

A INFÂNCIA COMO MECANISMO LITERÁRIO: UMA LEITURA DE *JANE EYRE E O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.454

Recebido: 15/06/2024

Aprovado: 28/08/2024

ABUASSI, Juliana Reñones Calvo¹
BARANDIER, Julia²
CARNEIRO, Leonardo Bérenger Alves³

RESUMO: Quando o direito à infância é roubado pelas dificuldades da vida, ela se torna um mecanismo de defesa contra as mazelas mundanas. O presente artigo propõe a investigação da infância como ferramenta literária, para além de uma classificação etária. Através das obras *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes* das irmãs Charlotte e Emily Brontë, que apresentam personagens e experimentações literárias movidas pela sensação de ineditismo do mundo, próprias de criança, buscamos entender as relações entre o reinado da Rainha Vitória, as inúmeras categorias de orfandade que advêm deste período e a forma como a literatura estava mobilizada em prol das infâncias roubadas. Para isso, apoiamos-nos em autoras em grande parte contemporâneas, como Rosana Kohl Bines e Maria Teresa Andruetto, visando estudar os textos vitorianos com uma bibliografia atual especializada no tema da infância.

PALAVRAS-CHAVE: Infância, Orfandade, Literatura Vitoriana, *Jane Eyre*, *O Morro dos Ventos Uivantes*

Then again, why underestimate, ever, the mind of a child?
Winter, Ali Smith

¹ Juliana Reñones Calvo Abuassi, bolsista CNPq no Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: juabuassi@hotmail.com

² Julia Barandier, graduanda em Letras pela PUC-Rio e bolsista do programa PET de Letras, E-mail: juliabarandier@gmail.com

³ Leonardo Bérenger Alves Carneiro, professor de Literatura e Cultura Britânica do Departamento de Letras da PUC-Rio e da Linha de Pesquisa “Linguagem, Sentido e Tradução” do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem (PPGEL) também da PUC-Rio. Doutor em Letras pela UFRJ. E-mail: leoberenger@yahoo.com.br

Introdução

O romance inglês do século XIX, produzido ao longo do extenso reinado da Rainha Vitória (1876-1901), promoveu avanços estéticos, artísticos e literários relacionados ao papel da literatura em uma sociedade conduzida por rígidas normas. As obras de maior sucesso deste período trataram, em grande maioria, das mudanças sociais em curso e dos problemas da época. A impressão que esses textos deixam é de que o fazer literário estava explicitamente preocupado com as mazelas sofridas pela maior parte da população inglesa, como a Revolução Industrial, a migração do campo para as cidades e o avanço do capitalismo e suas novas demandas. Além disso, a Rainha Vitória prezava pelo utilitarismo, que, nas artes, como afirma Emmanuelle De Champs no texto *Aestheticism and Utilitarianism: A Victorian Debate and Its Critical Legacy*, teve como maior legado durante o século XIX a “[...] recusa em considerar a experiência estética por ela mesma” (De Champs, 2016, p.115, tradução nossa⁴), sendo então uma ideologia que suprimia a literatura imaginativa e, para além da literatura, uma ideologia que tentava reprimir todas as coisas que “divertiam os homens do trabalho” (Goldfarb, 1978, p. 29, tradução nossa⁵), como o sexo, o lazer, e o conforto.

Em meio às consequências desta sociedade conservadora, porém em ebulição, está o crescimento exponencial do número de crianças órfãs. O termo “crianças órfãs”, no cenário inglês do século XIX, não pode ser entendido como uma massa infantil homogênea, ou seja, simplesmente de crianças cujos pais morreram. Este grupo consistia numa classe complexa. Muitas dessas crianças, por exemplo, tinham os progenitores vivos, mas, devido à negligência do governo em relação a uma classe pobre que crescia, não tinham condições de acomodá-las em suas casas já bastante lotadas e infestadas com a tuberculose (doença que mais matava ao lado das infecções sexualmente transmissíveis (ISTs) e a insanidade (Jalland, 1996, p. 39-40). Outras, as chamadas *foundlings*, eram crianças abandonadas pelos pais em idades muito precoces e (com sorte) resgatadas por outras famílias ou instituições de caridade.

Sobre as diferentes situações em que as crianças pobres poderiam se encontrar, evocamos Lydia Murdoch, em *Imagined Orphans*:

⁴ “[...] refusal to consider the aesthetic experience for its own sake” (De Champs, 2016, p. 115)

⁵ “[...] diverted men from work” (Goldfarb, 1978, p. 29)

Ao contrário das representações populares de crianças pobres como crianças abandonadas ou perdidas ou como ambulantes sem-teto em “terra de ninguém”, [...] mesmo as crianças de rua tinham fortes laços com suas famílias e comunidades. Ao invés de retratar crianças mascates de rua como “árabes de rua”, racialmente distintos e desconectados de seus pais, sua comunidade, e sua nação, os relatórios policiais localizam a pobreza infantil de forma inerente à pobreza familiar a questões sociais mais amplas, como desemprego, trabalho irregular e pobres condições domésticas da classe trabalhadora. (Murdoch, 2006, p. 82, tradução nossa)⁶

A autora, que possui vasto trabalho investigativo sobre mulheres e crianças vitorianas, busca analisar a forma como estas crianças eram registradas em relatórios e boletins oficiais de instituições do governo. Dessa forma, a polícia, por exemplo, localizava crianças das mais diversas origens e as denominava “órfãos”, não apenas aquelas cujos pais morreram ou abandonaram. A questão da orfandade é, na verdade, mais ampla do que o mero abandono ou morte parental, apontando para diversos problemas macrossociais e evidenciando o abismo social em que a Inglaterra oitocentista estava inserida. Nas classes inferiorizadas, as decisões concernentes ao lar e à família (ou seja, decisões de cunho pessoal, interno) eram diretamente afetadas pelo contexto político, social e econômico externo e maior.

Já que aqueles que produziam a literatura da época estavam atentos a este processo, a obra literária passa a ser objeto de denúncia. Tendo em vista que a literatura vitoriana assume a criança como classe-alvo, epicentro de suas dores e protagonista, o presente artigo debruça-se sobre dois célebres personagens da mesma época: Jane Eyre e Heathcliff.

A infância no contexto vitoriano

Jude Fawley, Oliver Twist, Pip... as personagens-criança deste recorte temporal são muitas. Frequentemente, os autores foram as crianças que retratam em suas obras, vítimas da adultização na primeira infância causada pelo abandono parental (por mortes, doenças, miséria) típico desse período. Curiosamente, as biografias dos autores muitas vezes cruzam fato e ficção, criando limites fluidos entre as duas instâncias quando observamos lado a lado

⁶ Contrary to popular representations of poor children as waifs and strays or homeless wanderers in “no-man’s land,” these police reports confirm that even street children had strong ties to their families and communities. Rather than portraying child street vendors as racially distinct “street arabs” disconnected from their parents, their community, and their nation, the police reports located child poverty within family poverty and broader social issues, such as adult unemployment, casual labor and poor conditions of working-class housing. (Murdoch, 2006, p. 82)

textos que se assumem factuais e as obras ficcionais, um ato por si só literariamente produtivo em termos de denúncias e transgressões. Mas, no caso das irmãs Brontë, essa aproximação poética existe, talvez, com menos força do que em Charles Dickens, por exemplo.

Fato é que os autores dos famosos romances de formação (que seguem populares na contemporaneidade) foram ousados ao iniciarem suas narrativas na infância, com as palavras, os pensamentos, os diálogos, as dores mais francas dos mais vulneráveis. O protagonista de um romance de formação não aparece no romance inicialmente na faixa etária adulta, quando teria se tornado um “alguém”, uma pessoa digna de viver aventuras, romances, tristezas. O herói é, pelo menos durante boa parte da história, etariamente infantil.

A ideia de infância é imediatamente transgredida: não há, neste tipo de romance, uma segmentação estanque que a separe da juventude ou da vida adulta. É como se, apesar do crescimento do corpo e do andamento do tempo, os personagens fossem crianças até o fim ou já tenham nascido adultos. A escolha pelo *bildungsroman*/romance de formação, que acompanha o personagem desde a infância até a vida adulta, não apresenta uma divisória que determine o fim da infância e o início da juventude. Com isso, pode-se supor que a infância e a vida adulta, enquanto faixas etárias, não estão necessária e estritamente em jogo nestes romances, mas sim o conceito de “infância” e “juventude”, que vai sendo negociado de forma perene ao longo da narrativa. Logo, escolhemos entender que a infância é um jogo de nuances ao longo da jornada de cada personagem, e não algo que termina quando o personagem dá sinais de puberdade. Literária e poeticamente, a infância é uma nuvem de questões que paira e tilinta por toda vida.

Considera-se o humano que cresce: o humano que cresce é uma criança até o fim ou um adulto desde o início? A resposta não nos importa: vale mais entender as negociações das classificações etárias que cada autora realiza através da ficção, realçando cada vez mais o aspecto categoricamente humano, para além de sua idade.

A biografia *A vida de Charlotte Brontë*, encomendada por seu pai logo após seu precoce falecimento à escritora Elizabeth Gaskell, amiga de Charlotte, tece comentários ironicamente contemporâneos sobre o que é considerado um comportamento adequado às crianças de seu tempo:

As crianças não eram acostumadas com as alegrias infantis, mas tinham as companhias uma da outra. Não creio que já tenha existido uma família mais apegada do que aquela. [...] Mas suspeito que eles não tivessem nenhum “livro infantil”, e que suas mentes ávidas “navegavam livremente pelo divino pasto da literatura Inglesa”, como expressa Charles Lamb. (Gaskell, 2020, p. 40)

Observar um comentário como este agrega à discussão em diversos sentidos. O primeiro deles é o questionamento urgente sobre a necessidade de que se coloque em questão a premissa de que crianças deveriam estar acostumadas com alegrias inatas à sua faixa etária. Nesse caso em específico, estamos falando de crianças cuja mãe está em estado crítico de saúde (Maria Branwell, a mãe das autoras em questão, morre muito cedo, quando seus filhos ainda eram crianças, vítima de uma doença não identificada). É plausível que a criança, ou qualquer indivíduo, esteja alegre em contextos difíceis como este? Ou então em um contexto de fome, perdas, desespero? Por que é cobrada uma felicidade irreal das crianças? Por que elas carregam tal peso? Contardo Calligaris esclarece: “A criança triste é uma espécie de desertor; abandonou seu lugar na peça da vida dos adultos, tirou a fantasia de palhaço” (Calligaris, 2004).

O segundo sentido, é a construção de uma oposição clara entre o livro infantil e a literatura inglesa (e o seu caráter “divino”, formativo, moralmente falando). O que seria uma literatura “infantil”? Uma literatura com destinatário fixo?

É no mesmo interesse vitoriano em aplicar um valor prático à literatura e demandar livros que “servissem” para alguma situação da vida que ultrapassasse a estética que a literatura infantil parece se encaixar. Maria Teresa Andruetto coloca estas questões em foco: “Assim, à literatura para adultos ficam reservados os temas e as formas que são considerados de seu pertencimento, e a literatura infantil/juvenil é, com demasiada frequência, relacionada ao funcional e ao utilitário” (Andruetto, 2012, p. 61). O que pensamos aqui está, de alguma forma, no limiar entre o que é produzido para a infância e pela infância.

Como é possível que crianças – e crianças reais, deixando de fora, por enquanto, personagens ficcionais – alcançassem a profundidade do “divino pasto da literatura Inglesa”? Andruetto continua:

Atribui-se à literatura infantil a inocência, a capacidade de adequar-se, de adaptar-se, de divertir, de brincar, de ensinar e, especialmente, a *condição de não incomodar*

nem desacomodar, e é assim que outros aspectos e tratamentos estão muito pouco presentes, e, quando estão, aparecem com demasiada frequência tingidos de “deve ser assim”, de obediência temática ou de suspeita adaptabilidade curricular. (Andruetto, 2012, p. 59, grifo da autora)

Fugindo de uma literatura que não incomoda nem desacomoda, como escreve Andruetto, as irmãs autoras analisadas aqui escolhem experimentar a pele ficcional justamente de crianças que, sem dúvida, *incomodam*. Afinal, elas mesmas, mulheres que escreviam no período vitoriano e ainda mais sobre temas tão desafiadores, estavam longe de representar o ideal da obediência esperado das “mulheres respeitáveis”. Eram elas também figuras que incomodavam.

Outro ponto tocado por Maria Teresa Andruetto é o preconceito que atravessa o campo semântico do infantil, caracterizando qualquer coisa que advenha dele como inferior. Sobre esta temática, e tratando-a de maneira pertinentemente generalizada, a autora comenta:

A escrita é sempre um questionamento, porque a imagem que aparece sempre como um problema, uma necessidade de olhar mais a fundo no personagem ou na situação, olhar por debaixo do seu preconceito que, na maioria das vezes, é também nosso preconceito, para enxergar o que há além. Trata-se de duvidar, de romper com o que se veio pensando, para conhecer num sentido profundo. Mas o questionamento dos próprios preconceitos não é, por acaso, uma atitude política? Não é esse o lugar político por excelência para um escritor? O desejo e a vontade de construir uma obra pessoal, a fidelidade consigo mesmo e o cultivo continuado e não espalhafatoso das diferenças não são algo político? Fidelidade do escritor para consigo, para com seu mundo interior, que pode ser aceito ou rechaçado por outros porque está no ponto oposto ao “politicamente correto”. O ético na escrita é a exploração de uma verdade estética pessoal. Palavras e homens ou mulheres que a exercem convertidos finalmente em uma mesma coisa única. Ética e estética como um todo, porque o estético, na arte, subsume o ético e nos permite expressar uma verdade sem dogmas. Por isso a literatura não é o lugar das certezas, mas o território da dúvida. Nada há de mais libertário e revulsivo que a possibilidade que o homem tem de duvidar, de se questionar. (Andruetto, 2012, p. 68)

O preconceito com o campo semântico infantil, como o caracterizamos acima, parte da liberdade que este infantil exerce sobre o mundo – um mundo que se quer organizado e devidamente categorizado. Andruetto sugere que esta liberdade é de um poderio político assustador: o “eu” transforma-se em “nós” quando falamos sobre preconceitos generalizados sobre qualquer classe marginalizada (e, em nosso recorte, a classe marginalizada em questão é a criança órfã). O movimento de colocar as crianças no centro da literatura vitoriana funciona

como ferramenta estética e tem o poder de humanizá-las na mente dos leitores, principalmente com a narrativa em primeira pessoa, como é o caso de *Jane Eyre*.

Nos casos analisados, mantendo-se em acordo com Andruetto, a literatura se torna aliada no enfrentamento do mundo interior, exterior e político, graças à infância: quando Charlotte e Emily Brontë, as autoras em foco neste artigo, emprestam suas vozes e suas palavras a Jane e Heathcliff, quando performam estas crianças, estão renunciando a padrões estéticos de beleza e completude que dizem que é o homem adulto independente que deve ser o herói de um romance.

A seguir, apresentamos as figurações das infâncias de dois personagens de autoria dessas crianças, meninas, mulheres, autoras, que descrevemos nesta seção introdutória, impulsionadas/o pelas palavras de Andruetto, adaptadas ao contexto vitoriano também apresentado. Esses dois estudos de caso pretendem observar como a infância é não só uma etapa na narrativa, mas principalmente um mecanismo literário. Percebemos que a criança é colocada em posição protagonista em grande parte dos romances da época, o que implica também perceber os mecanismos segundo os quais as infâncias são representadas. E, vale ressaltar, as infâncias aqui em questão são invariavelmente penosas, o que implica que o relato infantil comece a ser validado em uma instância poético-ficcional.

JANE EYRE: Quando a infância assume a palavra

Retomando Elizabeth Gaskell em *A vida de Charlotte Brontë*, podemos observar a forma como Charlotte era descrita e abordada pelos mais velhos. Apesar de não ser uma fala em primeira pessoa daquilo que Charlotte diria ser seus pensamentos e sensações perante a morte prematura de sua mãe, um comentário de um adulto em relação a uma criança desvela aspectos relevantes sobre o que era ser uma criança, sobre este ser de alguma forma mítico e incompleto.

Elas [as irmãs] eram mais sérias e caladas do que as crianças da idade, talvez impactadas pela presença da doença grave que pairava ali, pois minha informante se refere a uma época em que Mrs. Brontë [mãe das irmãs Brontë] já estava confinada no quarto de onde não mais sairia viva. “Nem dava para perceber que havia crianças na casa, eram criaturinhas tão boas e quietinhas. Maria se fechava no escritorzinho das crianças, com um jornal” (Maria tinha apenas sete anos!) [...]. (Gaskell, 2020, p. 38)

É interessante notar os julgamentos direcionados às crianças feitos por Gaskell e sua “informante” - ambas contemporâneas à Rainha Vitória. São crianças úteis, condizentes ao ambiente disfuncional de um lar com uma mãe moribunda. Não seriam amadas se causassem tumulto. A única saída para ser “uma criança da sua idade” era o silencioso mergulho em si, o isolamento no espaço reservado a elas, a construção de um mundo paralelo para si, onde os obstáculos seriam vencidos, onde haveria a possibilidade de dialogar com seres que as entendessem.

O enunciado “nem dava para perceber que havia crianças na casa” implica que a presença infantil seria, de certa forma, indesejada, acarretando mais trabalho aos funcionários, um fardo àqueles que já estariam ocupados com suas respectivas funções. A caracterização destas crianças como “boas” associadas ao adjetivo “quietinhas” aponta para a noção de que uma criança “quieta” jamais seria má, como Jane Eyre é muitas vezes caracterizada pelos mais velhos. Após ser acusada injustamente de roubo do livro de John Reed e ser atacada fisicamente, Jane é levada para seu castigo. Ao resistir, as criadas dizem: “A menina parece uma gata ensandecida.” (Brontë, 2023, p. 30), além de caracterizarem seu comportamento como chocante e vergonhoso. “É uma criaturinha dissimulada: nunca vi garota de sua idade que tivesse tanto a esconder” (Brontë, 2023, p. 31). Por ser órfã, era também um demônio.

Jane entendia desde a infância, para além do fato de que deveria ser uma criança útil, que não era desejada e que representava um fardo. Por isso, ela firma consigo mesma o pacto de não enlouquecer apesar de tudo e todos: sua personalidade é construída sobre o alicerce de suas conversas consigo. A produtividade destas conversas está no fato de que, em silêncio, ela seria mais bem-aceita pelos adultos à sua volta e, em termos poético-literários, no fato de que o leitor é colocado pela autora como observador do ambiente mais privado de uma criança e toda sua relevância afetiva e social.

Jane Eyre aceita que jamais terá uma infância convencional, o que a leva a inventar uma infância de acordo com suas possibilidades e com a falta de direitos que a assolam. Em sua não-convencionalidade, ela arruma espaço para negociar os sentidos institucionais que a rodeiam. Com isso, para fugir do inferno, ela deve “manter-se saudável e não morrer” (Brontë, 2023, p. 56), desafiando também o discurso religioso que permeia o mundo.

Em um dos ensaios de seu livro *Infância, palavra de risco*, Rosana Kohl Bines discute o narrador-criança do livro *Extremamente alto & incrivelmente perto*⁷, tecendo comentários que se encaixam na discussão da protagonista de *Jane Eyre: uma autobiografia*. A seguir, propomos a leitura paralela de um fragmento do artigo em questão e um parágrafo do romance *Jane Eyre*, em que a personagem, ainda criança, se encontra no início de sua estadia em Lowood, uma escola em que alunas órfãs viviam em regime de internato a fim de se educarem para sua futura (e ainda assim incerta) subsistência.

Neste ponto em que o ato de ler emula o brincar e o manusear, e já não se distingue também do ver, do sentir e do significar, a narrativa atualiza com vigor a simultaneidade e a permutabilidade destes modos de experimentar a obra, graças à condução desmedida do narrador-criança, que não hesita em substituir o *que é* pelo *que poderia ser*. (Bines, 2022, p. 26, grifo da autora)

Era provável que, se tivesse recentemente deixado um bom lar com pais gentis, àquela hora eu sentisse a separação de modo mais agudo: o vento teria entristecido meu coração; o caos obscuro, perturbado minha paz. Porém, dadas as circunstâncias, eu obtinha de ambos uma estranha excitação e, imprudente e febril, desejava que o vento uivasse mais bravo, que a penumbra se aprofundasse até tornar-se escuridão, e que a confusão se erguesse em clamor. (Brontë, 2023, p. 84)

A descrição da cena no romance é um simples espiar pela janela num dos raros momentos ociosos que a menina tem em Lowood. Jane brinca com as possibilidades: como seria se ela tivesse pais? O que seria ter pais? Jane é uma personagem que faz questão de manter vívida sua imaginação, valorizando em sua vida a proximidade com livros, diálogos e histórias, relacionando-se com o mundo de forma especulativa e sempre curiosa. A tagarelice de seus detalhados relatos sobre sua vida (não só da infância) transmite ao leitor a sensação de que ela está sempre em processo de descobrir o mundo.

Dessa forma, o paralelo traçado sobre os efeitos do clima revolto da vida do lado de fora com o mundo interno da personagem aponta para o que Bines disserta sobre o acréscimo de camadas sensoriais à leitura, projetando símbolos, imagens, recortes e perspectivas sobre o papel onde o texto se materializa. Charlotte Brontë possui mãos infantis que experimentam literariamente, através de *Jane Eyre*, uma narrativa em primeira pessoa que eleva sensações ao

⁷ FOER, J.S. *Extremamente alto & incrivelmente perto*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

mesmo patamar que aspectos racionais e que está o tempo todo consciente do corpo da personagem e de suas fabulações.

Jane experimenta se colocar no lugar de uma criança separada de pais amorosos diante da tempestade que testemunhava naquele momento. Entretanto, é mais condizente com suas emoções que se unam ao vento, à chuva, ao escuro, confortando melhor seu corpo, acalentando melhor seus pensamentos, promovendo uma escuta de sua dor que vai além do entendimento formal. Suas conversas com os sons e com o silêncio vão e vêm ao longo da narrativa, mesmo após o fim da idade infantil, o que transforma seu corpo num interessante porto seguro ao caos barulhento e mundano, o qual se coloca contra sua existência desde o início.

Giorgio Agambem escreve em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*: “[...] o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (Agambem, 2009, p. 69). É dessa forma que Jane se mantém viva, *burlando* limites etários. A seguir, em paralelo, colocamos mais um fragmento de Bines (2022) e uma passagem de *Jane Eyre*, que se encontra na seção adulta da narrativa, sobre uma demanda típica da vida adulta, comprovando o que se discutiu nos parágrafos anteriores:

Essa deriva acústica burla o controle parental e o esforço de fixar, pelo olho da câmera, um retrato imóvel e constrangido da infância. O menino escapa pelo ouvido. E pelo ouvido, forja alianças com os sons mais remotos e diminutos, pequenos barulhos que emanam do mundo inanimado e que já não são audíveis para adultos, ocupados que estão com os grandes acontecimentos tonitruantes: a guerra, o trabalho, o acúmulo de capital. (Bines, 2022, p. 35)

O que eu quero? [...]

Eu não sabia dizer. Nada me respondeu, então ordenei ao meu cérebro que achasse uma resposta, e depressa. Ele trabalhou cada vez mais rápido - senti suas pulsações na cabeça e nas têmporas -, mas por quase uma hora trabalhou no caos, e nenhuma resposta resultou de seus esforços. Febril após a labuta vã, me levantei e dei uma volta no quarto; afastei a cortina, observei uma ou duas estrelas, estremei de frio e esgueirei-me de volta à cama.

Uma fada gentil, na minha ausência, certamente havia deixado no meu travesseiro a sugestão desejada, pois quando me deitei ela veio tranquila e naturalmente à minha cabeça: *Aqueles que querem uma posição fazem um anúncio. Você precisa anunciar no ...shire Herald.* (Brontë, 2023, p. 123, grifos da autora)

Os mesmos adjetivos e atributos dignos da pequena Jane não seriam incoerentes à Jane jovem adulta. Ela segue negociando sentidos, colocando à prova desta vez a forma

convencional de lidar com o mundo adulto e suas demandas. Esta passagem se encontra em um momento decisivo em que, após se formar e ser contratada em Lowood, escola onde estudara desde criança, a jovem descobre em si a inquietação advinda da necessidade humana por ação, agência, movimento. Ela percebe que seu corpo e sua mente não aguentariam mais um segundo presos a um estilo de vida regido pela instituição que representou, de certa forma, o “controle parental” em sua vida. Jane não suportava mais qualquer tipo de controle sobre suas decisões. Dessa forma, resolve conversar com o silêncio e com a solidão de seu quarto compartilhado com uma professora idosa, que dormia.

Jane Eyre se movimenta, seu corpo pulsa pelo novo e pelo desconhecido. Sua força narrativa coloca em cena o que Bines chama de “inanimado” atrelado exatamente aos “acontecimentos tonitruantes”. Esses dois elementos, que parecem nunca se combinar, são colocados lado a lado na passagem de *Jane Eyre* citada acima, neste momento em que a personagem começa a se entender como adulta, por causa das demandas que a vida colocou. A vida adulta invade a trajetória de Jane, munida de desejos e questionamentos. Entretanto, a personagem parece não conhecer outros meios para abordar as novas demandas que não os provindos do inanimado, de um universo fantástico construído de sua pele para dentro, no qual ela é capaz de apoiar-se no caos.

Os mecanismos para lidar com estas demandas são, portanto, da ordem dos sentidos, assim como a poética que Charlotte Brontë construiu: o “ouvido”, além do tato, do andar, do respirar os novos aromas que aquele corpo desejava receber. Uma natureza imaginativa se utiliza da sensibilidade herdada da infância para caminhar pelo território adulto. O que tradicionalmente marca a transição da infância para a vida adulta de Jane é seu desejo por movimento, por ação, sua famosa colocação que põe em xeque que mulheres sentem tanto quanto homens, desejam tanto quanto eles por espaço, por liberdade ao seu desenvolvimento expansivo - o que aponta para uma não-aceitação teimosa da falta de mobilidade que lhe seria destinada, enquanto corpo feminino.

Jane Eyre não é uma criança que tem medo do escuro. Ela se entende como a luminosidade que pode clareá-lo e entende que não está desamparada por si mesma, confiando no que pode derivar do escuro, que é da ordem do “inanimado”. Sua narração dos eventos parece ser movida por uma manivela que remonta aspectos primários de sua

personalidade, construídos e descobertos na infância e que continuam afrontando pudores adultos.

Uma mente, portanto, que não aceita e não concebe o encaixamento acachapante sem questioná-lo, uma mente que ouve fadas, é uma mente seriamente adulta? Uma mente em um mundo tal qual descrito anteriormente que promove sensações corporais e que as valida sem pudor é uma mente adulta? A impulsividade pela mudança, por se retirar da estabilidade em que se encontra é um ato adulto? Essa “manivela” que impulsiona sua narrativa resulta em um discurso franco que a acompanha até a última página. Em um movimento apaixonado, Jane, acima de tudo, sente o mundo e sente a si mesma sem pudor em se descobrir.

HEATHCLIFF: a infância como um cheiro impregnado

Na primeira parte da autobiografia *Trilogia de Copenhagen*, a escritora dinamarquesa Tove Ditlevsen define a infância como “[...] longa e estreita feito um caixão e não dá para escapar dela por conta própria” (Ditlevsen, 2023, p.34) e, algumas páginas depois, retoma essa dura visão dizendo: “Para qualquer lado que você se vire, dá com a sua infância e se machuca, pois ela tem arestas e é dura e só desiste depois de despedaçar você por inteiro” (Ditlevsen, 2023, p.38). Heathcliff, um dos protagonistas de *O Morro dos Ventos Uivantes*, é completamente despedaçado pela própria infância e a carrega não exatamente como um caixão, mas como uma raiva que o desfaz de dentro para fora, que o assombra.

Heathcliff é um *foundling*, figura tão comum nos romances vitorianos, mas não tão simples de entender em um contexto brasileiro. Diferente dos órfãos, os “foundlings”, em uma tradução mais literal, eram crianças encontradas; normalmente crianças de mães solteiras, abandonadas em razão da pobreza. A maioria tem origem misteriosa, impossível de ser traçada. Já os órfãos, como no caso de *Jane Eyre*, em geral tinham uma história, um passado. Esse mistério em volta dos *foundlings*, esse “não saber de onde vem”, é usado fortemente contra Heathcliff pela família que o “recebe”.

Heathcliff é uma criança com pouquíssimos momentos de fantasia, incapaz de fabular até para si mesmo uma realidade menos dura do que a que o pressionava: a de um trabalhador, de alguém eternamente em dívida com a sua família, de um adulto. As brincadeiras dele com Cathy estão sempre ligadas a uma vontade de escapar do Morro dos Ventos Uivantes ou a

pequenos atos de rebeldia contra adultos. Ele, inclusive, nunca é visto se questionando sobre a própria origem, sobre seus pais biológicos, por conta própria. Apenas quando é influenciado por adultos.

“Adquirido” em uma viagem de Mrs. Earnshaw para Liverpool, ele é descrito por outros personagens como de “pele cigana, escura” (Brontë, 2023, p.22) e “um pequeno lascarim, ou um órfão americano, ou um espanhol” (Brontë, 2023, p.89). O lugar que ele ocupa, então, não é apenas o de *foundling*, mas de estrangeiro e pessoa de cor. Sua aparência é motivo de ofensas durante todo o romance, levando-o até, em certo ponto, a desejar os olhos azuis de seu vizinho e futuro rival, Edgar Linton: “Quem me dera ter cabelo claro e pele clara, e me vestir e me portar bem, e ter a chance de ser tão rico quanto ele ainda vai ser!” (Brontë, 2023, p.98).

O mito da “criança alegre” é posto em discussão o tempo inteiro por Emily Brontë. Seus personagens-criança são tristes, sozinhos, cheios de luto, raiva, desamparo. Heathcliff, durante os primeiros anos em que vive com os Earnshaws, desempenha o papel da criança que não incomoda, que obedece, que parece nem estar em casa. “Heathcliff parecia ser uma criança taciturna e paciente; endurecido, talvez, por maus-tratos. Aturava as bordoadas de Hindley sem piscar ou derrubar uma lágrima, e os meus beliscões só o faziam respirar fundo e abrir os olhos, como se tivesse se machucado sozinho, por acidente, e não houvesse culpados” (Brontë, 2023, p. 67), conta a governanta Nelly Dean, narradora de parte do romance. O esperado dele, porém, desde sempre, era uma “natureza violenta”, o lado “não-civilizado” que a maioria inglesa acreditava ser inerente a pessoas de sua aparência e de origem misteriosa. Por mais que seu comportamento fosse quieto e obediente no início, a sua imagem já era um incômodo não apenas para os adultos que conviviam com ele, mas para a própria ordem social em que agora estava inserido.

Heathcliff, antes mesmo de desenvolver sua personalidade mais rebelde, já era visto como uma criança “má” que deveria ser excluída, que traria mazelas para a boa e pura família que o “resgatou”. O pai de Edgar Linton chega a dizer: “Não tenha medo, não passa de um menino... Mas a vilania está estampada em seu rosto. Não seria uma bênção para o país enforcá-lo de uma vez por todas, antes que manifeste sua natureza também em seus atos, e não só nas feições?” (Brontë, 2023, p.88). Ele é chamado de intruso, vagabundo, ingrato, cria

de Satanás e é agredido fisicamente com frequência por Hindley, o filho mais velho de Mr. Earnshaw. Sua infância é permeada por violências e apenas um único amparo: a companhia de Cathy, que depois não é sustentada já que ela se envolve com a pura e tradicional família Linton que sempre desprezou Heathcliff.

A maldade em Heathcliff é produzida cruelmente pelas pessoas à sua volta. Com todas as suas dificuldades, ele deixa de ser a criança quieta e calma e passa a ser a criança que reage não por ter uma natureza violenta, mas para conseguir sobreviver. A “maldade” em Heathcliff, sua raiva, sua necessidade de vingança, tornam-se forças motoras que o permitem chegar vivo à vida adulta, mesmo que muito infeliz. Recuperando Ditlevsen:

Não dá para escapar da infância e ela nos acompanha como um cheiro, dá para percebê-la em outras crianças, e cada infância tem o seu próprio cheiro... Disfarçadamente, você observa os adultos cuja infância está dentro deles, esfarrapada e cheia de buracos como um tapete gasto e comido por traças no qual ninguém mais pensa, que já não serve para nada. (Ditlevsen, 2023, p.34)

Na vida adulta, Heathcliff vive anos fora do país, o que continua a contribuir para os mistérios que o rondam e o excluem do pertencimento inglês, e retorna rico para ocupar o Morro dos Ventos Uivantes e a Granja da Cruz dos Tordos. Todas as suas escolhas são voltadas para um “acerto de contas” com o seu passado. E o seu amor por Cathy, ao invés de representar uma alegria ou esperança, passa a ser *movido* pelo caos, nunca tranquilo, nunca um amparo, e cheio de ressentimento.

Heathcliff cresce sem amparos externos e internos, sempre demonstrando, desde criança, o quanto os comentários negativos sobre ele o afetam a tal ponto de transformá-lo em seu pior inimigo. A forma como ele consegue se manter até a vida adulta também molda a sua relação com crianças sob sua responsabilidade. Culpando Cathy e Hareton pelos erros de seus pais, Heathcliff torna as suas vidas um inferno. O trauma em *O Morro dos Ventos Uivantes* é, então, geracional. Por isso, talvez, Emily Brontë pinte a imagem perfeita das casas mal-assombradas que continuam de pé: o Morro dos Ventos Uivantes não passa por um grande incêndio, não vira ruína. Ele continua intacto com Cathy, Hareton e todos os fantasmas ainda rondando por seus corredores.

O Morro dos Ventos Uivantes não tem um narrador-criança, mas, sim, vozes adultas que narram infâncias difíceis com um olhar de fora, acentuando ainda mais a posição de alteridade

quando quem está em foco é Heathcliff. Chamado por C.P. Sangers de um “romance tumultuoso”, ele é mais experimental do que *Jane Eyre*. Conhecido por causar desconforto até em leitores modernos, a escrita de Emily Brontë é convulsionada, emula a loucura vivida pelos personagens, é imprevisível, sem uma fórmula como, por exemplo, a do romance de formação mais tradicional. A brincadeira, o jogo de esgarçar a linguagem, as mãos de escritora-criança, presentes no romance se encaixam no gesto que Rosana Kohl Bines aponta em *Infância, palavra de risco*: “A arte diz o que as crianças dizem, quando provoca mal-entendidos que abalam a estabilidade da língua, à medida que apontam para sentidos desviantes, sufocados pelo uso corrente do idioma” (Bines, 2022, p.189).

Por mais que a experimentação no romance de Emily Brontë esteja mais no enredo, na forma de contar e na estrutura do que propriamente na linguagem, os abalos ficam claros no estudo da crítica especializada que sempre aponta sensações como estranheza, perturbação e incômodo ao descrever o livro. No texto *Wuthering Heights: Repetition and the “Uncanny”*, J. Hillis Miller escreve:

As mudanças de tempo, a multiplicação de narradores e narradores dentro de narradores, a trama dupla, o apagamento do autor e a ausência de qualquer narrador confiável e conhecedor que fale claramente pelo autor são usados estrategicamente em *O Morro dos Ventos Uivantes* para frustrar as expectativas de um leitor como Lockwood. Eles são usados para convidar o leitor a avançar passo a passo, por meio de uma revelação gradual, cômodo por cômodo, no “penetrálio” da estranha visão da vida de Brontë. (Miller, 2003, p. 365, tradução nossa⁸)

A dificuldade de leitura do romance e toda a complexidade comentada por Miller convidam o leitor a montar peças de um difícil quebra-cabeça, a imaginar-se detetive, a contestar o tempo inteiro a história e estar, desse modo, mais consciente de seus mecanismos para melhor entendê-la. A leitura não tem nada de passiva, mas muito de montanha-russa com diversos solavancos, de interatividade. A busca pela compreensão do final e do romance como um todo, Miller discute no mesmo texto, é a maior fonte de frustração para críticos. Brontë insistiu em um final aberto, em algumas pontas soltas, e o adulto tem mais dificuldade de lidar

⁸ The time shifts, the multiplication of narrators and narrators within narrators, the double plot, the effacement of the author, and the absence of any trustworthy and knowing narrator who clearly speaks for the author are used strategically in *Wuthering Heights* to frustrate the expectations of a reader such as Lockwood. They are used to invite the reader to move step by step, by way of a gradual unveiling, room by room, into the “penetrarium” of Brontë’s strange vision of life. (Miller, 2003, p. 365).

com essas aberturas do que as crianças. Acostumadas com faltas de resposta, com o clássico “quando você crescer você vai entender”, não ter respostas imediatas é um costume da infância que depois vai se perdendo. As crianças ainda conseguem se contentar com o exercício de imaginar vários finais possíveis, de esperar que um dia entendam melhor. O adulto nem sempre. A sensação de tumulto vem principalmente dessas “faltas”.

Miller continua:

O meu argumento é que as melhores leituras serão aquelas que melhor explicam a heterogeneidade do texto, a sua apresentação de um grupo definido de significados possíveis que estão sistematicamente interligados, determinados pelo texto, mas logicamente incompatíveis. (Miller, 2003, p. 368, tradução nossa⁹)

O caráter plástico e plural de *O Morro dos Ventos Uivantes* aparece principalmente na construção dos personagens. A assustadora capacidade que todos eles têm para maldades e violência atribui uma sensação de irrealidade à história, de história de terror, o que não torna a leitura fácil. Aliás, para quem torcer? Definitivamente para nenhum dos adultos, mas talvez pelas crianças que eles foram. É o vislumbre dessas infâncias difíceis no começo do romance que possibilita algum tipo de empatia pelos adultos terríveis que são vistos depois. Bines segue, em outra parte do livro, afirmando:

A infância decorre durante toda a vida e se manifesta toda vez que não encontramos nome para aquilo que nos acontece, toda vez que a língua falha e resiste a atender aos nossos desígnios e comandos. No silêncio e nas elipses, a infância opera. (Bines, 2002, p. 107)

Nos silêncios sepulcrais de Heathcliff, nas suas hesitações, nos seus tropeços e nas suas frases mais emocionadas que desafiam o uso corriqueiro da linguagem, como na famosa “Disse que a matei, assombre-me então”, que ele fala após a morte de Cathy, as mãos criativas de Emily Brontë aparecem com força total. Heathcliff, aliás, impedido de estudar por Hindley, e julgado pelos vizinhos por sua forma de falar, tem a linguagem reprimida: “Você notou o linguajar dele, Linton? E pensar que as crianças ouviram tudo... Que ultraje!” (Brontë, 2023, p.89). Ele é um personagem que fala pouco. Mas, quando fala, impressiona com a força

⁹ My argument is that the best readings will be the ones which best account for the heterogeneity of the text, its presentation of a definite group of possible meanings which are systematically interconnected, determined by the text, but logically incompatible (Miller, 2003, p. 368).

emotiva e extremamente poética de suas palavras; força que se dá através de construções pouco usuais pois, como as crianças, ele usa a “...língua como um composto sonoro de potencial fônico ilimitado, um campo de livres associações, onde tudo está ainda por começar, onde nenhuma relação está dada, onde nenhuma palavra está obrigada a representar determinada coisa ou a produzir determinado sentido” (Bines, 2022, p.232). Nas combinações imaginativas de suas palavras vive a poesia que outros personagens do livro não conseguem alcançar, como, por exemplo, Edgar Linton, que teve acesso a todas as formas de estudo.

O que o romance tem talvez de mais transgressor aproxima-se bastante do que Kohl Bines escreve sobre a ideia de “maturar até a infância”, de Bruno Schulz:

“Não se trata, pois, de um retorno nostálgico a uma infância ideal, preservada de forma intacta no passado, mas de uma restituição incandescente da infância na escrita adulta, acendendo na maturidade uma pulsão criadora, capaz de devolver às palavras o poder nomeador de ‘originar’ realidades e de chamar novos mundos à vida”. (Bines, 2022, p. 147)

Como diversos outros romancistas vitorianos, Emily Brontë coloca a criança no centro da obra. Mas ela vai além, elevando o nível de tragédia e perversão que assolam seus personagens, trabalhando com cenas e passagens chocantes difíceis de esquecer como um cheiro terrível que nunca desaparece, originando mundos “estranhos”. Heathcliff é o exemplo perfeito de um adulto que se machuca com as arestas da própria infância para qualquer lado que vire, deixando rastros de intensa força poética soltos em falas salpicadas pelo livro que sempre abalam, por sua vez, o mundo interno do leitor.

Conclusão

Em *Jude o Obscuro*, Thomas Hardy coloca as seguintes palavras na boca de seu protagonista: “Essa miserável questão de paternidade... Que significa ela, afinal? Que importa, quando se reflete bem nisso, que uma criança seja do nosso sangue ou não? Todos os pequeninos antes do nosso tempo são coletivamente os nossos filhos (de nós, adultos da mesma época), e são confiados ao nosso cuidado comum” (Hardy, 1971, p. 306). Os adultos em *Jane Eyre* e em *O Morro dos Ventos Uivantes* falham com as crianças. Jane e Heathcliff não são crianças de suas famílias (biológicas ou não), nem crianças de suas comunidades, mas crianças de ninguém.

Toda essa literatura dedicada ao protagonismo infantil continua, ainda nos dias de hoje, indicando caminhos possíveis para pensar a infância na literatura e a infância como literatura. Com o decorrer dos anos, os personagens infantis ficaram mais restritos à literatura infantil, como se a criança fosse assunto apenas dela mesma. Por mais que seja importante uma literatura feita para elas, quebrando com a antiga ideia de que elas deveriam se adequar a uma prosa adulta, a presença delas em romances adultos talvez seja uma falta a se considerar. Afinal, elas continuam sendo a classe mais vulnerável e ainda lidam com exigências cujo peso passa muitas vezes despercebido pelos adultos: o de estar sempre felizes, o de não incomodar.

Os mecanismos usados por Charlotte e Emily Brontë, como as imagens, os temas, a continuidade da infância na vida adulta e o impacto do abandono, foram verdadeiras bases para a construção de uma poética da infância realista e sombria, abrindo o leque para autores futuros não se restringirem na construção de personagens crianças, mas, justamente, as enxergarem em toda a sua complexidade. Pensar a infância através das irmãs Brontë, tendo em vista a riqueza de suas obras, é um caminho para conseguir imaginar e criar linguagens e poéticas no presente.

Referências

AGAMBEM, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRUETTO, M. T. *Por uma literatura sem adjetivos*. São Paulo: Pulo do Gato, 2012.

BINES, R. K. *Infância, palavra de risco*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio e Numa Editora, 2022.

BRONTË, C. *Jane Eyre*. Tradução: Isadora Prospero. Rio de Janeiro: Antofágica, 2023.

BRONTË, E. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução: Stephanie Ferandes. Rio de Janeiro: Antofágica, 2021.

CALLIGARIS, C. 2004. "O direito à tristeza". *Folha de São Paulo*, 2 de maio de 2004. Disponível em: [O direito à tristeza – Contardo Calligaris – Laboratório de Sensibilidades \(wordpress.com\)](#). Acesso em 20/05/2024.

DE CHAMPS, E. *Aestheticism and Utilitarianism: A Victorian Debate and Its Critical*

Legacy. In: COSTE, B., DELYFER, C., REYNIER, C. (orgs.). *Reconnecting Aestheticism and Modernism: Continuities, Revisions, Speculations*. New York: Routledge, 2016.

DITLEVSEN, Tove. *Trilogia de Copenhagen*. Tradução: Heloisa Jahn. 1ª edição. Companhia das Letras, 2023.

GASKELL, E. *A vida de Charlotte Brontë*. Tradução: Amanda Magri. Espírito Santo: Pedrazul Editora, 2020.

GOLDFARB, R. M. *Sexual Repression and Victorian Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1978.

HARDY, T. *Judas o Obscuro*. Tradução: Octavio de Faria. Belo Horizonte: Editôra Itatiaia Ltda., 1971.

JALLAND, P. *Death in the Victorian Family*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MILLER, H. Repetition and the “Uncanny”. In: BRONTË, E. *Wuthering Heights*. Londres: Norton Critical Edition, 2003.

MURDOCH, L. *Imagined Orphans*. New Jersey: Rutgers University Press, 2006.

SMITH, A. *Winter*. New York: Anchor Books, 2016.

CHILDHOOD AS A LITERARY MECHANISM: A READING OF JANE EYRE AND WUTHERING HEIGHTS

ABSTRACT: When the right to childhood is stolen by circumstances, it becomes a defense mechanism against the mundane evil. The present article proposes an investigation of childhood as a literary and creative tool, beyond an age-based classification. Through the works *Jane Eyre* and *Wuthering Heights* by Charlotte and Emily Brontë, who present characters and literary experimentations innate to creative hands mobilized by a feeling of originality towards the world, we search for the relationship between Queen Victoria’s reign, the countless categories of orphanage that come from this period, and the way literature was aware and mobilized in favor of the stolen childhoods. For that, we rely on contemporary authors, such as Rosana Kohl Bines and Maria Teresa Andruetto, studying Victorian texts with a fresh bibliography specializing in the theme of childhood.

KEYWORDS: Childhood; Orphanhood; Mechanism, Victorian Literature, Jane Eyre, Wuthering Heights.