro de Bertha, presa como louca sem defesa ou tratamento até a morte. Jane como personagem que simboliza a moral inabalável frente a moral duvidosa do seu par romântico; por outro lado é ela que promove o seu resgate por meio do amor que ele demonstra ser capaz sentir. Na aparência de um “final feliz” temos uma mulher recuperada financeiramente, que não cedeu em seus princípios, frente a um homem sem o seu prestígio social e físico. E a frase final “Leitor, eu me casei com ele!”, pode ser interpretada como um final feliz, mas com alguma ironia!

*A Senhora de Wildfell Hall* encontrou resistência tanto por parte dos críticos, quanto por parte da irmã Charlotte, que disse em uma nota biográfica que: “*A Senhora de Wildfell Hall*, de Acton Bell, teve igualmente acolhida desfavorável (por parte dos críticos). Não posso me surpreender com isso. A escolha do tema foi um erro completo”.<sup>265</sup> Os temas a que Charlotte se refere são a violência sofrida pelas personagens femininas, o abuso de álcool e ópio e a independência financeira das mulheres. O romance de Anne é estruturado em torno da Bíblia como fonte de doutrina e moralidade, que se assemelha

---

<sup>265</sup> Nota biográfica publicada no apêndice da edição de *O morro dos ventos uivantes* da editora Zahar.

com os dogmas anglicanos da época. A autora criou um mundo onde, a princípio, a felicidade pode não existir e a mudança será algo difícil para aqueles tempos, pois o mal estará sempre à espreita. Porém, a trajetória da protagonista prova o contrário.

Ao utilizar sua escrita para alertar as mulheres sobre a escolha dos futuros maridos, Anne Brontë encontrou uma resistência tão severa que a irmã não permitiu novas publicações de *A Senhora de Wildfell Hall* após a sua morte. O romance teve ainda alguns de seus trechos alterados por Charlotte e alguns editores. É possível afirmar que a crítica, e talvez os leitores, não estivessem preparados para lidar com o romance, o que provocou uma quebra no horizonte de expectativas, consequentemente, demorou-se anos até que a obra fosse revisitada novamente, o que só ocorreu nas décadas de 1980 e 1990. Na verdade, apesar da trajetória da protagonista ser pautada pelos valores religiosos e pela crença de que eles salvariam a alma do marido, o que se vê em toda a narrativa, e que talvez seja o que choca a irmã e os críticos, é uma personagem em busca da sua salvação como mulher. Consegue fugir do abuso e da violência física, salva-se a si e ao filho e reconstrói a sua vida amorosa. Mesmo agradando a moral vitoriana como viúva, a personagem de Anne Brontë não foge às críticas da moralidade imposta às mulheres da época.

Com *O morro dos ventos uivantes* aconteceu algo parecido, principalmente em relação ao horizonte de expectativas. A sociedade da época, provavelmente, não estava preparada para um romance tão visceral, daí talvez o estranhamento. O responsável seria o protagonista Heathcliff, de construção complexa, que apresenta características do herói romântico, do herói trágico e do anti-herói presente nos romances góticos. A escolha de abordar o personagem na análise partiu da crítica, que não soube lidar com ele e seu amor doentio por Catherine.

Além de complexo, Heathcliff também é ambíguo uma vez que desde cedo demonstra atitudes incomuns em relação aos outros ocupantes de Wuthering Heights. Talvez a grande questão entre os críticos seja a aparente crueldade ou ausência de sentimentos bons mesmo quando demonstra seu amor por Catherine. O amor se apresenta tão doentio quanto o seu ódio pelos outros personagens. Daí, então, o enquadramento como herói byroniano ou gótico se justifica pelo lado sombrio do personagem. A obsessão por Catherine de certa forma leva os dois a morte, o que, em um comparativo com os protagonistas de *Jane Eyre*, ainda que Rochester preencha características byronianas, não

deixa dúvidas sobre a sua trajetória moral. Não há certezas sobre a trajetória moral de Heathcliff nem de Catherine, diferentemente de Jane e Rochester.

O que fica exposto ao final do trabalho é que a crítica teve sim um problema de ordem moral com *A Senhora de Wildfell Hall* e *O morro dos ventos uivantes*, o que não aconteceu com tanta intensidade com *Jane Eyre*. Os temas apresentados nas três obras provocaram sentimentos diferentes nos críticos, o que pode ser explicado pela época em que foram lançados. Atualmente, o sucesso das obras é reconhecido, principalmente, pela qualidade estética e porque eles trazem temas ainda relevantes que suscitam debates e pesquisas significativas. Essa atemporalidade também contribuiu que com que o gênero romance se enriquecesse com essas três obras, além de alguns críticos atuais as considerarem pioneiras na questão da escolha do narrador e ao tratar de temas relacionados à situação da mulher em relação à violência já em plena era vitoriana.

Finalizando esta pesquisa, outros questionamentos foram suscitados. Um deles envolve a recepção crítica dessas obras no Brasil. Embora os romances tenham sido publicados quase juntos na Inglaterra do século XIX, aqui no Brasil eles chegaram com um grande atraso e com algumas questões envolvendo a tradução. *Jane Eyre* ganhou uma primeira edição em 1926 com o título “*Joanna Eyre*”, *O morro dos ventos uivantes* foi lançado pela primeira vez em 1938; já *A Senhora de Wildfell Hall* demorou um pouco mais, sendo sua primeira publicação de 2008 com o título *A Moradora de Wildfell Hall*. Importante ressaltar que a primeira edição completa do romance de Anne Brontë foi publicada no Brasil em 2017, edição usada neste trabalho.

Outro questionamento envolvendo a recepção dos romances das irmãs Brontë diz respeito a recepção crítica de *Shirley* (1849) e *Villette* (1853), os outros dois romances de Charlotte Brontë. Eles são posteriores ao sucesso de *Jane Eyre* e ocorreram entre a divulgação de que Currer, Ellis e Acton Bell eram mulheres. Em uma nota biográfica de 1850, Charlotte explica como foi o processo de escrita e publicação de todos os trabalhos das três irmãs até ali e revela que eram produções femininas. Sendo que esses dois romances foram publicados respectivamente em 1849 e em 1853, talvez fosse interessante saber se algo mudou em relação à crítica, já que o fato de serem de autoria feminina acabou sendo de conhecimento público na época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro: v.124, n.23/34, jan./mar., 1996.

ALLOTT, Miriam. Wuthering Heights: The Rejection of Heathcliff?. *Essays in Criticism*: v.8, n.1, 1958. p.27-47.

ALVARENGA, Maria Zelia de. *Prometeu - A Criação da Humanidade*. São Paulo: Editora Escuta, 2023.

ANDERSON, Katherine Leigh. *Preservation and Progress in Cranford*. Department of English, Lund University, 2009.

BAIRD, Julia Baird. *Vitória, a rainha: Biografia íntima da mulher que comandou um Império*. São Paulo: Objetiva, 2018.

BARKER, Juliet. *The Brontës. Wild Genius on the Moors: The Story of a Literary Family*. New York: Pegasus Books, 2013.

BARKER, Juliet. *The Brontës: A Life in Letters*. New York: Viking, 1997.

BATISTA, Michel Corcia. Literatura e ciência: o livro Frankenstein de Mary Shelley como possibilidade para a educação científica. *Arquivos do MUDI*. UTFPR- Paraná: v.24, n.1, ano 2020. p.22-34.

BRONTË, Anne. *A Senhora de Wildfell Hall*. São Paulo: Editora Record, 2017.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. São Paulo: Martin Claret, 2019.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BULLOCK, Meghan. Abuse, Silence, and Solitude in Anne Brontë's *The Tenant of Wildfell Hall*. *Brontë Studies*: v.29, n.2, 2004. p.135-141.

CAINE, Barbara. G. H. Lewes and "The Lady Novelists". *Sydney Studies in English*, 2008.

CARLISLE, Kitty. Emily Brontë's Heathcliff: His Journey of Jealousy. *The Explicator*: v.70, n.1, 2012. p.46-8.

CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1998.

CHEVREL, Yves. *La Littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires France, 1989.

CHEVREL, Yves. Theories de La réception: perspectives comparatistes. In: OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A Recepção Crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre: 1993. p.30-55.

COLLINS, Nick. How Wuthering Heights caused a critical stir when first published in 1847. The Telegraph. Disponível em

- <<https://www.telegraph.co.uk/culture/tvandradio/8396278/How-Wuthering-Heights-caused-a-critical-stir-when-first-published-in-1847.html>>. Acesso em: 27 de mar. 2024.
- COLÓN, Christine. Enacting the Art of Moral Influence: religion and social reform in the works of Anne Brontë. *Women's Writing*: v.11, n.3, 2006. p.399-420.
- DOUB, Andrew. "I Could Do with Less Caressing": Sexual Abuse in The Tenant of Wildfell Hall. *Criterion: A Journal of Literary Criticism*: v.8, n.2, 2015.
- ESHELMAN, Elizabeth A. *Best-Seller or "Entire Mistake"? The Effect of Form on the Receptions of Anne Brontë's The Tenant of Wildfell Hall and Mrs. Henry Wood's East Lynne*. 2006.95f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bachelor of Arts with Honors in English) – Wittenberg University Robin Inboden, Advisor: 2006.
- FIGURELLI, Roberto. Hans Robert Jauss e a Estética da Recepção. *Revista Letras*. Curitiba: v.37, 1988. p.265-285.
- FISHER, Hugh Venson. *Perceptions of Gender and Perceptions of Quality: Comparing the Receptions of Dickens's Hard Times and Gaskell's Mary Barton*. 2007.46f. Trabalho de Conclusão de Curso (Degree of Master of Arts) – Faculty of North Carolina State University, Raleigh, North Carolina: 2007.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 2014.
- GASKELL, Elizabeth. *A vida de Carlote Brontë*. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2020.
- GASKELL, Elizabeth. *Cranford*. Rio de Janeiro: Lafonte, 2022.
- GORDON, Charlotte. *Mulheres extraordinárias: As Criadoras & A Criatura*. Rio de Janeiro: Darkside, 2020.
- GUBAR, Susan; GILBERT, Sandra. *The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven: Yale University Press, 2000.
- HALSBAND, Robert. *Introduction. The Nonsense of Common Sense 1737-1738*. Northwestern U, 1947.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Editora 34, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. França: Gallimard, 1978.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- JURT, Joseph. A descoberta do leitor. Da Estética da Recepção à Sociologia da Recepção. *A palavra, o artista, e a leitura*. Confraria do Vento: Rio de Janeiro, 2014.
- KALSBECK, Laura. *His Life Did Harm to Others: Domestic Violence, Abuse, and Gender in Wuthering Heights and The Tenant of Wildfell Hall*. Faculteit der Letteren, Radboud University, 2016.
- KEMP, Melody. Helen's Diary and the Method(ism) of Character Formation in The Tenant of Wildfell Hall. In: NASH, Julie; SUESS, Barbara. *New Approaches to the Literary Art of Anne Brontë*. Burlington: Ashgate, 2001. p.195-211.
- KENDRICK, Robert. Edward Rochester and the Margins of Masculinity in Jane Eyre and Wide Sargasso Sea. *Papers in Language & Literature*: v.30, n.3, 1994.

- LE TELLIER, Robert Ignatius. *An Intensifying Vision of Evil: The Gothic Novel (1764-1820) as a Self-contained. Literary Cicle*: Universitat Salzburg, 1980.
- LEAVER, Elizabeth. Why Anne Brontë Wrote as She Did. *Brontë Studies*: v.32, n.3, 2007. p.227-243.
- LELLIS, Marco Antônio Barbosa de. Doppelgänger/Doppeltgänger: topoi em Siebenkäs (1796), de Jean Paul Friedrich Richter e O duplo (1846), de Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski. 2021.255f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte: 2001.
- LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p.52-83.
- MAIA, Ianny Lima. *Representações de ciganas em Cervantes, Mérimée e Machado*. 2016.121f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros - Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários/PPGL, 2016.
- MAJUMDAR, Madhumita. The Brontë Novels: Anxiety, Rebellion and Varieties of Conservative Ideology. 2016.184f. Tese (Doctor of Philosophy - Arts) – Department of English, Jadavpur University: 2016.
- MATEK, Ljubica. Lady Mary Wortley Montagu’s “Epistle from Mrs. Yonge to Her Husband” — a Feminist Poem. *FOCUS: Papers in English Literary and Cultural Studies* XIV, 2024.
- MCWHINNIE, Iona Mathis. Critical Reception of Jane Eyre. Duke University. Disponível em <<https://sites.duke.edu/unsuitable/critical-reception-of-jane-eyre/>>. Acesso em: 05 ago. 2024.
- MEREGALLI, Franco. Más sobre la recepción literária. *Anales de Literatura Española*. Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española: n.4, 1985. p.271-282.
- MEREGALLI, Franco. Sur la réception littérature. In: OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A Recepção Crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. Porto Alegre: 1993. p.30-55.
- MORAIS, Julierme; FERNANDES, Renan. Hans Robert Jauss e os postulados da Estética da Recepção: Possíveis aplicações no campo da pesquisa histórica com teatro e cinema. *Revista Sapiência: sociedade, saberes e práticas educacionais*. Iporá: v.1, n.2, jul./dez., 2012. p.97-114.
- MOTHERSOLE, Brenda. *Female philanthropy and women novelists of 1840-1870*. 1989.613f. Tese (Doctor of Philosophy) – Faculty of Education and Design, Brunel University: 1989.
- O'BRIEN, Kate. *The Romance of English Literature*. New York: Adprint Limited London, 1944. p.256-257.
- O'GRADY, Brendan. A ‘New Ireland Lost’: The Irish Presence in Prince Edward Island. Disponível em: <<https://gail25.tripod.com/pei2.htm>>. Acesso em: 04 de jul. 2025.
- OLIVEIRA, Maria Marta Laus Pereira. *A Recepção Crítica da obra de Marcel Proust no Brasil*. 1993.439f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre: 1993.

- OLSEN, Gregory. Rewriting the Byronic Hero: "I'll try the firmness of a female Van Zeldert 24 hand". *European Romantic Review*: v.2; n.4, 2014. p.463-77.
- PALFY, Cora. Anti-hero Worship: The Emergence of the 'Byronic Hero' Arche-type in the Nineteenth Century. *Indiana Theory Review*: n.32, v.1/2, 2016.
- PECK, G. W. American review: a Whig journal of politics, em junho de 1848. In: ALLOT, Miriam (ed). *Emily Brontë: Wuthering Heights, a casebook*. London: Macmillan and Co. Ltd: 1979.
- PERROT, Michele. *As mulheres ou os silêncios da história*. São Paulo: Edusc, 2005.
- POOLE, Gabriele. The Byronic Hero, Theatricality and Leadership. *The Byron Journal*: v.38, n.1, 2010. p.7-18.
- POOVEY, Mary. *The Proper Lady and the Woman Writer: ideology as style in the works of Mary Wollstonecraft, Mary Shelley and Jane Austen*. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- RAILO, Eino. *The Haunted Castle: A Study of the Elements of English Romanticism*. Estados Unidos: Kessinger Publishing, 2010.
- RAPF, Joanna E. The Byronic Heroine: Incest and the Creative Process. *Studies in English Literature, 1500-1900*: v.21, n. 4, 1981. p.637-45.
- SANTOS, Rosilaine Costa dos; COSTA, Leice Daiane de Araújo. A representação da luta nacionalista e dos efeitos da grande fome em "Black '47"(2018). *Revista Inventário*. Salvador. 2020.
- SCHWANTES, Cíntia. Dilemas da representação feminina. *OPIS - Revista do NIESC*, Catalão: v.6, 2006. p.07-19.
- SHELLY, Mary. *Frankenstein Ou O Prometeu moderno*. Rio de Janeiro: Clássicos Zahar, 2020.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own*. London: Virago, 1997.
- SILVA, Alexandre Meireles da. *Literatura inglesa para brasileiros*. Rio de Janeiro: Ciência Moderna, 2006.
- STEINBACH, Susie. Victorian era: historical period, United Kingdom. *Britannica*, 27 de mar. 2024. Disponível em <<https://www.britannica.com/event/Victorian-era#ref343824>>. Acesso em: 27 de mar. 2024.
- STONEMAN, Patsy. Rochester and Heathcliff as Romantic Heroes. *Brontë Studies*: v.36, n.1, 2011. p.111-118.
- STRACHEY, Lytton. *Rainha Vitória*. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2016.
- TEDESCHI, Losandro Antonio. Os desafios da escrita feminina na história das mulheres. *Raído*, Dourados, MS: v.10, n.21, 2016.
- THOMPSON, Nicola Diane. *Reviewing Sex: Gender and the Reception of Victorian Novels*. New York: New York U P, 1996.
- THORNMAHLEN, Marianne. 'Horror and disgust': Reading The Tenant of Wildfell Hall. *Brontë Studies*, UK: v. 44, n.1, 2018. p.5-19.

THORSLEY, Peter L. *The Byronic Hero Types and Prototypes*. Lund University Press, 1962.

TIFFANY, Lewis. Charlotte and Anne's Literary Reputation. *Brontë Studies*: v.16, n.4, 1974. p.284-287.

TURNER, Derek. Classic QR – the original 1848 review of Jane Eyre. The Quarterly Review. Disponível em <<http://www.quarterly-review.org/classic-qr-the-original-1848-review-of-jane-eyre/>>. Acesso em: 06 ago. 2024.

UNIVERSAL Salvation and the Narrow Way. Anne Brontë, 02 de set. 2018. Disponível em < <https://www.annebronte.org/2018/09/02/anne-bronte-universal-salvation-and-the-narrow-way/>>. Acesso em: 01 de abr. 2025.

WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

WASOWSKI, Richard. *Cliffsnotes on Bronte's Wuthering Heights*. New York: Cliffsnotes, 2001.

ZAJC, Petra; KAVALIR, Monika. How to Speak Like a Brontëan Byronic Hero: A Comparison of Mr Rochester and Heathcliff. *Journal for Foreign Languages*: n.16, v.1, 2024. p.39-61.

ZARIEVA, Natalija Pop; ILIEV, Krste. The Byronic Hero: Emergence, issues of definition and his progênies. *Filko*: n.2, 2016.

ZELDERT, Amber van. *The Byronic Hero's Portrayal A Comparative Analysis of Emily Brontë's Heathcliff and Charlotte Brontë's Rochester*. English Language and Culture, Utrecht University, 2018.

ZILBERMAN, Regina. A estética da recepção e o acolhimento brasileiro. Moara – Rev. dos Curso de Pós-Grad. em Letras UFBA. Belém, n.12, jul/dez., 1999. p.7-17.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e História da Literatura*. São Paulo: Ática, 1989.