

ALESSANDRO YURI ALEGRETTE

**As metamorfoses da escrita gótica**  
**em *Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*)**



ARARAQUARA – S.P.  
2016

ALESSANDRO YURI ALEGRETTE

**As metamorfoses da escrita gótica**  
**em *Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*)**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Karin Volobuef

**Bolsa:** FAPESP (Processo 2012/08393-9)

ARARAQUARA – S.P.  
2016

Alegrette, Alessandro Yuri

As metamorfoses da escrita gótica em Wuthering Heights (O Morro dos Ventos Uivantes) / Alessandro Yuri Alegrette – 2016

179 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) –  
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Profa. Dra. Karin Volobuef

1. Teoria e Crítica da Narrativa. 2. intertextualidade. 3. romance gótico do século XIX. 4. O Morro dos Ventos Uivantes . 5. literatura inglesa. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

ALESSANDRO YURI ALEGRETTE

**As metamorfoses da escrita gótica  
em *Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*)**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras –UNESP/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Karin Volobuef

**Bolsa:** FAPESP (Processo 2012/08393-9)

**Data da defesa:** 26/04/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

---

Presidente e orientador: Profa. Dra. Karin Volobuef

**UNESP –Universidade Estadual Paulista – FCLAr**

---

Membro Titular: Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi

**UNESP –Universidade Estadual Paulista – FCLAr**

---

Membro Titular: Profa. Dra. Renata Phillipov

**UNIFESP – Universidade Federal de São Paulo**

---

Membro Titular: Prof. Dr. Alexander Meirelles da Silva

**UFG - Universidade Federal de Goiás**

---

Membro Titular: Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre

**UFU - Universidade Federal de Uberlândia**

**Local:** Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer aos meus pais, Margarida e Irineu, minha irmã Juliana, por terem me apoiado nos momentos difíceis.

Agradeço a minha orientadora e anjo da guarda, a Profa. Dra. Karin Volobuef, que, de maneira sempre serena, me guiou por uma jornada de conhecimento dentro do universo da literatura gótica, algumas vezes difícil e turbulenta. Sem sua orientação, compreensão e estímulo, este trabalho não seria possível.

Ao Prof. Dr. Aparecido Donizete Rossi e a Profa. Dra. Maria de Lourdes Ortiz Gandini Baldan que me ajudaram a compreender de forma mais ampla alguns aspectos da obra analisada.

Ao Prof. Dr. Alexander Meirelles da Silva, a Profa. Dra. Renata Phillipov e a Profa. Dra. Fernanda Aquino Sylvestre que trouxeram significativas contribuições para o aprimoramento de minha tese de doutorado.

À FAPESP - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Processo 2012/08393-9), cujo suporte financeiro foi fundamental para o desenvolvimento bem-sucedido das etapas de minha pesquisa.

Por fim, agradeço a duas mulheres fortes e determinadas, que possibilitaram o surgimento deste estudo. A primeira delas é Raquel de Queiroz, capaz de fazer uma tradução de *O Morro dos Ventos Uivantes* que captou o “espírito” do romance, reproduzindo as nuances e sutilezas de seu universo sobrenatural e mítico. A segunda é Emily Jane Brontë, cuja obra-prima imortal nos convida a refletir sobre a existência do Paraíso e o Inferno no âmago da natureza humana, e continua fascinando gerações de leitores de diferentes épocas.

“Meus maiores sofrimentos neste mundo têm sido os sofrimentos de Heathcliff; fui testemunha deles e senti-os todos, desde do começo. Meu maior cuidado na vida é ele. Se tudo o mais ficasse, e ele fosse aniquilado, eu ficaria só num mundo estranho, incapaz de ter parte dele. Meu amor por Linton é como as folhagens da mata: o tempo há de mudá-lo como o inverno muda as árvores, isso eu sei muito bem. E o meu amor por Heathcliff é como as rochas eternas que ficam debaixo do chão; uma fonte de felicidade quase invisível, mas necessária. Nely, *eu sou Heathcliff.*”

Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847)

## RESUMO

O *corpus* deste trabalho de pesquisa é *O Morro dos Ventos Uivantes*, único romance da autora inglesa Emily Brontë que desde de sua primeira publicação em 1847 tem gerado reações contraditórias que oscilam entre o fascínio e o estranhamento entre os leitores. Buscamos analisar alguns aspectos peculiares dessa obra, enfatizando-se dentre eles seu modo de narração, que combina aspectos assustadores do romance gótico com elementos da estética realista do século XIX. Também são objetos de estudo desta pesquisa o que chamamos de “espacialidade gótica”, que se evidencia nas descrições do cenário principal - Wuthering Heights, a antiga e sinistra casa que também dá o título ao romance -, e os temas e motivos do gênero gótico que foram revistos por Emily Brontë, tais como o duplo, o qual é amplamente explorado em textos com inspiração gótica, a exemplo de *Manfred*, poema dramático de Byron. Por fim, realizamos a análise das características do casal de protagonistas do romance, Catherine e Heathcliff, visando apontar um diálogo intertextual do livro de Brontë com obras do gênero gótico ou inseridas na tradição literária inglesa, tais como *Paraíso perdido*, de John Milton.

**PALAVRAS-CHAVE:** *O Morro dos Ventos Uivantes*; romance gótico; espaço; Heathcliff; intertextualidade.

## ABSTRACT

The *corpus* of this research is *Wuthering Heights*, the only novel written by the English writer Emily Brontë that since its first publication in 1847 has generated contradictory reactions that oscillate between fascination and repulsion among readers. We analyse some peculiar aspects of this work, emphasizing among them, its mode of narration that combines frightening aspects of Gothic novel with elements of realistic aesthetics of the nineteenth century. They are also objects of this study, which we call "Gothic spatiality" that stands out in the description of its main scenario - Wuthering Heights, the old and sinister house that provides the title of the novel -, and the themes and motifs of the Gothic genre that were reviewed by Emily Brontë, such as the double, which is widely exploited in texts with Gothic inspiration, such as *Manfred*, dramatic poem of Byron. Finally we analyse the couple of protagonists in the novel, Catherine and Heathcliff, seeking to appoint an intertextual dialogue between Brontë's book with works of Gothic genre or inserted in the English literary tradition, such as *Paradise Lost*, by John Milton.

**KEYWORDS:** *Wuthering Heights*; Gothic novel; space; Heathcliff; intertextuality.



# SUMÁRIO

|   |            |
|---|------------|
| <b>INTRODUÇÃO</b> .....   | <b>9</b>   |
| <b>Capítulo 1 – O surgimento de <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i></b> .....  | <b>12</b>  |
| 1.1. As origens do romance .....  | 12         |
| 1.2. A recepção da obra .....   | 18         |
| <b>Capítulo 2 - O romance gótico e seus desdobramentos nos séculos XVIII e XIX ...</b>  | <b>27</b>  |
| 2.1. O aparecimento de um novo gênero literário: o romance gótico .....   | 27         |
| 2.2. As principais características do romance gótico .....  | 34         |
| 2.3. O marco inaugural do romance gótico: <i>O Castelo de Otranto</i> .....   | 38         |
| 2.4. Os sucessores de Walpole .....   | 41         |
| 2.5. Ann Radcliffe e Jane Austen: auge e decadência do romance gótico .....   | 43         |
| 2.6. A metamorfose da escrita gótica .....  | 49         |
| <b>Capítulo 3 – A configuração gótica de <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i></b> .....   | <b>79</b>  |
| 3.1. A incorporação de elementos da ficção realista na escrita gótica .....   | 79         |
| 3.2. O modo “gótico” de narração em <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i> .....  | 90         |
| 3.3. A espacialidade gótica da obra .....   | 119        |
| 3.4. O aprisionamento e a degeneração: dois temas góticos revistos .....  | 125        |
| 3.5. A configuração do duplo .....  | 130        |
| 3.6. O amor paixão-gótico .....   | 136        |
| <b>Capítulo 04 – Heathcliff e Catherine: os Anjos Caídos e os heróis byronianos de <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i></b> ..... | <b>141</b> |
| 4.1. Heathcliff: a representação gótica sublime do Mal .....  | 141        |
| 4.2. Heathcliff e Catherine: os Anjos Caídos e os heróis byronianos .....   | 149        |
| <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....   | <b>165</b> |
| <b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....   | <b>172</b> |

## INTRODUÇÃO

Desde sua primeira publicação em 1847, *Wuthering Heights* [*O Morro dos Ventos Uivantes*] tem gerado reações contraditórias entre os leitores, que oscilam entre o fascínio e a repulsa, e uma longa trajetória de rejeição da crítica literária, que durante um longo período o considerou “violento” e mesmo “obsceno”. Os críticos literários se declararam chocados e, até mesmo indignados com o que definiram ser imoral no único romance escrito por Emily Brontë. Além disso, eles também ficaram desorientados, com o que chamaram de estranho método narrativo empregado pelo suposto autor e pelo cruel linguajar de seus personagens. Resenhas e comentários publicados em jornais e revistas à época do lançamento do livro na Inglaterra e nos Estados Unidos, enfatizaram a profusão de suas cenas de violência, e criticaram duramente o comportamento transgressivo do casal de protagonistas (Catherine e Heathcliff).

É importante enfatizar que, ao longo do tempo o romance teve sua importância reconhecida por autores respeitados, tais como Virginia Woolf, E. M. Foster e Raquel de Queiroz. Sua apreciação entre os críticos literários e seu sucesso junto aos leitores podem ser comprovados por meio de sua vasta bibliografia, em que constam até o presente momento, quatorze edições em Português do Brasil, sessenta e oito em inglês e várias traduções para outras línguas.

*O Morro dos Ventos Uivantes* também é difícil de ser plenamente inserido dentro de um gênero. De acordo com uma parcela de estudiosos, o romance é, sem dúvida alguma, "a mais perfeita expressão do romantismo inglês" (CORDEIRO; ALAMBERT, 2005, p. 12). Para completar, podemos dizer que seu aspecto romântico se apresenta ao leitor como sombrio, predominando as violentas e sublimes forças da Natureza, os atos transgressivos dos personagens centrais (Catherine e Heathcliff) e os eventos de origem sobrenatural. Estes aspectos sinistros da obra podem ser encontrados em um tipo de literatura muito popular na Inglaterra nos séculos XVIII e XIX: o romance gótico.

No livro de Brontë ganham destaque elementos recorrentes, que caracterizam o gênero, tais como as descrições de um cenário assustador (a paisagem desolada e árida, de *Wuthering Heights*, a antiga casa que fornece seu título) e a presença marcante de Heathcliff, homem ambicioso e maldito, que se configura como agente do Mal. Dessa forma, a ambientação sombria, na qual ocorrem aparições fantasmagóricas e o vilão estão inseridos em um universo sobrenatural marcado pela distorção, conforme exemplifica o tratamento dado a outro tema que remete ao romance gótico: o duplo que exprime a

intensidade da mórbida paixão de Heathcliff e Catherine beirando a loucura, além de transgredir os limites entre vida e morte.

Como se vê, *O Morro dos Ventos Uivantes* absorve enorme variedade de aspectos da literatura prévia, mostrando intersecções com romances inovadores, tais como *Frankenstein* (1818), em que os efeitos de horror têm suas origens na especulação científica, e também com algumas obras góticas anteriores e mais convencionais, a exemplo de *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, na qual predominam os castelos sinistros, mocinhas indefesas, terríveis vilões e outros elementos típicos do gênero na sua forma tradicional. O texto de Brontë também estabelece uma ponte para com o Romantismo *byroniano* e autores mais antigos, como Samuel Richardson, John Milton e William Shakespeare, além de fazer referências à Bíblia, em especial o Novo Testamento, angariando assim um aspecto sagrado-profano.

Dessa forma, a configuração da estrutura narrativa de *O Morro dos Ventos Uivantes* revela-se sofisticada, de modo a diferenciá-lo de outros romances publicados no século XIX. Ela é formada pela complexa composição de seus protagonistas (Heathcliff e Catherine) e por um denso enredo criado a partir da perspectiva de múltiplos narradores, que descrevem eventos inusitados e assustadores, com contornos sobrenaturais, cujo mistério jamais é dissipado (o leitor não tem plenamente satisfeita sua curiosidade), o que constitui o elemento mais inovador da obra. Esse caráter pautado na sutileza da exploração do elemento sobrenatural e profundidade na descrição de personagens cheios de nuances garantem ao livro de Brontë uma dimensão mais complexa e verossímil frente a textos inseridos na tradição gótica inglesa como os de Horace Walpole, Ann Radcliffe, Matthew Lewis e outros autores.

Vale ressaltar que as qualidades inovadoras frente ao gótico são, essencialmente, os aspectos que mais chamam a atenção para *O Morro dos Ventos Uivantes*. Trata-se de uma obra densa e multifacetada que convida à reflexão e uma análise de sua trama, temas, elementos composicionais – sendo o propósito deste estudo enfatizar, dentre eles, sua “espacialidade gótica”, que difere da tradição fundada por autores prévios (ao inserir pelo menos duas peculiaridades inovadoras: o ambiente doméstico tornado fantasmagórico; e a polaridade de duas residências, assumem conotações metafóricas e míticas).

Também é objeto de análise deste trabalho, a descrição do casal de protagonistas do romance, que por meio de seus atos passionais e violentos afrontam tanto o código moral e social: Heathcliff, o “cigano” misterioso, inclemente, cínico e sua amada Catherine, moça orgulhosa e manipuladora, que aos poucos devido à frustração e a tristeza sucumbe à degeneração física e mental. Além disso, o terrível desejo de vingança de

Heathcliff torna-o um ser diabólico vindo de algum lugar infernal. Dessa forma, no protagonista misterioso e soturno, cheio de conflitos internos, a autora modela a figura do herói *byroniano*, nos moldes da tradição gótica e ao mesmo tempo, ela consegue atribuí-lhes uma nova roupagem, em que predomina sua densidade psicológica.

Assim, o primeiro capítulo “O surgimento de *O Morro dos Ventos Uivantes*” tem uma natureza introdutória, sendo uma rápida apresentação de alguns aspectos da biografia de Emily Brontë que são considerados importantes para sua formação como poetisa e, escritora. Também neste capítulo é enfatizada a recepção da obra à época em que foi publicada primeira vez, demonstrando seu impacto negativo entre leitores e principalmente críticos literários devido a descrição em seu enredo de situações violentas, sinistras e sobrenaturais, que contribuem de forma significativa para inseri-lo plenamente em um gênero literário: a ficção gótica.

O segundo capítulo, “O surgimento do romance gótico e seus desdobramentos nos séculos XVIII e XIX”, consiste em um amplo estudo sobre sua formação durante a metade do século XVIII e as primeiras décadas do XIX, suas principais características e obras, visando deixar mais evidente inserção de *O Morro dos Ventos Uivantes* dentro do gênero.

O terceiro capítulo “A configuração gótica de *O Morro dos Ventos Uivantes*” procura explorar a compleição dentro do romance de uma gama de elementos, enfatizando-se a utilização diferenciada e peculiar de recursos narrativos (diversos personagens-narradores, que imprimem perspectivas diferentes aos eventos e criam uma indefinição entre o objetivo e subjetivo), do espaço (dando-se especial atenção à descrição de seu principal cenário, Wuthering Heights, a antiga e sinistra casa que fornece o título para a obra). Também nesse capítulo são analisados os temas e motivos do gênero gótico que foram revistos por Emily Brontë, tais como o duplo, o qual é amplamente explorado em textos de apelo gótico, tais como *Manfred*, poema em prosa de Byron.

O quarto capítulo, “Heathcliff e Catherine: os Anjos Caídos e os heróis byronianos de *O Morro dos Ventos Uivantes*”, realiza uma análise do misterioso protagonista do romance, Heathcliff, visando apontar um diálogo intertextual do romance com obras do gênero gótico ou inseridas na tradição literária inglesa. Além disso, são ressaltadas algumas características que diferenciam esse personagem dos vilões de outros romances góticos. Para completar, Catherine e Heathcliff também são discutidos em termos de seus traços demoníacos, os quais podem apontar para uma ligação com figuras míticas e assustadoras - a exemplo, do Satã de *Paraíso perdido*, de John Milton -, que inspiraram os romancistas góticos dos séculos XVIII e XIX.

# Capítulo 1 – O surgimento de *O Morro dos Ventos Uivantes*

## 1.1. As origens do romance

Apesar do grande número de estudos sobre *Wuthering Heights* [*O Morro dos Ventos Uivantes*] não temos acesso ao seu processo de elaboração e escritura. Ao contrário de boa parte dos autores do século XIX, tais como Honoré de Balzac, George Eliot, Charles Dickens, Marcel Proust, Henry James, que deixaram um vasto material bibliográfico contendo várias anotações que esmiúçam o surgimento de seus textos literários, Emily Brontë não nos legou nenhum registro documentado sobre o surgimento de seu único romance.

Assim como Mary Shelley, outra escritora filiada à tradição gótica inglesa, Emily Brontë cresceu dentro de um ambiente em que se valorizava muito a cultura, e, principalmente, a criação literária. Ela e suas irmãs, Charlotte e Anne desde pequenas foram criadas cercadas de livros e obras poéticas, que as estimularam a escrever suas obras. Seu pai, Patrick Brontë, quando jovem frequentou a faculdade de Oxford e publicou uma pequena coletânea de poemas. No entanto, devido a dificuldades financeiras, ele foi obrigado a abandonar seus estudos e preferiu ingressar na Igreja Protestante, onde se tornou reverendo. Posteriormente, Patrick casou-se com Maria Branwell e mudou-se para a pequena aldeia de Thorton, localizada no condado de Yorkshire. Nesse local, Emily Jane Brontë nasceu em 30 de julho de 1818. Desde a infância, a autora presenciou mortes trágicas em sua família. Sua mãe, Maria, morreu muito jovem e de forma inesperada em 1821, quando Emily ainda era um bebê. Dois anos depois, suas duas irmãs mais velhas, uma delas também chamada Maria, faleceram em decorrência de uma epidemia de febre tifóide.

Vale ressaltar que a orfandade precoce e as sucessivas perdas no âmbito familiar são eventos que adquirem contornos dramáticos e aparecem de forma destacada em muitas passagens de *O Morro dos Ventos Uivantes*. Após a morte de sua mãe, a tia de Emily, Elizabeth Branwell mudou-se para sua casa, e tomou para si a responsabilidade de cuidar dos filhos de sua irmã falecida - Emily, Charlotte, Patrick (também chamado Branwell) e Anne. O relacionamento entre ela e Emily não era afetuosos e a menina encontrou uma figura materna em uma empregada, que também exercia a função de *nany* (babá) chamada Tabitha.

Tabby, como ficou conhecida entre os irmãos Brontë, era uma mulher alegre e comunicativa, que gostava de contar histórias de terror e também de cantar baladas, que

descreviam acontecimentos macabros e sobrenaturais. Ela é apontada como modelo para a criação de uma das principais personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes*, a criada Nely Dean.

Como forma de fugirem do ambiente repressivo em que viviam, dominado pelo rigor da doutrina religiosa do pai, Emily e seus irmãos começaram, ainda na infância, a ler compulsivamente os livros que integravam a modesta biblioteca da casa. Dentre os títulos de seu pequeno acervo destacavam-se obras clássicas, tais como *A Odisseia*, de Homero, *As fábulas*, de Esopo, os contos das *Mil e uma noites*, tragédias de Shakespeare e *Paraíso perdido* (1667), de John Milton, uma das favoritas de seu pai. Após lerem grande parte desses títulos, os irmãos Brontë resolveram criar suas próprias narrativas.

Em seu ensaio “Our plays: the Brontë juvenilia”, Carol Bock (2002, p. 35), afirma que o surgimento dos primeiros textos literários dos irmãos Brontë ocorreu quando o pai deu a Branwell, uma caixa contendo vários soldadinhos de chumbo. A partir de então, ele e as irmãs criaram e encenaram com esses brinquedos peças teatrais que misturavam elementos das fábulas, tragédias, épicos, contos de fadas, todas elas ambientadas em dois reinos mágicos, “Angria” e “Gondal”. Branwell e Charlotte resolveram registrá-las em forma de livro; ele cortava as páginas, do tamanho dos soldadinhos de chumbo e ela desenhava as letras de forma que pareciam caracteres de imprensa. Com o passar do tempo, Emily e Anne sentiram-se rejeitadas em suas sugestões e passaram a criar suas próprias histórias, situando-as em Gondal.

Bock enfatiza que essa criação literária conjunta dos irmãos Brontë traz muitos elementos sobre a cultura da época. Para Bock, eles criaram os personagens que habitavam Gondal e Angria tendo como modelos pessoas reais, de grande importância dentro do cenário cultural inglês, tais como o pintor John Martin; Arthur Wellesley, o primeiro-ministro da Inglaterra; o Duque de Wellington e o médico John Robert Hume. Bock também afirma que as tramas elaboradas pelos irmãos Brontë eram bem construídas, uma vez que elas continham detalhes sobre expedições científicas, campanhas e estratégias militares, além de debates atuais no parlamento inglês.

Melissa Fegan (2008, p. 84), autora de *Wuthering Heights: Character Studies* que analisa as características dos personagens do romance de Brontë, afirma que podemos encontrar pontos de aproximação entre a rainha Augusta, personagem que tem seu surgimento nas narrativas ambientadas em Gondal, e Catherine Earnshaw, a protagonista de *O Morro dos Ventos Uivantes*. Fegan salienta que ambas são descritas como mulheres dominadoras, dotadas de um comportamento orgulhoso e agressivo que as impulsionam a um destino trágico.

Gradativamente, a criação literária dos irmãos Brontë dissipou-se devido a pequenas disputas e desentendimentos entre eles. Quando chegaram à idade adulta, Charlotte e Emily foram mandadas para um colégio interno para melhorar seus conhecimentos em outras línguas e nas humanidades, como a Filosofia, formando-se professoras. Branwell demonstrou talento para pintura e foi mandado para uma escola especializada em Londres.

Durante o período em que ficou em um internato de moças em Bruxelas, Emily escreveu um texto intitulado *Burterfly* (1842), em que ela faz uso de uma linguagem metafórica e poética para delinear temas, tais como a solidão, o isolamento e, também a imagem do clima tempestuoso e ameaçador que aparece de forma marcante em *O Morro dos Ventos Uivantes*:

In one of those moods that everyone falls into sometimes, when the world of the imagination suffers a winter blights its vegetation; when the light of life seems to go out and existence becomes a barren desert where we wander, exposed to all the tempests that blow under heaven, without hope of rest or shelter – in one of these black humors, I was walking one evening at the the edge of forest. It was summer, the sun was still shining high in the west and the air resounded with the songs of birds. All appeared happy, but to me, it was only an appearance<sup>1</sup>. (BRONTË, 2003b, p. 265)

No entanto, Emily durante essa época em grande parte do tempo ficava infeliz, uma vez que sentia falta de seu Paraíso idílico: as charnecas e os morros da região de Yorkshire. Após algum tempo em Bruxelas, Charlotte e Emily foram obrigadas a voltar à Inglaterra devido à doença de sua tia. Essa notícia entristeceu Charlotte, uma vez que sua volta ao lar lhe custou a chance de continuar aprimorando seus estudos, e também causou o rompimento do convívio com seu professor, por quem ela nutria um amor platônico – que se torna o tema principal de *The Professor* (1857), o primeiro romance da autora, embora publicado postumamente. Emily, ao contrário, sentiu-se feliz em retornar ao lugar que tanto amava. Quando ambas chegam de volta à pequena aldeia de Haworth, deparam-se com uma triste realidade: além da morte da tia, seu irmão Branwell, em que o pai havia depositado grandes esperanças, gradativamente revelava um comportamento emocional agressivo e instável.

---

<sup>1</sup> Em tradução livre: "Em uma dessas alterações de humor que todo mundo cai em algumas vezes, quando o mundo da imaginação sofre um inverno que arruína sua vegetação; quando a luz da vida parece ir para fora e a existência se torna um deserto estéril onde vagamos, expostos a todas as tempestades que sopram debaixo do céu celestial, sem esperança de descanso ou abrigo – sob o efeito de desses humores negros, eu andava uma noite no limite da floresta. Era verão, o sol ainda brilhava alto no oeste e o ar ressoava com o canto dos pássaros. Tudo parecia feliz, mas para mim, era apenas uma aparência."

Em sua introdução ao romance, Linda H. Peterson (2003, p.11) comenta o dramático contexto familiar em que *O Morro dos Ventos Uivantes* foi escrito, e afirma que Branwell sucumbiu aos efeitos do álcool e, principalmente, do ópio, tornando o ambiente doméstico infernal com suas constantes crises de fúria, durante as quais ele costumava agredir verbalmente o pai e as irmãs. Ainda de acordo com Peterson, a degradação física e mental de Branwell teriam inspirado Anne Brontë a escrever *A Moradora de Wildfell Hall* (1848) como um aviso sobre os males provocados pelos vícios.

Dessa forma, as turbulentas relações familiares dos irmãos Brontë encontram ressonância em algumas passagens marcantes de *O Morro dos Ventos Uivantes*. Branwell não se destacou muito como pintor, sendo sua obra mais conhecida, um retrato, em que ele aparecia ao lado de Charlotte, Emily e Anne. Em uma de suas crises de fúria, ele apagou sua imagem nessa pintura, um gesto brutal, que estabelece sua identificação com os artistas “malditos” e incompreendidos do século XIX, a exemplo de George Byron, idolatrado por suas irmãs.

Branwell também tentou obter algum tipo de reconhecimento como poeta, mas sua única obra, uma modesta coletânea de poemas, foi recebida com indiferença dentro dos círculos literários. Após tentar sucessivos empregos, com a ajuda do pai, Branwell conseguiu ser aceito como tutor e passou a dar aulas para um garoto que pertencia a uma família tradicional. Por algum tempo, ele conseguiu ter alguma satisfação com isso, mas, em um lance surpreendente do destino, que poderia facilmente se destacar nos romances de suas irmãs, Branwell se apaixonou pela mãe de seu pupilo, uma mulher mais velha que ele. Essa paixão avassaladora, que não foi correspondida, custou-lhe um novo fracasso profissional e também deixou profundas marcas nele, que o desestabilizaram emocionalmente.

Branwell passou a ser visto, com frequência, andando bêbado e vagando sem rumo pelas cercanias de Haworth. Logo, seu comportamento escandaloso chamou a atenção dos habitantes da aldeia e comprometeu a boa reputação da família Brontë. Devido à má fama dos Brontë, a escola primária criada por Charlotte e Emily não recebeu nenhuma matrícula e foi fechada. Branwell começou a demonstrar sinais de degeneração mental e passou a ser rejeitado por suas irmãs Anne e Charlotte. Somente Emily não se voltou contra o irmão e procurou apoiá-lo nos momentos mais difíceis, provavelmente motivada por compartilhar com ele a personalidade melancólica e rebelde.

Assim, na descrição da conturbada personalidade de Patrick Branwell Brontë podemos encontrar traços sinistros que, posteriormente, serão retomados pela autora de



forma marcante em dois personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes*, que também se destacam por sua conduta antissocial e agressiva: Heathcliff e Hindley. De forma semelhante aos seres perturbados criados por sua irmã, Branwell mergulhou em um processo contínuo de isolamento e autodestruição. Ele viria a falecer com menos de trinta anos, vítima de uma forte tuberculose.

Em 1845, após vários anos durante os quais havia abandonado a criação das sagas de Gondal e Angria, Charlotte descobriu, por acaso, um pequeno manuscrito contendo poemas de Emily e conseguiu convencê-la a publicá-los. Dentre eles, destaca-se *No coward soul is mine* (*Eu não tenho a alma covarde*), considerado um dos mais belos da literatura inglesa. Nele, Emily evoca o panteísmo romântico, que pode ser encontrado nos textos poéticos de William Wordsworth (1770-1850) e descreve uma poderosa manifestação de forças da Natureza que ameaça destruí-la - representada pelos vendavais. Também em suas estrofes aparecem temas, que assumem uma significação metafórica em seu romance, e, assim evocam os mistérios do plano metafísico. Entre eles, a infinitude da existência humana e a plena união do “Ser” com a Natureza e o Universo, a qual preserva a existência de um poder divino, superior e transformador, capaz de guiar o destino:

No coward soul is mine  
No trembler in the world's storm-troubled sphere  
I see Heaven's glories shine  
And Faith shines equal arming me from Fear

O God within my breast  
Almighty ever-present Deity  
Life, that in me hast rest,  
As I Undying Life, have power in Thee

Vain are the thousand creeds  
That move men's hearts, unutterably vain,  
Worthless as withered weeds  
Or idlest froth amid the boundless main

To waken doubt in one  
Holding so fast by thy infinity,  
So surely anchored on  
The steadfast rock of Immortality.

With wide-embracing love  
Thy spirit animates eternal years  
Pervades and broods above,  
Changes, sustains, dissolves, creates and rears

Though earth and moon were gone  
And suns and universes ceased to be  
And Thou wert left alone  
Every Existence would exist in thee

There is not room for Death

Nor atom that his might could render void  
Since thou art Being and Breath  
And what thou art may never be destroyed<sup>2</sup>.

Posteriormente, aos poemas de Emily foram somados outros, escritos por Charlotte e Anne, e publicados em uma pequena coletânea no ano seguinte. Essa publicação a pedido de Emily foi atribuída a três autores de nomes andrógenos: Ellis Bell, Currer Bell e Actor Bell. Apesar das vendas do livro terem sido decepcionantes, as irmãs Brontë se sentiram estimuladas com as críticas favoráveis recebidas, e decidiram escrever três obras de ficção: *O Morro dos Ventos Uivantes*, *The Professor*, e *Agnes Grey*. Algum tempo depois, Charlotte entrou em contato com um editor e propôs que as três narrativas fossem publicadas em formato de *three-decker* – cada livro dividido em três volumes. No entanto, entre os títulos, *The Professor* foi recusado e, por isso, a proposta não foi aceita pelo editor. Após uma série de negociações com outros editores ficou acertado que as obras de Emily e Anne seriam publicadas. O livro de Charlotte foi recusado e ela resolveu, em vez dele, dedicar-se a *Jane Eyre*, que foi publicado em outubro de 1847, tornando-se de imediato um *best-seller* à época.

No final do mesmo ano, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Grey* foram publicados simultaneamente, sendo ambos atribuídos a autores fictícios: Ellis Bell e Actor Bell. Apesar das boas vendas, o romance de Emily teve uma má acolhida, principalmente entre os críticos literários, que o acusaram de ser “violento” e “obsceno”. Essa reação negativa e hostil à obra, deixou Emily abalada emocionalmente. Algum tempo depois, ela contraiu tuberculose e morreu com apenas trinta anos de idade, reencenando o destino trágico dos personagens de seu texto mais conhecido.

Segundo nota biográfica que integra a edição do romance em português, publicada pela editora Landy em 2005, ela desfaleceu e perdeu os sentidos, enquanto segurava um pente e tendo aos seus pés seu fiel companheiro, o cão Keeper, que a acompanhava em seus passeios pelos morros e pelas charnecas da região de Yorkshire. Novamente, as circunstâncias dramáticas de sua morte e a utilização de um pseudônimo andrógono para

---

<sup>2</sup> "Eu não tenho a alma covarde, // Pois frente aos vendavais, eu nunca tremo: // O Paraíso brilha, arde, // Como a fé, pela qual nada temo // Deus, meu peito Te abrigou, // Deidade Poderosa e onipresente! // Vida, que em mim repousou, // Como eu. Vida Imortal, em ti, potente! // Movem-nos o peito em vão // Mil credos que não são mais do que que enganos; // Sem valor, brotos malsãos, // Ou a ociosa espuma do Oceano, // A pôr dúvidas num ente // Pego assim pela Tua infinidade; // Preso tão seguramente // Na firme rocha da imortalidade. // Com amor de um grande enleio // Teu espírito o tempo eterno anima, // Para cima e de permeio, // Muda, apoia, dissolve, cria e ensina. // Se a Terra e a luz acabassem, // Se não houvesse sóis nem universos, // E se, Te abandonassem, // Haveria existência em Ti, por certo. // Não há lugar ao Morrer; // Ao átomo, pr'o vácuo ressurgir: // És o respirar e o Ser, // Nada pode jamais te Destruir." (BRONTË, 2005, p. 411-412)

divulgar seus textos poéticos e *O Morro dos Ventos Uivantes*, contribuíram de forma significativa para que tanto Emily Brontë quanto este romance ficassem por muito tempo envolvidos uma áurea de mistério.

## 1.2. A recepção da obra

Na época atual, *Wuthering Heights* [*O Morro dos Ventos Uivantes*<sup>3</sup>] é considerado um dos grandes clássicos da literatura inglesa. Contudo, quando o romance foi lançado em dezembro de 1847, não teve uma boa recepção, principalmente entre os críticos literários, que o receberam com comentários muito negativos.

O livro foge muito do que o cenário literário estava habituado a ver neste período, uma vez que a autora faz uso de procedimentos narrativos que remontam ao estilo “realista”, nos moldes do século XIX, até então pouco explorado no gênero gótico, como a narração em primeira pessoa (que provoca o efeito de maior veracidade dos elementos sobrenaturais), protagonistas (Catherine e Heathcliff) mais complexos e densos, linguagem coloquial nos trechos em discurso direto, descrição verossímil do ambiente doméstico e reprodução de costumes rurais da região de Yorkshire (rotina de trabalho, tipo de alimentação, hábito de ler a Bíblia, e outros). Assim, personagens como Joseph e Hareton expressam-se conforme o falar dos habitantes da região representada - e esse falar dialetal confere ao texto de Brontë uma multiplicidade linguística que já era de difícil compreensão para os leitores ingleses da época.

Desse modo, a escolha da ambientação em uma região localizada no interior da Inglaterra contribuiu de forma significativa para tornar convincente os relatos testemunhais que se materializam a partir da perspectiva de dois personagens-narradores (a criada Nely Dean e Mr. Lockwood), que remetem a “mundos opostos”, um deles representando o cotidiano rural, em que predominam os costumes e hábitos rústicos e crenças supersticiosas, e outro, a aristocracia inglesa, com seus valores civilizados e rígidos códigos morais.

---

<sup>3</sup> Segundo nota das tradutoras Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Gurjão Silveira Alambert (BRONTË, Emily, 2005, p. 30), na edição do romance publicada pela editora Landy, *Wuthering Heights* tem sido vertido no Brasil como *O Morro dos Ventos Uivantes*; contudo, esse título não seria muito adequado por afastar-se do original. Muito melhor seriam alternativas como, por exemplo, *Cimos Tempestuosos* (como na versão italiana), *O Morro dos Vendavais*, ou *Alto dos Vendavais* (caso das traduções portuguesas), ou até *O Morro* (Os Cumes/Os Altos) *dos Ventos Tempestuosos*, uma vez que “Heights” pode ser traduzido por “cimos” ou “altos”.

Sob este aspecto, *O Morro dos Ventos Uivantes* pode ser considerado uma obra “realista”, inserida na linha já tradicional desde Defoe e Fielding de afastamento dos padrões clássicos e neo-clássicos, de aproximação do cotidiano e da vida prática mediante uma caracterização que privilegia o particular em detrimento do típico. Em complementação a isso, o romance ainda traz cenas de violência, brutalidade e sadismo, ou de turbulentas reações emocionais do casal de protagonistas (Catherine e Heathcliff), aspectos que remetem a momentos do romance gótico (a exemplo dos crimes e excessos em textos como *The Monk* (1796), de Matthew Lewis) mas também à sensibilidade, típica do século XIX, frente à miséria e brutalidade da sociedade urbana da época (como nos romances de Charles Dickens e William Thackeray, mais tarde seguidos por autores como Thomas Hardy). Por outro lado, também causou estranheza o fato de seu desfecho aparentemente não ter fundo moralizante destinado à edificação do leitor.

A descrição do protagonista, Heathcliff, também é tema de grande parte das resenhas e comentários negativos sobre o livro. No prefácio da edição de 1850, Charlotte Brontë retoma o pseudônimo Currer Bell com que assinara *Jane Eyre* (1847) para manifestar-se publicamente em prol das qualidades da obra de sua irmã e enfatizar os atributos positivos de alguns personagens, tais como bondade, constância e ternura. Por outro, ela não consegue evitar de comentar aspectos do livro que a desagradam, notadamente as características negativas de Heathcliff. Dentre elas, Charlotte Brontë destaca a natureza demoníaca do protagonista de *O Morro dos Ventos Uivantes*, que o condena a um destino trágico:

Heathcliff demonstra um único sentimento humano, e *não é* de forma alguma o seu amor por Catherine, que é um sentimento violento, não humano: uma paixão em que poderia excitar-se e enrubescer na essência maligna de algum gênio mau; um fogo que poderia transformar o núcleo atormentado, a alma sempre sofrida de um magnata do mundo infernal; e, pelos seus arroubos irreprímíveis e incessantes, proceder à execução do decreto que o condena a levar consigo o Inferno em qualquer lugar por onde vá. (BRONTË, C., 2005, p. 394)

Assim, a sinistra figura do proprietário de Wuthering Heights serve de atestado para o que há de pior na natureza humana: ódio e ambição desmesurados, insanidade, crueldade, vilania. Finalmente, o romance está repleto de eventos extraordinários (as aparições dos fantasmas de Catherine e Heathcliff), ou chocantes até mesmo para a época atual (o momento em que Heathcliff viola o caixão em que está o corpo de sua amada), o que provocou a rejeição de leitores com uma visão mais afinada com a ótica moralizantes

e sentimentalista de Charles Dickens que, por exemplo em textos como *Oliver Twist* (1838), castiga os vilões e recompensa os virtuosos.

Em uma crítica publicada pelo jornal britânico *Athenaeum* no dia 25 de dezembro de 1847, o resenhista H. F. Chorley vê com maus olhos a caracterização minuciosa de Heathcliff e a brutalidade que marca as relações humanas no romance. Para o crítico, os aspectos feios e abjetos - próprios de recantos longínquos e inóspitos da Inglaterra - são mostrados sem suavização ou parcimônia:

In spite of much power and cleverness; in spite of its truth to life in the remote nooks and corners of England, 'Wuthering Heights' is a disagreeable story. The Bells seem to affect painful and exceptional subjects: – the misdeeds and oppressions of tyranny – the eccentricities of "woman's fantasy". They do not turn away from dwelling upon those physical acts of cruelty which we know to have their warrant in the real annals of crime and suffering, – but the contemplation of which true taste rejects. The brutal master of the lonely house on "Wuthering Heights" – a prison which might be pictured from life – has doubtless had his prototype in those ungenial and remote districts where human beings, like the trees, grow gnarled and dwarfed and distorted by inclement climate; but he might have been indicated with far fewer touches, in place of so entirely filling the canvas that there is hardly a scene untainted by his presence<sup>4</sup>.

Em outras palavras, Chorley sentiu-se incomodado justamente por aquilo que hoje podemos entender ser o fator de originalidade de Emily Brontë: sua representação crua e sem floreios da realidade do interior da Inglaterra.

Em outra resenha, publicada anonimamente no jornal *The Atlas* em 22 de janeiro de 1848, o crítico deprecia a falta de sentimentalismo com que é representado o mundo rústico e hostil do romance em que os personagens sofrem e fazem sofrer uns aos outros, multiplicando o ódio de geração a geração. Também desabona a falta de um narrador (talvez em terceira pessoa) que entenda esse mundo e o explique ao leitor, dando-lhe um

---

<sup>4</sup> “Apesar de muito poder e inteligência; apesar da sua verdade na forma de retratar a vida nos cantos remotos da Inglaterra, *O Morro dos Ventos Uivantes* é uma obra desagradável. Os Bell parecem ser atraídos para assuntos dolorosos e excepcionais: - os malefícios e opressões da tirania - as excentricidades da "fantasia feminina". Eles não conseguem se afastar dos atos físicos de crueldade que sabemos estão comprovados nos anais reais do crime e do sofrimento, - mas que a noção de bom gosto deve rejeitar. O mestre brutal da casa solitária em *O Morro dos Ventos Uivantes* - uma prisão que poderia ser muito bem retratada na realidade – é modelado em carne e osso em algum ponto dessas afastadas regiões, onde os seres humanos, assim como as árvores, são tortuosos, atrofiados, deformados pela rudeza do clima inclemente; mas ele [Heathcliff – grifo meu] poderia ter sido descrito com tintas menos “carregadas”, no lugar de encher totalmente o quadro, no qual dificilmente há uma cena que não esteja ”manchada” com sua presença.” (Nossa tradução)

direcionamento. A profusão e o detalhamento das cenas de crueldade é outro aspecto recebido com desconforto.

*Wuthering Heights* is a strange, inartistic story. There are evidences in every chapter of a sort of rugged power—an unconscious strength—which the possessor seems never to think of turning to the best advantage. The general effect is inexpressibly painful. We know nothing in the whole range of our fictitious literature which presents such shocking pictures of the worst forms of humanity. *Jane Eyre* is a book which affects the reader to tears; it touches the most hidden sources of emotion. *Wuthering Heights* casts a gloom over the mind not easily to be dispelled. It does not soften; it harasses, it extenterates.... There are passages in it which remind us of the *Nowlans* of the late John Banim but of all pre-existent works the one which it most recalls to our memory is the *History of Mathew Wald*. It has not, however, the unity and concentration of that fiction; but is a sprawling story, carrying us, with no mitigation of anguish, through two generations of sufferers—though one presiding evil genius sheds a grim shadow over the whole, and imparts a singleness of malignity to the somewhat disjointed tale<sup>5</sup>.

Como se vê, o romance recebe leituras de desabono por trazer à baila aspectos perturbadores do ser humano. Enquanto o gênero gótico explorava a paisagem sinistra, *O morro dos ventos uivantes* explora também - e de modo implacável - o lado sinistro da natureza humana. O que lemos nas palavras desse crítico é que o romance não busca conciliar o leitor com esses aspectos negativos, ao contrário, parece querer mantê-lo à distância e no estranhamento diante do mundo narrado.

*The Examer*, outro jornal inglês, publicou em oito de janeiro de 1848, mais uma resenha anônima que igualmente não poupou as considerações negativas. Este crítico deplora especialmente o que considera "selvagem" e inculto: uma obra grosseira e sem refinamento artístico, em que o todo é confuso, exagerado e inverossímil.

This is a strange book. It is not without evidences of considerable power: but, as a whole, it is wild, confused, disjointed, and improbable; and the people who make up the drama, which is tragic enough in its consequences, are savages

---

<sup>5</sup> “*O Morro dos Ventos Uivantes* é uma obra estranha, desprovida de preparo artístico. Há evidências em cada capítulo de uma espécie de vigor, de força inconsciente que o autor jamais pensa, ao que parece, em tirar melhor proveito. A impressão do conjunto é terrível ao extremo. Em toda a literatura, não encontramos nenhum livro como esse, que apresenta a humanidade sob aspectos tão revoltantes. *Jane Eyre* é um romance que afeta o leitor às lágrimas; ele nos toca profundamente às emoções. *O Morro dos Ventos Uivantes* lança uma sombra sobre a mente, que não é facilmente dissipada. Ele nos tortura, nos dando a impressão de sermos esfolados vivos.... Há passagens desse livro que nos faz lembrar *Nowlans* do falecido John Banim, mas dentre todas as obras anteriores, em primeiro lugar, ele nos faz pensar em *A história de Mathew Wald*, embora *O Morro dos Ventos Uivantes* não tenha nem igual unidade ou densidade: trata-se uma obra disforme, interminável, que não poupa o leitor, apresentando os atrozes tormentos que são infligidos sobre duas gerações de criaturas. Um gênio mau [**Heathcliff**, grifo meu] guia o desenrolar da narrativa e projeta uma sombra sinistra sobre o todo da obra, e transmite uma malignidade exclusiva que a torna um tanto desconexa.” (Nossa tradução)

runder than those who lived before the days of Homer. With the exception of Heathcliff, the story is confined to the family of Earnshaw, who intermarry with the Lintons; and the scene of their exploits is a rude old-fashioned house, at the top of one of the high moors or fells in the north of England. Whoever has traversed the bleak heights of Hartside or Cross Fell, on his road from Westmoreland to the dales of Yorkshire, and has been welcomed there by the winds and rain on a 'gusty day', will know how to estimate the comforts of Wuthering Heights in wintry weather....If this book be, as we apprehend it is, the first work of the author, we hope that he will produce a second, - giving himself more time in its composition than in the present case, developing his incidents more carefully, eschewing exaggeration and obscurity, and looking steadily at human life, under all its moods, for those pictures of the passions that he may desire to sketch for our public benefit<sup>6</sup>.

O crítico mostra-se avesso à paisagem desolada, árida e exposta às intempéries, que castiga viajantes e leitores, e que Emily Brontë delineou em toda sua aspereza.

Opiniões como essa - carregadas de repúdio - ganharam eco também do outro lado do oceano. Publicada quase simultaneamente nos Estados Unidos, a obra de Brontë recebeu ali comentários ainda mais raivosos e desfavoráveis. Edwin P. Whipple, crítico do *North American Review*, ressaltou em resenha de oito de dezembro de 1848, o que chamou de “caracterização grosseira” do protagonista e a forma mórbida como o tema do amor-paixão é descrito no romance:

His mode of delineating a bad character is to narrate every offensive act and repeat every vile expression which are characteristic. Hence, in *Wuthering Heights*, he details all the ingenuities of animal malignity, and exhausts the whole rhetoric of stupid blasphemy, in order that there may be no mistake as to the kind of person he intends to hold up to the popular gaze. Like all spendthrifts of malice and profanity, however, he overdoes the business... It must be confessed that this coarseness, though the prominent, is not the only characteristic of the writer. His attempt at originality does not stop with the conception of [Heathcliff], but he aims further to exhibit the action of the sentiment of love on the nature of the being whom his morbid imagination has created. This is by far the ablest and most subtle portion of his labours, and indicates that strong hold upon the elements of character, and that decision of touch in the delineation of the most evanescent qualities of emotion, which distinguish the mind of the whole family. For all practical purposes, however,

---

<sup>6</sup> “Este é um livro estranho. Não é sem evidências de poder considerável, mas, como um todo, é selvagem, confuso, desconexo, e inverossímil; e os personagens que compõem o drama, que é trágico o suficiente em suas consequências, são selvagens e mais rudes do que aqueles que viveram antes dos dias de Homero. Com a exceção de Heathcliff, a história se limita à família dos Earnshaw, que casam com os Lintons; e o cenário de suas façanhas é uma antiga casa rústica, no topo de uma das turfeiras altas ou colinas no norte da Inglaterra. Quem quer que tenha atravessado as alturas sombrias de Hartside ou Cruz Fell, em seu caminho de Westmoreland aos vales de Yorkshire, e foi bem recebida lá pelos ventos e chuva em um “dia tempestuoso” vai saber como estimar o conforto de Wuthering Heights em um clima de inverno .... Se este livro ser, como esperamos, a primeira obra do autor, esperamos que ele vai produzir um segundo, - dedicando-lhe mais tempo em sua composição do que ao anterior, desenvolvendo seus incidentes com mais cuidado, evitando exageros e a obscuridade, e olhando fixamente para a vida humana, em todos os seus estados de espírito, para aquelas cenas das paixões que ele pode desejar esboçar para o nosso benefício público.” (Nossa tradução)

the power evinced in *Wuthering Heights* is power thrown away. Nightmares and dreams, through which devils dance and wolves howl, make bad novels<sup>7</sup>.

Embora o repúdio a *O Morro dos Ventos Uivantes* pelos críticos tenha sido mais violento nos Estados Unidos, o sucesso junto aos leitores americanos foi imediato - aliás, até maior que na Inglaterra. Apesar da recepção negativa em território inglês, alguns críticos literários e resenhistas reconheceram nele o que chamaram de “a existência um grande poder, mesmo que sem propósito”. Dentre os aspectos incomuns do romance, o que chamou mais a atenção entre eles, foi o emprego, em seu discurso narrativo, de uma linguagem diferente das demais encontradas em textos literários publicados neste período, que foi definida como “masculina, violenta e que em alguns trechos se tornava lírico-poética”.

A forma peculiar de escrita dessa obra, assim como a ousada e transgressiva temática de um amor ao mesmo tempo sublime e trágico, capaz de desafiar e colocar em risco a continuidade dos rígidos costumes e valores da sociedade vitoriana, fez com nos círculos literários surgissem comentários acerca de seu misterioso autor que se identificava por meio de um nome ambíguo, Ellis Bell.

É importante esclarecer que poucos meses antes de *O Morro dos Ventos Uivantes* ser publicado, os leitores e críticos literários tinham sido surpreendidos com outro romance, *Jane Eyre*, que foi atribuído a um escritor desconhecido, Currer Bell. Apesar do conteúdo deste último ser considerado escandaloso para a sociedade vitoriana (devido aos temas da bigamia, relação amorosa entre empregada e patrão, o comportamento agressivo e mesmo bestial de Mr. Rochester), o livro teve boa receptividade por grande parte da crítica literária.

---

<sup>7</sup>“Seu modo de delinear um mau caráter é narrar cada ato ofensivo e repetir cada expressão vil que lhe são característicos. Por isso, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, ele [Ellis Bell – grifo meu] detalha todos os engenhos de malignidade animal, e esgota toda a retórica de estúpida blasfêmia, a fim de que não possa haver nenhum erro sobre o tipo de pessoa que ele pretende exibir ao olhar popular. Como todos aqueles que se aproveitam de malícia e palavrões, no entanto, o autor exagera na caracterização desse personagem... É preciso confessar que essa grosseria, embora se destaque, não é a única característica do escritor. Sua tentativa de originalidade não se extingue com a concepção de [Heathcliff], mas ele ainda tem como objetivo expor a ação do sentimento de amor em sua mais mórbida natureza. Esta é de longe a porção mais sutil de seus trabalhos, e indica sua forte influência sobre os elementos de caráter, e que a decisão de toque no delineamento das qualidades mais evanescentes de emoção, que distinguem a mente de toda a família. Para todos os efeitos práticos, no entanto, o poder evidenciado em *O Morro dos Ventos Uivantes* é poder jogado fora. Pesadelos e sonhos, através do qual demônios dançam e lobos uivam, fazem romances ruins.” (Nossa tradução)



Posteriormente, no mesmo ano, com a publicação simultânea de *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Agnes Grey*, atribuídas a Ellis Bell e Actor Bell, respectivamente, expandiram-se as especulações sobre quem seriam os chamados “irmãos Bell”, cujas obras se caracterizavam pela linguagem peculiar, que de forma imediata despertou um amplo interesse de autores renomados, tais como William Thackeray e George Eliot.

Dessa forma, criou-se o mistério envolvendo os chamados “irmãos Bell” que, além de romances, também tinham publicado uma pequena coletânea de poemas no ano anterior. Logo, surgiram boatos que se tratava de um único autor, ou de uma autora com três pseudônimos ambíguos quanto ao gênero. Somente em uma nota biográfica escrita por Charlotte Brontë e publicada em 1850 em uma das edições de *O Morro dos Ventos Uivantes*, ela revelou a autoria de sua irmã, Emily, que havia falecido dois anos antes em decorrência de uma forte tuberculose. Nessa mesma nota biográfica, Charlotte ainda revelou que Currer Bell e Actor Bell eram pseudônimos adotados por ela e sua irmã mais nova, Agnes. E ela esclarece que a opção pelo anonimato havia sido feita por causa do preconceito com que eram tratadas as mulheres que se dedicavam à literatura neste período:

Essa escolha ambígua de tais nomes era ditada por um escrúpulo de consciência, que nos proibia de adotar nomes francamente masculinos, repugnando-nos também de nos afirmarmos mulheres, porque, sem suspeitar ainda que a nossa maneira de escrever e de que pensar não era daquelas que pudessem classificar de “femininas” – nós tínhamos a vaga impressão de que as mulheres escritoras estavam sujeitas a serem julgadas preconceituosamente; havíamos notado que os críticos utilizavam, por vezes, para as castigar, a arma da personalidade, e, para as recompensar, uma lisonja que não é um verdadeiro louvor. (BRONTË, C., 2005, p. 384-385)

Após a negativa recepção inicial em 1847, *O Morro dos Ventos Uivantes* foi gradativamente redescoberto pela crítica literária e o talento literário e poético de Emily Brontë aos poucos foi sendo reconhecido. Mas a verdadeira reviravolta deu-se a partir de 1880, quando o escritor inglês Algernon C. Swinburne se referiu muito elogiosamente ao romance e mencionou as “páginas trágicas e mágicas” de *O Morro dos Ventos Uivantes*, invertendo assim a ordem de importância entre a obra de Emily e de sua irmã, Charlotte. Depois dele, outros autores respeitados nos círculos literários, tais como E. M. Foster e Virginia Woolf, também reconheceram a importância do livro de Emily Brontë. Para Woolf, trata-se de uma obra de “grandiosa ambição”, capaz de lutar contra “a gigantesca desordem” do mundo (CORDEIRO; ALAMBERT, 2005, p. 370).

Atualmente o valor literário de *O Morro dos Ventos Uivantes* é inquestionável, de modo que Harold Bloom (2008, p.7) chega a afirmar que “é uma obra clássica e canônica que recompensa o leitor em todos os níveis de sofisticação literária”. Ainda de acordo

com Bloom, não há nenhum romance da literatura inglesa que se equipare ao de Emily Brontë em termos de estilo e a utilização inovadora da linguagem.

Entre os romancistas brasileiros, Raquel de Queiroz expressou grande admiração ao afirmar em sua introdução de *O Morro dos Ventos Uivantes*, que é impossível dissociar o livro e sua autora, perdendo-se muitas vezes até o nome do criador na grandeza de sua criação (2010, p. 6). Para Queiroz, o romance deve ser compreendido como um prolongamento da própria personalidade de Emily, a sua tradução, ou sua transposição para o universo literário:

Tal como Cathy dizia que “era” Heathcliff”, Emily “é” *Wuthering Heights*: os personagens, a casa, a charneca, o vento gelado. Não pelo que de autobiográfico haja no livro, pois creio que sempre se empresta uma importância desproporcional à parte tida como autobiográfica que há em toda obra de ficção. Não será o detalhe, digamos “histórico”, que tem maior valor como depoimento e como documento: o que importa é a transubstanciação do autor na obra de arte, no tema, no cenário, na soma dos personagens. Que importância terá o fato de haver ou não Emily copiado sua Nelly Dean a figura da ama Tabby? Ou, circunstância mais comentada ainda, o haver pintado, no fim de Hindley Earnshaw, o triste fim de seu próprio irmão, Branwell, aquele Branwell perdido, desgraçado, “*who slept by day and raved by night*”, na frase do comentador das Brontë?

O principal que Emily deu de si não foi a anedota, nem as figuras, nem o ambiente do livro – foi o livro no seu todo, foi ela própria, sua alma estranha de vivente de um outro mundo transferida, por obra do milagre artístico, para aquela terrível história de amor. (QUEIROZ, 2010, p. 6)

O comentário de Queiroz contribui de forma significativa para compreendermos melhor essa obra. O “mundo” de *O Morro dos Ventos Uivantes* configura-se por meio de conflito de forças opostas, que remetem ao bem e o mal existentes no âmago da natureza humana, além de estarem localizadas em uma tênue zona de fronteira entre o civilizado e o primitivo, o natural e o sobrenatural. Além disso, esse “mundo” descrito por Brontë se apresenta ao leitor de forma contraditória e ao mesmo tempo complementar. Ou seja, ele pode evocar uma espécie de Paraíso idílico, em que predomina a existência de uma rotina cotidiana e tranquila, mas em outro momento, também pode revelar um lugar infernal, violento, cruel, marcado por acontecimentos estranhos ou extraordinários, que instigam nossa imaginação.

Vale lembrar que grande parte do romance de Emily Brontë é ambientado em *Wuthering Heights*, um antigo e rústico casarão, que serve de cenário para a aparição fantasmagórica de Catherine Earnshaw durante uma noite de tempestade. Assim, a marcante e detalhada descrição desse fantasma localiza o texto em uma modalidade literária com contornos macabros e sobrenaturais. Da mesma forma, os personagens

movidos por paixões mórbidas e egoístas e capazes de praticar atos terríveis para obterem o que desejam, levam-nos para o romance gótico.

A fim de compreendermos melhor a inserção de *O Morro dos Ventos Uivantes* nesse gênero literário, dedicaremos o próximo capítulo a um panorama do romance gótico. Para isso iremos nos deter nos aspectos essenciais de seu surgimento, assim como suas principais características e obras. Dessa forma, propomos mapear as transformações da escrita gótica desde seu alvorecer perto da metade do século XVIII até as duas primeiras décadas do XIX. Nesse recorte pretendemos apontar como seus elementos recorrentes (estratégias de narração, atmosfera sobrenatural, aparições fantasmagóricas, encarceramento de mulheres, o duplo, execução de atos terríveis, morbidez, etc.) foram retomados e revistos por Emily Brontë e na composição dos principais personagens (Catherine e Heathcliff) e situações dramáticas de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Também no próximo capítulo aproveitaremos para enfatizar as características dos cenários recorrentes - tão recorrentes que se tornaram típicos do gênero -, visando uma compreensão mais ampla de aspectos peculiares do romance de Brontë, principalmente no que tange ao que chamo de “especialidade gótica”. Esta é constituída por ambientes (Wuthering Heights, Thrushcross Grange, os morros, a charneca) que ganham uma significação metafórica, que contribui de forma significativa para a criação de uma atmosfera sobrenatural.

## Capítulo 2 - O romance gótico e seus desdobramentos nos séculos XVIII e XIX

### 2.1. O aparecimento de um novo gênero literário: o romance gótico

Desde de seu surgimento, um pouco depois da metade do século XVIII, o romance gótico é permeado por aspectos ambivalentes. A palavra “gótico” é cambiante e, ao longo do tempo, adquiriu várias acepções. Do ponto de vista histórico, esse termo recua até o tempo das tribos germânicas dos Godos (*goths*), que habitaram às margens do Mar Báltico por volta do século II a.C. e contribuíram de forma significativa para a queda do Império Romano nos séculos III, IV e V.

A partir do declínio da civilização romana e advento da Idade Média, a denominação “gótico” passou a ser usada para se referir a qualquer manifestação artística que não se enquadrasse dentro dos padrões estéticos da cultura clássica, ou seja, pós-romana. Dentre elas, destaca-se a arquitetura gótica que tem seu surgimento na França, durante o século XII. Como exemplos de edificações góticas formadas por torres lanceoladas, gárgulas, cúpulas e arcos em ogivas, podemos encontrar as catedrais de Saint Dennis e de Notre Dame.

Nesse cenário medieval ainda tem grande importância o castelo, uma vez que é uma construção isolada e constituída por corredores extensos e labirínticos. Dessa forma, ele se configura como um espaço assustador devido a suas grandes proporções, e, por isso é capaz de provocar intensas reações emocionais, tais como o terror, conforme demonstra uma passagem marcante de *The Castle of Otranto* [*O Castelo de Otranto*] (1764), obra inaugural do romance gótico:

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, uma vez ou outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. Cada rumor deixava-a possuída por um novo terror; mas ainda assim temia, acima de tudo, a voz irada de Manfredo ordenando seus criados a perseguirem-na. (WALPOLE, 1996, p. 39-40)

Esse trecho de *O Castelo de Otranto* atesta a importância do cenário nesse gênero literário - uma vez que o espaço se mostra decisivo nas narrativas góticas para a criação de uma eficiente atmosfera de terror. De acordo com George E. Haggerty (1989, p.11), o termo “gótico” em sua primeira aparição no âmbito da literatura não se refere apenas a

um espaço genérico, mas, principalmente, o modo específico como ele se configura na narrativa. Assim, ele se destaca por seus elementos obscuros, que adquirem contornos assustadores, e também pode evocar a continuidade de um tempo passado na época atual. Em outras palavras, trata-se de ambiente que pode ser definido como fantasmagórico ou soturno, capaz de provocar uma resposta emocional que se materializa a partir de reações de terror.

O surgimento do gótico como forma literária passa da associação a um estilo arquitetônico para uma forma cultural múltipla, que responde ao contexto social e histórico da Inglaterra durante o século XVIII. Agora a denominação “gótico” adquire uma nova significação: após as mudanças no cenário político promovidas pela Revolução Gloriosa (1688-1689), esse termo passa a ser usado para se referir a um tempo remoto, que recua às origens germânicas do povo inglês e era tido como sinônimo de plena liberdade.

Fred Botting (1996, p.42) autor de *Gothic*, um importante estudo sobre as manifestações do gótico e do cinema, afirma que revalorização de uma era passada procurou criar uma identidade cultural para a Inglaterra, de modo a afastá-la totalmente da cultura românica. Essa nova acepção de um “passado gótico”, que enfatiza as raízes do povo inglês, não pode ser determinada com precisão, embora ela tenha sido incorporada pelo *Gothic Revival*. Dentre as obras desse importante movimento artístico e intelectual, destaca-se *Letters on Chivalry and Romance* (1762), de Richard Hurd, que propôs o restabelecimento dos vínculos entre a literatura européia e a tradição histórica e social inglesa. Também nesse texto, Hurd argumenta que a novela de cavalaria e/ou romança (embutidos no termo inglês *romance*) são estruturadas nos valores da cavalaria e nos costumes da Idade Média.

Outra consequência dessa mudança de mentalidade promovida pelo *Gothic Revival* foi a revisão do gosto estético, acarretando uma nova visão da arquitetura gótica-medieval (BOTTING, 1996, p. 32). Até então consideradas disformes e desproporcionais, as ruínas, por exemplo, passaram a ser admiradas por seu aspecto incomum e diferenciado. A partir da criação desse novo conceito de estética, buscou-se a valorização pela cultura inglesa do que podemos chamar de “a beleza do feio”. Assim, durante o século XVIII, a palavra “gótico” tem significações contraditórias, mas que se relacionam de modo complementar: ao mesmo tempo em que remetia a uma época passada, permeada pelos valores da democracia e da liberdade, também evocava um tempo primitivo e bárbaro, marcado pela violência, pela irracionalidade e a existência de eventos extraordinários.

A essa acepção do gótico soma-se a publicação de um tratado estético intitulado *Uma investigação Filosófica sobre a Origem de nossas idéias do Sublime e do Belo* (1757), do filósofo inglês Edmund Burke (1729-1798), em que o conceito de sublime é definido da seguinte forma:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as idéias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção, porque estou convencido de que as idéias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer. (BURKE, 1993, p.48)

Burke define como “sublime” aquilo que é capaz de provocar intensas reações emocionais: a primeira delas é de assombro ou pavor diante de objetos que, devido ao seu tamanho e sua aparência, evocam sensações de vastidão, magnificência e infinitude, as quais podem ser experimentadas quando contemplamos uma planície cuja extensão de terra é tão vasta quanto o oceano, ou o penhasco de uma montanha. A outra é o medo, que se manifesta quando alguém é exposto a algum tipo de perigo, somado a dor. Para Burke (1993, p. 48), essas sensações - assombro, medo, dor -, as quais em si são desagradáveis, podem, ainda assim, produzir efeito prazeroso. Posteriormente, essa noção proposta por Burke de “terror” - que associa o medo ao sublime - foi ampliada e melhor detalhada por Ann Radcliffe, uma das principais escritoras de romances góticos.

Dentre outros elementos da chamada “estética do sublime”, Burke também destaca a obscuridade, capaz de fazer com que uma imagem se torne terrível, e, por isso, seja capaz de suscitar o terror. Para ilustrar esse efeito estético, o autor faz referência à descrição da personificação da Morte no segundo livro de *Paraíso perdido* (1667), de John Milton:

Ninguém parece ter compreendido melhor do que Milton o segredo de intensificar ou de mostrar coisas terríveis, se me permitem a expressão, sob seu ângulo mais brilhante, através de uma obscuridade sabiamente utilizada. Sua descrição da Morte no segundo livro é admiravelmente calculada; é assombroso como a pompa lúgubre e a sugestiva e eloqüente indefinição de pinceladas de cores ele executou o retrato da rainha dos terrores... Nessa descrição tudo é escuro, incerto, confuso, terrível e absolutamente sublime. (BURKE, 1993, p. 67)

Ainda de acordo com Burke, também são consideradas fontes do sublime as intensas demonstrações de sensibilidade que incitam indivíduos a cometer atos terríveis e que aparecem nas principais tragédias gregas, ou peças teatrais de Shakespeare, assim como as violentas manifestações da Natureza que representam o poder divino, tais como os relâmpagos que rasgam o céu, terremotos ou as erupções dos vulcões.

Além do tratado de Burke sobre o elemento sublime, outra fonte literária em que se encontram as origens do romance gótico é a obra poética dos *Graveyard Poets* (Poetas de Cemitério). Esse grupo de poetas tem como principais temas a noite, a solidão e a possibilidade de existência após a morte, que remete aos mistérios do plano metafísico. Posteriormente, tais elementos são absorvidos com grande intensidade pela escrita gótica (BOTTING, 1996, p. 32). Além disso, o estilo peculiar dos *Graveyard Poets* caracteriza-se por ter uma natureza mais intuitiva e espiritualizada. Subtraindo-se à lógica do pensamento racional, eles foram fascinados pela transcendência em oposição à concretude da matéria. Em seu horizonte estão as coisas intangíveis e fluidas, adentrando a esfera do sobrenatural e insólito.

Uma das publicações mais paradigmáticas dessa linha é *Night Thoughts* (1749), de Robert Young, cujos poemas são marcados pela construção de um jogo de imagens, capazes de criar uma relação ambivalente entre a vida e a morte, luz e trevas, e pela descrição do corpo físico, que aparece aprisionado à alma humana, enquanto a morte e a escuridão possibilitam sua transcendência.

*The Grave* (1743), de Robert Blair, também obteve destaque por estimular os leitores a reflexão sobre a dimensão do além, não se destinando a provocar sensações de medo ou terror, mas a exaltar a importância dos mistérios associados ao divino. *Night-piece on Death* (1751), de Thomas Parnell, *Night-piece* (1751), de Nathaniel Cotton, e *The Contemplatist* (1762), de John Cunningham, tratavam a morte como sua principal temática. Aqui, a morte não tem contornos sinistros, sendo apresentada como algo inofensivo, que não deveria ser temido.

Dentre as obras dessa tendência, é *An Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), de Thomas Gray, o texto poético que exerce maior influência sobre os romancistas que escrevem literatura gótica. Em suas estrofes destaca-se o uso de uma linguagem metafórica para criar imagens, das quais transparece uma abordagem melancólica da morte e seus mistérios, conforme exemplifica o excerto:

The curfew tolls the knell of parting day,  
The lowing herd wind slowly o'er the lea,  
The ploughman homeward plods his weary way,  
And leaves the world to darkness and to me.

Now fades the glimmering landscape on the sight,  
And all the air a solemn stillness holds,  
Save where the beetle wheels his droning flight,  
And drowsy tinklings lull the distant folds;  
Save that from yonder ivy-mantled tower  
The moping owl does to the moon complain  
Of such, as wandering near her secret bower,  
Molest her ancient solitary reign.

Beneath those rugged elms, that yew-tree's shade,  
Where heaves the turf in many a mouldering heap,  
Each in his narrow cell for ever laid,  
The rude forefathers of the hamlet sleep.

The breezy call of incense-breathing morn,  
The swallow twittering from the straw-built shed,  
The cock's shrill clarion, or the echoing horn,  
No more shall rouse them from their lowly bed<sup>8</sup>.  
(GRAY, 2012, p. 807)

A ênfase dada pelos *Graveyard poets* à esfera metafísica e sobrenatural evidencia sua incompatibilidade com a visão de mundo racionalista e propagada pela mentalidade científicista, que defende a mera existência “mecanicista” do universo que tem suas origens no sistema newtoniano. Essa forma de compreender a realidade a partir dessa perspectiva tem suas origens no Iluminismo, um importante movimento histórico, filosófico e científico, que estabelece novos modelos de pensamento na cultura moderna, e contribuiu de forma significativa para o surgimento do romance gótico (BOTTING, 2000, p. 3). Sob este viés, o gótico pode ser compreendido como uma resposta emocional ao pensamento iluminista. Assim, esse gênero procurou manter viva a crença nos mistérios divinos que a Razão, predominante à época, buscava dismantelar ou colocar em descrédito. Dessa forma, o gótico pode ser compreendido como uma espécie de distorção ou inversão de alguns aspectos do Iluminismo. Essa mesma linha de pensamento é seguida por Noël Carroll, que realiza em *Uma filosofia do Horror: Paradoxos do Coração*, um amplo estudo sobre a gênese e a evolução do que ele chama de “horror artístico”. Sobre a correlação entre a gênese do horror e o Iluminismo, Carroll comenta:

É sobre esse pano de fundo intelectual que surge o romance de horror como gênero. Assim, é tentador especular que pode haver alguma relação entre o gênero do horror e a difusão da visão iluminista do mundo. Várias hipóteses podem ser sugeridas acerca da correlação histórica entre esses dois fenômenos. Por exemplo, pode-se pensar que o Iluminismo valoriza a razão, ao passo que o romance de horror explora emoções, e mesmo emoções particularmente violentas do ponto de vista dos personagens de ficção. Esse contraste, ademais, pode ser amplificado, associando-o ao Iluminismo com a objetividade e o romance de horror com a subjetividade. (CARROL, 1999, p.79)

---

<sup>8</sup> Em tradução livre em prosa: "Avisa o sino que esmorece o dia, O tardio rebanho mugindo o aprisco busca, O cansado aldeão a sua humilde casa, retorna, deixando o mundo a mim e a escuridão. Agora a vasta paisagem se desvanecesse diante de meus olhos, com o silêncio solene os ares se calam, a não ser, onde um besouro rolando, zune em fuga, ou a sonolência tilitante que embala o distante rebanho; salvo na torre antiga, que se veste de hera, onde a coruja chorosa reclama para a lua, de tal maneira, que alguém, vagando, com temor investe em seu domínio solitário e velho. À sombra de olmos, teixos, nessa areia onde torneia o chão outeiros vários, para sempre os aldeões ancestrais da aldeia repousam. Em cela estreita dormem solitários. Aromas que respira a madrugada, gorjeios que do ninho as aves soltam, do galo o grito agudo, ou trompa ousada, em vão por eles chama, eles não voltam."



Ainda de acordo com Carroll, o romance de horror (gótico) funciona como uma espécie de válvula de escape, liberando tudo aquilo que a sociedade da época mantinha represado ou oculto.

Vale lembrar que o gênero gótico tem o auge de sua popularidade no período que coincide com a Revolução Francesa. Assim, podemos ler muitas das cenas sangrentas e de horror dos romances góticos como uma evocação literária dos excessos perpetrados pela guilhotina iluminista do “Regime de Terror”. Apartados do continente, os leitores ingleses acompanhavam com medo a derrubada da monarquia francesa e os atos de brutalidade nas ruas de Paris; já no espaço ficcional, deliciaram-se com a representação da violência e irracionalidade. Essa mistura de medo e fascínio está na base da receita gótica de sucesso junto ao público. O aspecto negativo do Iluminismo encontra forte ressonância em *The Monk* (1796), romance de Matthew Lewis, que será comentado adiante com mais detalhes, ainda neste capítulo. Outra obra gótica, também afeita a criticar os excessos da mentalidade iluminista, agora materializada na especulação científica, é *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley, que se destaca por trazer à discussão a falta de ética na utilização de métodos científicos, os quais podem resultar em consequências desastrosas, além de poder ameaçar a própria continuidade da raça humana.

O gótico - como expressão literária do irracional, grotesco e transgressivo -, significou uma ruptura frente aos conceitos estéticos neoclássicos, fundados na harmonia e equilíbrio, na erudição e naturalidade, que acompanharam o surgimento do romance no início do séc. XVIII pelas mãos de Defoe, Richardson, Fielding, Swift, etc. A condensação de significações diversas em um único termo e utilizada para designar um gênero literário, apareceu pela primeira vez no prefácio da segunda edição de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, obra considerada o marco inaugural do romance gótico.

Desde seu aparecimento, o romance gótico tem como peculiaridade o aspecto híbrido de sua escritura. Ou seja, o discurso narrativo das narrativas góticas se destaca por ser fragmentado e tem suas origens em várias formas literárias e manifestações artísticas dos séculos XVII e XVIII. Dessa forma, a tessitura do que podemos chamar de “escrita gótica” se configura a partir de motivos, temas e outros elementos que podem encontrados em diversas fontes de origem: na novela de cavalaria, nos dramas renascentistas, no romance cortês, nos contos de fadas, no *Livro das mil e uma noites*, no romance pitoresco, nos textos confessionais, nos romances sentimentais, nas ruínas, nas narrativas míticas ou romanescas, nas tumbas e nas especulações noturnas que aludem ao

plano metafísico e fascinavam os *Graveyard Poets*. Podemos também rastrear os precursores em épocas muito distantes, sendo possível recuar até o poema épico de *Beowulf* (séc. XI), que traz elementos macabros como o espaço (ambiente sinistro do pântano e floresta), criaturas canibais e monstruosas (Grendel e sua mãe), e temas (ambição desmedida, vingança, mortes trágicas). Traços “góticos” também marcam o maravilhoso medieval de *The Faerie Queene* (1590), de Edmund Spenser, e os penhascos envolvidos em brumas nos textos de Ossian (James Macpherson) no séc. XVIII.

Devendra Varma (1987, p. 26), um dos principais estudiosos do romance gótico, que analisa amplamente em *The Gothic flame* os diferentes estilos de sua escritura nos séculos XVIII e XIX, menciona outra fonte relacionada à suas origens: a balada. Nessa expressão poética pode ser encontrado outro elemento que será incorporado na estrutura narrativa das narrativas góticas: a ocorrência de estranhos incidentes marcados pela violência e selvageria e que são contrapostos por valores de coragem, honra e nobreza. Além disso, nas baladas são narrados eventos extraordinários, tais como o aparecimento do espírito de um homem que volta do além para buscar a mulher amada.

As tragédias shakespearianas também forneceram bons exemplos de uma contínua atmosfera sinistra e sobrenatural, que é retomada e ampliada nos romances góticos para alcançar o efeito de terror/horror (VARMA, 1987, p. 30). Dentre os exemplos pioneiros fornecidos por Shakespeare destacam-se as aparições de fantasmas e bruxas (*Hamlet*, *Macbeth*), as profecias que sinalizam o destino trágico de um dos protagonistas (*Julio César*), além dos cenários mórbidos, tal como a câmara mortuária, que permanece isolada e envolvida em trevas (*Romeu e Julieta*).

Além disso, Horace Walpole, Ann Radcliffe e outros autores que escrevem literatura gótica, foram buscar em Shakespeare a inspiração para muitas das mais marcantes características negativas dos vilões, tais como a ambição desmedida e a inveja. Também é perceptível na composição do vilão – personagem que tem grande destaque na literatura gótica –, a retomada de aspectos assustadores que podem ser encontrados na figura “sublime” de Satã, o protagonista de *Paraíso perdido* (1667), de Milton. Assim, nos romances góticos aparecem seres perversos que são instigados por paixões egoístas e pelo desejo de vingança, os quais causam sua própria ruína e destruição. Em grande parte dos textos góticos, principalmente do século XVIII, podemos encontrar a ambientação em uma época passada, entre a Idade Média e a Renascença, na qual predomina a crença na existência de manifestações sobrenaturais, demonstrações de práticas “bárbaras” e irracionais em contraste com valores morais e a racionalidade.

Como vimos, as fontes que deram origem ao gótico são as mais diversas. De acordo com Ariovaldo José Vidal (1996, p. 7), que assina a apresentação de uma edição de *O Castelo de Otranto*, as raízes desse gênero literário se encontram espalhadas pela história cultural inglesa. Com o passar do tempo, a escrita gótica se infiltra em uma gama de formas literárias e altera suas próprias convenções, incorporando elementos de outros gêneros e instigando o surgimento de alguns deles, tais como a narrativa policial ou de suspense e a Ficção Científica, que se tornam muito populares desde o final do século XIX até hoje.

## 2.2. As principais características do romance gótico

Uma das principais características do discurso narrativo do romance gótico é o exagero. As imagens delineadas nas narrativas góticas tendem a assumir uma proporção exagerada: os cenários são imensos e, dentre eles, destaca-se o castelo decadente, em ruínas, desolado e cheio de passagens secretas que dão acesso a outros edifícios, tais como abadias e cemitérios, associados ao passado medieval de “barbarismo”, superstição e medo (BOTTING, 1996, p. 3).

Nos enredos dos principais textos góticos de Ann Radcliffe, o castelo se apresenta como um espaço fechado e labiríntico e pode ser compreendido de forma metafórica: como um tipo de prisão utilizada pelos homens para encerrar as mulheres para oprimi-las e submetê-las à sua vontade. Visto pela perspectiva feminina, esse lugar se torna sinistro, uma vez que sugere a ideia de encarceramento, conforme demonstra a passagem de *The Mysteries of Udolpho* (1794) em que Emily St. Aubert adentra um deles, o qual é descrito da seguinte maneira:

As the carriage-wheels rolled heavily under the portcullis, Emily's heart sunk, and she seemed, as if she was going into her prison; the gloomy court, into which she passed, served to confirm the idea, and her imagination, ever awake to circumstance, suggested even more terrors, than her reason could justify<sup>9</sup>.  
(RADCLIFFE, 2004, p. 210)

Além disso, incertezas sobre a natureza do poder, lei, sociedade e família também apareceram nos enredos dos romances góticos. Neles, esses temas estão associados à expansão das ameaças de desintegração social, manifestadas principalmente no período das revoluções políticas.

---

<sup>9</sup> “ Enquanto as rodas da carruagem passavam com firmeza embaixo do portão principal, Emily sentiu seu coração afundar e para ela parecia que estava entrando em uma prisão; o escuro corredor, em que ela passou, serviu para confirmar esta ideia e sua imaginação, desperta por esta circunstância, também sugeriu a existência de mais terrores, que sua razão não conseguia justificar.” (Nossa tradução)

As personagens femininas da ficção gótica, principalmente as protagonistas das narrativas de Ann Radcliffe, quando são expostas a uma situação de perigo, reagem de forma extremada, seja por meio do choro compulsivo, seja desfalecendo. Esse comportamento que enfatiza a intensa sensibilidade e até mesmo descontrole emocional, pode ser encontrado em um trecho de *The Mysteries of Udolpho*, em que a heroína Emily de St. Albert começa a chorar sem parar, quando se sente sozinha e ameaçada por Montoni:

Emily, having turned way to hide her tears, quitted the room, to indulge them, and the day was passed in an intensity of anguish, such she had, perhaps, never known before. Whe she withdrew to her chambers for the nighth, she remaind in the chair where she had placed herself, absorbed in her grief, till long after every member of the family, except herself, was retired to rest<sup>10</sup>. (RADCLIFFE, 2014. p. 140-41)

Essas intensas reações emocionais são provocadas por um tipo de personagem recorrente no romance gótico, o vilão, que pode ser de ambos os sexos e aparece de forma destacada em grande parte das obras. Enquanto personificação absoluta do Mal, ele/ela é capaz de cometer atos terríveis e amorais, tais como aprisionamentos, envenenamentos, torturas físicas e psicológicas, visando causar intenso sofrimento em suas vítimas a fim de obter algum tipo de ganho financeiro, ou satisfação pessoal, geralmente motivada por um intenso desejo de vingança.

O vilão ou a vilã também possui uma característica marcante e específica: seus atos terríveis atravessam os limites fixos que separam o Bem e o Mal, a luz e as trevas. Contudo, quando os vilões ultrapassam essa zona de fronteira, eles percebem tardiamente que serão punidos com a prisão ou a morte. Inicialmente, nos textos escritos até o final do século XVIII, os personagens seguem uma caracterização “maniqueísta”, fundada em extremos. De um lado, as mocinhas e heróis sempre são guiados pela virtude e bondade; de outro, os vilões espelham o que há de pior na natureza humana: maldade, egoísmo e ambição desmedida. Dentre eles, destaca-se Ambrósio, o protagonista de *The Monk* (1796), que em um dos trechos mais chocantes e assustadores desse romance, confessa o desejo de violentar a inocente Antônia:

"For your sake, Fatal Beauty!" murmured the Monk, while gazing on this devoted prey; 'For your sake, have I comitted this murder, and sold myself to eternal tortures. Now you are in my power: The produce of my guilt will at

---

<sup>10</sup>“ Emily, tendo virado as costas para esconder suas lágrimas, deixou a sala, para a satisfação deles, e ela passou o resto do dia em um estado de angústia intensa que nunca antes havia experimentado. Quando ela se retirou para seu quarto a noite, permaneceu um longo tempo sentada, absorvida em sua tristeza, até que todos os membros de sua família, exceto ela mesma, fossem dormir.” (Nossa tradução)

least be mine. Hope not your prayers breathed in tones of unequalled melody, your bright eyes filled with tears, and your hands lifted in supplication, as when seeking in penitence the Virgin's pardon; Hope not, that your moving innocence, your beautiful grief, or all your suppliant arts shall ransom you from my embraces. Before the break of day, mine you must, and mine shall be!"<sup>11</sup> (LEWIS, 1998, p. 379)

Esse excesso também se faz presente na estrutura narrativa de grande parte das obras inseridas no gênero gótico, constituindo-se assim em um de seus principais problemas como forma literária, principalmente no que se refere à verossimilhança e a extensão. Após a publicação de *O Castelo de Otranto* surgiram narrativas, que se configuram no formato de “boneca russa”, ou seja, uma história que contém várias outras histórias. Assim, temos o que podemos chamar de “desvio” de foco na “narrativa moldura” do romance para subtramas envolvendo personagens secundárias ou a transcrições de textos, tais como poemas, que aparecem em alguns trechos dos livros de Ann Radcliffe, a exemplo de *The Mysteries of Udolpho*. Trata-se de uma estratégia de narração usada para adiar o desdobramento da trama principal, visando criar suspense e assim prender a atenção do leitor. Essa técnica tem, como contrapartida, um grande volume de subtramas e personagens, o que contribui para um efeito labiríntico do próprio texto como um todo.

Apesar de seu aspecto pouco “realista”, a maioria dos romances góticos escritos na metade do século XVIII têm como pano de fundo as significativas transformações na prática de comércio e noções de propriedade privada, governo e sociedade que estavam sob um maciço processo de transformação nesse período. Mais do que um simples modo de entreter o público leitor, constituído em sua maioria por membros da classe burguesa que à época estava em plena ascensão social, o romance gótico ao longo do tempo, tornou-se um veículo adequado para tratar de questões políticas e estéticas dessa época. Sobre os elementos recorrentes em seu discurso narrativo, o crítico literário Otto Maria Carpeaux comenta:

É o romance dos espectros em castelos arruinados, de mocinhas presas em cárceres subterrâneos por criminosos, de monges desenfreadamente debochados, uma caricatura do mundo medieval, com fortes tendências

---

<sup>11</sup> “Para o seu bem, Fatal beleza!” – murmurou o monge, enquanto mantinha os olhos fixos sobre sua adorada presa; ‘Para sua salvação, eu cometi este crime, e me vendi para as eternas torturas. Agora, você está sob meu poder: o produto de minha culpa, finalmente será todo meu. Não tenha esperança em suas orações murmuradas em tom de uma melodia sem igual, seus olhos cheios de lágrimas, e suas mãos erguidas em suplício, como se estivesse à procura do perdão da Virgem; Não tenha esperança que sua transitória inocência, sua beatífica tristeza e suas suplicantes artes irá te resgatar de meus abraços. Antes do romper do dia, você será minha e de mais ninguém’.” (Nossa tradução)

anticlericais, como convém ao Século das Luzes, e tudo é colocado num país pitorescamente exótico, às mais das vezes na Itália, não importa, pois o gosto oficial da época, que continua o Classicismo, tudo aquilo que não é Antiguidade greco-romana ou França, é exótico. A literatura popular ou “trivial” da época acreditava tudo isso. Mas os leitores cultos, estes sabiam melhor: o país exótico para o qual se refugia o anticlassicismo é o país de todas aquelas novidades – da poesia da natureza e da noite dos túmulos, do romance sentimental e do romance “gótico” é a Inglaterra (CARPEAUX, 1978, p.160).

É importante ressaltar que a definição do crítico literário, apesar de destacar os principais temas e motivos que caracterizam o romance gótico, é insuficiente para defini-lo. Ao longo do tempo seu discurso narrativo foi modificando-se e até mesmo se adaptando a práticas e recursos típicos do romance, assim como incorpora elementos de outras literaturas. Dentre as características específicas do romance gótico, uma delas se mantém inalterada e aparece de forma marcante nos principais textos filiados a ele: o estilo de linguagem empregado pelos romancistas para provocar no leitor uma imediata resposta emocional - de medo -, mais do que “edificá-lo”, com ensinamentos morais.

Assim, a escrita gótica tem como característica essencial o desejo expresso dos autores de excitar os leitores em vez de doutriná-los, de “gelar” o sangue, de fortalecer suas fantasias, e de alimentar o interesse do leitor pelo maravilhoso, onírico, estranho e até mesmo por eventos macabros, em vez de ensinar-lhes lições que pudessem ser aplicadas na vida prática. Esse efeito de terror “prazeroso” suscitado do romance gótico é carregado de tensão; para a crítica da época, pareceu promover o vício e a violência, e com potencial de propiciar as ambições egoístas e desejos sexuais que estariam além dos deveres morais e sociais (BOTTING, 1996, p.6).

Contudo, em contrapartida, no desfecho das obras góticas, tais atos transgressivos são sempre punidos com terríveis castigos, embora a grande parte da crítica literária à época formada por escritores, defendesse a ideia de que essas lições de moral eram insuficientes para atenuar a fascinação que os prazeres ilícitos exerciam sobre os leitores.

Nos romances góticos o “mundo” é apresentado de forma diferente e mais excitante, uma vez que os horrores descritos eram capazes de projetar um esmagador poder que ameaçava não apenas a perda da sanidade, mas também da honra, da propriedade ou sua posição na sociedade. Em contrapartida, no desfecho de grande parte das obras inseridas na literatura gótica, a transgressão ao mesmo tempo que provocava o surgimento de temores associados à desintegração social, também propiciava a reconstrução dos limites ultrapassados: o Bem para existir depende do Mal, a luz nasce das trevas, a razão tem seu surgimento em meio à irracionalidade.

Assim, por privilegiar os elementos “não realistas”, o gótico como forma literária não obedece plenamente às convenções mais usuais da escrita romanesca (HAGGERTY,

1989, p. 21). Além disso, o desenvolvimento das situações dramáticas das tramas tende a ser enfraquecido pelo emprego de um ambiente sombrio ou sinistro, no qual irrompe o sobrenatural, ou seja, aquilo que não pode ser explicado ou compreendido pelos próprios personagens. Com isso o elemento sobrenatural tem a tendência de “contaminar” o discurso narrativo, dando margem à artificialidade e inverossimilhança.

Mas isso não significa que o gótico não tenha um caráter essencialmente inovador e transgressor. Em um primeiro momento, principalmente nas obras góticas escritas até o final do século XVIII, a reafirmação da harmonia e do equilíbrio, – importantes valores neoclássicos e recorrentes nos textos “realistas” (*Tom Jones*, por exemplo) -, somente se concretiza em seu desfecho, de modo a demonstrar a plena reparação das relações sociais. Vale lembrar que o aspecto moralizante das narrativas góticas é expresso no modo como os vilões são punidos - com a morte ou prisão -, e os heróis e mocinhas, que representam a virtude e a bondade, são recompensados com o casamento e a promessa de eterna felicidade.

Assim, podemos afirmar que o gótico como forma literária, desde seu surgimento até a época atual, pode ser compreendido como uma espécie de espelho distorcido da realidade, no qual podemos ver refletidos os costumes e códigos morais que regulam a vida cotidiana nos séculos XVIII e XIX. Por outro lado, o gótico em seu cerne também enfatiza uma tensa relação de conflito/ambivalência entre o selvagem e o civilizado, o sobrenatural e o natural, a razão e a paixão, a individualidade e a sociedade.

### **2.3. O marco inaugural do romance gótico: *O Castelo de Otranto***

*O Castelo de Otranto* é considerado o marco inicial da tradição gótico-literária inglesa, tendo sido publicado anonimamente em 1764. O prefácio de sua primeira edição afirmava que a obra era uma transcrição de um manuscrito descoberto em uma antiga biblioteca e escrito em “letras góticas”. Ainda de acordo com esse prefácio, o enredo se passa em época histórica imprecisa (eventualmente durante o tempo da primeira Cruzada), e aos personagens teriam sido atribuídos nomes fictícios para que as famílias não fossem identificadas.

Após a boa recepção do livro entre os leitores, que em pouco tempo o tornaram um *best-seller*, o autor manifestou-se, revelando sua identidade. Tratava-se de Horace Walpole, um membro da aristocracia inglesa que era fascinado pelo *Gothic Revival* e morava em um edifício, cuja arquitetura imitava um castelo medieval. Em outro prefácio, acrescentado à segunda edição de *O Castelo de Otranto*, Walpole relata sua intenção de

desvencilhar-se das regras estéticas neoclássicas e também combinar duas modalidades de ficção: o romanesco (em inglês, *romance*), em que predominavam acontecimentos sobrenaturais que remetiam ao aspecto maravilhoso do imaginário medieval, e o romance moderno (*novel*), no qual se sobressaia a reprodução convincente dos hábitos sociais da vida cotidiana e da natureza humana.

Ainda de acordo com Walpole, foi a partir da combinação dessas duas vertentes literárias, uma antiga e outra moderna, que ele procurou superar as limitações que existiam em ambas. Contudo, a narrativa de Walpole enfatiza mais a descrição de eventos extraordinários e confere pouca ênfase à representação mimética de personagens e de situações “realistas” conforme os usos da época (BOTTING, 1996, p. 48).

Essa afirmação de Botting cabe especialmente para o que se lê no prefácio da segunda edição de *O Castelo de Otranto*. Nele, o autor havia comentado que, para criar alguns personagens que aparecem em sua trama, inspirou-se em situações já presentes em tragédias de William Shakespeare. Vale lembrar que existem pontos de proximidade entre o romance de Walpole e a peça *Hamlet*: ambas são ambientadas no interior de um castelo medieval mal-assombrado, e em ambas um fantasma visita os vivos para reparar uma injustiça cometida no passado.

Ainda nesse segundo prefácio, o autor salienta que o impulso para sua criação foi um pesadelo, em que ele se viu atacado por uma mão gigantesca, envolvida em uma luva de ferro e que se agarrava ao balaústre de uma escada. Posteriormente, esse artifício de fornecer um (suposta) estímulo ou motivo para escrever uma obra será repetido por outros autores de ficção gótica, destacando-se dentre eles Mary Shelley, que também diz ter tido um sonho que lhe forneceu a trama básica de seu romance *Frankenstein*.

*O Castelo de Otranto* inicia-se na manhã em que será celebrado o casamento de Conrado, filho do príncipe Manfredo. Os preparativos são interrompidos por um acontecimento inusitado, capaz de suscitar um efeito de horror nos leitores:

Irritado com esses sons de lamentação e temendo nem sabia bem o quê. Manfredo avançou rapidamente. Mas que espetáculo para os olhos de um pai! Encontrou seu filho feito em pedaços e quase enterrado sob um gigantesco elmo, uma centena de vezes maior do que qualquer capacete jamais feito para o ser humano e enegrecido por uma quantidade apreciável de plumas negras. (WALPOLE, 1996. p. 31)

Após esse evento sobrenatural, o pai do rapaz, o príncipe Manfredo, decidido a continuar a linhagem de sua família, desfaz seu casamento com sua esposa, Hipólita, e obriga a noiva de seu filho, Isabela, a casar-se com ele próprio. Desesperada, a jovem procura refúgio dentro do tenebroso castelo, mencionado no título. Durante sua fuga, a



jovem percorre os corredores desse lugar, todos eles mal-iluminados e labirínticos - explorando-se o elemento espacial para reforçar e ampliar o efeito de terror e suspense.

Esse cenário que se assemelha a um palco teatral cheio de armadilhas, permite ao autor criar uma série de peripécias que se sucedem em lances dramáticos: suspense, medo, terror, castigos cruéis, mortes pavorosas, etc. Na “maquinaria gótica” do texto de Walpole destacam-se, além do episódio sobrenatural do início, um amplo rol de acontecimentos extraordinários ou estranhos, tais como quadros que se animam e adquirem vida, vozes misteriosas e, principalmente, o surgimento de aparições fantasmagóricas. Vejamos um exemplo:

O espectro marchou pesada e solenemente até o fundo da galeria e entrou em um aposento na ala direita. Manfred o acompanho-o a pouca distância, cheio de ansiedade e horror, mas resoluto. Mal o espectro transpôs a porta, esta foi fechada violentamente por uma mão invisível. (WALPOLE, 1996, p. 38).

Apesar da presença marcante do fantasma vingativo na trama, o vilão em *O Castelo de Otranto* é o príncipe Manfred, que motivado pelo desejo egoísta e intenso de preservar a linhagem de sua família a qualquer custo, comete atos transgressivos e terríveis. Depois de enfrentar uma série de perigos e receber a ajuda de um jovem camponês chamado Teodoro, a princesa chega ao interior de uma capela. Nesse local ocorre o inesperado e surpreendente desfecho da obra: Manfred, por engano, mata sua filha, Matilda, sendo então revelado que, no passado, ele havia usurpado o título de príncipe, que por direito pertencia a Teodoro. Na sequência, ocorre um evento sobrenatural que reinstala a Justiça:

Naquele instante um estrondo de trovão sacudiu o castelo até suas fundações; a terra tremeu e o ruído da armadura que não podia pertencer a nenhum mortal fez-se ouvir às suas costas. Frederico e Jerônimo pensaram que o Dia do Juízo tinha chegado. O monge arrastando Teodoro apareceu, as paredes do castelo desabaram, impelidas por uma força poderosa, e a figura de Afonso, ampliado a uma imensa grandeza, apareceu no centro das ruínas. (WALPOLE, 1996, p.132)

Em seguida um raio destrói o castelo, desaparecendo assim o cenário, vórtice do texto. Manfred arrepende-se de suas ações nefastas e decide se isolar em um mosteiro, o que permite a união de Teodoro com Isabela. Esse desfecho promove a reparação da harmonia nas relações sociais - algo que também se tornará recorrente nas narrativas góticas produzidas nos próximos anos.

Dessa forma, os ingredientes de *O Castelo de Otranto* são empregados para suscitar sensações de medo e horror nos leitores a partir de situações extremamente extravagantes, chegando mesmo a darem uma impressão de exagero e inverossimilhança (a exemplo da imensa estátua que esmaga Conrado, das imagens pictóricas que adquirem vida, dos

diálogos teatrais e artificiais, etc.). Esse exagero, curiosamente, pode alcançar o efeito contrário: o riso dos leitores. Mas, apesar dessas peculiaridades, o romance abriu caminho para uma nova estética dentro da literatura. Posteriormente, a “maquinaria gótica” criada pelo livro de Horace Walpole será retomada e gradualmente reconfigurada por diversos autores, principalmente, do sexo feminino, tais como Ann Radcliffe, Clara Reeve, Maria Regina Roche, Sofia Lee, etc.

## 2.4. Os sucessores de Walpole

Após a publicação de *O Castelo de Otranto* surgiram outros romances que deram continuidade à tradição gótico-literária na Inglaterra. Apesar da rejeição de grande parte dos críticos literários, que a rotulava como uma “literatura menor”, esses livros continuaram sendo extremamente bem aceitos entre os leitores. Grande parte da produção de obras do gótico no período de 1770 até 1796 foi escrita por mulheres. Dentre elas, as romancistas Clara Reeve e Sofia Lee merecem destaque devido a seu novo tratamento dos elementos herdados de Walpole.

Desde o título, *Old English Baron: Otranto* (1777), de Clara Reeve, consiste em uma variação do livro de Walpole, do qual também se aproveita a ambientação. Contudo, Reeve diminuiu muito a atmosfera sobrenatural, a qual se restringe ao plano onírico. No entender de Fred Botting (1996, p. 8) ela teria feito essa alteração porque, apesar de admirar a “maquinaria gótica” de Walpole, a autora a considerava excessivamente violenta, podendo destruir o terror que deveria provocar no leitor. Em seu romance, Reeve cria um efeito de mistério ao explorar o tema de um segredo relacionado à linhagem de uma família, que é desvendado somente em seu desfecho. Posteriormente esse artifício será retomado por Ann Radcliffe.

O romance de Reeve tem como protagonista um jovem camponês chamado Edmund que é acolhido por um grupo de nobres e passa a morar em um castelo decadente. Certa noite, ele tem um sonho em que vê um cavaleiro de armadura e uma mulher misteriosa que o chama de filho. Na sequência, o rapaz tenta descobrir a verdade sobre sua origem, e após um combate com Lorde Lovel, é revelado que Edmund é o verdadeiro dono do castelo. No encerramento dessa narrativa, assim como em *O Castelo de Otranto*, o usurpador é punido, o direito do herdeiro é restituído, e é celebrado seu casamento com a filha do barão.

Enquanto Clara Reeve segue na linha de Walpole, visando agradar o público leitor, outra autora inglesa, Sofia Lee deu à literatura gótica uma roupagem adicional

mediante uma ambientação histórica definida. *The Recess* (1785), décadas antes de Walter Scott (*Waverley* virá apenas em 1814), passa-se na época Tudor. Além disso, Lee recorre à forma epistolar – muito em voga no século XVIII, conforme exemplifica *Clarissa Harlowe* (1748), de Samuel Richardson (1689-1761). A forma epistolar confere maior ilusão de verossimilhança, uma vez que todos os eventos são narrados por meio de uma troca de cartas entre as protagonistas. Essa “ilusão do real” é reforçada pela efetiva participação no enredo de personagens históricas, tais como a rainha Elizabeth I, Sir Frances Drake, Sir Phillip Sidney.

No entanto, apesar de ambientar os eventos em um período histórico, a autora não investe em seu aspecto “realista” e o configura como pano de fundo. *The Recess* é protagonizado por duas irmãs: Eleonora e Matilda, filhas da rainha Mary da Escócia, que são afastadas do convívio social para evitar que tenham o mesmo destino trágico de sua mãe – executada após anos de prisão na masmorra de um castelo. Em vez de lançar mão de manifestações sobrenaturais para criar uma atmosfera de terror e perigo, Lee produz o mesmo efeito explorando o elemento espacial: a ambientação no subterrâneo de uma abadia em ruínas, principal cenário de seu romance. As irmãs passam grande parte tempo de suas vidas escondidas nesse lugar escuro e sinistro, que é utilizado como esconderijo. Quando se sentem seguras, elas decidem abandoná-lo, adotam identidades falsas e se casam com membros da nobreza, o Lord Leicester e o Conde de Essex. Contudo, os momentos de felicidade das duas irmãs duram pouco, pois a verdade sobre o passado de ambas é descoberto, e ele retorna para “assombrá-las”. Neste momento da obra, ocorre uma inversão que ganha tonalidade irônica: o cenário subterrâneo, que até então era visto como terrível e sinistro, torna-se um refúgio acolhedor, em que elas se sentem protegidas da rainha e seus aliados.

*The Recess* termina de forma inusitada, quebrando a regra da reparação das relações sociais: uma das irmãs morre e a outra consegue fugir. Esses eventos representam uma incapacidade das protagonistas em lutar contra as intrigas políticas e contra as violentas paixões e desejos egoístas de seus inimigos, que visavam o aniquilamento de ambas.

Além de Reeve e Lee, outra autora que despontou nesse período foi Regina Maria Roche, e dentre seus romances, *Clermot* (1798) é o mais conhecido. Roche segue o modelo de Walpole, sem grandes variações, visando o sucesso junto aos leitores. Novamente temos o castelo decadente em ruínas, em que ocorrem eventos estranhos; um terrível vilão; uma mocinha indefesa e exposta a situações de perigo; e um herói disposto a sacrificar sua vida para salvá-la. Com a repetição desses elementos, Roche contribui

para que, com o passar do tempo, eles se tornem *clichés* que vão desgastando o gótico e causando seu gradativo esgotamento no final do século XVIII.

Apesar das importantes contribuições dessas autoras, foi principalmente Sofia Lee que introduziu estratégias narrativas que renovaram o gótico, tornando-o mais verossímil. Lee também foi responsável por substituir em boa medida a exploração do sobrenatural em favor de um aproveitamento de ambientes escuros e ameaçadores para criar uma atmosfera de medo e tensão. Com isso, estava desenhado o cenário para o surgimento da obra de uma autora que elevou o gótico a patamares inusitados, no que se refere à utilização de artifícios inovadores em sua escrita e no tratamento pictórico dos ambientes: Ann Radcliffe. Seus romances tiveram qualidades reconhecidas (e por vezes até copiadas!) por escritores da época (como Scott, Coleridge, Byron), o que contribuiu para um novo olhar sobre o gótico enquanto forma literária. Radcliffe tornou-se uma das romancistas mais populares em sua época, motivo pelo qual merecerá nossa atenção no próximo item.

## **2.5. Ann Radcliffe e Jane Austen: auge e decadência do romance gótico**

Muito pouco se sabe sobre a vida de Ann Ward Radcliffe (1764-1823). Apesar de ser considerada uma das principais autoras da literatura gótica do final do século XVIII, ela conseguiu manter sua vida pessoal em segredo. Radcliffe foi uma mulher tímida e reservada que, assim como outras romancistas, fez uso de um pseudônimo, mantendo assim oculta sua verdadeira identidade – estratégia amplamente utilizada por mulheres que se dedicavam à literatura, visando proteger-se de comentários negativos dentro dos círculos literários. Todos os livros de Radcliffe, ao contrário de grande parte de obras góticas, tiveram boa aceitação da crítica literária à época de sua publicação, e dentre seus admiradores, estava o poeta inglês Samuel T. Coleridge, que elogiou a capacidade imaginativa da autora em criar tramas bem construídas e de fazer uso de uma linguagem poética para descrever de modo pictórico os cenários de seus romances.

Esta peculiaridade fez com que Radcliffe fosse chamada por Walter Scott de “a poetisa da literatura gótica”. No entanto, o reconhecimento do aspecto estético de suas passagens descritivas não poupou a autora de críticas voltadas à maneira com que ela concluía suas obras. Em *O horror sobrenatural em literatura*, uma análise sobre a estética do horror em diferentes épocas, o escritor e teórico norte-americano H. P. Lovecraft (2008, p. 27) afirma que, apesar de Radcliffe ter conseguido estabelecer padrões novos e

mais elevados na criação de atmosferas inspiradoras de medo, ela costumava dissipá-los no desfecho de seus romances fornecendo aos leitores explicações racionais.

Esse aspecto que Lovecraft considera uma “falha”, para a autora é um recurso que encontra suporte na própria concepção dela acerca dos efeitos a serem alcançados pelo texto gótico. Em “O sobrenatural na poesia” (publicado postumamente em 1826), ela procurou explicar as diferenças essenciais entre o terror e o horror. Nesse ensaio ela retoma criticamente o tratado estético *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre do sublime e do belo*, de Edmund Burke, procurando solucionar algumas questões que ali foram deixadas em aberto. Para Radcliffe, o terror instaura uma atmosfera contínua de medo a partir de uma situação que permanece no plano subjetivo, o que ela considera bem mais estimulante e emocionante. Já o horror ela vê como somente sendo capaz de produzir a paralisia do corpo e da mente, por meio do contato direto com algo terrível e repulsivo, que pode estar associado à ameaça de morte.

Assim, a autora privilegiou o terror em detrimento do horror, pela capacidade que aquele tem de elevar a mente e produzir a ação do sujeito. Também no que se refere ao modo como Radcliffe explora as situações aterrorizantes e extraordinárias em suas narrativas, é possível constatar que próximo ao desfecho ela sempre procura explicá-las de forma racional. Este artifício encontra uma justificativa nas convenções literárias da época:

O estímulo à imaginação, as especulações extravagantes são, dessa maneira, sempre rebatidos pelas explicações racionais com que Radcliffe contempla o leitor, devolvendo-o, são e salvo, ao mundo da razão, da moralidade e da felicidade doméstica que caracterizava grande parte da ficção realista do século XVIII, e distribuindo generosamente, entre os personagens, a punição do vício e a recompensa da virtude. (VASCONCELOS, 2002, p. 131)

Apesar de a autora ter dado continuidade à tradição gótico-literária inglesa e ter contribuído de forma significativa para sua popularização, em seus romances o elemento sobrenatural sempre é dissipado por completo próximo ao desfecho. Além disso, a autora preservou e privilegiou algumas características encontradas nas regras de escrita romanescas, tais como a representação mimética da Natureza, e, principalmente a harmonia e equilíbrio nas relações sociais, o que possibilitou uma melhor aceitação entre os críticos literários e leitores do século XVIII. Mas, por outro lado, essa reafirmação da estética realista na resolução de seus romances entra em choque com alguns elementos que caracterizam o gótico, principalmente o sobrenatural, que é desfeito em seus desfechos. Assim, o esvaziamento que é causado por explicações no terreno do pensamento lógico-racional, cria a artificialidade do estilo de escrita de Radcliffe.

Seus principais romances compartilham uma mesma estrutura narrativa, a despeito de algumas variações no que se refere às situações dramáticas e a escolha da ambientação espaço-temporal. Mesmo assim, todos eles são ambientados em locais isolados e labirínticos, envolvidos em sombras e plenos de recantos escuros, tais como castelos antigos, ruínas, abadias e florestas, em que ocorrem eventos estranhos e aparentemente sobrenaturais, como o som de uma voz misteriosa, ou a aparição de uma figura fantasmagórica.

A protagonista é sempre uma mulher, geralmente no período da adolescência, que, devido a um dramático evento da esfera familiar (o falecimento de um parente próximo, uma proposta de casamento indesejada), é colocada em situações de iminente perigo. Nessas ocasiões em que se sentem ameaçadas por alguma razão, as heroínas reagem de forma descontrolada, chorando de forma compulsiva ou desmaiando. Dessa forma, as protagonistas criadas por Radcliffe repetem o comportamento das personagens das narrativas sentimentais, a exemplo de *The Man of Feeling* (1771), de Henry MacKenzie, que eram muito populares na segunda metade do século XVIII.

Além disso, as personagens principais de Radcliffe costumam ser mocinhas órfãs e desprotegidas, e a autora ainda confere contornos sinistros ao ambiente doméstico. Tais elementos representam pontos de intersecção com as obras de outra romancista da época: Charlotte Smith (1749-1806), que foi uma das primeiras mulheres a se dedicarem à criação literária para sustentar a si e aos filhos.

Smith, de forma semelhante a Radcliffe, também procurou dar um tratamento mais verossímil aos textos de apelo gótico, criando tramas a partir de situações “realistas” e que exprimem a condição de opressão e submissão da mulher em uma sociedade, dominada pelos valores patriarcais. No romance mais conhecido de Smith, *The Old Manor House* (1793), a figura central é uma jovem órfã, filha de uma criada que, por apaixonar-se por Orlando, sobrinho de seus patrões, é presa num dos quartos da velha mansão decadente.

Dentre seus romances, *The Mysteries of Udolpho* (1794) é considerado um dos melhores de Ann Radcliffe. Sua trama se inicia no interior da França e é protagonizada por Emily, uma adolescente que vive com o pai em uma pequena propriedade rural, descrita de forma pictórica e paradisíaca. A garota é educada por seu pai com ênfase nos valores de virtude, harmonia e ela conhece e se apaixona por um rapaz chamado Valancourt, cuja descrição remonta ao herói-protagonista do romance cortês, uma modalidade literária que mantém uma relação de proximidade com a literatura gótica.

Algum tempo depois, os pais de Emily morrem e a moça é separada de Valancourt e é entregue aos cuidados de sua tia, Madame Cheron, que aos poucos se revela como má e interesseira. Na sequência, a tia se casa com um aristocrata italiano chamado Montoni – personagem capaz de provocar no leitor desde atração até repulsa -, e a jovem é levada para viver em um castelo imponente e antigo, localizado no alto dos Montes Apeninos. Esse cenário pictórico, e também sublime nos termos de Burke (pois cria uma atmosfera que podemos chamar de “onírica”), sendo assustador e belo ao mesmo tempo:

Emily gazed with melancholy awe upon the castle, which she understood to be Montoni's; for, though it was now lighted up by the setting sun, the gothic greatness of its features, and its mouldering walls of dark grey stone, rendered it a gloomy and sublime object. As she gazed, the light died away on its walls, leaving a melancholy purple tint, which spread deeper and deeper, as the thin vapour crept up the mountain, while the battlements above were still tipped with splendour<sup>12</sup>. (RADCLIFFE, 2004, p. 209)

Assim como em outros romances da autora, ocorrem eventos estranhos revestidos de um aspecto aparentemente sobrenatural, tais como o misterioso aparecimento de manchas de sangue em dos corredores do castelo e o som misterioso de gritos emitidos por uma voz agonizante, que provocam intensas sensações de terror em Emily. Dentre as cenas com efeito de horror, destaca-se o momento em que a moça começa a investigar o desaparecimento de uma antiga moradora, Lady Laurentina, que havia sido esposa de Montoni. Emily entra em uma câmara e, ao retirar um véu negro que cobre uma parte desse lugar, encontra um suposto cadáver e desmaia:

[...] Beyond, appeared a corpse, stretched on a kind of low couch, which was crimsoned with human blood, as was the floor beneath. The features, deformed by death, were ghastly and horrible, and more than one livid wound appeared in the face. Emily, bending over the body; gazed, for a moment, with an eager, frenzied eye, but next, the lamp dropped from her hand, and she fell senseless at the foot of couch<sup>13</sup> (RADCLIFFE, 2004, p. 323)

Emily acaba descobrindo que Montoni é o líder de um grupo de bandidos, e está usando uma das câmaras secretas do castelo para ocultar suas ações criminosas. Após

---

<sup>12</sup> “Emily olhou com um melancólico pavor na direção do castelo, que ela compreendeu pertencer a Montoni; apesar dele estar iluminado pelo sol que estava se pondo, a grandeza dos seus traços góticos e seus muros deteriorados de um cinza escuro, faziam do castelo um objeto sombrio e sublime. Enquanto ela olhava, a luz se extinguiu em seus muros, deixando uma tonalidade roxa melancólica, que se espalhou cada vez mais fundo, assim como o vapor fino que rastejou até a montanha, enquanto as ameias acima ainda estavam inclinadas com esplendor.” (Nossa tradução)

<sup>13</sup> “Mais além, apareceu um cadáver esticado em uma espécie de sofá baixo, que era de um vermelho intenso parecido com sangue humano, como o chão embaixo. Os traços de seu rosto eram horríveis e assustadores totalmente deformados pela morte e mais de uma lívida ferida podia ser visto nele. Emily, inclinando-se sobre o corpo e por um momento fixou seus olhos sobre ele, de forma impulsiva e frenética, mas em seguida, a lâmpada caiu de sua mão, e ela caiu desmaiada aos pés do sofá.” (Nossa tradução)

passar por uma série de perigos, os mistérios terríficos são solucionados de maneira simplista e racional, por exemplo, é revelado que a mulher morta encontrada por Emily é na verdade uma estátua feita de cera. Dessa forma, o suposto elemento sobrenatural é desmascarado nos romances de Radcliffe, mostrando-se como mero fruto da fértil imaginação de suas heroínas.

O desfecho de *The Mysteries of Udolpho* e de outros romances escritos pela autora é sempre moralizante: a mocinha tem sua recompensa casando-se com o homem que ama, e os vilões são punidos com a morte, ou prisão. Assim, neste tipo de encerramento, a autora buscava reafirmar a manutenção dos valores sociais de sua época e a importância das relações sociais e familiares.

Apesar de manter algumas características da “maquinaria gótica”, principalmente a criação de eficientes atmosferas de terror, Radcliffe se sobressai entre os demais romancistas do gênero, devido a qualidades, como seu apurado senso estético na descrição pictórica e detalhada de cenários. Além disso, influenciada pelos romances de Richardson e outros escritores do século XVIII, a autora procurou dar um aspecto mais “realista” e verossímil para as situações dramáticas e também criou personagens femininas com densidade psicológica, de modo que elas têm matizes e oscilações em sua personalidade, a exemplo de Madame de Cheron em *The Mysteries of Udolpho*, que passa de vilã a vítima de Montoni.

Mas é acima de tudo por sua habilidade na construção de tramas envolvidas em mistérios que, apesar de assustadores, impulsionavam as protagonistas a solucioná-los, que Ann Radcliffe, assim como Edgar Allan Poe, antecipa o surgimento de um novo tipo de ficção, vizinha do romance gótico: a narrativa de mistério/suspense.

Curiosamente, o sucesso das obras de Radcliffe entre leitores e sua boa aceitação nos círculos literários acabou contribuindo fortemente para que o gótico se tornasse repetitivo e entrasse em um contínuo processo de esgotamento e decadência. Nem mesmo os leitores mais aficionados pelos “terrores e horrores” suscitados pelas narrativas góticas, conseguiram suportar a repetição exagerada de eventos estranhos ou extraordinários, que facilmente poderiam ser encontrados em grande parte da produção literária de Ann Radcliffe e seus imitadores.

A partir de então, o romance gótico passou a ser visto com desdém pela crítica literária, tornando-se definitivamente menor, de pouco valor artístico, e sua apreciação restringiu-se ao público feminino, que via nele um modo de fugir das frustrações da vida cotidiana e das pressões sociais. Contudo, esse afastamento da realidade promovido pelos enredos fantasiosos das obras góticas tem um aspecto positivo, uma vez que serviu de



inspiração para que a escritora inglesa Jane Austen escrevesse *Northanger Abbey* [A *abadia de Northanger*], um de seus textos mais conhecidos.

Neste romance escrito em 1790, mas publicado postumamente em 1818, Austen faz uma sátira aos clichês da literatura gótica. Sua trama é protagonizada pela jovem Catherine Morland que durante uma visita a uma propriedade rural – cujo nome dá título ao livro –, localizada na cidade de Bath, começa a acreditar que estranhos eventos estão acontecendo à sua volta. A moça é fascinada por romances góticos e compartilha seu interesse por eles com uma amiga, conforme demonstra o seguinte diálogo no qual ambas comentam suas impressões sobre os eventos estranhos de *The Mysteries of Udolpho*:

Mas, minha amada Catherine, o que andou fazendo a manhã inteira? Avançou em *Udolpho*?  
- Sim e fiquei lendo desde que acordei, e já cheguei ao véu negro.  
-Chegou? Que magnífico! Ah! Por nada no mundo contarei o que há por trás do véu negro! Você não está morta de curiosidade!  
-Ah, sim, muito! O que será? Mas não me conte; não quero que me conte de maneira nenhuma. Sei que só pode ser um, estou certa que é o esqueleto de Laurentina. Ah, estou encantada com o livro! Poderia passar minha vida toda lendo-o. Garanto a você: se eu não precisasse vir a nosso encontro, não largaria o livro por nada no mundo (AUSTEN, 2014. p. 43-44)

A autora critica os romances góticos em *A abadia de Northanger*, visando apontar a influência negativa que eles poderiam exercer sobre as mulheres, tornando-as alienadas da realidade. Para conseguir seu intento crítico e irônico, Austen lança mão de seu vasto conhecimento dos artifícios da escritura gótica: em *A abadia de Northanger* temos um mistério assustador, aparentemente de natureza sobrenatural, que é resolvido em seu desfecho. Dessa forma, tais eventos terríficos se revelam ilusões criadas pela fértil imaginação da protagonista, Catherine.

Como se vê, Jane Austen sugere que as obras do gênero provocam a alienação, afastando as mulheres de suas obrigações e deveres na esfera social. A autora faz uma leitura crítica e zombeteira de um fenômeno cultural de sua época, e retoma os *clichês* da escrita gótica para criar uma obra de forte conotação social, em que aponta para as futilidades e a ingenuidade das leitoras, incapazes de distinguir entre fantasia e vida cotidiana.

A despeito disso, o romance de Austen não deixa de prestar seu tributo aos romances góticos e seus autores, em especial Ann Radcliffe, reconhecendo suas habilidades no uso de recursos narrativos empregados para suscitar reações emocionais intensas nos leitores. Além de Jane Austen, outros escritores também perceberam o esgotamento da ficção gótica, e por isso, durante o final do século XVIII e início do século

XIX, buscaram maneiras de renová-la a partir da utilização de novas e instigantes formas de provocar o terror e o horror.

## 2.6. A metamorfose da escrita gótica

Devendra Varma (1987, p. 129) afirma que, após passar por um processo de desgaste nas últimas décadas do século XVIII, o romance gótico ganhou um novo fôlego com a inserção novos elementos, tais como a instauração de uma contínua atmosfera sobrenatural e cenas gráficas de violência explícita, que buscaram suscitar o horror de forma mais intensa. Vale ressaltar que o chamado “efeito de horror” muda de acordo com o tempo, e pode até mesmo ser “suavizado”, conforme demonstram as principais obras de Ann Radcliffe. Noël Carroll define o horror:

A palavra “horror” deriva do latim “horrore” – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar - e do francês antigo “orror” – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida. (CARROLL, 1999, p.41)

Dessa forma, podemos notar que “o efeito de horror” essencialmente se faz a partir do surgimento de intensas emoções. Ele se manifesta com uma “resposta emocional” de nosso corpo, tais como um movimento de recuo, ou sua total paralisia. Ou seja, para que se concretize, o horror sempre é suscitado a partir de uma cena ou imagem que sejam capazes de alterar nosso estado emocional, de modo que possamos sair de uma zona de conforto e sentir uma sensação em que estejam misturados dor e prazer ao mesmo tempo.

Contudo, durante esse período, podemos perceber que a representação imagética, um elemento importante na composição da chamada “estética de horror”, tornou-se um *cliché* na literatura gótica e foi amplamente ridicularizado em *A abadía de Northanger* (1818), de Jane Austen. Assim, as descrições de supostos cadáveres escondidos em uma câmara secreta do castelo e de supostos fantasmas vagando em seus corredores, que repetiam a fórmula narrativa dos textos de Ann Radcliffe e Horace Walpole, não conseguiam mais provocar arrepios de “prazeroso horror” nos leitores e produziam neles o efeito contrário - o riso.

Vale lembrar que nessa época, a Europa foi assolada por acontecimentos violentos, que têm seu surgimento em rebeliões, revoltas e a prática constante de atos de extrema crueldade – linchamentos e execuções em locais públicos. Dessa forma, em seu aspecto mais transgressivo e também bastante violento, o romance gótico está relacionado

e espelha as mudanças drásticas e violentas no contexto histórico e social do final do século XVIII.

Emma McEvoy (1995, p. xix) enfatiza em sua introdução de *The Monk* que o gótico como forma literária foi considerado “politicamente” revolucionário. Também de acordo com a estudiosa, o Marquês de Sade considerava que “O gótico era o 'fruto necessário' dos terrores revolucionários sentidos em toda a Europa”.

Assim, tornou-se necessário que os autores de ficção gótica buscassem em acontecimentos brutais da Revolução Francesa e, principalmente, no chamado “Regime de Terror”, novas formas maneiras de “horrorizar” com mais intensidade o seu público leitor. A exceção é Ann Radcliffe, que procurou apenas criar o que podemos chamar de “horror sugestivo”, menos intenso, e aplicar em seus romances técnicas de escrita que resultam em uma eficiente e contínua atmosfera de terror/suspense.

A partir desse novo tratamento para a chamada “estética de horror” ocorre uma gradativa e significativa mudança no discurso narrativo do romance gótico que se intensifica a partir da incorporação em sua escritura de motivos, temas, cenários e elementos de obras inseridas no *Schauerromantik*<sup>14</sup> (“Sturm und Drang”), uma vertente do pré-romantismo alemão, em que se destacam as manifestações sobrenaturais. Dentre elas, *Lenore* (1773), uma balada (ou poema narrativo) de Gottfried Gustav Bürger, exerce grande influência sobre os poetas, principalmente Byron e autores de literatura gótica devido à sua exploração de situações macabras e extraordinárias, destacando-se a cavalgada do ser fantasmagórico, com feições cadavéricas. Ao final do poema, uma cena de horror:

Eis que logo ao cavaleiro...  
Quadro horrível de se ver!  
Peça por peça a couraça  
Começa a se desfazer.  
Sua cabeça escarnada  
Em liso crânio tornou-se;  
Feio esqueleto o seu corpo,  
Segura ampulheta e foice.  
(BÜRGER, 2010, p. 33)

Assim, no discurso literário gótico do final do século XVIII, a instauração de uma crescente atmosfera de terror antecipa o horror; elementos que ao serem combinados de forma verossímil são capazes de suscitar intensas emoções nos leitores. Fortemente influenciada pelo movimento romântico, a escrita gótica começou a transformar-se e adquiriu importantes características. Dentro da perspectiva romântica, os elementos

---

<sup>14</sup> Palavra que pode ser traduzida como: horror romântico.

góticos, principalmente os cenários sublimes passaram a representar estados mentais interiores, que exprimiam o desejo de isolamento e a melancolia (BOTTING, 1996, p. 91-92).

O vilão, um personagem que inicialmente evocava somente a tirania da aristocracia medieval, gradativamente assume uma dimensão mais humana, tornando-se ao mesmo tempo agente e vítima de atos terríveis, que o conduzem a sua própria destruição. Ele é sempre descrito à margem da sociedade e raramente consegue se incluir dentro de algum grupo social, de modo a se tornar para os românticos uma espécie de herói. Dessa forma, por meio de suas criações literárias, os poetas românticos Percy Shelley e George Byron identificam-se com figuras míticas, tais como Satã de Milton, Prometeu, o Judeu Errante e Fausto (BOTTING, 1996, p.92). Na perspectiva romântica, elas personificam o inconformismo e a rebeldia do homem diante da fragilidade e fugacidade da condição humana.

Essa nova “estética do horror” enfatiza o elemento sobrenatural tem representantes como *Vathek* (1786), de William Beckford; *The Monk* (1796), de Matthew Lewis; *Zofloya the Moor* (1806), de Charlotte Dacre; *Frankenstein, or the Modern Prometheus* (1818), de Mary Shelley; e *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin.

William Beckford (1760-1844) - um aristocrata inglês fascinado pelo *Gothic Revival*, assim como Walpole - publicou *Vathek* inicialmente na França em 1786. A novela forneceu importantes contribuições para a renovação do gênero gótico, além de representar uma instigante revisão do mito de Fausto, tema muito recorrente no Romantismo. Essa obra também se insere na vertente estética do Orientalismo, que remete às narrativas de *Mil e uma noites*, transpondo a atmosfera sobrenatural e os elementos de horror para locais exóticos da região do Oriente.

O autor ainda demonstra um apurado senso estético na descrição de ambientes, atribuindo-lhes um aspecto que pode ser definido como “maravilhoso” devido à intensidade dos aspectos sensoriais e sinestésicos, conforme demonstra o seguinte trecho:

*O Palácio dos Perfumes*, que também era chamado *O Convite ao Prazer*, consistia em diversas salas, onde os diferentes perfumes que a terra produz queimavam perpetuamente em turíbulos de ouro. Neles se ascendiam, mesmo em dia claro, tochas e lâmpadas aromáticas. Mas as pessoas poderiam encontrar alívio para os efeitos excessivamente poderosos desse agradável delírio se descessem a um jardim imenso, onde uma reunião de todas as flores odoríferas difundia pelo ar as fragrâncias mais puras.

O quinto palácio, denominado *A Concha do Gozo* ou *O Perigoso*, era freqüentado por um grupo de jovens fêmeas tão belas quanto as huris, e não menos sedutoras. Nunca deixavam de receber com carícias todos aqueles que

o Califa delas permitia que se aproximassem e que, com elas, gozassem suas horas. (BECKFORD, 1997, p. 18-19)

O califa Vathek, protagonista-título, destaca-se por seu comportamento lascivo e sua ambição desmedida. Ele se entrega sem reservar a uma vida hedonista e, para experimentá-la de forma intensa, constrói imensos palácios a fim de satisfazer seus desejos egoístas e sua paixão carnal. Como Vathek também nutre um intenso interesse pela Astronomia e pelas ciências ocultas, ele deseja a todo o custo desvendar os mistérios do universo e um dia recebe a visita de homem que diz ser indiano, vindo de um lugar desconhecido e chamado Giaour (descrito com aspecto horripilante e repulsivo) que promete levá-lo ao Palácio do Fogo Subterrâneo, onde ele encontrará o que procura mediante o sacrifício de cinquenta meninos:

O homem, em vez responder, por três vezes esfregou a testa, a qual, assim como seu corpo, era mais negra do que o ébano; por quatro vezes bateu a pança, cuja proteção era enorme; abriu muito os olhos, que brilhavam como brasas; começou a gargalhar com um barulho detestável, e revelou dentes longos e cor de âmbar, salpicados de verde. (BECKFORD, 1997, p. 21)

A mãe de Vathek é a princesa Carathis, uma poderosa feiticeira que domina as artes da magia negra, e se mantém escondida e isolada na mais alta torre do palácio. Ela estimula o filho a concretizar sua busca por conhecimentos proibidos. Nesse cenário assustador destaca-se um labirinto formado por corredores intrincados, mal iluminados e de difícil acesso – elemento recorrente nos textos góticos. Em seu sinistro interior predomina a atmosfera sobrenatural, e merece destaque uma cena marcada pelo efeito de horror:

Pelo labirinto de escadas secretas, abertas no interior das paredes, escadas essas apenas conhecidas dela e do filho, partiu primeiro para os misteriosos recessos em que estavam depositadas as múmias arrancadas às catacumbas dos faraós. Ordenou que fossem separadas várias entre elas. Dali, seguiu para uma galeria, onde, sob a guarda de cinquenta negras mudas e cegas do olho direito, conservava-se o óleo das mais venenosas serpentes, bem como dos rinocerontes, e madeiras de odor sutil e penetrante provenientes das Índias, juntamente com mil outras coisas raras e horríveis. Ela própria, Carathis, havia formado tal coleção para um propósito como o que se apresentava agora. Tivera o pressentimento de que um dia manteria contato com os poderes infernais, os quais ela sempre fora apaixonadamente devotada, e a cujos gostos ela não era estranha. (BECKFORD, 1997, p. 44)

Após o cumprimento do macabro acordo proposto por Giaour, que alude a um pacto fáustico, o califa vai à casa de um emir e apaixona-se pela sua filha, Nouronihar. Assim que toma conhecimento disso, o pai sabendo da má fama de Vathek como um homem lascivo e hedonista, decide separar o casal, oferecendo uma poção mágica à filha, fazendo com que ela caia sob um sono profundo que se confunde com a morte – evento

em que ressoa *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, e também certos contos de fadas, como *A bela adormecida*.

Vathek, que havia desistido de procurar o Palácio do Fogo Subterrâneo, descobre a verdade e resgata Nouronihar. Na sequência, aparece um anjo disfarçado de pastor que oferece ao califa oportunidade de arrepender-se e ter uma vida tranquila, mas ele não aceita a proposta, e, movido pelo orgulho, curiosidade, e, principalmente, o desejo de transgressão, empreende uma busca que o leva ao local proibido. Após experimentarem as delícias da carne, Vathek e Nouronihar chegam ao magnífico Palácio do Fogo Subterrâneo.

Neste trecho, a narrativa retoma cenários do *Livro das mil e uma noites*, tais como a caverna subterrânea de Aladim ou a ilha misteriosa habitada por criaturas monstruosas e visitada pelo marujo Simbad. Cria-se na obra um ambiente sobrenatural que, devido a suas imensas proporções, evoca o sublime no sentido de Burke:

Seus olhos, no entanto, familiarizaram-se com a grandeza dos objetos que os rodeavam, passavam a divisar o que havia a distância e descobriram filas e filas de colunas e arcadas, que diminuía gradativamente, até terminar num ponto radiante como o sol, quando dardejia seus últimos raios obliquamente sobre o oceano. O chão, semeado de pó de ouro e de açafraão, exalava um odor tão penetrante que quase sucumbiram. Nem por isso, no entanto, deixaram de prosseguir e observaram uma infinidade de turíbulos em que ardiavam continuamente âmbar gris e madeira de aloés. Entre as colunas, havia mesas postas com alimentos em profusão e vinhos de todas as espécies, que rebrilhavam em frascos de cristal. Ao som de uma música que provinha de regiões profundas, dançava lascivamente um grupo de gênios e de espíritos fantásticos, de ambos os sexos. (BECKFORD, 1997, p.114)

No entanto, a bela aparência do lugar, que provoca uma sensação de deslumbramento no califa e em sua amada, aos poucos vai se desfazendo, e uma realidade assustadora aos poucos é revelada. Assim, o efeito do horror na novela de Beckford é suscitado com grande intensidade por meio da descrição de seres repulsivos, que habitam esse local e de forma imediata provocam uma reação de pavor nos protagonistas:

No meio da sala imensa, deambulava sem cessar uma vasta multidão de gente que guardava a mão direita sobre o coração, sem lançar uma mirada ao que se passava ao redor. Todos exibiam a palidez lívida da morte. Seus olhos, enterrados nas órbitas, pareciam as luzes fosfóricas que se vêem, de noite, nos cemitérios. Alguns andavam com arrogância, imersos em sonhos. Outros, gritando em angústia, corriam furiosamente de um lado para outro lado, como tigres. Alguns ainda, cerrando os dentes de cólera, espumavam como o mais fantástico lunático. (BECKFORD, 1997. P.114)

Esse ambiente assustador pode ser compreendido como uma representação simbólica do Inferno, em que os pecadores são condenados a permanecer eternamente dentro dele carregando o peso da culpa de suas transgressões. Como se vê, *Vathek*

destaca-se por seu aspecto moralizante e metafórico, que constitui uma característica importante encontrada em grande parte dos textos inseridos no gênero gótico, produzidos durante o período, que abrange um pouco mais da metade e o final do século XVIII. Além disso, o principal cenário da obra, o Palácio do Fogo Subterrâneo, constitui uma manifestação do que podemos chamar de a “beleza do horrível”, uma vez que o terrível é ao mesmo tempo apresentado como algo belo.

Segundo Mario Praz, a descoberta do horror como fonte de deleite e beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza. Ainda de acordo com o pesquisador, o elemento horrível foi integrado nessa época ao que era considerado belo, resultando no surgimento de uma nova categoria estética: a “beleza horrível” que é capaz de suscitar nos leitores o efeito do “horror prazeroso”, por meio da descrição de cenas e imagens (PRAZ, 1999, p. 45). Posteriormente, esse elemento de horror que extrai do feio uma “beleza grotesca” é retomado e terá grande destaque na descrição da aparência física do monstro que se destaca em *Frankenstein* (1818).

Além do livro de Beckford, outro romance gótico que faz uma revisão do mito de Fausto é *The Monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis. Trata-se de uma obra que tem suas origens no *Schauerromantik*, uma vez que em seu enredo podem ser encontrados temas e motivos explorados por autores românticos alemães, tais como a noiva cadáver e, principalmente o pacto fáustico, que aparece de forma marcante em *Fausto*, de Goethe – obra traduzida para o inglês por Lewis.

*The Monk* provocou bastante polêmica entre leitores e a crítica literária, uma vez que é carregado de situações fantasiosas inverossímeis e transgredia totalmente a moralidade e, por isso, foi visto como obsceno. O poeta e crítico literário Samuel Coleridge, em seus comentários no *The Critical Review*, apesar de ter elogiado alguns aspectos de sua trama principal, ressaltou que “é o tipo de romance que se um pai visse nas mãos de um filho ou filha ficaria pálido” (BOTTING, p. 79). Apesar (ou, talvez, por causa) da reação negativa que suscitou, o livro de Lewis obteve imediato sucesso de vendas.

A primeira publicação de *The Monk* esgotou-se em pouco tempo, e uma nova teve que ser providenciada às pressas. Dentro da tradição gótico-literária, o romance se destaca pela profusão de cenas de intensa sensualidade e violência explícita. Além disso, seu aspecto anticlerical faz com que explore a hipocrisia de autoridades da Igreja Católica, principalmente no que se refere aos seus esforços de ocultarem desejos considerados obscenos e proibidos, o que provocou intensas críticas ao autor.

Esse romance diferencia-se das narrativas de Ann Radcliffe, uma vez que sua atmosfera sobrenatural permanece intacta até seu desfecho. Apesar de dar importância para as aparições de seres assustadores, tais como demônios e bruxas, além de descrever rituais mágicos, Matthew Lewis consegue potencializar os efeitos de horror investindo na descrição de atitudes amorais e violentas praticadas por membros do clero: de um lado, um monge lascivo (que dá o título ao livro), de outro, a cruel abadessa que administra um convento e não hesita em aplicar um terrível castigo físico em uma noviça – o encarceramento da jovem no interior de uma câmara mortuária, quando sua autoridade é desafiada.

O protagonista, Ambrósio, é um abade, cuja voz carregada pelos “terrores da tempestade”, prevê terríveis castigos para aqueles que não se arrependem de seus pecados. Sua origem é desconhecida, pois ele foi deixado ainda bebê nas escadarias de um mosteiro. No entanto, por trás de sua resignação e aparente bondade, ele esconde uma atração homoerótica por um jovem noviço chamado Rosário. Certa noite durante uma conversa, o rapaz confessa sua afeição por Ambrósio que diante dessa revelação fica transtornado, e pede que ele deixe o local. Desesperado, Rosário tenta cometer suicídio, e nesse momento, quando ele rasga seu hábito, Ambrósio descobre que o noviço é na verdade uma mulher. É uma cena com forte conotação erótica, que constitui uma característica marcante dessa obra de Lewis:

The Friar's eyes followed with dread the course of the dagger. She had torn open her habit, and her bosom was half exposed. The weapon's point rested upon her left breast: And Oh! that was such breast! The Moon-beans darting full upon it, enabled the Monk to observe its dazzling whiteness. His eyes dwelt with insatiable avidity upon the beautiful Orb. A sensation till then unknown filled his heart with a mixture of anxiety and delight: A raging fire shot through every limb; The blood boiled in his veins, and a thousand wild wishes bewildered his imagination<sup>15</sup>. (LEWIS, 1998, p. 65)

Rosário, que na verdade é uma moça chamada Matilda de Vilanegas, confessa que fingiu ser um homem para ficar perto do abade, porque ele a impressionara com sua “eloquência e santidade”. Apesar dos elogios, Ambrósio não se deixa seduzir pela jovem, e exige que ela abandone o local. Na sequência, ele é picado por uma serpente (um evento

---

<sup>15</sup> “O olhar temeroso do frade seguiu o curso da adaga. Ela tinha rasgado seu hábito, e o busto estava meio exposto. A ponta da arma repousava sobre seu seio esquerdo: E Oh! que belo seio era! Os raios da lua dardejavam sobre ele, permitindo que o monge observasse sua brancura deslumbrante. Seus olhos se mantiveram com avidez insaciável sobre o seio dela. Uma sensação até então desconhecida encheu seu coração com uma mistura de ansiedade e prazer: um indomável fogo se espalhou violentamente em todos os seus membros; O sangue ferveu em suas veias, e mil desejos selvagens desnortearam sua imaginação”. (Nossa tradução)



que alude ao livro do "Gênesis" da *Bíblia*) e somente por meio da ajuda de Matilda sua vida é salva. Uma tarde, enquanto ela está tocando harpa, Ambrósio percebe que ela é exatamente igual ao retrato da Virgem Maria que venera e isso estimula sua lascívia. Seduzido pela beleza e pelo vasto conhecimento da moça em artes mágicas – que a partir de então revela ser uma poderosa feiticeira, capaz de curar os efeitos de um veneno mortal -, Ambrósio concorda em continuar mantendo-a no convento sob uma falsa identidade e também faz dela sua amante secreta.

Paralelamente, desenvolve-se em *The Monk* uma subtrama que trata do encontro e o desencontro de outro casal, formado pela noviça Agnes e o nobre Raymond. A inserção dessa história no romance revela ser um artifício empregado pelo autor, visando “suspender” o desfecho dos eventos sobrenaturais de sua trama principal, envolvendo Ambrósio e a misteriosa mulher que o seduziu.

Uma das passagens assustadoras de *The Monk* é o momento em que o abade ajuda Mathilda a chegar nas catacumbas de um cemitério, lugar no qual ela terá que praticar um ritual mágico. No entanto, assim que chegam à sua entrada, a moça o impede de acompanhá-la. Ambrósio fica à sua espera, mas em um certo momento não resiste, e desce as escadas que dão acesso às câmaras mortuárias, testemunhando então um acontecimento assustador e inexplicável. Com isso vai criando-se um efeito de terror diante de uma situação que aos poucos adquire contornos sobrenaturais:

Suddenly he was sensible of a violent shock: An earth-quake rocked the ground. The Columns, which supported the roof under which He stood, were so strongly shaken, that every moment menaced him with its falls, and at the same moment He heard a loud and tremendous burst of thunder. It ceased, and his eyes being fixed upon the Stair-Case, He saw a bright column of light flash along the Caverns beneath. It was seen but for an instant. No sooner did it disappear, than all was more quiet and obscure. Profound Darkness again surrounded him, and the silence of night was only broken by the whirring Bat, as She flitted slowly by him<sup>16</sup>. (LEWIS, 1998, p. 232- 233)

Certo tempo depois, Ambrósio volta sua atenção para a bela e inocente Antônia. O desejo que ele sente pela jovem é tão intenso que o abade é obrigado a recorrer à ajuda de Matilda para conquistá-la. Sem oferecer oposição, a moça se dispõe a ajudá-lo, mas o

---

<sup>16</sup> “Inesperadamente, ele já havia descido alguns degraus, quando sua coragem o abandonou. Ele se lembrou das ameaças de Matilda se ele infringisse suas ordens, e seu peito encheu-se com um incontrolável pavor. Ele subiu os degraus e voltou no local onde estava, e esperou impacientemente a conclusão de sua aventura. De repente, ele sentiu um violento barulho: um terremoto balançou as estruturas de baixo. As colunas, que sustentavam o telhado embaixo de onde ele estava, balançaram com tanta força que pareciam que iriam cair, e ele ouviu o estrondo violento de um trovão. Isso parou, e seus olhos se fixaram sobre as escadas. Ele viu uma brilhante coluna de luz reluzir entre as cavernas lá embaixo. Isso foi visto apenas por um instante. Logo desapareceu, e tudo ficou quieto e obscuro. Novamente, profundas trevas o cercavam, e o silêncio da noite era apenas quebrado pelo barulho do morcego, enquanto ela se movia devagar na direção dele”. (Nossa tradução)

adverte que para isso será necessário recorrer novamente às forças do Mal. Na sequência, ela realiza um ritual de magia, em que invoca um ser infernal – que aparece sob a forma de um belo rapaz, embora, ele demonstre por meio de seu olhar cruel, sua natureza maligna e traiçoeira. No entanto, Ambrósio falha em sua tentativa de possuir Antônia, pois no momento em que a jovem está em seus braços, ele é surpreendido pela mãe dela, Leonor.

Quando vê o gesto lascivo do abade, a mulher fica chocada e diz que irá desfazer sua máscara de hipocrisia. Desesperado, Ambrósio provoca a morte dela, sufocando-a com um travesseiro. Dessa forma, o efeito do horror adquire contornos que podem ser definidos como “repulsivos” e é suscitado por meio de uma cena explícita de violência, que constitui um traço que diferencia *The Monk* das narrativas de Ann Radcliffe e outros romances góticos. Vale ressaltar que até então nenhuma outra obra desse gênero havia descrito de forma crua e em detalhes um ato violento desse tipo, que culmina em morte:

The Monk continued to keel upon her breast, witnessed without mercy the convulsive trembling of her limbs beneath him, and sustained with inhuman firmness the spectacle of the her agonies, when soul and body were on the point of separating. Those agonies, at length were over. She ceased to struggle for life. The Monk took of the pillow, and gazed upon her. Her face was covered with a frightful blackness: Her limbs moved no more; The blood was chilled in her veins; Her heart had forgotten to beat, and her hands were stiff and frozen<sup>17</sup>. (LEWIS, 1998, p. 304)

Depois dessa passagem o horror alcança um ápice na cena em que Agnes segura o cadáver de seu bebê. Embora saiba da morte da criança, a noviça insiste em mantê-la em seus braços enquanto o corpo vai sendo devorado pelos vermes. Trata-se de um evento grotesco, sinistro e em certa medida irracional, capaz de provocar um efeito de “horror repulsivo” nos leitores:

It soon became a mass of putridity, and to every eye was a loathsome and disgusting Object; to every eye, but a Mother's. In vain did human feelings bid me recoil from this emblem of mortality with repugnance. I withstood, and vanquished that repugnance. I persisted holding my Infant to my blossom, in lamenting it, loving it, adoring it! Hour after hour have I passed upon my sorry Couch, contemplating what once been my Child<sup>18</sup>. (LEWIS, 1998, p. 412-413)

---

<sup>17</sup> “O monge continuou ajoelhado sobre o busto dela, testemunhando sem piedade o tremor convulsivo de seus membros abaixo dele, e sustentando, com desumana firmeza o espetáculo das agonias dela, enquanto sua alma e seu corpo estavam a ponto de separar. Essas agonias, finalmente acabaram. Ela parou de lutar pela vida. O monge tirou o travesseiro, e olhou para ela. Seu rosto estava coberto com uma escuridão assustadora: seus membros não mais se moviam; O sangue estava gelado em suas veias; Seu coração tinha parado de bater, e suas mãos estavam rígidas e frias”. (Nossa tradução)

<sup>18</sup> “Logo, se tornou uma massa de podridão, e todos os olhos estavam voltados para o objeto repugnante e detestável; para todos os olhares, menos o da mãe. Em vão os sentimentos humanos me obrigaram a recordar o emblema da mortalidade, com repugnância. Eu resisti e venci aquela repugnância. Eu insisti em segurar meu bebê contra meu peito, pranteando-o, amando-o, adorando-o! Hora após hora, eu passei em meu triste leito, contemplando o que uma vez tinha sido meu filho”. (Nossa tradução)

Outro trecho assustador, em que é produzido o efeito de “horror repulsivo” no romance, é quando durante uma procissão, uma jovem freira acusa a abadessa de ter matado a jovem Agnes. Diante disso, as pessoas presentes reagem de forma violenta e espancam a acusada até a morte. Nesta passagem da obra, é possível haver uma reverberação da brutalidade e selvageria tão comuns nas execuções em ruas e praças públicas durante a Revolução Francesa na fase do Terror:

They tore her one from another, and each new Tormentor was more savage than the former. They stifled with howls and execrations her shrill cries for mercy; and dragged her through the Streets, spurning her, trampling her, and treating her with every species of cruelty with hate or vindictive fury could invent. At length a Flint, aimed some well-directing hand, struck her full upon the temple. She sank upon the ground bathed in blood, and in few minutes terminated her miserable existence. Yet though She no longer felt their insults, the Rioters still exercised their range upon her lifeless body. They beat it, trod upon it, and ill-used it, till it became no more than a mass of flesh, unsightly, shapeless, and disgusting<sup>19</sup>. (LEWIS, 1998, p.356)

Devido à revolta popular, o cemitério - local em que Antônia está sendo mantida prisioneira por Ambrósio -, é invadido por soldados. Isso faz com que o abade entre em desespero e em uma tentativa desesperada para encobrir seus crimes, desfira um golpe de punhal na moça. No entanto, a morte da jovem não impede que os crimes de Ambrósio sejam julgados pelo tribunal da Santa Inquisição, e diante da humilhação e, principalmente, a possibilidade de morrer queimado na fogueira, ele não tem alternativa senão selar um pacto demoníaco. Seguindo as instruções de Matilda, o abade invoca o “Anjo Caído”, com a certeza de que mais tarde poderá salvar-se por meio do arrependimento seus pecados.

Neste trecho do romance, a figura do adversário divino, que compreende outra manifestação do elemento sublime em seu discurso narrativo é descrita com uma aparência assustadora:

He appeared in all that ugliness, which since his fall from heaven had been his portion: His blasted limbs still bore marks of the Almighty’s thunder: a swarthy darkness spread over his gigantic form: His hands and feet were armed with long Talons: Fury glared in his eyes, which might have struck the brave heart with terror<sup>20</sup>. (LEWIS, 1998, p. 433)

---

<sup>19</sup> “Um após o outro, eles a dilaceraram, e cada novo torturador era mais selvagem que o anterior. Eles a sufocaram com gritos e maldições, enquanto ela continuava gritando por misericórdia; e a arrastaram pelas ruas, chutando-a, pisoteando-a, e a tratando com toda a espécie de crueldade, que o ódio, ou a fúria vingativa poderiam inventar. Finalmente uma pedra, arremessada por uma mão bem direcionada atingiu-a bem na têmpora. Ela afundou no chão banhada em sangue, e em poucos minutos, sua miserável existência chegou ao fim. Apesar dela não sentir mais os insultos, os amotinadores continuaram a exercitar sua raiva sobre seu corpo sem vida. Eles o espancaram, pisotearam-no, e fizeram mau uso dele, até esse se tornar nada mais que uma massa de carne, irreconhecível, disforme e repugnante”. (Nossa tradução)

<sup>20</sup> “Ele apareceu em toda a sua feiura, desde que havia sido expulso do Paraíso. Seus membros arruinados ainda carregavam as marcas do trovão do todo-poderoso. Uma sinistra escuridão espalhava-se sobre toda

É importante ressaltar que algumas características físicas de Satã (cicatrizes na pele escura, olhos cruéis) são compartilhadas por outro Satã, o “miltoniano” – que é visto como uma espécie de herói pelos autores românticos:

E mesmo envolto por tão fosco céu  
O Arcanjo refulgia sobre os outros,  
Mas sua face tinha sulcos plenos  
De raios em profundas cicatrizes;  
Está a atra Cura sob sua face,  
Mas sob o cenho de coragem vera  
É de considerado orgulho, espreita  
A vingança  
(*apud* PRAZ, Mario, p. 72, 1999)

Após a consumação do pacto, o Anjo Caído agarra Ambrósio e atravessa o teto da prisão, voando até o cenário sublime de Sierra Morena, no qual se destacam os grandes precipícios e montanhas. Nesse local, Ambrósio pede a Satã que o liberte. Em seguida, o líder dos demônios faz uma surpreendente revelação, que intensificou a polêmica em torno do romance de Lewis à época de sua publicação: se não tivesse negociado sua alma, o abade teria sido libertado um pouco tempo depois. Satã também revela que a mulher morta pelo abade era sua mãe e a jovem que havia violado, sua irmã. Logo em seguida, ele toma para si a tarefa de punir Ambrósio – evento com matiz irônica, já que se trata de um agente do Mal agindo como juiz e promovendo a Justiça, o que colabora para a crítica de Lewis à hipocrisia das autoridades eclesiásticas.

No desfecho de *The Monk*, as ações amorais e criminosas praticadas por Ambrósio condenam-no a um destino terrível, cujos tormentos ironicamente fazem alusão às dez pragas do Egito, do livro de Êxodo da Bíblia, e à figura de Prometeu, principalmente no que se refere ao sofrimento imposto ao titã por seus atos rebeldes:

Myriads of insects were called forth by the warmth; They drank the blood which trickled from Ambrosio's wounds; He had no power to drive them from him, and they fastened upon his sores, darted their stings into his body, covered him with their multitudes, and inflicted on him tortures the most exquisite and unsupportable. The Eagles of the rock tore his flesh piecemeal, and dug out his eyes-balls with their crooked beaks<sup>21</sup>. (LEWIS, 1998, p.442)

---

sua forma gigantesca: Suas mãos e pés estavam armados com longas garras: a fúria brilhava em seu olhar, que era capaz de encher o mais valente coração de terror”. (Nossa tradução)

<sup>21</sup> “Miríades de insetos foram atraídas pelo calor; eles beberam o sangue que escorria das feridas de Ambrósio; ele não tinha força de desviar-se deles, e eles se banquetearam com suas feridas, dardejaram suas picadas em seu corpo, cobrindo-o por completo, e infligindo sobre ele torturas insuportáveis. As águias do penhasco rasgaram sua carne, e furaram as órbitas de seus olhos, com seus bicos afiados”. (Nossa tradução)

*The Monk* consolidou a estética do horror, que na obra de Lewis se apresenta em seu aspecto mais “visceral”: abundam as cenas repulsivas e grotescas, que se destacam pela descrição gráfica e detalhada de atos explícitos de violência, sadismo e crueldade.

Posteriormente, em 1806, foi publicado um romance que, assim como *The Monk*, investe maciçamente na estética do horror repulsivo, explorando predominantemente elementos macabros e sobrenaturais: *Zofloya, or the Moor*. Sua primeira edição foi creditada a uma autora de nome exótico: Rosa Mathilda que mais tarde revelou se chamar Charlotte Dacre. Quando lançado, esse livro foi recebido com reação violenta de críticos literários e leitores, que ficaram escandalizados com seu conteúdo. Tal como a obra de Lewis, o romance de Dacre foi considerado obsceno e pornográfico.

O livro começa com o narrador onisciente se dirigindo ao leitor e dizendo que deseja “que suas lições atinjam o coração de todos, visando tornar a humanidade mais virtuosa e mais feliz” (DACRE, 1997, p. 39, nossa tradução,). No entanto, tais “lições” se concretizam a partir de uma sucessão desenfreada de cenas de horror. Vale ressaltar que em muitos aspectos (vilões lascivos e amorais, crimes violentos, práticas de bruxaria, torturas, aprisionamentos, revelações surpreendentes e chocantes) essa obra tem vários pontos de interseção com *The Monk*.

Este romance é ambientado durante a Renascença italiana, e sua personagem principal é Victoria de Loredani, uma bela jovem pertencente à aristocracia veneziana. Após sua mãe, Laurina, abandonar seu pai e fugir com seu amante Ardoph, um nobre decadente, Victorina e seus entes familiares passam a ser discriminados na sociedade. Ela torna-se amante de Berenza, um homem muito rico, e impede que este seja morto em uma tentativa de assassinato – praticada pelo irmão da jovem, Leonardo. Como forma de expressar sua gratidão, Berenza decide se casar com Victoria. Após algum tempo, ela conhece Henriquez, irmão de seu marido e apaixona-se por ele. No entanto, o rapaz a despreza, vendo a cunhada como uma mulher “masculinizada”, e declara seu amor por Lila, uma adolescente de treze anos, cuja aparência (loura e de olhos azuis) a faz parecer um anjo aos olhos de Henriquez:

Pure, innocent, free even from the smallest taint of a corrupt thought, was her mind; delicate, symmetrical, and of fairy-like beauty, her person so small, yet of so just proportion; sweet, expressing a seraphic serenity of soul, seemed her angelic countenance, slightly suffused with the palest hue of the virgin rose<sup>22</sup> (DACRE, 1997, p. 144).

---

<sup>22</sup> "Pura, inocente, livre até mesmo de qualquer mancha de corrupção, era sua mente; delicada e simétrica, de uma beleza de contos de fadas, seu ser tão pequeno, apesar de bem proporcionado, doce, expressando uma seráfica serenidade de alma demonstrada em sua feição angelical, levemente tingida com a palidez de uma rosa virgem." (Nossa Tradução)

Logo depois, Victoria tem sonhos constantes com Zofloya, o mouro, e escravo de Henriquez, que a instiga a matar o marido. Apesar de sua aparência exuberante, em que se destaca o tom escuro de sua pele, ele também provoca sensações de terror na jovem:

She beheld a Moor, of a noble and majestic form. He was clad in a habit of white and gold; on his head he wore a white turban, which sparkled with emeralds, and was surmounted by a waving feather of green; his arms and legs, which were bare, were encircled with the finest oriental pearl; he wore a collar of gold round his throat, and his ears were decorated with gold rings of an enormous size. Victoria contemplated this figure with an inexplicable awe, and, as she gazed, he bent his knee, and extended his arms towards her<sup>23</sup> (DACRE, 1997, p. 145-146).

Instruída por Zofloya na fabricação de um poderoso veneno, ela o aplica em pequenas doses nas refeições servidas a Berenza. Gradativamente, seu marido começa a dar sinais que está gravemente doente. Aconselhada por Zofloya, ela decide mudar-se na companhia de Henriquez e Lila para uma das propriedades de Berenza, um castelo localizado em uma região isolada. Após a morte de Berenza, aparentemente vítima de uma misteriosa doença, Victoria volta suas atenções para o cunhado. Novamente, com ajuda de Zofloya, ela ministra uma poção mágica que enlouquece Henriquez temporariamente, de modo que ele acredite que Victoria é sua noiva Lila. Além disso, com ajuda do mouro, ela sequestra a rival e mantém prisioneira em uma caverna. Após a noite de núpcias, Henriquez acorda e descobre que consumiu sua união com Victoria. Desesperado diante da terrível revelação, Henriquez comete suicídio. Revoltada com a situação, Victoria de forma brutal apunha Lila até a morte. Dessa forma, Dacre em sua obra faz uma inversão com relação ao destino das personagens: em vez de Victoria que incorpora a sexualidade lasciva e violenta ser eliminada, Lila é quem morre tragicamente e isso devido a sua natureza pura, inocente sem máculas e seu aspecto virginal.

Com medo de serem punidos por seus terríveis crimes, ela e Zofloya decidem se juntar a um bando de bandidos, liderados por Leonardo, seu irmão. Logo depois, ocorre uma sucessão de horrores: Laurina morre sem o perdão de sua filha, vítima de sucessivas agressões físicas praticadas por seu amante; Leonardo e Megalina, sua companheira, se matam durante uma acalorada discussão. Por fim, Zofloya revela a Victoria sua

---

<sup>23</sup> "Ela contemplou a majestosa aparência do mouro. Ele estava vestido com uma túnica branca e dourada; em sua cabeça havia um turbante branco, com esmeraldas brilhantes e estava enfeitado com penas verdes que balançavam; seus braços e pernas estavam nus e eram adornados por delicadas pérolas orientais; ele usava um colar de ouro em volta do pescoço decorado com grandes anéis de ouro. Victoria contemplou essa figura com inexplicável pavor, enquanto ela olhava, ele se curvou e estendeu seus braços na direção dela." (Nossa Tradução)

verdadeira e terrível identidade: ele é Satã, e ela está condenada a passar a eternidade no Inferno por causa de seus pecados. Tudo termina com ele atirando a moça dentro de um abismo.

Como se vê, o romance de Dacre tem uma estrutura narrativa extremamente semelhante a *The Monk* de Lewis. Também no texto de Dacre ocorre uma distorção na forma de promover a Justiça: Victoria, de forma semelhante a Ambrosio, não é punida pelas autoridades da Justiça ou integrantes do Santo Ofício. Seu juiz é Satã que a condena ao eterno tormento por seus pecados, destacando-se dentre eles a luxúria e a vaidade.

Apesar de *Zofloya* ser exagerado e inverossímil em muitas de suas passagens, é possível perceber sua forte conotação moralista: a vilã lasciva e cruel é castigada com o pior dos castigos, de acordo com os dogmas cristãos. A autora também demonstra que a maldade da protagonista tem suas origens na falta de atenção de sua mãe, já que Laurina ignora os filhos e se entrega a uma existência hedonista ao lado do amante.

Diane Hoeveler (p.187, 2002) salienta em seu ensaio “Charlotte Dacre's *Zofloya*: A Case Study in Miscegenation as Sexual and Racial Nausea” que é justamente o abandono material de Victoria e Leonardo pela mãe que os torna maus, egoístas e capazes de praticar os atos mais terríveis para obterem o que desejam. Para Hoeveler, essa lacuna no caráter de ambos os irmãos se deve ao modo como foram criados sem o afeto de Laurina, que os ignora por completo.

Hoeveler também afirma que, apesar do texto gótico de Dacre ser o mais misógino, racista e politicamente incorreto do século XIX, este ressalta questões pertinentes ao gênero sexual e a xenofobia nesse período. Há em *Zofloya* uma confluência entre a sexualidade predatória feminina e o escravo negro que revela as ideias preconceituosas e misóginas no início do século XIX na Inglaterra sobre o gênero racial e o lugar da mulher na sociedade. De acordo com essa linha de pensamento, a protagonista (Victoria), que assedia dois homens, é vista como uma criatura diabólica. Assim, o demoníaco não está somente representado no negro da classe social mais baixa, mas também na mulher sexualmente ativa, da aristocracia e de origem estrangeira (HOEVELER, 2012, p.187).

Se Victoria é a representante feminina do Mal, *Zofloya*, o mouro, constitui seu lado masculino. Assim como Gianour, o sinistro indiano de *Vathek*, o vilão do romance de Dacre também é de origem estrangeira, de pele escura e gradativamente assume contornos assustadores até torna-se o ser monstruoso que exemplifica o que existe de mais repulsivo na cultura ocidental: Satã, o líder infernal que inflige eternamente aos pecadores os tormentos mais terríveis. Dessa forma, Dacre retoma a visão preconceituosa e

xenófoba sobre o estrangeiro, aspecto recorrente nas narrativas góticas: a associação dos indivíduos de pele mais escura vindos das regiões da África, Índia e Egito com as forças malignas - que, aliás, perdura até o final do século XIX, a exemplo de *The Beatle* (1896). Assim, tudo que é considerado desconhecido, obscuro e exótico está fadado a ser “demonizado” sob a ótica da cultura britânica, que vê ali uma ameaça à permanência e manutenção de seus valores morais e sociais.

Posteriormente, essa natureza incomum e “estrangeira” e, portanto, demoníaca é retomada em Heathcliff, que por sua aparência diferente é visto como o “filhote de Satanás”. Assim, apesar de haver uma profusão de cenas violentas e até mesmo de mau gosto no romance de Dacre, podemos ver nele uma ousada exploração do horror, que de forma metafórica exprime o preconceito e a intolerância com relação à mulher e ao estrangeiro em território inglês, que mais tarde retornará em *O Morro dos Ventos Uivantes*. Mas, o horror como categoria estética tem sua representação mais marcante em *Frankenstein* (1818), obra que se insere nesta nova fase do gênero gótico, e também trouxe importantes contribuições para sua renovação e sua continuidade no século XIX.

O estranho evento envolvendo a criação de *Frankenstein* é tão fascinante, que com o passar do tempo adquiriu uma dimensão mítica, e suscita o seguinte questionamento acerca das origens desse livro: como foi possível uma jovem tão frágil como Mary Shelley – que na época de sua escritura tinha apenas dezoito anos de idade -, ser capaz de criar por meio de sua fértil imaginação uma história que apesar de investir em eventos horríveis, também é capaz de nos ajudar a compreender melhor os horrores e os mistérios da natureza humana?

A introdução de *Frankenstein* - publicada pela primeira vez em sua terceira edição (1831) e onde a autora fala do que a levou a escrever o livro - funciona como uma espécie de narrativa moldura desse romance que é formado a partir do cruzamento de subtramas (BOTTING, 1996, p. 102). De acordo com anotações feitas por ela em seu diário, e que foram inseridas nessa introdução, numa certa noite do verão de 1816 George Byron, estimulado pela leitura de uma tradução francesa de uma coletânea de contos góticos alemães, propôs a ela, ao poeta romântico Percy Shelley, e ao médico John Polidore, um desafio que consistia em que cada um escrevesse uma história de horror.

Também nesse texto introdutório, a autora afirma que nos dias posteriores, nenhuma ideia lhe vinha à cabeça, para que pudesse cumprir o desafio proposto. No entanto, em uma determinada ocasião, ao presenciar uma discussão entre seu marido e Byron sobre o que ambos chamaram de “o princípio da vida”, ela se encheu de um grande pavor, que somado aos seus traumas decorrentes de sucessivos abortos e perdas familiares



(a filha, a mãe, e sua meia-irmã), resultou em um pesadelo, no qual ela viu uma cena terrível que posteriormente, foi registrada em seu diário:

Eu via – com os olhos fechados, mas com uma penetrante visão mental -, eu via o pálido estudioso das artes profanas ajoelhado junto à coisa que ele tinha reunido. Eu via o horrível espectro de um homem estendido, que, sob a ação de alguma máquina poderosa, mostrava sinais de vida e se agitava com um movimento meio-vivo, desajeitado (SHELLEY, Mary, 2007, p. 9).

No dia seguinte, ela comunicou aos seus companheiros que havia “encontrado” sua história de horror. Originalmente, um conto de poucas páginas que começava com a frase “Foi uma noite lúgubre do mês de novembro...” (que inicia o capítulo cinco da obra) aos poucos, *Frankenstein* foi assumindo a forma de um romance, em parte graças ao estímulo, e grande influência de seu companheiro, Percy Shelley. Ainda nessa introdução, a autora procura esclarecer que criou a trama básica de sua principal obra, visando ressaltar seu aspecto assustador, capaz de provocar uma imediata resposta emocional no leitor:

Dediquei-me a *pensar em uma estória* – uma estória que rivalizasse com as que nos tinham incitado a realizar aquele trabalho. Uma estória que falasse aos misteriosos medos da nossa natureza e despertasse um espantoso horror – capaz de fazer o leitor olhar em torno amedrontado, capaz de gelar seu sangue e acelerar os batimentos de seu coração. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 8)

Este desafio proposto por Byron, além de ter originado *Frankenstein*, também propiciou o surgimento de um conto que se tornaria referência para o gótico e considerado o primeiro texto em prosa da literatura inglesa sobre a temática do vampirismo, *The vampyr* (o vampiro), cuja autoria inicialmente foi atribuída a Byron e depois corretamente creditada a seu médico e secretário particular, John Polidore.

Vale lembrar que em seu romance, Mary Shelley procurou substituir a desgastada maquinaria gótica, inaugurada em *O Castelo de Otranto*, por um evento assustador, que tem sua origem em um tema que era condizente com sua época: a especulação científica.

Quando *Frankenstein* foi publicado pela primeira vez em 1818, os cientistas buscavam investigar os mistérios que envolviam o funcionamento da Natureza e, dentre os experimentos científicos da época, sobressai-se a técnica do galvanismo. Essa técnica também foi citada pela autora na introdução da terceira edição da obra como um dos principais assuntos das conversas entre Percy Shelley e Byron, que ela havia presenciado durante o período em que esteve hospedada na Vila Diodati.

Tendo sua origem em uma teoria desenvolvida pelo cientista italiano Luigi Galvani (1737-1798), mas amplamente divulgada na Europa e Inglaterra pelo sobrinho

dele, o também cientista Giovanni Aldini (1762-1834), esse experimento científico consistia na aplicação de sucessivas cargas elétricas em matéria-morta, ou seja, cadáveres decompostos, com o intuito de reanimá-los. Em 1802, na cidade de Londres, uma demonstração dessa técnica, que recebeu o nome de galvanismo em homenagem à Galvani, foi realizada por Aldini na Academia Real de Cirurgiões no cadáver de um criminoso recém-enforcado chamado Thomas Foster.

Em suas anotações em seu diário, a autora demonstra ter um amplo conhecimento sobre este experimento científico desenvolvido pelo cientista italiano e reforça a ideia que nele existe um poder extraordinário, capaz de desafiar e transgredir as leis da Natureza:

Afinal de contas, não era assim que a vida deveria ser criada. Talvez se pudesse reanimar um cadáver; as correntes galvânicas tinham dado sinal disso; talvez se pudesse fabricar as partes componentes de uma criatura, juntá-las e animá-las com o calor da vida. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 9)

Mas, além de Galvani e seu sobrinho, outro homem, que dedicou sua vida a estranhas experiências científicas, também teria inspirado a autora a criar um dos principais personagens de sua obra, Victor Frankenstein: o alquimista alemão Konrad Dippel. (1673-1734).

O historiador Radu Florescu (1998, p. 72), em seu estudo intitulado *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*, enfatiza que a autora tomou conhecimento acerca dos estranhos experimentos de Dippel, por meio de uma troca de correspondência com Jacob Grimm. Florescu também afirma que Dippel havia morado em um castelo que pertencia à família Frankenstein durante o século XVII, e na juventude teria se envolvido no furto de cadáveres, que supostamente seriam utilizados em uma sinistra experiência científica.

Um episódio misterioso que se destaca nas excursões noturnas do protagonista do romance, que para obter os corpos decompostos, a matéria prima usada em seu experimento, não hesita em cometer atos terríveis e transgressivos, que violam as leis da Natureza. Além disso, este personagem demonstra um aspecto vilanesco e até mesmo com contornos sinistros, em que transparecem indícios de sua insanidade mental:

Eu recolhia ossos nos ossários e perturbava, com dedos profanos, os tremendos segredos da estrutura humana. Num quarto solitário – melhor dizendo, numa cela – no alto da casa, separado de todas as outras dependências por um corredor e uma escada, eu mantinha minha oficina de trabalho, onde prosseguia com a minha asquerosa criação; meus olhos quase saltavam das órbitas, atentos aos mínimos detalhes de minha tarefa. A sala de dissecação e o matadouro forneciam a maior parte do meu material. Muitas vezes minha natureza humana afastava-se repugnada do meu trabalho, enquanto, impelido por ansiedade sempre crescente, eu me aproximava da conclusão de minha tarefa. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 58)

Também no discurso narrativo de *Frankenstein* podemos encontrar um tratamento diferenciado da estética do sublime, que consiste um elemento recorrente no gênero gótico. Em vez de se configurar no interior de castelos isolados e em ruínas, mosteiros e florestas, o sublime *burkeniano* se faz presente neste romance na detalhada descrição de cenários naturais e hostis, de imensas proporções, destacando-se dentre eles, a paisagem glacial da região do Ártico, que por sua vastidão e aspecto ameaçador produzem sensações de isolamento e terror no protagonista, Victor Frankenstein:

Eu ouvia as ondas do mar rolando e crescendo por baixo de mim, o que tornava cada momento mais terrível e apavorante. Eu aumentava minha velocidade, mas em vão. O vento soprava, o mar rugia e, como se tivesse sido abalado por um tremendo terremoto, fendeu-se e quebrou-se com um enorme ruído. Em breve tudo estava acabado. Em poucos minutos, um mar tumultuoso se agitava entre mim e meu inimigo, e fiquei flutuando sobre um pequeno pedaço de gelo, que diminuía continuamente preparando assim uma horrível morte para mim. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 222).

Por outro lado, nessa obra, o elemento sublime também aparece incorporado ao Romantismo. Assim, no texto da autora as manifestações da Natureza podem representar de forma simbólica a existência de um poder divino e extraordinário, que vem a ser um tema amplamente explorado em várias obras inseridas neste movimento artístico. Dentre elas, destaca-se o poema *Mont Blanc* (1817), escrito por Percy Shelley, marido de Mary, no qual a descrição da imponente e grandiosa montanha que fornece o título remete ao etéreo, imensurável, ou seja, “o sublime”, de acordo com a perspectiva romântica:

Por cima, erguia-se terrivelmente majestoso o Monte Branco. Eu permanecia num desvão da rocha, contemplando a grandiosidade deste cenário. O mar, ou melhor, o extenso rio de gelo serpenteava entre as montanhas, cujos cumes pendiam sobre suas reentrâncias. Seus picos gelados e brilhantes luziam ao Sol, por entre as nuvens. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 105).

Outro aspecto romântico de *Frankenstein* marca a caracterização do personagem central do romance, o cientista Victor Frankenstein, que se destaca por seu comportamento rebelde e transgressivo. Victor desafia os limites humanos e sua ambição ilimitada o leva a assumir o objetivo de “gerar a vida” artificialmente. Semelhante ao Dr. Fausto, ele ultrapassa os limites entre vida e morte, e com isso comete uma verdadeira afronta à autoridade superior (Deus).

Vale ressaltar que em *Frankenstein*, a autora abandonou totalmente a maquinaria gótica inaugurada por *O Castelo de Otranto*. Temos aqui uma completa ausência de determinados motivos e temas da tradição gótico-literária, tais como o cenário do castelo

labiríntico e em ruínas, vilões lascivos que aprisionam mocinhas indefesas em cárceres subterrâneos, ou um segredo que, ao ser revelado provoca uma surpreendente reviravolta no destino dos protagonistas.

Mary Shelley<sup>24</sup> abandonou os antigos *clichés* do gênero, buscando redimensionar o gótico. Neste aspecto, tanto Victor Frankenstein quanto o ser monstruoso que é criado por ele – que no romance não tem nome é chamada somente de “a criatura” - alternam os papéis de vítima e vilão. Além disso, ambos se destacam por suas intensas demonstrações de sensibilidade, em que transparecem visíveis traços de loucura, que os impulsionam a ingressar em um contínuo processo de isolamento, que culmina em sofrimento e morte. Dessa forma, esses personagens se identificam nesses aspectos com os chamados heróis vilões byronianos, que se destacam em obras poéticas “góticas” escritas por George Byron.

A autora também envolveu numa atmosfera “gótica” de terror/horror o laboratório onde Victor Frankenstein realiza seu ato profanador. Assim como outros lugares sombrios, tais como castelo, o laboratório é descrito como um ambiente isolado, que possibilita ao cientista manter-se longe de olhares curiosos e realizar seu experimento macabro em segredo. A trajetória de Frankenstein é acompanhada de emoções que vão do entusiasmo à repulsa pelo seu próprio trabalho:

Num quarto solitário – melhor dizendo, numa cela – no alto da casa, separado de todas as outras dependências por um corredor e uma escada, eu mantinha minha oficina de trabalho, onde prosseguia com minha asquerosa criação; meus olhos quase saltavam das órbitas, atentos aos mínimos detalhes da minha tarefa. A sala de dissecação e o matadouro fornecem a maior parte do meu material. Muitas vezes minha natureza humana afastava-se repugnada do meu trabalho, enquanto, impelido pela ansiedade sempre crescente, eu me aproximava da conclusão de minha tarefa. (SHELLEY, Mary, 2007, p.58)

Assim, inicialmente, o horror “repulsivo” se destaca em *Frankenstein* na descrição, ainda que pouco detalhada, das etapas do procedimento científico que utiliza pedaços de cadáveres humanos e se destina a criar uma nova raça de seres, mais capaz de resistir à morte, uma vez que não pode ser exterminada por nenhum tipo de doença.

---

<sup>24</sup> Mary Shelley era filha de William Godwin e Mary Wollstonecraft, que escreveram romances de forte apelo gótico, que tratam de questões sociais da época. Godwin é autor de *Caleb Willians* (1794), que utiliza artifícios do gênero para propagar a ideia de que a aristocracia representava um passado medieval tirânico, que ameaçava retornar e promover a desestabilização da ordem social. Sua mãe, que morreu onze dias após o parto de Mary, é considerada uma das precursoras do movimento feminista na Inglaterra e escreveu *Maria* (1798), obra inacabada que questiona os métodos empregados pelos homens para oprimir e humilhar às mulheres.

A partir do momento em que é “concebida”, esta nova criatura que tem sua origem na combinação de elementos grotescos, que a associam à morte, revela ter uma aparência anormal, que de forma imediata provoca uma intensa sensação de pavor em seu criador, o cientista, Victor Frankenstein:

Como posso descrever minhas emoções ante aquela catástrofe, com reescrever aquela ruína que eu, com esforço infinito e zelo, havia tentado formar? Seus membros eram bem proporcionados, eu havia escolhido e trabalhado suas feições para que fossem belas. Belas! Meu Deus! Sua pele amarela mal cobria o relevo dos músculos e das artérias que jaziam por baixo; seus cabelos eram coridos e de um negro lustroso; seus dentes, alvos como pérolas. Todas essas exuberâncias, porém, não formavam senão um contraste horrível com seus olhos desmaiados, quase da mesma cor acinzentada das órbitas onde se cravavam, e com a pele encarquilhada e os lábios negros e retos. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 61).

A descrição desse ser monstruoso remete à categoria estética da “beleza horrível”. Victor Frankenstein não percebe, mas o monstro revela-se “horrivelmente belo” em sua aparência distorcida, que contrasta olhos aquosos, pele amarelada, ossos saltados, dentes perolados, etc. Dessa forma, o efeito do horror é amplamente produzido pelo peculiar aspecto físico dessa criatura, que também pode ser compreendida como outra manifestação do elemento sublime (no sentido de Burke), uma vez que esta revela algo de obscuro e incompleto em sua estranha natureza.

O monstro também se destaca pela estatura imensa e, principalmente, por sua origem sobrenatural e mesmo fantasmagórica, que escapa da compreensão inclusive de seu próprio criador. Ele é vivo, mas é feito de matéria morta; ele nasce, mas já é adulto fisicamente - o que atesta seu caráter artificial, não humano. Por outro lado, o monstro se revela mais humano que seu próprio criador. Dentre as passagens mais assustadoras de seu livro, destaca-se o momento em que Victor após despertar assustado de um pesadelo, vê a estranha criatura que produzira, observando-a por entre as dobras de uma cortina:

Acordei cheio de horror; um frio cobria minha testa, meus dentes batiam, e todos os meus membros se convulsionavam quando, à luz pálida e amarela da Lua – que forçava a passagem pelos vidros das janelas -, vi o desgraçado, o infeliz monstro que eu criara. Ele afastara o reposteiro da cama, e seus olhos, se é que assim podem ser chamados, estavam fixados em mim. (SHELLEY, Mary, 2007, p.62).

A aparência grotesca do ser artificial também é capaz de revelar um aspecto instigante sobre sua natureza monstruosa e “degenerada”. H. L. Malchow em *Gothic Images of Race in Nineteenth Century Britain*, um amplo estudo sobre as representações imagéticas na literatura gótica no século XIX, avança a possibilidade de que a imagem do monstro possa ter sido originada a partir de relatos de viajantes europeus pela África. O

monstro representaria, assim, o modo preconceituoso como os indivíduos de pele negra eram vistos pelos ocidentais. Sobre ela, Malchow comenta:

A reading of this text that attempts to draw out an embedded racial message must begin where racism itself begins, with physiognomy. The Monster, it will be seen, is not merely a grotesque, a too-roughly cobbled-together simulacrum of a man. He is, first, larger and more powerful than his maker, and, second, dark and sinister in appearance. This suggests the standard description of the black man in both the literature of the West Indies and that of unfolding West American exploration. Mungo Park's *Travels*, which Mary Shelley had ready to hand, described the Mandingoes as "commonly above the middle size, well-shaped, strong, and capable of the enduring great labour." A Negro guide who "mounted up the rocks, where indeed no horse could follow him, leaving me to admire his agility" indicates both great strength, and perhaps the simian dexterity with which the Monster eludes Frankenstein in the Alps. The Jamaican Bryan Edwards describes the Mandingoes as "remarkably tall" while the Eboes were, he averred, a sickly yellow in complexion with eyes that appeared to be "suffused with bile"<sup>25</sup>. (MALCHOW, 1996, p. 18)

De acordo com Malchow a forma como o monstro é "modelado" dentro um minucioso processo de montagem, no qual são "usadas" diferentes partes do corpo humano, sugere que Mary Shelley procurou atribuir-lhe traços físicos, que podem ser encontrados na descrição de povos africanos primitivos. Malchow também salienta que esses nativos possuíam grande força física, e eram capazes de escalar montanhas com agilidade e destreza, habilidades específicas e sobre-humanas que estabelecem uma relação de proximidade entre eles e a criatura, conforme demonstra a seguinte passagem:

Pensei em perseguir o demônio, mas teria sido em vão, pois à luz de outro relâmpago vi que ele subia pelas rochas de uma encosta quase perpendicular do monte Saleve, elevação que limitava Plainpalais ao Sul. Logo, ele atingiu o cume e desapareceu. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 82)

Dessa forma, o monstro caracteriza-se por ser essencialmente um estranho, alguém fora de todo e qualquer padrão. Isso é reforçado pela aparência e outras características físicas do monstro, que reúne elementos de diferentes grupos étnicos (cabelo liso, dentes muito brancos, grande força física, pele amarelada, olhos aquosos,

---

<sup>25</sup> "A leitura deste texto, com o propósito de extrair dele uma mensagem racista incorporada, deve começar onde o próprio racismo começa, com fisionomia. O monstro, ele será visto, não meramente como grotesco, um grosseiro simulacro mal-acabado e 'costurado' de um homem. Ele é, primeiro, maior e mais poderoso que o seu criador, e, em segundo, escuro e sinistro em sua aparência. Isto sugere a descrição padrão do homem negro tanto na literatura das Índias Ocidentais como nos textos a respeito da exploração do Oeste americano. Mungo Park's *Travels*, que Mary Shelley tinha à mão, descreveu os Mandingos como 'acima do tamanho médio, bem formados, fortes e capazes de trabalharem de forma constante e árdua.' Um guia negro que 'subiu as rochas, e que nenhum cavalo era capaz de segui-lo, me deixou admirado com sua agilidade' indicando tanto grande força, e talvez a destreza símia com que o monstro Frankenstein escapa no Alpes. O jamaicano Bryan Edwards descreve os Mandigos como 'incrivelmente altos', enquanto os Eboes eram, ele asseverou, de um doentio amarelo na pele com olhos que pareciam estar inundados de bile." (Nossa tradução)

extraordinária agilidade para correr e escalar), que nos remetem aos variados tipos humanos africanos.

Também no que se refere ao tratamento da estética do horror, Mary Shelley em seu romance aborda um tema que ficará indelevelmente associado a ela: a ameaça de degeneração da raça humana, que terá sua representação mais emblemática e assustadora em *Drácula* (1896). Este é antecipado na passagem de *Frankenstein*, em que o cientista desiste de criar a criatura do sexo feminino para fazer companhia ao monstro, pois teme que se fizer isso, a união de ambos possa gerar seres híbridos que poderão colocar em risco a continuidade da humanidade:

Mesmo que eles deixassem a Europa para viver nas regiões desérticas do Novo Mundo, uma das primeiras consequências da vida em comum, pela qual o demônio tanto ansiava, seriam os filhos. Assim, se propagaria pelo mundo uma raça de demônios, que poderia tornar a própria existência humana precária e cheia de terror. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 176 – 177)

Em trecho da obra, ocorre um evento assustador, que se configura por meio de um ato de violência extrema. Nele são utilizados os artifícios da escrita gótica com vistas ao efeito de “horror repulsivo” - e de modo tão intensificado a ponto de aproximar-se de outros escritores, tais como Matthew Lewis. Com isso, a instauração no romance de uma crescente atmosfera de terror, ao atingir o clímax, converte-se em horror quando o jovem cientista descobre o cadáver de sua esposa, vítima da fúria e revolta do monstro:

Fugi daquela gente para o quarto onde jazia o corpo de Elizabeth, meu amor, minha esposa, há pouco cheia de vida, e que me era tão cara e valiosa. Tinham-na mudado de posição em que a vira pela primeira vez. Agora, estava deitada com a cabeça sobre o braço, e um lenço cobrindo-lhe o rosto e o pescoço. Dir-se-ia que estava dormindo. Corri para ela e abracei-a com ardor, mas o langor de seus membros frios mostravam que o que eu tinha em meus braços deixara de ser a Elizabeth que eu tanto amara e adorara. Em seu pescoço viam-se as marcas assassinas das garras do demônio, e ela deixara de respirar. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 208-209)

O duplo, elemento recorrente nas obras góticas, também é central no romance. Inicialmente, essa dualidade está espelhada na relação de afeto e na trajetória similar que se estabelecem entre o capitão Walton e Victor Frankenstein:

Eu disse numa de minhas cartas, querida Margareth, que não encontraria um amigo na vastidão do oceano; no entanto encontrei um homem que, antes de seu espírito ser abatido pela desgraça, para minha felicidade, eu poderia ter tido como um irmão cordial. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 27).

No decorrer da narrativa, o processo de duplicação passa a abarcar Henry Clerval, que deseja aprender as línguas estrangeiras para participar da exploração do comércio

colonial no Oriente, uma aventura análoga aos empreendimentos científicos de Walton e Victor:

Mas Clerval era a imagem do meu eu interior. Ele demonstrava curiosidade e ansiedade por obter experiência e saber. As diferenças de costumes que ele observava eram-lhe uma inexaurível fonte de estudo e de distração. Ele também estava em busca de um objetivo que há muito procurava. Sua intenção era visitar a Índia. Admitindo que ele já conhecia seus vários dialetos, precisava avaliar o que ele conhecia de sua sociedade, a fim de auxiliar materialmente o progresso da colonização europeia e do seu comércio. Só na Inglaterra podia ele arquitetar a futura execução de seus planos. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 168-169).

Mas a forma de duplicidade mais marcante em *Frankenstein* se encontra na relação de conflito entre o criador e sua criatura. O monstro, por ser dotado de extrema sensibilidade, pode ser compreendido como o oposto do jovem cientista, pois representa tudo o que sua visão científicista se recusa a compreender. Em contrapartida, o ser monstruoso remete à pulsão de morte e violência de Victor, conforme demonstra a passagem em que ele, após ter visto a criatura, sugere que ela poderia evocar o lado sinistro e violento de sua *psique*:

Eu considerava que o ser eu havia liberado entre a humanidade e dotado de vontade e força para praticar horrores, como o que acabara de fazer, quase como meu espectro, meu próprio espírito fugido da sepultura e obrigado a destruir tudo o que me era caro. (SHELLEY, Mary, 2007, p.82)

Dessa forma, estabelece-se entre ambos uma dualidade antagônica carregada de tensão, mas que no desfecho do romance, quando ocorre a morte de Victor, se revela ambivalente, uma vez que neste momento o monstro reconhece que sua vida estava ligada a de seu criador:

-Este também é minha vítima! - exclamou ele. – Com sua morte, meus crimes estão terminados. Minha miserável existência está chegando ao fim! Quem diria que eu agora te peço que me perdoes? Eu que, irreparavelmente, te destruí, exterminando todos os que tu amavas. Ai de mim! Está frio e não pode responder-me. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 234).

Além de sua temática, de contornos sobrenaturais e, revestida por um enfoque científico, *Frankenstein* tem uma estrutura narrativa mais verossímil no que se refere a densidade psicológica de seus protagonistas e descrições de situações dramáticas – elementos que apareciam de maneira um pouco superficial ou exagerada nos romances góticos, anteriores a sua publicação. Três “vozes” se alternam no relato de estranhos eventos: o capitão Walton, o cientista Victor Frankenstein e o monstro sem nome. A autora consegue manter o foco nesses três personagens, que contam os fatos a partir de diferentes perspectivas, expondo aos leitores sensações e sentimentos conflitantes. Com exceção de um trecho em que o ser monstruoso faz questionamentos, de cunho filosófico



e comenta eventos do passado de uma personagem secundária e de pouca importância chamada Safie, que “desvia” o foco narrativo de seu tema central, – o conflito entre o criador e sua criatura -, os outros capítulos que compõem o livro apresentam uma estrutura organizada.

O romance também se destaca por retomar a forma epistolar (a troca de cartas entre Walton e sua irmã, Margareth) e é narrado de forma fragmentada, ou seja, “aos pedaços”, que alude ao aspecto físico e “anormal” do monstro. Esta fragmentação contribui para a criação de uma atmosfera de mistério envolvendo o destino incerto desse personagem, que permanece insolúvel até seu desfecho e, assim, constitui à época, um traço de originalidade no gênero gótico: “Assim falando, ele pulou pela janela do camarote para o bloco de gelo que estava perto do navio. Pouco depois era impelido pelas ondas e se perdia nas trevas e na distância.” (SHELLEY, Mary, 2007, p. 238).

*Frankenstein* possibilitou a renovação do romance gótico, que no início do século XIX se encontrava esgotado, por meio de um novo e impactante tratamento da estética do horror e também pela eficiente criação de uma contínua atmosfera de terror e tensão. Além disso, essa obra também pode ser considerada marco inaugural de um novo gênero literário, a ficção científica, na medida em que Mary Shelley criou um texto que aponta para o aspecto monstruoso e perigoso da ciência. Envolvendo isso numa roupagem "sobrenatural", a autora põe em questão aspectos éticos - evidenciados no subtítulo, onde o "Prometeu moderno" remete tanto à ideia de dádiva (vida, melhoria da raça) quanto à de maldição e vingança (abandono, violência, morte). A ligação com a ciência - muito valorizada em pleno Século das Luzes -, dá-se em um romance gótico que não abdica dos efeitos de espanto e horror cultivados por Walpole e seus imitadores.

Mas, acima de tudo, *Frankenstein* tem sua importância reconhecida por ter dado origem a um mito, definido por José Paulo Paes (1985, p.232) como o grande, senão único, mito original, produzido pela era da ciência e da técnica. Nesse mito se sobressai a ideia de que um avanço científico ou, tecnológico pode ser algo perigoso e incontrolável. Em seu aspecto metafórico e mítico, *Frankenstein* pode ser compreendido como uma violenta crítica a alguns conceitos e experimentos científicos, que tinham suas origens em resquícios do pensamento iluminista, que ainda predominava na época de sua primeira publicação e seu tema principal de apelo universal – um experimento científico que é capaz de ameaçar a continuidade da raça humana, continuou sendo revisto e reconfigurado em obras com elementos ou inseridas na ficção científica.

Após o surgimento de *Frankenstein*, o gênero gótico novamente volta a entrar em evidência, além de ganhar um pouco de reconhecimento entre os críticos literários com a

publicação de *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin. Este livro assim como *The Monk*, de Matthew Lewis e *The Italian* (1797), de Ann Radcliffe propõe a retomada da ambientação medieval, com contornos sinistros, de modo a estabelecer sua associação com os horrores que têm suas origens nos tormentos da Santa Inquisição. O romance de Maturin também faz críticas aos excessos do radicalismo da doutrina protestante e revisita temas e motivos míticos, destacando-se dentre eles, o pacto fáustico e a figura do judeu errante.

O aspecto mais contraditório dessa obra pode ser encontrado em sua estrutura narrativa complexa, que suscita amplas discussões. Para H. P. Lovecraft (2008, p.35) trata-se de uma obra é formada por longos episódios digressivos e tediosos, narrativas dentro das narrativas e elaboradas concatenações e coincidências; mas em vários pontos da interminável perambulação sente-se pulsar um vigor inexistente em nenhum romance do gênero.

Cris Baldick (1998, p. x), especialista em literatura gótica, salienta em sua introdução do romance de Maturin a complexidade do modo de narração, que alinhava uma história com outra história. Baldick também afirma que, apesar de não ter a simetria de *Frankenstein* e nem a estrutura organizada de *O Morro dos Ventos Uivantes*, o enredo de *Melmoth the Wanderer* consegue manter uma estrutura coerente, que possibilita ao leitor compreendê-lo. Vale ressaltar que essa obra de Maturin é composta por vários segmentos, tais como *The Tale Guzman's Family* que pode ser lido como um conto.

Sua trama principal se inicia quando um jovem chamado John Melmoth é chamado às pressas para comparecer à casa do tio, um lugar que se destaca por sua aparência decadente, conforme demonstra a seguinte passagem da obra:

There was not a fence or a hedge round the domain: an uncemented wall of loose stones, whose numerous gaps were filled with furze or thorns, supplied their place. There was not a tree or shrub on the lawn; the itself was turned into pasture-ground, and few sheep were picking their scanty food amid the pebblestones, thistles, and hard mould, through which a few blades of grass made their rare and squalid appearance. The house itself stood strongly defined even amid the darkness of the evening sky; for there were neither wings, or offices, or shrubbery, or tree, to shade or support it, and soften its harsh outline<sup>26</sup>. (MATURIN, 1998, p. 9-10)

---

<sup>26</sup>“Não havia um muro, ou uma cerca viva ao redor do terreno: na parede sem cimento e de pedras soltas havia numerosas lacunas preenchidas pelo mato e pelos espinhos. Não tinha árvore, ou arbusto no gramado; o próprio gramado tinha se tornado pastagem e poucas ovelhas estavam escolhendo seu escarço alimento entre pedras calcinadas, cardos, e bolor, em meio a poucas lâminas de grama que eram de rara e de esqualida aparência. A casa podia ser vista claramente, mesmo em meio a escuridão do céu noturno; não havia salas, alas, escritórios, arbustos, ou árvore, para lhe fazer sombra ou apoiá-la, e suavizar seu duro contorno.” (Nossa tradução)

Nesse ambiente impregnado por uma atmosfera mórbida é instaurada uma crescente tensão a partir de sons ameaçadores e também da aproximação de uma tempestade, cujas nuvens são vistas pela janela pelo rapaz, como um sinal de que algo ruim irá acontecer. Após a morte de seu tio, o jovem Sebastian vê a aparição de uma sinistra figura. Assim que coloca seus olhos no ser misterioso, o rapaz percebe a notável semelhança dele com o homem retratado em uma pintura, capaz de provocar-lhe uma imediata sensação de horror:

At this moment John saw the door open, and a figure appear it, who looked round the room, and then quietly and deliberately retired, but not before John had discovered in his face the living original of the portrait. His first impulse was to utter an exclamation of terror, but his breath felt stopped<sup>27</sup>. (MATURIN, 1998, p. 20)

Após este inesperado e surpreendente encontro com o homem desconhecido, o rapaz não resiste e começa a ler um antigo pergaminho, que de acordo com as instruções de seu falecido tio deve ser destruído junto com a sinistra pintura. Dessa forma, o rapaz toma contato com a história de Sebastian Melmoth, seu misterioso ancestral que abrange o período de cento e cinquenta anos.

A utilização de um antigo tipo de manuscrito para relatar algumas estranhas situações envolvendo esse ser misterioso e diabólico remonta a um recurso de narração que pode ser encontrado no primeiro romance gótico: *O Castelo de Otranto*. Apesar de Maturin retomá-lo, o autor o faz imprimindo sobre ele um traço de originalidade que o diferencia das demais obras góticas: em alguns trechos, o texto que descreve tais acontecimentos está danificado, causando uma interrupção na narrativa.

Este artifício de escrita usado de forma inovadora pelo autor contribui de forma significativa para intensificar alguns mistérios que aparecem ao longo da trama de *Melmoth the Wanderer*, que são parcialmente resolvidos, de modo que o leitor seja obrigado a reconstituí-los para que possa solucioná-los plenamente, embora, isso nem sempre seja possível.

Conforme alguns fatos são solucionados, o leitor toma conhecimento que o protagonista do romance, Sebastian Melmoth tem origem nobre e para usufruir mais tempo de vida, visando aprimorar conhecimentos ocultos, estabeleceu uma associação com forças demoníacas. Contudo, ele se arrepende desse acordo e começa a procurar por

---

<sup>27</sup> “Neste momento, John viu a porta aberta, e uma figura apareceu e olhou em volta do quarto, e, então calmamente e deliberadamente se retirou, mas não antes que John descobrisse em seu rosto o original vivo do retrato. Seu primeiro impulso foi de proferir uma exclamação de terror, mas seu fôlego havia cessado.” (Nossa tradução)

alguém que possa assumi-lo. Visando atingir esse propósito, ele inicia uma peregrinação por várias partes do mundo em busca de pessoas que estejam diante de uma situação desesperadora, que envolve a existência de um tipo de perigo que ameaça suas vidas.

Vale ressaltar que as aparições desse personagem são sempre antecipadas por manifestações do sublime na Natureza, tais como trovões, tempestades e ventos extraordinariamente fortes e violentos. Uma das passagens mais marcantes do romance ocorre quando John Melmoth durante uma noite tempestuosa reconhece seu ancestral – que vem a ser Sebastian Melmoth e assim se estabelece uma relação de espelhamento entre eles, caminhando no alto de um íngreme penhasco, como se ele estivesse flutuando. Uma visão tão apavorante que provoca no rapaz uma intensa sensação de terror:

Melmoth could hardly keep his footing on the slippery and rocking crag on which he stood; the figure, who stood still higher, appeared alike unmoved by storm, as by the spectacle. Melmoth's surtout, in spite of his efforts to wrap it round him, was fluttering in rags, - not a thread of the stranger's garments seemed ruffled by the blast. But this did not strike him so much as his obvious insensibility to the distress and terror around him, and he exclaimed aloud, "Good, God" is it possible that any thing bearing the human form should stand there without making any effort, without expressing a feeling, for those perishing wretches! A pause ensued, or blast carried way the sound; but a few moments after, Melmoth distinctly heard the words, "Let them perish"<sup>28</sup>. (MATURIN, 1998, p. 66)

A estética do sublime no romance de Maturin é reforçada na criação de uma aura obscuridade e mistério envolvendo Sebastian Melmoth, de modo que o leitor não tenha pleno acesso aos seus sentimentos e pensamentos. Além disso, na composição desse personagem se destacam características marcantes, tais como personalidade atormentada, impulso irrefreável para a violência; comportamento cruel motivado por paixões egoístas que o tornam um ser complexo e multifacetado.

Assim como outros heróis trágicos descritos em obras escrita nesse período, a exemplo de Victor Frankenstein, Melmoth alterna os papéis de vítima e vilão. Ao mesmo tempo em que ele é capaz de cometer atos terríveis, tais como assassinar a sangue frio o irmão de sua amada Isabela, também sofre por carregar uma maldição que o condena a um terrível e inevitável destino.

---

<sup>28</sup> "Melmoth mal conseguia manter o equilíbrio no rochedo pedregoso e escorregadio, em que estava; a figura, que permanecia nas alturas, parecia estar impassível tanto diante da tempestade, como pela visão espetacular. Apesar de seus esforços para envolvê-lo em torno de si, o casaco de Melmoth estava flutuando em trapos, - nenhum tecido da roupa do estranho parecia estar se desmanchando na tempestade. Mas isso não o afetou tanto assim como sua óbvia sensibilidade para a angústia e o terror à sua volta, e ele exclamou em voz alta: Bom Deus é possível que qualquer coisa que carregue a forma humana deva ficar lá sem fazer qualquer esforço, sem expressar um sentimento para aqueles desgraçados que pereceram! Houve pausa seguida, ou a tempestade carregou o som para longe, mas momentos depois, Melmoth ouviu as palavras, 'Deixo-os perecer'." (Nossa tradução)

Melmoth nunca consegue se estabelecer em um único lugar e é obrigado a vagar pelos vários cantos do mundo, sempre em busca de alguém que possa desobrigá-lo de seu sinistro acordo. Ele está condenado a carregar eternamente a marca de um ato transgressivo e pecaminoso - uma característica marcante que remete a seres amaldiçoados, de dimensões míticas, tais como o Judeu Errante, ou Holandês Errante e também estabelece sua identificação com os heróis vilões byronianos, tais como Manfred, que extrapola os limites fixos entre o Bem o Mal; a vida e a morte.

Uma das tentativas de Melmoth de se livrar desse estigma é narrada em *The Tale of the Spaniard*, um segmento do romance ambientado no interior de um mosteiro e que descreve as experiências assustadoras de Alonzo de Monçada. Para Chris Baldick (1998, p. 8), esse relato que integra o livro de Maturin e está inflado dos horrores presentes nos excessos da religiosidade cristã, encontra forte ressonância em outra obra que critica amplamente a hipocrisia religiosa: *A religiosa* (1766), de Denis Diderot. De modo semelhante à heroína do romance de Diderot, o jovem Alonzo de Monçada devido a sua recusa em abraçar a vida monástica é marginalizado, hostilizado e humilhado por outros noviços e também é alvo de rigorosa investigação por parte das autoridades eclesiásticas devido a fortes “indícios” (falar sozinho e perambular durante à noite, demonstrar comportamento agressivo e revolta diante de ordens estabelecidas) de que ele está possuído pelo demônio.

Apesar de investir na descrição das aparições sobrenaturais de Melmoth, forte efeito de horror é causado no momento em que o jovem noviço vê os membros do Clero como seres diabólicos e desumanos, que ameaçam sua integridade física, conforme demonstra uma passagem do romance:

He stood in an attitude of despair – he was streaming with blood. The monks, with their lights, their scourges, and their dark habits, seemed like a group of demons who had made prey of a wandering angel, - the group resembled the infernal furies pursuing a mad Orestes. And, indeed, no ancient sculptor ever designed a figure more exquisite and perfect than they had so barbarously mangled. Debilitated as my mind was by the long slumber of all its powers, this spectacle of horror and cruelty woke then a moment. I rushed forward in his defence – I struggled with the monks – I uttered some expressions which, though hardly was conscious of, the remembered and exaggerated with all the accuracy of malice<sup>29</sup>. (MATURIN, 1998, p. 108)

---

<sup>29</sup> “Ele permaneceu parado, em uma atitude de desespero - ele estava se esvaindo em sangue. Os monges, com seus archotes, seus flagelos, e seus hábitos escuros, assemelhavam-se a um grupo de demônios que tinha feito de um anjo errante sua presa, - o grupo se parecia com as fúrias infernais que perseguiam o louco Orestes. E, de fato, nenhum antigo escultor tinha modelado uma figura mais notável e perfeita do que eles tinham tão barbaramente mutilado. Debilitada como minha mente estava pelo longo sono de todos os seus poderes, este espetáculo de horror e crueldade os despertaram por um momento. Eu tomei a defesa dele - Eu lutei contra os monges – Eu proferi algumas expressões, e apesar de eu pouco estar consciente sobre elas, todas eram exageradas e carregadas de uma apurada malícia”. (Nossa tradução)

Nesse cenário sublime, constituído por corredores escuros e câmaras mortuárias, - que também aparece de forma marcante nos textos de Lewis e de Ann Radcliffe -, são mantidos presos todos aqueles que desafiam às autoridades eclesásticas. Um ambiente obscuro e aterrador, propício para aparição de Sebastian Melmoth que vai encontro de Monçada para lhe propor um pacto diabólico. A partir da maneira como Maturin descreve as ações desesperadas de Melmoth para convencer o noviço e outras pessoas a tomar seu lugar, podemos perceber que esse personagem misterioso e sinistro em vários aspectos se assemelha em alguns aspectos a figuras míticas que aparecem nas versões da lenda do Dr. Fausto escritas por Goethe e Christopher Marlowe.

Vale lembrar que autores que escreveram obras inseridas no gênero gótico, tais como William Beckford e Matthew Lewis, propuseram um novo tratamento para temas, motivos e personagens relacionados ao mito fáustico. Assim, Maturin estabelece pontos de aproximação entre Sebastian Melmoth e Mefistófeles, conhecido como o demônio “tentador” que se destaca na lenda do Dr. Fausto e aparece para suas vítimas em momentos de desespero, propondo a troca de algo, que de acordo com a doutrina cristã é o bem mais precioso que elas possuem: a alma. Além disso, Melmoth comete um ato transgressivo, que ultrapassa os limites estabelecidos entre o Bem e o Mal, de modo a evocar o Dr. Fausto – que fornece o título ao drama em prosa de Goethe, - o alquimista que visando adquirir um conhecimento ilimitado e proibido, promove sua associação com forças demoníacas.

O Mal que ele gradativamente revela é mais humano do que origem diabólica. Um tipo de Mal banal na existência humana e gerado a partir de circunstâncias e acidentes que escapam ao controle do pensamento lógico-racional. Melmoth é um duplo spectral do ser humano e sua imagem e história emerge gradativamente das histórias de suas vítimas (BOTTING, 1996, p. 107).

Dessa forma, a representação imagética do protagonista da obra permite que possamos compreendê-la como uma “fábula moral”. Ou seja, Maturin utiliza uma forma literária “menor” e “fantasiosa” – o romance gótico, para propor conceitos que têm suas origens no pensamento teológico – o autor durante algum tempo foi pastor da Igreja Protestante. Lido desta maneira, no romance transparece a ideia de que o grande inimigo do homem é ele mesmo. Ainda de acordo com ele, o Mal pode se fortalecer por meio da tirania de doutrinas religiosas, sejam elas propagadas pela Igreja Católica, sejam pelo Protestantismo Calvinista. Na perspectiva de Maturin o verdadeiro Mal em sua essência engloba as perversidades e as corrupções das paixões egoístas e mundanas alimentadas pelo ser humano.

*Melmoth the Wanderer* termina com a narração de um evento misterioso terrível, que sugere a consumação do destino trágico do protagonista, evocando uma famosa passagem de *A História Trágica do Doutor Fausto* (1592), de Christopher Marlowe, que vai ao encontro do que podemos chamar de “visão de mundo” do autor:

Through the furze that clothed this rock, almost to its summit, there was a kind of tract as if a person had dragged, or been dragged, his way through it- down-trodden track, over which no footsteps but those of one impelled by force had ever passed<sup>30</sup>. (MATURIN, 1998, p. 542)

Apesar do discurso narrativo do romance de Maturin ser de difícil compreensão devido ao seu aspecto fragmentado, em que nem sempre é possível saber o que aconteceu com os personagens, principalmente com Melmoth, podemos encontrar neste uma instigante exploração dos horrores existentes na alma humana, tais como a finitude da existência, ou o temor de ser condenado eternamente aos tormentos do Inferno. Trata-se de uma obra ousada e até mesmo transgressiva em alguns aspectos, que pela forma como é narrada e também por seu conteúdo crítico e polêmico, permite diferentes formas de leitura até, mesmo no âmbito da teologia.

A publicação de *Melmoth the Wanderer* em 1820 representou o fim do que podemos chamar de “romance gótico tradicional”. Posteriormente esse gênero literário terá novos desdobramentos com o aparecimento de obras com uma estrutura narrativa melhor organizada e verossímil. Um romance que contribuiu de forma significativa para sua continuidade e também faz uma releitura de seus principais motivos e temas é *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Brontë, cujo modo peculiar de narração e outros aspectos e inovadores serão amplamente analisados no próximo capítulo.

---

<sup>30</sup> “A través dos arbustos que cobriam a rocha, quase no topo, havia um tipo de trilha com se uma pessoa tivesse sido arrastada por ela – no caminho desta trilha havia apenas traços de pegadas de alguém que tinha sido arrastado por uma força que por lá tinha passado”. (Nossa tradução)

## Capítulo 3 – A configuração gótica de *O Morro dos Ventos Uivantes*

### 3.1. A incorporação de elementos da ficção realista na escrita gótica

Desde seu surgimento com *O castelo de Otranto* (1764), o discurso narrativo do gênero gótico foi modificando-se e sofre uma expressiva transformação durante o século XIX. Aparentemente por privilegiar somente o escapismo e o extraordinário em detrimento do “real” e de aspectos que integram o cotidiano das cidades e localidades rurais, o romance gótico é visto nesse período como uma “literatura menor”, e de pouco valor artístico. Não podemos deixar de salientar que somente as narrativas góticas de Ann Radcliffe foram amplamente elogiadas pelos críticos literários devido a reconhecida capacidade da autora em criar cenários pictóricos e tramas envolventes que combinavam elementos de suspense e terror. Vale lembrar que grande parte dos críticos literários não demonstraram muito apreço por romances góticos e os receberam com desconfiança, até mesmo com reações de desdém e hostilidade.

Isso se justifica, pois no período que abrange o século XVIII e XIX, a crítica literária era formada por escritores reconhecidos nos círculos literários, tais como Samuel T. Coleridge, Walter Scott e outros. Eles defendiam a permanência dos conceitos neoclássicos, a exemplo do efeito “edificante” da literatura, em que sempre deveria transparecia o propósito de preparar os leitores para assumirem seus deveres e obrigações na esfera social. Assim, na perspectiva de grande parte dos críticos literários, o romance gótico colocou-se na contramão dos valores morais e sociais ingleses. Para muitos deles, esse gênero literário somente era capaz de criar aberrações romancescas fantasiosas, sem nenhum propósito. Por outro lado, se o romance gótico foi rotulado como “lixo cultural” desde seu aparecimento, ele tem uma boa recepção junto ao público leitor, constituído em sua maioria por integrantes da classe burguesa.

David Punter (1980, p. 23), especialista nas manifestações do gótico na literatura e no cinema, salienta que o aumento do fluxo de pessoas nas grandes cidades, a quantidade maior de gráficas de imprensa e a criação de bibliotecas circulantes possibilitou que o romance gótico tivesse uma ampla difusão entre os leitores. Assim, enquanto nos textos “realistas” eram utilizados recursos narrativos que visavam inovar e estabelecer novos parâmetros no desenvolvimento da escrita romanesca, o romance gótico foi “moldado” a partir do gosto de grande parte dos leitores e, por isso, investiu na



criação de situações que, embora inverossímeis de acordo com o ponto de vista dos críticos mais conservadores, procurou agradar um determinado tipo de público (o leitor), visando proporcionando-lhe intensas sensações de “medo prazeroso”, além de afastá-lo das pressões impostas pelos deveres e as obrigações sociais.

Por outro lado, o romance dito “realista” (*novel*), surgido nos princípios do séc. XVIII é que era visto por grande parte dos críticos literários como uma expressão artística superior, uma vez que este procurou criar uma representação mimética convincente da Natureza e do modo de vida cotidiano dos integrantes da sociedade. Assim, os chamados autores “realistas” visavam reproduzir da forma mais verossímil possível a vida como ela é de fato, descrevendo locais e indivíduos que poderiam ser encontrados no mundo real.

É importante esclarecer que o conceito de “realismo” quando empregado na criação literária até hoje suscita questionamentos. Sobre esse tema que gera muitas discussões no meio acadêmico, em *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*, Cris Baldick comenta:

realism, a mode of writing that gives the impression of recording or 'reflecting' faithfully an actual way of life. The term refers, sometimes confusingly, both to a literary method based on detailed accuracy of description (Le. \*VERISIMILITUDE) and to a more general attitude that rejects idealization, escapism, and other extravagant qualities of \*ROMANCE in favour of recognizing soberly the actual problems of life. Modern criticism frequently insists that realism is not a direct or simple reproduction of reality (a 'slice of life') but a system of \*CONVENTIONS producing a lifelike illusion of some 'real' world outside the text, by processes of selection, exclusion, description, and manners of addressing the reader. In its methods and attitudes, realism may be found as an element in many kinds of writing prior to the 19th century (e.g. in Chaucer or Defoe, in their different ways); but as a dominant literary trend it is associated chiefly with the 19th-century novel of middle- or lower-class life, in which the problems of ordinary people in unremarkable circumstances are rendered with close attention to the details of physical setting and to the complexities of social life. The outstanding works of realism in 19th-century fiction include Honore de Balzac's *Illusions perdues* (1837-43), Gustave Flaubert's *Madame Bovary* (1857), and George Eliot's *Middlemarch* (1871-2)<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> “realismo, um modo de escrita que dá a impressão de ser uma gravação ou de 'refletir com fidelidade uma forma real de vida’. O termo refere-se, por vezes, de modo confuso, tanto a um método literário baseado na precisão detalhada da descrição (le. \*VEROSSIMILHANÇA) e uma atitude mais geral que rejeita idealização, escapismo e outras qualidades extravagantes do \* ROMANCE a favor do reconhecimento sóbrio dos reais problemas da vida. A crítica moderna insiste várias vezes que o realismo não é uma reprodução direta ou simples da realidade (uma "fatia de vida”), mas um sistema de \* CONVENÇÕES produzindo uma ilusão realista de um mundo "real "fora do texto, por meio de processos de seleção, exclusão, descrição e maneiras de lidar com o leitor. Em seus métodos e atitudes, o realismo pode ser encontrado como um elemento em muitos tipos de escrita antes do século 19 (por exemplo, em Chaucer ou Defoe, nas suas diversas formas); mas como uma tendência literária dominante está associada principalmente com o romance do século 19 que descreve a vida de classe baixa ou média, em que os problemas de pessoas comuns em situações banais são tratados com muita atenção aos detalhes de configuração física e às complexidades da vida social. As obras em circulação de realismo na ficção do século 19 incluem *As Ilusões Perdidas* (1837-1843), de Honoré de Balzac, *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, e *Middlemarch* (1871-2), de George Eliot.” (Nossa tradução)

Vale ressaltar que o termo “realismo” em suas origens é utilizado para definir um estilo de pintura. Inicialmente, a palavra *réalisme* (realismo) foi usada pela primeira vez em 1835 para detonar a “*vérite humaine*” (verdade humana) dos quadros de Rembrandt em oposição a “*idélité poétique*” (ideal poético) da pintura neoclássica; mais tarde consagrou-se como termo especificamente literário a fundação, em 1856, do *Realisme* (realismo), jornal editado pelo escritor e crítico de arte Edmund Duranty (WATT, 2010, p. 10).

Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p. 36), em *Dez lições sobre o romance inglês no século XVIII* afirma que o termo de “realismo” deve ser entendido “como um modo de descrever certos métodos e atitudes, e as descrições, muito naturalmente, têm variado, na troca e no desenvolvimento comuns da experiência”. Ainda de acordo com a pesquisadora, o “realismo” então ficava definido como uma realidade cotidiana, comum, contemporânea, em oposição a assuntos lendários, romanescos ou tradicional.

Nessa mesma linha, Ian Watt, autor de *A ascensão do romance*, afirma que o romance é a forma literária que mais reflete essa reorientação individualista e inovadora. Para Watt, as formas literárias anteriores ao *novel* (romance), tais como a epopeia clássica e a renascentista, baseavam-se na fábula ou em narrativas míticas, e assim tinham suas origens na imitação de modelos da Antiguidade Clássica. Watt salienta que o primeiro grande desafio do romance como gênero foi diferenciar-se desses modelos por meio da valorização da experiência individual, que é sempre única e, portanto, nova.

Ainda de acordo com Watt (2010, p.34), o “realismo” do romance no século XVIII consiste essencialmente em um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no *novel* (romance realista) e tão raramente em outros gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. Watt conclui que *novel*, ou seja, o romance “realista” é essencialmente um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos – por meio de seus nomes próprios, os particulares das épocas, ou seja, “ambientação” ou “especialidade específica” e detalhes que são apresentados através do emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias.

Entre os aspectos inovadores do *novel* (romance) destaca-se o nome de personagens - com nome e sobrenome -, a exemplo de Clarissa Harlowe e Robert Lovelace (*Clarissa*, 1748), de Samuel Richardson, o que provoca o rompimento com a

tradição de nomes oriundos da Antiguidade Clássica (em que os personagens são originários do mundo mitológico greco-romano), nomes de figuras históricas, etc. Como resultado, os seres ficcionais passam a ser caracterizados como indivíduos particulares dentro de um contexto social contemporâneo. Dentre os principais autores inseridos na literatura “realista” se destacam Daniel Defoe e Henry Fielding que por meio de suas obras, a exemplo de *Moll Flanders* (1722) e *Tom Jones* (1749), de estilo picaresco, definiram os rumos no desenvolvimento do romance (*novel*), no século XVIII, principalmente no que se refere a utilização de estratégias de narração.

Sobre a importância dos elementos “realistas” de *Moll Flanders*, o crítico literário Cesare Pavese afirma:

Com isso queremos dizer: a figura de Moll Flanders – que, pela riqueza de suas experiências, parece-nos a mais completa de quantas imaginadas pelo autor – revela na serenidade lúcida e desapiedada das recordações uma capacidade de ironia que por vezes supera a devida compunção da penitente. Essa capacidade, diga-se de passagem, parece-nos destacar Moll Flanders de toda a colorida família dos heróis de romance setentistas, que sempre oscilam entre o genérico e o característico. Moll julga sobretudo a si mesma em contato com um mundo que o gosto nacional do sentimentalismo e do humorismo não chega ainda a deformar e empobrecer. Aqui a forma autobiográfica, que Defoe talvez tenha adotado por meras razões contingentes de costume literário, revela uma razão poética mais profunda. Moll Flanders, e com ela o autor, não sente por nenhum dos casos e dos personagens com que se depara – e muito menos por si mesma – aquele interesse arguto e ocioso que esquematiza a realidade em aventuras e caricaturas, incluindo aí quem sabe até um Tom Jones. Moll Flanders não se detém a anotar, divertida e comovida, palavras ou gestos característicos, mas de cada indivíduo colhe o significado essencial, encarnando na dor ou na alegria reais que dele recebeu. Trata especialmente assim a si mesma. (PAVESE, 2015, p. 482-483)

Dessa forma, o chamado romance “realista” buscou reforçar os valores estéticos neoclássicos, tais como a representação mimética da natureza humana, a harmonia e o equilíbrio, uma vez que esse gênero literário buscava a representação de acontecimentos inseridos na rotina cotidiana das grandes cidades e pequenas localidades rurais. Além disso, por obedecer às convenções da criação literária da época, o romance “realista” se caracteriza por seu desfecho sempre moralizante, pois a partir das experiências vivenciadas pelo protagonista, ele se edifica como indivíduo e encontra seu lugar na sociedade. Além disso, personagens que sucumbem ao vício, ou aos prazeres mundanos são punidos, com a prisão ou morte, de modo a demonstrar ao leitor que a escolha em adotar um comportamento considerada amoral, somente pode resultar em consequências trágicas.

Como se vê, existe uma forte relação de oposição entre o romance “realista” e o romance gótico. Enquanto no séc. XVIII o *novel* (romance) enveredou pela exploração e

representação de aspectos da vida prosaica e prática, o romance gótico nesse período na sequência faz o inverso e explora exacerbações e atos e comportamentos transgressivos e personagens hiperbólicos. Dito de outro modo, enquanto a literatura renascentista e barroca, pautada nos moldes clássicos, havia seguido as diretrizes de Aristóteles, mantendo-se no patamar elevado dos temas míticos, personagens aristocráticos (grandes reis e heróis valorosos), o romance do séc. XVIII mostrou figuras do âmbito burguês. Robinson Crusoe (Defoe), por exemplo, relata as agruras de um viajante que precisa encontrar meios de sobreviver em uma ilha remota. Conhecimentos práticos, pautados em uma visão científica e matemática (e não mística) são a base da sobrevivência de Crusoe. Do mesmo modo, as vicissitudes de Pamela e outras personagens de Richardson, cuja virtude é ameaçada, reflete condições da vida burguesa, dividida entre anseios de realização afetiva e a necessidade de acúmulo de riqueza mediante casamentos arranjados.

Em contrapartida, o romance gótico do século XVIII investiu maciçamente na criação de uma época passada idealizada (Idade Média mais fictícia do que baseada em conhecimentos historiográficos), criando cenários, objetos, situações e personagens que evocam uma geografia exótica (países mediterrâneos) e são marcados por uma religiosidade conflitante (polaridade católica-protestante). O gótico afasta-se do prosaico e prático, privilegiando aspectos extraordinários e mirabolantes (absorvidos em boa medida dos romances de aventura e de cavalaria). Sua matéria-prima são os excessos do espírito e da carne (crimes, vícios, desejo sexual insaciável) e a espacialidade incomum e mesmo desconhecida a muitos de seus leitores (países como Itália e Espanha).

Assim, em um primeiro momento, que abrange seu aparecimento com *O Castelo de Otranto* em 1764 até o final do século XVIII, o romance gótico é somente um produto da imaginação do autor e não tem em vista os eventos corriqueiros ou banais do mundo cotidiano extra-literário. Sua natureza é, portanto, essencialmente "fantasiosa" e não mimética. Dessa forma, o romance gótico buscou dar ênfase a tudo aquilo que não é oriundo do mundo real, enveredando pelo onírico, o extravagante, o insólito, o macabro. Trata-se de um gênero literário que propõe uma radical ruptura com a realidade cotidiana e valoriza aquilo que não tem explicação no pensamento lógico-racional, a exemplo da manifestação do elemento sobrenatural, ou da ambientação em épocas passadas, descritas com contornos fantasiosos, promovendo a dicotomia frente à realidade.

É importante enfatizar que o romance "realista", assim como o romance gótico, também vai modificando seu discurso narrativo ao longo do tempo. Em um primeiro momento, na primeira metade do séc. XVIII, este remete a autores, tais como Defoe e

Richardson. Em suas obras destacam-se personagens picarescos (Moll Flanders é uma mulher de moral duvidosa que aplica pequenos golpes para conseguir dinheiro) e reviravoltas surpreendentes e mirabolantes (a revelação que marido de Moll é seu irmão legítimo). É durante o século XIX, que o romance realista ganha maior densidade dramática, destacando-se pelo tratamento dado a importantes questões sociais, tais como a desigualdade entre os pobres e os ricos, as dificuldades enfrentadas pelas mulheres solteiras ou descasadas em uma sociedade dominada por valores patriarcais, o abandono material na infância, a violência doméstica, etc. Dessa forma, os aspectos realistas do romance reproduzem os acontecimentos dentro do contexto histórico cultural, social e científico dessa época.

Contudo, isso não quer dizer que outros elementos da escrita romanesca não deixaram de existir em seu discurso narrativo. O romance realista do século XIX é “pincelado” por momentos melodramáticos, de cenas de ação, de humor, de suspense e lances surpreendentes e um pouco críveis- tais como o segredo de família que ao ser revelado, altera drasticamente o destino do protagonista-, mas que eram inseridos na narrativa para agradar e atrair a atenção dos leitores.

Por outro lado, os autores realistas criaram uma ilusão de realidade, revelando o cotidiano dos ingleses em seus mínimos detalhes (costumes, hábitos, vestuário, regras de etiqueta, ambientes, modo de falar, etc). Também é importante salientar que Charles Dickens, Anthony Trollope, William M. Thackeray, George Eliot, e outros em seus romances deixaram transparecer uma preocupação social, retratando em seus romances a vida como é de fato, com personagens que passam por dificuldades financeiras, experimentam dramas pessoais e enfrentam graves problemas na esfera familiar e passam grande parte do tempo em busca de seu lugar dentro da sociedade vitoriana.

Dentro da ficção realista, o chamado “romance vitoriano” procurou reproduzir da forma mais “real” possível (mimética) o modo de vida de indivíduos que viviam à época nas grandes cidades, ou mesmo na região rural. Em suas obras mais conhecidas, tais como *Oliver Twist* (1839), *David Copperfield* (1850), *A Casa Soturna* (1853), *Grandes Esperanças* (1861), Charles Dickens, autor considerado “realista” buscou retratar de modo verossímil eventos inusitados, e até mesmo assustadores e mirabolantes que ocorrem nas ruas de Londres e localidades rurais da Inglaterra. Mas, é necessário esclarecer que a escrita de Dickens apresenta peculiaridades que o diferem de outros escritores realistas de sua época (Anthony Trollope, William M. Thackeray, George Eliot).

No prefácio de *David Copperfield* da *Norton Critical Edition*, o crítico literário Jerome H. Buckley chama a atenção para os aspectos inovadores e importantes da obra, destacando-se dentre eles, o emprego de uma técnica de narração “realista”, usada por Dickens para descrever objetos e cenas que, posteriormente aparece na linguagem cinematográfica:

Nenhum romance apresenta impressões visuais mais vívidas. David, o narrador – pronuncia efeitos e técnicas cinematográficas. Ele tem o olho focado da câmera tanto para o close significativo como para grande parte do plano; ele capta igualmente o desenho da tampa de uma caixa de costura e a vastidão de uma praia tempestuosa. É capaz de organizar a luz, sombra e cor, de focalizar detalhes significativos da mobília e decoração, e padrões e objetos com tamanha clareza que definem um ambiente com sua realidade única e inesquecível – a arca ancorada do sr. Peggoty, por exemplo, ou o chalé da tia Betsey em Dover, a casa humilde dos Heep ou a bagunça doméstica de Dora. (BUCKLEY, 2014, p. 1255)

Muitos críticos literários acusaram Dickens de criar personagens femininas “planas” e estereotipadas, sem muita complexidade psicológica, tais como Agnes de *David Copperfield*, enredos carregados de sentimentalismo piegas, pautados por coincidências arbitrárias e revelações súbitas. Essas críticas negativas foram rebatidas por Raymond Williams, autor de *Cultura e Sociedade – de Coleridge a Orwell* (1958), um importante estudo que analisa o desenvolvimento do conceito de cultura, através da análise e interpretação de uma série de textos significativos, (teóricos, críticos e literários), dentre eles, romances de Dickens. Em seus comentários, Williams ressalta a importância da preocupação social nas obras do autor:

À acusação de que ele (**Dickens**- grifo meu) não passava de caricaturista e de um escritor cômico, pode-se responder que no fundo, era um moralista consciente dos impasses de seu tempo, para quem “a descência nativa do homem comum” era seu valor mais caro, um humanista romântico, “generosamente irado” que, mais do que uma mudança de sistema, advogava uma mudança de mentalidade entre os homens. (WILLIAMS *apud* VASCONCELOS, 2014, p. 1270-1271)

Também não podemos deixar de mencionar que muitos textos de Dickens se destacam por seus momentos macabros, a exemplo de uma cena de *Oliver Twist*. Nesta, o vilão Sikes “vê” o fantasma da prostituta Nancy perseguindo-o em uma estrada:

Andou com coragem até entrar na estrada; ali, a solidão e o breu fizeram subirlhe pelo corpo uma sensação de temor. Tudo ao seu redor, movendo-se ou não, tomava uma aparência temerosa. Horrorizava-lhe a ideia de que aquela forma terrível que abandonara pela manhã o seguia; era capaz de identifica-la, por trás de si, nos menores detalhes, e o vento trazia-lhe ao ouvido o som do último gemido. Parado ou a correr, aquela imagem não o deixava em paz.

Por vezes, resolvia espantar o fantasma, mas este sempre voltava às suas costas. Pela manhã estava à frente, mas agora seguia-lhe. Sentado, o espectro

se colocava atrás dele. Andando na estrada, lá estava o fantasma, como se fosse uma sepultura viva e um epitáfio feito de sangue. (DICKENS, 2002, p. 430-431)

Segundo David Punter (1980, p. 214) Dickens incorporou elementos do imaginário gótico (mortes violentas, ambientação sinistra, terríveis vilões, mocinhas em perigo, etc.) em sua escrita. Para Punter, o autor foi fortemente influenciado por Ann Radcliffe, principalmente no que se refere à criação de situações em que o protagonista é envolvido em incidentes assustadores. Punter defende a ideia de que *Oliver Twist* (1838) promove uma “gotialização da cidade de Londres”, cidade que se desdobra em duas, uma sobreposta à outra, sendo a de baixo oculta, perigosa e formada por passagens secretas, nas quais Fagin, o vilão do romance, se esconde e foge de seus inimigos.

Com Dickens, Londres tornou-se uma nova realidade que o romancista introduziu como cenário e tema de suas obras e para cuja apreensão, levando-se em conta a diversidade do objeto do ambiente físico, se fazia necessário um novo tipo de observação, um novo método, que mostra ao mesmo tempo a cidade como fato social e como paisagem humana, na qual se dramatiza uma estrutura muito complexa de sentimento (VASCONCELOS, 2014, p. 1269-1270).

O autor em seus livros retrata seres humanos com mais defeitos do que qualidades, obrigados a enfrentar situações difíceis e que encontram um modo nem sempre honesto para assegurar sua sobrevivência. Dentro desta galeria de personagens vilanescos, se destacam Fagin, de *Oliver Twist* e o misterioso Sr. Magwitch, de *Grandes Esperanças*, cuja primeira aparição ocorre em cemitério dentro de uma atmosfera sinistra e provoca uma intensa reação de terror no garoto Pip:

Um homem assustador, com uma roupa grosseira toda cinzenta, com um grande ferro na perna. Um homem sem chapéu, e com sapatos rasgados, e com um velho amarrado em torno da cabeça. Um homem havia afundado na água, e chafurdado na lama, e torcido o pé nas pedras, e se cortado nas pederneiras; e se espetado nas urtigas, e se rasgado nas urzes; que mancava, e estremecia e rosnava; e que me olhava com olhar feroz, estalando os dentes enquanto me agarrava pelo queixo. “Ah! Não me corte a garganta senhor”, implorerei apavorado. “Por favor, não faça isso, senhor.” (DICKENS, 2012, p.34)

Ainda sobre *Oliver Twist*, Dickens nessa obra revela a violência e crueldade que existiam embaixo da respeitável fachada da sociedade vitoriana (BOTTING, 1996, p.125). Também não podemos deixar de mencionar que Dickens contribui de forma significativa para a popularidade de um subgênero filiado ao gênero gótico: a história de fantasmas, a exemplo de *Christmas Carol* (1843).

Vale ressaltar que a publicação de *Oliver Twist* sinaliza uma mudança significativa no discurso narrativo do romance gótico. De modo gradativo, durante as décadas de trinta e quarenta do século XIX, podemos perceber que o romance gótico absorve elementos da estética realista, tais como a mimese de hábitos e costumes da vida cotidiana, descrição de ambientes urbanos e rurais da Inglaterra, caracterização verossímil de personagens, etc. Nesse período ainda temos o aparecimento de duas obras que trazem inovações de estilo e linguagem, as quais também têm suas origens atreladas ao gênero gótico: *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Em princípio, é difícil inserir os textos de Charlotte Brontë (*Jane Eyre*) e Emily Brontë (*O Morro dos Ventos Uivantes*) no universo gótico. Neles (ambos escritos em 1847) não há ambientação medieval, nem castelos e abadias - típicos elementos dos romances góticos. As autoras adotam um discurso narrativo realista, abarcando elementos do modo de vida no interior da Inglaterra, aspectos arquitetônicos, vestimentas, a tensa relação entre patrão e empregados, etc. Assim, a escrita das irmãs Brontë caracteriza-se por uma representação verossímil do ambiente doméstico vitoriano. Essa característica dos romances de Charlotte e Emily deve ter sido facilitada pela própria experiência de ambas no interior da região de Yorkshire, onde elas passaram grande parte de sua vida e puderam observar de perto os costumes e a forma de vida de seus habitantes.

Além disso, Charlotte e Emily retomam em seus textos um elemento que aparece de forma destacada nas narrativas de Jane Austen e materializa-se dentro da chamada “estética realista” e remonta a história social inglesa, principalmente nos séculos XVIII e XIX: a exploração do conflito entre os integrantes da classe social mais baixa e os indivíduos da aristocracia, representados pelos proprietários de terra, cujos hábitos e gostos expressam a brutalidade e sua falta de refinamento, o que nos aponta seu estágio de decadência.

Por outro lado, apesar de investirem em aspectos realistas (muito valorizado à época por leitores e crítica), tanto Charlotte como Emily exploram em suas obras o assustador e inusitado. Assim, o vívido cenário criado pelas irmãs Brontë incorpora elementos de terror e mistério e, a despeito de seu caráter "doméstico", cria um efeito semelhante aos produzidos pelos castelos medievais descritos nos textos de Ann Radcliffe e outros autores que integram a tradição gótico-literária.

Vejamos uma passagem de *Jane Eyre*, em que a protagonista descreve o aspecto externo da sinistra e velha propriedade de Thornfield e seu entorno:



Caminhando pelo gramado, ergui os olhos e observei a fachada da mansão. Tinha três andares e era de grandes proporções, embora não imensa. Não parecia o castelo de um nobre, mas a casa senhorial de um cavaleiro. Ameias no alto lhe davam uma aparência pitoresca. Por trás da fachada cinzenta se destacava um ninho de gralhas, que naquele momento vojavam. Voavam por cima do gramado e dos campos, indo pousar num charco, que havia além da cerca, e onde uma fileira de árvores espinhentas, grossas, truncadas, largas como carvalhos, davam, de forma instantânea, a explicação para o nome do lugar<sup>32</sup>. (BRONTË, C., 2014, p.122)

Esta nova configuração – que associa o contexto social e histórico do condado de Yorkshire com o sobrenatural aterrorizante – cria uma amálgama de refinada compleição estética até então inédita na literatura inglesa.

Sobre a junção de elementos góticos com a esfera doméstica nas narrativas das Brontë, Fred Botting (1996, p. 128) comenta que, dentro da cultura vitoriana, o lar era visto como refúgio frente às forças que ameaçam as relações sociais, e proporcionava consolo para a sensação de perda. No entanto, a antiga propriedade rural, *Wuthering Heights*<sup>33</sup>, além de refúgio, também funciona como prisão, e Botting salienta que nas obras de Charlotte e Emily Brontë o ambiente doméstico sempre é perturbado por forças estranhas, com contornos sobrenaturais que ameaçam promover sua desestabilização.

No entanto, é importante enfatizar que as autoras exploram a temática gótica em seus romances de forma diferenciada. Charlotte Brontë em *Jane Eyre* aderiu ao “gótico explicado”, que nos remete aos livros de Anne Radcliffe. Na trama da obra de Charlotte é instaurada uma atmosfera de mistério e terror no interior da sinistra propriedade de Thornfield, conforme demonstra a seguinte passagem, em que Jane é acordada no meio da noite por causa de um evento assustador:

Mal começara a sonhar e o sonho se desfez, afugentado por um incidente arrepiante. Uma gargalhada demoníaca – baixa, profunda, como se reprimida – rompeu o silêncio, parecendo ter sido dada bem à porta do meu quarto. A cabeceira da cama ficava perto da cama e cheguei a pensar que o diabrete estivesse na cama a meu lado, talvez sob o meu travesseiro. Ergui-me da cama, olhei em torno, mas não enxergava nada. Enquanto ainda estava assim, tentando perscrutar o escuro, o som sobrenatural se repetiu. E percebi que vinha de trás da porta. Pensei em me levantar e passar a tranca na porta. Mas, antes, tornei a gritar:

-Quem está aí?

Algo soltou um murmúrio, um gorgolejo. E passos arrastados se fizeram ouvir ao longo do corredor, indo em direção à escada que levava ao terceiro andar. Recentemente, fora construída uma porta, para isolar aquela escada. Ouvi-a abrir-se e depois fechar-se. E tudo ficou quieto. (BRONTË, C., 2014, p. 177)

---

<sup>32</sup> Thornfield quer dizer “campo de espinheiros”.

<sup>33</sup> O nome do casarão será sempre citado aqui na tese no original inglês.

No entanto, próximo ao desfecho, a autora seguindo a fórmula consagrada de Radcliffe desfaz o elemento sobrenatural. A suposta criatura monstruosa que assusta e mexe com a imaginação de Jane em algumas ocasiões, principalmente durante a noite, é Bertha Rochester, esposa de Mr. Rochester que enlouqueceu e é mantida prisioneira em um quarto secreto de Thornfield. Dessa forma, Charlotte repete um artifício de escrita amplamente empregado por Ann Radcliffe – o ser sobrenatural revela ser uma mulher que por algum motivo (ameaçou denunciar algum ato criminoso praticado pelo marido ou amante, é considerada louca, etc.) é enclausurada em um tipo de prisão. Por outro lado, podemos afirmar que o gênero gótico no texto de Charlotte se constrói a partir do sofisticado emprego do uso da narração em primeira pessoa – recurso que também será usado com muita habilidade por sua irmã, Emily em *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Assim, a linguagem em *Jane Eyre* que se concretiza por meio das observações, pensamentos e impressões da protagonista, é densa e bem trabalhada. Em várias passagens dessa obra, essa linguagem descreve de forma detalhada e “realista” o dia a dia dos moradores de uma comunidade rural inglesa, e em outros torna-se “gótica”, capaz de causar sensações de terror e estranhamento. Como exemplo, mencionamos o trecho em que Jane mostra as aquarelas que pintou a Mr. Rochester, as quais chamam a atenção seu patrão pela presença em sua composição de elementos sinistros e macabros:

O terceiro quadro mostrava a ponta de um iceberg projetando-se para um céu polar. Ao fundo dos pináculos sombrios, as luzes do norte riscavam o horizonte. Com esse pano de fundo, erguia-se, no primeiro plano, uma cabeça – uma cabeça colossal, inclinada em direção ao iceberg, encostada a ele. Duas mãos diáfanas, cruzadas sob a testa, como se a sustentassem, abriam-se para um rosto num véu de luto. Visíveis eram apenas a fronte, pálida, alva como um osso, e os olhos, fixos mortos, sem qualquer expressão, exceto o brilho do desespero. Acima das têmporas em meio às dobras do manto negro, de caráter vago e consistência semelhante à nuvem, cintilava um anel de fogo, pontilhado de chispas mais claras. Essa tiara pálida era “a imitação de uma coroa real”, e o rosto que envolvia era uma “forma impalpável”. (BRONTË, C., 2014, p. 152)

Também é digna de nota a caracterização de Mr. Rochester, modelado à semelhança do herói “gótico” byroniano. Ele é descrito pela perspectiva de Jane como um homem misterioso, soturno e melancólico que provoca na moça reações contraditórias que oscilam entre a aversão e a forte atração sexual. Alguns aspectos físicos desse personagem (expressão facial expressando crueldade, cabelos negros, porte atlético, temperamento bilioso) encontram ressonância na figura assustadora e marcante de Heathcliff:

E, e meio reclinado no sofá, o Sr. Rochester, o pé apoiado numa almofada. Olhava para Adèle e para o cachorro. A luz da lareira iluminava seu rosto. Eu já conhecia meu viajante, com suas sobranceiras vastas e escuras, a testa

quadrada, tornada ainda mais quadrada pela linha horizontal dos cabelos negros. Reconheci o nariz resoluto, mais notável para o seu caráter do que por sua beleza. As narinas dilatadas, denotando, pareceu-me, um temperamento bilioso. A boca, o queixo e mandíbula tinham um aspecto cruel –sim, todos três, disso estou certa. O corpo, agora sem capa, pareceu-me harmonioso em relação ao semblante. Era uma boa figura do ponto de vista atlético- ombros largos, flanco estreito -, mas não era nem alto nem bonito. (BRONTË, C., 2014, p. 145)

Se é possível afirmar que Charlotte somente repetiu artifícios encontrados no “gótico explicado”, o mesmo não pode ser dito sobre sua irmã, Emily. Em seu único e inesquecível romance, *O Morro dos Ventos Uivantes*, ela investiu na reformulação de temas e motivos do “gótico sobrenatural”, que remonta a obras do calibre de *Frankenstein*. Mesmo revisitando o universo gótico, Emily Brontë imprime nele uma visão muito peculiar e diferenciada, atribuindo-lhe um aspecto inovador, transgressivo e realista até então nunca visto na literatura inglesa, conforme veremos no próximo item.

### **3.2. O modo “gótico” de narração em *O Morro dos Ventos Uivantes***

Um dos aspectos góticos mais marcantes do romance de Emily Brontë é a antiga propriedade rural que dá título ao texto e que é dominada por forças sobrenaturais e também por elementos assustadores da Natureza. A autora desenvolve sua narrativa “gótica” a partir de outro importante elemento: os relatos feitos por seus personagens-narradores. Assim, a estética gótica da obra se faz por meio das “vozes” alternadas de Lockwood, Nelly Dean e também em certa medida, de Isabella, esposa de Heathcliff e de Catherine, a protagonista que relatam eventos, alguns deles, com contornos sobrenaturais, sob um ponto de vista muito particular, criando-se, assim, tensões em seu enredo, de modo que não seja possível separar aqueles que são reais de outros que têm seu surgimento na esfera do sobrenatural.

Estratégia semelhante já se encontra por exemplo, nas narrativas epistolares do século XIX e também, principalmente em *Frankenstein* que narra situações extraordinárias sob o enfoque de diferentes perspectivas. Ali, os eventos são relatados por três “vozes”: a do capitão Walton, a de Victor Frankenstein e a do monstro. A leitura em paralelo dos dois romances permite visualizar melhor as especificidades de cada texto.

Ambas as obras se iniciam em um espaço desolado (a antiga propriedade rural e a paisagem inóspita da região do Ártico), cenários de intenso frio e neve, que simbolicamente remetem ao isolamento e a morte. Nos dois textos ocorre ainda uma “história dentro de outra história”, um artifício amplamente empregado nos séculos XVIII e XIX. Em ambos a chamada “narrativa moldura” é marcada pela atmosfera sobrenatural:

em *Frankenstein*, com a criação do monstro (descrito como uma figura fantasmagórica pelo capitão Walton; em *O Morro dos Ventos Uivantes*, com a aparição do fantasma de Catherine.

Além disso, os eventos extraordinários que ocorrem nos dois romances são “vivenciados” e narrados pelos personagens principais. Dessa forma, situações anormais descritas em *Frankenstein* e *O Morro dos Ventos Uivantes* assumem uma aparência “realista”, de modo a tornarem-se verossímeis para os leitores. Por outro lado, esses protagonistas-narradores não são totalmente confiáveis, uma vez que eles demonstram uma certa dose de ceticismo em seus comentários – uma característica marcante na fala de Mr. Lockwood ou explicam e comentam os fatos, visando torná-los mais empolgantes, a exemplo de Nelly Dean.

Assim, em algumas passagens dessas duas obras, somente temos um vislumbre de algumas situações, tais como criação artificial do monstro em *Frankenstein* ou a aparição dos fantasmas de Catherine e Heathcliff nos morros, de modo que esses acontecimentos sobrenaturais permaneçam em uma zona de fronteira entre o real e a ilusão, criando-se assim uma ambiguidade nos dois textos.

No romance de Brontë, este aspecto ambíguo que causa uma indefinição entre o imaginário e a realidade, já se faz a partir de suas linhas iniciais. Os primeiros capítulos da obra são contados pela perspectiva do narrador-protagonista, Mr. Lockwood que se destaca por ter uma personalidade peculiar. Seu nome (derivado do substantivo “lock”, fechadura ou cadeado, e do verbo “to lock”, trancar, e “wood”, que remete ao espaço fechado) parece torná-lo algo ensimesmado ou enclausurado, e, assim sua figura evoca a dos heróis byronianos, que se isolam da sociedade devido à insatisfação pessoal.

Por outro lado, Lockwood, em alguns aspectos se assemelha aos personagens descritos nos romances “realistas” dos séculos XVIII e XIX: ele é descrito como homem culto, refinado e que aparentemente age de acordo com os padrões morais e sociais. Lockwood afirma que decidiu deixar a grande cidade (provavelmente Londres) para alojar-se algum tempo no interior, visando encontrar ali conforto e tranquilidade. Vale ressaltar que ele tem boa situação financeira já que paga adiantado pelo aluguel de um ano de Thrushcross Grange. Por ter origem e costumes muito diversos dos habitantes de Yorkshire, esse personagem representa na obra o olhar estrangeiro, que reage com ironia, medo e até mesmo pavor diante daquilo que é muito diferente do que ele conhece e está acostumado a ver.

Lockwood se vê diante de ações e situações, que não consegue entender e lhe provocam sensações de desconforto, estranhamento e até mesmo horror. É também por

meio do olhar desconfiado e tom ora cético, ora “fantasioso” das falas desse personagem-narrador que o leitor é inserido no sinistro ambiente de *Wuthering Heights*. Ou seja, Brontë faz uso da “voz” de Lockwood para ressaltar o elemento incomum e extraordinário que se configura no principal cenário de sua obra. É possível afirmar que o aspecto gótico de seu romance é construído a partir da forma como Lockwood “enxerga” os acontecimentos que ocorrem nesse lugar, que por escaparem de sua plena compreensão tornar-se estranhos, e até mesmo podem assumir contornos sobrenaturais.

Inicialmente, quando ele chega a Thrushcross Grange para passar uma temporada, ele define a si próprio como “um misantropo”, que se isolou do convívio social após uma decepção amorosa. Embora reconheça sua parcela de fracasso em sua tentativa de criar um elo de afeto, ele se compara a um caramujo, admitindo assim seu desejo de viver longe da agitação da grande cidade. Devido a sua extrema sensibilidade e sua forte tendência para fantasiar a realidade, ele busca uma identificação imediata com seu senhorio, Heathcliff. Sem nem mesmo conhecê-lo, Lockwood acredita que ele também é misantropo que está cansado de viver na sociedade agitada, que optou por viver no isolamento.

Em uma passagem da obra, o narrador-protagonista após retornar de *Wuthering Heights* manifesta sua impressão sobre Heathcliff:

I have just returned from a visit to my landlord - the solitary neighbour that I shall be troubled with. This is certainly a beautiful country! In all England, I do not believe that I could have fixed on a situation so completely removed from the stir of society. A perfect misanthropist's heaven: and Mr. Heathcliff and I are such a suitable pair to divide the desolation between us. A capital fellow! He little imagined how my heart warmed towards him when I beheld his black eyes withdraw so suspiciously under their brows, as I rode up, and when his fingers sheltered themselves, with a jealous resolution, still further in his waistcoat, as I announced my name<sup>34</sup>. (BRONTË, 2003, p. 3)

Pela maneira como se expressa podemos ver que Lockwood cria uma imagem de Heathcliff. O narrador define esse homem animalesco e taciturno como um “sujeito notável” em sua misantropia, embora enfatize seu olhar desconfiado, que denota sua dificuldade em estabelecer relações sociais, um traço de sua personalidade que faz com o personagem-narrador se identifique ainda mais com ele.

---

<sup>34</sup> "Acabo de voltar de uma visita a meu senhorio, o único vizinho de quem posso recear inquietações. Pois na verdade isto aqui é uma terra linda! Creio que na Inglaterra inteira eu não descobriria local mais inteiramente afastado do bulício social: é o paraíso dos misantropos. E o Sr. Heathcliff e eu somos o par adequado para entre nós dividirmos esta solidão. Sujeito notável! Nem adivinhou decerto o impulso de simpatia que por ele senti quando, ao avançar o cavalo, vi-lhe os olhos pretos recuando suspeitos por sob o cenho fechado, ou quando afundou ainda mais no colete os dedos desconfiados e resolutos, ao anúncio do meu nome." (Tradução de Raquel de Queiroz)

Lockwood se apresenta a Heathcliff com um comportamento amigável, como seu novo inquilino que tinha tomado a liberdade de visitá-lo, exprimindo o que chama de “esperança de não o importuná-lo”. Ele também expressa o desejo de arrendar Thrushcross Grange, quando Heathcliff o interrompe bruscamente. Seu senhorio deixa claro que a propriedade é sua e não admite que ninguém o incomode. Em seguida, “falando entre os dentes”, Heathcliff convida seu locatário a entrar em sua casa. O convite feito a Lockwood reforça sua falsa impressão de que Heathcliff e ele formam o par ideal na solidão e no isolamento. O narrador durante seu relato também revela sua curiosidade sobre o passado da antiga casa – um artifício usado por Brontë para criar expectativa nos leitores sobre o que teria acontecido naquele lugar decadente e isolado há muitos anos atrás.

Quando se encontra dentro dela, Lockwood mostra-se desorientado e incapaz, ao menos no início, de entender a verdadeira natureza das relações entre os indivíduos que moram em Wuthering Heights. Ele comete vários erros de interpretação que o colocam em várias situações de desconforto e constrangimento (FEGAN, 2008, p. 15). Na segunda ocasião em que visita a antiga propriedade rural, Lockwood chama uma jovem que lá se instalou de “Sra. Heathcliff”, uma vez que acredita que é a esposa de seu anfitrião, quando na verdade, ela é sua nora. Lockwood fica impressionado com a beleza da moça e a descreve com contornos “românticos”, que ressaltam sua aparência de anjo ou fada. Também em sua descrição, o narrador salienta o olhar dela entre o escárnio e um tipo de desespero, que ele afirma ser não natural em tal “criatura”:

She was slender, and apparently scarcely past girlhood: an admirable form, and most exquisite little face that I have ever had the pleasure of beholding: small features, very fair; flaxen ringlets, or rather golden, hanging loose on her delicate neck; and eyes – had they been agreeable in expression, they would have been irresistible. Fortunately, for my susceptible heart, the only sentiment they evinced hovered between scorn and a kind of desperation, singularly unnatural to be detected there<sup>35</sup>. (BRONTË, 2003, p. 9)

Posteriormente, achando que o marido da jovem é Hareton - que acredita ser filho de Heathcliff devido à semelhança física e o comportamento agressivo de ambos -, Lockwood diz a ele que “tem sorte por possuir a boa fada”. Diante disso, o rapaz reage de forma violenta, respondendo-lhe com palavras de baixo calão. Heathcliff ao ver essa

---

<sup>35</sup> "Era delgada e dava a impressão de mal sair da meninice; um porte admirável e o mais rosto que já tive o prazer de olhar. Feições miúdas e regularíssimas; cabelos louros, ou antes, dourados, soltos ao redor do pescoço esbelto; os olhos, se tivessem uma expressão agradável, seriam irresistíveis. Graças a Deus, para o meu suscetível coração, o único sentimento que eles mostravam oscilavam entre o escárnio e uma espécie de desespero, singularmente estranho de ver-se em tal criatura." (Tradução de Raquel de Queiroz)

cena embaraçosa, esclarece a verdade, demonstrando sentir desprezo por seu locatário. Logo depois, Hareton também revela sua verdadeira origem e faz uma ameaça a Lockwood:

“Unhappy in your conjectures, sir!” observed my host; “we neither of us have the privilege of owning your good fairy; her mate is dead. I said she was my daughter-in-law: therefore, she must have married my son.”  
“And this young man is —”  
“Not my son, assuredly!”  
Heathcliff smiled again, as if it were rather too bold a jest to attribute the paternity of that bear to him.  
“My name is Hareton Earnshaw,” growled the other; “and I’d counsel you to respect it!”<sup>36</sup> (BRONTË, 2003, p. 11)

Em alguns momentos, Lockwood deixa transparecer que por trás de sua aparência tranquila, ele esconde sentimentos que o tornam propenso a atos de violência e agressividade. Diante da provocação de Hareton, o narrador-persoagem afirma que teve vontade de dar-lhe bofetadas ou debochar de sua aparência selvagem de “urso”. Lockwood também diz que começou a se sentir incomodado com o que chama ironicamente de “aprazível ambiente familiar” e demonstra sinais de perturbação com a “atmosfera espiritual” instaurada nesse cenário que anula o conforto físico que sentira quando lá havia chegado. Logo depois, ele vê pela janela o tempo tempestuoso, marcado pelo vento e grossa neve, dois elementos que tornam o local ainda mais inóspito. Na sequência, Lockwood pergunta a todos que estão na sala se alguém pode ajudá-lo a ir até o local onde está hospedado, mas não obtém resposta.

Então, ele ouve um comentário maldoso de Joseph e, acreditando que o criado o ofendera, investe na sua direção, procurando agredi-lo fisicamente. No entanto, logo depois, é revelado que o criado havia dirigido a palavra a outra pessoa: Catherine, a nora de Heathcliff. É devido a um motivo banal – por ela estar na beira do fogo sem fazer nada, que a jovem inicia uma discussão com Joseph.

Novamente, o personagem-narrador se vê numa estranha situação, em que ele enfatiza o comportamento agressivo e rústico dos habitantes de Wuthering Heights. Catherine, antes passiva e delicada – vista como uma criatura angelical por Lockwood –, revela ser agressiva e violenta, assim como Heathcliff e Hareton, ao ameaçar Joseph de causar-lhe mal por meio do uso de artes de magia negra, caso não pare de provocá-la:

---

<sup>36</sup> - O senhor não tem sorte nas suas conjecturas – observou o dono da casa. – Nenhum de nós goza dos privilégios de ser o possuidor da boa fada; o marido dela morreu. Mas, como lhe disse que é minha nora, claro que foi casada com um filho meu.

-E esse rapaz é...

-Não é meu filho, naturalmente.

Heathcliff tornou a sorrir, como se fosse uma pilhéria por demais forte a paternidade daquele urso.

- O meu nome é Hareton Earnshaw – resmungou o rapaz – e previno-o de que o respeite.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

“You scandalous old hypocrite!” she replied. “Are you not afraid of being carried away bodily, whenever you mention the devil’s name? I warn you to refrain from provoking me, or I’ll ask your abduction as a special favour! Stop! look here, Joseph,” she continued, taking a long, dark book from a shelf. ‘I’ll show you how far I’ve progressed in the Black Art - I shall soon be competent to make a clear house of it. The red cow didn’t die by chance; and your rheumatism can hardly be reckoned among providential visitations!’”

“Oh, wicked, wicked!” gasped the elder; ‘may the Lord deliver us from evil!’ “No, reprobate! you are a castaway - be off, or I’ll hurt you seriously! I’ll have you all modelled in wax and clay; and the first who passes the limits I fix, shall - I’ll not say what he shall be done to - but, you’ll see! Go, I’m looking at you!” The little witch put a mock malignity into her beautiful eyes, and Joseph, trembling with sincere horror, hurried out, praying, and ejaculating “wicked” as he went.

I thought her conduct must be prompted by a species of dreary fun; and, now that we were alone, I endeavoured to interest her in my distress<sup>37</sup>. (BRONTË, 2003, p. 12 e 13)

Apesar dessa situação assustadora deixá-lo momentaneamente perturbado, Lockwood refere-se com ironia à “falsa malignidade” de Catherine, deixando explícita sua descrença nos poderes sobrenaturais da moça. Embora, a prática de bruxaria se revele uma farsa, esse artifício tem o efeito desejado: horrizado, Joseph deixa a sala convencido que ela tem uma natureza maligna – “*wicked*”, no original-, e, por isso, é capaz de causar-lhe mal com seus feitiços. O personagem-narrador também não deixa de esboçar seu divertimento diante do desfecho desse inusitado evento, uma vez que o vê revestido de humor.

Na sequência, Lockwood procura sensibilizar Catherine e pede a ela que lhe dê referências para que possa reconhecer o caminho de casa, uma vez que tudo está totalmente coberto de neve. Diante do pedido dele, a moça tem uma reação violenta e diz que Lockwood deveria tomar o mesmo caminho por onde veio. Novamente, ele insiste e lhe faz um apelo. Ela responde rispidamente e insinua a Lockwood sua condição de

---

<sup>37c</sup> Durante um momento eu supus que aquela tirada me visava; e assaz enfurecido, caminhei para o idoso patife com a atenção de o atirar porta afora, aos pontapés. A resposta da Sra. Heathcliff deteve-me, entretanto.

-Seu velho hipócrita! Escandaloso! Não tem medo que o diabo lhe carregue o corpo, toda vez que o chama pelo nome? É bom parar de me provocar, estou lhe avisando! Se não, arranjo que o demônio carregue com você, a pedido meu. Escute! Escute, Joseph –e, falando assim, a moça apanhou de uma prateleira um livro comprido e escuro -, vai ver como estou adianta em magia negra. Qualquer dia hei de poder limpar esta casa. Não é a toa que a vaca vermelha morreu; e ninguém achará que seu reumatismo, Joseph, é uma graça do Senhor.

-Oh! Demônio! –arquejou o velho.- Livre-nos Deus de todo o mal!

-Não, réprobo! Você é o excumungado! Fora, fora, senão posso ferí-lo seriamente. Hei de modelar a figura de vocês todos em cera e em argila; o primeiro que ultrapassar os limites que eu tracei... não digo o que lhe acontecerá ....., mas não de ver! Fora! Olhe que eu o trago debaixo de minhas vistas!

E a pequena bruxa pôs nos lindos olhos uma zombeteira maldade; Joseph tremendo de sincero horror, fugiu resmungado preces e bradando: “Demônio”! Cuidei que o procedimento dela fosse uma espécie de sinistra pilhéria. E agora, que estávamos sós, tentei interessá-la em minha difícil situação.” (Tradução de Raquel de Queiroz)



prisioneira em Wuthering Heights, que a tornou um ser selvagem, desumanizado e arisco. Além disso, Lockwood percebe que Catherine vive em uma situação de isolamento e solidão:

“Then, if you hear of me being discovered dead in a bog, or a pit full of snow, your conscience won’t whisper that is partly your fault?”  
“How so? I cannot escort you. They wouldn’t let me go to the end of the garden-wall.”  
“You! I should be sorry to ask you to cross the threshold, for my convenience, on such a night,” I cried. “I want you to *tell* me my way, not to *show* it; or else to persuade Mr. Heathcliff to give me a guide.”  
“Who? There is himself, Earnshaw, Zillah, Joseph, and I. Which would you have?”  
“Are there no boys at the farm?”  
“No, those are all.”  
“Then it follows that I am compelled to stay.”  
“That you may settle with your host. I have nothing to do with it.”<sup>38</sup>  
(BRONTË, 2003, p. 13)

Logo depois, Lockwood tenta convencer seu anfitrião a hospedá-lo. Contudo, Heathcliff não atende seu pedido e além disso diz a ele com desdém “que aquilo deveria lhe servir de lição para não fazer mais passeios temerários naquela região”. Sentindo-se cada vez mais perturbado diante das atitudes de violência, desdém e grosseria dos moradores de Wuthering Heights, além da atmosfera sobrenatural que envolve esse sinistro ambiente, Lockwood desiste de pernoitar ali. Para poder iluminar seu caminho, ele toma uma lanterna, tencionando devolvê-la no dia seguinte. No entanto, Joseph o chama de ladrão e liberta dois cães para impedirem sua fuga:

On opening the little door, two hairy monsters flew at my throat, bearing me down, and extinguishing the light, while a mingled guffaw from Heathcliff and Hareton put the copestone on my rage and humiliation.  
Fortunately, the beasts seemed more bent on stretching their paws, and yawning, and flourishing their tails, than devouring me alive; but they would suffer no resurrection, and I was forced to lie till their malignant masters pleased to deliver me: then, hatless and trembling with wrath, I ordered the miscreants to let me out - on their peril to keep me one minute longer - with

---

<sup>38</sup> -Então, se a senhora ouvir dizer que eu fui encontrado morto num pântano, ou num buraco cheio de neve, sua consciência não segredará que em parte foi culpada?

-Por quê? Não posso acompanhá-lo. Eles não me deixariam ir nem até o muro do jardim.

- *A senhora!* Mas eu não me atreveria a lhe pedir que cruzasse o umbral da entrada para me ajudar em uma noite como a de hoje! – bradei. – Quero que me ensine o caminho e não o *mostre*; ou então convença o Sr. Heathcliff a me dar um guia.

-Quem? Aqui só estamos eu, ele, Earnshaw, Zillah, Joseph e eu. Quem quer o que senhor vá?

-Não há empregados na granja?

-Não. Só esses em quem falei.

-Deduz-se então que sou obrigado a ficar.

-Resolva esse assunto com o dono da casa. Não tenho nada com isso.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

several incoherent threats of retaliation that, in their indefinite depth of virulency, smacked of *King Lear*<sup>39</sup>. (BRONTË, 2003, p. 14)

É digna de nota a menção explícita a *Rei Lear* e a ligação com essa tragédia de William Shakespeare não se restringe a isso, mas serve também para interligar a essência do romance a dois temas “góticos” que aparecem de forma recorrente em textos do dramaturgo inglês: a vingança e a loucura. Importante notar que Lear jura vingança quando é banido pelas filhas para um pântano, o qual ficava justamente em Yorkshire, mesma localidade escolhida por Brontë.

Após ser ameaçado pelos cães de Heathcliff – que ao ver o terror de seu locatário reage com um sorriso maligno -, Lockwood é acolhido por Zillah, a única criada de *Wuthering Heights*, que o conduz a um quarto para passar a noite. Ali, ele fica curioso e também muito assustado com o comentário da moça sobre o cômodo, de que esse lugar era mantido trancado “devido às esquisitices de seu patrão” [“odd notion of his master” no original] (BRONTË, 2010, p. 30).

Inserido nesse cenário sinistro, em que é criado gradativamente o efeito do *unheimlich* (ou inquietante, de Freud), Lockwood demonstra especial interesse pelas inscrições feitas no batente de sua janela, onde se destaca a grafia de um nome, Catherine, acrescido de três sobrenomes diferentes: Earnshaw, Heathcliff e Linton.

Este nome grafado sucessivas vezes demonstra o conflito da jovem, cuja identidade é multiplicada, mas também fragmentada, denotando traços de diferentes personalidades e épocas diferentes. Mais tarde, semiacordado, Lockwood vê as letras insinuarem-se pelos ares, ganhando contornos extraordinários, que antecipam a aparição do fantasma da moça.

In vapid listlessness I leant my head against the window, and continued spelling over Catherine Earnshaw - Heathcliff - Linton, till my eyes closed; but they had not rested five minutes when a glare of white letters started from the dark, as vivid as spectres - the air swarmed with Catherines; and rousing myself to dispel the obtrusive name, I discovered my candle-wick reclining on one of the antique volumes, and perfuming the place with an odour of roasted calf-skin.<sup>40</sup> (BRONTË, 2003, p. 16)

---

<sup>39</sup> “No que eu abria a porta pequena, dois monstros peludos saltaram-me à garganta, derrubando-me e apagando a luz; e uma gargalhada simultânea de Heathcliff e Hareton foi a última gota na minha raiva na minha humilhação. Felizmente, as feras pareciam sentir mais apetite por estirar as garras, bocejar e abanar as caudas do que me devorar vivo. Mas não tolerariam a minha ressurreição e fui obrigado a jazer imóvel até que aprouve a seus perversos donos dar-me liberdade. Sem chapéu, trêmulo de ódio, ordenei aqueles fascinóras que me deixassem partir – se me retivessem por mais um minuto seria por sua conta e risco. Usei de tantas e incoerentes ameaças de desforra, que na sua profunda vaga ferocidade, tinham elas o sabor igual às do *rei Lear*.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>40</sup> “Em uma mórbida apatia encostei a cabeça de encontro à lucarna e continuei a soletrar os nomes de Catherine Earnshaw; Heathcliff, Linton, até que meus olhos se fecharam; mas não estavam eles assim há cinco minutos, quando uma chuva de letras brancas saltou do escuro, tão vívidas quanto espectros; a ar

Assustado pela presença fantasmagórica das Catherines, Lockwood busca escapar da perturbação causada pelo nome inoportuno e começa a ler um livro, a Bíblia, onde encontra várias anotações feitas por Catherine nas margens e que formam uma espécie de diário íntimo.

Dessa forma, o foco narrativo é transferido para Catherine Earnshaw e, assim, eventos passados são recapitulados sob a forma de *flashback* e narrados por meio de sua perspectiva. É desse modo que o leitor e Lockwood entram em contato com uma retrospectiva dramática da infância da protagonista, quando Heathcliff foi vítima de violência e maus tratos pelo irmão dela, Hindley:

“How little did I dream that Hindley would ever make me cry so!” she wrote. “My head aches, till I cannot keep it on the pillow; and still I can’t give over. Poor Heathcliff! Hindley calls him a vagabond, and won’t let him sit with us, nor eat with us any more; and, he says, he and I must not play together, and threatens to turn him out of the house if we break his orders. “He has been blaming our father (how dared he?) for treating H. too liberally; and swears he will reduce him to his right place<sup>41</sup> -” (BRONTË, 2003, p. 18)

As anotações feitas por Catherine também descrevem Joseph, vendo nele uma figura vilanesca. Nas perspectivas de Catherine (e Lockwood), o criado de Wuthering Heights incorpora o lado negativo da doutrina religiosa cristã protestante. Ele representa o fanatismo religioso no que se refere à utilização de violência para punir os pecados que enxerga em todos, principalmente em Catherine e Heathcliff, e deixa entrever traços de sadismo, dada a satisfação com que presencia as crianças sendo castigadas por Hindley:

I had just fastened our pinafores together, and hung them up for a curtain, when in comes Joseph, on an errand from the stables. He tears down my handiwork, boxes my ears, and croaks: “T’ maister nobbut just buried, and Sabbath not o’ered, und t’ sahd uh’t gospel still i’ yer lugs, and yah darr be laiking! shame on ye! sit ye dahn, ill childer! they’s good books enugh if ye’ll read ‘em: sit ye dahn, and think uh yer sows!”<sup>42</sup>(BRONTË, 2003, p. 17)

---

pupulava de Catherines. Ergui-me, a fim de esconjurar o nome invasor, e verifiquei que o pavio da vela se dobrava sobre um dos antigos volumes, enchendo tudo com um cheiro de couro queimado.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>41</sup> “Nem em sonhos pensaria eu que Hindley fosse capaz de me fazer chorar deste modo. Eu estou com a cabeça doendo tanto que não a posso encostar no travesseiro. Mas, nem assim me rendo. Pobre Heathcliff! Hindley diz que ele é um vagabundo e que não o deixará sentar-se nem comer conosco; diz ainda que dois não devemos brincar juntos e chega a fazer ameaças de o expulsar de casa se não cumprirmos suas ordens. Tem censurado nosso pai (como se atreve?) por tratar H. com excessiva liberdade e jura que o fará conhecer seu lugar...” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>42</sup> “Mal eu tinha amarrado os nossos bibes, pendurando-os à frente como uma cortina, chegou Joseph de volta do estábulo. Arrancou meu cortinado, deu-me um tapa e rosnou: – O patrão ainda está quente na cova, o Sabbath não terminou, as palavras do Evangelho ainda estão zunindo nos ouvidos de vocês e têm coragem de brincar! Que vergonha! Andem, sentem-se, suas coisinhas ruins! Se quiserem ler, livros bons não faltam! Sentem-se e que cada um pense em sua alma!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

Após a leitura das anotações de Catherine, o foco de narração retorna novamente para Lockwood e ele descreve um sonho, no qual se encontra com Joseph, que o guia em um caminho coberto por uma espessa neve. Durante todo o trajeto, o velho maltrata Lockwood porque ele se esquecera de trazer seu cajado de peregrino, o que supostamente o impediria de entrar em sua própria casa. Assim, o cajado aparece no texto de Brontë como símbolo de agregação ou pertencimento a uma comunidade: só quem o possui é admitido. Além disso, se lembrarmos que Moisés carregava um cajado (hábito também do Papa católico), vemos que se trata de símbolo de poder e de comando. Durante esse trajeto no sonho, Lockwood também descobre que não está indo para casa, como pensava, mas em direção a uma capela, “que fica em um local elevado, próximo a um pântano, cuja lama turfosa dizem que embalsama otimamente os poucos cadáveres ali depositados” (BRONTË, 2010, p. 35).

Inserido nesta paisagem gótica que se configura a partir de elementos macabros (pântano, cadáveres), ele também toma conhecimento que encontrará o pastor Jabes Branderham, e decide ir até a capela com a intenção de desmascará-lo. Diante do sermão intitulado “Setenta vezes sete vezes”, cujo tema é o perdão e que está sendo pregado pelo pastor Branderham, Lockwood reage com demonstrações de revolta e ira, ao tomar conhecimento de sua extensão:

However, in my dream, Jabes had a full and attentive congregation; and he preached - good God! what a sermon; divided into *four hundred and ninety parts*, each fully equal to an ordinary address from the pulpit, and each discussing a separate sin! Where he searched for them, I cannot tell. He had his private manner of interpreting the phrase, and it seemed necessary the brother should sin different sins on every occasion. They were of the most curious character: odd transgressions that I never imagined previously<sup>43</sup>. (BRONTË, 2003, p. 19)

Ele também constata que o pastor tem um entendimento peculiar do texto bíblico. E, quando ele demonstra publicamente seu desagrado diante da extensa duração do sermão que está sendo pregado, o pastor Branderham o critica por sua atitude de rebeldia. Lockwood é chamado pelo pastor de “homem”, termo que denota o sentido de “pecador” e também é agredido pelos membros da comunidade religiosa. Nesse momento eles

---

<sup>43</sup> “No meu sonho, entretanto, Jabes pregava para uma grande e atenta congregação; e, Senhor Deus!, que sermão pregava!, dividido em *quatrocentos e noventa partes*, cada uma dessas partes do tamanho da prática comum de púlpito, e cada uma delas discutindo um pecado especial! Onde arranjava esse homem esses pecados, não o sei. Tinha uma maneira particular de interpretar o texto e parece que o fiel deveria cometer diferentes pecados de cada ocasião. Tinham esses pecados as mais curiosas características, singulares transgressões que eu jamais imaginava antes.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

também se agridem mutuamente, demonstrando assim o sentimento reprimido de ódio que nutrem uns pelos outros:

*'Thou art of Man!'* cried Jabes, after a solemn pause, leaning over his cushion. 'Seventy times seven times didst thou gapingly contort thy visage - seventy times seven did I take counsel with my soul - Lo, this is human weakness: this also may be absolved! The First of the Seventy-First is come. Brethren, execute upon him the judgment written. Such honour have all His saints!'

With that concluding word, the whole assembly, exalting their pilgrim's staves, rushed round me in a body; and I, having no weapon to raise in self-defence, commenced grappling with Joseph, my nearest and most ferocious assailant, for his. In the confluence of the multitude, several clubs crossed; blows, aimed at me, fell on other sconces. Presently the whole chapel resounded with rappings and counter rappings: every man's hand was against his neighbour; and Branderham, unwilling to remain idle, poured forth his zeal in a shower of loud taps on the boards of the pulpit, which responded so smartly that, at last, to my unspeakable relief, they woke me<sup>44</sup>. (BRONTË, 2003, p. 19-20)

Perto de seu desfecho, o sonho de Lockwood torna-se aos poucos um pesadelo e termina com Branderham sem querer ficar ocioso, dando vazão ao seu zelo “esmurrando com força os rebordos do púlpito; e tal barulho fazia, que, afinal, para meu inexprimível alívio, acordou-me” (BRONTË, 2010, p. 36).

Esta passagem do sonho/pesadelo de Lockwood encontra ressonância no evento narrado por Catherine, no qual Joseph obrigou a ela e Heathcliff a ficarem durante muito tempo ouvindo sua pregação que é vista por ambos como uma cruel forma de punição. Dessa forma, a autora em seu romance enfatiza o lado negativo da religião, uma vez que a maneira distorcida com que é pregada pode produzir um efeito contrário: em vez de propagar a paz, ela pode induzir a violência, o sadismo e, assim, provocar reações de revolta, que se manifestam de forma intensa na protagonista.

Lockwood descobre que intenso barulho que o tinha despertado não era o cajado do pastor Branderham, mas de outra natureza, bem mais simples: um ramo de abeto que bate à sua janela sucessivas vezes. Nesta passagem do romance, o uso de verbos no texto de Brontë, tais como “lembro-me bem” e “escutava”, e a referência ao que havia notado “quando estava desperto”, sugerem que o personagem se encontra semiacordado, ou seja, ele está em estado intermediário, ou seja, de vigília, entre o despertar e o sono. A ânsia

---

<sup>44</sup> “– *“Tu és o homem”* – bradou Jabes depois de uma pausa solene, inclinando-se sobre o coxim do púlpito. – Setenta vezes sete vezes contorceste o rosto num bocejo. Setenta vezes sete vezes consultei minha alma... Vê, disse eu, é humana sua fraqueza: isso também deve ser perdoado! O primeiro do septuagésimo primeiro chegou. Irmãos, cumpri com ele o julgamento que está escrito. Esta honra será de todos os santos do Senhor! Àquela palavra final, a congregação inteira, soerguendo os bordões de peregrino, juntou-se ao meu redor como um só homem; e eu, sem arma para me defender, agarre-me com Joseph, meu mais próximo e feroz agressor, afim de de lhe tomar a clava. No aperto da multidão vários bastões se chocaram; golpes que me eram dirigidos caíam sobre outras cabeças. A capela inteira ressoava aos ataques e contra-ataques; a mão de cada homem estava erguida contra o seu vizinho.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

de livrar-se do som perturbador, que não o deixa dormir, faz Lockwood esmurrar a vidraça para arrancar o galho. A quebra do vidro equivale ao rompimento de um limiar que separa o real e a ilusão, e, conseqüentemente, irrompe a manifestação do elemento sobrenatural, carregado de efeitos de horror:

This time, I remembered I was lying in the oak closet, and I heard distinctly the gusty wind, and the driving of the snow; I heard, also, the fir bough repeat its teasing sound, and ascribed it to the right cause: but it annoyed me so much, that I resolved to silence it, if possible; and, I thought, I rose and endeavoured to unhasp the casement. The hook was soldered into the staple: a circumstance observed by me when awake, but forgotten. 'I must stop it, nevertheless!' I muttered, knocking my knuckles through the glass, and stretching an arm out to seize the importunate branch; instead of which, my fingers closed on the fingers of a little, ice-cold hand! The intense horror of nightmare came over me: I tried to draw back my arm, but the hand clung to it, and a most melancholy voice sobbed, 'Let me in - let me in!' 'Who are you?' I asked, struggling, meanwhile, to disengage myself. 'Catherine Linton,' it replied, shiveringly (why did I think of LINTON? I had read EARNSHAW twenty times for Linton) - 'I'm come home: I'd lost my way on the moor!' As it spoke, I discerned, obscurely, a child's face looking through the window. Terror made me cruel; and, finding it useless to attempt shaking the creature off, I pulled its wrist on to the broken pane, and rubbed it to and fro till the blood ran down and soaked the bedclothes: still it wailed, 'Let me in!' and maintained its tenacious gripe, almost maddening me with fear.<sup>45</sup> (BRONTË, 2010, p. 20 e 21)

Apesar de Lockwood afirmar que se sentiu tomado por um “horror de pesadelo”, essa passagem, uma das mais marcantes do romance de Brontë, destaca-se por seu aspecto realista. Para Alison Milbank, este “sonho sangrento” é muito vívido, o que não impede que seu *status* sobrenatural também seja inquestionável, uma vez que a criatura se identifica como a Catherine morta há cerca de vinte anos (2010, p. 162). Ainda de acordo com Milbank, essa passagem no romance tem uma significação simbólica: a janela da antiga casa representa uma espécie de fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Nesse sentido, a reação irracional demonstrada por Lockwood de puxar Catherine

---

<sup>45</sup>“ Dessa vez, lembro-me bem, estava deitado no leito – e escutava distintamente as rajadas do vento e o cair da neve; ouvia também o som irritante do galho de abeto, mas dessa vez não lhe confundia a origem; contudo, não deixava de me aborrecer muitíssimo – tanto que resolvi fazê-lo calar, se possível; cuidei que me levantava e tentava abrir os postigos. O gancho estava soldado à chapa da fechadura, circunstância que eu observara quando desperto, mas esquecera. “De qualquer modo, tenho que acabar com isso”, murmurei, batendo com os nós dos dedos de encontro ao vidro estendendo o braço a fim de alcançar o ramo inoportuno; mas, em lugar dele, os meus dedos se fecharam em torno de uma mão pequena e geleda! O intenso horror de pesadelo apoderou-se de mim; tentei retirar o braço, porém a mão gélida o prendia e uma voz – a melancólica das vozes – soluçava: “Deixe-me entrar... Deixe-me entrar!”.

-Quem é? –perguntei, sem deixar de lutar por libertar-me.

-Catherine Linton – respondeu a voz tremente (por que pensei eu em *Linton*? Lera *Earnshaw* vinte vezes mais repetido do que *Linton*). – Voltei para casa. Perdi-me na charneca.

E, enquanto a voz falava, avistei obscuramente um rosto de criança olhando através da janela. O terror fez-me cruel; e, sabendo que era inútil tentar desvencilhar-me daquela criatura, puxei-lhe o punho de encontro de encontro ao vidro quebrado, esfreguei-o de um lado para outro, até que o sangue correu e empapou os lençóis. Mas a voz gemia sempre: “Deixe-me entrar!” E mantinha o seu tenaz aperto, quase me enlouquecendo de pavor.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

pelos braços e esfregá-los contra o vidro até sangrar remete à transposição do limite entre vida e morte: sangue está presente tanto no momento de nascer quanto (muitas vezes) na hora de morrer.

Também nessa passagem do romance, os efeitos de horror se intensificam a partir da concretização do *unheimlich*<sup>46</sup>. Assim, o que era algo familiar para Lockwood (a lembrança da imagem de Catherine Earnshaw/Linton) que tem suas origens no ambiente doméstico gradativamente adquire contornos assustadores, de modo a materializar-se diante de seus olhos sob a forma de uma criatura fantasmagórica, que lhe causa uma intensa sensação de pavor. Tomado pelo temor de que ela entre pela janela, o personagem-narrador toma uma atitude extrema: pega os pulsos dela e os esfrega no batente da janela para que ela desapareça. A atitude violenta e cruel de Lockwood, que destoa de seu comportamento até então civilizado dá margem para várias interpretações.

Sua violenta reação nos remete ao conceito de “abjeto”, utilizado pela crítica literária Julia Kristeva para referir-se a algo impuro e àquilo que traz em si o perigo da contaminação. Em seu estudo, Kristeva arrola diversos exemplos de coisas abjetas, como fluidos corporais, restos, sangue. Dentre os exemplos destaca-se ainda o cadáver humano (*cadavere*, que tem o sentido de cair), por seu aspecto decadente e degenerativo, cujo contato físico provoca uma imediata resposta emocional de repulsa (1982, p. 3).

Assim, essa noção de abjeto, tal como ele é definido por Kristeva, serve-nos para compreender a atitude extremada de Lockwood, cuja reação se caracteriza pelo emprego maciço da violência: a partir do momento em que seus dedos são agarrados, ele sente o que chama de “o toque frio de uma mão gelada”, um indício que confirma a inexistência de vida na entidade sobrenatural que está tentando entrar pela abertura na janela. Dessa forma, seu gesto desesperado pode ser compreendido como uma reação de “horror repulsivo” causada pelo perigo que a criatura representa para ele. Ainda sobre isso, Freud comenta:

Se quase todos nós ainda pensamos como os primitivos nesse ponto, não é de surpreender que o primitivo medo dos mortos ainda seja tão forte dentro de

---

<sup>46</sup> Para o psicanalista Sigmund Freud (2010, p.249), o tema do *unheimlich* “relaciona-se com o que é assustador – com o que provoca medo, terror e horror...”. Surge como resultado de um afeto, cujo impulso emocional é reprimido, transformado em angústia “sentimento primitivo” que retorna, mais tarde, revestido na qualidade de “inquietante”. É produto da repressão, responsável pelo desencadeamento de duas manifestações: *a angústia e o elemento amedrontador que retorna*. Através desse processo, o psicanalista explica por que associa ao termo *das Heimliche* (doméstico, familiar) o termo oposto, *das Unheimliche*. Freud afirma que esse efeito de inquietante não é nada novo ou alheio, porém, algo que é familiar e há muito estabelecido na mente, e que somente se alienou desta através do processo de repressão. Freud também salienta que, para muitas pessoas, é extremamente inquietante tudo o que se relaciona com a morte, com cadáveres e com o retorno dos mortos. Ainda de acordo com Freud, “uma casa *unheimlich*” corresponde simplesmente a “uma casa mal-assombrada”.

nós, e esteja pronto para manifestar-se quando há alguma solicitação. Provavelmente ele possui ainda o velho sentido de que o morto tornou-se inimigo do que sobrevive e pretende levá-lo consigo para partilhar sua nova existência. (FREUD, 1996, p.270)

Lockwood também reage mal ao apelo da criatura que diz chamar-se Catherine Linton porque ela remete ao elemento feminino visto como “ameaçador”, capaz de provocar-lhe sentimentos contraditórios. Assim, essa personagem misteriosa e fantasmagórica evoca as mulheres pelas quais Lockwood sente atração, mas com as quais não tem um relacionamento mais íntimo, tais como a jovem que ele rejeitou que é chamada de “deusa” ou Catherine Earnshaw – filha de Catherine Linton definida em suas palavras como “uma fada benfazeja”, que posteriormente “transforma-se” em uma perigosa bruxa. Assim, a “criatura” na visão de Lockwood é vista como uma ameaça à sua intimidade e, por isso, ele a repele de maneira tão violenta, de modo a impedir que esta invada sua vida e perturbe sua tranquilidade.

Mas, apesar de ser repelida, a entidade sobrenatural não desiste de entrar na antiga casa e mantém suas investidas. Novamente, ela é impedida por Lockwood que faz uma pirâmide de livros, obstruindo sua passagem pela janela - elemento que no romance de Brontë sugere o conflito entre forças sobrenaturais e forças racionais (e mesmo repressoras, já que a Bíblia integra a pilha de livros), e ele tapa os ouvidos para não ouvir os gritos do fantasma.

Lockwood fica transtornado quando ouve Catherine arranhando a janela e empurrando a pilha de livros, grita que nunca vai deixá-la entrar, mesmo que ela implore por vinte anos. A isso, a criatura responde que faz exatamente vinte anos que espera para entrar novamente em *Wuthering Heights* (BRONTË, 2010, p. 38). A menção aos vinte anos de espera é confirmada, mais adiante no livro como o tempo efetivamente transcorrido desde o falecimento de Catherine Linton. A coincidência entre as falas de Lockwood e de Catherine (quanto ao número de anos) sugere uma insólita simbiose entre ambos. Por outro lado, a exatidão temporal é característica que reforça a verossimilhança dessa obra como romance gótico, além de também conferir a ela uma forte densidade dramática.

O “frenesi de horror” de Lockwood se encerra quando Heathcliff invade o quarto, e ele também se encontra dominado por uma sensação de terror:

Heathcliff stood near the entrance, in his shirt and trousers; with a candle dripping over his fingers, and his face as white as the wall behind him. The first creak of the oak startled him like an electric shock: the light leaped from



his hold to a distance of some feet, and his agitation was so extreme, that he could hardly pick it up<sup>47</sup>. (BRONTË, 2003, p. 21)

Quando ele entra no quarto, descobre que o aposento está sendo ocupado por seu locatário, e reage de forma agressiva, demonstrando assim sua turbulenta personalidade. Lockwood que narra esse evento ressalta a atitude violenta de Heathcliff, que denota sua natureza animalesca:

“Oh, God confound you, Mr. Lockwood! I wish you were at the –“ commenced my host, setting the candle on a chair, because he found it impossible to hold it steady.

“And who showed you up to this room?” he continued, crushing his nails into his palms, and grinding his teeth to subdue the maxillary convulsions. “Who was it? I’ve a good mind to turn them out of the house this moment<sup>48</sup>!” (BRONTË, 2003, p. 21 e 22)

Logo depois, Lockwood também começa a se comportar de maneira agressiva desfazendo novamente sua aparência de homem refinado e com boas maneiras. Com um tom de voz exaltado, que trai seu pavor diante do evento extraordinário que não consegue compreender, ele afirma que Heathcliff deveria expulsar Zillah, a responsável por tê-lo abrigado “naquele quarto mal-assombrado fervilhando de fantasmas e assombrações” (BRONTË, 2010, p. 39). Diante dessa afirmação, o dono da casa reage com surpresa, demonstrando que não está entendendo o que ele dizendo. Heathcliff também pede que Lockwood não grite novamente, demonstrando assim, que isso lhe causou uma profunda perturbação emocional:

“What do you mean?” asked Heathcliff, “and what are you doing? Lie down and finish out the night, since you *are* here; but, for heaven’s sake! don’t repeat that horrid noise: nothing could excuse it, unless you were having your throat cut!”<sup>49</sup> (BRONTË, 2003, p. 22)

Novamente, Lockwood reage com agressividade e justifica sua estranha atitude, dizendo que Catherine Linton, uma “alminha amaldiçoada” (“wicked little soul” no

---

<sup>47</sup>“ Heathcliff estava de pé junto à porta, de camisa e de calças; uma vela lhe gotejava cera nos dedos e os olhos estavam tão brancos como a parede que lhe ficava atrás. O primeiro estalido do carvalho fê-lo vibrar como um choque elétrico. A vela saltou de suas mãos, à distância de alguns pés; o homem estava tão agitado que dificilmente pôde apanhar.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>48</sup> “– Oh, diabos o carreguem, Mr. Lockwood! Prouvera a Deus estivesse no... – começou a dizer o dono da casa, colocando a vela numa cadeira, já que a não conseguiu segurar sem tremer – E quem o trouxe para este quarto? - continuou, enterrando as unhas nas palmas das mãos e trincando os dentes para reprimir a convulsão dos maxiliares. – Quem o trouxe? Está me dando ganas de tocar fora o culpado, agora mesmo!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>49</sup>“ - O que quer dizer? – perguntou Heathcliff. – E o que é que está fazendo? Deite-se e acabe a sua noite, já que está aqui; mas, pelo amor de Deus, não repita aquele barulho medonho, que só se justificaria se o estivessem a degolar!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

original) tinha tentado entrar no quarto. Com essas palavras, Lockwood aventa a fragilidade dos limites que separam o sonho, a ilusão e a realidade, além de, mais uma vez, reforçar a existência do sobrenatural por acreditar que vira a amada falecida de Heathcliff:

“If the little fiend had got in at the window, she probably would have strangled me!” I returned. “I’m not going to endure the persecutions of your hospitable ancestors again. Was not the Reverend Jabes Branderham akin to you on the mother’s side? And that minx, Catherine Linton, or Earnshaw, or however she was called - she must have been a changeling - wicked little soul! She told me she had been walking the earth these twenty years: a just punishment for her mortal transgressions, I’ve no doubt!”<sup>50</sup> (BRONTË, 2003, p. 22)

Furioso e desconcertado, Lockwood associa Heathcliff ao pastor Jabes Branderham, como uma maneira de enfrentar e até insultar seu locatário. Logo depois ele chama Catherine Linton de “changeling<sup>51</sup>” (BRONTË, 2003, p. 27), o que demonstra que, embora o personagem-narrador deixe transparecer certa dose de ceticismo, ironia e até mesmo desconfiança, não deixou de acreditar em algumas crenças sobrenaturais, uma vez que se encontra inserido em um ambiente propício para a existência e proliferação delas.

Curiosamente, a visão da criatura fantasmagórica presenciada por Lockwood coincide com um episódio ocorrido anos antes e o qual ele ainda ignora por completo, o qual reforça a existência do elemento sobrenatural no romance. Quando jovem, Heathcliff apaixonara-se por Catherine e, quando a mulher amada sucumbe à morte, amaldiçoa-a ao expressar o terrível desejo de que ela não encontre a paz e continue ali, assombrando os vivos. Esse desejo – que certamente tem em vista o sofrimento da mulher amada – vem do anseio egoísta de não separar-se de Catherine e continuar mantendo o vínculo com ela, ainda que seja somente no plano metafísico. Sem saber de tal maldição, Lockwood teve uma visão coerente com ela: Catherine estaria rondando a antiga casa e tentando ser novamente admitida nela.

Ao ouvir a notícia, Heathcliff apenas deseja encontrar novamente sua amada morta:

---

<sup>50</sup>“-Se aquele demoninho houvesse entrado pela janela provalmente você me teria estrangulado! – respondi. –Não estou disposto a aturar novamente as perseguições dos seus hospitaleiros antepassados. Será que o revendo Jabes Branderham não era seu parente pelo lado materno? E a atrevida Catherine Linton ou Earnshaw, como como quer que se chame, decerto foi enjeitada por uma bruxa, alminha malvada! Contou-me que faz vinte anos anda penando pelo mundo; há de ser o castigo que mereceu por tanto que pecou, isso eu juro!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>51</sup> *Changeling* é uma criatura que assume o lugar de uma criança que é roubada e levada pelas fadas para viver em seu reino.

“Why, she’s a liar to the end! Where is she? Not *there* - not in heaven - not perished - where? Oh! you said you cared nothing for my sufferings! And I pray one prayer - I repeat it till my tongue stiffens - Catherine Earnshaw, may you not rest as long as I am living; you said I killed you - haunt me, then! The murdered *do* haunt their murderers, I believe. - I know that ghosts *have* wandered on earth. Be with me always - take any form - drive me mad!<sup>52</sup>. (BRONTË, 2003, p. 130)

Vale lembrar que entre os personagens do romance de Brontë, é Heathcliff que demonstra plenamente acreditar na existência de fantasmas. Sua crença no sobrenatural também é reforçada pelos comentários de Lockwood e Nelly Dean. O narrador-personagem enfatiza que quando Heathcliff tomou conhecimento sobre a aparição fantasmagórica de Catherine, seu gesto imediato foi abrir a janela e invocar sua amada, implorando que ela apareça novamente, ainda que seja por uma única vez (BRONTË, 2010, p. 41).

Por outro lado, Lockwood parece não acreditar plenamente que foi visitado pelo fantasma de Catherine Earnshaw, e sua desconfiança cria um efeito de tensão no discurso narrativo do romance. Ele afirma que o apelo desesperado de Heathcliff não surtiu o efeito desejado. Logo depois, Lockwood fazendo uso de uma linguagem em um tom quase debochado diz “que o espectro mostrou um capricho comum aos espectros: não deu sinal de vida” (BRONTË, 2005, p. 41), uma afirmação que atribui ao texto de Brontë uma conotação irônica, de modo a reforçar o permanente conflito entre o que é real e que é ilusão.

Este aspecto ambivalente se acentua com a descrição de outro evento estranho, que ocorre logo depois, também narrado pelo ponto de vista de Lockwood. Ele afirma que “a neve e o vento é que entraram em turbilhões pela janela, chegando quase ao local que eu estava [...] apagando a vela” (BRONTË, 2010, p. 41) - um acontecimento em si natural, mas que quando narrado pelo viés de Lockwood, adquire uma conotação insólita, na qual destacam-se contornos sobrenaturais.

Dessa forma, podemos afirmar que nessa passagem narrada pelo ponto de vista de Lockwood e totalmente ambientada no quarto que era habitado por Catherine, o horripilante e o doméstico misturam-se e chocam-se para causar uma tensão que cria efeitos de terror/horror e do *unheimlich* que aparece potencializado – um traço peculiar e

---

<sup>52</sup> – Então, ela mentiu até o fim! Onde estará? Não há de estar *lá*, no céu... nem se acabou... onde estará? Ah, disseste que não te importavas com o que eu sofresse... Pois faço uma oração... hei de repeti-la até que minha língua se paralise... Catherine Earnshaw: praza a Deus que não tenha mais descanso enquanto eu viver! Disseste que eu te matei... pois persegue-me agora com teu fantasma!... Sei que a vítima *persegue* o seu assassino. E sei que *andam* almas penadas na terra... fica comigo sempre... toma qualquer forma... enlouquece-me!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

instigante que promove a distinção desse romance de outras obras inseridas no gótico, principalmente aquelas escritas no século XVIII.

Tais efeitos assustadores são ampliados quando a narrativa passa a ser conduzida por outro personagem-narrador, que relata e faz comentários sobre os principais eventos do romance: a criada Nelly Dean. Vale ressaltar que a narração dela é ainda mais ambígua do que a de Lockwood. É ela reproduz detalhadamente o passado dramático do casal de protagonistas (Catherine e Heathcliff), enfatizando seus lances mais trágicos, e ressaltando seus contornos assustadores e surpreendentes.

Ao contrário de outros empregados (Joseph, Hareton), Nely Dean não se comunica por meio de um dialeto incompreensível. Ela se expressa de forma correta, ou seja, “fala a mesma língua que Lockwood”. Além disso, ela também demonstra ter muita cultura – outra peculiaridade que a difere de outros empregados que vivem em Wuthering Heights, dizendo a Lockwood que tinha lido todos os livros da biblioteca de Thruschcross Grange, com exceção daqueles escritos em línguas estrangeiras.

Questionada por Lockwood sobre o misterioso passado de Heathcliff e destino dramático de Harenton, a criada faz o seguinte comentário:

“It’s a cuckoo’s<sup>53</sup>, sir - I know all about it: except where he was born, and who were his parents, and how he got his money at first. And Hareton has been cast out like an unfledged dunnock! The unfortunate lad is the only one in all this parish that does not guess how he has been cheated.”<sup>54</sup> (BRONTË, 2003, p. 28)

Logo depois, estimulada pela curiosidade de Lockwood, que quer saber mais sobre seus vizinhos, Nely Dean inicia seu relato. Nota-se pela forma com que essa personagem-narradora é descrita que ela remete à figura da “contadora de histórias”. O primeiro indício de que o leitor está sendo novamente inserido no universo gótico é a forma como Nely Dean inicia sua narrativa. A criada dá a sua narração um tom que evoca a tradição da oralidade, de modo a tornar sua história semelhante em alguns aspectos a um conto de fadas, no qual se sobressai matizes assustadoras. Nely Dean interpreta todos eventos por meio de sua própria linguagem, que demonstra ser a única com a qual

---

<sup>53</sup> O cuco é uma ave canora, que dizem pôr os ovos no ninho das outras aves. Dessa forma, em seu romance, Brontë faz o uso metafórico de sua figura, para ressaltar Heathcliff como um invasor dentro de Wuthering Heights.

<sup>54</sup> “- É a história do cuco, Sr. Lockwood. Conheço-a do começo ao fim: exceto onde nasceu, quem eram seus pais e como começou a ganhar dinheiro. Hareton foi expulso do ninho como um passarinho implume! O pobre rapaz é o único, a paróquia inteira, que ignora como foi roubado.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

consegue se expressar (HAGGERTY, 1989, p. 70). Ela começa dizendo que sua mãe tinha sido ama-de-leite de Hindely Earnshaw, filho do senhor Earnshaw, o dono de Wuthering Heights. Na sequência, Nely Dean afirma que em uma “linda manhã de verão”, o seu patrão antes de viajar perguntou a Hindley, Cathy e ela o que eles gostariam de ganhar de presente:

“Now, my bonny man, I’m going to Liverpool to-day, what shall I bring you? You may choose what you like: only let it be little, for I shall walk there and back: sixty miles each way, that is a long spell!”

Hindley named a fiddle, and then he asked Miss Cathy; she was hardly six years old, but she could ride any horse in the stable, and she chose a whip. He did not forget me; for he had a kind heart, though he was rather severe sometimes. He promised to bring me a pocketful of apples and pears, and then he kissed his children, said good-bye, and set off.<sup>55</sup> (BRONTË, 2003, p. 29)

Nota-se nesse trecho que cada presente de forma simbólica, representa a personalidade de cada um desses personagens – um elemento recorrente nos contos de fadas, a exemplo de *A Bela e a Fera*. Assim, o singelo pacote de maçãs e peras evoca a simplicidade de Nely Dean, a rabeca é o desejo de Hindley de tornar-se refinado e culto e o mais incomum deles, o chicote é o temperamento rebelde, violento e agressivo de Catherine.

Contudo, nenhum dos desejos é atendido. Todos os presentes são destruídos e no lugar deles, seu patrão traz um misterioso menino de aparência incomum. Nesta passagem da obra, em que esse personagem é inserido em Wuthering Heights e apresentado a nós, leitores, Nely enfatiza que ele e seu patrão chegaram a propriedade após três dias intermináveis, durante uma noite muito escura. De modo imediato, a estranha presença do pequeno invasor causam tanto nela quanto em sua patroa, a Sr. Earnshaw, intensas reações de pavor e repulsa:

“And at the end of it to be flighted to death!” he said, opening his great-coat, which he held bundled up in his arms. ‘See here, wife! I was never so beaten with anything in my life: but you must e’en take it as a gift of God; though it’s as dark almost as if it came from the devil.”

We crowded round, and over Miss Cathy’s head I had a peep at a dirty, ragged, black-haired child; big enough both to walk and talk: indeed, its face looked older than Catherine’s; yet when it was set on its feet, it only stared round, and repeated over and over again some gibberish that nobody could understand. I was frightened, and Mrs. Earnshaw was ready to fling it out of doors: she did

---

<sup>55</sup> “-Estou de viagem para Liverpool hoje, meu velho. Que quer que lhe traga? Pode escolher o que desejar; mas escolha coisa pequena, pois pretendo ir e voltar a pé. E sessenta milhas tanto para a ida como para a volta são uma boa estirada!

Hindely pediu uma rabeca. O patrão voltou-se para a Srta. Cathy, que ainda não tinha seis anos, mas já montava em qualquer cavalo da cocheira; pediu, portanto, um chicote. Não fui esquecida: meu amo tinha bom coração, embora às vezes se mostrasse severo. Prometeu-me trazer um pacote de maçãs e peras. Beijou os filhos, disse adeus e partiu.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

fly up, asking how he could fashion to bring that gipsy brat into the house, when they had their own bairns to feed and fend for? What he meant to do with it, and whether he were mad?

The master tried to explain the matter; but he was really half dead with fatigue, and all that I could make out, amongst her scolding, was a tale of his seeing it starving, and houseless, and as good as dumb, in the streets of Liverpool, where he picked it up and inquired for its owner. Not a soul knew to whom it belonged, he said; and his money and time being both limited, he thought it better to take it home with him at once, than run into vain expenses there: because he was determined he would not leave it as he found it. Well, the conclusion was, that my mistress grumbled herself calm; and Mr. Earnshaw told me to wash it, and give it clean things, and let it sleep with the children.<sup>56</sup> (BRONTË, 2003, p. 29)

Nely Dean se refere ironicamente a Heathcliff, que é visto como um presente de Deus, mas cuja aparência física, enfatizada pela tonalidade diferente de sua pele, só pode ser uma criatura de origem demoníaca. Ela também salienta que a história da origem desse personagem é cheia de lacunas, o que instaura uma aura de mistério em torno de sua exótica figura. Tudo que se sabe sobre ele – chamado Heathcliff, o nome dado ao filho morto do Sr. Earnshaw, - é que foi encontrado vagando nas ruas de Liverpool e que se comunica por meio de um linguajar incompreensível que causa reações de estranhamento entre os habitantes de Wuthering Heights.

Nely Dean afirma que, desde do momento em que Heathcliff apareceu, o ambiente doméstico harmonioso de Wuthering Heights foi gradativamente se desfazendo. Inicialmente, com a morte da Sra. Earnshaw dois anos depois e, principalmente com o estreitamento dos laços de afeto entre o garoto intruso e seu patrão, que demonstra gostar mais dele do que de Hindley, seu filho legítimo, o provoca no menino um ódio intenso por Heathcliff.

Nely Dean também questiona como era possível o Sr. Earnshaw amar aquele menino que define como sendo “sombrio” e pergunta o que seu patrão havia visto de tão admirável em Heathcliff, que nem sequer era capaz de demonstrar qualquer gesto de

---

<sup>56</sup> " - Ainda por cima, quase morro com a carga que trouxe! – disse ele abrindo o grande capote que trazia entrouxado no braço. – Olha, mulher! Nunca me senti tão exausto em minha vida. Aceite, entretanto, minha carga como presente de Deus – embora seja ele tão trigueiro como se viesse das mãos do Diabo.

Corremos para junto do viajante e, sobre a cabeça da Sra. Cathy, avistei um menino sujo, roto, de cabelos pretos, já crescido o bastante para andar e falar; pela cara, parecia até mais velho do que Catherine. Mas, quando foi posto de pé, limitou-se a olhar em torno, engrolando palavras de uma algaravia que ninguém conseguia entender. Senti-me assustada e a Sra. Earnshaw quase correu porta afora; ergueu-se violentamente, perguntando ao marido por que para casa aquele cigano, quando tinham seus próprios filhos para sustentar e criar. Que pretendia ele com isso? Estaria louco? O patrão tentou explicar-lhe. Mas estava realmente meio morto de fadiga e tudo que pude compreender da história, por entre os ralhos delas, é que o Sr. Earnshaw encontra o menino faminto, abandonado e, por assim dizer, mudo, nas ruas de Liverpool, onde o reconheceu e indagou a quem pertencia. Ninguém sabia de quem era filho, contou o patrão; e como tanto seu tempo como o seu dinheiro estavam acabando, pensou que o melhor seria trazer logo o pequeno para casa, uma vez de estar a fazer despesas inúteis na cidade: resolveu-se a não o deixar largado onde o encontra. Bem, a conclusão foi que a minha patroa acalmou-se, resmungando; o Sr. Earnshaw mandou-me lavar a criança, vestir-lhe roupa limpa e deitá-la com as outras." (Tradução de Raquel de Queiroz)

gratidão por seus cuidados para com ele. A criada também comenta sobre um episódio envolvendo Heathcliff e Hindley, em que ambos disputavam a posse de uma égua. Nely Dean ressalta que durante a violenta discussão entre ambos, Heathcliff disse que obrigou Hindley a trocar o seu cavalo pelo dele, ameaçando-o de dizer ao Sr. Earnshaw que tinha sido agredido fisicamente.

Enfatizando os atos com grande carga de violência e agressividade, a criada afirma que ficou espantada com a atitude de Heathcliff após ter sido atingido por um peso arremessado por Hindley e também ter sido ofendido pelo garoto que o chama de “filhote de Satanás” - expressão que no texto de Brontë aponta para a natureza maligna e traiçoeira desse personagem. De acordo com ela, “Heathcliff se ergueu, como nada tivesse acontecido e continuo no que estava fazendo; trocou a sela e os arreios, e, antes de entrar em casa, sentou-se no monte de feno, a fim de recobrar-se do desfalecimento que a violenta pancada lhe provocara” (BRONTË, 2010, p. 53). Contudo, Nely Dean ressalta que, ao contrário do que imaginava, Heathcliff esconde seus sentimentos e logo irá se revelar rancoroso e vingativo.

Dando prosseguimento ao seu relato, Nely Dean salienta a formação do forte elo de afeto que uniu Catherine e Heathcliff, o qual dá ensejo ao tema principal do romance de Brontë: o amor “sublime” e “maldito” que desafia dos limites entre a vida e a morte. Ela afirma o garoto suportou muito bem sua degradação, uma vez que Cathy lhe ensinava tudo o que aprendia e lidava ou brincava com ele no campo. A narradora enfatiza “que ambos prometiam crescer rudes como selvagens” (BRONTË, 2010, p. 61). A fala da personagem enfatiza que um se complementava no outro em sua natureza rebelde e transgressora, de modo a tornarem-se um único ser. Em seu comportamento submisso às vontades de Cathy, Heathcliff é seu “chicote”; ele simbolicamente representa o desejo inconsciente dela de aniquilar seu tirânico irmão, Hindley (GILBERT; DUBAR, 2003, p. 386).

Nely Dean também comenta com Lockwood seu relacionamento conflituoso com sua patroa. Em alguns momentos, a criada se compadece dela, principalmente quando o pai dela morre inesperadamente, mas, em outros, Nely Dean faz duras críticas a Catherine. Ela enfatiza que não gosta da menina devido à suas atitudes grosseiras e pouco refinadas, e descreve-a como dotada de uma personalidade energética, difícil e insolente, sendo muito diferente de outras garotas de sua idade e condição. Reforçando seu imenso afeto por Heathcliff, ela diz que o pior castigo imposto a Catherine é ficar separada dele:

Certainly she had ways with her such as I never saw a child take up before; and she put all of us past our patience fifty times and oftener in a day: from the hour she came down-stairs till the hour she went to bed, we had not a minute's security that she wouldn't be in mischief. Her spirits were always at high-water mark, her tongue always going - singing, laughing, and plaguing everybody who would not do the same. A wild, wicked slip she was - but she had the bonniest eye, the sweetest smile, and lightest foot in the parish: and, after all, I believe she meant no harm; for when once she made you cry in good earnest, it seldom happened that she would not keep you company, and oblige you to be quiet that you might comfort her.

She was much too fond of Heathcliff. The greatest punishment we could invent for her was to keep her separate from him: yet she got chided more than any of us on his account<sup>57</sup>. (BRONTË, 2003, p. 33)

À medida que Nely Dean avança em sua narrativa, percebemos que ela começa a distanciar-se de Catherine. Ela sugere que tinha conhecimento de que Heathcliff estava ouvindo a conversa entre ela e sua patroa, a qual irá deflagrar a separação do casal. No entanto, Nely Dean não faz nada quando a moça diz que casar-se com Heathcliff seria uma degradação e que ambos estariam condenados a se tornarem mendigos.

A personagem-narradora também não manifesta nenhum tipo de preocupação, quando Catherine sucumbe a uma doença fatal devido a seu desejo frustrado de manter-se perto de seu amado e ao mesmo tempo continuar sua relação marital com Edgar. Simplesmente, Nely Dean se mantém como espectadora e acompanha de perto o gradativo avanço da degeneração física e mental de Catherine, sem fazer nada para ajudá-la. Em outro momento, ela toma conhecimento do desaparecimento de Isabella e logo depois é informada que a moça foi sequestrada por Heathcliff. No entanto, a criada resolve não se intrometer nesse assunto e adota uma atitude passiva.

Enquanto personagem e narradora, Nely Dean, apresenta sua versão dos fatos de acordo com sua percepção pessoal - e unidimensional -, o que impede o leitor de ter acesso a outras perspectivas sobre esses fatos. Longe de ser imparcial, Nelly Dean deixa transparecer sua falta de empatia com Catherine e Heathcliff. Além de não enxergar qualidades em Catherine, ela torna-se ainda mais crítica quando volta seus olhos sobre Heathcliff, principalmente quando ele retorna após o período em que ficou desaparecido.

---

<sup>57</sup> "Não nego que ela tinha maneiras que eu jamais vira em outra criança; esgotava-nos a paciência mais de cinquenta vezes por dia. Desde a hora em que descia a escada até aquela em que ia para cama, não tínhamos um minuto de tranqüilidade, recendo sempre que ela estivesse fazendo uma travessura. Tinha o espírito em fervura constante, a língua sempre bulindo – cantava, ria e atormentava quem quer que não fizesse o mesmo. Era um tico de gente, levada da breca, um diabrete. Mas a garota de olhar mais alegre, de sorriso mais meio e de pé mais ligeiro de toda a paróquia. Aliás, creio que nunca tinha má tenção; não raro, depois de fazer uma pessoa desabafar no choro, obstinava-se em ficar ao lado, e obrigar a outra a calar-se, a fim de por sua vez a consolar. Adorava Heathcliff. O maior castigo que alguém poderia arranjar era separá-la dele; todavia, ninguém mais do que Cathy sofria repreensões por amor ao rapaz." (Tradução de Raquel de Queiroz)



Gradativamente, a personagem-narradora atribui contornos assustadores a ele, de modo a torná-lo não somente um vilão gótico: Heathcliff é visto por ela como a encarnação do Mal. Pode-se afirmar que Nelly Dean é a principal responsável pela “demonização” de Heathcliff.

Pela ótica da personagem-narradora, apesar de Heathcliff ter se tornado um cavalheiro, ele teria um “fogo negro sombrio” em seus olhos que lhe dão um aspecto sinistro e também representam seu desejo de vingança:

He had grown a tall, athletic, well-formed man; beside whom my master seemed quite slender and youth-like. His upright carriage suggested the idea of his having been in the army. His countenance was much older in expression and decision of feature than Mr. Linton's; it looked intelligent, and retained no marks of former degradation. A half-civilised ferocity lurked yet in the depressed brows and eyes full of black fire, but it was subdued; and his manner was even dignified: quite divested of roughness, though stern for grace<sup>58</sup>. (BRONTË, 2003, p. 74)

Em outra passagem da obra, em que Heathcliff mantém a segunda Catherine prisioneira em Wuthering Heights, com o propósito de casar a jovem com seu filho, Nelly Dean o descreve como um homem sádico, visando destacar sua crueldade e seu prazer de infligir sofrimento à filha do homem que ele odeia com todas as forças:

“Silence!” said the ruffian. “To the devil with your clamour! I don't want you to speak. Miss Linton, I shall enjoy myself remarkably in thinking your father will be miserable: I shall not sleep for satisfaction. You could have hit on no surer way of fixing your residence under my roof for the next twenty-four hours than informing me that such an event would follow. As to your promise to marry Linton, I'll take care you shall keep it; for you shall not quit this place till it is fulfilled<sup>59</sup>.” (BRONTË, 2003, p. 209)

Nelly Dean também compara Heathcliff a criaturas vampírescas, tais como o *ghoul*, devido à aparência estranha e assustadora que ele vai adquirindo (pele muito pálida, olhos muito fundos) após um longo tempo longe de Catherine. A personagem-narradora enfatiza que seu patrão adquiriu o hábito de fazer passeios noturnos em lugares

---

<sup>58</sup> “Tornara-se um homem alto, atlético, bem feito. Junto dele o Sr. Linton parecia franzino e ameninado. E aquele ar desempenhado por Heathcliff sugeria sua estada no exército. Pela expressão, pelas feições resolutas, dava a ideia de ser muito mais velho que o Sr. Edgar. No rosto revelava inteligência; a antiga degradação não lhe deixara marcas. Mas, nas órbitas fundas, nos olhos de fogo sombrio, brilhava uma mal polida ferocidade, dominada embora.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>59</sup> “– Cale-se – disse o miserável. –Vá para o diabo com seus gritos! Eu não estou pedindo sua opinião. Srta. Linton, será um extraordinário prazer saber que o seu pai está sofrendo, prazer tão grande que não me deixará dormir. Você não poderia descobrir maneira mais própria para me obrigar a prendê-la aqui durante as próximas quarenta e oito horas do que me informando de tal possibilidade. Quando à sua promessa de casar com Linton, tomarei minhas medidas para que se cumpram; não saíra de sob o meu teto enquanto não a houver realizado.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

recônditos – sugerindo que ele costumava vagar pelo cemitério para visitar o túmulo de sua amada -, e, novamente, questiona se as origens dele não estariam atreladas ao sobrenatural e ao macabro, representadas pela sinistra figura do vampiro:

“Is he a ghoul<sup>60</sup> or a vampire?” I mused. I had read of such hideous incarnate demons. And then I set myself to reflect how I had tended him in infancy, and watched him grow to youth, and followed him almost through his whole course; and what absurd nonsense it was to yield to that sense of horror. “But where did he come from, the little dark thing, harboured by a good man to his bane?” muttered Superstition, as I dozed into unconsciousness<sup>61</sup>. (BRONTË, 2003, p. 252)

Nelly Dean também narra a Lockwood a ocasião da morte de sua patroa. Segundo ela, Heathcliff reagiu de forma bestial quando tomou conhecimento que Catherine havia falecido. A personagem-narradora ressalta que aquela estranha cena, que tinha se repetido infinitas vezes durante a noite, inspirou-lhe mais terror do que compaixão.

Em seus comentários sobre o trágico evento, Nely Dean destaca o lamentável estado em que Heathcliff se encontrava: com o sangue em sua testa e mãos que denotavam os sinais de seu intenso sofrimento e sua selvageria. Ela afirma que tentou se aproximar dele para dar-lhe consolo, contudo, desistiu de fazê-lo, uma vez que tal gesto compassivo estava além de suas forças:

He dashed his head against the knotted trunk; and, lifting up his eyes, howled, not like a man, but like a savage beast being goaded to death with knives and spears. I observed several splashes of blood about the bark of the tree, and his hand and forehead were both stained; probably the scene I witnessed was a repetition of others acted during the night. It hardly moved my compassion - it appalled me: still, I felt reluctant to quit him so. But the moment he recollected himself enough to notice me watching, he thundered a command for me to go, and I obeyed. He was beyond my skill to quiet or console<sup>62</sup>! (BRONTË, 2003, p. 130 e 131)

---

<sup>60</sup> Espírito que vagueia a horas mortas, alimentando-se de coisas vivas, inclusive pessoas. É submetido a um processo de evolução até torna-se um morto-vivo. No romance de Brontë é sugerido que Catherine Earnshaw/ Linton pela forma como se apresenta a Lockwood seja um *ghoul*. Nely Dean acredita que seu patrão se tornou esse tipo de criatura vampírica porque ele tem um aspecto sinistro e passa grande parte da noite no cemitério, onde Catherine está enterrada.

<sup>61</sup> “Será um lobisomem, vampiro?” , fiquei a pensar. Já havia lido a respeito dessas pavorosas encarnações de demônios. Mas, sentei-me a recordar que o cuidara, menino e vira crescer e ficar rapaz, e o acompanhara durante quase toda a vida; que disparate, pois, ceder àquele absurdo sentimento de horror? “Mas, de onde veio aquela criaturinha morena, que homem de bom coração o acolhera, para ruína sua?”, murmurava a Superstição enquanto o sono já me fechava os olhos.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>62</sup> “Arrojou a cabeça de encontro ao tronco nodoso e, depois, levando os olhos, ululou, não como um homem, mas como uma fera ferida de morte por faca e chuços. Notei várias manchas de sangue na casca da árvore, e de sangue tinha ele manchadas a testa e as mãos. Provavelmente aquela cena que eu testemunhava era a repetição de outras que a noite assistira. Mal me causou compaixão, antes me aterrou. Contudo, não sentia coragem de o deixar assim. Mas no momento em que ele recuperou consciência bastante para se aperceber que eu o olhava, gritou-me em voz trovejante que o deixasse, e obedeci. Estava muito acima das minhas forças aplaca-lo ou dar-lhe consolo.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

No desfecho do romance, a descrição do cadáver de Heathcliff também se faz a partir da perspectiva de Nelly Dean, que comenta com Lockwood a respeito do aspecto sinistro de seu patrão recém-falecido, afirmando que os olhos pareciam estar vivos, voltados na direção dela e seu rosto estava congelado em um sorriso macabro. Tais elementos assustadores impressos na expressão facial de Heathcliff provocam uma intensa sensação de horror em Nelly Dean:

I combed his black long hair from his forehead; I tried to close his eyes: to extinguish, if possible, that frightful, life-like gaze of exultation before any one else beheld it. They would not shut: they seemed to sneer at my attempts; and his parted lips and sharp white teeth sneered too! Taken with another fit of cowardice, I cried out for Joseph<sup>63</sup>. (BRONTË, 2003, p. 256)

Já próximo ao epílogo da obra, o elemento sobrenatural volta à tona quando Nelly Dean comenta que os fantasmas Heathcliff e de Catherine teriam sido vistos caminhando durante a noite na estrada em direção aos morros:

I was going to the Grange one evening - a dark evening, threatening thunder - and, just at the turn of the Heights, I encountered a little boy with a sheep and two lambs before him; he was crying terribly; and I supposed the lambs were skittish, and would not be guided.  
“What is the matter, my little man?” I asked.  
“There’s Heathcliff and a woman yonder, under t’ nab,” he blubbered, ‘un’ I darnut pass ‘em<sup>64</sup>.” (BRONTË, 2003, p. 257)

Contudo, é importante ressaltar que, na perspectiva de Lockwood, a criada é uma ingênua “contadora de histórias” e, portanto, uma narradora não confiável. Esta desconfiança em relação a Nelly Dean evidencia-se no romance quando Lockwood visita os túmulos de Heathcliff, Catherine e Edgar e afirma “que ninguém poderia atribuir um sono agitado aos habitantes daquela terra tão tranquila” (BRONTË, 2010, p. 397). Essa afirmação sugere que ele não consegue acreditar totalmente no relato da criada sobre o passado dramático dos moradores de Wuthering Heights e de Thrushcross Grange. Essa mesma impressão pode ser transferida ao leitor, de modo a reforçar a ambiguidade da

---

<sup>63</sup>“Penteei o cabelo negro e comprido de Heathcliff, afastando-o da testa; tentei fechar-lhe os olhos, apagar se possível, aquela pavorosa expressão, quase viva, de alegria intensa, antes que alguém a percebesse. Mas os olhos não se queriam fechar, pareciam escarnecer de tais esforços, e o lábios entreabertos, os brancos dentes agudos, escarneciam também! Num segundo acesso de covardia, chamei Joseph.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>64</sup> “Era de tarde, eu ia para Thrushcross Grange; estava escuro, ameaçando tempestade e, ao fazer a curva do morro, encontrei um rapazinho tangendo à sua frente uma ovelha e dois carneirinhos; o pequeno chorava, desadorado, e eu pensei que os carneiros se recusavam a acompanhá-lo ao redil.  
-Que foi que houve, homenzinho? – perguntei.  
O garoto gaguejou:  
-Lá está Heathcliff com uma mulher; bem ali, na porta do morro! Eu não tenho coragem de passar!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

obra de Brontë, que em alguns trechos estabelece uma indefinição entre o que é real e o que é ilusão e o conflito entre o natural e o sobrenatural.

Também no que se refere ao modo de narração “gótico” do romance, não podemos deixar de ressaltar que este se faz a partir da perspectiva de uma personagem secundária: Isabella, irmã de Edgar, inimigo e rival de Heathcliff. Vale lembrar que a protagonista de *O Castelo de Otranto*, texto inaugural da literatura gótica é também chamada de Isabella. Assim como outras heroínas de romances góticos, a Isabella do romance de Brontë também pertence à aristocracia e recebe educação esmerada. Ela cresce isolada na idílica Thrushcross Grange, e cercada pela atenção de sua família. Contudo, os pais dela morrem e Isabella passa a ficar sob a tutela e os cuidados de seu irmão, Edgar, que apesar de amá-la, é ciumento e a mantém sempre perto dele.

A despeito desses cuidados, Isabella é muito ingênua e tem o mesmo destino de outras heroínas góticas e, tal como Emily em *The Mysteries of Udolpho*, é enganada por Heathcliff. Sendo muito “romântica”, a jovem o “enxerga” como um personagem heróico e se deixa seduzir por ele. No entanto, isso se revela um ardil de Heathcliff – ele próprio admite, denotando um tom de escárnio, que Isabella fez dele um herói “romanesco”, que esperava de sua dedicação cavalheiresca uma ilimitada indulgência (BRONTË, 2010, 182). Dessa forma, ele usa a moça como um instrumento para se vingar de Catherine e, principalmente de Edgar Linton.

Ao referir-se a essa situação típica de histórias romanescas, a autora deixa transparecer um tom irônico, uma vez que Heathcliff após se casar às pressas com Isabella, não irá levá-la para nenhum castelo. O destino da jovem é Wuthering Heights, lugar decadente e sinistro que se torna sua prisão, da qual, ela não poderá sair jamais.

Após descobrir que o casamento com Heathcliff a tornou definitivamente sua prisioneira, Isabella fica desesperada e escreve uma carta endereçada a Nely, que contribui de forma significativa para tornar Heathcliff um vilão cruel e também ressaltar seu aspecto sinistro e indefinido. Em um trecho dessa carta, a moça questiona-se sobre verdadeira natureza de seu marido, principalmente devido à sua estranha aparência, em que não é possível estabelecer os limites entre o humano, o bestial e o sobrenatural:

The second question I have great interest in; it is this - Is Mr. Heathcliff a man? If so, is he mad? And if not, is he a devil? I sha'n't tell my reasons for making this inquiry; but I beseech you to explain, if you can, what I have married: that is, when you call to see me; and you must call, Ellen, very soon<sup>65</sup>. (BRONTË, 2003, p. 106)

---

<sup>65</sup>“ Na segunda pergunta ponho grande interesse; é a seguinte:

O Sr. Heathcliff será um homem? E se o é, será louco? E se não é louco, será um demônio? Não lhe direi as razões que me fazem indagar isso; mas rogo-lhe que, se lhe for possível, explique-me com quem casei.

De forma semelhante a Lockwood, a personagem-narradora que escreve uma carta para pedir socorro, não consegue esconder sua reação de terror diante do comportamento agressivo e bestializado dos moradores de Wuthering Heights. Ela é maltratada por Joseph, e Hareton ataca um cão chamado Throtler (Estrangulador – em português) para que a ataque. Isabella também tem uma má impressão de Hindley, mas reconhece a condição miserável em que ele se encontra, e chega a afirmar que ele possui os “olhos fantasmagóricos” da irmã, Catherine. Logo depois, ela comenta que foi levada por Joseph para um comodo da casa, que chama sua atenção por seu aspecto, obscuro, sujo e desleixado:

There was a great fire, and that was all the light in the huge apartment, whose floor had grown a uniform grey; and the once brilliant pewter-dishes, which used to attract my gaze when I was a girl, partook of a similar obscurity, created by tarnish and dust<sup>66</sup>. (BRONTË, 2003, p. 108)

Após mencionar na carta que soubera que Hindley pretendia assassinar seu marido naquela noite, o que novamente lhe provoca um intenso pavor, ela é conduzida para o seu “quarto”, que consiste somente em uma espécie de despensa, com vários sacos empilhados em volta, deixando um grande espaço vazio no meio. Assim, fica evidente que, para Heathcliff, ela não passa de um objeto desprezível, o que aumenta ainda mais sua tristeza e indignação.

Dando sequência ao seu relato, Isabella afirma que pediu com insistência que Joseph a levasse até o os aposentos de seu marido. Joseph responde sua súplica com ironia, dizendo que ela deveria ter dito antes. Antes de levá-la, ele afirma que o patrão o mantém trancado e não deixa ninguém entrar ali. No entanto, quando se encontra no interior do quarto de Heathcliff – que antes era habitado por Catherine -, a moça tem uma reação de profundo desconforto diante deste cenário assustador, em que se destacam as cortinas rasgadas e as cadeiras danificadas.

Transtornada com o ambiente sinistro e fantasmagórico, Isabella pede a Joseph que a leve a outro aposento. O criado de acordo com ela, novamente reage de forma agressiva e, por isso, Isabella se sente exausta e sucumbe ao desespero. Ela ressalta em sua carta que após quebrar acidentalmente uma bandeja, Joseph começou a se comportar de forma estranha e passou a chamá-la pelo nome de sua antiga patroa, Catherine. Dessa

---

Quero dizer, explique-me isso quando vier me visitar. Por que você precisa vir, Ellen, o mais depressa possível.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>66</sup>“ Um grande fogo estava aceso, luz única, na vasta sala, cujo soalho se tornara dum cinzento uniforme de sujo. E os pratos de estanho, tão brilhantes no meu tempo de menina, e que me fascinavam a vista, partilhavam do mesmo tom escuro enegrecido de poeira.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

forma, Isabella reforça a existência de demonstrações de insanidade e de fanatismo religioso no insólito e assustador ambiente:

“Ech! ech!” exclaimed Joseph. “Weel done, Miss Cathy! weel done, Miss Cathy! Hahsiver, t’ maister sall just tum’le o’er them brooken pots; un’ then we’s hear summut; we’s hear hah it’s tuh be. Gooid-for-nowt madling! yah desarve pining froo this thu to Churstmás, flinging t’ precious gifts uh God under foot i’ yer flaysome rages! But Aw’m mista’em if yah shew ye sperrit lang. Will Hathecliff bide sich bonny ways, think ye? Aw nobbut wish he muh cotch ye i’ that plisky. Aw nobbut wish he may.”<sup>67</sup> (BRONTË, 2003, p. 113)

Isabella termina seu dramático relato, dizendo que foi acordada pelo marido durante à noite. Ela enfatiza que Heathcliff a conduziu para o que chama de “nosso quarto”, - que é o mesmo anteriormente ocupado por Catherine-, e recusa-se a detalhar os outros eventos ocorridos, uma vez que afirma que seu companheiro é engenhoso e incansável em procurar ganhar sua repulsa. Por fim, ela conclui sua carta:

I sometimes wonder at him with an intensity that deadens my fear: yet, I assure you, a tiger or a venomous serpent could not rouse terror in me equal to that which he wakens. He told me of Catherine’s illness, and accused my brother of causing it promising that I should be Edgar’s proxy in suffering, till he could get hold of him<sup>68</sup>. (BRONTË, 2003, p. 114)

A maneira como Isabella se expressa em seu relato, sempre demonstrando intensas reações de medo e de descontrole emocional, faz com ela tenha certeza de que Wuthering Heights é habitada por seres criaturas infernais (Hareton, Hindley Earnshaw) dominadas por seu líder, Heathcliff. Sentindo-se cada vez mais aterrorizada, a moça logo se convence que seu marido é na verdade um demônio sob forma humana. Essa certeza se intensifica quando Nelly Dean na tentativa de tirá-la da antiga casa vai até lá e ela faz o seguinte comentário sobre seu marido:

“Take care, Ellen” answered Isabella, her eyes sparkling irefully; there was no misdoubting by their expression, the full success of her partner’s endeavours to make himself detested. “Don’t put faith in a sing word he speaks. He’s a lying fiend! a monster, and not a human being! I’ve been told I might leave him before; and I’ve made the attempt, but I dare not repeat it!

---

<sup>67</sup>“- Ora, ora! – rosou Joseph. – Bem feito, Sra. Cathy! Bem feito, Sra. Cathy! O patrão acaba tropeçando nessa louça quebrada; e vamos ouvir boas. Vamos ver bom e bonito! Que maluquice mais à toa! O que a senhora merecia era ficar fazendo penitência até o Natal, para aprender a não jogar fora, com suas raivas de doida, o pão nosso que Deus nos dá! Mas, ou me engano, ou esse seu espírito maligno não há de durar muito. Acha que Heathcliff vai aturar esses seus lindos modos? Eu só queria que ele a apanhasse nessas brincadeiras. Não carecia de mais.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>68</sup> “Às vezes, o abomino com tal intensidade que me, posso lhe garantir que um tigre ou uma serpente não me provocariam terror igual ao que ele provoca. Contou-me a doença de Catherine e acusou meu irmão de a haver provocado; garantiu-me que eu pagaria em lugar de Edgar, até que lhe pudesse deitar as mãos em cima.” (Tradução de Raquel de Queiroz)

Only, Ellen, promise you'll not mention a syllable of his infamous conversation to my brother or Catherine. Whatever he may pretend, he wishes to provoke Edgar to desperation: he says he has married me on purpose to obtain power over him; and he sha'n't obtain it - I'll die first! I just hope, I pray, that he may forget his diabolical prudence and kill me! The single pleasure I can imagine is to die, or to see him dead<sup>69</sup>! (BRONTË, 2003, p. 119)

Assim, a partir da criação de um discurso narrativo ambíguo, cheio de lacunas e pontos obscuros, formado a partir de relatos de vários personagens-narradores não confiáveis, Emily Brontë estabelece um novo tratamento do sobrenatural, diferenciando-se de autores góticos anteriores, os quais o empregavam de modo mais diluído e esparso. Muitos chegavam até dissipar o sobrenatural com uma explicação racional no desfecho, conforme vemos nos romances de Ann Radcliffe, ou mesmo em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë. Dessa forma, *O Morro dos Ventos Uivantes* absolutamente não se encaixa na modalidade do “gótico explicado”, predominante até o final do século XVIII.

As sutilezas e ambiguidades da autora no tratamento do sobrenatural tornam *O Morro dos Ventos Uivantes*, uma obra em que é realizada uma equilibrada fusão do *novel*<sup>70</sup> - a que se subordinam os romances de Jane Austin, nos quais se destacam os cenários e as descrições “realistas” -, com o gênero gótico e seus principais elementos (aparições fantasmagóricas, aprisionamentos, duplos, estranhos eventos).

*O Morro dos Ventos Uivantes* é um texto inovador em que se destacam tanto o tratamento dado pela autora à temática do sobrenatural que, embora, inserida dentro do ambiente doméstico “realista”, é capaz de produzir os efeitos de terror/horror e do inquietante (*unheimlich*), quanto a forma como ela descreve os personagens principais de sua trama (Catherine e Heathcliff) atribuindo-lhe uma personalidade complexa e rebelde, cujas ações questionáveis desafiam os valores morais e sociais da rígida sociedade vitoriana, indo ao encontro dos ideais propagados pelos autores românticos do século XIX.

Além disso, o romance de Brontë, assim como outras obras góticas (a exemplo de *Frankenstein*) se encerra de forma a não concluir totalmente sua narrativa. Apesar de

---

<sup>69</sup> – Cuidado, Ellen – respondeu-lhe Isabella, com os olhos faiscantes de ira; claramente mostrava que o marido vencera totalmente no seu propósito de se fazer odiar. É um monstro e não um ser humano! Já antes que eu o poderia deixar; fiz uma tentativa, mas não me atrevo a repeti-la! Escute, Ellen, prometa que não repetirá uma sílaba das palavras infames que ouviu a meu irmão ou a Catherine. Finja ele o que fingir, o que deseja realmente é levar Edgar ao desespero; disse que casou comigo com o fito de adquirir uma arma Edgar. Mas, não terá essa arma; prefiro morrer primeiro. Só o que espero, e peço a Deus, é que ele esqueça sua prudência demoníaca e me mate! Hoje, o único prazer que posso imaginar, é morrer ou vê-lo morto!” (Tradução de Raquel de Queiroz)

<sup>70</sup> Seguindo na mesma linha de pesquisadoras como Maria Conceição Monteiro (2004, p. 17) e Sandra Guardini Vasconcelos (2002, p.33-35), o termo “*novel*” pode ser traduzido por “romance” e corresponde a um tipo de narrativa caracterizada por eventos, situações e personagens verossímeis e a adoção de uma ótica de teor “realista”.

sinalizar a união entre Catherine Linton e Hareton, que representa a restauração da estabilidade do ambiente doméstico – um importante e recorrente elemento nos romances de cunho “realista”-, o romance de Brontë termina envolvido em uma atmosfera sobrenatural, uma vez que Heathcliff e Catherine, mesmo após estarem mortos, são vistos pelos habitantes da região vagando pelos morros, ou nas noites de tempestade, olhando do lado de fora da janela da antiga casa. Dessa forma, o fantasmagórico casal continua sendo uma ameaça, mantendo sua presença viva e estimulando a fértil imaginação de Nelly Dean.

De acordo com Haggerty (1989, p. 79), ao unir diferentes formas literárias (gótico, romance realista, conto de fadas, histórias de fantasma), a autora provoca uma tensão entre elas. No entanto, em vez de criar uma obra em que predominam a artificialidade e a inverossimilhança, assim como outros romances góticos, esta revela-se vívida e permanece aberta a várias possibilidades de leitura.

O caráter criativo do romance foi reconhecido por Lovecraft, para quem “o terror macabro de Miss Brontë não é uma simples ressonância gótica, mas uma tensa expressão de reação apavorada do homem ao desconhecido” (2009, p. 51). Sua estrutura narrativa faz lembrar uma “boneca russa”, sendo constituída por uma história (encabeçada por Lockwood) que contém outras histórias (os relatos de Mr. Lockwood e Nelly Dean, o diário improvisado de Catherine, carta de Isabella), e integra elementos absorvidos de outros textos literária góticos, tais como *Melmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin, e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley.

Também o modo de narração peculiar empregado por Emile Brontë demonstra a evolução do gênero gótico como expressão literária, sendo marcantes os personagens mais densos e o tratamento diferenciado da temática sobrenatural, possibilitando assim a transformação de sua escrita e, assim, contribuindo de forma significativa para seus novos e instigantes desdobramentos.

### **3.3. A espacialidade gótica da obra**

No capítulo “Os desdobramentos da ficção gótica” de *O horror sobrenatural na literatura*, o escritor e teórico H. P. Lovecraft argumenta que algumas obras promoveram significativas inovações estéticas neste gênero literário, dentre elas o próprio romance *O Morro dos Ventos Uivantes*:

Muito solitária, seja como novela, seja como peça de literatura de terror, é a famosa *Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*), de Emily Brontë



com suas visões alucinadas de pântanos soturnos varridos pelo vento de Yorkshire, e as vidas violentas, desnaturadas que eles fomentam. Conquanto, seja, sobretudo, uma história de vidas e paixões humanas em agonia e conflito, seu cenário de epopeia cósmica abre espaço para um horror do tipo mais espiritual. (LOVECRAFT, 2008, p. 50)

Em suas observações sobre essa obra, Lovecraft enfatiza a aparência sinistra de seu ambiente central -, a paisagem de Yorkshire, açoitada pelas intempéries, cuja rudeza reflete a alma dos personagens que a habitam. Essa complexidade da exploração do espaço, referida por Lovecraft, é um dos componentes que ajudam a delinear o caráter inovador e esteticamente refinado de *O Morro dos Ventos Uivantes*, frente a seus pares na tradição literária gótica inglesa.

A importância do cenário no romance de Emily Brontë é tamanha a ponto de a antiga propriedade rural, em que é ambientada grande parte sua trama, tornar-se um verdadeiro personagem, com ação e caracterização próprias. Sua centralidade, inclusive, é demarcada ao atribuir o título à obra. Apesar de Brontë não ter criado o tema da antiga casa sinistra, decerto deu uma contribuição substancial para o romance gótico adquirir novos contornos. Não apenas *O Morro dos Ventos Uivantes* tem seu título centrado no elemento espacial, como ele indica uma nova e forte tendência ao deslocar-se do castelo – símbolo do poder, grandiosidade e *status* senhoriais da classe aristocrática no período medieval (apogeu) – para a antiga mansão que, apesar de também ser propriedade senhorial, veicula a ideia de decadência da nobreza em termos econômicos, culturais e morais (ruína), que vem ao encontro da estética gótica<sup>71</sup>.

Essa passagem de castelo para a velha e decadente mansão acompanha a época de implantação dos moldes burgueses dentro da literatura britânica - o que vem se delineando desde Defoe no séc. XVIII, passando por Jane Austen, Charlotte Smith, Ann Radcliffe até chegar no séc. XIX com Anthony Trollope e principalmente Charles Dickens, a exemplo da propriedade fantasmagórica de *Grandes Esperanças*. Dessa forma, o ambiente doméstico mostra-se desconfortável, escuro, perturbador chegando ao ponto de torna-se insólito e mal-assombrado, justamente para indicar a transformação do contexto social inglês nesse período. Essa mudança de rumos espelha-se em *O Morro dos Ventos Uivantes* e na ficção vitoriana; como resultado, essa casa sinistra e cheia de mistérios assustadores continuará sendo retomada pelas décadas afora, conforme exemplifica *Uncle*

---

<sup>71</sup> O tema da “casa mal-assombrada” aparece de forma marcante em *A queda da Casa de Usher* (1839), em que Edgar Allan Poe estabelece uma relação de proximidade entre a decadente e antiga mansão com a “degenerada” família Usher. A partir desse ambiente sinistro, instaura-se uma atmosfera sobrenatural, que culmina em uma impactante cena de horror: a assustadora aparição da figura fantasmagórica de Madeline Usher.

*Silas* (1864), de Joseph Sheridan Le Fanu, onde o espaço de moradia se torna quase personagem.

Logo na parte inicial do romance de Brontë podemos constatar que a antiga casa (*Wuthering Heights*) carrega visíveis sinais da passagem do tempo. Sua aparência decadente chama a atenção de Mr. Lockwood, o personagem-narrador da obra:

Antes de atravessar o umbral detive-me, a fim de admirar algumas esculturas de lavra grotesca, espalhadas na fachada, especialmente em torno da porta principal: sobre esta, entre o emaranhado de grifos e meninos impudicos, localizei uma data – “1500” – e um nome “Hareton Earnshaw”. Por meu gosto, teria feito alguns comentários e pedido um resumo da história daquela residência a seu áspero proprietário, mas a atitude do homem, à porta, visivelmente exigia que eu entrasse sem demora, ou me fosse de uma vez; e eu não queria lhe agravar a impaciência antes de inspecionar o interior da casa. (BRONTË, 2010, p. 13)

A fala de Lockwood mostra sua estranheza diante deste inusitado cenário. Ou seja, *Wuthering Heights* é uma casa muito diferente de outras que ele já vira. Para Lockwood, sua arquitetura remete diretamente ao passado: ao mencionar a fachada decorada com "meninos impudicos" (serafins) e "grifos" (animais mitológicos), ele transmite a ideia de elementos antigos, fora de moda e não usados há muito tempo. Lockwood também comenta a data “1500” e o nome “Hareton Earnshaw”, que ressaltam a suspeita de um passado misterioso, que desperta de modo imediato a curiosidade dele e também a do leitor.

Diante da aparência incomum de *Wuthering Heights*, ele manifesta a curiosidade de conhecê-la por dentro. Lockwood entra na antiga propriedade e não consegue esconder que o interior dela lhe causa tanta estranheza quanto o lado de fora:

Um degrau nos levou à sala de estar da família, sem o intermédio de um vestíbulo ou de um corredor; chamam aqui a essa peça: - “the house” – “a casa” por excelência. Em geral, serve ao mesmo tempo de cozinha e sala de visitas: em *Wuthering Heights*, contudo, a cozinha fora forçada a recuar para o outro sítio: pelo menos escutei um rumor de conversa e um tilintar de utensílios, lá dentro; e não descobri nenhum sinal de que na grande lareira da “casa” se assava, fervia-se ou cozia-se pão; nas paredes não luziam caçarolas de cobre nem escumadeiras de estanho. Mas, no canto, a luz e o calor se refletiam esplendidamente sobre filas de imensos pratos de peltre, intercalados com pichéis e jarros de prata, enchendo prateleira sobre prateleira, até o teto, num vasto aparador de carvalho. Por falar em teto, creio que o daquela sala jamais fora pintado; sua anatomia complexa exibia-se nua ao olhar curioso, exceto num trecho onde o escondia o paiol de madeira carregado de bolos de aveia, de pernis de vaca e de carneiro, e de presuntos. Sobre a lareira viam-se espingardas velhas e ordinárias e um par de pistolas de arção; e, à moda de ornato, três caixas de chá pintadas com cores alegres, dispostas ao longo do rebordo.

O piso era de pedra branca polida; as cadeiras, de estrutura primitiva e espaldar alto, tinham pintura verde; uma ou duas poltronas, negras e pesadas, ocultavam-se na sombra. Na abóbada formada ao pé do aparador descansava

uma grande cadela perdigueira, azeitonada, rodeada por uma ninhada de cachorrinhos que ganiam; outros cães povoavam os demais recantos. (BRONTË, 2010, p. 13 e14)

Lockwood se refere de forma irônica a Wuthering Heights, ressaltando seu estilo desordenado, caótico, inóspito, totalmente fora dos padrões de outras residências, a exemplo de Thrushcross Grange, onde ele está hospedado. Lockwood salienta que na casa “não havia um vestíbulo ou corredor que levasse à sala de estar” e também diz que a sala de visitas e a cozinha eram ligadas, sendo essa recuada para o outro lado.

Ele também salienta com estranheza que não havia nada assando na lareira e que sequer viu utensílios domésticos na cozinha. Lockwood repara também que o teto jamais tinha sido pintado e o piso era de pedra branca polida, o que lhe confere aparência ainda mais rústica e até mesmo desleixada. Por fim, o narrador afirma que ao pé do aparador descansava uma cadela perdigueira cercada de filhotes e nos outros cômodos também havia outros cachorros.

Com se vê, Wuthering Heights é vista por Lockwood como um lugar decadente, que sofreu a ação do tempo e também se apresenta - a seus olhos de homem civilizado e urbano - em seu aspecto selvagem e primitivo, o que é reforçado pela presença de vários animais em todos os cômodos da casa.

Mas, apesar deste cenário causar uma sensação de incômodo e estranheza em Lockwood, o efeito do inquietante (*unheimlich*) se concretiza com forte intensidade em outro ambiente de Wuthering Heights: o quarto que era habitado por Catherine. Esse ambiente é visto por Lockwood como assustador e fantasmagórico:

Toda a mobília se resumia numa cadeira, num armário com prateleiras para roupas e num grande móvel de carvalho com aberturas quadradas no alto, semelhantes a janela de carruagem. Aproximando-me do dito móvel, olhei para dentro e vi que era uma espécie de cama antiga, idealizada com muita conveniência a fim de não haver a necessidade de um dormitório para cada membro da família. Na verdade, formava um pequeno quarto, e o peitoril da janela, servia de mesa. Baixei os batentes laterais, fui entrando com uma vela, voltei a fechá-los e senti-me a salvo da vigilância de Heathcliff e de todos os outros.

No parapeito, onde pus a vela, havia alguns livros cheios de bolor, empilhados num canto, bem como várias inscrições feitas na ponta da faca. Estas, entretanto, repetiam sempre, em vários tipos de letras, grandes e pequenas, o mesmo nome: *Catherine Earnshaw*, aqui e ali, que variava entre *Catherine Heathcliff* e, para *Catherine Linton*. (BRONTË, 2005, p. 45 - grifos no original)

Dessa forma, a autora cria o efeito inquietante ou sinistro a partir da duplicação de tempos (antigo e atual). Assim, algo que poderia ter ares domésticos e até mesmo convencionais mostra-se, ao invés disso, assustador. Nota-se que, apesar de traços

visíveis de deterioração, como o bolor nos livros ou a aparência gasta de sua mobília, o quarto se mantém quase imune à ação do tempo.

Também é neste sinistro cenário que ocorre a aparição fantasmagórica de Catherine, que causa um forte impacto em Lockwood e alimenta a esperança mórbida de Heathcliff na crença de que sua amada ainda se encontra no plano terreno, apesar da sua morte. É no interior desse ambiente soturno, em que o passado reverbera no tempo presente, de modo a continuar existindo e causando sua desestabilização. É a partir da descrição desse cenário assustador que a autora retoma uma característica marcante nas principais obras góticas, tais como *O Castelo de Otranto* e *Melmoth*. Nelas assim como no romance de Brontë, a época passada é representada por seres fantasmais, que retornam ao tempo atual para perturbar e desestruturar emocionalmente os vivos, e até mesmo conduzi-los a um processo de isolamento e autodestruição, o que ocorre com Heathcliff.

No entender de Alison Milbank, o sobrenatural em *O Morro dos Ventos Uivantes* age de tal forma sobre o espaço de modo a infiltrar-se na esfera da “realidade” (natural), drenando-a e exaurindo até corroê-la por completo. A esse efeito ela chama de “ato de vampirismo”. Milbank também acentua a existência de contínuas relações de polaridade, permeadas de tensão que se concretizam no interior da antiga propriedade rural e seu entorno. Dessa forma, o cenário de *Wuthering Heights* adquire uma conotação metafórica: tanto é prisão quanto libertação; corpo e alma; vida e morte. Essa estratégia narrativa adotada por Brontë promove o que a pesquisadora chama de “sobrenaturalização do real” (MILBANK, 2002, p. 162).

Assim, a descrição do ambiente de forma “realista” reforça o que podemos chamar de “realidade fantástica” que concretiza no romance a partir de aparições fantasmagóricas e do aparecimento de um vilão que se destaca por sua natureza obscura e diabólica (Heathcliff). Dessa forma, a geografia de *O Morro dos Ventos Uivantes* oscila entre dois planos: o real, que retrata acontecimentos da vida cotidiana dos personagens e outro o “metafísico”, no qual ocorrem eventos sobrenaturais, tais como a aparição fantasmagórica de Catherine, capaz de causar uma imediata resposta emocional no leitor que se materializa por meio de reações de terror e horror.

Cabe lembrar, ainda, que a designação do casarão e da propriedade rural, *Wuthering Heights*, remete ao entorno de Yorkshire, conforme indicado em fala de Lockwood:

*Wuthering Heights* (*O Morro dos Ventos Uivantes*) é o nome da propriedade do Sr. Heathcliff, sendo *wuthering* um adjetivo provinciano que designa a turbulência atmosférica a que o local fica exposto durante as tempestades. Ali, sopra um ar puro e revigorante em todas as estações, e é possível avaliar a força

do vento norte pela excessiva inclinação de alguns poucos abetos atrofiados, bem como pelo campo de espinheiros raquíticos, que esticam, todos, os ramos para a mesma direção, como se implorassem esmolas ao sol. (BRONTË, 2005, p. 30)

A descrição detalhada de *Wuthering Heights* também produz um “efeito sublime” – um artifício amplamente usado pelos romancistas góticos, a exemplo de Mary Shelley, que procura criá-lo na descrição dos cenários do Mont Blanc e das imensas geleiras do Ártico em *Frankenstein*. No romance de Brontë, a paisagem de *Wuthering Heights* é delineada com contornos hostis, sempre em constante movimento e dominada por forças destrutivas da Natureza -, destacando-se dentre elas o vento, que é capaz de causar danos a tudo que está a sua volta.

Dessa forma, a desolada paisagem é vista com reações de terror, estranhamento, melancolia e até mesmo admiração, principalmente por Lockwood, que em dado momento se detém a contemplá-la. Essa aparência assustadora do lugar também possibilita que esse perturbador cenário ganhe sentido metafórico, tornando-se uma representação imagética do forte sentimento amoroso, “sublime”, inconstante e violento que une Catherine e Heathcliff<sup>72</sup>. Assim, por meio da configuração desse ambiente sinistro e melancólico, de forma semelhante a Mary Shelley, Emily Brontë realiza uma fusão do gênero gótico e o Romantismo, em sua vertente mais soturna.

Ainda sobre a maneira como Brontë descreve a geografia de seus cenários, podemos afirmar que ambos (*Wuthering Heights* e *Thrushcross Grange*) simbolicamente representam e estão incorporados em um campo de batalha metafísico entre forças que remetem ao Céu e ao Inferno (CORDEIRO; ALAMBERT, 2005, p. 11). Assim, de um lado aparece *Wuthering Heights*, espaço infernal e turbulento, mergulhado em trevas e habitado por seres bestializados dominados por impulsos malignos, que provocam constantes sensações de terror e estupor em Lockwood. Em outro extremo, a *Thrushcross Grange*, ambiente solar, morada dos angelicais irmãos Linton, no qual a Natureza aparece como manifestada em todo seu esplendor. Entre as duas casas estende-se um espaço intermediário, como uma zona de fronteira que separa aqueles territórios opostos, e que corresponde à região selvagem dos morros e da charneca. Esse espaço intermediário, visto pelos olhos de Catherine e Heathcliff quando ali brincavam em crianças (e ao qual

---

<sup>72</sup> Note-se que no canto V, de *A Divina Comédia*, quando Dante visita o segundo Inferno, ele vê o casal de amantes Paolo e Francesca, que por terem cometido o pecado da luxúria movidos por um amor-paixão arrebatador e imensurável, são condenados a passar a eternidade abraçados e transportados por um forte vendaval de um lado para o outro e ficam pairando sob um imenso abismo. Em Dante temos, assim, um exemplo equivalente da força extrema de sentimentos e consequente danação dos personagens, sendo essa paixão espelhada pelo cenário.

supostamente retornam após a morte), pode ser entendido como um Paraíso terrestre e idílico e também como ambiente fantasmagórico, capaz de provocar reações de estranhamento e terror naqueles o contemplam, a exemplo do que ocorre com o pequeno pastor no epílogo do romance. Por outro lado, este também evoca o desejo da plena liberdade do indivíduo de fazer suas próprias escolhas, e que foi amplamente explorado em obras de autores românticos dos séculos XVIII e XIX.

A partir dessas observações, podemos afirmar que é a descrição de Wuthering Heights e Thrushcross Grange como espaços místicos é fundamental para instaurar no romance o que chamamos de “sobrenaturalização do real” (nos termos de Milbank): sólidos e, ao mesmo tempo, difusos, esses ambientes são essenciais para dar ênfase à manifestação do sobrenatural e do extraordinário, elementos que ao serem combinados no romance causam a ruptura das fronteiras da *mimese* realista, própria do século XIX.

### **3.4. O aprisionamento e a degeneração: dois temas góticos revistos**

Se no âmbito do sobrenatural *O Morro dos Ventos Uivantes* trouxe um sobrenatural mais complexo e inovador, conforme vimos no item anterior, também no campo dos motivos, temas e elementos composicionais que integram a chamada “maquinaria gótica”, seu romance significou uma dinamização. Assim, a autora em seu romance atribuiu a esses aspectos uma significação metafórica que enfatiza o contexto social e histórico de sua época, destacando-se o lugar das mulheres na esfera das relações humanas.

Um dos temas principais da maquinária gótica revisto por Brontë em sua obra é o aprisionamento, que tem grande destaque em *O Castelo de Otranto*, apontado como marco inicial da literatura gótica e, principalmente, em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe.

Esse tema assume uma nova configuração em *O Morro dos Ventos Uivantes*: em vez de um castelo isolado, as heroínas ficam presas no interior da antiga casa, em que se passa grande parte de sua trama. Assim, Heathcliff encarna o vilão gótico assemelhando-se a personagens sinistros, a exemplo de Manfredo e Montoni que sentem prazer em infligir castigos físicos em suas vítimas de sexo feminino aprisionando-as quando elas se recusam a obedecê-lo.

Uma delas é irmã de seu inimigo e rival, Isabella, que se torna alvo de sua vingança. Heathcliff cria a imagem de um homem misterioso e sedutor tornando-se capaz de exercer um irresistível poder de atração sobre a jovem que decide abandonar sua família e se unir

a ele. Contudo, após consumir sua união com Isabella, ele abandona seus modos encantadores e revela sua crueldade, aprisionando-a em dos quartos de Wuthering Heights.

Novamente, esse ambiente se destaca por sua atmosfera mórbida. Hindley, irmão de Catherine, após a morte de sua esposa mergulhou em uma vida desregrada e demonstra a Isabella o desejo de matar Heathcliff, de modo a tornar-se um ser diabólico e perigoso que encontra ressonância na figura dos vilões das narrativas góticas, conforme demonstra a seguinte passagem do romance:

-Traição e violência são a justa paga para quem as aplica. – exclamou Hindley.  
– Sra. Heathcliff, só lhe peço que nada faça além de sentar-se e calar-se. Diga-me, agora pode, fazer isso? Asseguro-lhe que vai ter tanto prazer quanto eu de testemunhar o término da existência desse demônio. Ele será sua *morte*, se não o sobrepujar, e será também *minha* ruína. Dane-se o perverso infernal! Bate à porta como se já fosse o patrão. Prometa não dizer nada, e antes que este relógio volte a bater... faltam três minutos para uma... a senhora será uma mulher livre! (BRONTË, 2005, p. 194)

Heathcliff é descrito como um elemento que provoca a contínua desestatização do ambiente familiar de Wuthering Heights, de modo a torná-lo uma espécie de prisão. Gradativamente, esse lugar adquire contornos assustadores assemelhando-se a outros cenários sinistros descritos em narrativas góticas e torna-se propício para que Hindley e Isabella mergulhem em um gradativo processo de loucura e brutalidade, que resultará em um destino trágico para ambos.

Catherine, a filha de Edgar e Catherine Earnshaw, também é aprisionada por Heathcliff na antiga casa quando ela se recusa a casar com o seu filho Linton, que de forma semelhante ao seu pai demonstra ter sinais de uma Natureza maligna e “degenerada”. Contudo, mediante chantagem e ameaça, ela se vê obrigada a aceitar esta proposta de casamento e, assim, de maneira torpe, Heathcliff consegue atingir o principal objetivo de sua vingança: assegurar a posse de Wuthering Heights e Thrusscross Grange, que implica na ruína financeira das famílias Linton e Earnshaw.

É importante enfatizar que nesta passagem, a autora em seu romance faz uso de alguns artifícios da escrita gótica não somente para provocar o medo e o horror, e, também para propor a discussão de um assunto relacionado a questões femininas, que era bastante discutido na sua época.

Linda H. Petterson (2010, p. 290) em sua introdução de *O Morro dos Ventos Uivantes*, afirma que em 1847, quando o livro de Brontë foi publicado pela primeira vez, a mulher perante a legislação vigente não tinha direito reconhecido à propriedade de bens imóveis, e, assim, a posse deles era transferida para seu marido ou protetor. Com isso,

algumas mulheres que eram abandonadas por seus cônjuges, ou se separavam ficavam reduzidas a uma situação de miséria e abandono. No entanto, dentre elas, Catherine Norton promoveu a defesa dos direitos das mulheres e em 1850 enviou uma carta à rainha Vitória, solicitando a extinção desta lei que cerceava a liberdade do sexo feminino.

Dessa forma, a obra gótica de Emile Brontë possui elementos que sugerem um descontentamento diante da condição inferior da mulher dentro da sociedade vitoriana, dominada por valores masculinos. Nas ações de Isabella e Catherine Linton, a filha de Edgar e Catherine Earnshaw, transparece uma revolta diante do infeliz destino de mulheres que estavam sob a tutela de seus maridos ou protetores, que poderiam recorrer à utilização de métodos violentos para obrigá-las a cumprir sua vontade. Na escrita da autora e, principalmente, por meio das ações de Isabella e Catherine Linton, a filha de Edgar e Catherine Earnshaw, transparece sua revolta diante do infeliz destino de mulheres que estavam sob a tutela de seus maridos ou protetores, que poderiam recorrer à utilização de métodos violentos para obrigá-las a cumprir sua vontade. Além disso, a situação dramática de esposas que se separavam de seus cônjuges devido aos maus-tratos praticados por eles, também inspirou Anne, a irmã de Emile Brontë, a escrever um romance que, também se destaca por seus contornos góticos: *A Moradora de Wildfell Hall*, publicado em 1848.

Assim, o casamento como uma instituição social podia ser visto também como uma espécie de prisão pelas irmãs Brontë, principalmente, para Emile, uma vez que na perspectiva delas cerceava a liberdade da mulher de fazer suas próprias escolhas e a obrigava sempre a ser tutelada, incapaz de tomar suas próprias decisões. Além disso, Emily e Charlotte em suas obras, por meio das intensas e até mesmo irracionais reações emocionais de suas personagens exprimem essa sensação de aprisionamento, de modo que ela não se manifeste somente em um espaço fechado e, também pode invadir suas mentes.

Neste aspecto, *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Jane Eyre* estabelecem uma relação de proximidade, por meio de pontos de intersecção entre Catherine Earnshaw e Berta Rochester. A primeira aos poucos começa a acreditar que o lugar onde mora, Thrushcross Grange, se tornou uma prisão, uma vez que provoca seu isolamento e a impede de exercer plenamente sua liberdade, e, sentindo-se prisioneira mergulha em um processo de autodestruição, o qual se configura a partir de gradativos sinais de degeneração em sua mente e seu corpo; a segunda é uma estrangeira que, embora seja filha de ingleses, nasceu na Jamaica e é mantida presa em sua própria casa por ter enlouquecido e se tornado agressiva e até mesmo bestial.



Berta e Catherine Earnshaw demonstram sua revolta por se sentirem “presas”, embora, o façam de forma diferenciada. A rebeldia de Berta se manifesta, por meio de atos aparentemente irracionais, embora, de algum modo demonstrem seu desejo de vingança motivado por ser mantida prisioneira, tais como, incendiar o quarto de seu marido enquanto este está dormindo. No caso de Catherine, sua revolta se manifesta de forma um pouco mais complexa: ela é demonstrada por meio do desenvolvimento de um tipo de patologia, que a torna cada vez mais melancólica e isolada da realidade.

Dessa forma, o aprisionamento de ambas se concretiza mais no campo psíquico do que no interior de um espaço fechado. Elas não conseguem lidar com as pressões sociais que se tornam tão intensas a ponto de provocarem de sucumbirem a um colapso mental que acelera o processo degenerativo de seus corpos; Berta e Catherine passam a demonstrar visíveis traços de insanidade e até mesmo irracionalidade, que se refletem em uma estranha aparência, de modo que elas se tornem criaturas abjetas e, por isso, capazes de provocar intensas reações emocionais, principalmente, medo em quem as observa.

Assim, Berta Rochester é vista como um ser animalesco capaz de provocar uma sensação de horror repulsivo, conforme demonstra sua descrição em uma passagem de *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë:

Na penumbra, a um canto do quarto, uma figura se movia de um lado para outro. O que era, se besta ou ser humano, era impossível dizer à primeira vista. A criatura parecia arrastar-se, de quatro. Agarrava-se e rosnava como estranho animal selvagem, mas estava coberta de pano e os cabelos vastos e negros, com tintas grisalhas, desgrenhados como juba, lhe cobriam a cabeça e o rosto. (BRONTË, C. 2014, p. 341)

Em uma passagem do romance de Emile Brontë a protagonista, Catherine descreve uma cena em que se vê dentro de uma gruta habitada por uma criatura sobrenatural, cujas origens remetem ao folclore local e de aparência assustadora, capaz de provocar-lhe uma reação de medo:

-Eu a vejo, Nelly – continuou, como se sonhasse – qual uma mulher velha, com cabelo grisalho e ombros arcados. Esta cama é a gruta das fadas debaixo do Rochedo Pennistow, e eu a vejo juntando as flechas de elfo para ferir as novilhas, fingindo, enquanto estou por perto, que são apenas flocos de lã. É isso que será daqui cinquenta anos, sei que não é assim agora. Não estou delirando, está enganada, ou então acreditaria que de fato é aquela bruxa decadente e que *estou* do Rochedo Pennistow; estou consciente de que é noite, de que há duas velas na mesa, fazendo o móvel preto brilhar como o azeviche. (BRONTË, 2005, p. 144)

Posteriormente, a bruxa revela ser a própria imagem de Catherine refletida no espelho. Assim, é partir deste evento aparentemente banal, que novamente é produzido o efeito do *unheimlich*. Incapaz de delimitar os limites entre o real e a ilusão, a personagem

se vê aprisionada dentro de uma realidade fantástica, de contornos sobrenaturais, que para ela também se torna uma contínua fonte de pavor:

E, por mais que dissesse, era incapaz de fazê-la compreender que se tratava de sua própria imagem, de forma que me levantei e cobri o espelho com um xale. – Ainda está lá atrás do xale! – insisti, aflita, e se mexeu. – O que é? Espero que não saia depois que você for! Oh, Nelly, o quarto está assombrado! Eu tenho medo de ficar sozinha! Peguei-lhe na mão e pedi-lhe que se acalmasse, pois uma sucessão de tremores lhe sacudiu o corpo e ela *teimava* em olhar na direção do espelho. – Não há ninguém ali! – insisti. – Era só a sua imagem, Sra. Linton. Ainda há pouco sabia disso. – Eu mesma! – disse, ofegante – E o relógio está batendo meia-noite! É verdade, então! É aterrorizante! (BRONTË, 2005, p. 144-145)

Em seus textos as autoras fazem uso dos artifícios da escrita gótica para enfatizar que Berta Rochester e Catherine Earnshaw se sentem aprisionadas e, que suas “prisões” se concretizam tanto em um espaço fechado como na mente das personagens. É importante ressaltar que em seu romance, Emile Brontë também explora outro tema que vai sendo delineado a partir desse tipo de aprisionamento: a degeneração que se manifesta no corpo e na mente de Catherine e, também de forma figurada, no aspecto físico de Heathcliff e de seu filho, Linton.

O aspecto “degenerado” de Heathcliff pela descrição de seu rosto, em que se destacam os traços fisionômicos, “a testa diabólica”, e, principalmente, os “olhos de basilisco”, que, posteriormente são transmitidos ao seu filho, Linton. Assim, a referência a este monstro místico que provoca a morte de suas vítimas por meio do olhar, no texto de Brontë aparece para destacar a Natureza traiçoeira, perigosa e “degenerada” do pai e do filho:

A testa, que antes me parecera tão varonil, e que agora achava tão diabólica, estava encimada por uma pesada nuvem; os olhos de basilisco quase apagados pela insônia, talvez pelo pranto, pois seus olhos estavam úmidos; os lábios, sem aquele escárnio feroz, estavam selados de indizível tristeza. (BRONTË, 2005, p. 198)

Os traços de degeneração em Linton Heathcliff, cuja aparência física se assemelha a de sua mãe, Isabella, se manifestam na fragilidade de seu corpo. Este personagem é descrito como enfermo e, devido a sua dificuldade de se locomover é obrigado a ficar deitado, ou andar rastejando, reforçando assim sua semelhança com o basilisco. Sua natureza degenerada, não se restringe somente ao seu aspecto físico deformado e, também se estende à sua mentalidade infantil, em que se sobressai sinais de ser pouco desenvolvida. Assim, Linton Heathcliff se configura na obra de Brontë como um ser incompleto e degenerado, fadado a um destino trágico. Devido a sua fragilidade e seu

comportamento caprichoso e, em certa medida, efeminado, ele é visto por seu pai como uma criatura abjeta, a ponto que este não consiga enxergá-lo como seu filho, conforme demonstra a seguinte passagem:

-Chega, chega! – disse Heathcliff, esticando a mão e arrastando-o com brutalidade, para pô-lo entre os joelhos, levantando-lhe a cabeça, pegando-lhe no queixo. – Nada de absurdos! Ninguém vai machucá-lo, Linton... não é esse o seu nome? É mesmo o filho de sua mãe. Onde está *minha* contribuição na sua pessoa, frangote chorão? (BRONTË, 2005, p. 224)

Embora Heathcliff não admita seu filho herdou seus traços genéticos, assemelhando-se a ele na satisfação desejos egoístas e demonstrações de crueldade, pois sente prazer em ver sua esposa Catherine Linton sendo castigada. No entanto, na obra de Brontë é Heathcliff que se destaca em seu aspecto degenerado, identificando-se com seres sobrenaturais e perigosos, tais como demônios ou vampiros.

Assim, a forma ousada como Emile Brontë explora o tema da degeneração antecipa o enfoque que será dado a este em outras narrativas góticas escritas no século XIX, principalmente, no final desse período, tais como *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Assim, os protagonistas dessas obras, o Conde Drácula e Henry/Hyde, respectivamente, de forma semelhante a Heathcliff são descritos como seres degenerados e transgressores, capazes de promoverem a desestabilização da ordem social.

Apesar de sua Natureza maligna, Heathcliff possui um traço de humanidade, embora este, também o impulsiona a praticar atos questionáveis e perversos e que se manifesta, por meio do amor obsessivo que ele nutre por Catherine. A forte ligação que une o casal e, nem mesmo a morte e os rígidos valores morais e sociais da sociedade são capazes de romper, remete a um tema recorrente nos romances góticos: o duplo, que será amplamente discutido no próximo item.

### **3.5. A configuração do duplo**

Antes que se possa comentar sobre a exploração desse tema no romance de Brontë, se torna necessário esclarecer alguns de suas acepções dentro do âmbito literário. O duplo, ou *Doppelgänger* que significa literalmente “aquele que caminha do lado” ou “companheiro de estrada”, aparece de forma marcante em obras da vertente gótica do Romantismo alemão, a exemplo de *O homem de areia* (1816), de E. T. A. Hoffmann.

Nicole Bravo (1997, p. 263) se apoia em um estudo de C. F. Keppler para destilar sete modalidades do duplo: o perseguidor, o gêmeo, o (a) bem-amado, o tentador, a visão do horror, o salvador e o duplo do tempo. Para Bravo, o tema do duplo também se relaciona com o romance de formação, uma vez que tem um papel catalizador de uma transformação profunda do Eu e apresenta uma profunda ambiguidade que remete a elementos contraditórios existentes na natureza humana: Bem/ Mal; subjetivo; objetivo.

Em *O Morro dos Ventos Uivantes* o duplo surge já na configuração dos cenários, relacionando e contrapondo as duas propriedades rurais: Wuthering Heights e Thrushcross Grange. Aparentemente distintos, esses dois espaços criam no texto de Brontë uma constante relação de oposição, permeada de tensões, de modo a constituírem o chamado “duplo antagônico”.

Ambos se destacam principalmente, por uma significação metafórica: o primeiro deles evoca o Inferno, com seus seres infernais, bestializados e, até mesmo rebeldes, enquanto o outro alude ao Paraíso, com suas criaturas angelicais e seu ambiente de harmonia e tranquilidade. Contudo, ao longo do desenrolar de certos eventos da trama, o espaço aristocrático, belo e harmonioso – e, portanto, “celestial” - de Thrushcross Grange também vai se modificando, de modo a assumir contornos assustadores, por meio das ações transgressivas de Catherine e Heathcliff que aos poucos promovem sua desestabilização. Assim, de harmonioso ele se torna aos poucos perturbador e, na experiência distorcida de Catherine, uma prisão infernal, da qual só é possível libertar-se por meio da morte.

Além do tema do duplo se destacar na ambientação da obra de forma marcante, ele também é explorado e ganha destaque na composição de seus personagens principais: Catherine e Heathcliff, principalmente, no que se refere à questão da identidade que permeia toda a narrativa do romance de Brontë. Vale ressaltar que a configuração desse tema tem suscitado muitos questionamentos entre os estudiosos da obra e possibilita várias interpretações.

Fred Botting (1996, p. 129) afirma que o casal de protagonistas, Heathcliff e Catherine, constitui um significativo exemplo de duplicidade, em que um é a imagem narcisista do outro, e ambos formam, juntos, um ser unificado. A partir daí podemos lembrar do aspecto mítico do duplo, tal como exposto em *O banquete*, de Platão, para quem o ser humano possui uma natureza dupla, integrada por dois gêneros: masculino e feminino. Devido a atos transgressivos que desafiaram a vontade dos deuses, esse ser é punido, sendo dividido ao meio, e essas metades passam a procurar integrar-se novamente, restabelecendo o elo que promova a sensação de plenitude.

Os elementos desse relato mítico podem ser rastreados no romance de Brontë. O elo que une Catherine e Heathcliff na época da infância é tão forte a ponto de torná-los como que um único ser, que age e pensa de maneira uníssona, destacando-se o desejo de ambos em exercer livremente sua vontade. Como resultado, os dois são igualmente possuídos pela obsessão em permanecer na charneca – a qual, nessa perspectiva, ganha os contornos de um Paraíso idílico, do qual ambos não querem ser afastados. Com o passar do tempo, esse elo narcisista se fortalece ainda mais, mantendo-se mesmo após o casamento de Catherine com Edgar, conforme lemos na seguinte passagem da obra:

-Abandonado por completo! Nós separados! – exclamou, num tom de indignação. – Por favor, quem nos separaria? Quem teria o mesmo destino de Milon! Enquanto eu viver, Ellen, nenhum, mortal faria isso. Todos os Linton sobre a Terra virarão pó antes que eu concorde em separa-me de Heathcliff. (BRONTË, 2005, p. 106-107)

Ao mencionar o destino trágico do atleta grego Milon<sup>73</sup>, Catherine procura demonstrar a Nelly que seu forte elo com Heathcliff é impossível de ser rompido. Contudo, este começa a ser desfeito, no momento em que o rapaz toma conhecimento de que ela vai se casar com seu rival, Edgar. Convencido que Catherine não o ama, Heathcliff decide abandonar a propriedade rural. A ruptura do elo que ele mantém com sua amada é descrita no romance de forma simbólica, por meio de uma manifestação sublime das forças da Natureza:

Por volta da meia-noite, ainda todos acordados, a tempestade caiu, furiosa e intensamente, sobre o Morro. Um vento forte, com a ajuda dos trovões, partiu uma árvore que ficava num canto da casa. Um grande galho caiu no telhado, derrubando uma parte da coluna da chaminé do lado leste, lançando um monte de pedras e fuligem na lareira da cozinha. (BRONTË, 2005, p. 110)

Na segunda parte de *O Morro dos Ventos Uivantes*, Heathcliff é descrito como um ser misterioso, de contornos sobrenaturais, que retorna do passado para se vingar de seus inimigos e tentar restituir o elo rompido com Catherine. Disposto a atingir este propósito, ele passa a frequentar a residência dos Linton, o que provoca sentimentos contraditórios na mulher que ama, uma vez que esta fica dividida entre continuar exercendo o “papel” de esposa, ou ceder à tentação e entregando-se novamente a uma existência selvagem ao lado dele.

---

<sup>73</sup> Milon de Crotona, atleta grego do século VI a.C., muitas vezes vencedor nos Jogos Olímpicos. Era tão forte e comilão, que certo dia, percorreu 120 passos, levando às costas um boi, que matou com um murro e comeu numa só refeição. Já velho, quis experimentar a sua força, abrindo com as mãos uma árvore, já rachada; mas as duas metades do tronco uniram-se e ele ficou preso, sendo, em seguida, devorado pelos lobos segundo alguns, e por um leão, de acordo com outros. Brontë faz referência a esse personagem para ilustrar a impossibilidade de Catherine de romper seu elo com Heathcliff.

Diante da impossibilidade de unir-se novamente ao seu duplo Heathcliff, Catherine aos poucos mergulha em gradativo processo de autodestruição, que consiste na única maneira que encontra de tentar libertar-se de tudo aquilo que a aprisiona, principalmente, de sua condição submissa. Contudo, ela reluta em atingir este objetivo, uma vez que após o retorno de Heathcliff, se sente cada vez mais atraída por ele. A tentativa do casal de restabelecer o elo deixa Nelly Dean tão perturbada, que ela reage a isso demonstra um intenso pavor:

Os dois, aos olhos de um frio espectador, formavam um quadro estranho, de dar medo. Catherine bem poderia considerar o céu como seu local de exílio se, com seu o corpo material, ela abandonasse, igualmente, seu caráter moral. A sua fisionomia, naquele momento, apresentava uma selvagem vingança nas faces, no lábio enxague e nos olhos cintilantes. E mantinha, nos dedos apertados, uma porção de cachos que agarrara. Quanto ao seu companheiro, enquanto se erguia com uma das mãos, segurava-lhe o braço com a outra, e tão inadequado foi o carinho dispensado dadas necessidades e a condição da moça que, ao largá-la, pude ver quatro nítidas marcas azuladas em sua descorada pele. (BRONTË, 2005, p. 173)

Essa tentativa desesperada do casal de unir-se plenamente em um único ser dá ensejo ao efeito apavorante de *unheimlich* na narrativa. Sobre o duplo que tem suas origens no que é inquietante, Freud comenta:

Temos de contentarmo-nos em extrair os mais notáveis entre os temas de efeito inquietante, para investigar se também eles podem ser derivados de fontes infantis. São os do “sósia” ou “duplo”, em todas as suas gradações e desenvolvimentos; isto é, o surgimento de pessoas que, pela aparência igual, devem ser consideradas idênticas, a intensificação desse vínculo pela passagem imediata de processos psíquicos de uma para a outra pessoa — o que chamaríamos de telepatia —, de modo que uma possui também o saber, os sentimentos e as vivências da outra; a identificação com uma outra pessoa, de modo a equivocar-se quanto ao próprio Eu ou colocar um outro Eu no lugar dele, ou seja, duplicação, divisão e permutação do Eu — e, enfim, o constante retorno do mesmo, a repetição dos mesmos traços faciais, caracteres, vicissitudes, atos criminosos, e até de nomes, por várias gerações sucessivas. (FREUD, 2010, p. 263)

É a partir deste reencontro, que o desejo de Catherine e Heathcliff de restabelecer este elo se torna mais constante, e nem mesmo a morte é capaz de impedir que ambos continuem a persegui-lo, com todas as forças. Mesmo após a morte, Catherine tenta se unir novamente Heathcliff, que não consegue desvencilhar-se de sua lembrança e é constantemente perturbado pela presença dela. Ele passa a “sentir-la” em todos os lugares por onde passa, principalmente, em um dos quartos de Wuthering Heights que, anteriormente tinha sido ocupado por ela. O desejo de Heathcliff de fundir-se totalmente em Catherine está demonstrado de forma marcante, quando ele viola o túmulo de sua amada:

-Em dissolver-me com ela, e ser ainda mais feliz – respondeu – Acha que temo algo desse tipo? Esperava tal transformação ao levantar a tampa, mas estou satisfeito por não ter começado, para que eu possa participar desse processo. Além do mais, a menos que eu tivesse recebido outra impressão das suas feições impassíveis, teria sido difícil livrar-me desse estranho sentimento, que começou de forma extraordinária. Sabe que enlouqueci após sua morte, e, sem cessar, um crepúsculo após o outro, eu rezava para que ela retornasse a mim em espírito! (BRONTË, 2005, p. 304)

O casal de protagonistas do romance tem a mesma natureza ou essência selvagem, que se manifesta por meio de um comportamento atípico, rebelde, antissocial e muitas vezes agressivo – o que leva Nelly Dean em uma passagem do romance a afirmar que “sua patroa era uma molequinha endemoninhada e a menina mais ativa de toda a região”. (BRONTË, 2005, p. 68). Além disso, em seu relato a Lockwood, a criada enfatiza que a garota tinha extrema afeição por Heathcliff e que seu maior castigo era ficar separada dele, reforçando assim a relação de simbiose e dependência que os une.

Em outra passagem do romance, Catherine diante do insulto de seu sobrinho que a chama de “malvada tia Cathy” demonstra uma forte reação de descontrole emocional, um indício de que ela tem o mesmo comportamento violento de Heathcliff, reforçando sua identificação com ele. Além disso, o modo como Catherine reage a essa situação com uma atitude agressiva, demonstra traços de sadismo e, até mesmo selvageria em sua personalidade e provocam uma imediata reação de choque emocional em Edgar, que, ao tentar controlá-la, também é agredido fisicamente por ela:

Agarrou-o pelos ombros e sacudiu-o até que a pobre criança ficasse lívida, e Edgar, sem pensar agarrou-lhe os pulsos para que largasse o menino. Num instante, conseguiu soltar-se uma das mãos, e o jovem atônito a sentiu aplicada sobre sua própria orelha, de uma forma que não poderia ser confundida com uma brincadeira. Recuou, consternado. Ergui Hareton nos braços e saí para a cozinha, carregando-o, e deixando a porta de comunicação aberta, pois estava curiosa para saber como acertariam aquele desentendimento. O visitante insultado, dirigiu-se para o lugar onde deixara o chapéu, pálido e com os lábios trêmulos. (BRONTË, 2005, p. 96)

Assim, no romance, o espelhamento de Catherine em Heathcliff é demonstrado nos impulsos irrefreáveis de ambos para a prática de atos de violência, ou no desejo compartilhado de se tornarem plenamente selvagens, abandonando totalmente o convívio social, com o propósito de se isolarem totalmente em um “mundo idílico” e “romântico”, mas, cuja existência no mundo concreto é impossível.

A exploração do tema do duplo também de destaca na segunda parte do romance, por meio de sua estrutura narrativa, em que é criado um contínuo processo de espelhamento, onde personagens se assemelham a outros personagens, de modo a produzir contínuos efeitos de estranheza, que, novamente remetem ao *unheimlich*.

Assim, Catherine Linton é uma versão melhorada ou suavizada de Catherine Earnshaw, uma vez que demonstra ser mais equilibrada e um pouco mais gentil que sua mãe. Por outro lado, quando ela torna prisioneira em *Wuthering Heights* seu comportamento se altera totalmente, e passa a expressar reações de agressividade e até mesmo traços de selvageria.

Hareton e Linton apresentam alguns pontos de intersecção com Heathcliff. O primo de Catherine torna-se um homem embrutecido após ser submetido a uma série de maus tratos, embora aspire a melhores condições de vida e também demonstre o desejo de ser amado e aceito. Apesar dos esforços para humilhar Hareton e reduzi-lo a um ser inferior semelhante a um animal, percebe-se que Heathcliff se identifica mais com Hareton que com seu filho, Linton, a quem o pai despreza.

Além de ter o temperamento parecido com Heathcliff, em que se sobressai a resistência e a coragem diante da imposição de castigos físicos e agressões verbais, Hareton também agrega características de Catherine Earnshaw. Sua semelhança com ela se dá no plano da aparência física, notadamente os olhos e seu olhar, o que provoca em Heathcliff uma reação de terror, conforme atesta Nelly Dean:

Ergueram os olhos ao mesmo tempo, para encontrar o Sr. Heathcliff; talvez o senhor tenha notado que os olhos deles muitos parecidos, iguais ao da Sra. Earnshaw. A atual Catherine não carrega outro traço da mãe, exceto a testa larga, e um certo arqueamento da narina, que faz com que ela pareça um tanto orgulhosa, quer queira, quer não. Com Hareton, a semelhança vai ainda mais além: sempre foi notável, mas naquele momento era chocante, porque os seus sentidos estavam em alerta e suas faculdades despertas para atividades não habituais. Suponho que essa semelhança desarmou o Sr. Heathcliff, pois ele caminhou para a lareira, com evidente agitação, que diminuiu rápido, assim que olhou para o jovem, ou melhor, se modificou, mantendo-se ainda ali. (BRONTË, 2005, p. 336)

No texto de Brontë também é sugerido que Catherine Linton e Hareton podem realizar o que seus “duplos”, Catherine Earnshaw e Heathcliff, não conseguiram: unir-se plenamente no plano terreno. Esta possível união também sugere a solução do conflito entre a Natureza e a Cultura que, de acordo com o crítico literário Terry Eagleton transpassa todo o romance de Brontë (2005, p. 140). Dessa forma, *O Morro dos Ventos Uivantes* se encerra com dois casais estabelecendo um permanente elo, sendo um deles no plano terreno (geração mais nova) e outro no plano metafísico (geração anterior). Está representado no romance, assim, a transição da turbulência irrequieta (natureza bruta) para a adoção de modos socialmente mais aceitos (cultura, civilização). Por outro lado, a união de casais que vencem barreiras sociais e familiares evoca e reforça ideais de realização individual e pessoal que remontam a aspirações herdadas do séc. XVIII. Esse



tema foi empregado por muitos românticos, sendo inclusive que muitas de suas obras têm matizes “góticas”, a exemplo de Byron, famoso como figura titânica e rebelde dentre os representantes do movimento.

No desfecho do romance, a autora sugere que restituição plena do elo entre Catherine e Heathcliff somente é plenamente possível no plano metafísico. A marcante cena que descreve Catherine e Heathcliff vagando pelos morros demonstra que forte ligação que um nutre pelo outro somente poderia ser concretizado após a morte de ambos, uma vez que esta é visto como imoral e, por isso, proibido dentro da rígida sociedade vitoriana. Dessa forma, longe das pressões sociais do ambiente doméstico, eles se tornam novamente um único ser, que somente consegue existir plenamente fora do mundo real, embora, inserido no cenário de Yorkshire, conforme demonstra uma passagem da obra:

Mas as pessoas da região, se o senhor perguntar, jurariam pela Bíblia que o veem vagar. Há quem diga que o encontrou na porta da igreja, e na charneca, e até mesmo dentro de casa. Tolices, diria o senhor, assim como eu. Mas mesmo assim, aquele velho homem ali, perto da lareira da cozinha, afirma que vê os dois, olhando pela janela do quarto dele, em todas as noites chuvosas, desde sua morte. (BRONTË, 2005, p. 348)

Pela forma como encerra sua obra, a autora sinaliza que a possibilidade de concretizar plenamente a união amorosa somente se dá no plano metafísico, que é desprovido de preconceitos e dos códigos morais da sociedade vitoriana. É somente quando estão totalmente libertados das “amarras sócias” que o casal de protagonistas (Catherine e Heatcliff) encontram a verdadeira sensação de felicidade que no romance está atrelada ao aspecto sublime da Natureza. Por outro lado, o amor-paixão que os impulsiona, também apresenta um lado sombrio, trágico e “gótico”.

### **3.6. O amor paixão-gótico**

Apesar de Emile Brontë utilizar algumas convenções do século XIX da escrita romanesca, é possível constatar que além explorar o tema do duplo, ela também enfatiza a existência do que podemos chamar de “avassalador amor-paixão” que reflete o permanente desejo de unidade do casal de protagonistas e também estabelece um diálogo intertextual entre seu romance e textos de George Byron:

O meu amor por Heathcliff se assemelha às rochas eternas que jazem debaixo do chão, é uma fonte de prazer pouco visível, porém necessária. Nelly, *eu sou* Heathcliff! Ele está sempre, sempre no meu pensamento, não como uma alegria, já que nem sempre sou uma alegria para mim mesma, mas como o meu próprio ser. (BRONTË, 2005, p. 107)

Assim, o amor-paixão apesar de se configurar como uma manifestação sublime no romance de Brontë, também tem um lado sombrio ou “gótico” que remete aos dramas em prosa *byronianos*. Nestas obras, a exemplo de *The Giaour*, *The Cousair* e *Lara*, escritas entre 1813 e 1814, o sentimento amoroso não se configura nos moldes dos textos romanescos que têm suas origens na Época Medieval, e se manifesta por meio de intensas reações emocionais de seus personagens, tais como, o desespero a melancolia e até mesmo intenso ódio pela pessoa amada. Impulsionados pelo amor-paixão os personagens dos Dramas *byroninos* sucumbem a loucura, ao isolamento e a morte.

Mas, além de buscar inspiração nos escritos de Byron, também propõe a exploração do tema do amor-paixão no romance a partir de um gênero literário inserido na história literária inglesa, que também mantém uma relação de proximidade com o romance gótico: a tragédia. Otto Maria Carpeux (2012, p. 354) se apoia em Sanger para afirmar que “*O Morro dos Ventos Uivantes* tem a regularidade clássica de uma tragédia raciana”. É importante enfatizar que neste romance se destaca a presença marcante de um elemento recorrente nos textos trágicos, a exemplo das obras trágicas de William Shakespeare: *o pathos*.

O crítico literário Northorp Frye (ano, p. 44) afirma que na tragédia imitativa baixa, em que podem ser encontradas as origens da arte romancesca, *o pathos* é constituído pela compaixão pelo e medo, embora essas emoções não sejam purgadas nem absorvidas em prazeres, mas comunicam-se externamente, como sensações. Frye enfatiza que *o pathos* mantém estreita relação com o reflexo sensitivo das lágrimas. Ainda de acordo com Frye, a exploração do medo no imitativo baixo é sensacional (no sentido de provocar sensações) e é um tipo de *pathos* às avessas, sendo a figura terrível nessa tradição exemplificada por Heathcliff.

Assim, *o pathos* no romance de Brontë procurar suscitar mais o medo e até mesmo o horror que a compaixão nos leitores e se configura na turbulenta relação amorosa do casal de protagonistas (Catherine e Heathcliff), que durante o desenvolvimento da trama ganha contornos melodramáticos. Dessa forma, no romance de Brontë, o forte sentimento que une casal de protagonistas (Catherine e Heathclif) também tem suas origens no gênero do melodrama.

Segundo Ivete Huppés (2000, p. 28) o melodrama, assim como a tragédia, tem seu surgimento na arte cênica e leva o espectador de sobressalto em sobressalto para um desfecho, que nem sempre desemboca no final feliz. Sobre a exploração do tema do amor-paixão no enredo melodramático, Huppés afirma que:

Quando a busca da realização amorosa ocupa o primeiro plano, o enredo mostra um jovem casal enamorado procurando afastar os empecilhos interpostos à sua união. Ambos experimentam um afeto sincero, mas não conseguem remover os obstáculos que os separam. A felicidade é retardada ou mesmo impossível devido a entraves de natureza social. Existe uma diferença entre eles, que o amor não consegue elidir, embora tenha força suficiente para destruí-los. (HUPPES, 2000, p. 35)

O comentário de Huppès demonstra a existência de alguns elementos do romance de Brontë no gênero melodramático: os protagonistas apesar de nutrirem um sentimento verdadeiro um pelo outro são separados pelas diferenças sociais. Além disso, esse forte sentimento que os une também é causa de grande sofrimento para eles e, até mesmo causa a destruição para ambos.

Dessa forma, a representação do amor-paixão no texto de Brontë se destaca por sua ambiguidade: é uma manifestação sublime, que rompe a fronteira do plano metafísico e também causa de ruína e constante sofrimento para o casal. Sobre este forte sentimento assustador e místico ao mesmo tempo, que une eternamente os protagonistas do romance, Georges Bataille comenta:

Nenhum amor entre seres mortais, isto não pode ser dito mais oportunamente do que da união dos heróis de *Wuthering Heights*, de Catherine Earnshaw, de Heathcliff. Ninguém expôs essa verdade com mais força que Emily Brontë. Não que ela a tenha pensado sob a forma explícita que, em minha deselegância, eu lhe dou. Mas porque ela o sentiu e o exprimiu *mortalmente*, de certa maneira *divinamente*. (BATAILLE, 1989, p. 13)

Dessa forma, Brontë descreve em sua obra um sentimento avassalador, sublime em suas origens, embora, também seja causa de intenso sofrimento, de modo a suscitar reações que, oscilam entre a compaixão diante do *pathos* trágico de Catherine e Heathcliff e o terror que eles podem provocar por meio de suas ações terríveis motivadas pelo amor-paixão. O aspecto “gótico” do intenso sentimento amoroso que une o casal se concretiza no romance, principalmente a partir de suas cenas noturnas, capazes de provocar sensações de terror e até mesmo horror nos leitores. Dentre elas destaca-se o momento em que Heathcliff viola o caixão de Catherine:

Apanhei uma pá no depósito de ferramentas e pus-me a cavar com toda a minha força, até bater no caixão; abaixe-me a fim de trabalhar com as mãos para abri-lo, e a madeira começou a estalar onde estavam os parafusos. Quase atingia o meu objetivo, quando tive a impressão de que ouvi um suspiro de alguém acima, perto da borda da cova, debruçado sobre ela. “Se eu puder tirar isso fora”, resmunguei, “gostaria que cobrissem de terra a nós dois!”, e puxava ainda com mais desespero. Ouvi, então, um outro suspiro, perto da orelha. Parecia até que eu sentia o seu hálito quente no lugar do vento que trazia granizos. Eu sabia que não havia nenhum ser vivo, de carne e osso, por perto. Mas, com a mesma segurança com que se pode perceber a aproximação de um corpo substancial no escuro, embora eu não pudesse discerni-lo, estava certo

que Cathy ali estava, não debaixo de mim, mas sobre a terra. Uma súbita sensação de alívio se me espalhou do coração para o corpo todo. Desiste daquele trabalho desesperado, e sentindo-me confortado de imediato, um consolo indizível. A sua presença estava comigo, e permaneceu depois que restaurei o túmulo e voltei para casa. (BRONTË, 2005, p. 304- 305)

Nesta passagem da obra, a ambientação noturna reforça a atmosfera gótica. Assim, a execução de um ato terrível somente praticado sob a proteção da noite, que consiste na violação de um túmulo, é descrito no romance em uma cena que suscita o horror. Além disso, nesse trecho, Heathcliff exprime o desejo de se unir a sua amada debaixo da terra, demonstrando que a ausência dela, significa a morte em vida para ele.

Dessa forma, Brontë retoma em sua escrita a associação entre *Eros* (amor) e *Tanathos* (morte), que se destaca em textos, tais como *Romeu e Julieta* (1591-95), de William Shakespeare – autor que, de acordo com uma corrente da crítica literária, está inserido dentro da tradição gótico-literária inglesa-, e, posteriormente, foi retomada por vários escritores do Romantismo e romancistas de ficção gótica, a exemplo de uma cena assustadora e marcante de *The Monk*, em que Lewis faz uma revisão dessa relação de aproximação entre o amor e a morte, por meio do abade Ambrósio que motivado pela luxúria aprisiona seu objeto de desejo, a jovem Antônia no interior de uma câmara mortuária.

Também neste trecho, o amor-paixão aparece associado a manifestação do elemento sobrenatural que se faz a partir da descrição feita por Heathcliff de alguns indícios (suspiro, hálito quente), os sugerem a existência da presença física de Catherine.

Em outra passagem da obra, em que também se destaca a exploração do amor paixão, com matizes “góticas” e também é novamente criado o efeito do *unheimlich*, na cena em que Heathcliff vê a imagem de sua amada reproduzida em todos os lugares, destacando-se dentre eles, o interior e na paisagem ao redor da antiga casa. A aparição fantasmagórica de sua amada que é capaz de materializar-se diante de seus olhos e multiplicar-se infinitas vezes, mesmo durante o dia, o deixa aterrorizado e provocar-lhe uma intensa perturbação emocional.

Em primeiro lugar, a sua espantosa semelhança com Catherine o liga a ela de maneira assombrosa. O que, entretanto, você pode supor que seja a maior força a aprisionar a minha imaginação, é, na verdade, a menor, pois, aos meus olhos, o que não está ligado a ela? E o que não me faz lembrar dela? Não posso baixar os olhos para este chão, que suas feições se formam nas lajes? Em cada nuvem, em cada árvore... enchendo o ar à noite, e vista de relance em cada objeto durante o dia... estou cercado pela sua imagem! (BRONTË, 2005, p. 337)

É pela forma inovadora e ousada que explora o tema do amor-paixão que apesar de ser sublime também tem um lado sombrio e assustador, que *O Morro dos Ventos*

*Uivantes* se configura como um melodrama “gótico”, uma vez que as intensas manifestações emocionais do casal de protagonistas têm suas origens na loucura, no desejo de autodestruição e, até mesmo na perversa Natureza de ambos. Dessa forma, todos os aspectos negativos desses personagens encontram-se projetados na paisagem desolada de *Wuthering Heights*.

Também no romance, se destaca Heathcliff, que devido a sua origem desconhecida e a aura de mistério que envolve sua assustadora figura, constitui a criação mais complexa e misteriosa do romance de Emile Brontë. Com o objetivo de compreendê-lo melhor, se torna necessário analisar sua configuração, e, mapear suas prováveis origens em obras do gênero gótico, do Romantismo ou da tradição literária inglesa.

## Capítulo 04 – Heathcliff e Catherine: os Anjos Caídos e os heróis byronianos de *O Morro dos Ventos Uivantes*

### 4.1. Heathcliff: a representação gótica sublime do Mal

Heathcliff, protagonista de *O Morro dos Ventos Uivantes*, é apontado por muitos comentadores como uma das criações mais complexas da literatura inglesa do século XIX. Essa complexidade reflete-se inclusive em seu próprio nome, que já o identifica como manifestação selvagem e sublime da Natureza: *heath* (que significa “charneca”) remete à paisagem destacada pela solitária vastidão constantemente açoitada por fortes ventos que ameaçam destruir tudo à sua volta; *cliff* (penhasco) leva-nos a pensar na localização íngreme e de difícil acesso, podendo assim provocar reações de espanto, medo e até mesmo admiração em quem o contempla.

Curiosamente, esse personagem aparece pela primeira vez em *Wuthering Heights* durante uma noite muito escura, o que contribui para a instauração de uma atmosfera insólita, inquietante e, mesmo, sobrenatural. Sua aparência inusitada provoca reações negativas nos demais personagens, sobressaindo o medo, a raiva, o estranhamento e diferentes formas de desconforto.

Durante o desenrolar dos eventos da trama do romance, Heathcliff é chamado várias vezes chamado de “cigano”, demonstrando que ele se mantém um estrangeiro para os moradores da antiga casa, com exceção de Catherine, com quem ele estabelece uma forte ligação. A referência aos ciganos e a diferente etnia são aspectos que atestam a retomada pela autora da figura do estrangeiro diabólico, que aparece de forma destaca em outros romances góticos, tais como *Vathek* (1786), de William Beckford e *Zofloya* (1806), de Chalotte Dacre.

Nessa mesma linha, a aparência física incomum de Heathcliff já estimula, desde o início, a que todos aqueles que convivem com ele, principalmente, Hindley, o vejam como um ser de natureza maligna ou demoníaca:

-Então, pode ficar com a minha potra, cigano!- disse o jovem Earnshaw. -Rezo para que lhe quebre o pescoço! Pegue-a e seja condenado aos infernos, seu intrometido malvado! E pode bajular o meu pai para tirar tudo que ele tem, e assim mostrará o que realmente é, filhote de Satanás! Pegue essa égua logo. Espero que lhe arranque o cérebro com um coice! (BRONTË, 2005, p. 65)

Dessa forma, Heathcliff se identifica com grande parte dos vilões da ficção gótica inglesa, que são estrangeiros e muitas vezes nascidos na Espanha ou Itália. Esses são

países vistos como exóticos pela perspectiva dos autores britânicos no período que abrange da metade do século XVIII ao início do XIX, de modo que o agente do Mal típico costuma ser encarnado por um homem vindo de outro lugar, conforme é o caso do monge italiano Schedoni de *The Italian, or the confessional of the black penitents* (1797), de Ann Radcliffe:

A sua figura impressionava... era alta e, por ser extremamente magra, seus membros eram grandes e disformes e, como andava a grandes passos, envolto nas vestes negras de sua ordem, tinha qualquer coisa de terrível em seu aspecto; algo sobre-humano. O capuz, além disso, fazendo uma sombra sobre a lívida palidez de sua face, aumentava sua altivez, e conferia um caráter quase de horror aos seus grandes olhos melancólicos. (*apud* PRAZ, 1999, p. 75-76)

A aparência exótica de Heathcliff, também sugere que a autora por meio de sua etnia desconhecida procurou focar a problemática da desigualdade social em seu romance, que remonta ao contexto social da época de sua publicação. Dessa forma, a aparência incomum de Heathcliff dá margem para muitas leituras, que reforçam a plena inserção de *O Morro dos Ventos Uivantes* no chamado “gótico colonial”.

Susan Meyer (2010, 481), em seu ensaio “*From Your Father Was Emperor of China and Your Mother an Indian Queen: Reverse Imperealism in Wuthering Heights*”, lê a obra de Brontë como uma ferrenha crítica ao imperialismo britânico, enfatizando o fato de Heathcliff ser encontrado vagando sozinho nas ruas de Liverpool. Este estranho evento, sugere que ele possa ter sido um escravo, uma vez que de acordo com Meyer nessa cidade portuária, por volta de 1840, havia a troca de bens manufaturados por indivíduos de cutis mais escura, vindos do Oeste da África, que, posteriormente, eram levados contra a vontade para trabalhar em plantações de açúcar das colônias americanas e espanholas.

Por outro lado, Terry Eagleton (2005, p. 140) defende a ideia de que Heathcliff não poderia ser um imigrante do Oriente ou da África e sua origem seria europeia, mais precisamente, ele teria nascido em alguma região da Irlanda. De acordo com Eagleton, por meio dos traços físicos do protagonista de seu romance, a autora procurou ressaltar a origem irlandesa de sua família – o sobrenome *Brunty* foi alterado e “afrancesado”, de modo a se tornar *Brontë*-, devido ao preconceito dos ingleses com relação aos irlandeses, que eram vistos por eles como “bárbaros” “primitivos” e “irracionais”.

Também podemos traçar o surgimento desse instigante e complexo personagem tanto no gênero gótico quanto na tradição literária inglesa em geral, estabelecendo um amplo diálogo intertextual com obras de diferentes épocas. Assim, alguns traços de Heathcliff aparecem na figura vilanesca de Lovelace, protagonista de *Clarissa* (1748), de

Samuel Richardson. Esse personagem antecipa características que, posteriormente, são retomadas na composição do protagonista da obra de Brontë. Lovelace se destaca no livro de Richardson - que se insere na modalidade do romance sentimental, no qual também podem ser encontradas as origens da literatura gótica -, principalmente, por sua vilania, que se caracteriza por seu prazer em infligir sofrimento a Clarissa, a mocinha indefesa, embora, ao mesmo tempo, ele seja descrito como um homem capaz de exercer um grande poder de sedução entre as mulheres:

Lovelace se gaba de sua conduta celerada, comportando-se como um libertino sem escrúpulos (Diderot encontrará nele “os sentimentos de um canibal”, “o grito do animal feroz”), sequestra Clarissa e a coloca na casa de tolerância, violentando-a depois de narcotizá-la e, ao mesmo tempo, professa seu amor por ela e declara que quer esposá-la. (*apud* PRAZ, 1999, p. 103)

A figura de Heathcliff, descrita de modo a provocar atração e repulsa ao mesmo tempo, também encontra pontos de intersecção com outro personagem marcante: Montoni, vilão em *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliff:

His visage was long, and rather narrow, yet he was called handsome; and it was, perhaps, the spirit and vigour of his soul, sparkling through his features, that triumphed for him. Emily felt admiration, but not the admiration that leads to esteem: for it was mixed with a degree of fear she knew not exactly wherefore<sup>74</sup>. (RADCLIFF, 2004, p. 114)

Não é somente no aspecto físico que Heathcliff e Montoni se assemelham. Assim como o vilão retratado em *The Mysteries of Udolpho*, o protagonista da obra de Brontë, aprisiona mulheres com o propósito de suscitar-lhes o terror e também exercitar seu poder de persuasão sobre elas, o que consiste em um elemento marcante na escrita do romance gótico, principalmente, em sua primeira fase de formação como gênero literário. Dessa forma, o texto de Brontë encontra ressonância nessa obra de Radcliffe, principalmente, na passagem em que Heathcliff decide manter Catherine prisioneira em Wuthering Heights, até que ela concorde em se casar com seu filho Linton.

Em seu *pathos* trágico, Heathcliff também se identifica com outro vilão, que remonta à tradição gótico-literária na Inglaterra do século XIX, cuja descrição remete ao herói vilão byroniano. Trata-se do protagonista que dá título ao romance *Melmoth: o errante*, de Charles Maturin (1820), em que é realizada uma releitura do mito de Fausto

---

<sup>74</sup> “Seu rosto era longo e bastante estreito, mas ele poderia ser considerado bonito; e, talvez, fosse, o espírito e o vigor de sua alma, brilhando através de seu rosto, que triunfou por ele. Emily sentiu admiração, mas não a admiração que leva a estima, porque estava misturada com um grau de medo e ela não sabia exatamente a razão disso.” (Nossa tradução)



e tem sua origem em constantes conflitos religiosos entre católicos e protestantes nessa época.

Fred Botting (1996, p. 107) salienta este personagem criado por Maturin também é calcado nos vilões descritos nos romances de Ann Radcliffe e se assemelha aos heróis marginais romantizados, tais como, o alquimista St. Leon, que aparece em um romance de William Godwin, pai de Mary Shelley. Além disso, Melmoth se destaca por sua malevolência, que se manifesta por meio de seu olhar penetrante, o qual consiste em característica marcante dos heróis vilões byronianos, e assim como o de Heathcliff, este é capaz de provocar sensações de medo e horror, conforme demonstra a seguinte passagem da obra, onde um descendente de sua família contempla o retrato de Melmoth:

There was not remarkable in the costume, or in the countenance, but the *eyes*, John felt, were such ones feels they wish they had never seen, and feels they can never forget. Had been acquainted with the poet of Southey, he might have often exclaimed in his after life: "Only the eyes had life, They gleamed with the demon life" – THALABA. From the impulse equally resistless and painful, he approached the portrait, held the candle towards it, and could distinguish the border of the painting – Jno. Melmoth, anno 1646. John was neither timid by nature, or nervous by constitution, or superstitious of habit, yet he continued to gaze in stupid horror on the singular picture, till, aroused by his uncle cough, he hurried into the room<sup>75</sup>. (MATURIN, 2009, p.18)

Alguns aspectos sinistros de Melmoth encontram ressonância na figura de Heathcliff. De forma semelhante ao protagonista de romance de Brontë, ele é descrito como um ser demoníaco, que carrega um terrível segredo e está condenado a um destino trágico, diferenciando-se de outros vilões góticos, a exemplo, daqueles que podem ser encontrados nos romances de Ann Radcliff, tais como Schedoni e Montoni, que podem ser compreendidos como representações "planas" do Mal, e cuja criação pela autora teve como propósito provocar efeitos de terror em meio a uma atmosfera de mistério. Além disso, ele e o protagonista do romance de Brontë assemelham-se em suas ações, destacando-se suas paixões desenfreadas e seus desejos egoístas que os impulsionam a cometer atos terríveis.

---

<sup>75</sup> "Não lhe chamou a atenção a roupa, ou seu rosto, mas *os olhos*, John sentia, que eram do tipo que as pessoas gostariam de ver, e quando veem nunca se esquecem. Estava familiarizado com o poeta de Southey, que uma vez, em sua vida, exclamou: "Apenas os olhos tinham vida, eles brilhavam com a vida diabólica" - THALABA. A partir de um impulso igualmente irresistível e doloroso, ele se aproximou do retrato, segurando uma vela na direção deste, e pode identificar no canto de sua moldura - Jno. Melmoth, anno 1646. John que não nem mesmo tímido por natureza, ou de temperamento nervoso, ou tinha o costume de ser supersticioso, ainda assim, olhou em estúpido horror para a imagem singular, até que, despertado pela tosse tio, correu para o quarto." (Nossa tradução)

No forte sentimento de rejeição, no qual encontra o principal motivo para sua vingança, Heathcliff se assemelha a um ser sobrenatural, a criatura artificial feita de pedaços de cadáver humanos descrita em uma obra, que assim, como o texto de Brontë é inserida no gênero gótico: *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley. Neste aspecto, ocorre uma espécie de espelhamento nas duas obras, que se reflete nas ações e atitudes do monstro e de Heathcliff: ambos são motivados a cometer atos terríveis, visando atingir aqueles que acreditam terem sido responsáveis por seu sofrimento.

Sobre os pontos de intersecção entre *Frankenstein* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, Radu Florescu comenta:

No personagem de Heathcliff, Brontë remodela o monstro de Frankenstein. Heathcliff tem origens metafóricamente idênticas às do ossário de Mary Shelley, ou de algum canto infernal da alma humana. A semelhança entre as pregações morais de Heathcliff e as do monstro de Frankenstein também foi notada por Lowry Nelson Jr. Como o monstro, que responde violentamente quando o mundo lhe é hostil, Heathcliff torna-se mau e vingativo quando seu amor por Cathy é obstado e, adotando uma retaliação brutal e calculada, ele decai até torna-se uma “assombração errante”. Embora de menor significado, outro ponto de semelhança pode ser observado entre Mary Shelley e Brontë: ambas usam um suposto narrador como uma espécie de terra de ninguém entre o mundo do leitor e o incrível mundo da narrativa. (FLORESCO, 1998, p. 161)

Em seu aspecto sinistro e misterioso, Heathcliff se assemelha a outro ser de natureza maligna e monstruosa, que evoca os terrores noturnos e remete a tradição gótica literária do século XIX: o vampiro.

Antes que se possa demonstrar alguns pontos de intersecção entre Heathcliff e esta arquetípica criatura sobrenatural, que se sobressai nas manifestações folclóricas-supersticiosas de diversas regiões do mundo, principalmente, do Leste Europeu, é necessário esclarecer que a primeira descrição do vampiro na literatura inglesa, modelada a imagem e a semelhança de Byron.

Marta Angel e Humberto Moura Neto afirmam que a primeira obra em prosa a explorar motivo do vampiro foi o romance alemão *Der Vampyr*, de Theodore Arnald (1801). No entanto, Argel e Moura Neto salientam que esse texto logo caiu no esquecimento e outra narrativa também em prosa ficcional estabeleceu as bases para criar a configuração do vampiro dentro do âmbito da literatura que, posteriormente foi retomada em outros textos (2008, p. 27).

Assim, a obra que deu origem a figura misteriosa e assustadora do vampiro que até hoje é explorada e revisada em textos, romances e outras manifestações artísticas, principalmente, o cinema, é o conto *The Vampyre*, que tem seu gérmen no mesmo verão assombrado de 1816 em que Mary Shelley teve a ideia inicial a qual daria origem ao seu

romance mais conhecido, *Frankenstein*. Inicialmente, esta narrativa na época de sua publicação foi erroneamente creditada a Byron, mas, posteriormente, foi descoberta que sua autoria é de outra pessoa: John Polidore que foi secretário e médico particular do poeta neste período.

Neste conto, Polidore reuniu os elementos isolados do vampiro em um texto literário coerente, afastando-se do repugnante vampiro do folclore para recriar o monstro na forma de um aristocrata sedutor, perverso e contemporâneo. O nome do protagonista de sua narrativa é Ruthven, que tinha sido usado de forma maliciosa por Lady Caroline Lamb, em seu romance *Glenarvon* (1812), para um personagem pouco lisonjeiro claramente baseado em Byron, com quem a autora teria tido um malsucedido caso de amor. Dessa forma, sua aparência física, onde se destaca o rosto “de forma e contorno belos”, mas que “jamais assumia um matiz mais vivo” e, principalmente, o fascínio que ele exerce sobre as mulheres, as quais ele usava e descartava ao seu bel-prazer, transformaram-se em marcas registradas do vampiro literário (ARGEL; MOURA NETO, 2008, p. 28).

Assim, Polidore ao criar Lord Ruthven com a intenção de fazer uma caricatura de seu ex-patrão, para ridicularizá-lo, motivado por sentimentos contraditórios que nutria com relação a ele, deu origem à configuração do vampiro literário como a conhecemos até a época atual, onde podem ser encontrados traços do herói vilão byroniano e que deu um novo fôlego à literatura gótica que nessa época se encontrava em pleno declínio.

Posteriormente, surgiu em 1820, na França uma nova versão em formato de romance de “*The vampyre*”, acrescentando ou suprimindo cenas do texto original de Polidore, que também inspirou a criação de um melodrama teatral escrito por Charles Nordier, de grande sucesso em toda a Europa. Além disso, o vampiro literário modelado à imagem de Byron capaz de exercer um misto de repulsa e fascínio, de modo a provocar uma sensação de “medo prazeroso” nos leitores, se tornou recorrente em textos góticos. Dessa forma, o motivo do vampiro exerceu uma forte influência sobre autores que escreviam este tipo de literatura, dentre eles, Emily Brontë que em seu romance retomou algumas de suas principais características na figura de Heathcliff.

A primeira aparição desse personagem após o período de seu misterioso desaparecimento ocorre em um ambiente noturno, em uma cena onde é criada uma atmosfera sobrenatural. Inicialmente, Heathcliff aparece envolvido pelas sombras, de modo a provocar uma reação de terror em Nelly Dean e, posteriormente, seu rosto é iluminado pela lua, revelando assim uma aparência sinistra, que encontra ressonância na

imagem do vampiro, conforme esta é descrita no conto de Polidore e em outras narrativas góticas:

Alguém se mexia na varanda e, chegando perto, vislumbrei um homem alto, de roupas negras, pele morena e cabelos pretos. Inclinou-se para o lado e segurou a tranca, como se ele próprio pretendesse abri-la. “Quem poderia ser?”, pensei, “O Sr. Earnshaw? Ah, não! A voz não parece com dele”. – Estou esperando aqui faz uma hora – continuou, enquanto eu o olhava. E durante esse tempo todo, tudo em volta permaneceu gelado igual à morte. Não me atrevi a entrar. Não me reconhece? Veja eu não sou um estranho! Um raio de lua caiu sobre sua fisionomia. As faces eram pálidas, meio cobertas por suíças negras, as sobrancelhas franzidas, os olhos fundos e peculiares. Lembre-me daqueles olhos. (BRONTË, 2005, p. 117)

Assim, a autora em seu romance retoma na descrição de Heathcliff as características específicas do vampiro literário, - que na Inglaterra se popularizou com as históricas protagonizadas pelo cruel Varney, que foram publicadas à mesma época que *O Morro dos Ventos Uivantes* chegou às livrarias -, com o propósito de reforçar sua aura de mistério e sedução. Além disso, em seu romance, a autora propõe uma ousada exploração do tema do vampirismo, nos moldes da estética romântica, uma vez que Catherine e Heathcliff por meio do elo que os une criam uma relação parasitária, na qual um se alimenta da energia do outro e quando ambos estão separados se enfraquecem e até mesmo sucumbem à morte.

Dessa forma, a autora em sua obra, cria a configuração de seu protagonista, a partir da combinação de características que podem ser encontradas em personagens sinistros descritos em obras inseridas na tradição gótica literária inglesa dos séculos XVIII e XIX.

Apesar de por se destacar por seus atos cruéis, Heathcliff possui uma característica que o diferencia de outros vilões que se destacam nos textos góticos anteriores a *O Morro dos Ventos Uivantes*: ele é capaz de amar e este forte sentimento é correspondido plenamente por Catherine. No romance, o amor mórbido que ele nutre por sua amada é demonstrado por meio de suas ações violentas e até mesmo irracionais, destacando-se dentre elas, aquela que é descrita na cena em ele viola o caixão de Catherine, ou quando após tomar conhecimento da morte de sua amada, Heathcliff flagela o próprio corpo, demonstrando seu intenso sofrimento.

Assim como os vilões góticos, Heathcliff é descrito como agente do Mal, mas, na obra de Brontë ele representa um tipo de Mal específico. Com o propósito de explicar a configuração desse personagem como uma representação do Mal que difere de outras que aparecem nos textos góticos, recorro ao ensaio “Monstros como Metáfora do Mal”, de Julio Jeha.

Segundo Jeha (2007, p. 16) o Mal moral se difere de outros tipos de mal, uma vez que este está claramente definido. De acordo com Jeha, os vícios, os pecados e os crimes

são exemplos de Mal moral. Enquanto o Mal físico é sofrido, quer ele afete nossa mente ou nosso corpo, o Mal moral surge quando, livre e conscientemente, infligimos sofrimento nos outros. Para que esse tipo de Mal possa ocorrer, o agente tem que se decidir a abandonar sua integridade moral; assim ele (o Mal moral) afeta tanto a vítima como seu agente.

Heathcliff se destaca por ser um agente do Mal moral: ao infligir sofrimento a suas vítimas, ele também sofre as consequências de suas terríveis atitudes. Assim, ele é agente do Mal e ao mesmo tempo é afetado por ele. Sua descrição intensifica o “efeito do sublime” no romance. Neste, o cenário assustador de *Wuthering Heights* também pode ser compreendido como uma representação simbólica desse personagem que aparece associada à Natureza selvagem e demonstra seu temperamento turbulento, o qual espelha o ambiente tempestuoso e hostil onde vive (BOTTING, 1996, p. 129-130).

As aparições de Heathcliff provocam intensas reações de medo nos moradores de *Wuthering Heights*, principalmente devido à sua estranha aparência, em que não é possível estabelecer os limites entre o humano, o bestial e o sobrenatural. Sua maligna natureza permanece obscura até o desfecho da obra. A cena em que Nelly Dean encontra o cadáver de Heathcliff, é uma das mais marcantes do romance, e reforça a existência de uma atmosfera de mistério que envolve o personagem. Nessa passagem, marcada por sutilezas e ambiguidades, a autora sugere que Heathcliff foi perdoado por seus atos terríveis – a água que “lava” seu rosto e seu corpo aparece em seu texto como um símbolo de sua purificação. Também nesse trecho destaca-se a descrição da janela aberta – que demarca a zona fronteira entre o mundo dos mortos e dos vivos –, sugerindo que ele se uniu a Catherine no plano metafísico, representado na paisagem fantasmagórica dos morros e da charneca.

Dessa forma, Heathcliff se mantém um enigma impossível de ser totalmente decifrado pelo leitor. Neste aspecto, ele é o que podemos definir como um ser “sublime”, pelo *vies burkeniano*. Somente temos um vislumbre de sua personalidade atormentada a partir da perspectiva de Lockwood, Nelly Dean, Isabella e, principalmente Catherine. É a paixão avalassadora e mórbida que a moça nutre por ele, que revela o aspecto mais humano e até mesmo emocionalmente frágil de Heathcliff, o que até então era inédito na caracterização do vilão, que ganha aqui uma densidade psicológica nunca antes vista no romance gótico.

Vale ressaltar que as características peculiares do protagonista de *O Morro dos Ventos Uivantes*, também o tornam um herói byroniano e, além dos textos góticos e românticos, suas prováveis origens podem ser encontradas no drama em prosa, *Manfred*,

de Lord Byron e no poema épico *Paraíso perdido*, de John Milton, que serão amplamente analisadas no próximo item.

#### 4.2. Heathcliff e Catherine: os Anjos Caídos e os heróis byronianos

O casal de protagonistas do romance de Brontë é tão enigmático quanto múltiplo em termos das heranças literárias que compõe a sua gênese. Em meio ao caleidoscópio de possibilidades que se apresentam, Sandra Gilbert e Susan Dubar destacam alguns traços marcantes de Heathcliff e Catherine que remetem a outros personagens de significativas obras da tradição literária inglesa, tais como *Manfred* – escrito por Lord Byron, autor idolatrado pelas irmãs Brontë -, e *Paraíso perdido*, de John Milton, que exerceu forte influência sobre os romancistas góticos dos séculos XVIII e XIX.

Os marcantes pontos em comum sugerem que Emily Brontë tinha grande intimidade com os escritos de seus precursores românticos e de Milton, motivo pelo qual considero válida uma rápida leitura em paralelo com *O Morro dos Ventos Uivantes* a fim de mapear alguns aspectos que nos dão combustível para análise dos personagens Heathcliff e Catherine. Essa leitura visa ressaltar traços em comum com as figuras de Adão, Eva e, principalmente, Satã, os quais se destacam em *Paraíso perdido*. Também procuro apontar para o parentesco de Heathcliff com o chamado herói vilão byroniano, o qual também fornece fortes pinceladas para a personalidade instável e turbulenta de Catherine.

O herói vilão de Byron tem suas raízes mergulhadas em concepções românticas e pré-românticas tanto inglesas quanto continentais que foram emergindo e se nutrido mutuamente ainda no séc. XVIII. Assim, tendo entre suas matrizes a ideia de “gênio” (que norteará as reflexões desde Herder até Nietzsche) e as figuras de Prometeu e Lúcifer (protótipos da individualidade que contesta normas e imposições), o herói byroniano traz em si o pendor ao protesto, à transgressão, à desobediência. O herói romântico é, assim, por essência, o indivíduo que rejeita *a priori* qualquer tipo de autoridade, podendo reagir com irreverência e hostilidade contra todo tipo de controle, que vise limitar ou impedir suas ações e a plenitude de sua individualidade. Esses traços encaminham o romântico à irracionalidade e ao caos – mas também à criatividade e inovação -, e fazem-no questionar aos valores e regras tanto sociais e culturais quanto literárias e estéticas.

Escrito em 1667, *Paraíso perdido*, de Milton, exerceu grande influência sobre Lord Byron e Percy Shelley, ambos autores de textos – (*Manfred* (1818) e *Zastrozzi* (1820), respectivamente) que se destacam por seus elementos góticos. Do ponto de vista

de suas reflexões estéticas, Shelley, em seu tratado “Em Defesa da Poesia”, deixou transpirar sua admiração por Satã, principal personagem de Milton, vendo-o como uma figura heroica por sua superioridade e coragem quando enfrenta os tormentos impostos por um Deus autoritário e repressivo:

O demônio de Milton como ser moral é tão superior ao seu Deus quanto aquele que persevera em qualquer desígnio, concebido como excelente, apesar da adversidade e da tortura, é superior a quem, na fria segurança do triunfo, infalível, inflige ao seu inimigo a mais terrível vingança... com o declarado propósito de exasperá-lo a ponto de merecer novos tormentos. (SHELLEY *apud* PRAZ, 1999, p. 74)

Na perspectiva de Milton, Satã é um ser marginalizado e vingativo por ter sido banido do plano celestial. Ele é condenado a permanecer eternamente “prisioneiro em um lago de fogo, porque ousou desafiar o campo do Eterno” (MILTON, 2006, p. 26). Ele remete ao indivíduo que está à margem da sociedade, e ajudou a delinear a “visão de mundo” dos românticos em termos de seu inconformismo e desejo de transgredir regras e imposições sociais e estéticas.

Segundo Mario Praz, Milton conferiu à figura do Anjo Caído todo o fascínio do rebelde indômito, que anteriormente era exclusiva das figuras do Prometeu de Ésquilo e do Capaneo dantesco (1999, p. 73). Satã se manifesta como uma figura trágica, que carrega um Inferno dentro de si e possui uma beleza decaída, em que se sobressai seu imensurável orgulho:

Mas sob o cenho da coragem vera  
E de considerado orgulho, espreita  
A vingança... em torno aos seus olhos malignos  
Que testemunham imensa aflição e terror  
Mesclados a obstinado orgulho e imutável ódio.  
(MILTON *apud* PRAZ, 1999)

O Satã miltoniano impõe-se como um modelo para a criação do “herói romântico” e o tema da queda (central no poema épico de Milton) também vai ao encontro das angústias e da rebeldia expressas pelos autores ingleses.

Para Nicola Trott (1999, p. 526), a leitura do poema ganhou o que a pesquisadora chamou de “interpretação diabólica”. Ainda de acordo com Trott esta leitura se dá a partir do olhar de um leitor rebelde ou irônico, que se recusa em concordar com o aspecto moral do poema de Milton. Assim, em lugar da perspectiva religiosa e edificante, que o poema sugere, a figura de Satã ganha nova envergadura sob o olhar romântico e o Anjo Caído torna-se uma criatura parecida conosco: tendo sucumbido à queda, ele evoca simpatia como um ser trágico e em certo sentido humano.

Como exemplo, ecos de *Paraíso perdido* e seu Satã podem ser vistos em *Frankenstein*, de Mary Shelley, em que criatura comenta o poema de John Milton:

Li-o, como li os volumes que me haviam caído às mãos, como se fosse uma história verídica. Ele agitava todos os sentimentos de maravilha e terror que o quadro de um Deus onipotente, guerreando com suas criaturas, seria capaz de despertar. Não raro encarava aquelas situações semelhantes à minha. Como Adão, aparentemente eu não possuía liame algum com qualquer criatura viva; a situação dele, porém sobre todos os outros pontos de vista, era muito diferente da minha. Ele saíra das mãos de um Deus, como criatura perfeita feliz e próspera, protegida com especial carinho por seu Criador. Podia conversar com seres de uma superior e adquirir conhecimento deles, mas era um desgraçado, impotente e estava só. Muitas vezes considerei Satanás como o emblema que mais se adaptava à minha situação, pois não raro, como ele, quando eu via a alegria de meus protetores, sentia de mim o gosto amargo da inveja. (SHELLEY, Mary, 2007, p. 137)

O crítico literário Harold Bloom (1985, p. 241) afirma que nas interpretações de *Paraíso perdido* (e *Frankenstein* é obviamente uma dessas variantes) o Satã de Milton é visto como um Prometeu imperfeito, inadequado devido à mescla de suas qualidades heroicas e mesquinhas.

No romance de Mary Shelley, o protagonista, Victor Frankenstein se torna um ser demoníaco a partir do momento em que demonstra sua revolta contra as leis naturais comandadas por uma autoridade superior (Deus), dando vida a um ser de aparência monstruosa. Isso resulta em sua queda, que se concretiza com o sofrimento provocado pela criatura a seu criador. O monstro, simbolicamente o duplo de Victor Frankenstein, representa o lado irracional e os impulsos do cientista para a prática de atos violentos e até mesmo amorais.

Por outro lado, este ser monstruoso inicialmente se identifica com Adão em sua inocência, e sua queda ocorre a partir de sua descoberta sobre sua horrenda natureza, que o torna um ser diabólico, ainda mais miserável que Satã, uma vez que “ele tinha seus companheiros, os demônios, para admirá-lo e encorajá-lo e eu sou solitário e abandonado” (SHELLEY, Mary – grifo meu, 2007, p. 138), enquanto a criatura é absolutamente solitária e destituída de qualquer afeto ou companhia. Após identificar-se com Satã a ponto de ele tornar-se emblema de sua revolta, a criatura inicia uma busca por seu criador (o cientista) para poder encontrar sentido em sua existência. Essa busca incansável transforma-o em uma “assombração errante,” que persegue Victor Frankenstein.

Dessa forma, Mary Shelley retoma Satã e Adão de *Paraíso perdido*, desenvolvendo de várias maneiras a relação dessas figuras com seus protagonistas. Além disso, o tema da queda é utilizado para questionar os duvidosos avanços da ciência,



chamando a atenção para os perigos de o homem profanar os limites entre a vida e a morte. Muito antes da bomba atômica ou de interferências genéticas, Mary Shelley já refletiu sobre os perigos de o homem criar seres artificiais de maneira leviana e impensada e, assim, colocar em risco a continuidade da raça humana.

*Frankenstein* ainda é obra que incursiona por diversas questões de teor filosófico (relação entre Bem e Mal) e social (a forma cruel com que as comunidades excluem os indivíduos diferentes). O romance discute a solidão e o abandono enquanto origem do Mal, da violência e da incapacidade de perdoar e aceitar o outro – aspecto que pode, igualmente, valer para o isolamento de Heathcliff no seio da família Earnshaw.

Assim, Mary Shelley e Emily Brontë em suas ousadas explorações dos temas da queda e a expulsão do Paraíso, projetam as características do mito de Milton em seus romances – e isso de uma forma a recorrer a um artifício chamado pelo crítico literário Northrop Frye de “deslocação”:

O princípio fundamental da deslocação é este: o que pode ser identificado metaforicamente num mito pode apenas ser vinculado, na história romanesca, por alguma forma de símile: analogia, associação significativa, imagem incidental agregada e semelhantes. No mito podemos ter um deus-Sol ou um deus árvore: numa história romanesca, uma pessoa significativamente associada ao sol ou às árvores. (FRYE, 1973, p. 138-139)

Essa deslocação, proposta por Frye, sustenta-se na mesma base da análise de Sandra Gilbert e Susan Dubar (1979, p. 253), para quem Heathcliff remete ao principal personagem do poema miltoniano, Satã ou o Anjo Caído. Além disso, ao mesmo tempo em que é amante demoníaco também se apresenta como uma força feroz da Natureza. Ainda de acordo com as ensaístas, a “queda” de Catherine encontra ressonância no pecado transgressivo de Eva e também evoca o trágico destino de Satã. Afinal, Catherine passa por um processo que transita da inocência (falta de conhecimentos) para a experiência (auto-consciência). Contudo, no romance, o pleno conhecimento adquirido por essa personagem sobre si mesma e sobre a extensão do amor que ela nutre por Heathcliff, a conduz para um processo de alienação e isolamento, que resulta em consequências trágicas. Com isso, o texto pode ser lido como um romance de formação (*Bildungsroman*) às avessas, pois o processo de mudança da protagonista não resulta em aprimoramento ou em solução das tensões do indivíduo com seu entorno.

Em vez de se chegar a uma solução, as angústias do personagem ganham força porque se dão sob o signo da revolta. E isso porque não é somente Heathcliff que se identifica com o Anjo Caído de Milton; alguns de seus traços, como a rebeldia

principalmente, também estão em Catherine. É a revolta, característica predominante no Satã miltoniano, que torna os dois personagens seres amorais e avessos aos valores morais, sociais e até mesmo religiosos, conforme demonstra a insubordinação de Catherine em relação Joseph, corporificação da rigidez religiosa:

Dito isso, forçou-nos a corrigir as posturas para recebermos, do fogo distante, um raio pálido que iluminasse o texto dos livros que nos lançou. Não pude suportar aquilo. Peguei pela borda o livro encardido e atirei-o aos cães, jurando detestar bons livros. Heathcliff atirou a dele, para o mesmo lugar. Daí, formou-se uma grande confusão. (BRONTË, 2005, p. 47)

A identificação de Catherine e Heathcliff com Adão e Eva, personagens míticos de destaque em *Paraíso perdido*, remete-nos aos significados do espaço. Quando crianças, Catherine e Heathcliff buscam refúgio na charneca – que no texto de Brontë ganha contornos de lugar paradisíaco. Longe das regras e convenções vigentes na casa, as crianças se sentem plenamente livres na charneca e, de forma semelhante a Adão e Eva, que são criaturas gêmeas em sua natureza, tornam-se um único ser:

Os dois faziam promessas vãs de crescerem rudes e selvagens, porque o jovem patrão se alheou por completo do comportamento deles e do que faziam, desde que se mantivessem longe dos seus olhos. Não teria nem mesmo cuidado para que fossem à igreja aos domingos, se Joseph e o pastor não houvessem censurado sua indiferença quanto à sua ausência. Então lembrava-se de mandar bater em Heathcliff e não servir o jantar ou a ceia a Catherine. Uma das principais diversões de ambos era vagar pela charneca de manhã e lá passar o dia todo, e o castigo que vinha em seguida se tornava um simples motivo de riso. (BRONTË, 2005, p. 74)

O Paraíso idílico, no entanto, é vivido por um tempo breve. A ruptura é causada pela morte do pai de Catherine, após a qual Hindley, o irmão mais velho, assume o papel de autoridade máxima. A partir daí, entra em cena uma nova situação e Heathcliff ganha contornos demoníacos e passa a se identificar com Satã miltoniano. A transformação ocorre quando ele é marginalizado em *Wuthering Heights*, onde Hindley o rebaixa a uma condição inferior (queda), inspirando-lhe assim o desejo de vingança:

E bastaram algumas palavras suas contra Heathcliff, para que isso despertasse nele toda a hostilidade que desde o começo sentia pelo rapaz. O jovem patrão tirou-o da companhia da família para pô-lo entre os criados, privando-os das aulas com o pastor, e insistiu que, em vez disso, ele trabalhasse no campo, obrigando-o às duras tarefas de um empregado qualquer na granja. (BRONTË, 2005, p. 72)

Assim como a criatura de Frankenstein, Heathcliff subscreve-se ao Mal em um processo gradativo. Após um período de autoexílio, Heathcliff retorna totalmente convertido em um ser diabólico, que se vinga de seu inimigo e “pagando-lhe na mesma

moeda” ao reduzir o filho de Hindley, Hareton, à mesma situação a que ele fora condenado. Além disso, mais do que apenas buscar a destruição física ou a ruína financeira de seu inimigo, Heathcliff contribui de forma significativa para a queda de Hindley. Ou seja, Heathcliff consegue tornar Hindley em outro ser diabólico aos olhos dos moradores da região (semelhante a um vampiro que contamina os humanos e os transforma em vampiros sob seu domínio):

Não tem medo de julgamento, nem de Paulo, nem de Pedro, nem de João, nem de Matheus, nem de ninguém. Parece que quer ver as chamas do inferno! E aquele seu belo rapaz, Heathcliff, você sabe, é um demônio! Ri-se como um louco de coisas que só o diabo lhe ensina. (BRONTË, 2005, p. 127)

O Mal é propagado por Heathcliff como uma praga ou doença. Qual um diabo, ele “tenta” os humanos e, quando consegue desestabilizar sua vítima, passa a parasitá-la até a total destruição. De modo equivalente, Catherine contamina e desestrutura Thrushcross Grange ao transmitir sua doença contagiosa ao casal Linton, pais de Edgar e Isabella, e assim provocar suas mortes (BRONTË, 2005, p.113). E, quando Catherine é deslocada de Wuthering Heights (Inferno) para Thrushcross Grange (Céu), ela tem uma reação semelhante ao do líder dos demônios fora de seu habitat de enxofre, sentindo-se sufocada e perdendo sua vitalidade. A experiência de Catherine faz pensar no Satã de Milton, quando é aprisionado no abismo (lago de fogo). E, tal como o Anjo Caído buscando mover guerra contra o Céu, Heathcliff também dirige sua vingança aos Linton em sua Thrushcross Grange - que no texto de Brontë é divina e plácida como um Paraíso.

Podíamos ver o interior da casa de pé no beiral e agarrados no parapeito e vimos... ah! Era lindo... um lugar esplêndido, com tapete vermelho, cadeiras e mesas dessa mesma cor, e o forro de um branco puro, emoldurado de ouro, no centro de uma chuva de gotas de vidro suspensas por correntes de prata, e iluminadas pela suave luz de pequenas velas. Os velhos Sr. e Sr. Linton não estavam só Edgar e a irmã. Não era para ficarem felizes? Nós nos sentíamos no céu! (BRONTË, 2005, p. 74)

Edgar Linton e Isabela, moradores desse ambiente “celestial”, destacam-se pelos cabelos louros e olhos azuis – aparência que se relaciona à figura dos anjos, criaturas amadas por Deus e odiadas por Satã, a ponto incitar nele o desejo de destruí-las.

Vale ressaltar que a queda de Catherine e sua identificação com o adversário divino tem início com sua mudança para o espaço celestial de Thrushcross Grange. É quando ela amplia seus laços de amizade com os “angélicos Linton”, que Catherine inicia seu processo de “queda” e de expulsão de Wuthering Heights, que assim como a charneca é visto como um lugar idílico.

E, a chegada de Catherine nesse ambiente ganha tom dramático quando ela é atacada e ferida pelo cão que vigia a propriedade. Heathcliff vai chamar esse cão de ser monstruoso, e o episódio faz lembrar de Cérbero, o guardião do mundo inferior na mitologia grega:

O demônio a tinha agarrado pelo tornozelo, Nelly. Eu ouvia o terrível rosnado. Não gritou... não! Não gritaria mesmo que fosse espetada nos chifres de uma vaca louca. Apesar disso, gritei! Berrei maldições suficientes para aniquilar qualquer demônio do mundo cristão, peguei uma pedra e enfiei nas mandíbulas do animal e tentei, com todas as forças, empurrá-la pela sua goela abaixo. Um criado bruto, enfim, chegou com uma lanterna gritando: “Agente firme, Matreiro, agente firme”. O cão estava sufocado, com a língua enorme e roxa pendurada um palmo para fora da boca, e o beijo caído deixava escorrer a baba sangrenta. (BRONTË, 2005, p. 74-75)

Afinal, Cérbero é o guardião entre fronteiras, devendo impedir a entrada de pessoas não adequadas. Era costume entre os gregos enterrar os mortos com um óbolo (moeda) para que pudessem pagar tributo e serem admitidos no reino de Hades. Aqui, a tentativa de barrar a violência do animal com uma pedra enfiada em suas mandíbulas remete, de algum modo, à ação de pagar entrada e ganhar acesso.

Passado esse primeiro episódio, o “celestial” ambiente de Thrushcross Grange se torna para Catherine uma espécie de lugar infernal, uma vez que ela, assim como as heroínas da ficção gótica, é obrigada a permanecer nele como uma prisioneira. Por outro lado, Wuthering Heights de aspecto sinistro e melancólico é visto como um Paraíso, no qual, Catherine se sente feliz e acolhida:

-Só ia dizer que o céu não parecia ser o meu verdadeiro lar, e o meu coração se dilacerava, porque não deixei de chorar um minuto sequer de tanto que queria voltar à Terra. Então, os anjos se zangaram e me puseram para fora, lançando-me bem no meio da charneca, no alto do *Morro dos Ventos Uivantes*, onde despertei, soluçando de alegria. (BRONTË, 2005, p. 105)

Catherine também se identifica com Satã, pois assim como ele, se sente como se estivesse dentro de um Abismo. Enquanto prisioneira, ela se recorda de sua infância, quando era capaz de realizar plenamente seus desejos e também era “parte” de Heathcliff em seu Paraíso idílico. Ela reflete sobre sua transformação, tentando compreender como se deu o processo que culminou em sua “queda”.

Quando se sente como uma prisioneira em Thrushcross Grange, seu sangue ferve de forma “infernal”, demonstrando o intenso desejo de evadir-se desse local e retornar ao seu estado primitivo e selvagem, que a caracterizava quando estava inserida no ambiente brutal de Wuthering Heights:

Mas, supondo que, aos doze anos de idade, fora forçada a me afastar do Morro, de todas as velhas amigas e do meu todo no todo, o que Heathcliff era então,

e fora transformada de subida na Sra. Linton, a proprietária da Granja da Cruz do Tordo, a esposa de um estranho: a partir daquele momento, um exílio, um desterro daquilo que fora o meu mundo – consegue imaginar um pouco o que é o abismo em que cai? Sacuda à cabeça à vontade, Nely, *você* contribui para o meu transtorno. Deveria ter falado a Edgar, de fato deveria, induzindo-o a deixar-me em paz. Oh! Estou ardendo! Como queria estar lá fora! Queria ser criança de novo, meio selvagem, audaciosa e livre, e rindo-me dos insultos, em vez de enlouquecer por causa deles! Por que mudei tanto? Por que o meu sangue ferve numa ebulição infernal só de ouvir umas poucas palavras. Estou certa que voltaria a ser quem fui entre o matagal, naquele Morro. (BRONTË, 2005, p. 146- 147 – itálico no original)

Assim como Mary Shelley havia feito em *Frankenstein*, Brontë reformula os elementos de *Paraíso perdido*, visando enfatizar o caráter rebelde e transgressivo dos personagens centrais de seu romance (Catherine e Heathcliff). Dessa forma, os protagonistas de sua obra, se configuram como heróis insubordinados, que não somente oferecem resistência à autoridade, mas também transgridem regras pautadas na doutrina religiosa ou nos rígidos códigos de comportamento impostos pela sociedade vitoriana.

Também no Anjo Caído de Milton pode ser encontrado o modelo para o chamado “herói byroniano”, que pode ser encontrado em muitos textos góticos (*Melmoth*, *Frankenstein*, etc.), não apenas nos dramas em prosa escritos por Lord Byron (PRAZ, 1999, p. 78).

Para Northrop Frye (2000, p. 134) este personagem chama a atenção por sua compleição física, constituída por uma face encovada e pálida, principalmente, de olhos flamejantes que aparecem sempre envoltos em uma névoa tristeza cheia de remorso misterioso e indefinido, um pária da sociedade, uma andarilha da raça de Caim. Ainda de acordo com Frye, o herói byroniano pode assumir diferentes configurações: pode ser um bandido sinistro, como o Corsário, ou um aristocrata distante e gelidamente polido, como o Lúcifer de *The Vision of Judgement*, mas sempre é de porte altivo e sombrio; é difícil encontrar seu olhar; não suporta questionamento, embora ele próprio questione os padrões sociais estabelecidos.

Onédia Célia de Carvalho Barbosa em seu estudo sobre as traduções de Byron no Brasil, também reforça a importância de algumas características mencionadas por Frye que definem o herói vilão byroniano, destacando-se dentre elas seu orgulho e, principalmente, seu aspecto misterioso, que atraía atenção dos leitores:

a imagem do chamado herói byroniano, caracterização máxima do herói romântico, um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições belas e pálidas se escondem paixões violentas e sentimentos terríveis e indefinidos. De linhagem nobre ele é orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso. Se que nada tem em

comum com seus semelhantes – é diferente, superior. Esses, por sua vez, temem-no e o evitam. (BARBOSA, 1974, p. 17-18)

Ele tem seu surgimento a partir dos escritos de George Byron e o reconhecimento de sua importância, assinala uma significativa metamorfose na escrita gótica. Assim, a incorporação de características específicas do herói byroniano na descrição dos vilões que aparecem nos romances góticos, a exemplo de *Frankenstein* (1818) e *Melmoth the Wanderer* (1820) faz com estes deixem de serem vistos somente como representações absolutas e “planas” do Mal, adquirindo assim complexidade psicológica, demonstrada em sua personalidade dividida e cheia de conflitos.

Segundo Fred Botting (1996, p. 98) os aspectos sombrios e agonizantes da escrita romântica se manifestam em heróis moldados no estilo gótico: eles são sinistros, isolados e supremos, errantes, marginalizados e rebeldes condenados a permanecer na fronteira do mundo civilizado. Além disso, eles carregam uma verdade sinistra, ou segredo terrível, e assim como o marinheiro da obra poética de Coleridge, o Satã Miltoniano ou Prometeu, são transgressores que representam os extremos da paixão e da consciência individual.

A partir dessas considerações feitas por Botting é possível comprovar que as principais características que definem o herói byroniano enfatizando-se dentre elas, o desejo de transgressão e o orgulho estabelecem pontos de intersecção entre ele e os protagonistas de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Melissa Fegan (2008, p. 83-84) se apoia em um estudo de Stevie Daves para afirmar que Catherine é principal protagonista do romance de Brontë e Heathcliff somente é sua “sombra”. Para Fegan, a ideia da autora de dar destaque a uma heroína atípica, que difere de outras descritas na ficção vitoriana, a exemplo da protagonista de *Jane Eyre*, é desafiadora e constitui um aspecto transgressivo no romance de Emily Brontë. Dessa forma, Brontë modela essa personagem, de modo que ela se identifique em alguns aspectos com o herói byroniano. Um traço que se destaca em Catherine é seu orgulho que a impulsiona a cometer atos terríveis de perversidade, destacando-se dentre eles, o planejamento de sua própria morte, visando causar sofrimento nos dois homens que a amam, mas que não concordam em satisfazer o desejo dela se tornarem amigos:

Bem se não posso ter Heathcliff como amigo, se Edgar será perverso e ciumento, tentarei magoá-los ferindo a mim mesma. Será uma rápida maneira de acabar com isso, quando me levarem ao extremo. Mas isso será reservado para o momento em que todas as esperanças já estiveram perdidas, pois pegarei Linton de surpresa dessa forma. Até agora, ele foi prudente em não provocar-me e você mostrou-lhe com clareza o risco de mudar de atitude, e lembrar-me o meu temperamento irascível, que, quando incitado, chega às raias da loucura. (BRONTË, 2005, p. 130)

Assim como o herói byroniano, ela também carrega a marca da transgressão, que no romance remete ao seu elo com Heathcliff. Catherine gradativamente se exclui do convívio social, e aos poucos mergulha em outra dimensão, que remete à esfera do metafísico e mesmo em vida, se torna um ser fantasmagórico, que se destaca por sua extrema palidez – outra característica deste tipo de personagem, que tem suas origens nos escritos de Byron:

O brilho de seus olhos foram sucedidos por uma suavidade sonhadora e melancólica. Já não davam a impressão de fitarem os objetos que a circulavam, pareciam sempre olhar além, muito além... poder-se-ia dizer que fora deste mundo. Além disso, a palidez de seu rosto, cujo aspecto cadavérico desaparecera com a recuperação do peso, e a expressão peculiar surgida pelo seu estado mental, embora insinuando, de maneira deveras dolorosa, as suas causas, ressaltava o tocante interesse que ela despertava, e invariavelmente, para mim – e, acho, para qualquer que a visse – refutava provas mais tangíveis de convalescência, e a marcava como condenada à morte. (BRONTË, 2005, p. 176)

Catherine não consegue controlar o forte sentimento que nutre por Heathcliff e o manifesta de forma agressiva na cena em que agarra os cabelos dele e o obriga amá-la mesmo depois que estiver morta. Este aspecto negativo na demonstração do amor também encontra ressonância no herói byroniano que somente consegue demonstrá-lo por meio da violência, do desespero e também com reações, nas quais transparecem a revolta e ódio:

-Gostaria de poder retê-lo – continuou ela, amarga –até que morrêssemos! Não importa com o que você pudesse sofrer. Nada sofro! Você se esquecerá de mim? Viverá feliz quando eu já estiver debaixo da terra. Dirá, passados vinte anos “Este é o túmulo de Catherine Earnshaw. Amei-a há muito tempo, fui um miserável quando a perdi... mas é passado. Amei muitas outras desde então, e os meus filhos são muito mais amados do que ela, mas entristecerei em deixá-los! Dirá isso, Heathcliff?

Catherine também se identifica com o herói byroniano em *pathos* trágico. Dessa forma, ela não somente provoca sua morte, mas também a dos homens que disputam seu amor, que no romance se destaca por ser uma manifestação sublime e ao mesmo tempo é causa de ruína e de intenso sofrimento.

Embora traços da figura do herói byroniano possam ser encontrados na descrição de Catherine, estes são enfatizados na misteriosa figura de Heathcliff. Além disso, existe outro elemento, que reforça a identificação dele como esse tipo de personagem que se destaca nos textos de Byron: Heathcliff esconde um terrível segredo, que não está somente associado à sua misteriosa natureza e, que também pode estar relacionado ao período em que ele desapareceu sem deixar nenhum vestígio. Esta sugestão é reforçada na obra, uma vez que quando este personagem retorna a região de Yorkshire, após o período de três anos, é possível perceber duas significativas mudanças em sua vida: uma

se reflete em sua condição social, uma vez que ele retorna muito rico, e, outra em seu comportamento educado, de acordo com as regras sociais de etiqueta.

Essas estranhas mudanças no comportamento e na condição social de Heathcliff são enfatizadas por Nelly Dean, quando retoma a sua “história” e instiga o Sr. Lockwood, propondo uma série de hipóteses sobre o que teria acontecido com ele enquanto estava desaparecido:

Fora completar os estudos no continente, e voltara um cavaleiro? Conseguira uma bolsa parcial de estudos em uma Universidade? Fugira para a América, onde conquistara a reputação por derramar o sangue de seus compatriotas? Ou fizera fortuna mais rápido nas estradas inglesas? – É possível que tenha feito um pouco de tudo, Sr. Lockwood, mas eu não posso afirmar. Disse-me outro dia que não sabia como ganhara dinheiro, nem de que meios se servira para emergir da selvagem ignorância em que mergulhara. (BRONTË, 2005, p. 116)

Diante dos questionamentos levantados por Nelly Dean sobre o misterioso passado de seu patrão, Lockwood diz é possível que Heathcliff tenha feito um pouco de todas as atividades sugeridas, enfatizando que na maioria delas o enriquecimento dele se deu de forma ilícita, sugerindo que ele tenha sido um bandido ou, um mercenário durante a guerra pela independência dos Estados Unidos. Mas, além dessas possibilidades que procuram justificar a inexplicável mudança desse personagem, no romance também é sugerida outra, onde se sobressai um aspecto sobrenatural, que reforça a configuração de Heathcliff como um herói byroniano.

Dessa forma, a autora ao criar uma atmosfera de mistério em torno do desaparecimento de Heathcliff relacionando-a com a inexplicável aquisição de sua fortuna e o conhecimento que ele adquiriu durante o período em que esteve desaparecido, de maneira que em seu retorno, em certa medida, ele seja visto um membro da aristocracia aos olhos dos habitantes de Yorkshire, sugere em sua escrita que este personagem possa ter consumado um pacto fáustico, com o propósito de se vingar de seus inimigos.

Uma sugestão reforçada na maneira como Heathcliff é descrito na segunda parte do romance como um ser misterioso, de contornos sobrenaturais, que parece ser auxiliado por forças diabólicas para atingir seus objetivos. Por outro lado, essa sua suposta aliança diabólica, também o impulsiona para a ruína, o fracasso e o desespero. Assim, Brontë na descrição do protagonista de seu romance, retoma alguns aspectos importantes do mito de Fausto que tem uma de suas melhores releituras em *Manfred*, um texto, com matizes “góticas” escrito por Lord Byron e apontado como uma das principais fontes literárias para a criação de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Este drama em prosa - inspirado em *Faust*, de Goethe - e escrito entre 1816 e 1817, inicia-se em um castelo descrito nos moldes de outros que aparecem nos romances



góticos. O protagonista é um feiticeiro chamado Manfred, - uma referência do autor ao vilão da obra considerada o marco inicial da literatura gótica: *O Castelo de Otranto*, que é atormentado pelo peso da culpa de um terrível segredo, e, embora a causa deste não seja revelada, Byron sugere que este possa ter sua origem em uma relação incestuosa. Em desespero, Manfred que é poderoso feiticeiro, com o auxílio de poderes mágicos invoca os Espíritos, entidades sobrenaturais, os quais remetem a elementos sublimes na Natureza. Dentre eles, destacando-se aquele que faz referência ao *Mont Blanc*, um cenário que tem significativa importância também como uma representação sublime em outro texto gótico romântico: *Frankenstein*.

Manfred implora que os Espíritos demonstrem a ele um conhecimento secreto, que consiste no total esquecimento de Astarte<sup>76</sup>, sua amada e alma gêmea, cuja lembrança o atormenta e o persegue. Diante desse pedido, os Espíritos respondem que podem tornar Manfred o homem mais poderoso da Terra, mas são incapazes de realizar o que ele deseja. Revoltado com essa atitude, Manfred exige que um dos Espíritos assuma uma forma humana, para que ele possa conversar face a face e expor suas razões com mais clareza. Em seguida, os Espíritos se negam a atender a sua vontade e desaparecem.

Após passar por algumas situações estranhas, onde encontra um caçador de antílopes e uma bruxa, Manfred que, em muitos momentos, demonstra o desejo de tirar a própria vida para livrar-se do sofrimento que o exaspera, novamente se encontra com os Espíritos e os desafia a demonstrar seus poderes. Nessa ocasião, Nêmeses, a entidade que os lidera e que alude à divindade grega da vingança, cumpri o desafio proposto por Manfred, por meio a invocação de Astarte.

No entanto, Astarte se mostra insensível ao apelo de Manfred de permanecer ao seu lado e desaparece quando ele tenta abraçá-la. Após ser transportado pelos Espíritos para o interior de seu castelo, Manfred se vê a beira da morte, e nesse momento, é visitado por essas entidades, que se revelam malignas e exigem sua alma. No entanto, com ajuda de um abade, ele é redimido de seu pecado e consegue impedir que os Espíritos consigam atingir seu objetivo. Assim, em seu desfecho, Manfred triunfa sobre esses inimigos e encontra, finalmente, na morte a tranquilidade e a paz que tanto desejava.

Em sua estrutura narrativa, *Manfred* se revela uma obra de grande complexidade, que se destaca pela utilização de uma linguagem rebuscada, metafórica e, até mesmo de cunho filosófico, que suscita questionamentos no plano metafísico e estabelece um amplo diálogo intertextual com a tradição literária Ocidental, por meio de várias alusões a textos

---

<sup>76</sup> Deusa do amor e do sexo na mitologia assíria.

considerados canônicos, tais como *A divina comédia* e as tragédias de Shakespeare. Além disso, algumas de suas passagens de *Manfred* remetem a trechos de livros da Bíblia, a *Paraíso perdido* de Milton e faz várias referências às narrativas que têm suas origens nas mitologias grega e assíria.

Trata-se de um texto criado a partir de outras obras clássicas, que exprime as angústias existências de Byron, principalmente, no que se refere ao sentimento amoroso quando este é visto como proibido pela sociedade e, que segundo alguns estudos, também tem suas origens em um polêmico evento de sua vida, que contribuiu para ampliar sua fama de maldito e obscuro na Inglaterra e na Europa.

Novamente, para explicar o surgimento de *Manfred* em aspectos biográficos da vida de Byron recorro ao estudo de Onédia Célia de Carvalho Barbosa. Barbosa afirma que essa obra sendo um “Poema dramático” serve como uma luva para que Byron pudesse manifestar sua tendência para a digressão meditativa e dramatização de sua própria personalidade (1979, p. 227). Para Onédia todo esse poema nada mais é do que um longo monólogo de Manfred-Byron em que o poeta procura culpar-se e ao mesmo tempo desculpa-se de sua vida de pecador.

Esta proposição de que essa obra poética tem suas origens associadas à vida pessoal e “pecaminosa” do poeta também é reforçada por Edna O’Brien, autora de uma biografia *Byron apaixonado*, onde afirma que *Manfred* consiste em uma resposta de Byron para sua meia irmã, Augusta Leigh. O’Brien afirma que quando *Manfred* foi encenado pela primeira vez em 1817, foi durante criticado devido a sua associação com este envolvimento escandaloso de Byron com Leigh, que se tornou o principal assunto dos jornais ingleses e o obrigou ao autoexílio na Europa.

Segundo os comentários divulgados à época, “Byron teria pintado *Manfred* com suas próprias características pessoais” (O’BRIEN, 2011, p. 173). Assim, essa obra por ter revelado o segredo obscuro de Byron, também afetou profundamente Annabella, sua esposa. Ela demonstrou repulsa a este texto escrito pelo poeta, que confirmou suas suspeitas a respeito das relações impróprias que ele manteve com Augusta Leigh. Revoltada, Annabella escreveu uma carta para a meia irmã de Byron dizendo que ela deveria responder à altura a ele em relação a essa obra perniciososa.

Ainda de acordo com O’Brien, após receber uma carta melancólica e cheias de mistérios de Augusta, o poeta em 1819, exilado em Veneza, escreveu para sua meia irmã reafirmando seu amor incondicional por ela, de modo a reforçar que *Manfred* é a expressão desse forte amor proibido, que o perseguiria para o resto de sua vida.

Posteriormente, *Manfred* foi adaptado para o teatro e teve grande sucesso na França e na Inglaterra. Além disso, o poema dramático de Byron também se tornou uma ópera, com uma bem-sucedida recepção, principalmente, por parte do público, e contribuiu de forma significativa para difusão entre os autores românticos para o que foi chamado de “*Byronismo*”.

Onédia Célia de Carvalho Barbosa enfatiza a importância do *Byronismo* como um importante movimento artístico dentro do Romantismo, que se espalhou em toda a Europa:

*Byronismo* é o termo que se faz a faz parte da história de quase todas as literaturas ocidentais. *Byronismo* foi influência literária, foi moda literária, mas, mais que isso, foi um verdadeiro estado de espírito que dominou o século XIX. (BARBOSA, 1979, p. 16)

No entanto, Barbosa se apoia em estudo de Edmund Estève sobre a influência da literatura francesa sobre Byron para afirmar que o poeta não é inventor do *Byronismo*, uma vez que às prováveis raízes do herói byroniano podem ser encontradas nos escritos de Jacques Rousseau, de modo que o próprio Byron devido a sua rebeldia diante regras das instituições sociais e, principalmente, seu afastamento da sociedade. Assim, o *Byronismo* é uma síntese de tendências estéticas do século XVIII e encontraram em Byron o tipo de personalidade ideal para se manifestarem totalmente.

Dentre os autores que aderiram ao *Byronismo* destaca-se Alexandre Dumas que, em seu romance mais conhecido *O conde de Monte Cristo*, além de fazer várias referências a *Manfred*, também retoma algumas características desse tipo personagem popularizado pelos escritos de Byron na figura de seu misterioso e melancólico protagonista: Edmund Dantès. Além disso, no romance de Dumas, este personagem se configura como um herói vilão byroniano, assumindo ao longo do desenvolvimento de sua trama principal, os papéis de vítima e vilão alternadamente, e, em muitos momentos, é visto pela perspectiva de alguns personagens como uma figura sinistra, de contornos sobrenaturais.

Também no Brasil, o *Byronismo* também exerceu forte influência sobre o poeta Álvares de Azevedo, que em seu único texto em prosa, *Noites na Taverna*, onde predomina o forte apelo gótico, retoma alguns elementos que remetem a chamada “estética byroniana”, tais como exageradas demonstrações de sensibilidade, sugestões de incesto, atmosfera sobrenatural e o fatalismo.

Embora o *Byronismo* tenha se espalhado em várias obras, uma de suas melhores expressões artísticas é encontrada no romance de Brontë, em que se destaca Heathcliff que se configura como um herói byroniano. Além disso, a exploração do tema do amor

feita pela autora que se destaca por ser capaz de desafiar as convenções sociais e os limites que separam a vida e a morte estabelece pontos de intersecção entre *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Manfred*, o drama em prosa escrito por Byron, que se destaca por seus elementos góticos e impulsionou a difusão do *Byronismo* na Europa.

No romance de Brontë, durante o período da infância é formado um elo que une o casal de protagonistas (Catherine e Heathcliff). Este com o passar do tempo se torna tão forte que, mesmo após a morte, Catherine consegue manter sua presença viva, de modo a torna-se um espectro que assombra e atormenta a consciência de Heathcliff, pois ele se sente responsável por seu destino trágico, conforme demonstra a seguinte passagem:

Disse-me que eu a matei.... assombre-me então! Acredito que o assassinado tem que assombrar os seus assassinos. Sei que fantasmas *vagam* pela Terra. Esteja sempre comigo.... tome a forma que quiser.... leve-me à loucura. Mas não me deixe neste abismo, onde não posso encontrá-la! Oh, Deus! É indizível! Não posso viver sem minha vida! Não posso viver sem minha alma! (BRONTË, 2005, p. 186)

Catherine remete à figura de Astarte, a amada de Manfred, que também se configura como um ser fantasmagórico. Assim como Heathcliff, o protagonista da obra de Byron sente o peso da culpa por ter destruído aquilo que amava (BYRON, 2010, p. 264). Em desespero, Manfred implora para que sua amada assuma uma forma humana e apareça para ele. Além disso, ele afirma que seu amor por Astarte tem seu surgimento em um pecado mortal, sugerindo que este possa ser o incesto:

Astarte! my beloved! Speak to me:  
I have so much endured – so much endure –  
Look on me! the grave hath not changed thee more  
Than I am changed for thee. Thou lovest me  
Too much, as I love thee; we were not made  
To torture thus each other; though it were  
The deadliest sin to love what we loved<sup>77</sup>.  
(BYRON, 2010 [1817], p. 271.

Este trecho de *Manfred* encontra forte ressonância na marcante cena do romance de Brontë, onde Heathcliff após tomar conhecimento por Lockwood que Catherine Linton tinha tentado entrar em Wuthering Heights, se desespera e faz um apelo para que ela se manifeste sob a forma de um espectro:

Subiu na cama e escancarou a janela, desfazendo-se, neste instante, numa incontrolável torrente de lágrimas. – Cathy, venha! Ah, venha somente uma

---

<sup>77</sup> Em tradução livre: “Astarte! minha amada! Fale comigo! Eu tenho sofrido tanto, sofrido tanto. Olhe para mim! A sepultura não mudou tanto você, assim como eu também não mudei tanto para você. Você me ama demais, do mesmo modo que eu te amo. E nós não fomos feitos para nos torturar, apesar do nosso amor ter nascido de um pecado mortal.”

única vez! Ah, meu amor! Ouça-me pelo menos desta vez, Catherine!  
(BRONTË, 2005 [1847], p. 55)

Dessa forma, a representação do amor-paixão mórbido no romance, assim como no drama em prosa de Byron, se configura por meio de uma natureza maligna e se torna fonte de desespero e sofrimento para Manfred e Heathcliff. Por outro lado, ele é descrito nos dois textos como uma manifestação sublime, capaz de transpor os limites que separam a vida e morte, de modo que os enamorados não consigam romper o elo que os uniu e que continua existindo em um plano metafísico. Além de apropriar-se do principal tema de *Manfred*, Brontë também projetou algumas características do autor dessa obra no personagem de romance.

Novamente, para demonstrar esta proposição, retomo algumas considerações feitas por Edna O'Brien em sua bibliografia sobre o poeta inglês. Segundo O'Brien a inspiração parcial de Emily Brontë para a criação de Heathcliff se encontra na descrição de Byron como um homem de temperamento emocional instável, que amou intensamente e, teve seus planos frustrados, e, assim, com o passar dos anos passou a demonstrar visíveis sinais de melancolia e agressividade (2011, p. 33).

Byron por ter encarnado à perfeição o herói trágico marcado em sua vida pessoal pelo *pathos* trágico e envolvido por uma aura de mistério e sedução, cujo comportamento extravagante e até mesmo transgressivo modelado a partir dos vilões dos romances de Ann Radcliffe e, também inspirado em William Beckford, autor de *Vathek* (1781), obra também inserida no gênero gótico, que conquistou muitos admiradores na Europa e Inglaterra, exerceu grande fascínio sobre as irmãs Brontë, principalmente, sobre Emily e Charlotte que configuraram suas principais criações, Heathcliff e Mr. Rochester, respectivamente, de modo que elas pudessem evocar sua marcante figura em vários aspectos.

Heathcliff espelha os aspectos sombrios e também as paixões proibidas de Byron, conhecido por sua personalidade atormentada e multifacetada, assim como por uma vida cheia de lances trágicos e surpreendentes. Assim, é possível afirmarmos que pela forma peculiar como está descrito em *O Morro dos Ventos Uivantes*, esse personagem revela ser a mais complexa e notável entre as criações de Emily Brontë, uma vez que sua imagem misteriosa, sedutora e sombria é capaz de exercer um misto de fascínio, terror e compaixão sobre leitores de diferentes gerações.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mesmo após tanto tempo depois de sua publicação, *O Morro dos Ventos Uivantes* permanece um romance que desafia as fronteiras do tempo e também os leitores. Inicialmente recebido com atitudes de rejeição e hostilidade por grande parte da crítica, o livro de Emily Brontë aos poucos foi sendo relido e revalorizado por escritores respeitados de várias nações, dentre eles Raquel de Queiroz, que reconheceram seu valor artístico, principalmente no que se refere ao modo de narração peculiar muito diferente daquele adotado por grande parte dos romancistas da literatura inglesa do século XIX.

*O Morro dos Ventos Uivantes* também demonstra uma mudança significativa na evolução da escritura do romance gótico. A partir de um amplo mapeamento histórico e social sobre a genealogia desse gênero literário, podemos observar que este desde seu surgimento, com *O Castelo de Otranto* (1864) um pouco mais da metade do século XVIII até a publicação do romance de Emily Brontë, passa por transformações singnificativas em seu discurso narrativo.

Inicialmente, vemos a ênfase nos textos góticos na ambientação medieval, - que tem sua principal representação no cenário do castelo decadente e misterioso-, e na descrição de eventos extraordinários. Posteriormente, mulheres que escreveram obras góticas, destacando-se dentre elas, Ann Radcliffe, autora de *The Mysteries of Udolpho* (1894) investiram na criação de atmosferas contínuas e eficientes de mistério e terror, além de criarem ambientes pictóricos, atribuindo ao gênero gótico um tramento mais bem-acabado e artístico.

No entanto, conforme foi demonstrado, o romance gótico entrou em processo de esgotamento no final do século XIX e, por isso, foi necessário recorrer a novos artifícios para revigorá-lo. Assim, surgiram obras, tais como *The Monk* (1896) que potencializaram os efeitos de horror tornando-os mais assustadores e até mesmo repulsivos aos olhos do leitor. Também podemos comprovar que o romance de Lewis se destacou por manter a atmosfera sobrenatural intacta até seu surpreendente e violento desfecho, e também por sua forte conotação erótica, que provocou reações de escândalo à época de sua primeira publicação.

Mas, a grande mudança no discurso narrativo “gótico” ocorre com o surgimento de *Frankenstein* (1818), que estabeleceu seus novos desdobramentos no século XIX. Nesse romance, Mary Shelley abandona totalmente os cenários sublimes dos castelos e florestas e opta por concentrar grande parte da ação em uma paisagem hostil e glacial, embora esse cenário “sublime” também seja capaz de suscitar fortes reações de estranhamento,

isolamento e terror nos personagens. Além disso, os protagonistas dessa obra – o cientista Victor Frankenstein e sua criatura, o monstro sem nome ganham nuances, revelando aspectos que combinam as características de vítima e do vilão ao mesmo tempo. Dessa forma, Mary Shelley cria em seu romance seres complexos e conflitados, capazes de suscitar um misto de terror e compaixão no leitor.

Também é a partir de *Frankenstein* que o romance gótico ganha novas matizes: a estética do horror adquire uma forte conotação metafórica que exprime medos e ansiedades da época, principalmente sobre os rumos da Ciência, além de demonstrar a rejeição diante de tudo que é considerado anormal ou diferente dentro da cultura inglesa. Dessa forma, durante o século XIX, o discurso narrativo do romance gótico passa por um processo radical de transformação e mudança. Também durante esse período, autores realistas, tais como Charles Dickens incorporam elementos góticos em seus romances. Conforme vimos, *Oliver Twist* (1839), de Dickens que traz um retrato “realista” da cidade de Londres, se destaca por passagens assustadoras e macabras que podem ser consideradas “góticas” pela maneira como revelam a selvageria, brutalidade e a violência nas ruas de uma grande metrópole.

Assim, o gênero gótico invade a esfera do ambiente inglês-vitoriano doméstico. Os romances das irmãs Brontë – *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, ambos publicados em 1847, promovem a inserção de seres fantasmagóricos, bestiais ou de natureza diabólica (Heathcliff) em casas sinistras e decadentes. Nesse espaço assustador, seus habitantes se sentem ameaçados, e vivenciam experiências extraordinárias que desafiam as leis naturais.

Contudo, é importante salientarmos que as autoras exploram a temática gótica de forma diferenciada. Em *Jane Eyre*, Charlotte recorre a artifícios amplamente usados no chamado “gótico explicado”, que pode ser encontrado nos romances de Ann Radcliffe. Nesse aspecto, a autora não inova o gênero e somente imita o estilo reconhecido de Radcliffe. Charlotte somente faz uso dos elementos góticos para criar em sua obra uma atmosfera de mistério e terror para tornar sua narrativa mais interessante para os leitores. Ela demonstra estar mais interessada em narrar uma história que fale às emoções, - principalmente, do público feminino- uma vez que esta gira em torno do relacionamento, considerado inadequado para os padrões morais da era vitoriana, entre um rico proprietário de terras (Mr. Rochester) e uma simples governanta (Jane Eyre).

Se Charlotte segue uma “fórmula de sucesso” para a criação de um romance gótico, de acordo com o gosto do público-leitor, o mesmo não se aplica a sua irmã, Emily. Sua única obra em prosa, *O Morro dos Ventos Uivantes*, destaca-se por sua originalidade e

ousadia no tratamento da linguagem, que se reflete na reprodução fiel do modo de falar coloquial dos habitantes da região de Yorkshire que nem mesmo era totalmente compreendido por aqueles que à época da publicação da obra, viviam na cidade de Londres. Além disso, a autora na escritura de seu romance também faz um uso amplo de procedimentos narrativos encontrados no estilo realista, nos moldes do século XIX, enfatizando-se dentre eles, o relato em primeira pessoa para dar ênfase a existência de manifestações sobrenaturais, capazes de causar reações emocionais de medo no leitor.

Dessa forma, a moldura “realista” de *O Morro dos Ventos Uivantes* descreve de forma verossímil o modo de vida cotidiano dos moradores de Wuthering Heights e Thrushcross Grange. Por outro lado, no romance também ocorrem situações extraordinárias, que remetem ao universo gótico (aparições fantasmagóricas, “duplos”, o aparecimento de um ser diabólico, Heathcliff que gradativamente contamina o ambiente tornando-o sobrenatural e sinistro). Assim, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, a autora conseguiu realizar uma combinação bem-sucedida até então inédita na literatura inglesa, que havi sido tentada sem sucesso por Horace Walpole em *O Castelo de Otranto*: reunir de forma equilibrada em sua obra elementos importantes do *novel* (romance realista) com aspectos assustadores do romance gótico, extraíndo o que há de melhor nessas duas formas literárias.

É este tipo de hibridismo, tão bem trabalhado por Emily Brontë, que torna seu romance tão impactante e inovador dentro do gênero gótico durante o século XIX. Ao incorporar eventos extraordinários que suscitam o terror/horror dentro situações comuns, aparente banais e, por isso, “realistas”, a autora consegue dar verossimilhança à sua narrativa, de modo a torná-la crível e apavorante para os leitores. Posteriormente, autores como Robert Louis Stevenson e Bram Stoker em *O Médico e o Monstro* (1886) e *Drácula* (1897), respectivamente, também fazem uso desse artifício usado por Brontë que cria uma ilusão de “realismo” no gênero gótico, para tornar mais contrastantes os acontecimentos estranhos e o aparecimento de seres sobrenaturais.

No que se refere à sua estrutura narrativa, o romance de Brontë também se diferencia de outras obras góticas, tais como *The Monk* e *Melmoth the Wanderer*. Ela é melhor organizada, o que permite ao leitor não se “perder” em sua trama e compreender como ocorre seus deslocamentos temporais (tempo passado e época presente). A forma como Brontë descreve os eventos possibilita que possamos entender as motivações de seus personagens centrais: Catherine e Heathcliff que se revelam complexos, cheios de nuances, o que os tornam atípicos na literatura inglesa do período. Conforme vimos, a autora para criá-los inspirou-se na figura de Satã em *Paraíso perdido*, obra que exerceu



grande influência sobre seu pai e sobre os autores góticos, principalmente pela maneira inovadora e intrigante como descreve o Anjo caído, como uma espécie de herói rebelde e de beleza decadente. Catherine e Heathcliff também apresentam traços vilanescos e comportamento antissocial e melancólico que estabelece pontos de aproximação entre eles com os chamados heróis byronianos, a exemplo de Manfred, o protagonista do poema em prosa de Byron de mesmo título.

A configuração multifacetada do casal de protagonistas da obra merece ser destacada. É por meio das falas quase sempre agressivas e violentas desses personagens, que a “voz” da autora ecoa por todo seu romance, demonstrando sua insatisfação com os rígidos códigos morais e sociais da era vitoriana e seu intenso desejo de exercer o direito à plena liberdade, sem levar em conta suas consequências, que poderiam ser dramáticas ou trágicas.

Assim, sob a “roupagem de fantasia gótica”, o romance de Brontë trata de questões sociais polêmicas, complexas e bastante pertinentes em sua época, tais com a condição inferior da mulher na sociedade, a desigualdade social entre pobres e ricos e também o preconceito contra o estrangeiro, visto como invasor e capaz de desestabilizar o ambiente “inglês”, representado na obra na figura sinistra e misteriosa de Heathcliff. Além disso, na obra temos a ênfase de efeitos de terror/horror e, principalmente do *unheimlich* – até então pouco explorado nas narrativas góticas.

Também não podemos deixar de salientar que a descrição dos cenários em *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, *Thrushcross Grange*, os morros e a charneca) possui o que podemos chamar de “dimensão mítica”, que remete ao terror /horror ao desconhecido e também a possibilidade de existência após a morte. Dessa forma, o romance se destaca por sua narrativa complexa, que combina elementos “realistas” e “sobrenaturais” de forma equilibrada e verossímil. Não é exagero afirmarmos que *O Morro dos Ventos Uivantes* com o passar dos anos, tornou-se um “mito literário”, possibilitando assim o surgimento de obras instigantes, que evocam o inesquecível universo mítico e gótico criado por Brontë. Dois exemplos dessa repercussão são os romances *Crônica da Casa Assassina* (1959), de Lúcio Cardoso, e *Corações Migrantes* (2002), de Maryse Condé.

No livro de Cardoso podemos encontrar a descrição de uma desolada paisagem sinistra que evoca o cenário soturno de *Wuthering Heights* e também remete a polaridade entre o Céu e o Inferno -, além da presença marcante de uma personagem feminina (Nina), que em alguns aspectos se assemelha à protagonista da obra de Brontë, a rebelde e temperamental Catherine Earnshaw. Também no livro de Cardoso predomina a presença

de seres sinistros (Ana, Timóteo, Demétrio) que se assemelham aos habitantes infernais da antiga propriedade rural e ainda do "herói byroniano", que encontra sua representação na figura do rebelde André, que de forma semelhante a Heathcliff nutre por sua amada (Nina), um amor "maldito" e sublime, além de exprimir um intenso desejo transgressor de liberdade.

*Corações Migrantes* (2002), de Maryse Condé, é uma releitura de *O Morro dos Ventos Uivantes*, deslocando sua ação para a ilha caribenha de Guadalupe, assim ressaltando o aspecto mítico e atemporal dessa obra de Emily Brontë. No romance de Condé, Heathcliff é reconfigurado, transformando-se em Razyé (nome em dialeto que remete a um tipo de vegetação espinhosa, denotando sua personalidade belicosa e sua natureza selvagem), um negro "retinto" que, assim como o protagonista da obra de Emily Brontë, é vítima de maus-tratos durante a infância e nutre por sua amada – também chamada Catherine –, um amor intenso capaz de desafiar os limites entre a vida e a morte.

De forma semelhante ao livro de Emily Brontë, temos aqui a apresentação de um mundo verossímil que é "perturbado" por eventos sobrenaturais, destacando-se dentre eles as aparições fantasmagóricas do casal de protagonistas (Razyé e Catherine). Desse modo, *Corações Migrantes* procura estabelecer uma relação intertextual com *O Morro dos Ventos Uivantes* em diversos aspectos, tais como o uso de uma estrutura narrativa fragmentada em que os eventos são contados pela perspectiva de diversos personagens. Além disso, *Corações Migrantes* também pode ser inserido em uma vertente específica da literatura gótica - o chamado "gótico colonial" -, uma vez que descreve um elemento estrangeiro (Razyé), que provoca a desestabilização e, até mesmo em certa medida, a destruição de ambientes "colonizados" por brancos. Vítima dos males da colonização, Razyé reage de forma violenta e recorre a atos violentos e até mesmo "irracionais", tais como espalhar incêndios nos canaviais, para impor seu domínio e controle sobre seus semelhantes. Assim, é possível encontrar nos romances de Lúcio Cardoso e Maryse Condé, *Crônica da Casa Assassinada* e *Corações migrantes*, respectivamente, cada qual a seu modo e em um estilo muito particular, uma apropriação e releitura dos principais motivos e temas de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

Dessa forma, esses livros atestam o caráter atemporal e inovador do romance de Emily Brontë, que se apresenta como uma obra perene, mítica, sendo continuamente revisitada e reconfigurada até a época atual, estimulando a criação de outros textos em perspectiva semelhante. A história de amor não convencional e imortal de Emily Brontë foi adaptada para o público adolescente, para o formato de "graphic novel" (romance gráfico) e diversas vezes para a linguagem cinematográfica – incluindo o filme clássico,

com Laurence Olivier como o impetuoso Heathcliff e Merle Oberon como sua amada, Catherine. Mas, foi o cineasta surrealista espanhol Luis Buñuel que era grande admirador do romance de Brontë, quem realizou em 1954 sua versão mais ousada e transgressora para o cinema, com enfoque no amor descomunal e doentio que une os protagonistas. Apropriadamente, o filme de Buñuel foi intitulado *Abismos de Paixão* e no Brasil, este foi chamado de *Escravos do Rancor*.

Também podemos afirmar que a obra de Emily Brontë influenciou fortemente a cultura *pop*. Em 1977, a cantora inglesa Kate Bush, - que nasceu no mesmo dia que a autora (30 de julho), - inspirou-se no romance para compor *Wuthering Heights*, sua música de maior sucesso que reproduz de forma fiel o ambiente “gótico” e soturno idealizado por Brontë e a paixão avassaladora, sublime e trágica que Catherine nutre por Heathcliff:

Out on the wiley, windy moors  
We'd roll and fall in green.  
You had a temper like my jealousy:  
Too hot, too greedy.  
How could you leave me,  
When I needed to possess you?  
I hated you. I loved you, too.

Bad dreams in the night.  
They told me I was going to lose the fight,  
Leave behind my wuthering, wuthering  
Wuthering Heights.

Heathcliff, it's me, your Cathy.  
I've come home. I'm so cold!  
Let me in-a-your window.

Oh, it gets dark! It gets lonely,  
On the other side from you.  
I pine a lot. I find the lot  
Falls through without you.  
I'm coming back, love.  
Cruel Heathcliff, my one dream,  
My only master.

Too long I roam in the night.  
I'm coming back to his side, to put it right.  
I'm coming home to wuthering, wuthering,  
Wuthering Heights,

Heathcliff, it's me, your Cathy.  
I've come home. I'm so cold!  
Let me in-a-your window.

Ooh! Let me have it.  
Let me grab your soul away.

Ooh! Let me have it.  
Let me grab your soul away.  
You know it's me Cathy!<sup>78</sup>

Em outras palavras, *O Morro dos Ventos Uivantes* está definitivamente inserido no imaginário coletivo de todos nós, e também nos faz refletir sobre questões que remetem a existência em forças poderosas forças sobrenaturais e metafísicas que têm suas origens no Céu e ao Inferno da alma humana e, por isso, são capazes de desafiar nossa imaginação.

---

<sup>78</sup> Em tradução livre: Nas charnecas, nos morros tempestuosos, costumávamos deitar e rolar na relva, o seu temperamento era igual ao meu ciúme: intenso demais, ávido demais. Como você pode me deixar? Quando eu precisava te possuir? Eu te odiei. Mas, eu também te amei// Pesadelos à noite disseram-me que eu ia perder a luta, se abandonasse *Wuthering Heights*// Heathcliff, sou eu, Cathy, estou indo para casa. Que frio! Deixe-me entrar pela janela// Oh, está ficando escuro! Ermo, vazio, do outro lado, longe de ti. Sinto sua falta. Sinto que o destino não irá se realizar sem ti. Estou voltando, amor. Cruel Heathcliff, meu único sonho, meu único senhor// Há muito tempo, estou vagando pela noite. Estou voltando para *Wuthering Heights*// Oh! deixe-me ter você. Quero me apoderar de sua alma. Oh, quero ter sua alma. Me deixe fazer isso. Sabe que sou eu, Catherine.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLEN, Walter. *The English Novel*. Londres: Penguin, 1968.
- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- ARGEL, Marta; MOURA Neto, Humberto. *O vampiro antes de Drácula*. São Paulo: Aleph, 2008.
- AUSTEN, Jane. *A abadia de Northanger*. Porto Alegre: L&PM, 2014.
- BALDICK, Chris; MIGHALL, Robert. Gothic Criticism. In: PUNTER, David. *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- \_\_\_\_\_. Introduction. In: MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Conside Dictionary of Literaty Terms*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- BARBOSA, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Sueli Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BEAUMONT, Matthew (ed.). *A Concise Companion to Realism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2010.
- BECKFORD, William. *Vathek*. Tradução de Henrique Araújo Mesquita. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- BLOOM, Harold. *Como e por que ler os clássicos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. Posfácio. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 239-252.
- \_\_\_\_\_. *Bloom's guides: Emily Brontë's Wuthering Heighths*. Nova York: Infobase Publishing, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. In Gothic Darkly: Heterotopia, History, Culture. In: PUNTER, David. *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- BRAGA, Guilherme da Silva. Apresentação. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Porto Alegre: L&PM, 2012, p. 5-10.

- BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Londres: Penguin, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Jane Eyre*. Tradução: Heloísa Seixas. Rio de Janeiro: BestBolso: 2014.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. Londres: Penguin, 2003a.
- \_\_\_\_\_. *Wuthering Heights*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2003b.
- \_\_\_\_\_. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Introdução, tradução, notas e dossiê de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliana Gurjão Silveira Alambert. São Paulo: Landy, 2005.
- \_\_\_\_\_. *O Monte dos Vendavais*. Tradução Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Editorial Presença, 2009.
- BROOKES, Peter. *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BUCKLEY, H. Jerome. Prefácio à *Norton Critical Edition*. In: *David Copperfield*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias sobre do sublime e do belo*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CARDOSO, Lúcio. *Crônica da Casa Assassinada*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. *O romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.
- COLEN, Érico; DRUMOND, Luana (org.). *Das tempestades: a poesia alemã do Sturm und Drang*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010.
- COLERIDGE, Samuel Taylor. *A balada do velho marinheiro*. Trad. Alípio Correia de França Neto. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.
- CONDÉ, Maryse. *Corações migrantes*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- CORDEIRO, Renata Maria Parreira; ALAMBERT, Eliane Gurjão Silveira. Introdução. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. São Paulo: Landy, 2005, p. 11-12.
- CORDEIRO, Renata Maria Parreira; ALAMBERT, Eliane Gurjão Silveira. Da recepção da obra. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. São Paulo: Landy, 2005, p. 369-398.

- DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- DACRE, Charlotte. *Zofloya; or, The Moor: A Romance of the Fifteenth Century*. Peterborough, Ontario: Broadview Press, 1997.
- DAY, Aidan. *Romanticism*. Londres: Routledge, 1996.
- DICKENS, Charles. *David Copperfield*. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Grandes Esperanças*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Oliver Twist*. Tradução de Machado de Assis e Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2013.
- EAGLETON, Terry. The Brontës. In: EAGLETON, Terry. *The English Novel: an introduction*. Oxford: Blackwell, 2005.
- FEGAN, Melissa. *Wuthering Heights Character Studies*. Nova York: Continuum, 2008.
- FLORESCU, Radu. *Em busca de Frankenstein: o monstro de Mary Shelley e seus mitos*. Tradução Luiz Carlos Lisboa. São Paulo: Mercuryo, 1998.
- FRANK, Katherine. *Emily Brontë – A chainless soul*. Londres: Penguin, 1992.
- FREUD, Sigmund. O inquietante. In: \_\_\_\_\_ *História de uma neurose infantil [O homem dos lobos], Além do princípio do prazer e outros textos*. Tradução de Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Fábulas de identidade: Estudos de mitologia poética*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.
- GAROFALO, Daniela. Impossible Love and Commodity Culture in Emily Brontë's *Wuthering Heights*. *ELH*, v. 75, n. 4, p. 819-840, 2008.
- GILBERT, Sandra; DUBAR, Susan. Looking Oppositely: Emily Brontë's Bible of Hell. In: \_\_\_\_\_. *The Madwoman in the Attic*. Yale: Yale University Press, 1987, p. 248-308.
- GLEN, Heather (ed.). *The Cambridge Companion to the Brontës*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- GRAY, Thomas. A Elegy Written in Country Churchyard. In: BLACK, Joseph et al. (ed.). *The Broadview Anthology of the British Literature - v.2*. Peterborough: Broadview Press, 2012, p. 807.
- GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

- HAGGERTY, George, E. Gothic Narrative in *Wuthering Heights*. In: \_\_\_\_\_. *Gothic Fiction/Gothic Form*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 1989.
- HOEVELER, Diane. "Charlotte Dacre's *Zofloya*: A Case Study in Miscegenation as Racial and Sexual Nausea". *European Romantic Review*, vol. 8, n. 2, p. 185-199, 1997.
- HOGLE, E. Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- HOWARD, Jacqueline. Women and the Gothic. In: \_\_\_\_\_. *Reading Gothic Fiction*. Oxford: Clarendon Press, 1994, p. 53-105.
- HUME, Robert. Gothic versus Romantic. *PMLA*, v. 84, p. 282-290, 1969.
- HUPPES, Ivete. *Melodrama: o gênero e sua permanência*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. Nova York: Routledge, 1986.
- JEHA, Julio (org.). *Monstros e a monstruosidade na literatura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- JOSHI, S. T. *Icons of Horror and the Supernatural: an Encyclopedia of our Worst Nightmares*. Westport: Greenwood Press, 2007.
- KELLY, Gary. *English Fiction of the Romantic Period: 1789-1830*. Nova York: Longman, 1989.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic Novel*. Nova York: Routledge, 1995.
- KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Nova York: Columbia University Press, 1982.
- LEVINE, Alice (ed). *Byron's Poetry and Prose*. Nova York: W.W. Norton & Company, 2010.
- LEVINE, George; KNOEPFLMACHER, U. C. (org.) *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- LEWIS, Matthew. *The Monk*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- LOVECRAFT, H. P. *O horror sobrenatural em literatura*. Tradução de Celso M. Paciornik. São Paulo: Iluminuras, 2008.
- MALCHOW, H. L. Was Frankenstein's Monster "a Man and a Brother"? In: \_\_\_\_\_. *Gothic Images in Nineteenth-Century Britain*. Stanford, California: Stanford University Press, 1996.
- MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer*. Oxford: Oxford University Press, 1989.



- McEVOY, Emma. Introduction. In: LEWIS, Matthew. *The Monk*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- MENGHAM, Rod. *Emily Brontë – Wuthering Heights*. Londres: Penguin, 1989.
- MEYER, Susan. *From “Your Father Was Emperor of China, and Your Mother an Indian Queen”*. In: PETERSON, Linda. *Wuthering Heights: Case Studies in Contemporary Criticism*. Nova York: Bedford/ Saint Martin’s, 2003.
- MILBANK, Alice. Victorian Gothic in English novels and stories, 1830-1880. In: HOGLE, E. Jerrold. *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 162-163.
- MILTON, John. *Paradise Lost*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Paraíso perdido*. Tradução Antônio José Lima Leitão. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- \_\_\_\_\_. *The complete English poems of John Milton*. Nova York: Washington Square Press, 1964.
- MISHRA, Vijay. *The Gothic Sublime*. Nova York: State University of New York Press, 1995.
- MOERS, Ellen. The Female Gothic. In: LEVINE, George; KNOEPFLMACHER, U. C. (org.). *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.
- MORETTI, Franco. *Atlas do romance europeu (1800-1900)*. Tradução Sandra Guardini Vasconcelos, São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.
- O’BRIEN, Edna. *Byron apaixonado*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- PAES, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PAVESE, Cesare. Apêndice: A solidão de cada um. In: *Moll Flanders*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.
- PETERSON, H. Linda (ed.). *Wuthering Heights: Case Studies in Contemporary Criticism*. Nova York: Bedford/ Saint Martin’s, 2003.
- PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. Pelas fendas da razão: a ficção gótica inglesa. In: VOLOBUEF, Karin (org.). *Mito e Magia*. São Paulo: Editora da UNESP, 2011.
- PLATÃO. *O Banquete*. Porto Alegre: L&PM, 2009.
- PLATZNER, R. Gothic versus Romantic: a Rejoinder. *PMLA*, n. 86, p. 266-274, 1971.

- POLIDORI, William John. *The Vampyre*. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Londres: Penguin, 2003.
- PRAZ, Mario. *O diabo, a carne e a literatura romântica*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1999.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. Nova York: Longman, 1996.
- \_\_\_\_\_. (ed.) *A Companion to the Gothic*. Oxford: Blackwell, 2000.
- QUEIROZ, Raquel de. Introdução. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- RADCLIFFE, Ann. *The Mysteries of Udolpho*. Nova York: Dover, 2004.
- RENA-DOZIER, Emily. Gothic Criticism: Wuthering Heights and Nineteenth Century Literary History. *ELH*, v. 77, n. 3, p.757-775, 2010.
- ROAS, David. *A ameaça do fantástico: aproximações teóricas*. São Paulo: Editora da UNESP, 2013.
- SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em 'O Guarani'*. Salvador: Editora da UFBA, 2010.
- \_\_\_\_\_. *The Monk: um Schauerroman inglês. Itinerários*. São Paulo, v.37, p. 155-171, 2013.
- SAGE, Victor. (ed.). *The Gothic Novel*. Houndmills: The Maximilian Press, 1990.
- SHAKESPEARE, William. *Rei Lear*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Romeu e Julieta*. Tradução: Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: L&PM, 1998.
- SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Londres: Penguin, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Frankenstein*. Tradução: Everton Raph. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Frankenstein*. Trad. Miécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- SMITH, Charlotte. *The Old Minor House*. Peterborough, Ontario: Broadview Press, 2002.
- STONEMAN, Patsy. *Wuthering Heights*. Cambridge: Icon Books, 1998.
- SUMMERS, Montague. *A Gothic Bibliography*. Londres: The Fortune Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Gothic Quest: a History of the Gothic Novel*. Nova York: Russell & Russell, 1964.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TROTT, Nicola. Milton and the Romantics. In: WU, Duncan (ed.). *A companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell, 2001.

VARMA, Devendra. *The Gothic flame: being a history of the Gothic novel in England: its origins, efflorescence, disintegration, and residuary influences*. Londres: Scarecrow Press, 1987.

VASCONCELOS, Sandra Guardini T. Romance gótico: persistência do romanesco. In: \_\_\_\_\_. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. *A formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, FAPESP, 2007.

\_\_\_\_\_. Apêndice: Os anos de aprendizagem de David Copperfield. In: *David Copperfield*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIDAL, José Ariovaldo. Apresentação. In: WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto* [O Castelo de Otranto]. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Tradução Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WATT, James. *Contesting the Gothic: Fiction, Genre and Cultural Conflict, 1764-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

WILLIAMS, Ann. *Art of Darkness: A poetic of the Gothic*. Londres: University Press, 1995.

WU, Duncan (ed.) *A Companion to Romanticism*. Oxford: Blackwell, 2001.

Outra fonte de pesquisa bibliográfica sobre a fortuna crítica de *O Morro dos Ventos Uivantes*:

< <http://www.wuthering-heights.co.uk/reviews.php>. >. Acesso em 05/03/2016.