

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

SYLVIA BEATRIZ RAMOS IWAMI

**CRUELDADE E MELANCOLIA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE
EMILY BRONTË**

**MANAUS
2016**

SYLVIA BEATRIZ RAMOS IWAMI

**CRUELDADE E MELANCOLIA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE
EMILY BRONTË**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras- Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas e Letras da Universidade Federal do Amazonas, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários.

Orientadora: Professora Doutora **Lileana Mourão Franco de Sá**

**MANAUS
2016**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Iwami, Sylvia Beatriz Ramos
I96c Crueldade e melancolia em O morro dos ventos uivantes, de
Emily Brontë / Sylvia Beatriz Ramos Iwami. 2016
93 f.: 31 cm.

Orientadora: Lileana Mourão Franco de Sá
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Amazonas.

1. O morro dos ventos uivantes. 2. Crueldade. 3. Melancolia. 4.
Emily Bronte. I. Sá, Lileana Mourão Franco de II. Universidade
Federal do Amazonas III. Título

SYLVIA BEATRIZ RAMOS IWAMI

**CRUELDADE E MELANCOLIA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE
EMILY BRONTË**

Banca Examinadora

Professora Doutora Lileana Mourão Franco de Sá - Presidente
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Professor Doutor Leonard Christy Souza Costa – Membro
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Professor Doutor Marco Aurélio Coelho de Paiva – Membro
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

**MANAUS
2016**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, cujos ensinamentos me permitiram aprender que podemos fazer dos livros alguns de nossos melhores amigos.

Ao eterno mestre George Nakamura (*in memoriam*), pelas mais incríveis aulas de Literatura Inglesa que alguém possa ter o privilégio de assistir.

Aos meus filhos, Fernando e Bruno, cujos sorrisos de criança foram a mola propulsora deste trabalho.

Ao meu marido Maurício, pelo apoio incondicional e por ouvir sobre *O morro dos ventos uivantes* por anos a fio.

À minha orientadora, professora doutora Lileana Mourão, pela generosidade sem igual em me aceitar como orientanda, pela paciência com minhas falhas e angústias, pela indiscutível amizade e compreensão em momentos difíceis e, ainda, por me fazer acreditar que a tessitura deste trabalho era viável, apesar de árdua.

Aos meus professores do mestrado, pelos ensinamentos preciosos.

Aos professores Dr. Leonard Christy e Dr. Marco Aurélio de Paiva, por terem me dado a honra de tê-los como membros da banca examinadora.

Às minhas colegas de Mestrado, em especial Sideny Paula e Cláudia Ramos, pois o sonho foi sonhado e realizado junto.

A todos que fazem parte do Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade Federal do Amazonas, especialmente à Angélica Castro, cujos esforços em ajudar os mestrandos são dignos de infinitos “muitíssimo obrigada”.

Aos amigos e familiares que acreditaram.

RESUMO

A obra *O morro dos ventos uivantes* (1847), da romancista inglesa Emily Brontë traz como vieses filosóficos os temas da crueldade e da melancolia apresentados dentro de um cenário inóspito e composto por personagens autodestrutivas, cujos perfis psicológicos movimentam a trama. Além do tom filosófico suscitado pelos temas, as características góticas da obra foram a motivação que guiou o interesse em investigar os procedimentos adotados na linguagem bem como as técnicas romanescas nela evidenciadas, posto que a autora esboroa os cânones literários até então estabelecidos, por conta do elevado grau de experimentação com a linguagem – a fala em *O morro dos ventos uivantes* é marcador claro de superioridade e inferioridade –, da utilização de múltiplos narradores e ainda, de um protagonista com chances reais de ser um filho bastardo de origem cigana que se apaixona por uma mulher da classe média inglesa. Todos estes aspectos eram considerados bastante inapropriados para uma pena feminina. Notadamente a obra de Brontë corrompia os valores puritanos, e isto provocou uma reprovação da sociedade oitocentista imediata. Este trabalho de pesquisa está ancorado nas teorias de Tzvetan Todorov sobre a narrativa fantástica dada a natureza gótica da obra, em Clément Rosset por seus estudos literários presentes em *O princípio da crueldade*, em *Sol Negro: Depressão e melancolia* de Julia Kristeva e outros.

Palavras-chave: *O morro dos ventos uivantes*; crueldade; melancolia; Emily Brontë.

ABSTRACT

The book *Wuthering Heights* (1847), by the English novelist Emily Brontë brings philosophical biases the theme of cruelty and melancholy, both of them, presented inside of a uncommon place with self-destructive characters whose psychological profile moves the plot. Besides, the philosophical tone raised the themes, the gothic nature of the book were the items that guided the interest in investigating the procedures adopted in the language and the novelistic techniques highlighted in it, since the author crumbles literary canons established, due to the high degree of experimentation with the language – the speech in *Wuthering Heights* is a clear marker of superiority and inferiority – the use of multiple narrators and also a protagonist with chances of being a bastard son with a gypsy origin who falls in love with a woman that belongs to the English middle class. All these aspects were quite inappropriate for a woman's pen. Notably Brontë's book corrupted the puritan values and it provoked a rebuke immediate from the nineteenth-century society. This research is based on the theories of Tzvetan Todorov about the fantastic narrative due to the Gothic nature of the book, in Clément Rosset by his literary studies present in *The Principle of Cruelty*, in *Black Sun: Depression and Melancholy* by Julia Kristeva and others.

Keywords: The Wuthering Heights; cruelty; melancholy; Emily Brontë

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO I – A ASCENSÃO DO FEMININO NA LITERATURA INGLESA DOS SÉCULOS XVIII E XIX	11
1.1 O Romantismo dos séculos XVIII e XIX e os sonhos burgueses	11
1.2 O teatro de William Shakespeare: universalidade e inspiração	17
1.3 A autoria feminina na Era Vitoriana: da opressão à participação na criação literária..	22
1.3.1 Jane Austen: impressões de uma sociedade aristocrática	25
1.3.2 Mary Shelley: a escritora prolífica	26
1.3.3 A ousadia literária de George Eliot	28
1.3.4 Emily Brontë e suas irmãs: expoentes fora da curva na tradição literária vitoriana	29
1.4 O gótico e suas frestas no romance metafísico <i>O morro dos ventos uivantes</i>	32
1.5 Um olhar sobre os narradores: Nelly e Lockwood	40
CAPÍTULO II – A CRUELDADE E SUAS FIGURAÇÕES EM <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i>	48
2.1 Sobre a crueldade: algumas considerações	48
2.2 Manifestações da crueldade em <i>O morro dos ventos uivantes</i>	53
2.3 Hindley e Heathcliff: antagonistas cruéis	57
2.4 As personagens femininas em <i>O morro dos ventos uivantes</i> e a subjetividade sequestrada	60
2.4.1 Catherine Earnshaw e o aprisionamento social	61
2.4.2 Isabella Linton: erro e bravura	65
2.4.3 Catherine (Cathy) Linton: educação e redenção.....	66
CAPÍTULO III – <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i> PELAS LENTES DA MELANCOLIA	67
3.1 Sobre literatura, melancolia e outras angústias	67
3.2 Heathcliff, o melancólico anti-herói	74
3.3 A face feminina da depressão na obra <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i>	82
CONCLUSÃO	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	88

INTRODUÇÃO

Wuthering Heights, traduzido para a língua portuguesa como *O morro dos ventos uivantes*, desde o título, anuncia a predominância de um cenário inóspito, o que se confirma logo em suas primeiras páginas. Personagens coléricas e de densa construção psicológica transitam por ambiências com considerável poder de influência sobre elas. Os espaços da narrativa e as manifestações da natureza em *O Morro dos Ventos Uivantes* personificam-se e produzem uma atmosfera de medo e ameaça. Para Bachelard (1990, p.231) “o vento furioso é o símbolo da *cólera pura*, da cólera sem objeto, sem pretexto.” Neste ponto, Brontë estabelece um padrão único de narrativa, aproxima-se do estilo literário de Lord Byron e Mary Shelley convidando a Natureza e seus fenômenos para atuarem ativamente em sua trama.

Com efeito, na obra de Emily Brontë prevalecem os vendavais das paixões, a dor dos amores impossíveis, a inquietação furiosa da alma e os desfechos trágicos de suas personagens. Trata-se de uma história contrária aos romances de sua época, tecida por traumas e desejo de vingança. Brontë não demonstra incômodo por deixar de lado as concepções morais da Era Vitoriana compondo personagens polêmicos, que a crítica e os leitores oitocentistas apontavam como desprovidos dos valores defendidos naquela época.

Heathcliff e Catherine, as personagens centrais da trama amam-se e odeiam-se, machucam a si e aos outros. Ironicamente, não é o amor que nutrem que os conduz a um final feliz, é na morte que se reencontram, sepultados lado a lado, tornam-se duas criaturas fantasmagóricas a vagar juntas pelo Morro dos Ventos Uivantes. A história começa ainda na infância das personagens, quando pai de Catherine traz para casa um menino sem nome, de origem desconhecida, mas de aspecto cigano, a quem resolve chamar de Heathcliff. Inseridas em um ambiente hostil, as crianças crescem com relativa alegria e grande união até a morte do patriarca da família. Este episódio faz com que o ódio reprimido que Hindley, irmão de Catherine, nutre por Heathcliff possa ser vivido em plenitude, mas que mais tarde trará dor imensurável a ele e a seus descendentes.

É neste ponto que encontramos dois dos vieses filosóficos de *O Morro dos Ventos Uivantes*: o tema da crueldade e da melancolia. A crueldade sentida e/ou provocada pelas

personagens somada ao estado melancólico das mesmas movimenta grande parte do drama de Brontë, que utilizou dois narradores-personagens, Nelly Dean e Lockwood, para conduzir o leitor pelas paragens do Morro dos Ventos e da Granja da Cruz do Tordo. Na presente dissertação, estes itens, bem mais que a paixão entre Catherine e Heathcliff, guiaram nosso interesse em investigar os procedimentos com a linguagem e as estéticas literárias presentes na tessitura do romance. Crueldade e melancolia manifestam-se em *O Morro dos Ventos Uivantes* através da tirania, da opressão, da ausência de liberdade, da sede de vingança e do desejo de morrer.

Quanto à autora, é notório que *O Morro dos Ventos Uivantes* é seu único romance publicado e que, somado a uma pequena série de poemas, compõe o legado literário de Emily Brontë. Dotada de uma natureza introspectiva e taciturna, a autora chocou a sociedade vitoriana ao conceber uma história onde não há limites para a crueldade, onde o bem e o mal não podem ser distinguidos entre as personagens e toda trama foge do retrato literário de sua época.

Os capítulos aqui apresentados estão dispostos na seguinte ordem:

Capítulo I – A ascensão do feminino na literatura inglesa dos séculos XVIII e XIX. Este capítulo contém um breve relato sobre o período de transição do classicismo para o romantismo, iluminado pelo pensamento do teórico J. Guinsburg. Também discorre sobre a Era Vitoriana e o real significado do romance à luz das pesquisas sobre a época realizadas pelo historiador Peter Gay e reunidas na obra *Guerras do Prazer*. Revela o papel social da mulher nesta fase e seu envolvimento com as produções literárias da época: de fonte de inspiração à escritora. Apresenta, também, ainda que resumidamente, alguns dos maiores nomes da literatura produzida por mulheres durante o século XVIII e XIX, traçando uma breve linha biográfica de Jane Austen, Mary Shelley, George Eliot e das irmãs Brontë. Neste primeiro capítulo também está concentrada nossa investigação sobre as características góticas da obra de Emily Brontë, iluminada pela obra *Introdução à literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. Encontramos em *O Ar e os Sonhos – Ensaio sobre a imaginação do movimento*, de Gaston Bachelard, as premissas que demonstram a personificação do espaço e das forças da Natureza.

Capítulo II – A crueldade e suas figurações em *O Morro dos Ventos Uivantes*

Apresenta um panorama sobre o tema da crueldade na literatura e aborda a presença da estética da crueldade em *O morro dos ventos uivantes*, no intuito de demonstrar a importância do ódio, da ira e da vingança para valorá-los dentro da obra de Brontë. Guia nossos estudos o pensamento filosófico de Clement Rosset e seu *Princípio da Crueldade*. Georges Bataille e Antonin Artaud também orientam nossos questionamentos sobre o modo como a autora em questão trabalha o seu fazer literário ao representar a rejeição, a violência e seus limites.

Capítulo III – *O Morro dos Ventos Uivantes* pelas lentes da melancolia

Neste capítulo são apresentadas as propostas dos teóricos: Jaime Ginzburg, em *literatura, violência e melancolia*; Marie-Claude Lambotte, em *Estética da Melancolia* e Julia Kristeva em *Sol Negro: Depressão e melancolia* aplicadas à obra como meio de compreender em que medida a melancolia e o estado depressivo das personagens femininas, e ainda os traços melancólicos presentes na personalidade da autora, influenciam a construção narrativa.

CAPÍTULO I – A ASCENSÃO DO FEMININO NA LITERATURA INGLESA DOS SÉCULOS XVIII E XIX

1.1 O Romantismo dos séculos XVIII e XIX e os sonhos burgueses

Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais¹.

A Era Clássica compreende, na Europa, o fim do feudalismo e a ampla e rápida expansão do capitalismo durante os séculos XVI e XVII. A Idade Média chegava ao fim com a consolidação do capitalismo e o advento da Idade Moderna. Na literatura este período enalteceu escritores como Virgílio e Homero, e foi uma época marcada pela retomada dos valores presentes na Antiguidade, isto é, exaltava a poesia e a mitologia, a perfeição estética, a simplicidade, a concisão e a clareza. O classicismo enaltecia o predomínio da razão, da harmonia e do senso de proporção; os artistas clássicos lapidavam a obra até que a mesma atingisse o ideal de perfeição que buscavam, inspirando-se na beleza da mitologia grega, faziam da rima e da métrica condições *sine qua non* para esta perfeição que, por sua vez, dava ênfase à ordem e ao equilíbrio.

Na escola classista os sentimentos pessoais não possuem importância, as dores da alma, a natureza humana, nada disso tem relevância. A arte que ousa se aproximar do homem comum é desprezada e observa-se uma influência explícita das tragédias gregas, o que torna o belo uma das condições indispensáveis da literatura clássica. Aos poucos, as certezas que o homem da Era Clássica buscava eram sepultadas pelas angústias e questionamentos de uma nova sociedade em uma nova época: era o início do Romantismo. O século XVIII apresentou um homem que desejava romper com as amarras criadas pelo rigor do classicismo. Tinha-se, portanto, a mola propulsora para o surgimento do romantismo cuja visão de mundo é contrária ao racionalismo.

¹ CARPEAUX. 2012, p. 19

Na escola romântica o ser individual é o tema central de debates e questionamentos, negando-se dessa forma, a objetividade própria dos clássicos. Os românticos retratavam os amores trágicos, os ideais utópicos, a razão já não estava acima da emoção. Buscava-se uma expressão genuína de liberdade onde o indivíduo estava à frente das questões do universo. Esse sentimento de rejeição pela escola clássica atingia, também, o sistema de governo absolutista que migrava para o liberalismo e encontrava na Revolução Francesa o ápice da revolta política e social da Europa do século XVIII. Todavia, quando tentamos projetar uma linha do tempo que nos situe sobre o período de transição entre classicismo e romantismo, Guinsburg (2002, p. 295) nos mostra as razões pelas quais não conseguimos:

É extremamente difícil enquadrar o movimento romântico em termos de datas, pelo menos as iniciais e finais. Isto porque, nos principais centros de sua manifestação, ele se liga e se sobrepõe no mínimo ao que é chamado de Pré-Romantismo e, em alguns casos, à Ilustração, a qual também apresenta, às vezes, traços romantizantes ou expressões pré-românticas. Cabe ainda considerar que, no continente americano, em função de sua dependência cultural da Europa e ao mesmo tempo na medida em que começa a libertar-se dela, sua aparição é tardia, coincidindo em certos casos com seus derradeiros momentos no mundo europeu, onde, entretanto, seus prolongamentos avançam pela segunda metade do século XIX, não só através de seus representantes diretos, como daqueles que se convencionou chamar de ultra-românticos, enlaçando-se mesmo com o Simbolismo e o “Decadentismo” do *fin-de-siècle*. Assim sendo, para dar uma idéia dos parâmetros temporais e históricos do Romantismo, a maneira mais razoável seja a de traçar um quadro cronológico das obras de algum modo significativas que, nos vários domínios, assinalam a presença do espírito romântico, ou com ele coexistiram, entre a década de 1760 e a de 1860 – datas, evidentemente arbitrárias, mas que não deixam de indicar o âmbito de fluxo e refluxo corrente.

Ainda que a tarefa de situar cronologicamente o período do Romantismo seja abstrata a transição da escola classicista para a romântica foi, também, uma oportunidade para que as classes operárias tivessem um primeiro acesso a literatura, uma vez que os clássicos destinavam suas obras artísticas e literárias aos mais ricos. O clássico apoiava a divisão de camadas sociais e recebia com escárnio a nova corrente literária chamada romantismo uma vez que a mesma promovia a arte para as camadas populares. Essa nova escola literária extravasava a emoção reprimida transbordando sentimentos escondidos e paixões avassaladoras. Historicamente, a propagação do romantismo pela Europa não ocorre pelos novos ideais proclamados por seus artistas, mas também pela genial invenção do alemão Johannes Guttenberg, inventor da tipografia. A impressão em larga escala de

jornais e outros periódicos possibilitou o acesso à leitura pelas demais classes sociais. O livro e suas palavras deixaram de ser considerados artigos de luxo para ganharem os continentes e atingir todas as classes sociais.

Com o advento da tipografia os romances passaram a ser publicados diariamente nos jornais, em forma de capítulo; não havia uma história completa, era preciso esperar sua continuação no jornal do dia seguinte. Surgia, então, o conceito de “folhetim”. Ao surgimento da tipografia, à publicação em jornais em larga escala e ao acesso às letras convencionou-se chamar de Revolução da Imprensa. Se antes, o acesso às artes literárias era restrita a uma classe social rica e nobre, agora, mesmo as mulheres, isto é, aquelas que tinham a sorte de ter sido alfabetizadas, tinham acesso a ela.

*Os sofrimentos do jovem Werther*² (1774), de Johann Wolfgang Goethe, e *Miss Sara Sampson*³ (1755), de Gotthold Ephraim Lessing, são duas das obras consideradas como inaugurais do romantismo na Europa. No princípio, o movimento romântico era mais um estado de espírito que uma nova corrente artística, era um descontentamento triste com a visão de mundo engessada pelo classicismo. Esse pesar ganha forma de movimento artístico, literário e filosófico absolutamente inverso à sua escola antecessora. Se para os clássicos, o autor tinha pouco valor em sua obra, para a escola romântica autor e obra se confundiam, buscava-se inspiração na subjetividade da vida: nos sonhos, na fé, nas paixões. E, sob estes aspectos, em 1827, o *Prefácio de Cromwell*⁴, escrito pelas mãos de um dos maiores dos românticos e inspirado em Chateaubriand, estabelece a teoria do drama romântico, resolutamente oposta à classicista.

Se tivéssemos o direito de dizer qual poderia ser, em nosso gosto, o estilo do drama, queríamos um verso livre, franco, que

² Narra a história do jovem Werther. Através de cartas, Werther confia a um amigo seu amor por Charlotte que está prometida em casamento para outro homem. Incapaz de esquecer a jovem, Werther acaba cometendo suicídio. Conta-se que, devido à história, uma onda de suicídios assolou a Europa na época da publicação do romance. Disponível em <http://super.abril.com.br/comportamento/os-sofrimentos-do-jovem-werther>. Acesso em 12 de julho de 2015.

³ Neste drama burguês Lessing demonstra que a tragédia também podia recair sobre famílias de classes menos abastadas. A heroína, jovem e inocente, abandona a própria família para fugir com o amante Mellefort. Este, porém, oscila entre o amor de Sara e o da ex-amante. As descrições da época revelam que o público chorava copiosamente pela tragédia da protagonista. Disponível em http://www.gutenberg.org/files/33435/33435-h/33435-h.htm#div1Ref_Sara. Acesso em 12 de julho de 2015.

⁴ Victor Hugo tece, em *O prefácio de Cromwel* (1827), a teoria do drama. Nele, critica o uso excessivo da gramática na linguagem poética, o que, segundo o poeta, distanciaria poesia e leitor. Ainda, demonstra que o drama é capaz de se misturar com diversos gêneros literários, coexistindo o grotesco com o sublime, o feio com o belo, o cômico com a tragédia.

ousasse tudo dizer, sem hipocrisia, tudo exprimir sem rebuscamento e passasse com um movimento natural da comédia à tragédia, do sublime ao grotesco, alternadamente positivo e poético, ao mesmo tempo artístico e inspirado, profundo e repentino, amplo e verdadeiro. (HUGO, 2002. p. 77)

Ao desejar um verso livre, Hugo fundamenta na liberdade o princípio basilar da teoria do drama, onde o feio e o belo caminham juntos e promovem uma arte ilimitada de possibilidades. Reconhecemos, nesse sentido, que a liberdade tem como uma de suas características a espontaneidade. Daí o constante interesse dos românticos por uma ausência de critérios e dogmas a serem respeitados. Ao deixar de seguir os princípios engessados do classicismo, os artistas românticos encontram prerrogativas suficientes para unir a luz e as trevas, a morte e a vida, o cômico e o trágico dentro de uma mesma manifestação artística que nega a racionalidade e promove um desequilíbrio das coisas e da natureza.

Descrever as características dos artistas românticos pode causar, num primeiro olhar, uma estranha sensação de desconforto, tendo em vista que ocorre um passeio entre o mundo dos contraditórios. Se são capazes de se entregar com ardor às paixões e ao êxtase, também podem mergulhar repentinamente em tristeza e melancolia. Sob este prisma, não nos parece absurdo acreditar que o romantismo é arte violenta e caótica, é arrebatadora, ao tempo que enaltece o homem, o derruba e o deixa a mercê das dores da alma. Dessa forma, a história pessoal e a personalidade do artista passam a responder pela natureza de suas criações⁵. O desajuste encontra pouso no pensamento romântico, um elemento reto e sóbrio é rejeitado, pois é no “estar à margem” que o romantismo se perfaz e abriga em si todos os sentimentos profundos da natureza humana: o amor, o ódio, a vingança, a ira, o perdão. As personagens dramáticas, de certo, abrigam contradições e conflitos, mas estão libertas da opressão e das convenções sociais.

Observando que o romantismo comporta todas as emoções inerentes aos homens, o historiador alemão, radicado americano, Peter Gay pesquisou o real significado do Romantismo. Suas pesquisas deram origem a uma série de obras cuja principal abordagem é a história das emoções. “A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud” é uma coletânea dividida em cinco volumes: “A educação dos sentidos” (1988), “A paixão terna” (1990), “O cultivo do ódio” (1995), “Coração desvelado” (1999) e “Guerras do prazer”

⁵ Cf. Guinsburg (2002, p. 268)

(2001). Nesta extensa obra, sob orientação das ideias freudianas, Gay traça a história da burguesia, relacionando psicanálise e história:

“Nas décadas vitorianas, o nome *bougeois* era ao mesmo tempo um termo de censura e uma fonte de auto-estima. Embora muitos membros da classe média se orgulhassem de seu *status*, este era temperado com uma boa dose de inquietação; para eles, uma era de segurança significava igualmente uma era de ansiedade. Moderando-se entre uma aristocracia que persistentemente reivindicava preeminência na política, na sociedade e na alta cultura e uma classe trabalhadora cada vez mais insubordinada que pressionava por um salário de subsistência e o voto, ser “mediano” vingou menos como uma solução de compromisso do que como uma ideologia burguesa amplamente apoiada.”⁶

Para Gay (2001) confinar a burguesia numa definição simples é tarefa difícil, pois ela encontrava-se dividida “de forma bem distinta em facções mutuamente hostis”, isto porque cada país utilizava vários indicadores (fontes de renda, números e tamanhos de propriedades, nível de educação e lugar de residência) para situar as gradações sociais da classe burguesa. Portanto, fazer parte da burguesia do século XIX significava estar dentro de uma pirâmide que acomodava pessoas com níveis diferentes de patrimônio financeiro e intelectual, mas que, inevitavelmente, eram conhecidos da mesma forma, isto é, “burgueses”. Gay (2001) observa que mesmo os seus anseios diferiam de acordo com o montante de patrimônio que amealhavam:

Os negociantes e fabricantes ricos, os membros das profissões – advogados, médicos, professores, burocratas de nível médio – estavam inequivocamente em casa na burguesia. Se eram ansiosos, o que acontecia com muitos deles, a sua ansiedade nunca concernia à sua identidade de classe, mas à necessidade de manter com sua renda limitada o prestígio que achavam lhes ser devido. Em oposição, no topo, os capitalistas, desejosos de conseguir a posição do cavalheiro e talvez uma patente de nobreza, tinham ansiedades muito mais profundas a enfrentar. O que também acontecia ao pé da pilha com os humildes empregados de escritório e artesãos independentes, mortalmente receosos de afundar na massa do proletariado.⁷

Na obra de Emily Brontë, o núcleo composto pelos Lintons retrata a realidade social da época e que os burgueses idealizavam: “a família era o órgão privilegiado para a transmissão de valores, o estabelecimento de limites, a fonte de prazeres domésticos.”⁸ O lar deveria aparentar ser refúgio de paz e proteção, ainda que isto configurasse uma mentira, pois não raramente o que havia por trás da figura pública de um pai amoroso,

⁶ GAY, Peter. 2001. p. 11

⁷ GAY, Peter. 2001. p. 14

⁸ GAY, Peter. 2001. p.27

existia um tirano opressor dentro de casa, e uma mãe zelosa ansiava por um ótimo casamento para os filhos. É neste ponto que se percebe os motivos que conduziam o Sr. e a Sra. Linton a aprovarem uma união entre o filho Edgar e Catherine. Os Lintons tinham riqueza, mas não possuíam nobreza no nome, característica comum aos burgueses; mas os Earnshaws, apesar das dificuldades financeiras, carregavam um sobrenome com trezentos anos de tradição naquela região. O narrador Lockwood, em sua descrição sobre a casa do Morro dos Ventos Uivantes, menciona:

“detive-me para admirar algumas extravagantes esculturas da fachada, particularmente as que circundavam a porta principal. Acima desta, em meio a um sem número de grifos apagados e menininhos impudicos, vislumbrei a data ‘1500’ e o nome ‘Hareton Earnshaw’”.⁹

A narrativa de Nelly também demonstra a tradição dos Earnshaw, como na cena em que ela descreve o dia do nascimento de Hareton, filho de Hindley e sua esposa Frances: “*Na manhã de um belo dia de junho, nasceu o primeiro nenê que tive que criar, e o último da **velha linhagem dos Earnshaws***.”¹⁰ Consciente da decadência dos antigos patrões, a fala de Nelly contém um tom nostálgico e que, possivelmente, é artifício de Brontë para criticar o fato de que os valores sociais da sociedade vitoriana influenciavam homens e mulheres em suas ações. Catherine, de descendência antiga e falida, deslumbrasse como a possibilidade de se tornar a mulher mais rica da região; os pais de Edgar aproveitam-se do fato do filho estar apaixonado e idealizam a conquista de um sobrenome tradicional.

Sem dúvida, a Granja da Cruz do Tordo é descrita como um lugar luxuoso, mas mesmo o luxo não a faz valer mais que o Morro dos Ventos Uivantes, uma vez que era muito comum que propriedades antigas valessem bem mais que as novas. Os Earnshaws eram uma linhagem antiga e de respeito naquela região isolada, e isso interessava aos pais de Edgar Linton. Exemplo desse desejo de possuir um sobrenome respeitável são as atitudes interessadas e disfarçadas de bondade da Sra. Linton quando Catherine adoecer, após a partida de Heathcliff: *A velha Sra. Linton fez-nos várias visitas, para saber do estado da moça, arrumou muitas coisas, ralhou e deu ordens a todos nós. E, quando Catherine estava convalescendo, insistiu em levá-la para a Granja da Cruz do Tordo* (Brontë, 2003, p.113).

⁹ BRONTË, 2003, p. 31

¹⁰ BRONTË, 2003, p. 89. Grifos nossos.

As angústias das personagens principais de *O morro dos ventos uivantes* vão além do conflito amoroso e denunciam a tragédia das convenções sociais. Edgar Linton e Heathcliff reproduzem uma ordem social opressora, característica evidente da sociedade vitoriana. Silenciosamente, Emily Brontë trata das questões que envolvem o feminismo: submete sua protagonista a reproduzir um discurso comum de sua época, isto é, optar pelo conforto, segurança e status sociocultural de Edgar Linton, homem que representa o ideal de *keeper*¹¹, ao invés de assumir a paixão por alguém como Heathcliff que, mesmo se tornando um *self-made man*, jamais deixaria de ser párea. *O morro dos ventos uivantes* demonstra como é tênue a linha entre ficção e história e, mesmo que um texto literário não possa ser olhado por um prisma único, é possível tornar suas interpretações como abordagens complementares. Dessa forma, as relações de poder no romance se constroem em três planos: a diferença social intransponível para a época vitoriana entre Heathcliff e os Earnshaw, o casamento de conveniência e a ascensão social de Heathcliff.

1.2 O teatro de William Shakespeare: universalidade e inspiração

*O mundo todo é um palco, e todos os homens e mulheres meros atores. Eles têm suas saídas e suas entradas; E um homem em seu tempo representa muitos papéis.*¹²

Uma das conquistas do Romantismo foi, sem dúvida, dar às classes pobres o acesso às artes. Isto porque, com a Revolução da Imprensa e o desenvolvimento espetacular da tipografia, periódicos passaram a ser distribuídos em larga escala, portanto este volume maior de publicações propagou a literatura e difundiu o drama. Se os pobres ganhavam direito à arte, um nome carrega muito deste mérito: o poeta bardo, William Shakespeare.

Shakespeare nasceu em 1564, fim da Idade Média e início das grandes navegações. O reinado da rainha Elizabeth difundiu o teatro, porém com uma finalidade muito distante daquela à qual Shakespeare dedicaria sua vida. Era um teatro destinado a educar o povo analfabeto segundo os preceitos do catolicismo. No início, as encenações teatrais contavam as histórias dos personagens bíblicos, difundiam os rituais eucarísticos na língua da população, massificavam a religião católica. Pouco a pouco, as companhias teatrais passaram a deixar as igrejas de lado para contar ao povo outras histórias, viajando

¹¹ *Keeper* é um termo em inglês, geralmente utilizado em referência àqueles homens considerados “bons partidos”, ou seja, ricos e protetores.

¹² Como Gostais, Ato 2, Cena 7, W. Shakespeare

de cidade em cidade, itinerantes. A importância deste desligamento do homem em relação ao catolicismo teria um grau de importância imenso para a humanidade, como defende Ferro (2011, p. 24)

Essa caminhada feita pelo teatro, da Igreja para a rua, é de certa forma equivalente a uma caminhada maior, aquela realizada pelo pensamento humano, conforme aponta a teoria geral do humanismo, que ganhou impulso durante o Renascimento. Grosso modo, tratava-se de colocar o homem, seus pensamentos e suas vontades no centro da atenção, em oposição, portanto, à vontade divina. É como se a humanidade tivesse entrado na adolescência e passasse a questionar a autoridade do “pai” – no caso, Deus, representado na terra pela Igreja.

Ao chegar à Londres, aproximadamente em 1587, Shakespeare encontrou uma cena cultural rica e efervescente; as peças teatrais haviam ganhado o primeiro teatro da Inglaterra e a sociedade desejava entretenimento, carecia de rir e chorar ao mesmo tempo. Shakespeare percebeu imediatamente esse desejo e dedicou-se ao teatro até o fim da vida. Sua genialidade concedeu-lhe o dom de escrever para todos e, como sabia que ainda demoraria a chegada do tempo em que a liberdade de expressão seria aceita, tomava extremo cuidado, usava de malícia e sagacidade para criticar os monarcas de sua época, de forma que seus protestos jamais fossem notados, uma ofensa a monarquia e seria o fim de sua carreira.

O perturbador refinamento com as palavras fez do bardo um artista completo: suas peças, costumeiramente, continham elementos que atendiam vasta gama de público. Para os que gostavam de violência, havia sangue e batalhas; para os melancólicos, amor e ódio. De certo, não haveria em toda história do ocidente alguém que se tornasse fonte única e inesgotável de inspiração. Capaz de expressar o que se passa pela razão e pela alma de um homem de forma incomparável.

Quando Shakespeare morreu, provavelmente em 1616, chegava ao fim, também, um período de inigualável riqueza dramática na Inglaterra, pois os conflitos internos entre puritanos e defensores do rei ficaram mais acirrados e culminaram na guerra civil. Os puritanos buscavam a instauração do parlamento e, com o rei Carlos deposto, assumiram o controle político em 1649. Profundamente religiosos, os puritanos não pertenciam à nobreza e tinham traços fortemente idealistas. Eles assumem posturas que fariam a Inglaterra estagnar em relação ao desenvolvimento cultural: determinaram o fechamento dos teatros e uniu Estado e Igreja, pois, para eles, a lei de Deus estava acima das leis dos

homens. Estava instaurada uma época de repressão e retrocesso que atingiria a todos, mas seria especialmente dura com as mulheres.

Em *O morro dos ventos uivantes*, Emily Brontë estabelece um forte diálogo com William Shakespeare, especialmente com a peça trágica *Rei Lear*. Essa intertextualidade entre as obras pode ser observada a partir dos pressupostos sobre dialogismo Bakhtiniano. Para Bakhtin, “discurso literário não é um ponto, um sentido fixo, mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de várias escrituras” (FIORIN, 2006, p.51). Portanto, é cabível afirmar que existe sempre a presença do outro em nossas próprias falas, são discursos que passeiam por outros e, mesmo que de forma inconsciente, nos auxiliam na construção de nossos pensamentos.

É ainda nas primeiras páginas de *O morro dos ventos uivantes* que aparece o primeiro instante de diálogo entre Brontë e Shakespeare. Descrevendo seu comportamento arredio e sua natureza introvertida, o narrador Lockwood recorre ao dramaturgo inglês para falar de paixão e covardia: “*Enquanto desfrutava de um mês de ameno clima de praia, tive por companhia a mais fascinante criatura, para mim uma verdadeira deusa, enquanto não me notou. “Jamais lhe revelei o meu amor” com palavras; [...]*”¹³. Através deste fragmento inicial de intertextualidade, vejamos o que dizem Cury, Paulino e Walty (2005, p.54): “Toda leitura é necessariamente intertextual, pois, ao ler, estabelecemos associações desse texto do momento com outros já lidos. Essa associação é livre e independe do comando de consciência do leitor, assim como pode ser independente da intenção do autor.”

Partindo do pressuposto de que todo discurso é impregnado de discursos alheios, verifica-se ao longo de *O morro dos ventos uivantes*, que Emily Brontë emprestou ao narrador-personagem Lockwood características do inconformado Rei Lear, de Shakespeare. Uma cena de *O morro dos ventos uivantes*, em especial, se comunica de forma explícita com *Rei Lear*. Ao narrar a cena em que é atacado pelos cães de Heathcliff, Lockwood recorre ao rei Lear para mensurar sua ira:

Ao abrir-se a portinhola, os dois monstros peludos me voaram no pescoço, derrubaram-me e apagaram a lanterna [...] Não me deixavam levantar, e tive que permanecer deitado até que os seus terríveis donos se dignassem resgatar-me. [...] ordenei aos miseráveis que me deixassem ir

¹³ BRONTË, 2003, p. 32. Grifos nossos. No trecho em negrito o narrador cita *Noite de reis*, II, 4 (1605), de Shakespeare: “**Jamais revelou o seu amor**. Mas deixou o seu segredo roer-lhe as cores das faces, como o verme rói uma flor em botão.”

– pois estariam em perigo se me mantivessem ali um minuto mais – com várias ameaças incoerentes de vingança que, no seu indefinido grau de irritação lembravam o rei Lear.¹⁴

Lockwood compara a própria cólera à cena em que rei Lear é banido, para o pântano, por suas filhas Regane e Goneril e pelas quais o rei jura vingança:

Oh! Céus, dai-me paciência, paciência de que necessito! Estais vendo aqui, deuses, um pobre velho, tão cheio de pesares como de anos, desgraçado em ambos! Se vós que moveis os corações dessas filhas contra o próprio pai, não me enlouqueçais tanto que o suporte pacientemente; inflamai-me de nobre cólera e não permitais que as armas das mulheres, as gotas d'água, manchem minhas faces de homem! [...] Eu me vingarei de vós de tal maneira que todo o mundo o verá... farei tais coisas...o que serão, ainda não sei, mas serão o terror da terra.¹⁵

Quando Lockwood cita a personagem rei Lear este tem o intento de deixar evidente seu ódio diante da postura de seu senhorio para com ele, o que torna a cena um exemplo de intertextualidade explícita, que ocorre “quando, no próprio texto, é feita menção à fonte do intertexto [...]” (BENTES, CAVALCANTE e KOCH, 2008, p.28)

A intertextualidade temática encontrada na obra de Emily Brontë em relação a obra de Shakespeare também atinge a ambiência da narrativa. Ainda que o espaço da trama de Brontë envolva questões biográficas, afinal a autora viveu em uma zona rural inglesa isolada, de charnecas montanhosas e de clima e paisagens sombrias; não há como ignorar suas semelhanças com o espaço de *Macbeth*. As tempestades, as aparições fantasmagóricas, as charnecas e o pântano são comuns às duas obras, mas é no texto original de *O morro dos ventos uivantes* que encontramos claramente a menção à *Macbeth*: “Dois bancos, semicirculares, rodeavam quase por completo a lareira. Estiquei-me num deles e o **Gato Cinza**¹⁶ subiu ao outro.”(BRONTË, 2003, p.55). “Gato Preto”, no texto original, é “Grimalkin”, em alusão ao Grimalkin do texto de Shakespeare, também traduzido, para o português, como Gato Preto. O termo aparece em dois momentos da tragédia shakespeariana: *Macbeth* I, 1: “1ª Feiticeira: ‘Onde poderemos encontrarmo-nos?’ 2ª Feiticeira: ‘Na charneca.’ 3ª Feiticeira: ‘Lá nos encontraremos com Macbeth.’ 1ª Feiticeira: ‘Já vou, Gato Cinza.’” E IV, 1: “1ª Feiticeira: ‘Três vezes miou o Gato Cinza.’” Gatos e sapos eram os animais usados pelos demônios familiares das feiticeiras. Quase no final do capítulo XXIX, na cena em que Heathcliff vai a Granja da Cruz do Tordo para

¹⁴ BRONTË, 2003, p.43.

¹⁵ SHAKESPEARE, W. 1605. *Rei Lear*, II, 4. Disponível em <http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/lear.pdf>. Acesso em 19 de dezembro de 2015.

¹⁶ Grifos nossos

levar Cathy, a filha de Catherine, para morar no Morro dos Ventos Uivantes, Brontë destaca as palavras “you”, “nobody” e “are” deixando-as todas em letras maiúsculas:

Mr. Heathcliff, YOU have NOBODY to love you; and, however miserable you make us, we shall still have the revenge of thinking that your cruelty arises from your greater misery. You ARE miserable, are you not? Lonely, like the devil, and envious like him? NOBODY loves you - NOBODY will cry for you when you die!

Sr. Heathcliff, o SENHOR não tem NINGUÉM para amá-lo. E, por mais miseráveis que posso nos tornar, nós ainda teremos a vingança de pensar que a sua crueldade vem de uma miséria ainda maior. O senhor É infeliz, não é? Solitário, como o demônio, e invejoso como ele? NINGUÉM o ama – NINGUÉM vai chorar quando o senhor morrer.¹⁷

Nesta cena, a personagem Cathy utiliza o discurso de *Ricardo III*, V, 3: “*Nenhuma criatura humana me ama! E se morrer nenhuma alma terá piedade de mim!... E, por que deveria ter, se eu mesmo nunca tive piedade de mim?*” Podemos observar que estes vários exemplos de intertextualidade revelam uma admiração da jovem Brontë pela obra de Shakespeare, o que conseqüentemente a influenciou durante a tessitura de seu romance. Tal constatação encontra aporte teórico na obra *A anatomia da influência: literatura como modo de vida* de Harold Bloom, onde o autor definiu “influência” “simplesmente como amor literário, atenuado pela defesa.” (BLOOM, 2013, p.21). Em sua teoria sobre dialogismo Bakhtin também entendia os textos como discursos resultantes de outros textos anteriores:

Os enunciados não são indiferentes uns aos outros nem são autossuficientes; conhecem-se uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto dos ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal.¹⁸

O trecho acima sustenta a influência de Shakespeare no tocante a escrita de Brontë e, muito embora a autora não tenha feito menções diretas ao poeta, deixa evidente que todo autor é também ávido leitor, cujas leituras o influenciarão inevitavelmente.

¹⁷ Tradução nossa.

¹⁸ BAKHTIN, 1997, p. 316

1.3 A autoria feminina na Era Vitoriana: da opressão à participação na criação literária

Escrever, para as mulheres, não foi uma coisa fácil. Sua escritura ficava restrita ao domínio privado, à correspondência familiar ou à contabilidade da pequena empresa (...). Nos séculos XVIII, XIX e XX, elas conquistaram a literatura. O romance tornou-se o território das grandes romancistas inglesas (Jane Austen, as irmãs Brontë, Virginia Woolf) e as francesas (Colette, Marguerite Yourcenar, Nathalie Sarraute). Elas escreveram todos os tipos de romance: o antigo e o novo, o rosa e o negro, o sentimental e o policial, anteriormente apanágio dos homens e que se tornou nos últimos tempos um de seus domínios preferidos.¹⁹

O período em que a rainha Vitória esteve à frente do comando da Inglaterra foi historicamente denominado de Era Vitoriana e marcou o apogeu da Revolução Industrial. Vitória subiu ao trono porque o tio, rei Guilherme IV, falecera sem deixar herdeiros, o ano era 1837 e a rainha tinha exatamente 18 anos. Durante o reinado de Vitória a Grã-Bretanha chegou à condição de maior potência do mundo, não havia reino que tivesse amealhado tantas conquistas territoriais quanto o dos ingleses. O desenvolvimento econômico, científico e artístico deste período é comparado ao reinado de Elizabeth (1558 – 1603) que teve William Shakespeare como expoente máximo da literatura. A permanência de Vitória à frente do povo inglês foi um tempo longínquo, seu reinado durou 64 anos (1837 – 1901).

É indiscutível que a Inglaterra de Vitória foi protagonista de avanços dantescos em relação ao pensamento do ocidente, por exemplo: é na era vitoriana que o britânico Charles Darwin (1809 – 1882) publica *A origem das espécies* (1859), resultado das viagens pelo mundo que Darwin protagonizou e que reúne sua pesquisa sobre a fauna e a flora dos lugares por onde passou. *A origem das espécies* sustenta a ideia de que a humanidade evoluiu a partir de um ancestral comum aos macacos. Se, ainda hoje, a teoria do evolucionismo causa estranhamento, pode-se imaginar as polêmicas que causou na época de sua publicação.

Além da importância de Darwin para este período, não poderíamos deixar de citar Karl Marx (1818 – 1883). É em Londres, onde viveu durante quase toda vida, que o economista alemão escreveu *O capital* (1867) e sistematizou as diretrizes do materialismo

¹⁹ PERROT, 2008, p.99.

dialético. Apontado como marco do pensamento socialista, *O capital* é uma crítica ao capitalismo (FERRO, 2011, p. 118).

Sua obra tornar-se-ia principal fundamento teórico para os partidos socialistas que ganhariam força no mundo todo no século XX e que começaram com os movimentos sindicais ainda no século XIX, principalmente na Inglaterra e nos Estados Unidos. Nas artes e especialmente na literatura, as teorias marxistas de interpretação exerceriam influência dominante ao longo do século XX, sendo até hoje preponderantes em vários setores das ciências humanas.

Diante das contribuições de Darwin e Marx a sociedade da segunda Renascença seguia em direção a uma nova filosofia baseada em argumentos científicos de que a existência do universo não estava integralmente atribuída a um ser superior, mas a muitas transformações sofridas ao longo dos séculos. Todavia, se o reinado de Vitória deixou um legado de valiosa produção intelectual e desenvolvimento econômico, também foi um tempo marcado pelo conservadorismo social. Foi uma época de pregação da moralidade e do recato e, ainda que a burguesia estivesse em ascensão, as mulheres seguiam subjugadas, “menores”, moldadas para passividade e subserviência. O direito ao voto, por exemplo, só seria conquistado no século XX e, mesmo com a consolidação da classe média através do poder monetário e da produção intelectual, os direitos das mulheres não caminhavam com os mesmos passos largos. Uma das razões deste abismo entre homens e mulheres é encontrada na postura machista da soberana, cujo reinado foi marcado pela pregação moral e pelo puritanismo, sendo ela mesma uma figura extremamente solene.

Vitória casou-se três anos após sua subida ao trono inglês com o primo Albert, que recebeu o título de príncipe consorte. A regente exerceu um papel, de certa forma, submisso, “ela se impusera conduzir sua vida de acordo com os padrões estabelecidos pelo príncipe e não se afastou de sua resolução.” CHURCHILL (2009, p. 560). Mas apesar da submissão ao marido, Vitória tinha consciência de sua importância:

A própria Rainha foi tomada pela grandeza de seu papel. Enviou filhos e netos em viagens oficiais aos seus cada vez mais extensos domínios, onde eles foram calorosamente recebidos. Na Inglaterra, ela recebeu uma sucessão de homenagens de dignitários das colônias. Pôs empregados hindus no serviço doméstico e com eles aprendeu hindustani. Buscou, assim, de todas as formas ao seu alcance, unir os povos na lealdade à Coroa, e suas realizações se harmonizavam com o espírito de Império da Era. (CHURCHILL, 2009, p. 561)

Vitória foi decisiva para o crescimento do poder econômico e industrial da Grã-Bretanha, sua influência sobre seus súditos foi de tal modo espantoso que, em decorrência de sua viuvez, até os trajes femininos da época sofreram mudanças: as mulheres passaram a adotar roupas mais escuras e longas e mesmo as crianças vestiam preto por ocasião do falecimento de algum familiar. Grosso modo, a soberana governou para um mundo de homens, fez questão de manter as mulheres confinadas ao espaço do lar dificultando a entrada daquelas que ousassem desejar conhecer o mundo que havia fora dos limites da casa. Algumas profissões eram vedadas ou sofriam duras restrições, como a das enfermeiras, proibidas de contrair matrimônio. Entre os ingleses era notório que a rainha prezava pela harmonia dos lares e tinha imenso orgulho da característica moralista de sua corte.

Numa sociedade em que os homens detinham o direito ao debate político, cultural e social, o casamento era o destino natural das mulheres cujas famílias possuíam alguma riqueza, eram tratadas como propriedade de seus pais e depois de seus maridos, vivendo sob a tirania do domínio financeiro masculino. Afinal, qualquer bem que levassem de suas famílias para o casamento era transferido para o marido, já que elas não podiam, legalmente, manter riquezas em seus nomes. Eram, as mulheres, moedas de troca. Sendo, portanto, o casamento a única opção “digna de vida” às mulheres adultas, elas assumiram seus papéis e dedicaram-se a casa e aos filhos. Porém, o tema da mulher virtuosa que ansiava por um amor verdadeiro e arrebatador seria o favorito dos livros da época. A partir dos preceitos morais de que o amor puro e casto deve ser esperado, Samuel Richardson (1689 – 1761) publica seu primeiro romance: *Pamela, ou a virtude recompensada*²⁰, cuja intenção era óbvia: homem de fortes valores morais, Richardson queria dar lições de moral às mulheres, especialmente às mais pobres e, portanto, mais propensas a se deixar iludir por cafajestes sedutores. A obra de Richardson foi alvo de críticas que o tacharam de hipócrita, mas foi também sucesso absoluto entre as mulheres de todas as camadas. Para Jeferson Ferro, o que Richardson “foi capaz de fazer com seus romances epistolares é algo inédito à literatura de seu tempo: trazer à tona a vida íntima das personagens, seus pensamentos e questionamentos pessoais.” (FERRO, 2011, p. 77)

²⁰ Romance de Samuel Richardson publicado em 1740, conta a história da criada Pamela que se nega a ceder às tentativas de sedução de seu patrão viúvo e tem sua “virtude recompensada” ao conseguir fazer com que o patrão se case com ela. Disponível em <http://www.gradesaver.com/pamela-or-virtue-rewarded/study-guide/summary>. Acesso em 13 de julho de 2015.

Condenadas às suas prisões domiciliares e desencorajadas das atividades intelectuais, as mulheres que pertenciam ao século XVIII eram as guardiãs da família, mas algumas queriam ir além. Isto porque, segundo Showalter (1993, p.110), já no século XVIII e, também no século XIX a literatura escrita pelas mulheres era praticamente equivalente àquela escrita por autores do sexo masculino. Surgem, no cenário literário inglês, nomes que seriam imortalizados: Jane Austen, Mary Shelley, George Eliot e as irmãs Brontë, todas, obviamente, protegendo-se sob pseudônimos masculinos.

1.3.1 Jane Austen: impressões de uma sociedade aristocrática

A mais célebre das romancistas inglesas, Jane Austen, nasceu em dezembro de 1775, em Hampshire. A família Austen, cujo pai era sacerdote, possuía apreço pelas artes, de forma que Jane participava ativamente das peças teatrais produzidas para entreter vizinhos e amigos dos Austens. Diferente da vida reclusa que tiveram as irmãs Brontë, Jane Austen experimentou intensamente a vida social do meio da qual fazia parte, mesmo que este ambiente fosse uma pequena paróquia sob responsabilidade de seu pai. Isto a ajudou a desenvolver um apurado poder de observação do comportamento da sociedade da época. Nunca se casou e optou por viver em considerável isolamento durante o período em que a doença que a matou se agravou²¹. Faleceu em 1817, tinha 41 anos.

A ficção produzida por Jane Austen provoca, ainda nos dias atuais, discussões acerca do movimento ao qual pertencem. Dona de uma extraordinária inteligência, fina ironia e bom humor, Austen escreveu durante o Romantismo, mas em suas obras encontramos referências ao realismo, escola literária cujo surgimento ocorre após a morte de Austen. Essas particularidades acerca da literatura produzida por Austen fez dela uma escritora atemporal e única, pois seu estilo foge aos modelos melodramáticos do romantismo e são permeados de elegantes doses de bom humor e diálogos repletos de sagacidade. É o que o leitor observa ainda na primeira página de seu mais aclamado romance, *Orgulho e Preconceito*:

“Você não quer saber quem alugou a propriedade? Gritou sua esposa, impaciente.’ ‘Você quer me contar, e eu não me oponho.’ Era um convite bom o suficiente ‘Porque, meu caro, você deve

²¹ “Tendo-se estabelecido como romancista, continuou a viver em relativo isolamento, na mesma altura em que a doença a afetava profundamente. Pensa-se que ela pode ter sofrido do Mal de Addison (doença que atinge as glândulas suprarrenais, Linfoma de Hodgkin ou mesmo de tuberculose bovina. Viajou até Winchester para procurar uma cura, mas faleceu ali, em 18 de julho de 1817, aos 41 anos, sendo sepultada na catedral da cidade.” FURTADO, Marcella. p. 5, 2013

saber, a Sra. Long diz que Netherfield foi alugada por um jovem de muito dinheiro vindo do norte de Londres; e que ele veio na segunda-feira numa carruagem com quatro cavalos para ver o lugar, e ficou tão encantado que fechou negócio no ato com o Sr. Morris, e que ele deve se mudar antes do dia de São Miguel, e alguns de seus criados devem estar na casa até o final da semana que vem.’ ‘Qual o nome dele?’ ‘Bingley.’ ‘ Ele é casado ou solteiro?’ ‘Oh! Solteiríssimo, pode ter certeza! Um homem solteiro com muito dinheiro, quatro ou cinco mil por ano. Que beleza para nossas meninas!’ ‘Como assim? O que isto tem a ver com elas?’ ‘Meu caro Sr. Bennet, como você pode ser tão cansativo! Você deve saber que estou planejando casá-lo com uma delas.’”²²

A busca de ascensão na pirâmide social, a burguesia, os casamentos arranjados e outros incidentes corriqueiros na vida das pessoas comuns de sua época e meio; Jane Austen escreveu sobre a vida que via com seus próprios olhos, ambientou suas histórias dentro do contexto da aristocracia inglesa do século XIX. Teve evidente influência de Samuel Richardson (1689 – 1761): inseriu citações à obra do romântico dentro das suas próprias demonstrando ser, ela própria, sua fã incontestável. As principais obras de Austen, bem como os anos de suas publicações são: *Orgulho e Preconceito* (1813), *Razão e Sensibilidade* (1811), *Mansfield Park* (1814), *Emma* (1815), *Persuasão* e *A abadia de Northanger*²³, ambas de 1818, portanto póstumas, e publicadas sob a supervisão do irmão Henry Austen que decidiu revelar a verdadeira identidade da irmã romancista.

1.3.2 Mary Shelley: a escritora prolífica

Mary Wollstonecraft Shelley nasceu em 1797 e foi vítima de um tumor cerebral que a matou em 1851, aos 53 anos de idade. A autora ficou órfã de mãe com apenas 10 dias de nascida, de forma que sua criação ficou aos cuidados do pai e da madrasta. Mas Mary Shelley tinha uma espécie de descendência que a impulsionava e encorajava para a reflexão filosófica, política e social de sua época. Sua mãe, Mary Wollstonecraft, havia participado de forma ativa do movimento de emancipação feminina na Inglaterra do século XVIII, escrevera *Reivindicação dos Direitos da Mulher* (1792) na qual pregou os direitos de igualdade e educação à mulher.

²² Diálogo entre as personagens Sr e Sra. Bennet, pais da protagonista do romance *Orgulho e Preconceito*.

²³ *A abadia de Northanger* foi, na verdade, é o primeiro romance de Jane Austen a ser entregue para publicação. Infelizmente, isto só aconteceria muitos anos mais tarde, após a morte da autora. É uma sátira sobre os romances góticos bastante em voga naquele período.

Mary Shelley, imortalizada por sua obra prima *Frankenstein ou o Moderno Prometeus*²⁴, é uma escritora que, exceção à regra, obteve grande reconhecimento de crítica e público ainda em vida, pois amealhou um vasto leque de gêneros literários em seu acervo de publicações, como contos, poesias, relatos de viagens e peças teatrais, fato que leva os teóricos literários a costumeiramente se referirem a ela como uma escritora prolífica, pois não se ateu a um estilo único de literatura, ao contrário, quis voar sempre por paisagens diferentes.

Num mercado que situava a mulher escritora como inferior, incapaz e pobre intelectualmente, Mary Shelley tornou-se escritora profissional, em suas primeiras publicações utilizou o anonimato como forma de evitar a exposição, mas recusou-se a adotar pseudônimo masculino. Em 1818 *Frankenstein* teve sua primeira publicação, logo foi lançado em outros idiomas e encenado nos palcos do teatro, atingindo espantosa popularidade. No entanto, ainda estava sob a capa de proteção da autoria anônima. Isto iria mudar apenas 13 anos mais tarde. Era o ano de 1831 quando Mary Shelley tomou a decisão de dar uma satisfação ao leitor. Naquele ano ela publica uma espécie de edição revisada de *Frankenstein* e nele insere um prefácio onde relata os acontecimentos que a levaram a conceber a história de sua criatura-monstro:

No verão de 1816, nós visitamos a Suíça e tornamo-nos vizinhos de Lord Byron [...] Aquele, entretanto, estava sendo um verão muito desagradável, e as chuvas incessantes nos obrigavam a permanecer em casa durante vários dias. Caíram em nossas mãos alguns volumes de histórias de fantasmas, traduzidas do alemão para o francês [...] “Cada um de nós vai escrever uma história de fantasmas”, disse Lord Byron, e sua proposição foi aceita. Dediquei-me a pensar em uma história – uma história que rivalizasse com aquelas que nos tinham incitado a realizar este trabalho. Uma história que falasse aos misteriosos medos de nossa natureza e despertasse um espantoso horror – capaz de fazer o leitor olhar em torno amedrontado, capaz de gelar o seu sangue e acelerar os batimentos do seu coração. (SHELLEY, 2007, p. 7-8)

Ao colocar em palavras a “história da história” e presenteá-la ao leitor, Mary Shelley dá outro significado e dimensão a sua atitude: ela se revela ao mundo, ao assumir publicamente a autoria de sua obra, se liberta do anonimato. A crítica – formada majoritariamente pelo sexo masculino, obviamente – foi dura com a autora, era impossível

²⁴ “Na obra, Dr. Frankenstein, que é o nome do cientista, e não do monstro, confunde-se com a criatura que engendrara; a relação entre os dois se desenvolve do amor ao ódio e acaba numa perseguição que termina com um parricídio, ou seja, a criatura destrói seu criador – o que podemos chamar de um mito clássico da literatura.” FERRO, 2011, p. 113.

aceitar que a história primorosamente construída tivesse sido criada pelas mãos de uma mulher de apenas 19 anos. Logo afirmaram que, na verdade, o trabalho era do marido, o escritor Percy Shelley. Não importava. Mary Shelley havia cativado seus leitores e aberto precedentes para que a mulher escritora pudesse mostrar suas linhas sem o escudo do pseudônimo masculino ou da escrita anônima.

1.3.3 A ousadia literária de George Eliot

Existem duas hipóteses para que a romancista inglesa Mary Ann Evans (1819 – 1880) tenha optado por preservar sua identidade usando o pseudônimo masculino George Eliot em suas obras: a primeira é a de que sua intenção era a de ser respeitada quanto a sua escrita, pois as mulheres tinham fama de limitadas a escrever folhetins açucarados destinados a entreter donzelas e donas de casa. A segunda é de que ela tinha receio de que seu relacionamento com o filósofo e crítico literário inglês George Henry Lewes viesse à público, uma vez que ele era um homem casado²⁵.

Diferentemente das escritoras de sua geração, Eliot não escrevia apenas como forma de expressão, prazer ou escapismo. Escrevia, também, pela necessidade de trazer para casa algum dinheiro extra, posto que, com o falecimento de seu pai, ela assumiu o sustento da família. Assim como sua obra provocava profundos questionamentos sobre a necessidade de se reavaliar a importância da identidade feminina dentro de uma sociedade patriarcal, a vida pessoal de Eliot também nos conduz a uma generosa dose de reflexão acerca das convenções impostas às mulheres. Viveu sua vida de forma completamente avessa aos padrões da época: sustentou sua casa, esteve ao lado de um homem casado até a morte dele e, por fim, casou-se com um de seus melhores amigos, um rapaz vinte anos mais jovem.

Para resolver o “entrave” de ser mulher, Mary Ann Evans adotou o pseudônimo masculino “George Eliot”, e com ele obteve reconhecimento logo em suas primeiras publicações, ela não era escritora de “achismos”, detinha um discurso literário conciso e intelectualmente sólido respaldado por seu esmero em fazer amplas pesquisas antes de discorrer sobre determinado assunto. Em 1860 ela resolve passar um ano inteiro na Itália para pesquisar material que a auxiliasse na construção do romance *Romola*.

²⁵ Cf. PEREIRA, Carina. **A vida de George Eliot**. Disponível em http://www.lettras.ufrj.br/veralima/tempo_e_memoria/4b_producao_g2_2005_1/seminarios/hauser_cap3_rom_social/escritores/george_eliot_carina.htm

Ricos em detalhes da sociedade vitoriana (e de outras sociedades européias, como acontece em *Romola*), retratando a complexidade de relações familiares e sociais, seus usos e costumes, seus valores, jogos de poder, inclinações, com profundidade nas descrições dos comportamentos e dos aspectos psicológicos dos personagens, os romances de Eliot acabaram sendo objetos de análises literárias feitas também sob perspectivas sociológicas, históricas e até mesmo políticas. (FONTES, 2014, p. 11)

Tratando de temas que retratavam o cotidiano da aristocracia, e observando com cuidado os movimentos sociais e políticos de sua época, a escrita densa e politizada de Eliot se aproxima da escritora francesa George Sand (1804 – 1876), pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin. O fazer literário de ambas encontra coincidências além do pseudônimo masculino em comum: desejavam fugir do estereótipo de mulheres que escreviam para outras mulheres, não se encaixavam nos padrões sociais da época – Sand, por exemplo, fumava em público e adotava roupas masculinas no dia a dia –, cultas, George Eliot era poliglota; ganharam respeito e admiração de escritores, como Victor Hugo e Honoré de Balzac, logo em suas primeiras publicações. Mathild Blind, que escreveu a primeira biografia de Eliot, a compara imediatamente à francesa George Sand e a Gustave Flaubert.

A obra de George Eliot é vasta, mas, tanto ela quanto George Sand, não ganharam notoriedade no Brasil como Jane Austen, Mary Shelley e Emily Brontë. Na Europa, entretanto, são merecidamente reconhecidas como duas das mais importantes romancistas da segunda metade do século XIX. Aliás, a própria Rainha Vitória era assumidamente uma das leitoras de Eliot, assim como Victor Hugo admirava a escrita de Sand. Do extenso legado de Eliot, destacam-se as seguintes obras: *Scenes from Clerical life* (1857), *The Mill on the floss* (1860), *Felix Holt, the radical* (1866) e *Middlemarch* (1871).

1.3.4 Emily Brontë e suas irmãs: expoentes fora da curva na tradição literária vitoriana

Emily Jane Brontë nasceu em Yorkshire, na Inglaterra. O ano era 1818 e vivia-se o tempo do romantismo. No ano seguinte, 1819, nascia a princesa Vitória, cujo reinado daria origem a Era Vitoriana. Assim como a heroína de *O morro dos ventos uivantes*, a quinta filha do pastor Patrick Branty, responsável por uma pobre paróquia localizada no extremo norte da Inglaterra, perdeu a mãe ainda na infância. Em 1824, aos seis anos, Emily e suas irmãs, com exceção da caçula Anne, foram enviadas ao internato para ser educadas, como era o costume da época. A realidade dentro dos orfanatos era cruel e insalubre, era

notório que as internas eram frequentemente submetidas às condições hostis no que dizia respeito ao tratamento, alimentação e condições de higiene, muitas morriam devido à falta de aquecimento adequado durante o inverno rigoroso, outras de doenças oportunistas em razão das próprias condições a que estavam expostas. Apenas um ano após a chegada ao internato, as duas irmãs Brontë mais velhas faleceriam em decorrência de uma epidemia de tifo²⁶. O ambiente hostil e apavorante dos internatos seria o ponto de partida para Charlotte Brontë escrever *Jane Eyre*.

Com a volta para casa, a educação das Brontë ficou aos cuidados da tia materna Elizabeth. Crescendo nas inóspitas charnecas de Yorkshire e afastadas da efervescência cultural de Londres, as irmãs encontraram na solidão e na aspereza daquele lugar a inspiração para seus poemas e desenvolvimento de boa parte de suas formações intelectuais. Aos dezesseis anos, Emily Brontë começa a registrar uma série de anotações autobiográficas que seguiriam até 1848, ano de seu falecimento.

Entre a figura da mulher proletariada pertencente à camada mais pobre da sociedade e aquela mulher cuja família tinha dinheiro suficiente para arranjar-lhe um bom casamento, havia uma que era considerada uma anomalia: eram aquelas moças cujos pais empenharam-se em educá-las, porém por pertencerem a uma família sem dinheiro ou nobreza, essas mulheres não tinham espaço social definido, e à medida que a burguesia enriquecia, elas assumiram o cargo de preceptoras. Tratadas como agregadas pela família e menosprezadas pelos demais serviçais, as preceptoras não tinham vida própria, existiam porque a aristocracia e a burguesia existiam e desejavam que os filhos crescessem em cultura e bons modos, e por tais serviços, os burgueses e aristocratas estavam dispostos a pagar, ainda que oferecessem remunerações injustas. O artigo *Figuras Errantes na Época Vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca*, de Maria Conceição Monteiro esclarece os infortúnios de ser preceptora no século XIX:

As mulheres da alta classe média já não queriam ou não podiam ensinar seus próprios filhos, pois isto poderia comprometer o status de que gozavam e, além disso, nem sempre estavam suficientemente preparadas para fazer um *syllabus* elaborado. A solução imediatamente encontrada foi recorrer aos pensionatos da moda, cuja tarefa precípua era revestir a mulher de certo verniz cultural. A aristocracia tinha, há muito, resolvido

²⁶ Tifo é uma doença bacteriana desencadeada quando a bactéria entra em contato com humanos, normalmente através de vetores como pulgas, piolhos e carrapatos que as adquiriram de animais como ratos, gatos e gambás. Está intimamente relacionada à falta de condições mínimas de higiene e superlotação, comuns nos internatos da Inglaterra do século XVIII. Disponível em <http://www.minhavidacom.br/saude/temas/tifo>. Acesso em 16 de julho de 2015.

o problema de poupar a senhora-mãe das obrigações pedagógicas, contratando os serviços de uma professora residente (HUGHES, 1993, p. 21). A principal função da preceptora era dar aos seus pupilos uma orientação moral e social. Por agir dentro de um ambiente refinado próprio de uma *lady*, era necessário que a preceptora, como substituta da mãe, fosse uma *gentlewoman*. Em geral, ela era filha de pároco ou alguém da própria família, como uma prima ou sobrinha.²⁷

Monteiro esclarece que, para as mulheres instruídas, a única possibilidade de trabalho remunerado era exercendo a atividade de preceptora, mas isto também significava ser desprezada pela sociedade porque a presença delas no lar era desejada apenas no momento em que executavam suas tarefas mal remuneradas e exaustivas, mas geravam um profundo desconforto quando não estavam a educar seus pupilos. Enfim, as preceptoras eram um mal necessário. Monteiro cita uma carta de Charlotte Brontë para exemplificar a realidade:

Segundo Charlotte, a preceptora particular não tem existência, não é considerada como ser vivo e racional, exceto em relação aos deveres enfadonhos e cansativos que tem que cumprir. Enquanto está ensinando, trabalhando e divertindo as crianças, tudo bem, mas se rouba uns momentos para ela, torna-se incômoda. (GASKELL, 1975: 187-8)²⁸

As Brontë, em maior ou menor grau, experimentaram a experiência do trabalho como governantas. Anne Brontë a utilizaria em seu romance *Agnes Grey* (1847). Em 1837, mesmo ano que Vitória sobe ao trono, Emily Brontë começa a trabalhar como governanta em Law Hill, lugar que a inspiraria a escrever sobre a casa de *O morro dos ventos uivantes*, começa a compor poemas que falam de amor e culpa, e não consegue se adaptar à nova fase da vida.

De volta para casa com a morte da tia, Emily observaria, com tristeza, a derrocada de seu irmão, viciado em drogas e álcool. Muitos pesquisadores acreditam que Branwell inspirou Emily a construir o personagem Hindley Earnshaw, outros vêem que o irmão a inspirou na construção de Heathcliff. Em 1845, Charlotte Brontë descobriu que suas duas irmãs mais novas também possuíam as mesmas aspirações literárias que ela e as convence a publicarem um livro escrito à três mãos adotando os seguintes nomes masculinos: Curren (Charlotte), Ellis (Emily) e Acton Bell (Anne). *Jane Eyre*, de Charlotte, foi o primeiro a partir para a editora em 1846, e no ano seguinte foram lançados, no mesmo momento

²⁷ MONTEIRO, Maria Conceição. In: **Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca**. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>. Acesso em 24 de novembro de 2015

²⁸ Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/6038/5608>

Agnes Grey, de Anne e *O morro dos ventos uivantes*, de Emily. Charlotte temia a repercussão da crítica se descobrissem que os autores do sexo feminino. Ela escreve para George Henry Lewes, crítico de literatura inglesa: “*Eu gostaria que você não pensasse em mim como uma mulher. Eu gostaria que todos os revisores acreditassem que ‘Currer Bell’ é um homem; eles seriam mais justos com ele.*”²⁹

Apesar do receio de Charlotte, a crítica foi branda com *Jane Eyre*, apesar de tratar *Agnes Grey* com certo grau de indiferença. Mas foi extremamente hostil com o romance escrito por Emily, classificando-o de perverso, vil e imoral. A fortuna crítica de *O morro dos ventos uivantes* indica que alguns críticos chegaram a atribuir a obra ao irmão das Brontë, Branwell. Isto porque sempre fora difícil acreditar que a história de amor e de vingança vivida por Cathy e Heathcliff tivesse sido concebida por alguém tão jovem e desprovido de experiências amorosas; definitivamente, *O Morro* não podia ter nascido pelas mãos de uma mulher. Infelizmente, a tríade formada pelas Brontë teve, em comum, uma vida curta e trágica: o pai sobreviveu aos filhos perdendo quase todos para a tuberculose. Ainda, as Brontë amargaram irrealizações amorosas, mas a genialidade fazia parte da alma das irmãs e isso as tornou imortais.

1.4 O gótico e suas frestas no romance metafísico *O morro dos ventos uivantes*

A palavra *gótico* encontra suas raízes na época medieval através dos bárbaros denominados *godos*. Considerado o povo mais violento daquele tempo, os *godos* entraram para a Idade Média, considerada a Idade das Trevas, como referência a tudo que causava desprezo e estranhamento. Em alusão a rispidez dos *godos*, a arte medieval foi pejorativamente denominada *gótica*: os castelos e as mansões de estilo cru e sombrio passaram a ser ambiência para histórias ligadas aos poderes e aparições sobrenaturais.

Boa parte da explicação para a maciça disseminação da literatura de estilo gótico, no século XVIII, concentra-se no irrefutável fato de que a humanidade, desde sempre, se sente atraída por histórias cuja temática envolva uma grande tragédia, basta observar, em nossos dias, a reação doentia de algumas pessoas diante de um acidente trágico: primeiro,

²⁹ “*I wish you did not think me a woman. I wish all reviewers believed ‘Currer Bell’ to be a man; they would be more just to him*”. In: GASKELL, 2005, p.323, tradução nossa.

corre-se para registrar o evento, depois, quem sabe, presta-se socorro. Para Aristóteles, diante de uma tragédia sentimos pena e temor e esses dois elementos nos prendem à trama acarretando, em nós, o patético que, ainda segundo Aristóteles (1997, p.31) “consiste numa ação que produz destruição ou sofrimento, como mortes em cena, dores cruciantes, ferimentos e ocorrências desse gênero.”

A novela ou romance gótico, parte integrante do movimento Romântico iniciado no século XVIII, também implicava em uma revolta contra o Clássico. Mas os traços que abrangem esse estilo literário são as paisagens noturnas, as maldições, as inquietações da alma, o sofrimento, a morte, personagens em desgraça, solidão, loucura, medo, devassidão e sexualidade. O romance gótico foi intensamente explorado e avidamente lido na Europa do final do século XVIII até o começo do século XIX, e sobre seu declínio escreve Pires (2011):

Os romances góticos haviam se tornado voga e obsessão entre um público leitor que não se cansava de consumi-los, e a publicação desses romances havia virado um negócio rentável para livreiros e escritores profissionais, constantemente ocupados em suprir a demanda. Mas o ciclo de prosperidade teve curta duração. Ao final da década seguinte, esses romances já eram tidos como um produto literário “obsoleto”, criticado em seus aspectos mais extravagantes. O grande sucesso de público deu início a uma série de lançamentos do mesmo formato. O furor desencadeado pela ficção gótica ocasionou uma produção enorme, em sua maioria direcionada para vendas e com pouca preocupação com a inovação literária. Rigorosamente, o ciclo do romance gótico encerra-se aqui. Contudo, o gótico como sensibilidade alinhada ao sublime permanecerá ao longo da história da literatura até nossos dias³⁰.

Participando do movimento Romântico do século XVIII, a novela ou romance gótico, também implicava em uma revolta contra o Clássico, de modo que a publicação desses romances tornou-se um negócio rentável para escritores profissionais e editores alcançando seu auge na década de 1790. Logo após esse apogeu, deu-se início um período de saturação destas histórias, vistas como exageradas e sem qualquer refinamento literário. Para Volobuef (2000), à medida que o romance gótico deixava de explorar o macabro surgia a moderna narrativa fantástica, com enredo mais condensado e escrita refinada.

A moderna narrativa remonta, em última instância, ao romance gótico (gothic novel) que surgiu no século XVIII. Ao contrário de seu ancestral – que explorava diretamente os ambientes macabros, os lances dramáticos e o ritmo acelerado de aventura – fantástico foi sendo paulatinamente depurado ao longo do século XIX até

³⁰ PIRES, Ramira Maria Siqueira da Silva. In: Mito e Magia, 2011, p. 83

chegar ao XX com um arsenal narrativo mais sutil, enredos mais condensados, escritura mais requintada. Seu campo temático, porém, foi abandonando a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes para adentrar esferas mais complexas que o aproximam do mito e do símbolo.³¹

Corroborando com as observações de Volobuef lembremos que, no século XIX, Mary Shelley escreve *Frankenstein ou o moderno Prometeus* atribuindo ao desgastado estilo um inédito refinamento literário. No decorrer dos séculos XIX e XX, Edgar Alan Poe (1809 – 1849), Oscar Wilde (1854 – 1900), Charles Baudelaire (1821 – 1867) dariam novo ânimo aos contos góticos, estava surgindo, portanto, um novo gênero literário, o Fantástico que, segundo Coalla (1994) atravessaria fases distintas com o passar do tempo. (Coalla *apud* Volobuef (2000)):

Segundo Coalla (1994), ao longo do caminho, o fantástico atravessou fases distintas, em que lançou mão de expedientes diferentes para criar a sensação de insegurança: em fins do século XVIII e começo do XIX, o fantástico exigia a presença do elemento sobrenatural, materializando-se o medo na figura de um fantasma ou monstro (a causa da angústia está no ambiente externo); no século XIX, o fantástico passa a explorar a dimensão psicológica, sendo o sobrenatural substituído pelas imagens assustadoras produzidas pela loucura, alucinações, pesadelos (a causa da angústia está no interior do sujeito); - no século XX, o fantástico transportou-se para a linguagem, por meio da qual é criada a incoerência entre elementos do cotidiano (a causa da angústia está na falta de nexos na ordenação de coisas comuns, na falta de sentido, no surgimento do absurdo).³²

Estudiosos da obra de Emily Brontë concordam com a assertiva de que *O morro dos ventos uivantes* é um romance metafísico³³ e, neste aspecto, a literatura e a filosofia precisam caminhar juntas, estabelecendo uma relação de complementaridade. Para Simone de Beauvoir (1908 – 1986) o romance metafísico é um modo filosófico-reflexivo de se observar a realidade quando se insere no leitor um “pensar metafísico”, isto é, quando se convida o leitor a participar ativamente da experiência narrada, deixando-se prender pela história e analisando os fatos de dentro para fora:

Honestamente lido, honestamente escrito, um romance metafísico provoca uma descoberta da existência que nenhum outro modo de expressão poderia fornecer o equivalente; longe de ser, como se

³¹ VOLOBUEF, 2000. Disponível em emojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/18866/1218. Acesso em 15 de maio de 2014.

³² VOLOBUEF, 2000. Disponível em emojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/letras/article/download/18866/1218. Acesso em 15 de maio de 2014.

³³ A expressão *romance metafísico* foi usada, pela primeira vez, por Simone de Beauvoir em seu artigo *Littérature ET métaphysique*, no qual a filósofa discute a questão da ambiguidade entre literatura e filosofia.

pretendeu por vezes um desvio perigoso do gênero romanesco, parece-me, pelo contrário, na medida em que é conseguido, a realização mais perfeita, pois se esforça por apreender o homem e os acontecimentos humanos nas suas relações com a totalidade do mundo, pois só ele pode ter êxito no que fracassa a pura literatura com a pura filosofia: evocar, na sua unidade viva e na sua fundamental ambiguidade viva, esse destino que é o nosso e que se inscreve de uma só vez no tempo e na eternidade. (BEAUVOIR, 1946, p. 94-95)

A teoria de Beauvoir é percebida nas linhas de *O morro dos ventos uivantes* quando admitimos o cuidado que a Emily Brontë teve em deixar que o leitor contemplasse os conflitos psicológicos de suas personagens. O dilema de Catherine era a difícil decisão de assumir-se como mulher inglesa cujo fim era se casar e servir ao marido que lhe oferecesse um nome e um bom lar ou entregar-se à liberdade materializada no amor por um homem de origem desconhecida e sem riquezas. Ao se deparar com o terrível dilema de Catherine o leitor não consegue fugir à pergunta sobre qual atitude tomaria se estivesse diante de situação semelhante à da protagonista. É possível, assim, inferir que o romance metafísico nos possibilita reflexões filosóficas sobre as questões existenciais abordadas em uma narrativa. Ao projetar para si próprio o dilema de Catherine e interrogar-se a si mesmo, o leitor é forçado a uma reflexão filosófica acerca de seus valores morais e éticos que nenhum outro estudo seria capaz de proporcionar.

A tragicidade do romance de Brontë é sentida de forma mais palpável quando percebemos que suas personagens, apesar do extremo de seus atos, possuem traços psicológicos comuns a nós mesmos. Em sua obra metafísica a autora nos apresenta uma anti-heroína e um anti-herói experimentando sentimentos opostos, como o ódio e o amor; que coexistem e entram em conflito. O leitor vê-se diante de uma narrativa que o conduz a oscilar entre a simpatia por um homem apaixonado e sem posses e a reprovação por suas atitudes levianas.

Em *O morro dos ventos uivantes* (1847) o leitor encontra um estilo literário feminino diferente daquele predominante durante a Era Vitoriana, o amor açucarado e as heroínas que sofrem nas mãos de homens que querem roubar-lhes a virtude não fazem parte da ação em *O morro*. Há um evidente distanciamento da tradição literária feminina que marcou esta época e os críticos lançaram sobre a obra um olhar de desprezo e hostilidade por julgarem o romance inapropriado para uma pena feminina, seu prestígio e elevação ao patamar de cânone ocidental só viria no século XIX.

Nas linhas de Brontë nota-se uma forte influência do estilo de Lord Byron e Mary Shelley. A atmosfera gótica e rebuscada da primeira fase da história dos Earnshaw, dos Lintons e do sombrio Heathcliff remete a leitura do *Castelo de Otranto*³⁴, marco inaugural da literatura gótica. *O morro dos ventos uivantes* se apresenta com características ímpares, pois enquanto seus pares da mesma época tecem um enredo de heroínas bem definidas e personagens que seguem um padrão psicológico linear, tornando muito clara a fronteira entre a bondade e a crueldade, *O morro dos ventos uivantes*, adaptado mais de vinte vezes para a indústria do cinema, rádio e televisão, transborda de misticismo, sobrenatural, paixão e ódio. Suas personagens travam batalhas genuinamente humanas, onde os sentimentos são complexos e controversos.

O título original da obra é *Wuthering Heights* e, em português, a tradução que mais se aproximou do original – *O morro dos ventos uivantes* – é a adotada também nesta dissertação³⁵. O título – tanto em inglês quanto em português – já causa ao leitor um incômodo, um estranhamento sombrio, e nos leva a imaginar um lugar de ventos tão fortes que chegam a uivar como se vociferando uma mensagem ininteligível, mas que se sabe assustadora. Brontë, através do narrador Sr. Lockwood, dedica-se, logo na primeira página, a dar uma explicação para o nome da propriedade e título da obra onde se passa boa parte de sua ação narrativa:

O Morro dos Ventos Uivantes é o nome da residência de Mr. Heathcliff. “Ventos Uivantes” é um provincianismo significativo, que descreve o tumulto atmosférico ao qual este lugar fica exposto quando há tempestade. Na verdade, eles devem ter lá em cima um ar puro e tonificante o tempo todo: pode-se adivinhar o poder do vento norte soprando sobre a aresta pela inclinação excessiva de alguns abetos raquíticos, dispostos ao final da casa; e por uma fileira de frágeis espinheiros, todos alongando seus galhos na

³⁴“*O castelo de Otranto*, de 1764, foi publicado como sendo a tradução de um antigo manuscrito italiano. Seu verdadeiro autor, Horace Walpole, um jovem aristocrata amante do mundo medieval e membro do parlamento inglês, preferiu ficar nas sombras, vindo a revelar-se como autor da obra em sua segunda edição, após um imenso sucesso. Não se trata de uma obra de grande valor literário, mas que exercerá uma enorme influência na literatura do irreal porque estabelece um determinado cenário, personagens e incidentes que terão força para constituir um gênero.” Pires, Ramira Maria Siqueira da Silva. In: *Mito e Magia*. 2011, p. 78

³⁵ Nesta dissertação optamos por utilizar três edições diferentes de *O morro dos ventos uivantes*. Duas delas da editora Landmark, mas com apresentações distintas. Em duas delas há a cronologia da família de Emily Brontë o que nos auxiliou a compreender melhor o mundo particular da autora, pois são edições que se complementam. A outra é uma edição bilíngüe que nos ajudou em nossa busca pela fidelidade lingüística da história, uma vez que Brontë abriu mão da linguagem culta e usou em sua obra o modo como as pessoas falavam dentro do cotidiano e contexto em que viviam. O modo como os personagens de Brontë falam, na obra, é um forte marcador de superioridade *versus* inferioridade social e econômica.

mesma direção, como se suplicassem uma esmola do sol. Felizmente, o arquiteto teve o cuidado de construir a casa sólida: as janelas estreitas foram fixadas profundamente na parede e os cantos protegidos por grandes pedras salientes.³⁶

As palavras empregadas sobre a arquitetura da casa parecem mais descrever um castelo típico dos romances góticos: “janelas estreitas, fixadas profundamente na parede e os cantos protegidos por grandes pedras salientes.” Sujeita a tempestades devastadoras, ao frio extremo e fincada no alto do morro, a propriedade chamada de *morro dos ventos uivantes* parece-nos funcionar como uma metáfora ao caos da narrativa onde as tensões psicológicas das personagens estão, quase sempre, à beira da explosão como uma tempestade negra em dias de inverno. Irrefutavelmente, a casa localizada no alto das charneças é um espaço insólito.

Outro fato indiscutivelmente relevante às características góticas da obra de Emily Brontë são as aparições fantasmagóricas de Catherine após a sua morte. O Sr. Lockwood é o primeiro a manter contato com o fantasma de Catherine. Devido ao mau tempo, ele precisa pernoitar no Morro dos Ventos Uivantes onde passa a noite no quarto que fora de Catherine, falecida havia 15 anos. Descobre o que, ao que tudo indica, parece ser o diário da dona dos aposentos, o Sr. Lockwood começa a lê-lo, mas logo adormece. Seu sono é entremeadado de pesadelos onde Joseph, criado da casa, o espanca e vocifera seus sermões dentro de uma capela – elementos góticos: sermões, capela, violência, pesadelos. Um ruído incômodo traz de volta o Sr. Lockwood e o que se passa a seguir não torna o leitor capaz de dizer se foi realidade ou mais um pesadelo do narrador:

“Tenho que acabar com isso, de qualquer modo!” murmurei, batendo com as juntas dos dedos no vidro, e esticando o braço para agarrar o galho inoportuno. Em vez disso, meus dedos se fecharam sobre uma mão pequena e gelada! O intenso horror do pesadelo tomou conta de mim: tentei retirar o braço, mas a mão se agarrou à minha e uma voz – a mais melancólica que eu já ouvira – gemia: - Deixei-me entrar, deixe-me entrar! – Quem é você? – perguntei, enquanto lutava para me desvencilhar. – Catherine Linton – respondeu a voz, estremeando (por que pensei em *Linton*? Eu havia lido *Earnshaw* vinte vezes mais repetido do que *Linton*) – Voltei para casa: eu me perdi na charneca. Enquanto a voz falava, distingi no escuro o rosto de uma criança olhando pela janela. O terror me tornou cruel, e, acreditando ser inútil tentar livrar-me da criatura, puxei seu punho sobre o vidro quebrado e esfreguei-o de um lado para outro, até o sangue escorrer e ensopar as roupas de

³⁶ BRONTË, 1847, p. 5.

cama. Mas a criatura seguia gemendo “Deixe-me entrar!” e mantinha seu tenaz aperto, quase me enlouquecendo de medo.³⁷

Eis o Fantástico de Todorov (2013, p. 156) na pena de Emily Brontë: “O fantástico, como vimos, dura apenas o tempo de uma hesitação: hesitação comum ao leitor e à personagem, que devem decidir se aquilo que percebem se deve ou não à ‘realidade’, tal qual ela existe para a opinião comum.” Sob este prisma o Fantástico nos fornece uma dose de irracionalidade neste mundo onde precisamos que tudo seja palpável e, minimamente, crível. O Fantástico, portanto, nos proporciona um passeio entre dois universos: o real e o imaginário. Na obra *O Fantástico*, o teórico Remo Ceserani recorre a Pierre-Georges Castex para alcançar a definição mais exata sobre o fantástico:

O fantástico não se confunde com as histórias de invenções convencionais, como as narrações mitológicas ou os contos de fada, que implicam uma transferência da nossa mente (*un dépaysement de l'esprit*) para um outro mundo. O fantástico, ao contrário, é caracterizado por uma invasão repentina do mistério no quadro da vida real; está ligado, em geral, aos estados mórbidos da consciência, a qual, em fenômenos como aqueles dos pesadelos ou do delírio, projeta diante de si as imagens das suas angústias e dos seus horrores. “Era uma vez”, escrevia Perrault; Hoffmann, por sua vez, não nos transfere de súbito para um passado indeterminado; ele descreve as alucinações cruelmente presentes de uma consciência desorientada e cujo caráter insólito se destaca de modo surpreendente sobre um fundo de realidade bastante familiar. (Pierre-Georges Castex *apud* Ceserani, 2006, p.46)

Durante aquela noite escura e de neve o narrador-personagem Sr. Lockwood é incapaz de compreender se a aparição de Catherine é real ou fruto de mais um pesadelo, mas sua dúvida entre o real e o imaginário não o impede de afirmar que o quarto é mal assombrado. Tal qual o narrador-personagem, o leitor também se depara com a dúvida e a hesitação; à primeira leitura nos parece que Lockwood está tendo pesadelos, mas algumas linhas à frente o fantasma de Cathy tão real que se pode tocá-lo. As aparições de Cathy continuarão até as últimas páginas de *O morro dos ventos uivantes*, no relato de Nelly Dean ao Sr. Lockwood. Depois da morte de Heathcliff, segundo a narradora-personagem, os dois são vistos costumeiramente vagando juntos pelas charnecas ou perto da igreja e Joseph, o criado fiel, afirmar para Nelly que vê o patrão e a amada olhando pela janela do seu quarto durante as noites de chuva. Nelly não os vê e tampouco acredita nas aparições, mas, ao encontrar o Sr. Lockwood, ela narra um evento incômodo que fez com que ela passasse a questionar as presenças sobrenaturais:

³⁷ BRONTË, 2012, p. 16-17.

Me aconteceu um coisa estranha, há cerca de um mês. Era de tarde, e eu ia para a Granja Thrushcross; estava escuro e ameaçando tempestade, e, ao virar a curva do morro, encontrei um rapazinho com uma ovelha e dois carneirinhos à frente; chorava sem parar, e supus que os carneiros estavam excitados e se recusavam a obedecer. – O que aconteceu, rapazinho? – perguntei. – O Heathcliff está lá com uma mulher, perto da encosta – choramingou ele – e estou com medo de passar.³⁸

Os fantasmas de Cathy e Heathcliff não se mostram para a fiel governanta e amiga Nelly Dean, mas as aparições para outras pessoas a colocam em dúvida e a fazem evitar ficar sozinha no Morro dos Ventos Uivantes. Nelly não presencia as aparições, mas isto não a impede de sentir medo e receio. Esse poder para amedrontar, sem revelar a olhos vistos o horror, é uma estratégia de terror psicológico recorrente nas literaturas góticas e Emily Brontë, magistralmente, adota este estilo de escrita durante toda primeira parte de seu romance.

Outro ponto importante acerca dos traços profundos do gótico que a obra carrega é o uso que Emily Brontë faz da linguagem. A obra original, bem como suas versões traduzidas, é carregada de palavras que remetem ao diabólico, ao demoníaco, ao sobrenatural. Note-se que quanto mais pertencente à classe trabalhadora é uma das personagens de Brontë, mais impregnada de discursos que evocam o sombrio é a fala da mesma. Heathcliff e seu empregado fanático-religioso Joseph, por exemplo, abusam deste tipo de linguagem durante toda narrativa. E é através de Heathcliff que nos deparamos com o terror e a morbidez de *O morro dos ventos uivantes*. Em processo de franca loucura, ele conta a Nelly como perturbou os mortos ao violar o caixão de Cathy:

- Vou lhe contar o que fiz ontem. Pedi ao coveiro que estava cavando a sepultura de Linton para remover a terra que cobria a tampa do caixão dela, e o abri. Cheguei a pensar em ficar ali, quando lhe vi o rosto: ainda era ela! O coveiro teve bastante trabalho para me tirar de lá, e disse que se o ar entrasse lhe alteraria o aspecto. Deixei então aberto um dos lados do caixão, e cobri de novo com a terra. Mas não abri o lado em que fica Linton, maldito! Por mim teria sido soldado com chumbo. Subornei o coveiro para descobrir-lhe o caixão quando eu morrer, abrir a tampa e me colocar ali também. Vou conseguir que se faça assim: e então nem Linton será capaz de saber quem é quem³⁹.

³⁸ BRONTË, 2012, p. 183.

³⁹ BRONTË, 2012, p. 157

Ainda sobre cimentar seu romance em uma atmosfera insólita, gélida e sombria garantindo que a ambiência de *O morro dos ventos uivantes* seja a mais gótica possível, Emily Brontë escolhe o período noturno para desenrolar dos eventos cruciais da trama: era quase onze horas de uma noite fria quando o Sr. Earnshaw, pai de Catherine, retorna ao Morro trazendo consigo um órfão escuro, de origem e nome desconhecidos e que passaria a ser chamado de Heathcliff em homenagem ao filho do casal Earnshaw que morreria ainda criança. É em uma noite de domingo que acontece o incidente que mudaria o relacionamento de Catherine e Heathcliff para sempre: enquanto observam o cotidiano dos habitantes da Granja Thruscross pelo peitoril da casa eles são descobertos e Cathy é atacada pelo buldogue dos Lintons. Para reparar o mal, os Lintons abrigam Cathy durante cinco longas semanas, oferecem suporte médico, mas também lhe ensinam boas maneiras e vestem-na de acordo com o esperado para uma jovem de boa família. Era uma “noite escura como breu⁴⁰” que Heathcliff parte de *O morro dos ventos uivantes* após ouvir Catherine contar a Nelly que aceitara o pedido de casamento de Edgar Linton. Também, é em outra noite negra que ele retorna, rico e bem vestido, à Granja Thruscross. Seu último e mais violento encontro com Cathy, quando ela já está moribunda, também se passa à noite.

Mais de cento e sessenta e cinco anos depois da primeira publicação de *O morro dos ventos uivantes* centenas de alusões à história de Cathy e Heathcliff têm sido feitas por escritores consagrados, produzindo, assim, uma fortuna crítica incomparável quando lembramos que a autora é dona de uma obra. Ted Hughes (1939 – 1998) e Sylvia Plath (1932 – 1963) escreveram poemas intitulados *Wuthering heights*. John Wheatcroft publicou em 1983 *Catherine, her book*, com fragmentos da obra original, o livro de Wheatcroft é o diário de Cathy. Interessante, também, é a obra de Jeffrey Caine, *Heathcliff*, publicada em 1977 trata dos três anos em que Heathcliff permanece ausente do Morro dos ventos uivantes e sobre o qual, Emily Brontë não fornece ao leitor quaisquer informações. *Hereon Earth*, de Alice Hoffman, publicado em 1998, é uma reescrita da obra de Brontë ambientada em Boston na década de 90.

1.5 Um olhar sobre os narradores: Ellen “Nelly” Dean e Lockwood

Durante uma entrevista, o escritor português José Saramago foi questionado se autor e narrador se confundem; Saramago respondeu: “Eu não acredito no narrador, ele não

⁴⁰ BRONTË, 2012, p.48

existe, é uma invenção. O que está no texto é um senhor que se chama autor e nada mais, muitas vezes fingindo que é o narrador”.⁴¹ Fato é, que narradores são figuras recorrentes dentro da Teoria da Literatura, o modo como são construídos e apresentados em uma trama, o nível de confiabilidade que demonstram são alguns dos aspectos discutidos amplamente por teóricos como Wayne Booth.

Sobre os narradores, Saramago também declarou:

Do posto de vista técnico aceito que me separem a mim, autor, dessa entidade que está por lá e que é o narrador. Também não vale a pena dizer que o narrador é uma espécie de alter ego meu. Eu iria talvez mais longe, e possivelmente com indignação de todos os teóricos da literatura, afirmaria: “Narrador não sei quem é”. Parece-me, e sou leigo na matéria, que no meu caso particular é como se estivesse a dizer ao leitor: ‘vai aí o livro, mas esse livro leva uma pessoa dentro.’⁴²

Sob este prisma *O morro dos ventos uivantes* nos traz “duas pessoas dentro”; e a essas pessoas foi confiada a tarefa de mostrar uma história paixões violentas que chocaria a sociedade para a qual foi inicialmente apresentada. Existe uma multiplicidade de discursos na trama de Brontë, vejamos: o primeiro destes narradores é o Sr. Lockwood, homem exausto da metrópole londrina e ávido para se recolher a uma vida mais contida no interior. Ele aluga a Granja da Cruz do Tordo, atual propriedade de Heathcliff, onde pretende reduzir consideravelmente sua interação com outras pessoas. Porém, ao fazer uma visita de cortesia ao seu senhorio, Lockwood é recebido com hostilidade e, imediatamente, percebe a tensão entre os poucos moradores do local. As atitudes rudes e hostis de Heathcliff para com todos os habitantes do lugar acendem a curiosidade de Lockwood, de modo que ele pede a Nelly Dean que lhe conte sobre a história do lugar e de seus moradores: “ – Bem, Sra. Dean, seria um ato de caridade falar-me algo a respeito dos meus vizinhos. Sinto que não vou descansar se for deitar-me. Então, por favor, sente-se para conversarmos um pouco.” (BRONTË, 2003, p.61)

Ellen “Nelly” Dean é a outra narradora principal, ela toma para si a função da narrativa quando passa a contar os fatos do passado, que cercam os moradores do Morro dos Ventos Uivantes e a Granja da Cruz do Tordo. Sua narrativa vai da chegada de Heathcliff ao momento presente. Nelly adiciona aos relatos, que faz ao Sr. Lockwood, suas

⁴¹ Entrevista disponível em http://www.blocosonline.com.br/entrevista/pop_artistas/jose.php. Acesso em 20 de abril de 2016.

⁴² SARAMAGO, 1998, p.132-133

próprias impressões e julgamentos, seu juízo moral tende a ser algo taxativo, em função do modo áspero com que testemunhava os acontecimentos:

“[...] Catherine não entendia por que o pai estava tão mais irritadiço e impaciente na sua atual condição do que antes. As suas censuras rabugentas despertavam nela o prazer maldoso de provocá-lo. Nunca ficava tão feliz quanto nas ocasiões em que todos a repreendíamos ao mesmo tempo, e ela nos afrontava com seu olhar atrevido e as suas respostas na ponta da língua [...]”⁴³

Os narradores principais, Nelly e Lockwood, dividem a voz narrativa da trama com outras personagens em alguns momentos, por exemplo: como Heathcliff não permite que Nelly acompanhe Cathy em sua mudança para o Morro, é Zillah, a governanta, quem relata o que se passa na casa. Curioso é que podemos classificar a narrativa de Zillah como uma metanarrativa, pois é Nelly quem a narra, assim, temos uma narrativa da narrativa:

“Tive uma longa conversa com Zillah, umas seis semanas atrás, um pouco antes de o senhor chegar, num dia em que nos encontramos na charneca, e ela me disse isto: ‘ – A primeira coisa que a Sra. Linton fez – disse – quando chegou ao Morro, foi correr para cima, sem sequer desejar boa-noite a mim e a Joseph. Trancou-se no quarto de Linton e lá ficou até de manhã.’” (BRONTË, 2003, p.307).

Outro exemplo de voz narrativa que não seja Lockwood e Nelly surge quando Lockwood, hospedado no quarto de Catherine, encontra e lê o diário escrito por ela há mais de 20 anos: “*Nunca imaginei que Hindley pudesse fazer-me sofrer assim!, escreveu. Dói-me tanto a cabeça que mal consigo encostá-la no travesseiro. Mas não posso render-me. Pobre Heathcliff!*” (BRONTË, 2003, p. 48). Todos esses entrelaçamentos de vozes contêm uma carga de subjetividade em seus relatos que se torna impraticável para o leitor tomá-los como confiáveis efetivamente.

A empreitada de Nelly Dean e Lockwood foi, ao que o tempo, críticos e leitores indicam, concluída com êxito, pois a história escrita pela pena de Emily Brontë já atravessou dois séculos de reverência. Ellen “Nelly” Dean e o Sr. Lockwood são o que Wayne Booth conceituou em sua obra como *narradores dramatizados*, isto é, são tão personagens da história quanto aqueles sobre os quais nos falamos, portanto, para Booth, são narradores conscientes de si próprios. As ações narradas por Nelly Dean e o Sr. Lockwood

⁴³ BRONTË, 2003, p. 68.

partem do tempo presente (1801, ano em que Lockwood aluga a Granja da Cruz do Tordo), mas passeiam livremente pelo passado guardado na memória da empregada.

Nelly Dean convive com a família de Catherine Earnshaw desde menina e cresce ao lado de dos irmãos Earnshaw e Heathcliff. Sempre tratada com carinho pelos proprietários do lugar, porém ocupando o posto que lhe era mais apropriado, o de agregada. Com a morte da senhora Earnshaw, Nelly assume as funções de governanta da casa e passa a desempenhar o papel de irmã mais velha e conselheira daqueles com quem costumava brincar. Apesar de alguns críticos acreditarem que Nelly foi uma espécie de “mãe” para Catherine e, mais tarde, para sua filha Cathy Linton, é difícil concordar inteiramente com esta opinião. Ora, Nelly, os irmãos Earnshaw e Heathcliff não possuíam grandes diferenças de idade e, ainda, havia o fato de que ela tinha quase nenhuma instrução, de forma que sua sabedoria advinha de seu apurado senso de observação adquiridos com o passar dos anos, o que não significa que não possuísse defeitos e certa dose de imaturidade; prova disso é sua tardia confissão de que, junto com Hindley, costumava torturar e atormentar Heathcliff logo após sua chegada ao Morro. É em uma de suas muitas conversas com o Sr. Lockwood que Nelly conta como chegou ao Morro dos Ventos Uivantes:

Antes que eu viesse morar aqui, estava sempre no Morro dos Ventos Uivantes, pois minha mãe fora ama-de-leite de Mr. Hindley Earnshaw, o pai de Hareton, e eu me acostumei a brincar com as crianças. Levava recados também, ajudava a cortar o feno andava sempre pela fazenda, pronta para fazer qualquer coisa que me mandassem⁴⁴.

Nelly desempenha, no romance, o papel de narradora principal e testemunha-chave da saga que envolve os Earnshaws, os Lintons e Heathcliff. Por estar presente em muitos dos eventos cruciais ligados ao destino das personagens principais, Nelly se torna uma narradora capaz de exprimir opiniões acerca das atitudes tomadas por outras personagens e, dessa forma, influenciar o leitor. Nelly não teve vida própria, de modo que sua existência inteira foi em função do Morro dos Ventos Uivantes e da Granja da Cruz do Tordo (Granja Thrushcross) e de seus habitantes. Foi confidente de Catherine; Cathy, a filha de Catherine, e do próprio Heathcliff – se não, de que outra forma o leitor saberia que Heathcliff violou o caixão de Catherine? – também foi “mãe” de Hareton e da pequena Cathy, já que ambos perderam suas mães logo após o nascimento. Também, buscou alterar

⁴⁴ BRONTË, 2008, p. 22

o destino de Hareton e sua prima, quando desejou que Lockwood e Cathy se apaixonassem, o que é percebido por Lockwood:

“Como a vida é triste naquela casa! Refleti, enquanto descia a cavalo pela estrada. “Seria ainda mais romântico que um conto de fadas, se Mrs. Linton Heathcliff e eu nos apaixonássemos, como deseja a sua boa ama, e juntos migrássemos para a atmosfera agitada da cidade.”⁴⁵

Por estar tão intimamente envolvida com grande parte das personagens da narrativa acaba obtendo deles informações privilegiadas e em várias ocasiões ela expõe os fatos mediatizados por sua emoção. Desta forma, Nelly perde sua imparcialidade tornando-se tendenciosa e deixa de ser considerada uma narradora-confiável, posto que até mesmo os eventos descritos pelo segundo narrador, Sr. Lockwood, sofrem influência das confissões da governanta. Também não podemos classificá-la como uma narradora onisciente, uma vez que ela não conhece tudo a respeito das demais personagens; a origem de Heathcliff, o período em que ficou ausente e como enriqueceu são fatos sem explicação para todos. Todavia, Nelly Dean é uma narradora capaz de “comprar” o leitor; não há como não simpatizar com sua história de dedicação às famílias Earnshaw e Linton e seu empenho em proteger a filha de Catherine, Cathy Linton.

Na obra *A Retórica da ficção* Wayne Booth apresenta sua teorização acerca dos diferentes tipos de narrador. Dentre os conceitos apresentados está o do narrador pouco-confiável. A princípio podemos afirmar que Lockwood, inquilino da Granja da Cruz do Tordo, é o narrador-principal de *O morro dos ventos uivantes*, já que são os registros de seu diário, narrados por Nelly Dean, que compõem o romance inteiro; porém, com exceção de uma pequena parte da segunda fase da história – aquela que envolve a terceira geração dos Earnshaw e dos Lintons – nada é testemunhado por Lockwood; suas observações, registros, reflexões e opiniões são baseadas nas informações obtidas através de Nelly Dean. Todavia, Lockwood é o narrador que interage com o leitor, ele registra os relatos de Nelly e, por vezes, os problematiza, analisando o comportamento dos personagens, mas procurando manter deles certa distância.

Ainda que em *A retórica da ficção*, Booth apresente um coerente esquema de sua teorização, há também um delicado cuidado em não normatizar seus conceitos, uma vez

⁴⁵ Ibidem p. 165.

que narração não é ciência exata, e sim arte; portanto não há muitos espaços para conceitos engessados ou respostas absolutamente claras:

Mesmo que o romancista se tenha decidido por um narrador que caiba numa das classificações do crítico: onisciente, na primeira pessoa, objetivo, apagado, ou seja o que for, os seus problemas não ficam por aí. Não pode, pura e simplesmente, encontrar respostas para os seus problemas imediatos, precisos e práticos, reportando-se a declarações como ‘onisciência é o método mais flexível’ ou ‘objetividade é o método mais rápido e nítido’. Generalizações a esse nível, por muito sólidas que sejam, não ajudam grande coisa no progresso do romance. (BOOTH, 1980, p. 180)

Engessar os narradores de *O morro dos ventos uivantes* dentro de um único conceito, portanto, é como diminuir a obra de Emily Brontë. Nelly Dean e Lockwood são narradores com perfil psicológico rico o bastante para alinhar relatos que descrevem as angústias, os medos e anseios daqueles sobre os quais falam. A descrição de Lockwood sobre a atmosfera do morro dos ventos uivantes é tão minuciosa e crível que parece nos colocar exatamente nas charnecas de Brontë. Ele e Nelly conseguem estabelecer com o leitor uma relação de “crença” que, talvez, fosse algo mais difícil de conseguir com um narrador onisciente – posto que este sempre sabe demais. Assim, ao conquistar a confiança do leitor, Nelly e Lockwood adquirem os traços de narradores dignos de confiança, porém se mantermos em mente que Lockwood apenas registra os acontecimentos que Nelly conta e que ela própria, muitas vezes, não os presenciou e deles tomou conhecimento através de outros empregados como Zillah não se pode confiar em nenhum deles, porque são, ambos, testemunhas oculares (Lockwood bem menos que Nelly e, por isso, menos confiável ainda, pois reproduz o que ouve).

Os acontecimentos narrados por Nelly e registrados em diário por Lockwood podem ser verdade ou não, porém um fato não há como nos passar despercebido: a subjetividade de Nelly Dean e Lockwood não se furta em se manifestar em diversas ocasiões. Dentre todas as atitudes e comportamentos de Nelly o que mais nos chama atenção e demonstra o quanto suas ações atingem profundamente todos os demais personagens é, sem dúvida, o fato de ela aceitar levar a carta de Heathcliff a Catherine, mesmo sabendo que o estado físico e psicológico da patroa encontra-se fraco o bastante para não resistir ao encontro – ou confronto – com Heathcliff. (BRONTË, 2012, cap. 15, p. 88). Outro exemplo é encontrado quando Nelly revela uma dose de mágoa ao revelar a Lockwood o quanto se tornou difícil conviver com a instabilidade emocional de Catherine e Edgar Linton depois do casamento dos mesmos:

Bem, lá estávamos, a Srta, Catherine e eu, na Granja da Cruz do Tordo e, para agradável desapontamento meu, ela se comportou muitíssimo melhor do que eu ousara esperar. Parecia até apaixonada pelo Sr. Linton e mesmo pela sua irmã mais nova mostrava muita afeição. E, diga-se de passagem, eles primavam em dar-lhe conforto. Não era o espinho que se curvava sobre as madressilvas, mas as madressilvas que abraçavam o espinho. Não havia mútuas concessões: um não se dobrava e os outros cediam. E quem pode ter mau gênio e mau humor, quando não há oposição ou indiferença? Notei que o Sr. Edgar tinha profundo receio de perturbar-lhe o humor. Ocultava isso dela, mas se me ouvia responder-lhe de maneira áspera, ou se visse outro criado fechar a cara para alguma das suas ordens imperiosas, ele mostrava o seu aborrecimento, franzindo o cenho em desagrado, o que nunca acontecia se mesmo ocorresse com sua própria pessoa. Mais de uma vez, dirigiu-se a mim com severidade pela minha ousadia, e afirmava que uma facada não poderia infligir-lhe maior dor do que a que ele sofria ao ver a esposa magoada. Para não ferir um patrão tão bom, aprendi a ser menos irritável. (BRONTË, 2003, p. 116-117)

É tocante a observação da subjetividade de Nelly em seu relato; ela prefere mudar seu próprio comportamento a causar tristeza em seu novo patrão. Nelly conhece intimamente a natureza selvagem e arisca de Catherine, mas escolhe desistir do duelo em função da harmonia entre os recém-casados, pois ela mesma sentia-se parte daquela nova família formada por Catherine Earnshaw e Edgar Linton, o que é percebido no seguinte trecho onde Lockwood pergunta se os Earnshaw são uma família antiga:

- Vi que a casa do Morro dos Ventos Uivantes tem o nome “Earnshaw” esculpido sobre a porta. É uma família antiga?
- Muito antiga, senhor. E Hareton é o último deles, como Miss Cathy é a última dos nossos...quero dizer, dos Linton.⁴⁶

Neste momento, Nelly, confiável ou não, conquista grande empatia do leitor que a enxerga com compaixão e solidariedade. Todavia, é inquietante notar nas linhas de Brontë o quanto sua narradora deixa escapar elevada dose de superioridade em relação aos demais personagens, o incômodo gerado pelas reflexões e atitudes de Nelly Dean, por vezes, nos deixa a impressão de que é ela mais que uma narradora, mas também vilã. O primeiro parágrafo do capítulo XII nos dá ideia do quanto Nelly colocava-se em posição de superioridade frente aos moradores da Granja da Cruz do Tordo:

Enquanto Miss Linton vagava atordoada pelo parque os pelo jardim, sempre silenciosa, e quase sempre em lágrimas; enquanto seu irmão trancava-se entre livros que nunca abria – consumido, eu

⁴⁶ BRONTË, 2012, p. 21.

supunha, pela vaga e constante expectativa de que Catherine, arrependida de sua conduta, viesse por sua conta pedir perdão e buscar uma reconciliação; enquanto *ela* persistia no jejum, acreditando decerto que a cada refeição Edgar sucumbia com a sua ausência, e que só o orgulho o impedia de correr e se lançar aos seus pés – **eu continuava com os meus afazeres domésticos, convencida de que havia apenas uma alma sensata entre as paredes da Granja, e essa alma habitava no meu corpo. Não desperdicei minha compaixão com Miss Linton, nem minhas censuras com a patroa; nem prestei muita atenção aos suspiros do patrão, que ansiava por ouvir o nome da esposa, já que não podia ouvir-lhe a voz**⁴⁷. (BRONTË, 2012, p. 67)

Mesmo tendo consciência do infortúnio de Catherine e do sofrimento explícito de todos, Nelly, deliberadamente, opta por não informar ao patrão que a esposa está em avançado processo de auto-destruição, uma vez que se recusa a se alimentar e arde em febre. Se Nelly Dean afeta o destino das personagens, o mesmo não se pode dizer de Lockwood que, mesmo não interferindo significativamente na trama, aproxima o leitor da narrativa através de seu fascínio pelas histórias que Nelly lhe conta e, apesar da credibilidade comprometida de Nelly e Lockwood, é inegável que Emily Brontë deu vida a dois geniais contadores de histórias que deram voz a uma autora favorável às minorias representadas por seus protagonistas.

⁴⁷ Grifos nossos.

CAPÍTULO II – CRUELDADE E HORROR EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

2.1 Sobre a crueldade: algumas considerações

*O mal vem de longa data.*⁴⁸

A definição geral apresentada em grande parte dos dicionários da língua portuguesa trata da crueldade como o ato ou procedimento hediondo; impiedade; malevolência; inclemência; dureza. Está irremediavelmente ligada à violência, onde se apresenta sob infinitas possibilidades e tenta se justificar utilizando os mais variados mantos: a paixão, o ciúme, a ira, o ódio, a intolerância religiosa, os preconceitos de toda sorte. Existe na crueldade um prazer em fazer o mal, imputar a outrem dor física ou psicológica de modo que este prazer encontra-se atrelado a ideia do erotismo segundo Georges Bataille (1867 – 1962).

É partindo desta conexão entre o cruel e o erótico que Bataille, em sua obra *A literatura e o mal*, dedica todo seu primeiro capítulo a Emily Brontë e seu romance único. Para o escritor francês, Brontë, apesar de moralmente ilibada, teve uma experiência íntima com o Mal, conheceu-o de forma única e profunda e sobre ele tratou, com extremada maestria, em *O morro dos ventos uivantes*. As considerações de Bataille sobre Brontë, sua história e seus escritos constituem, além de perfeita análise teórico-literária, verdadeiras manifestações de admiração:

Talvez a mais bela, a mais profundamente violenta das histórias de amor...Porque o destino, que aparentemente quis que Emily Brontë ainda que fosse bela, ignorasse inteiramente o amor, quis também que ela tivesse da paixão um conhecimento angustiado; este conhecimento que não liga o amor somente à clareza, mas à violência e à morte – porque a morte aparentemente é a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte. (BATAILLE, 1989, p.12)

A linha de estudo de Bataille, ao ligar o erótico ao violento, propõe uma teoria que valida a ideia de que a crueldade está sempre ligada a algo mais, a um excesso que modifica a cena de violência; em um exemplo rude, se mencionarmos a violência contra animais, imaginemos duas situações envolvendo um cão de rua: ao tentar atacar alguém, é atingido à pauladas por um terceiro à cena que tenta socorrer o primeiro; a violência não

⁴⁸ Provérbio árabe. Retirado de <http://impressoesamachado.blogspot.com.br/2009/07/devoradores-de-mortos.html>. Acesso em 28 de julho de 2015

deixa de existir, mas se limita a uma situação de defesa. Agora, tomemos como exemplo alguém que mata animais sem justificativa plausível. A violência é evidente, mas há aí o algo a mais, a crueldade, o prazer obtido pelo sofrimento alheio.

Clément Rosset teoriza, em *O princípio da crueldade*, que partindo da premissa de que a realidade manifesta-se de forma cruel e que, se as palavras ‘cruel’ e ‘cru’ designam “a carne escorchada e ensangüentada: ou seja, a coisa mesma privada de seus ornamentos ou acompanhamentos ordinários, no presente caso a pele, e reduzida assim à sua única realidade, tão sangrenta quanto indigesta” (ROSSET, 2002, p.17-18) nada há de mais palpável que a crueldade inerente ao ser humano.

Crueldade vem do latim *crucior*, palavra que significava “tirar sangue”, “expor a carne crua sob a pele”. Um limite – a pele – é rompido, uma anormalidade é exacerbada, uma dor que foge ao tolerável aparece. Graus na exposição da carne dão a sua medida. Quando, sem sangue, metaforizada, a crueldade invade os domínios da alma, dos afetos, da moral, nos quais a violência é também inevitável, ela se exprime quase sempre por formas que juntam a cumplicidade à dissimulação⁴⁹.

A crueldade não seria, portanto, somente o excesso da dor, a desmedida violência, o sangue derramado, mas também a ideia de algo que se torna inelutável, impossível de ser previsto e evitado, e que, exatamente por não nos permitir prevê-lo, se torna cruel. Esse pensamento acerca de uma realidade inelutável, logo em um primeiro olhar, nos remete a Heathcliff. Para o herói de Brontë (ou seria anti-herói?) não há limites ou pudores em causar a dor alheia, e ele o faz de forma sempre inesperada. Ele se casa com a irmã de seu rival para atingir aqueles pelos quais anseia vingança. E mesmo quando todos os que lhe infligiram algum mal já estão mortos, ele continua engendrando sua ira através dos últimos descendentes dos Earnshaw e dos Linton. Trata seu filho, Linton, com desprezo e nutre pelo rapaz elevada dose de repugnância, o que pode ser verificado na cena em que ele e Linton se conhecem: “ – Deus! Que beleza! Que coisinha doce e encantadora! – exclamou. – Será que o criaram com lesmas e leite azedo, Nelly? Diabos me carreguem! É pior do que eu esperava, e o diabo sabe que eu não estava otimista!” (BRONTË, 2003, p. 224)

A cena do primeiro encontro entre pai e filho continua de forma igualmente cruel, quando Heathcliff descobre que Isabella nunca tinha falado ao seu respeito para Linton:

- Conhece-me? – perguntou Heathcliff, dando-se por satisfeito ao ver que tinha os membros frágeis e fracos.
- Não – disse Linton, com inexpressivo olhar de medo.
- Acredito que já ouviu falar em mim, não ouviu?

⁴⁹ SANTOS, 2004, p. 41

– Não – respondeu outra vez.
– Não! Que vergonha a sua mãe nunca ter-lhe despertado a consideração filial por mim! Então, digo-lhe que é meu filho, e que a sua mãe foi uma vadia perversa por não dizer-lhe como era o seu pai.⁵⁰

É prazeroso para Heathcliff espalhar o horror, a dor, o pesar de viver. O “prazer na dor” coabita em Heathcliff como o amor que nutre por Cathy. Santo Agostinho, na obra *Confissões*, definiu o mal como a carência ou ausência do bem. Há, na fase adulta do herói de Brontë, uma completa ausência do bem, pois os poucos resquícios que dele existiam em sua essência foram deixados na infância, nos dias frios em que, como duas crianças abandonadas, ele e Cathy passavam as tardes a correr pelas charnecas. Na cena em que recebe a notícia da morte de Catherine, nota-se que pouco restou daquele menino que amava a irmã de criação, Heathcliff, esse herói byroniano, arquétipo das coisas moralmente detestáveis, inflige contra si próprio um dos maiores atos de violência do romance, ao desejar que, mesmo morta, Catherine, o assale, o assombre e o leve à loucura:

“[...] E eu tenho apenas uma oração...e a repetirei até que a língua endureça... Catherine Earnshaw: não terá descanso enquanto eu viver! 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 eu quiser...leve-me à loucura! Mas *não* me deixe neste abismo, onde não posso encontrá-la! Oh, Deus! É indizível! *Não posso* viver sem a minha vida! *Não posso* viver sem a minha alma.⁵¹”

A narrativa de Nelly continua descrevendo como Heathcliff se machuca após desejar que o fantasma de Catherine o perturbe: *Bateu com a cabeça contra o tronco nodoso e, erguendo os olhos, uivou, não como homem, mas como animal selvagem, espetado até a morte por facas e lanças. Observei vários respingos de sangue na casca da árvore, e notei-lhe a mão e a testa manchadas.* (BRONTË, 2003, p. 186)

Pensar sobre a crueldade como temática recorrente da literatura implica em refletir como esta se manifesta na vida cotidiana e como é retratada no contexto artístico-literário, uma vez que se trata de uma experiência inerente a totalidade das classes sociais ainda que, felizmente, nossa tendência natural seja a de bloquear suas manifestações; mesmo assim, hora ou outra, nos achamos no papel de vítima ou algozes. Para a ciência, a nossa genética somada ao ambiente social ao qual pertencemos podem explicar porque somos levados a um comportamento violento, e mesmo não sendo este o campo de pesquisa de nosso

⁵⁰ BRONTË, 2003, p. 224.

⁵¹ BRONTË, 2003, P. 186

trabalho, é inevitável não nos lembrarmos da construção psicológica do personagem Heathcliff: seus traumas, suas marcas, suas mazelas não teriam, juntas, contribuído para sua formação – ou falta – de caráter?

Refletir sobre crueldade nos parece, em um primeiro momento, limitarmo-nos a etimologia da palavra, ao sangue em excesso como já dito anteriormente, mas este é um trabalho literário, e, no âmbito da literatura, falar sobre crueldade é um convite para pormos à mesa as teorizações de Antonin Artaud (1896 – 1948). A obra *O teatro e seu duplo*, do poeta francês, é um dos escritos mais fortes e relevantes sobre o papel do teatro no século XX. Vivendo, ele próprio, sob intensa situação de crueldade⁵² Artaud recusava a ideia de que a crueldade resume-se em alguém infligindo dor à outrem. Para ele, o tema não se esgota da forma como a colocamos diariamente, a crueldade para o poeta não é a

“crueldade que podemos exercer uns contra os outros despedaçando mutuamente nossos corpos, serrando nossas anatomias pessoais ou, como certos imperadores assírios, enviando-nos pelo correio sacos de orelhas humanas, de narizes e narinas bem cortadas, mas trata-se da crueldade muito mais terrível e necessária que as coisas podem exercer contra nós. Não somos livres e o Céu pode desabar sobre nossas cabeças. E o teatro é feito, para, antes de mais nada, nos mostrar isso. (ARTAUD,1999, p.89)

Com a frase “o céu pode desabar sobre nossas cabeças” Antonin Artaud resume, de forma pura e magnífica, o que é crueldade. A própria vida do poeta é a prova de que nada é perene, que a crueldade nos ronda e nos espreita a todo instante e que, em um piscar de olhos, podemos nos encontrar diante do sofrimento imensurável, da dor desmedida. Artaud possuía incontestável beleza e inteligência; viciou-se em ópio, ainda jovem, na esperança de se ver livre das terríveis dores de cabeça que lhe assolavam. Submeteu-se a vários tratamentos de desintoxicação até ir a falência; perambulou pelas ruas até ser detido em uma prisão psiquiátrica onde passaria a sofrer os piores tipos de tratamento ; nas palavras de Daniel Lins, “Artaud vai vivenciar sua descida aos infernos”. (LINS, 1999, p.98)

Humilhado, alma em migalhas, corpo deformado, Artaud, internado durante a Ocupação da França pelos alemães, parecia, ao se apresentar aos amigos e ao público, um prisioneiro de um campo de concentração, salvo por milagre do extermínio. Ao 50

⁵² Artaud viveu, durante muitos anos, em manicômios, sendo submetido a tratamentos que hoje são veementemente condenados pela medicina. O poeta francês terminou seus dias em um quarto do hospício onde morava em Paris.

anos, Artaud assemelhava-se a um fantasma recém-ressuscitado. Envelhecido, arquejante, esquelético, os dentes estragados, os cabelos cansados, desvitalizados. Artaud parecia um deportado. (LINS, 1999, p. 109)

Artaud era capaz de reproduzir o real; e o real é cruel, “mas se o mal apresenta na vida de Artaud múltiplas facetas, tudo pode ser canalizado em um mal único: o sofrimento de existir.” (LINS, 1999, p.126). Analisando e refletindo Artaud percebemos que a crueldade está intrinsecamente ligada a nós, abrigando-se no destino e sua implacabilidade, na nossa incapacidade de agir diante do desconhecido, é a crueldade do real da qual Rosset trata. A crueldade do real em *O morro dos ventos uivantes* manifesta-se nas próprias condições sociais impostas a Cathy e Heathcliff. Juntos, eles representam as classes “menores”, e libertar-se da condição de “inferior” beirava o impossível: ele, por seus traços de cigano estrangeiro; ela, por ser uma mulher. Não precisavam ser expostos a violência física – apesar de Hindley aplicar duras suras em Heathcliff – a realidade era suficientemente cruel para com ambos, de maneira que enfrentar os dogmas existentes naquela sociedade era como lutar contra a fúria das tempestades que costumavam cair sobre o morro dos ventos uivantes: em vão. Mas apesar de ser inútil combater o mal que os assolava, na forma da violência de Hindley, Heathcliff era, desde a infância, incansável em devolver as ofensas que recebia:

– Terá como sua parte o peso da minha mão, se eu o encontrar lá embaixo antes de escurecer – gritou Hindley. – Vá-se embora, vagabundo! O quê? Quer parecer elegante? Espere até eu agarrar esses elegantes cachos...veja como os puxo para encompridá-los.

– Já estão compridos o suficiente – observou o Sr. Linton, espiando da porta. – Devem dar-lhe dor de cabeça. São como a crina de um potro por cima dos seus olhos!

Arriscou esse comentário sem qualquer intenção de insultar. O temperamento violento de Heathcliff não estava preparado para suportar a manifestação de impertinência daquele a quem parecia odiar, já naquela ocasião, como a um rival. Pegou uma terrina de molho de maçã quente – a primeira coisa que a sua mão alcançou – e arremessou em cheio no rosto e no pescoço do interlocutor, que iniciou no mesmo instante uma gritaria que fez Isabella e Catherine acorrerem ao local.⁵³

A leitura da cena acima demonstra os esforços de Heathcliff em se libertar do julgo do irmão de criação ao mesmo tempo em que cultivava ódio por Edgar Linton. O mal, na infância de Heathcliff, nos parece uma forma de resistência contra a crueldade que lhe é imposta. Mais tarde, na fase adulta, o mal passa a ser instrumento de sua vingança e, como veremos ao longo deste trabalho de pesquisa, as mais diferentes formas de violência física

⁵³ BRONTË, 2003, p.85

e psicológica para destruir as duas casas, o Morro dos Ventos Uivantes e a Granja da Cruz do Tordo, são forjadas por Heathcliff.

2.2 Manifestações da crueldade em *O morro dos ventos uivantes*

A temática da crueldade na obra de Emily Brontë apresenta-se ainda na infância de suas personagens. Com a chegada de Heathcliff ao Morro dos ventos, os filhos mimados e ariscos do casal Earnshaw, Cathy e Hindley, revelam seu descontentamento e repulsa pelo novo habitante já no retorno do pai que trás o órfão consigo. Ao explicar a esposa que o encontrara vagando sozinho e faminto pelas ruas geladas de Liverpool, o Sr. Earnshaw ordena que banhem a pobre criança e o ponham para dormir com as outras. Cathy e o irmão, ao perceberem que seus presentes não chegaram com o pai, se põe a exibir um comportamento vil e malcriado: Hindley, apesar dos quatorze anos completos, chora como um bebê e, é de Cathy a reação mais violenta: ela cospe em Heathcliff e ri de sua figura; em resposta a atitude da filha, o Sr. Earnshaw lhe dá um tapa (BRONTË, 2003, p. 63). Heathcliff era um usurpador do afeto e carinho do patriarca dos Earnshaw; isto era evidente e doloroso para Cathy e Hindley, e a resposta à falta de atenção para com eles, vinha em forma de desobediências e atrevimentos. A crueldade, portanto, nesta fase inicial da narrativa, é nascida do ciúme, e sobrevive, após a morte do patriarca, pelo jugo do mais fraco pelo mais forte.

A presença da crueldade sob a forma da violência física ou psicológica é tão intensa e marcante na obra de Emily Brontë que se torna quase impossível dizer em qual parte da narrativa ela não se manifesta. Animais, mulheres, crianças, todos são vítimas da brutalidade de Hindley e Heathcliff. É depois do falecimento do Sr. Earnshaw que a crueldade de Hindley para com sua irmã e o amigo fica mais forte e tirana, e sob o olhar cabisbaixo de Nelly Dean, as crianças crescem contando apenas com o afeto que tinham um pelo outro:

O jovem patrão pouco se importava com o que eles faziam, ou como se comportassem, desde que ficassem longe das suas vistas. Nem mesmo se incomodaria de mandá-los à igreja aos domingos, se Joseph e o pastor não o censurassem por esse descuido, já que o próprio Hindley e a esposa faltavam ao culto. Hindley lembrou-se então de mandar chicotear Heathcliff, e privar Catherine do jantar ou da ceia. [...]. O pastor podia mandar Catherine decorar quantos capítulos quisesse, e Joseph podia espancar Heathcliff até que lhe doesse o braço. [...]. Muitas vezes chorei em silêncio, ao vê-los crescer assim, mais destemidos a cada dia; não ousava dizer uma

palavra, por medo de perder o pouco poder que ainda tinha sobre aquelas criaturas abandonadas⁵⁴.

Seja no comportamento tirano, cruel e leviano que as crianças de *O morro dos ventos uivantes* mantêm entre si, ou na violência que Hindley inflige contra o próprio filho, fato é que a narrativa de Brontë desconstrói a ideia ocidental de que a infância é a fase da pureza e da inocência e nos empurra a um estudo mais atento sobre o conceito de infância. Segundo Ariès (1981), a infância como reconhecemos hoje não existia antes do século XVI, as crianças não passavam de miniaturas de homens, com alma igual a dos animais e, portanto, irracionais. Durante o período da Idade Média, por exemplo, na inexistência da escolarização das crianças, estas costumavam compartilhar dos mesmos lugares e deveres com os adultos, e isso incluía o trabalho, não existindo uma divisão de atividades que fosse determinada em função da idade de cada indivíduo. Dessa forma, o sentimento de infância tal como praticamos na nossa sociedade não existia (Ariès, 1981, p. 279).

A ideia da criança como ser dependente, necessitado de afeto e proteção, permaneceria ignorada até a Idade Média, uma vez que as relações familiares não consideravam a importância e o papel da criança naquele núcleo. Essa espécie de desprezo encontrava respaldo em fatores como: alta taxa de mortalidade infantil e alta fecundidade – o que provocava a rápida “substituição” daquelas crianças que viessem a perecer. Ainda segundo Ariès (1973, p.70): “A criança era, portanto, diferente do homem, mas apenas no tamanho e na força, enquanto as outras características permaneciam iguais. Nada, no traje medieval, separava a criança do adulto. Não seria possível imaginar atitudes mais diferentes com relação a infância.” No artigo “As transformações do conceito de infância em ‘Grandes Esperanças’, de Charles Dickens, o autor Ricardo Maria dos Santos aponta o Romantismo no século XVIII como o responsável pelo processo de valorização da criança:

A valorização definitiva da infância ocorrerá com o advento do Romantismo no século XVIII. Uma das influências mais poderosas desse movimento foi o filósofo Jean Jacques Rousseau, cujos escritos postulavam uma grande ênfase no sentimento, na intuição e, acima de tudo, na natureza e em tudo aquilo tido por natural. Sua asserção de que o ser humano nasce bom, mas a sociedade o corrompe daria origem a inúmeros desdobramentos na cultura europeia. Uma de suas ideias mais importantes foi a do “bom selvagem”: como o homem das civilizações ditas primitivas vivia sempre em contato com a natureza, ele seria o protótipo de pureza e bondade da natureza humana. Esse foco de interesse e de valorização sobre um passado e uma forma de viver idílicas, do ser humano em comunhão harmoniosa com o ambiente que o rodeava foi um dos traços definidores do movimento romântico na Europa e, por extensão, no mundo ocidental. Pelo mesmo raciocínio, a

⁵⁴ BRONTË, 2012, p. 27-28

criança era um ser privilegiado, pois era muito nova e não havia sido corrompida ainda pelos costumes e convenções da sociedade.⁵⁵

Se a criança, ao exemplo do “Bom selvagem”, está sujeita às influências do ambiente ao qual se encontra inserida, podemos cogitar a ideia de que, ao adotar aquele menino de traços ciganos que vagava pelas ruas, o Sr. Earnshaw acreditava que podia transformá-la numa criança com as mesmas oportunidades e características de seus próprios filhos. Ele dedicou a Heathcliff doses de carinho e dedicação na esperança de vê-lo crescer como um dos seus, mesmo que isso despertasse o ciúme de Hindley e os questionamentos íntimos de Nelly:

“tentava imaginar o que meu patrão vira naquele menino sombrio para admirá-lo tanto, nele, que, ao que me consta, nunca pagou a sua indulgência com nenhum sinal de gratidão. Não era insolente com o seu benfeitor, tão-só insensível, mesmo sabendo o lugar exato que ocupava no seu coração e tendo a consciência de que lhe bastava falar para que todos na casa fossem obrigados a se curvar aos seus pés.”⁵⁶

No início do capítulo 5, Nelly Dean conta como o Sr. Earnshaw resolveu enviar Hindley para cursar o ensino superior longe dali, era uma tentativa de fazer com que o primogênito alcançasse alguma noção de hombridade, caráter e serventia, ainda que ele próprio não nutrisse esperanças sobre o futuro do rapaz. Esta partida de Hindley para longe do Morro dos Ventos Uivantes marca o fim de sua infância preterida, põe por terra suas esperanças de fazer o pai acreditar na maldade e ingratidão de Heathcliff. A partida de Hindley também significou os anos mais felizes de Heathcliff ao lado de Catherine, de forma que, dois episódios marcam o fim de sua breve infância: a morte do pai de criação e o retorno de Hindley para reclamar o que, agora, era seu por direito.

Ao compor a personagem Heathcliff, Emily Brontë apontava para um dos problemas decorrentes da nova ordem econômica, as crianças que não pertenciam às classes médias e ricas trabalhavam longas horas fora de casa ou perambulavam pelas ruas das grandes cidades inglesas. Eram invisíveis ao Poder Público, negligenciadas por suas famílias, abandonadas pela sociedade. Ainda em seu artigo *As transformações do conceito de infância em Grandes Esperanças*, Santos escreveu que essas crianças foram denominadas pela imprensa da época como “selvagens”, alusão à falta de orientação sobre

⁵⁵ SANTOS, Ricardo Maria dos. AS TRANSFORMAÇÕES DO CONCEITO DE INFÂNCIA EM “GRANDES ESPERANÇAS”, DE CHARLES DICKENS. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/2124/1821>. Acesso em 20 de março de 2016.

⁵⁶ BRONTË, 2003, p. 64

suas vidas, relegadas à própria sorte e condenadas à uma luta diária pela sobrevivência, essas crianças, na falta de alguém que lhes oferecesse abrigo, alimento e proteção, haviam se tornado “pequenos adultos infratores”.⁵⁷ Lembremos que Heathcliff foi encontrado, segundo a versão contada pelo Sr. Earnshaw à sua família, “*faminto, sem lar e praticamente mudo nas ruas de Liverpool. Não havia alma que soubesse a quem ele pertencia.*” (BRONTË, 2003, p.63). Não possuir vínculos com seu passado, sua história e família, talvez, tenha sido a primeira forma de crueldade a que Heathcliff tenha sido submetido.

No entanto, a crueldade impregnada em *O morro dos ventos uivantes* não atinge apenas a infância de Heathcliff. Hareton, o filho de Hindley, sofre, ainda bebê, os efeitos da violência física e psicológica impetrada pelo pai após o falecimento da mãe. Entregue às mais violentas crises de escapismo, Hindley sucumbe ao vício do álcool e vive em desespero pela morte prematura da mulher. O Mal em Hindley envolve a ideia do encontrar prazer em ferir o próprio filho e quem mais estivesse em seu caminho, o que nos remete a Bataille: “O sadismo é o verdadeiro Mal, se se mata por uma vantagem material, não é verdadeiro Mal; o Mal puro é quando o assassino, por lá da vantagem material, goza por ter morto.”(BATAILLE, 1998, p.10). Em Hareton, Hindley descarrega seu mais cruel instinto de perversidade e sadismo: “*Hareton tinha tremendo horror aos carinhos selvagens e à fúria insana do pai. Num caso, corria o risco de morrer de tantos beijos e abraços, noutro, de ser lançado ao fogo ou esmagado contra a parede.*” (BRONTË, 2003, p.99). Também Nelly sente os golpes da perversidade daquele que fora seu irmão de leite: “*Mas, com a ajuda de Satanás, vou fazer-lhe engolir a faca de trinchar, Nelly!* Após a morte da esposa, a presença de Hindley é interpretada como sinal de perigo e risco à vida dos que estivessem por perto, pois era pública sua satisfação em assustar ou ferir quem quer que fosse:

A notícia da chegada do Sr. Hindley fez com que Linton corresse para o cavalo, e Catherine para o quarto. Fui esconder Hareton e tirar as balas da espingarda de caça do patrão, com que ele gostava de brincar com entusiasmo insano, para ameaçar a vida de quem o provocasse ou mesmo lhe chamasse muito a atenção. Eu já havia elaborado o plano de descarregá-la, para que causasse menos estragos, se decidisse chegar ao extremo de disparar a arma.⁵⁸

⁵⁷ SANTOS, Ricardo Maria dos. AS TRANSFORMAÇÕES DO CONCEITO DE INFÂNCIA EM “GRANDES ESPERANÇAS”, DE CHARLES DICKENS. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/viewFile/2124/1821>. Acesso em 20 de março de 2016.

⁵⁸ BRONTË, 2003, p. 97.

Além das manifestações de crueldade dirigidas às crianças, às mulheres e outras personagens, é curioso notar que mesmo os animais, que fazem parte do cenário criado por Emily Brontë, são alvo de violência e loucura. Quando Heathcliff conta a Nelly sobre o que fez quando levou Isabella embora da Granja da Cruz do Tordo: *“A primeira coisa que me viu fazer, ao sairmos da Granja, foi enforcar a sua cadelinha.”* (BRONTË, 2003, p. 171). Quando Linton, filho de Isabella e Heathcliff, conta à prima como o pai bate em cães e cavalos: *“Fecho os olhos sempre que vejo o meu pai batendo num cachorro ou num cavalo, pois ele bate com muita força.”* (BRONTË, 2003, p.296). Essas atitudes denotam uma completa ausência de moral pontuada por extrema crueldade, não somente nas personagens de Heathcliff e Hindley, mas também no jovem Linton Heathcliff que se dá por satisfeito ao ver que a prima fora severamente castigada por seu pai: *“ela merecia ser castigada por castigar-me, mas quando o papai se foi, ela me fez chegar à janela para mostrar-me a bochecha cortada por dentro.”*(BRONTË, 2003, p. 296)

2.3 Hindley e Heathcliff: antagonistas cruéis

Heathcliff e Hindley, o irmão de Catherine e filho mais velho do Sr. Earnshaw mantiveram entre si, desde a chegada do menino cigano ao morro dos ventos uivantes, um sentimento recíproco de ódio que permanece até a fase adulta de ambos. Não tendo êxito em esconder seu apego e preferência por Heathcliff, o Sr. Earnshaw manda Hindley para uma escola; de onde ele volta, após três anos, para assumir seu lugar de novo dono da propriedade por ocasião da morte do pai. Mas se, na infância, Hindley foi preterido e se tornou alvo de Heathcliff que se sabia como predileto; na juventude ocorre um movimento de vingança contrário. Senhor do Morro dos Ventos Uivantes, Hindley transforma o irmão adotivo em empregado e não hesita em aplicar-lhe duras surras. A volta do anzol ocorre na idade adulta quando Heathcliff, rico e instruído, retorna para o morro dos ventos uivantes para dar início a sua trajetória de vingança. Os dois meio-irmãos levam vidas demoníacas desde a infância e o próprio discurso narrativo dos garotos as evidencia em diversos trechos, por exemplo: quando Heathcliff ordena que Hindley lhe dê o próprio cavalo:

- Você tem que trocar de cavalo comigo: não gosto do meu. Se recusar contarei ao seu pai das três surras que você me deu essa semana, e mostrarei o meu braço que ainda está roxo até o ombro. Hindley mostrou-lhe a língua e esmurrou-o.
- É melhor trocar logo – ele insistiu, escapando para o alpendre (eles estavam no estábulo) – vai ser obrigado, de qualquer jeito. E se eu falar desses tapas, você vai recebê-los de volta com juros.

– Fora, seu cachorro! – gritou Hindley, ameaçando-o com um peso de ferro usado para pesar batatas e feno.

– Atire! Atire, e vai ver se não conto como você se gabou de que me expulsará daqui assim que ele morrer. Vamos ver se não é você que vai ser expulso na mesma hora.⁵⁹

Interessante notar que a fala de Heathcliff não demonstra afeição ou qualquer outro sentimento positivo pelo Sr. Earnshaw, ele apenas se limita a intimidar Hindley, pois sabe que tem a preferência e o amor do pai do menino. O discurso de Heathcliff é ameaçador e impiedoso. De forma atroz ele demonstra não possuir qualidades que seriam esperadas para sua pouca idade; é uma infância que carece de boas referências e aparentemente servida apenas de vivências sobre o Mal:

Não há na literatura romântica um personagem que se imponha mais realmente, e mais simplesmente, que Heathcliff; se bem que ele encarne uma verdade primeira, a da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, por sua revolta sem reservas, devotas ao partido do Mal (BATAILLE, 1989, p.17)

Os irmãos de criação do Sr. Earnshaw viveram suas mortes ainda em vida. Hindley, após o falecimento da esposa, passa a ser algoz de si mesmo, do filho órfão Hareton e de quem mais estivesse ao seu alcance e jugo. Em franco processo de autodestruição, Hindley contrai dívidas de jogo e é abandonado por todos os empregados, à exceção de Nelly e Joseph; perde a propriedade do Morro dos Ventos Uivantes para Heathcliff e o alcoolismo o impede de preservar o mínimo de sanidade. No dia do falecimento da esposa, Hindley demonstra sofrimento de forma singular: “Nunca chorou ou rezou. Apenas amaldiçoava e desafiava: execrava a Deus e aos homens, e entregou-se a uma dissipação desenfreada.” (BRONTË, 2012, p. 38)

O relacionamento violento que Hindley e Heathcliff mantinham, entre si, nos traz uma reflexão sobre os arquétipos. No conceito de Carl Jung (1919) arquétipo se refere aquelas imagens primitivas armazenadas no inconsciente coletivo desde os tempos mais remotos; são vivências que se repetem ao longo da trajetória humana, funcionando como mecanismo para o amadurecimento da mente. É deste modo que, um olhar mais atento aos irmãos de criação da obra de Brontë, nos remete ao mito de Caim e Abel. No que diz respeito à rejeição, temos um filho legítimo ignorado – Hindley – pelo pai, que visivelmente prefere o filho de criação – Heathcliff. E assim como Caim, Hindley assume

⁵⁹ BRONTË, 2012, p. 24

uma postura vingativa e má. Todavia, seus esforços em prejudicar o preferido são infrutíferos, pois o Sr. Earnshaw se revolta contra todos que contrariavam Heathcliff: *“Parecia que tinha posto na cabeça a idéia de que todos odiavam Heathcliff só porque ele lhe era muito caro, e cuidavam de fazer-lhe mal”* (BRONTË, 2003, p.67). Esse jogo onde Heathcliff é opressor e Hindley é vítima se inverte após a morte do patriarca dos Earnshaws. A convivência entre os antes meio-irmãos torna-se uma relação de poder entre servo e senhor. Heathcliff é submetido a trabalhos escravos e proibido de receber qualquer tipo de instrução: *“O jovem patrão tirou-o da companhia da família para pô-lo entre os criados, privando-o das aulas com o pastor, e insistiu que, em vez disso, ele trabalhasse no campo, obrigando-o às duras tarefas de um empregado qualquer da granja.”* (BRONTË, 2003, p. 72)

No entanto, Heathcliff enriquece misteriosamente, durante o período em que ficou longe do Morro dos Ventos Uivantes, e torna-se dono da propriedade. Na nova condição de senhor garante a degradação física e moral de Hindley até a morte deste. Curioso é que a morte de Hindley é pouco explicada na narrativa, o que fortalece duas teorias a respeito do fim deste antagonista cruel. A primeira hipótese indica que Hindley cometera suicídio, pois Nelly, após ser autorizada por Heathcliff a cuidar dos preparativos para o funeral, ouve o seguinte comentário de Heathcliff: *– O mais correto – observou – seria enterrar o corpo desse estúpido na encruzilhada, sem nenhuma cerimônia.*(BRONTË, 2003, p.204).

Fontes históricas revelam que nas encruzilhadas se enterravam os criminosos condenados que atentavam contra a própria vida enquanto aguardavam sua execução, mas a morte de Hindley fora presenciada apenas por Heathcliff, o que levanta no criado Joseph a dúvida sobre a causa da morte de seu patrão: *– Acho que deveria eu ter ido buscar o médico! Eu teria tomado conta do patrão melhor do que ele. Não estava morto quando eu saí, nada disso!*(BRONTË, 2003, p.204). Percebe-se que a animosidade e repulsa que ambos nutrem desde a infância funciona como uma base na construção de um abismo intransponível entre as personagens que culmina com a morte de uma delas.

2.4 As personagens femininas em *O morro dos ventos uivantes* e a subjetividade sequestrada

*Modificar a si mesmo é modificar a história;
modificar a história é modificar a si mesmo.*⁶⁰

Antes que possamos nos debruçar sobre as intempéries vividas pelas personagens femininas de Brontë e sobre como se dá o processo que lhes rouba a própria identidade, julgamos necessário, a partir do trabalho de Michel Foucault (1926 – 1984) tecer algumas considerações acerca do que trata a subjetividade. É um trabalho árduo se lembrarmos que a obra de Foucault é objeto de inúmeras interpretações, nos mais diversos campos do conhecimento, todavia nossa área de concentração, dentro do estudo da subjetividade, está atrelada ao indivíduo enquanto detentor de personalidade ímpar. Para Mauro AmatuZZi (2006) “a subjetividade é o abstrato de sujeito”, é “o âmago mais profundo da experiência”. Partindo das assertivas de AmatuZZi, a subjetividade, pode, portanto ser compreendida como o universo interno individual, os elementos íntimos que constituem cada um de nós e que nos auxiliam nos relacionamentos que mantemos com o outro.

Essa reflexão teórica acerca da subjetiva nos conduz a um questionamento sobre o que seria, portanto, o sequestro da subjetividade. Vejamos, existem prisões que não possuem paredes ou grades, que cerceiam nossa liberdade de ir e vir muito mais que as celas das carceragens, que nos mantêm cativos bem mais que em um seqüestro. São prisões que calam a alma, silenciam nossa voz, nosso eu; barbáries discretas que nos privam de nós mesmos. Na Inglaterra de Emily Brontë, apesar da nação ter uma Rainha à sua frente, ser mulher implicava em se tornar um tanto quanto cativa de sua própria condição de gênero; uma mulher, oras, precisava ser ilibada e expressar o mínimo de opinião própria possível. Nas palavras de Virgínia Woolf em *Profissões para mulheres*, todo lar necessitava de um “anjo”:

Vocês, que são de uma geração mais jovem e mais feliz, talvez não tenham ouvido falar dela – talvez não saibam o que quero dizer com o Anjo do Lar. Vou tentar resumir. Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Se o almoço era frango, ela ficava com o pé; se havia ar encanado, era ali que ia se sentar – em suma, seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo – nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza –

⁶⁰ CARVALHO, Alexandre Filordi de. 2007, p.04.

enrubescer era seu grande encanto. Naqueles dias – os últimos da rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo.⁶¹

Eram consideradas “monstros” aquelas que não preenchiam esse lugar, essa posição; haveria um longo caminho até que profissão de escritora, por exemplo, fosse reconhecida. Foram dias difíceis em que o “falar pouco” era prudente e o “calar-se” era sábio.

As personagens femininas estudadas nesta dissertação encontram-se à margem dessa ideologia defendida até mesmo pela própria rainha Vitória. Emily Brontë, ao desenhar Catherine Earnshaw, Isabella e Catherine Linton, roubou-lhes a perspectiva e a liberdade, colocou-as no centro de uma história onde o amor e o ódio são elementos de um jogo de poder e, para Foucault (2003b, p.249), “não há relações de poder sem resistências”. Todas tentam resistir às opressões, libertar-se desse jogo onde elas se sabem o lado mais fraco. Catherine Earnshaw, Isabella Linton, Catherine Linton são personagens que se deparam, sob diferentes primas e vieses, com suas subjetividades sequestradas.

2.4.1 Catherine Earnshaw e o aprisionamento social

A sociedade inglesa da era vitoriana foi, sem dúvida, a maior inimiga de Heathcliff e Catherine, isto porque um possível matrimônio significaria uma vida inteira na condição de párias, de escória da sociedade: um homem de origem cigana, sem quaisquer traços europeus, de origem absolutamente ignorada e uma mulher pertencente a uma antiga família de origem inglesa seriam apontados como uma depravação moral àquela época. A cena em que Catherine confia a Nelly seu amor por Heathcliff demonstra que a jovem era consciente que a sociedade a condenaria veementemente:

“Não tenho mais direito de casar-me com Edgar do que de estar no céu. E se o perverso que está dormindo no andar de cima não houvesse rebaixado tanto Heathcliff, eu nem teria pensado nisso. Casar-me com Heathcliff agora degradaria a mim mesma, por isso ele nunca saberá o quanto o amo.” BRONTË, 2003, p. 105.

A tragédia de Catherine encontra origem em seu aprisionamento social, sua incapacidade de rebelar-se contra as convenções sociais as quais estava acorrentada. Ao decidir casar-se com Edgar Linton, Catherine opta por aquilo que é moral e sociavelmente exigido de uma mulher ao tempo da narrativa, apesar de sua escolha ter sido baseada, também, no desejo de tornar-se a mulher mais rica de toda região e de, com o dinheiro do

⁶¹ WOOLF, 2012, p. 42

futuro marido, ajudar o homem que ela verdadeiramente amava, o que pode ser notado na cena em que Nelly diz a Catherine que sua união com Linton deixaria Heathcliff abandonado por completo e a jovem afirma que jamais aceitaria uma separação entre eles:

– Por favor, quem nos separaria? Quem o fizesse teria o mesmo destino de Milon! Enquanto eu viver, Ellen, nenhum mortal fará isso. Todos os Lintons sobre a face da Terra virarão pó antes que eu concorde em separar-me de Heathcliff. Oh, não é isso o que pretendo... Não é o que quero dizer! Não gostaria de me tornar a Sra. Linton a esse preço! Ele continuará sendo para mim o que sempre foi a vida toda. Edgar tem que acabar com essa antipatia e, ao menos, tolerá-lo. Ele o fará, quando souber dos meus verdadeiros sentimentos por Heathcliff. Nelly, vejo agora que me considera uma vil egoísta, mas nunca lhe ocorreu que, se Heathcliff e eu nos casássemos, seríamos mendigos? Já se eu me casar com Linton, posso ajudar Heathcliff a erguer-se, e pô-lo longe das garras do meu irmão⁶².

Na sequência, Nelly pergunta a Catherine se o dinheiro para ajudar Heathcliff sairia das mãos de Linton pondo em cheque seu caráter:

– Com o dinheiro de seu marido, Srta. Catherine? – perguntei. – Não vai achá-lo tão manipulável como imagina. E, embora não me caiba julgar, acho que esse é o pior motivo que me deu até agora para explicar-me por que aceitei ser esposa do jovem Linton.

É ainda neste diálogo entre Nelly Dean e Catherine que encontramos a célebre passagem da obra em que a jovem fala de seus sentimentos por Heathcliff e por seu futuro marido:

– Não é não! – retrucou. – É o melhor! Os outros satisfaziam os meus caprichos e também os de Edgar. Esse motivo é por uma pessoa que encerra no seu ser os meus sentimentos por Edgar e por mim mesma. Não posso expressá-lo, mas, por certo, todos têm uma vaga ideia de que deve haver, além de nós, uma outra vida que, no entanto, também é nossa. De que valeria ter sido eu criada se fosse para confinar-me no que aqui está? As minhas grandes tristezas neste mundo têm sido as tristezas de Heathcliff, e eu enxerguei e senti cada uma delas desde o início, pois ele é a suprema razão do meu viver. Se tudo o mais percesse, e só restasse *ele*, eu continuaria a existir, ao passo que, se tudo permanecesse e ele fosse destruído, todo o universo se transformaria num lugar completamente estranho para mim, de que eu não faria parte. O meu amor por Linton é como a folhagem da mata, o tempo o transformará, como bem o sei, assim como o inverno muda as árvores. 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!*

O erro de Catherine é visível a partir da frase mais célebre do romance: *Eu sou Heathcliff*. Ao verbalizar que ela é o próprio Heathcliff presume que ele acatará todas as

⁶² BRONTË, 2003, p. 106-107

decisões tomadas por ela, que ficarão juntos da maneira mais estapafúrdia: casada com Edgar Linton e com Heathcliff ao lado deles.

A perspectiva de casar-se com Linton e manter Heathcliff ao seu lado cegam as atitudes de Catherine, de modo que a jovem não percebe o quanto suas intenções seriam consideradas reprováveis. O egoísmo a torna incapaz de contrariar o que a sociedade de sua época esperava de uma jovem como ela. O desconforto de unir-se a Heathcliff é, para Catherine, maior que o prazer de unir-se a ele. Ao refletir sobre a renúncia pela qual Catherine opta, voltamos a nos ancorar em Peter Gay (2001) quando o historiador relembra Freud para refletir sobre o que significava ser burguês na era vitoriana:

Em agosto de 1883, Freud escreveu à sua noiva, Martha Bernays, respondendo à sua descrição do comportamento exuberante e barulhento dos trabalhadores e trabalhadoras numa feira: “É possível mostrar que ‘o povo’ é completamente diferente de nós na maneira como julgam, acreditam, têm esperança e trabalham. Há uma psicologia do homem comum que é bastante diferente da nossa”. A “plebe” dava livre vazão a seus impulsos, enquanto os bons burgueses se treinavam para resistir às pressões dos desejos. E isso “nos dá a qualidade do refinamento”. Os burgueses sentem as coisas mais profundamente que os pobres, que são demasiado indefesos, demasiado expostos à miséria, para serem capazes de praticar a renúncia. Por que não ficamos bêbados? Por que o desconforto e a vergonha de uma ressaca nos causam mais dor do que a bebida nos dá prazer. Por que não nos apaixonamos por um novo amor todo mês? Porque cada separação nos arranca um pedaço do coração. “E assim fazemos mais esforços para manter o sofrimento longe de nós do que para buscar nosso prazer.” Na sabedoria e no viés dessas reflexões, revela-se muito do que significava ser um burguês na era vitoriana, muito de seu brilho e de sua labuta.⁶³

Enquanto cresciam afastadas das convenções morais de sua época, Catherine e Heathcliff desconheciam os preconceitos dos quais seriam alvos com a chegada da fase adulta. Recebiam a hostilidade de Hindley e Joseph de forma despreocupada, pois o companheirismo que dedicavam um ao outro bastava. Mas um novo mundo revela-se para Catherine após ela ser atacada por um dos cães de Linton. Hóspede na casa dos Lintons, ela é apresentada às boas maneiras, à cultura, ao afeto de um lar estruturado, ganha roupas novas e femininas. O que os Lintons podem proporcionar-lhe a seduz, de forma que a jovem de espírito vivaz retorna à casa paterna “embrulhada” em uma embalagem tipicamente burguesa:

“Cathy permaneceu na Granja da Cruz do Tordo por cinco semanas, até o Natal. Durante esse tempo, o seu tornozelo se curou por completo e os seus modos melhoraram muito. A patroa a visitou com frequência naquele período, e iniciou o seu plano de reforma, tentando reavivar o

⁶³ GAY, 2001, p. 29

amor-próprio de Cathy com roupas finas e bajulações, que ela aceitou na hora. Dessa maneira, em vez da pequena selvagem e inculta, que não usava chapéu, e que saltaria para dentro de casa, correndo, ofegante, para abraçar-nos a todos, desceu de um belo potro negro, como uma pessoa muito distinta, com cachos castanhos caindo do chapéu de castor, com plumas, e um traje longo de montaria, que ela era obrigada a suspender com as mãos para movimentar-se.”⁶⁴

Os desejos de Catherine mostram-se antagônicos, mas ela parece acreditar que poderia conciliá-los. No artigo *O erro trágico de Cathy em O Morro dos Ventos Uivantes*, a autora Daise Lílian Fonseca Dias estuda os elementos que constituem o trágico e reforça a ideia de que o erro trágico da heroína – escolher Edgar em detrimento de Heathcliff – foi responsável por sua derrocada:

Foi Schelling quem iniciou a história da teoria do trágico segundo Szondi (2004); ao analisar em relação à Tragédia grega, ele se debruça sobre a ideia de contradição como um elemento fundamental do trágico. Essa contradição, para ele, era o fato de “um mortal, ser destinado pela fatalidade a ser um criminoso, lutando contra a fatalidade e, no entanto, terrivelmente castigado pelo crime que foi obra do destino” (apud Szondi, 2004, p.59). Ele enxerga o trágico como um conflito entre liberdade e necessidade, onde as duas coisas acabem se tornando vencedoras e vencidas, portanto, a tragédia seria uma honra à essa liberdade do homem por lutar contra um poder superior que seria o do destino. Reforçando essa ideia de conflito, Schopenhauer definiu o trágico como “o antagonismo da vontade consigo mesma” (apud Szondi, 2004, p.52). Ele interpreta o trágico como a autodestruição e autonegação dessa vontade que se voltaria contra si mesma. Já para Kierkegaard “o trágico é a contradição sofredora... A perspectiva trágica vê a contradição e se desespera acerca da saída” (apud Szondi, 2004, p.59). Essa contradição resulta em uma luta trágica entre duas potências, duas forças antagônicas que colidem em um conflito sem solução. Uma alternativa recorrente na literatura para tal situação é a dissolução física do herói, do personagem vítima desse confronto, sobretudo porque segundo Luna (2005, p.19), a morte “alia os dois traços essenciais à tragicidade: sofrimento e resistência à razão.”

⁶⁵

A opção de Catherine, de casar-se com Edgar Linton, trouxe-lhe trágicas consequências: a partida sem paradeiro conhecido de Heathcliff, um casamento monótono demais para os traços de sua personalidade, o retorno de Heathcliff e seus planos de vingança. Antes do retorno de Heathcliff, Catherine experimenta uma vida conjugal calma e sem grandes arroubos, sente os pequenos prazeres de uma vida de conforto e tranquilidade, coisas que ela própria nunca experimentara no Morro, mesmo durante a infância. É uma nova Catherine, pacificada pelo conforto proporcionado por Edgar Linton.

⁶⁴ BRONTË, 2003, p. 79

⁶⁵ DIAS, Daise Lílian Fonseca. In: O erro trágico de Cathy em *O morro dos ventos uivantes*. Disponível em <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/PDF/DAISE%20LILIAN%20FONSECA%20DIAS.pdf>. Acesso em 07 de dezembro de 2015.

Mas com o retorno de Heathcliff, teria Catherine se revelado uma espécie de Medeia? Catherine não mata a criança que crescia em seu ventre tampouco abandona o marido, mas escolhe a própria morte como forma de vingança, é a dissolução física da heroína tratada no artigo de Dias, *O erro trágico de Cathy em O morro dos ventos uivantes*.

2.4.2 Isabella Linton: erro e bravura

Isabella Linton teve a infelicidade de experimentar a pior parte do plano de vingança de Heathcliff: entre todos os artifícios utilizados por ele para se vingar de Catherine e de Edgar Linton, o casamento com Isabella, irmã caçula de Edgar, foi um dos mais levianos e cruéis. Isabella apaixonou-se por ele, e, após o casamento, Heathcliff a trata de maneira sórdida e apavorante. Chega a dizer que ela pode ir embora do Morro dos Ventos Uivantes, caso queira, mas aplica-lhe uma surra cruel quando esta tenta fugir. É a ingenuidade e a insensatez de Isabella que a conduzem a uma tragédia pessoal, mas também é por sua bravura que ela toma uma das atitudes mais corajosas para uma jovem mulher de sua época: ela foge para Londres, grávida, mesmo correndo o risco de perder a guarda do filho para Heathcliff caso este decidisse ir atrás dela. Quando Isabella deixa-se iludir acreditando que pode conquistar o coração de Heathcliff, ela permite que o mesmo lhe sequestre a subjetividade, Isabella deixa de refletir sobre a conduta e o caráter real do sequestrador. O trecho abaixo é o discurso de Heathcliff sobre a esposa para Nelly Dean, quando esta atende ao pedido de Isabella para visitar-lhe no Morro dos Ventos Uivantes:

- Eu diria que lhe falta é amor-próprio. Decaiu tanto que se tornou uma relaxada! Cansou de tentar agradar-me cedo demais, o que não é muito comum. Você pode não acreditar, mas na própria manhã de nosso casamento já estava chorando, querendo voltar para casa [...]. Fantasiou em mim um herói de romance, e esperava indulgências ilimitadas de minha devoção cavalheiresca. Mal posso considerá-la uma criatura racional, tanto ela teimou em formar uma ideia fantasiosa do meu caráter, agindo de acordo com as falsas premissas que acalentava. (BRONTË, 2012, p. 84-85)

Mas o resgate de sua subjetividade é conquistado por ela mesma: a fuga de Isabella é um dos atos de coragem mais genuínos de todo romance de Brontë e, muito embora não saibamos como Isabella viveu e desempenhou seu papel de “mãe solteira” durante os doze anos em que passou longe da Granja da Cruz do Tordo e do Morro dos Ventos Uivantes, podemos arriscar dizer que ela teve a paz e a liberdade que Catherine, Edgar e Heathcliff não tiveram e, acima de tudo, Isabella pôde reconquistar a si mesma.

2.4.3 Catherine (Cathy) Linton: educação e redenção

A filha de Catherine e Edgar Linton cresce ao lado do pai e sob os cuidados de Nelly. Cathy é criada dentro dos muros da Granja da Cruz do Tordo, recebendo o máximo de afeto que Nelly dedicara a alguém. O pai devota-lhe amor incondicional, e apesar da saúde sempre frágil, Edgar Linton preocupa-se com o bem-estar e a segurança da filha. Cathy atinge a juventude sem saber sobre o passado de sua família, mas carrega a doçura do pai e a vivacidade da mãe. A ocasião em que Cathy ultrapassa, pela primeira vez, os limites da granja ocorre por conta de uma viagem de Edgar que recebe uma carta de Isabela. Moribunda, suplica que Edgar vá vê-la e que assuma a criação do filho que ela teve com Heathcliff. O pai de Cathy vai ao encontro do sobrinho atendendo ao pedido da irmã. Nos dias da ausência de Edgar, Cathy passou a fazer passeios solitários pela propriedade, tendo em vista as ocupações e a idade de Nelly. Mas é quando a jovem demora a voltar para casa que Nelly descobre que o Morro dos Ventos Uivantes estava sendo o destino recorrente de Cathy.

O desenrolar da trama que envolve Cathy e Hareton passa pelo casamento forçado com o primo Linton, filho de Isabela e Heathcliff; o cárcere em que Cathy vive após a morte do pai, uma vez que sua herança passa às mãos de Heathcliff depois que Linton também falece e finalmente, o processo de desconstrução da jovem rica, burguesa e culta. O dismantelar do mundo de Cathy dá-se às avessas, de menina rica e amada, ela recebe hostilidade no novo lar, assume uma postura desgrenhada e conhece a maldição familiar que assola o Morro dos Ventos Uivantes e a Granja. Adota posturas mesquinhas em relação ao analfabetismo do primo Hareton, mas recusa violentamente as submissões que Heathcliff tenta lhe infligir. Isto porque Cathy é uma mulher inflada pelo poder da educação, cresceu tendo como companhia o pai, Nelly e eles, os livros. Este pensamento esclarecido é o fio que a mantém sã e a conduz a perceber que as características simplórias de Hareton e sua falta de instrução encobrem a nobreza de seus sentimentos. Hareton Earnshaw representa no romance de Brontë o ideal masculino, sua força física só não é maior que sua natureza dócil e generosa. Juntos, eles dissipam a nuvem de ódio que, durante duas gerações, encobriu as casas do Morro dos Ventos Uivantes e a Granja da Cruz do Tordo. Brontë, ao matar as mulheres casadas de sua obra, escolheu um caminho diferente dos finais felizes tradicionais, mas concedeu a segunda Catherine um forte poder cultural como forma de dominação e controle da figura masculina do jovem Hareton, seu futuro marido.

CAPÍTULO III – O MORRO DOS VENTOS UIVANTES PELAS LENTES DA MELANCOLIA

*Tudo o que é realmente intenso participa do paraíso e do inferno, com a diferença de que o primeiro só podemos entrevê-lo, enquanto o segundo temos a sorte de percebê-lo e, mais ainda, de senti-lo.*⁶⁶

3.1 Sobre literatura, melancolia e outras angústias

A literatura, enquanto oficina da linguagem, descobre o véu das tristezas, incertezas e negatividades. Revela, pela perspectiva da palavra, sentimentos guardados no íntimo, exilados de uma compreensão que lhes faça justiça. Através do “dizer”, a literatura recria o “sentir” e expõe a dor do existir. O literário, consciente dos infortúnios e intempéries da condição humana, traz consigo um quê de desencantamento que o torna suscetível à análises profundas da dor de, simplesmente, ser. Essa propriedade da linguagem literária, desenvolvida por Emily Brontë, ao tratar dos sofreres do homem, nos conduz por uma trama em que a melancolia é quase palpável durante o processo narrativo de *O morro dos ventos uivantes*. A estética literária utilizada por Brontë apresenta uma densa especulação sobre as prisões humanas, reais ou imaginárias, que cerceiam a prerrogativa da livre escolha das personagens, tornando-as criaturas tristes, melancólicas e angustiadas. Ao tomar como exemplo as primeiras linhas do romance de Brontë, logo encontramos um narrador que define a si mesmo como melancólico. Ermitão, o narrador-personagem Lockwood deseja a reclusão dos introspectivos e o silêncio dos lugares ermos, assim a Granja da Cruz do Tordo se parece lugar ideal para seu desejo de isolamento:

1801. Acabo de chegar de uma visita a meu senhorio – o solitário vizinho com quem eu talvez tenha de me preocupar. Esta é certamente uma bela região. Em toda a Inglaterra, não acredito que eu pudesse ter me instalado em um local tão completamente afastado do burburinho social. O Paraíso perfeito para um misantropo – e o Sr. Heathcliff e eu formamos um par adequado para dividir a desolação entre nós⁶⁷.

No decorrer da narrativa, Lockwood não deixa muitas pistas sobre as razões de seu temperamento recolhido e sua tristeza infundada, mas observa-se que se regozija ao

⁶⁶ CIORAN, 2001, p. 124

⁶⁷ BRONTË, 2014, p.25

identificar em Heathcliff, ainda que erroneamente, suas próprias características. Lockwood, assim como quase a totalidade das personagens de Brontë, detém um temperamento que nos remete ao que a Idade Antiga chamou de “patologia dos humores tristes”. Buscando entender seus próprios sentimentos, os gregos transferiram para os deuses e heróis os sofrimentos que os afligiam. Foi dessa forma que Homero teceu A Iliada, onde Belerofonte é condenado a vagar na solidão após tentar ascender ao Olimpo. A perda do apreço pela vida torna o homem melancólico, buscando a morte como se fosse uma benção, sintetizou Hipócrates. Desvendar o motivo dessa apatia, desse “desencantamento” com vida tem sido objeto de estudo de vários autores há bastante tempo. Como surge a melancolia, seus fatores desencadeadores, as consequências desse processo penoso de introspecção e sofrimento solitário são temas amplamente abordados e, inúmeras vezes, apresentam-se controversos.

Também na Bíblia encontramos densas referências à melancolia, como a ocasião em que Jó amaldiçoa o seu nascimento e lamenta a sua miséria, busca na morte o alívio para suas angústias e o fim de seu sofrimento, tornando-se exemplo da síntese de Hipócrates:

“Depois disso abriu Jó a sua boca, e amaldiçoou o seu dia.
E Jó falou, dizendo:
Pereça o dia em que nasci, e a noite que se disse:
Foi concebido um homem!
Converta-se aquele dia em trevas; e Deus, lá de cima, não tenha cuidado dele,
Nem resplandeça sobre ele a luz.
Reclamem-no para si as trevas e a sombra da morte,
Habitem sobre ele nuvens;
Espante-o tudo o que escurece o dia.” (JÓ, 3)

Se para Hipócrates a melancolia era uma doença (bílis negra), Aristóteles cuidou de relacioná-la entre a loucura e a genialidade, associando melancolia e criatividade: “o homem triste é também um homem profundo.” (Scliar, 2003, p. 70). O homem melancólico, para Aristóteles é notável e excepcional não por doença, mas por natureza. Apegando-se aos ideais de Aristóteles a escola romântica mostrou-se fortemente influenciada pela melancolia. O movimento romântico opôs-se ao racionalismo vigente e concentrou-se na ideia de uma visão de mundo baseada no homem, sua individualidade e subjetividade. Nota-se que a concepção de Hipócrates é oposta a de Aristóteles, mas ambas ainda marcam o pensamento ocidental (Scliar, 2003). Entretanto, Berlinck & Fédida (2000) demonstram por suas pesquisas que as publicações psiquiátricas da Era Contemporânea inclinam-se a empregar o termo “depressão” como sinônimo do termo “melancolia”. De

acordo com Berlinck & Fédida isso seria uma nova denominação para o que no passado convencionou-se chamar de “melancolia”. Mas o incômodo que não cala é: existe diferença entre depressão e melancolia? Para Solomon (2002) existe um número tão grande de diferentes manifestações depressivas e melancólicas que seria necessário criar uma classificação diferente para cada caso estudado mais a fundo.

Para Julia Kristeva (1989, p.18), tristeza pode ser compreendida como um “sinal de um ego primitivo, ferido, incompleto, vazio.” Diante desta forma de entender a tristeza, encontramos com um indivíduo portador de uma melancolia genuína e que, por vezes, é capaz de desenvolver um potencial artístico significativo, o que faz da melancolia uma das características responsáveis pelo aparecimento do sujeito poético. Se tomado como exemplo a biografia de Emily Brontë, submetida a uma vida de escassas relações interpessoais e vivendo em uma região inglesa gélida e isolada, podemos ponderar que o sujeito poético de Brontë encontrou, ali, um campo fértil. Na teoria de Kristeva (1989), a melancolia supõe o germinar da escrita de dentro da própria melancolia. Isto é, a referência a essa condição de interioridade da melancolia com a palavra expõe uma subjetividade literária construída na e pela escrita.

Essa tristeza vaga e, aparentemente, sem razão; esse sentimento de opressão associado a um estado de inércia e paralisia que caracteriza o estado melancólico apresenta um percurso teórico profundo sob o qual suas bases terminológicas fundamentam-se em pensadores como Hipócrates e Aristóteles, demonstrando-nos que a melancolia é preocupação humana antiga. Para os melancólicos, toda a existência denota sofrimento, estando, portanto fadados a carregar o vazio, o descontentamento e a descrença. Eis a definição da melancolia que Julia Kristeva nos apresenta: “Tento lhes falar de um abismo de tristeza, dor incomunicável que às vezes nos absorve, em geral de forma duradoura, até nos fazer perder o gosto por qualquer palavra, qualquer ato, o próprio gosto pela vida”.⁶⁸

O abismo sobre o qual Kristeva escreve surge a partir das desgraças pessoais que, num rompante, são capazes de assolar o homem, arrancando-lhe a normalidade e fazendo-o assumir um luto repentino e duradouro. Para Kristeva, nossos infortúnios nos colocam dentro de uma vida nova e impossível de ser vivida: um acidente, uma traição, a morte de alguém que amamos, são exemplos de que a existência pode se tornar dolorosa e

⁶⁸ Kristeva, Julia. In: Sol Negro: Depressão e Melancolia, p. 11

insuportável; vazia e, ainda, cheia de grandes aflições. São lutos, tristezas, desgraças, sofrimentos que assumem o mesmo significado: dor. O esforço demandado para superar esta dor, provocada pelo abismo das desgraças, não raro, é limitado e sem vitalidade, um fardo insustentável que conduz a morte como forma de vingança ou libertação, pois quando nomear razões para se continuar vivo parece tarefa penosa e impossível, é na morte que o triste encontra redenção. Pelo contrário, permanecer vivo, numa mobilização pesada para encarar dores e angústias paralisantes, é vivenciar a morte em vida:

“Vivo uma morte viva, carne cortada, sangrante, tornada cadáver, ritmo diminuído ou suspenso, tempo apagado ou dilatado, incorporado na aflição... Ausente do sentido dos outros, estrangeira, acidental à felicidade ingênua, eu tenho de minha depressão uma lucidez suprema, metafísica. Nas fronteiras da vida e da morte, às vezes tenho o sentimento orgulhoso de ser a testemunha da insensatez do Ser, de revelar o absurdo dos laços e dos seres.” (KRISTEVA, 1989, p. 12)

Essa “lucidez suprema” apresentada por Kristeva como característica singular do melancólico o situa dentro de uma atmosfera literária capaz de, a despeito de todo sofrimento que o aflige, criar um eu poético, capaz, muitas vezes, de exprimir sentimentos que nunca experimentou de fato, a exemplo da autora inglesa Emily Brontë e suas personagens em *O morro dos ventos uivantes*. Notemos a melancolia em que a personagem Catherine mergulha após o retorno de Heathcliff ao Morro dos Ventos Uivantes: um processo de autodestruição e perda da vontade de permanecer neste mundo é desencadeado na personagem; ciente de que o fim encontra-se próximo, Catherine crê que, em breve, estará melhor com a chegada da morte, pois a vida transformou-se em tormenta:

- Oh, você está vendo, Nelly? Ele não se compadece um só momento, nem para me arrancar do túmulo. É *assim* que sou amada! Bem, não importa. Esse não é o *meu* Heathcliff. E ao meu ainda amarei, e o levarei comigo, pois está na minha alma. E – acrescentou, pensativa – a coisa que mais me aborrece é esta prisão estilhaçada, afinal de contas. Estou cansada de ficar presa aqui. Anseio por me libertar e viver nesse mundo glorioso, e lá ficar para sempre. Não quero vê-lo de modo vago através das lágrimas, ou ansiar por ele confinada num coração cheio de dor, mas quero estar nele de verdade, fazer parte dele. Nelly, você acha que é melhor e mais afortunada do que eu, pois sua saúde e força estão intactas. Sente pena de mim, mas muito em breve isso irá mudar. Eu é que sentirei pena de *você*. Estarei incomparavelmente além e acima de todos vocês.⁶⁹

São atribuídos a Hipócrates os primeiros estudos sobre a melancolia, distúrbio geralmente caracterizado pela extremada falta de ânimo e a presença de um estado de espírito deprimido. Para os gregos da antiguidade, as doenças, em geral, eram causadas por

⁶⁹ BRONTË, 2012. p.90

um desequilíbrio de humor, por exemplo, se havia um excesso de bílis negra (*mela*: negro, *chole*: bile) em um indivíduo, havia uma disposição considerável à melancolia, desta forma as faculdades racionais do indivíduo acometido pela melancolia o conduziram a um abismo traduzido clinicamente como depressão, histeria e outras afecções. Coser (2003), no artigo “Depressão: clínica, crítica e ética”, por exemplo, lembra que Starobinsk (1960) ratifica que a palavra melancolia pode ser definida como um humor natural que pode – ou não – ser patogênico, ou ainda pode ser referida a uma enfermidade mental causada pelo excesso de “desnaturalização” deste humor.

Na medicina moderna essas características apresentadas por Hipócrates se aproximam bastante dos quadros depressivos associados à angústia, sensação de paralisia física e mental, e insônia recorrente. Interessante notar que, ainda que vista como doença, a melancolia acabou por atrair diversos outros campos, como a literatura e a psicologia, isto porque trata-se de enfermidade que, ao passo que machuca o espírito, serve de alimento a reflexões filosóficas cujos não-melancólicos são capazes de tecer, pois lhes falta certa dose de autocrítica. Na obra “Literatura, Violência e Melancolia”, Ginzburg (2013) lembra que Hipócrates, ao buscar uma definição de melancolia, já a relacionava ao medo e a tristeza, ambos dentro de um tempo de duração que parece ser eterno, a esse complexo processo experimentado pelo ser humano, Hipócrates chamou de melancolia. Ginzburg também recorre a Marcos Piason Natali para desvendar o indivíduo melancólico:

[...] para Freud o sujeito melancólico não delira ou se engana ao recordar o passado. Na verdade, em sua autocrítica, *ele dispõe de uma visão mais penetrante da verdade do que outras pessoas que não são melancólicas (...)* Ficamos imaginando, tão somente, por que um homem precisa adoecer para ter acesso a uma verdade dessa espécie. Os melancólicos, então, são bastante lúcidos, reconhecendo a “realidade” da morte e evitando o *divertissement* de Pascal, aquela digressão elaborada para evitar que se pense na morte: ao se descobrirem incapazes de curar a morte, os homens teriam decidido não pensar nessas coisas. O melancólico, ao contrário, pensa nessas coisas – constantemente, obsessivamente –, mas conclui que de fato a morte e a perda são irreparáveis, para então ser, compreensivelmente, dominado pela tristeza [2006a,p.72].⁷⁰⁷¹

Na Grécia antiga, a melancolia não estava, no entanto, limitada ao rol das doenças psíquicas. Por exemplo, Platão acreditava em dois tipos de loucura: uma proveniente de doença propriamente dita, outra de influências divinas, diante deste raciocínio o mesmo

⁷⁰ O trecho destacado, segundo Ginzburg, é uma citação de “Luto e melancolia”, ensaio de Sigmund Freud.

⁷¹ GINZBURG, 2013, p. 48-49.

poderia ocorrer com a melancolia, como sugere Aristóteles, no Problema XXX: “Por que razão todos os que foram homens de exceção no que concerne à filosofia, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos?” Aristóteles, implicitamente, defende que homens normais podem ser acometidos temporariamente pela melancolia, mas existe, também, uma melancolia natural que torna o seu portador diferente, sábio, genial, - genuinamente anormal.

Mas os naturalmente melancólicos parecem fadados a pagar um preço: o humor indispensável à melancolia é a tristeza, manifestação que conduz ao desespero, a angústia e ao medo. O sofrimento moral, as ideias fixas, a sensação de ruína e abandono parece ser um consenso dentre os pontos básicos do quadro clínico da melancolia. Afinal, quem pode provar a Heathcliff que Catherine o amava mais que a si mesma? Ele ouve Catherine confidenciar a Nelly que, para ela, seria uma degradação casar-se com o amigo que cresceu ao seu lado como um irmão. Ferido na alma e tomado de dor, ele desaparece do Morro dos Ventos Uivantes naquela mesma noite, sem saber que o desfecho da confissão de Catherine era justamente o amor que ela lhe dedicava:

“Casar-me com Heathcliff agora degradaria a mim mesma, por isso ele nunca saberá o quanto o amo. E não porque seja bonito, Nelly, mas porque ele é mais eu do que eu própria. Do que quer que sejam feitas as nossas almas, a minha e a dele são uma só, e a de Linton é tão diferente da minha quanto um raio de lua de um relâmpago, ou como a geada do fogo.” Antes do final desse discurso, percebi a presença de Heathcliff. Tendo notado um leve movimento, virei a cabeça e o vi levantar-se do banco e sair sem fazer barulho. Estivera escutando até ouvir Catherine dizer que seria uma degradação casar-se com ele, então não ficou para ouvir o resto. (BRONTË, p.105-106, 2003)

É o temperamento colérico de Heathcliff que o impede de ser mais forte que as duras palavras de Catherine, é a melancolia, a dor avassaladora, o despreparo em expor seus sentimentos e compreender as razões de Catherine que o fazem viver um tipo de luto, uma perda irreparável que o faz deixar o Morro dos Ventos Uivantes. A atitude de Heathcliff nos remete à obra de Sigmund Freud, “Luto e Melancolia”. O pai da psicanálise estabelece que diante de uma perda real ou ideal de um objeto que é foco libidinal, existem duas reações básicas: o luto como uma condição normal e seu correspondente patológico, a melancolia. (COSER, 2003). O luto de Heathcliff não é latente, ao contrário, é um sentimento de perda e impotência evidentes e, para Freud, a melancolia se revela como uma condição patológica, isto é, com o decorrer do tempo torna-se mais complexa e assume graus mais intensos, pois está relacionada a uma ou sucessivas perdas, ou ainda, à

simples situações de frustração ou desprezo. Heathcliff dá como certa a perda de Catherine e vivencia uma experiência de desolação. Para Coser (2003), a pessoa que vivencia esse processo entra num estado de desencantamento com tudo ao seu redor, parece que o tempo passa mais lentamente e tudo conspira contra ela. É o que observamos nas atitudes de Heathcliff após ouvir a confissão de Catherine: ele opta pelo isolamento ao abandonar o Morro dos Ventos Uivantes sem despedidas, enriquece durante o período de ausência e retorna, à procura de vingança.

A literatura, inevitavelmente, tem dado testemunho às grandes inquietações da mente. O mais notório dos melancólicos seria Hamlet, o príncipe da tragédia de Shakespeare. Walter Benjamin (1892 – 1940) aponta Hamlet como paradigma do ser melancólico em sua obra *Origem do drama barroco alemão*. De acordo com a leitura de Benjamin é possível enxergar o seguinte sobre Hamlet:

[...] somente Hamlet é espectador das graças de Deus; mas o que elas representam para ele não lhe basta, pois apenas seu próprio destino lhe interessa. Sua vida, objeto do seu luto, aponta antes de extinguir-se, para a Providência cristã, em cujo regaço suas tristes imagens passam a viver uma existência bem-aventurada. Só numa vida como a desse Príncipe a melancolia pode dissolver-se, confrontando-se consigo mesma. O resto é silêncio. (Benjamin, 1984, p. 180)

Para Hamlet, a melancolia é resultado do universo doente do qual ele próprio fazia parte: desiludido com o mundo, ciente de que o tio matara seu pai a fim de tomar-lhe o trono e incapaz de executar uma vingança contra o novo rei, Hamlet experimenta a falência de seus valores e caminha para a própria morte ao propor um plano de vingança contra o assassino de seu pai. Durante a trama, inúmeras vezes, Hamlet demonstra certa apatia e inércia, o que corrobora a “teoria humoral” de Hipócrates, que foi difundida durante a Idade Média na Europa. Segundo essa concepção hipocrática, o homem possui quatro humores que se relacionam diretamente com os quatro elementos da natureza, com as quatro estações e as quatro idades do homem (infância, juventude, maturidade e velhice).

Entre os romanos se consolida a tese de que a prevalência do elemento “sangue” em um indivíduo determinaria o temperamento “sanguíneo”; a prevalência da “bílis amarela” garantiria um temperamento colérico; da bílis negra, um temperamento melancólico; e da fleuma, um temperamento fleumático. Esta teoria dos humores encontra-se catalogada no Tratado da Natureza do Homem onde Hipócrates associa a melancolia ao outono e assim a define: “quando a tristeza e o medo persistem por muito tempo, um tal

estado é melancólico” (Hipócrates 2005:512). Nota-se que a ideia de melancolia para Hipócrates parece estar intimamente relacionada com o conceito de apatia, uma espécie de desinteresse geral, indiferença ou até mesmo uma falta de sensibilidade aos acontecimentos ao redor, um estado negativo permanente, disforme e que pedia por intervenção médica, uma vez que era acarretado pelo excesso da bÍlis negra. A teoria de Hipócrates nos conduz a refletir sobre o comportamento adotado por Catherine antes de seu final trágico. Apática, após a violenta discussão entre o marido Edgar Linton e Heathcliff, Catherine entrega-se a um profundo sentimento de tristeza e desgosto e, mesmo a gravidez, que poderia fornecer-lhe motivos para suplantar os desagradáveis acontecimentos ocorridos após o retorno de Heathcliff, não é capaz de tirar-lhe do estado fúnebre.

3.2 Heathcliff, o melancólico anti-herói

Sobre os fatos relacionados a relacionados a Heathcliff antes de chegar ao Morro dos Ventos Uivantes nada é revelado ao leitor, de forma que as informações disponíveis são apenas as de que “vagava pelas ruas de Liverpool” (BRONTË, 2003, p. 63), falava “coisas que ninguém conseguia entender...” era “uma criança escura, maltrapilha e de cabelos negros... parecia mais velho que Catherine.” (BRONTË, 2003, p. 62). Nome também não tinha, de forma que, segundo a narrativa de Nelly Dean, “...haviam o batizado com o nome de Heathcliff. Era o nome de um filho do patrão que morrera ainda pequeno, e que lhe serviu desde então de nome de batismo e sobrenome.” (BRONTË, 2003, p.63). Sobre o nome que a personagem recebeu é inevitável acreditar que não fora apenas uma questão de escolha, mas também de simbologia: As palavras *heath* e *heathen* têm a mesma raiz, significando, a primeira, *charneca (matagal)*, e a segunda, *pagão e selvagem*. Já *Cliff* tem o sentido de *penhasco escarpado*.⁷²

Além da lacuna sobre seu passado, a chegada de Heathcliff marca o início de um desequilíbrio nas relações familiares. Apiedado, o Sr. Earnshaw passa a tratar Heathcliff como um filho, o que desperta a raiva da esposa, que o recrimina por eles não possuírem condições financeiras de alimentar e cuidar de mais uma criança. Catherine é tomada por um sentimento de compaixão e logo se torna amiga do menino, mas é Hindley, o filho mais velho, que sofre uma mistura de ciúmes, ódio e inveja de Heathcliff.

A técnica de narração utilizada deixa muitas perguntas sem respostas em relação ao passado de seu protagonista e a possibilidade dele ser filho bastardo, vejamos: o Sr.

⁷² BRONTË, 2003, p.29. Nota de rodapé disponível na edição da Editora Landy.

Earnshaw não deixa claro os motivos para uma viagem tão longa (cada trajeto de ida e volta tinha 96 quilômetros, ambos feitos a pé), o afeto desmedido do patriarca dos Earnshaws não tinha motivo aparente, uma vez que Heathcliff não demonstrava correspondê-lo da mesma forma e, ainda, pela idade de Heathcliff (algo em torno de 7 a 8 anos) supõe-se que ele próprio possuía recordações muito vivas acerca de suas origens, mas silencia acerca de todas elas. Fato é que somos inclinados, devido a engenhosidade do discurso empregado, a concluir a intenção de Emily Brontë em deixar muitas perguntas sem repostas e, desta forma, silenciar (?) sobre temas polêmicos numa sociedade extremamente opressora.

Caminhando entre o “dizer” e o “não-dizer”, Emily Brontë estabelece sentido mesmo estando em silêncio, oferecendo ao leitor mais atento uma atmosfera de incompletude e que nos conduz a frase do diretor de cinema Robert Altman na introdução do roteiro de *Short Cuts: cenas da vida*: “As histórias são mais sobre o que você não sabe do que aquilo que você conhece, e o leitor preenche os espaços em branco.” Desta maneira, permaneceremos, enquanto leitores, preenchendo de hipóteses os acontecimentos acerca do passado da criança e do adulto Heathcliff, sua vida antes de chegar à casa do Morro dos Ventos Uivantes e sua trajetória durante os dois anos em que se ausenta.

Embora o estudo do silêncio no discurso não seja objeto de pesquisa desta dissertação ele contribui para nossas reflexões acerca do temperamento demoníaco e melancólico da personagem Heathcliff. É em silêncio que o menino suporta os maus tratos de Hindley. A analista do discurso Eni P. Orlandi (2007) situa o silêncio em posição indissociável ao discurso. Para tanto, Orlandi estabelece os seguintes pressupostos: estar em silêncio é estar no sentido; enquanto linguagem, o discurso tem um caráter de incompletude; há processos de produção de sentidos silenciados; o silêncio é o real do discurso. Portanto, há sentido no silêncio, sendo este lugar de polissemia. Para Orlandi, “o silêncio, mediando as relações entre linguagem, mundo e pensamento, resiste à pressão de controle exercida pela urgência da linguagem e significa de outras e muitas maneiras.”(ORLANDI, 2007, p.37).

Estigmatizado, Heathcliff silencia acerca dos maus tratos que sofre e é Nelly quem aponta, em diversas cenas, os primeiros sinais da natureza melancólica do menino:

“Suportava as surras de Hindley sem piscar ou derramar uma lágrima, e os meus beliscões o faziam apenas respirar fundo e abrir os olhos, como se se houvesse machucado por acidente e ninguém tivesse culpa.” (BRONTË, 2003, p. 63-64).

“De fato, era-lhe tão raro reclamar de provocações como essas, que acreditei, do fundo do coração, que não era vingativo”(BRONTË, 2003, p.56)

O período em que Catherine passa na Granja da Cruz do Tordo representa o martírio do jovem Heathcliff, e seu estado de melancolia parece chegar ao apogeu, afinal de todas as perdas conhecidas do personagem é a ausência de Catherine a que ele mais sente. Apático, Heathcliff, que já não nutria por si grandes cuidados, entrega-se a um abandono de si próprio:

“Se, antes da ausência de Catherine, era desleixado e sem cuidados, agora estava dez vezes pior. Ninguém, além de mim, se preocupava em chamar-lhe a atenção para a sujeira e o obrigava a lavar-se pelo menos uma vez por semana, e rapazes da sua idade raramente têm natural afinidade com água e sabão. Portanto, sem mencionar as roupas, que estavam no corpo há três meses, enfrentando lama e pó, e o cabelo grosso e despenteado, o rosto e as mãos estavam encardidos ao extremo.” (BRONTË, 2003, p.80)

Após o retorno de Catherine, Heathcliff tenta mostrar-se “apresentável”, pedindo a Nelly que o ajude na missão de ficar limpo e bem-vestido e, durante uma conversa com a governanta, por quem ele parece nutrir verdadeiro apreço, Heathcliff revela sua dor em invejar Edgar Linton: “ – *Mas, Nelly, mesmo que eu o derrubasse vinte vezes, isso não o deixaria menos bonito ou me faria mais elegante. Queria ter cabelos louros e a pele clara, vestir-me e comportar-me como ele, e ter a sorte de ser tão rico como ele vai ser!*”(BRONTË, 2003, p.83)

É um sentimento de inferioridade experimentado por Heathcliff. Mesmo que fisicamente mais forte que seu rival, Edgar Linton, ele se sente “menor” e elabora para si uma consciência negativa, externando uma evidente baixa auto-estima. Quando Catherine foi mordida por um dos cães dos Lintons, ela e o meio-irmão ficam cinco semanas separados, uma vez que os Lintons resolvem acolher Catherine até que a jovem se restabeleça. Com o retorno da jovem, agora dona de bons modos e refinamento, Heathcliff sente-se rejeitado, e rejeição talvez seja a maior de suas fragilidades. O processo demoníaco de Heathcliff surge à medida que seu estado melancólico aumenta, pois ele percebe o quanto Catherine tem se afastado:

– Não me dispense por causa desses seus amigos tolos e desprezíveis! Algumas vezes, fico a ponto de reclamar que eles... mas eu não...
– Que eles o quê? – exclamou Catherine, fixando-lhe o olhar com a fisionomia perturbada. [...] Sobre o que estava a ponto de reclamar, Heathcliff?
– Nada... dê só uma olhada no calendário da parede – apontou para uma folha, com moldura, pendurada perto da janela e continuou: – As cruzes

representam as tardes que passou com os Lintons, e os pontos, as que passou comigo. Percebe? Marquei todos os dias.

– Tolice... muita tolice, como se eu prestasse atenção! – replicou, em tom irritado. – E por que isso?

– Para mostrar que *eu presto atenção*. – disse Heathcliff.

– E deveria estar sempre ao seu lado? – perguntou, irritando-se ainda mais. – E o que ganho com isso? Do que está falando? Deve ser mudo ou um nenê, considerando as coisas que diz ou faz para me divertir.

– Nunca disse antes que eu falava muito pouco ou que não gostava da minha companhia, Cathy! – exclamou Heathcliff, muito agitado.

– Quando as pessoas nada sabem ou nada dizem, não existe companhia – resmungou.⁷³

Movido pelo desejo de ter Catherine perto de si, Heathcliff deixa que sua melancolia se torne algo aparente, suas palavras são marcadas pela surpresa de descobrir-se uma companhia pouco ou nada significativa para aquela a quem dedicava devoção e fidelidade. O encantamento de Catherine com o estilo dos Lintons faz Heathcliff sentir-se humilhado e posto de lado, pois estes são alguns dos perigos que rondam os melancólicos. Jean Starobinski, no livro *A melancolia diante do espelho* (2014), escreve como Baudelaire era familiarizado com os perigos da melancolia:

Baudelaire de certo conhece todo o perigo da melancolia. Ele sabe ler, naquilo que o seduz, “uma amargura recorrente, fruto de privação ou desespero”, e ainda, “as necessidades espirituais, as ambições tenebrosamente reprimidas. Não é o caso de invocar Freud para interpretar essa repressão; o próprio Baudelaire fala desse “humor, histérico para os médicos, satânico para aqueles que pensam um pouco melhor que os médicos...”⁷⁴

Essa amargura recorrente de que tratou Baudelaire é identificada em Heathcliff através da rejeição que Catherine, (in?)voluntariamente dedica ao amigo e que é traduzida em revolta; e revoltas, geralmente, andam acompanhadas de violência. Tem início o processo demoníaco de Heathcliff: pouco tempo depois, ele deixa o Morro dos Ventos Uivantes. Emily Brontë nada revela a respeito dos acontecimentos que envolvem Heathcliff durante os anos em que permanece desaparecido, mas especula-se que provavelmente ele tenha estado na guerra: “*é você mesmo, Heathcliff! Mas muito diferente! Serviu como soldado?*” (BRONTË, 2003, p. 118) ou que tenha participado do tráfico de escravos, fato que explicaria como enriquecera e o sotaque estrangeiro percebido por Nelly na ocasião de seu retorno: “*Era uma voz profunda, com sotaque estrangeiro, mas tinha algo na maneira de pronunciar o meu nome que me soou familiar.*” (BRONTË, 2003, p. 117).

⁷³ BRONTË, 2003, p.96-97

⁷⁴ STAROBINSKI, 2014, P. 22

Aparentemente, Heathcliff perdoou aqueles que o violentaram, ele passa a fazer visitas a Catherine e hospeda-se no Morro dos Ventos Uivantes. Logo, Nelly Dean e seu jovem patrão percebem que seus verdadeiros objetivos envolvem ódio e vingança, o demônio revela-se. Isabella Linton se apaixona por ele, e o plano de tomar para si as duas casas que o odiavam é compreendido por Edgar Linton que nota o interesse afetivo da irmã Isabella pelo visitante:

O seu irmão, que a amava com ternura, ficou consternado com a sua estranha preferência. Deixando de lado a degradação de um casamento com um homem sem nome, e o possível fato de que a sua propriedade, na falta de herdeiros do sexo masculino, pudesse passar para as mãos de semelhante pessoa, era sensato o bastante para compreender a intenção de Heathcliff. Sabia que, embora a sua aparência tivesse mudado, a sua natureza permanecia inalterável e inalterada. E como temia aquela natureza! Aquilo o revoltou, e ele se retraiu diante da ideia de confiar Isabella à sua guarda. (BRONTË, 2003, 124)

O breve papel de bom moço representado por Heathcliff logo cai por terra, pois ele mesmo não esconde seu desapareço por Isabella que, parecendo influenciada por um espírito demoníaco, não enxerga o ódio que ele carrega contra todos, inclusive contra ela mesma. As ações diabólicas de Heathcliff nos inclinam a uma análise do Mal, bem como do sentido da palavra “demônio”.

Pouco antes de tomar Isabela como esposa, Heathcliff expõe seu completo desprezo pela cunhada de Catherine quando esta lhe conta sobre os sentimentos que a jovem nutre por ele:

- Isabella está morrendo de amor por você há várias semanas, e esta manhã enfureceu-se por sua causa. Acabou proferindo uma porção de ofensas, só porque lhe mostrei com bastante clareza os seus defeitos para abrandar sua adoração por você. Mas não pense mais nisso: eu queria castigá-la pelo seu atrevimento, só isso. Gosto demais dela, meu querido Heathcliff, para permitir que a agarre e devore.

- E eu gosto muito pouco dela para me arriscar a tanto – disse ele – a não ser de um modo muito macabro. Você ouviria falar de coisas estranhas, se eu vivesse sozinho com aquela cara enjoativa e cerosa.⁷⁵

Uma das passagens mais violentas e claras sobre a crueldade de Heathcliff fica evidenciada em seu diálogo com Nelly Dean onde relata seu comportamento para com a esposa Isabella:

⁷⁵ BRONTË, 2012. p. 60

[...] Fantasiou em mim um herói de romance, e esperava indulgências ilimitadas da minha devoção cavalheiresca. Mal posso considerá-la uma criatura racional, tanto ela teimou em formar uma ideia fantasiosa do meu caráter, agindo de acordo com as falsas premissas que acalentava. [...] Foi um esforço fantástico de perspicácia descobrir que eu não a amava. [...] Ela não pode me acusar de exibir um único sinal de gentileza enganosa. *A primeira coisa que me viu fazer, quando saímos da Granja, foi enforcar sua cachorrinha.*⁷⁶

A personalidade demoníaca de Heathcliff atinge Hareton, também. O filho de Hindley cresce sob sua tutela; e seu temperamento, durante a infância e parte da juventude, será diretamente afetado pelo desafeto do pai. Hareton, no convívio diário com Heathcliff, acaba por absorver suas influências malignas, adquire um comportamento hostil e violento para com o mundo e as pessoas ao seu redor, a inocência típica das crianças vai se apagando, de forma que ele mais parece um filhote de animal selvagem. Hareton é usado como instrumento da vingança de Heathcliff e desconstruí-lo significava dizimar os Earnshaw para sempre, assim como tomar a herança da filha de Catherine e Edgar o fazia senhor de tudo que, outrora, fora daqueles a quem odiou profundamente. Debaixo desta influência maligna, Hareton perde a doçura comum às crianças e é Nelly Dean, durante uma visita ao Morro dos Ventos Uivantes, quem nota que a malignidade de Heathcliff contaminou à desafortunada criança:

- Hareton, sou eu, Nelly! Nelly, a tua ama.
Ele se afastou para longe do alcance do meu braço e apanhou uma pedra.
- Vim para ver teu pai, Hareton – acrescentei, vendo pela sua atitude que, se ele guardava na memória a lembrança de Nelly, não a reconheceria em mim.
Hareton levantou a pedra para atirá-la. Comecei a falar, tentando acalmá-lo, mas não pude deter-lhe a mão: a pedra atingiu minha touca. Então, os lábios do menininho passaram a balbuciar uma torrente de maldições; e quer as compreendesse ou não, ele as dizia com ênfase, o que distorcia seus traços infantis numa chocante expressão de malignidade [...]. A ponto de chorar, peguei uma laranja do bolso e ofereci ao menino, tentando apaziguá-lo. Ele hesitou, depois a arrancou da minha mão, como se temesse que eu fosse apenas tentá-lo, para depois desapontá-lo. Mostrei-lhe outra laranja, segurando-a fora do seu alcance.
- Quem te ensinou essas lindas palavras, meu menino? – indaguei. – Foi o pastor?
- Maldito o pastor e tu também! Dá-me isso! – retrucou a criança.
- Conte-me onde aprendeu essas coisas e eu te dou a laranja. – disse eu. – Quem é o teu mestre?
- O diabo do papai – foi a sua resposta.
- E o que é que aprendes com o teu papai? – continuei.
Ele pulou para pegar a fruta; levantei-a mais alto.

⁷⁶ BRONTË, 2012. p. 85. Grifos nossos

- Que é que ele te ensina? – perguntei.
- Nada – disse o menino – só me diz pra ficar fora do caminho. Papai não me suporta, porque eu xingo ele.
- Ah! E é o diabo que te ensina a xingar o papai? – observei.
- Sim... Não! – ele hesitou.
- Então, quem é?
- Heathcliff.
- Perguntei-lhe se gostava de Mr. Heathcliff.
- Gosto! – respondeu ele de novo.⁷⁷

A empatia que Hareton nutre por Heathcliff remete àquela desenvolvida pelos reféns do caso criminal que deu origem ao termo psicanalítico Síndrome de Estocolmo. Em 1973, os suecos assistiram a um assalto a banco com final, no mínimo, curioso: os funcionários mantidos em cárcere durante seis dias passaram a defender seus sequestradores e apresentaram atitudes de afeto e piedade para com os mesmos durante o processo criminal. Foi o psicólogo Nils Bejerot quem primeiro cunhou o termo que passaria a ser adotado pela psicologia. A vítima desenvolve, involuntariamente, uma identificação emocional e afetiva para com seu sequestrador afastando-se da situação de perigo em que se encontra, de forma que se torna incapaz de mensurar os riscos a que esta sendo submetida. No artigo *Síndrome de Estocolmo: A natureza humana não se reconhece*⁷⁸, de Fernand Koda, as vítimas de sequestro, sobreviventes de cenários de guerra e pessoas submetidas a quaisquer tipos de cárcere são potencialmente suscetíveis a desenvolver a patologia.

Tal qual as vítimas da síndrome de Estocolmo, Hareton não tem consciência do mal que Heathcliff lhe inflige e funciona como arma de tortura contra Hindley. Hareton renega o pai em favor de Heathcliff, de modo que não se sente submetido a um alto grau de intimidação. Heathcliff amaldiçoa Hindley todas as vezes em que este maltrata o próprio filho. Hareton, criança, sente-se mais protegido ao lado de Heathcliff, portanto. É um mecanismo irracional de defesa que a criança assume a partir das atitudes sádicas adotadas pelo maior inimigo de seu genitor. Hareton toma para si o comportamento violento de Heathcliff, em uma vã tentativa de projetar sentimentos afetivos na figura atormentada e maldosa, a fim de conseguir alguma migalha de proteção por parte de seu agressor. Heathcliff toma os bens de Hindley valendo-se de seu vício em bebidas e jogos, deixando-o humilhado até a morte e, conseqüentemente, fazendo de Hareton um infeliz sem herança alguma. Mas apesar disso, Hareton cresce considerando o maquiavélico Heathcliff pessoa

⁷⁷ BRONTË, 2012, p. 62

⁷⁸ Disponível em <https://brasilpolitico.wordpress.com/2008/04/27/sindrome-de-estocolmo-a-natureza-humana-nao-se-reconhece/>. Acesso em 02 de janeiro de 2016

de moral e valia, não permitindo que ninguém ouse lhe difamar. Recorrer a este padrão psicológico não é algo incomum na literatura, basta lembrarmos dos irmãos Grimm em A Bela e a Fera. Muito embora Hareton tenha experimentado a deterioração promovida por Heathcliff, conserva, no íntimo, traços de uma personalidade pacífica e bem-aventurada e Nelly demonstra compreender esta espécie de paradoxo ao analisar a fisionomia do rapaz:

“[...] pobre sujeito, que era bem constituído, jovem, atlético, com belas feições, robusto e saudável, mas usava roupas adequadas às suas ocupações diárias na herdade, e às caçadas a coelhos e outros animais, praticadas entre as urzes. Apesar disso, pensei ter vislumbrado na sua fisionomia um espírito dotado de melhores qualidades do que as que o seu pai jamais possuía. Boas coisas perdidas no meio da selvajaria das ervas daninhas, cujo viço ultrapassava em muito a sua pouca cuidada educação. Era, contudo, a evidência de um solo rico, em que se pode produzir uma profusão de cultivos sob outras circunstâncias favoráveis.” (BRONTË, 2003, p. 214)

É no casamento com Cathy e na sua alfabetização, através do auxílio da mulher que ama, que ocorre a redenção de Hareton que também representa o desfecho da maldição do Morro dos Ventos Uivantes. Para o romancista Cristovão Tezza, em sua resenha sobre o livro, na obra de Emily Brontë

“sente-se na obra, por exemplo, a valorização da família como núcleo da vida, uma novidade do século XIX. Também se percebe a invenção da “infância”, a criança inocente e feliz já entendida como criança, e não como um pequeno adulto. Há também, muito forte a ideia da alfabetização como um valor positivo a ser estendido a todos; o próprio livro, aliás, é um objeto de desejo das crianças.⁷⁹”

As incontáveis qualidades negativas de Heathcliff são construídas ao longo do romance de forma intrínseca, passando da melancolia dos primeiros anos no Morro à plena degradação após a morte de Catherine. O menino órfão e cigano, encontrado vagando faminto pelas ruas de Liverpool por Mr. Earnshaw, chega ao Morro dos Ventos Uivantes praticamente mudo, logo ganha o apreço do patriarca e de Catherine, mas sua personalidade fria impede-o de demonstrar reciprocidade pelos sentimentos que Mr. Earnshaw nutre. Heathcliff, ainda criança, foi duramente maltratado por Hindley e Nelly, sendo esta última mandada embora da casa pela desumanidade e covardia que despendia ao menino. Mas, curiosamente, é Nelly quem reconhece os primeiros sinais da natureza melancólica de Heathcliff:

⁷⁹ Disponível em http://www.cristovaotezza.com.br/textos/resenhas/p_0412classicos.htm. Acesso em 20 de abril de 2016.

Ele parecia uma criança taciturna e paciente – talvez um tanto endurecida pelos maus tratos. Suportava os tapas de Hindley sem piscar ou derramar uma lágrima; e os meus beliscões só o faziam respirar fundo e abrir os olhos, como se tivesse se ferido por acidente e ninguém fosse culpado.⁸⁰

O tratamento dispensado a Heathcliff era suficiente para transformar santo em demônio e sua maneira resiliente despertava, ainda mais, o ódio de Hindley. Mas é o impacto da violência a que foi submetido de forma contínua que pesa sobre o caráter vil que Heathcliff assume na fase adulta. Podemos falar, de acordo com Jaime Ginzburg (2012, p. 11), na violência dentro de uma delimitação específica, compreendida como uma situação onde alguém ou alguns produzem danos físicos a outros, é ato deliberado, existe dolo em machucar ou mutilar o corpo do outro.

3.3 A face feminina da depressão na obra *O Morro dos Ventos Uivantes*

Há tempos a literatura nutre profundo interesse pelo tema da depressão, da melancolia e da angústia; personagens deprimidos são recorrentes e costumam exercer fascínio em seus leitores. Figuras que experimentam e vivem afligidos pela depressão proporcionam uma experiência vicária em seus leitores. C.S. Lewis, autor de *A Abolição do Homem* e *As Crônicas de Nárnia*, certa vez, declarou que “nós lemos para ter a certeza de que não estamos a sós.” É preciso encontrar no outro um semelhante, alguém que sinta e viva como nós, capaz de dizer o que está em nós, mas que somos incapazes de expressar, definir, colocar para fora. Todavia, é preciso ter em mente que a depressão é, primeiramente, abordada como assunto médico, seu diagnóstico e protocolo de tratamento são conduzidos por um psiquiatra.

O termo “depressão” origina-se do latim *de* (baixar) e *premere* (pressionar), portanto *depremere* significa “pressão baixa”. O termo foi introduzido nos debates sobre a melancolia durante o século XVIII, mas foi nos séculos XIX e XX que os estudos sobre o “mal do humor” – termo cunhado por Cordás, Nardi, Moreno & Castel em 1997 – avançariam significativamente. A doença “depressão”, frequentemente, é detectada a partir de sintomas que persistem por relativa duração, frequência e intensidade, e é minuciosamente descrita por manuais psiquiátricos internacionalmente reconhecidos e difundidos, como é o caso do Manual diagnóstico e estatístico de transtornos mentais – DSM-IV, de 1995.

⁸⁰ BRONTË, 2012. p. 21

No campo da psicanálise Freud dedicou muito de seus estudos a depressão e a angústia, caracterizadas pela perda ou ausência de um objeto. “Como se origina a angústia? Tudo que sei a respeito é o seguinte: logo se tornou claro que a angústia de meus pacientes neuróticos tinha muito a ver com a sexualidade.” (Freud, 1894, p. 229) Foi exatamente na psiquiatria que surgiram os conceitos mais sólidos sobre o tema, desde o diagnóstico, a questão da fragilidade hereditária e das adversidades ambientais como fatores contribuintes e os tratamentos quimioterápicos disponíveis. É refletindo sobre fatores como hereditariedade e adversidades ambientais que observa-se que, no século XIX, as mulheres eram as mais acometidas pelo mal da melancolia e da depressão em razão da realidade a qual estavam inseridas: viviam a pressão de uma sociedade machista que as considerava seres humanos “menores”, exerciam papel secundário quando tentavam fazer parte do mercado de trabalho, suas necessidades, sentimentos e opiniões eram, majoritariamente, silenciados pelas vozes masculinas. As mulheres que sonhavam viver um amor considerado impróprio devido as diferenças de classe social e raça, as mulheres que mantinham relacionamentos com homens comprometidos costumeiramente entravam num estado de melancolia que as adoecia, e muitas vezes, as levava a morte.

Na literatura, inúmeras personagens deprimidas tornaram-se célebres, como Daisy Buchanan na obra de Fitzgerald, *The Great Gatsby*. Daisy é alguém invejável: é linda, rica, mora em uma mansão, tem um marido bonito, é cortejada por outros homens; todavia demonstra uma completa insatisfação com a sua própria vida, aprisionada em tristeza, melancolia e depressão profunda. Mas quantos fantasmas são capazes de habitar a mesma mulher? Quantos medos e traumas a conduzem a um estado melancólico e depressivo capaz de lhe roubar o viço? No universo de *O Morro dos Ventos Uivantes* as principais personagens femininas parecem presas a um estado de embotamento, conforme observamos nas seguintes passagens: “*Catherine ficava, vez por outra, melancólica e ensimesmada, o que era respeitado com o silêncio solidário do marido [...]*” BRONTË, 2003, p. 117; “*Todos nós tínhamos notado, durante algum tempo, que a Srta. Linton se consumia e se lamentava por alguma coisa. Foi ficando aborrecida e mal-humorada [...] se enfraquecia e definhava a olhos vistos.*” BRONTË, 2003, p.124

Engessadas em seus corpos, vivenciam sentimentos de incapacidade total, como Catherine quando do retorno do homem por quem nutria paixão avassaladora, Isabella após o casamento com o inimigo do irmão, Cathy durante os anos em que se tornou cativa do genitor de seu falecido marido. Em comum, os fatores desencadeadores do estado

depressivo e melancólico, isto é, da angústia de todas elas estavam ligados ao mesmo homem: Heathcliff.

As personagens de Emily Brontë reúnem em si sentimentos que oscilam de forma ambígua e perturbadora, nutrem amor e ódio, ferem e desprezam a si e aos outros, são vítimas, são algozes, assumem um comportamento melancólico-depressivo que, talvez, nos revele muito de sua própria autora. O estilo literário de Brontë nos deixa a impressão de que suas personagens carregam suas próprias projeções e fantasias. Isto porque a própria Brontë pertencia a uma classe social que não era considerada propriamente pobre, mas que enfrentava dificuldades financeiras, como indica as cartas trocadas entre Charlotte e Emily e os diários que a autora manteve durante alguns anos. A condição financeira dos Brontë não permitia que as filhas fossem mandadas a boas escolas, nem que conquistassem um “bom casamento”. Experimentar as profissões de governanta e tutora não a libertou de um espírito introspectivo e tímido, que parece beirar o patológico fazendo de seus esforços para viver no burburinho londrino inúteis. Ela volta ao lugar distante e ermo onde crescera para cuidar da casa, do irmão viciado em álcool e ópio, aniquilado por um amor infeliz, e escrever. Isolada e experimentando vicariamente a dor do irmão Branwell, ela prova que os contos de fada não são para os homens.

O morro dos ventos uivantes compõe-se de laços sociais impostos e as tensões que estes carregam, diversas vezes, justificam suas rupturas abruptas; quando Catherine decide casar com Edgar Linton, aceita para si o destino que os valores sociais vitorianos lhe impõe, mas sua personalidade revolta-se com a própria decisão ao ponto do corpo adoecer. Após a forte tempestade que cai na noite em Heathcliff desaparece, Catherine contrai meningite e seu temperamento fica, para sempre, instável e frágil como narra Nelly:

[...] nunca me esquecerei da cena que ela fez quando chegamos ao aposento. Aterrorizou-me. Pensei que enlouquecera, e implorei a Joseph que fosse buscar o médico. Era o início de um delírio. O Sr. Kenneth, assim que a viu, declarou-a muitíssimo doente [...] prescreveu-me que só lhe desse sopa de aveia com água e soro de leite, e que tomasse todo o cuidado para que ela não se atirasse escada abaixo ou pela janela.⁸¹

Se o estopim da doença que deixará marcas permanentes em Catherine foi a partida de Heathcliff somada à pressão de fazer um casamento conforme os padrões de sua época, chegamos a uma reflexão sobre o fato de que, ainda hoje, os fatores que levam

⁸¹ BRONTË, 2003, p. 113

alguém a um estado melancólico devem-se, também, as tensões suportadas pelo indivíduo. O diretor de cinema dinamarquês Lars Von Trier, no filme *Melancholia* (2011), narra a trajetória da jovem Justine, bela, com excelente emprego e uma promessa de vida perfeita ao lado do marido. Mas Justine está melancólica e, durante a festa de seu casamento, ela pede demissão e trai o marido. Apesar de serem desconhecidas as causas que a conduziram para aquele deplorável estado de espírito, Justine pode ser comparada a Catherine, no que diz respeito a ambas sofrerem uma forte pressão para se enquadrar em uma estrutura social engessada e, interessante notar, tanto Justine quanto Catherine passam da melancolia a um grave quadro de depressão: perdem o vigor pela vida e o interesse pelas coisas que costumavam apreciar.

CONCLUSÃO

Em *O morro dos ventos uivantes* é vã a tarefa de estabelecer limites entre o bem e o mal, isto porque suas personagens podem ir da mesquinhez à doçura, da perversidade à bondade em um virar de páginas. Emily Brontë, segundo o que a própria irmã Charlotte escreveu sobre ela, quando revelou-lhe autoria da obra após sua morte, tinha uma natureza única, avessa aos sons do mundo e apegada ao lar, para onde desejou voltar tão logo percebeu que jamais se adaptaria a outro lugar. A natureza de Emily Brontë parece metaforicamente ligada a de seus personagens, Catherine e Heathcliff, isto é, os três jamais se ajustariam a uma vida regida pelos ritos sociais. Assim como o estereótipo da mulher que se casa para dar continuidade a uma linhagem de sangue nobre e respeitável não condizia com o espírito livre de Catherine, assim também acontecia com a natureza de Emily Brontë: ambas buscam subverter os padrões que as conduziam.

É irrelevante repetir que a única obra de Emily Brontë a torna uma exímia contadora de histórias e dentre as lições que *O morro dos ventos uivantes* nos fornece, talvez uma das mais fortes seja a deixada por Brontë nas últimas estrofes de seu poema *Eu não tenho a alma covarde* (BRONTË, p. 411-412, 2003):

*Com o amor de um grande enleio
Teu espírito o tempo eterno anima,
Para cima e de permeio,
Muda, apóia, dissolve, cria e ensina.*

*Se a Terra e a luz se acabassem,
Se não houvesse sóis nem universos,
E se, só, 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.*

Em seus últimos versos, Brontë apresenta ao leitor sua devoção e crença em algo Divino, uma força sagrada que dá vida e guia o destino. O verso “*Muda, apoia, dissolve, cria e ensina.*” mostra como a Natureza age no processo de transformação universal: os verbos utilizados descrevem uma evolução do mundo, o seu começo, a sua manutenção e, em seguida, a sua dissolução, para voltar a ser criado e constituído. Assim acontece com as

mortes de Catherine e Heathcliff. A morte não é o fim, pois Brontë faz com que esse amor transponha as barreiras entre mundo físico e o Divino. Também, dá nova esperança e fôlego ao leitor quando apresenta Cathy e Hareton vivendo um amor sereno e jovial. Esse embate entre o Divino e o Terreno é descrito por Virgínia Woolf (1916): “Percebemos em *O morro dos ventos uivantes* essa grandiosa ambição, esse esforço meio frustrado e, no entanto, cheio de magnífica convicção, para dizer, através das personagens, algo que não seja só *Eu amo* ou *Eu odeio*, mas *Nós, humanos,...e Vós, poderes eternos,...*” Woolf percebeu a mescla de emoções, sensações e tragédias que Brontë desejava transmitir ao leitor, cabendo a quem se aventura por suas páginas a tarefa de transitar entre a psicologia e a superstição, tateando por caminhos de realidade e fantasia. Virgínia Woolf preocupou-se em evidenciar a empatia que nutria pela escrita de Emily Brontë. Para tanto, em sua obra *Um teto todo seu*, Woolf afirma que apenas Jane Austen e Brontë tiveram o despreendimento e a coragem de escrever conforme seus ideais e convencimentos:

Elas escreveram como as mulheres escrevem, e não como os homens. Dentre todos os milhares de mulheres que escreveram romances na época, somente elas ignoraram por completo as admoestações perpétuas do eterno pedagogo – escreva isto, pense aquilo. Somente elas foram surdas àquela voz persistente, ora resmungona, ora paternalista, ora dominadora, ora pesarosa, ora chocada, ora enraivecida, ora avuncular; àquela voz que não conseguia deixar as mulheres em paz, mas que estava sempre junto delas, como uma governanta por demais conscienciosa, [...] Woolf, p. 92-93

Ítalo Calvino, na obra “Por que ler os clássicos” teoriza que um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer. Calvino dedica as páginas iniciais do livro para oferecer o que ele denomina de “algumas propostas de definição”. Logo, o primeiro conceito de “clássico” proposto pelo autor é a seguinte: “Os clássicos são aqueles livros dos quais, em geral, se ouve dizer: ‘Estou relendo...’ e nunca ‘Estou lendo...’” Mais a frente, na definição de número 5, Calvino afirma que toda primeira leitura de um clássico é na verdade uma releitura. *O morro dos ventos uivantes* não nasceu “clássico”, posto que nenhum livro nasce clássico, um conjunto de parâmetros – por vezes, controversos, já que envolvem questões culturais, sociais e políticas – contribui para que uma obra seja considerada cânone. Mas os critérios estéticos criados por Emily Brontë inspiraram centenas de outras obras, essas inúmeras releituras, intertextualidades são algumas das justificativas que o tornam um “clássico”. Um clássico é um livro que faz do leitor um cativo, mas o que cativa é questão de gosto, de escolha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AMATUZZI, Mauro Martins. **A subjetividade e sua pesquisa**. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2006. Disponível em <http://www.fafich.ufmg.br/~memorandum/a10/amatuzzi03.pdf> . Acesso em 05 de agosto de 2015.

ARIÉS, Philippe. **História social da criança e da família**. Tradução de Dora Flaksman. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC Livros Técnicos e Científicos, 1981

ARISTÓTELES. **Arte poética**. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica*: Cultrix, 1997.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo. Martins Fontes. 1999

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução e Notas Marcella Furtado. Edição Bilingue Português/Inglês. São Paulo: Ladmark, 2013

_____. **A abadia de Northanger**. Tradução de Lêdo Ivo. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1982.

BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos. Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: 1990.

BAKHTIN, Michail. **Estética da criação verbal**. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BATAILLE, Georges. **A literatura e o mal**. Tradução Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BEAUVOIR, Simone. **O existencialismo e a sabedoria das nações**. Tradução de Bruno de Lima e Manoel da Ponte. Disponível em: <https://bibliotecadafilo.files.wordpress.com/2013/10/beauvoir-literatura-e-metafisica-capc3adtulo-de-livro-existencialismo-e-sabedoria-das-nac3a7c3b5es.pdf> (Acesso em 24 de 21 de maio de 2015).

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense. 1984. Disponível em: <http://ujcsp.net/wp-content/uploads/2015/09/d7ca96566e26223d2e230142a9a99e99.pdf>. Acesso em 10 de dezembro de 2015

BERLINCK, M.T. & FÉDIDA P. **A clínica da Depressão: questões atuais**. In M.T. Berlinck, *Psicopatologia Fundamental*. São Paulo: Editora Escuta, 2000.

BLOOM, Harold. **A anatomia da influência: literatura como modo de vida**. Tradução de Ivo Korytowski e Renata Telles. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Edição bilíngüe. São Paulo: Landmark, 2012.

_____. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Gurjão Silveira Alambert. São Paulo: Landy, 2003

_____. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução Solange Pinheiro. 1ª Ed. São Paulo: Martin Claret, 2014.

CALVINO, Ítalo. **Por que ler os clássicos?** São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Romantismo por Carpeaux**. São Paulo: LeYa, 2012.

CARVER, Raymond. **Short Cuts: cenas da vida**. Rio de Janeiro. Rocco, 1994

CARVALHO, Alexandre Filordi de. **História e Subjetividade no pensamento de Michel Foucault**. Tese de Doutorado. São Paulo: 2007. Disponível em http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/2010/artigos_teses/FILOSOFIA/Teses/ALEXANDRE_FILORDI_CARVALHO.pdf Acesso em 04 de agosto de 2015.

CESERANI, Remo. **O Fantástico**. Tradução de Nilton Cezar Tridapalli. Paraná – Londrina: Editora UFPR, 2006

CHURCHILL, Winston S. **Uma história dos povos de língua inglesa**. Condensação dos quatro volumes por Henry Steele Commager; tradução Vera Giambastini, Gleuber Vieira,

CIORAN, Emil M. **A tentação de existir**. Tradução de Miguel Serras Pereira; Ana Luísa Faria. Lisboa: Relógio D'Água, 1988.

CIORAN, Emil M. **Exercícios de admiração: ensaios e perfis**. Tradução de José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

COALLA, Francisca Suárez. **Lo fantástico en la obra de Adolfo Bioy Casares**. México: Universidad Autónoma Del Estado de México, 1994.

CORDÁS, T. A., NARDI, A. E. , MORENO, R. A., & CASTEL, S. **Distímia: Do mau humor ao mal do humor**. Porto Alegre, RS: Artes Médicas, 1997.

COSER, Orlando. **Melancolia e depressão na psicanálise**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Fio Cruz, 2003. Disponível em <http://books.scielo.org/id/6gsm7/pdf/coser-9788575412558-06.pdf>. Acesso em 02 de janeiro de 2016.

CURY, Maria Zilda; PAULINO, Graça; WALTY, Ivete. **Intertextualidades: teoria e prática**. São Paulo: Formato, 2005.

DIAS, Ângela Maria. GLENADEL, Paula (Orgs). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

DIAS, Daise Lílian Fonseca. **O erro trágico de Cathy em O morro dos ventos uivantes**. Disponível em: <http://www.uesc.br/daise.htm/> Acesso em 14 de outubro de 2014.

ELIOT, George. **Romola**. London: Pequin Books, 2005.

FIORIN, José Luiz. **Interdiscursividade e intertextualidade**. In: BRAIT, Beth. Bahktin: outros conceitos - chave. São Paulo: Contexto, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Estratégia, poder-saber**. Ditos e Escritos IV. Tradução de Vera Lúcia Avellar Ribeiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003b.

FRANCA NETO, Alípio Correia de; MILTON, John. **Literatura Inglesa**. Curitiba: IESD Brasil S.A., 2009.

FREUD, Sigmund. **Luto e Melancolia**. In: Edições Standard Brasileira das Obras Psicológicas de Sigmund Freud. Vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, 1974

FREUD, S **Obras Completas**. Tradução: Luis Lopes-Ballesteros y de Torres. Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1967.

FERRO, Jeferson. **Introdução às literaturas de língua inglesa**. Curitiba: Ibplex, 2011.

FONTES, Janaína Gomes. **George Eliot: a maternidade ressignificada**. Brasília: UnB, 2014. Tese de doutorado disponível em: http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/15531/1/2014_JanainaGomesFontes.pdf (acesso em 24 de julho de 2015)

FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GASKELL, Elizabeth. **The life of Charlotte Brontë**. New York: Barnes&Noble Classics, 2005

GAY, Peter. **Guerras do prazer: a experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud**. Tradução de Rosaura Eichemberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GUINSBURG, J. **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002

GINZBURG, Jaime. **Literatura, violência e melancolia**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

HAIRE-SARGEANT, Lin. **O Retorno ao morro dos ventos uivantes**. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Record, 1992.

HOUAISS, Antônio e VILAR, Mauro de Salles. **Minidicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell**. Tradução e notas de Célia Berrettine. 2ª Ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JUNG, C.G. **Os Arquétipos e o Inconsciente Coletivo**. Tradução de Dora Mariana R. Ferreira da Silva e Maria Luiza Appy. 2ª Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2002. Disponível, também, em <http://copyfight.me/Acervo/livros/Carl%20Gustav%20Jung%20-%20Os%20Arque%CC%81tipos%20e%20o%20Inconsciente%20Coletivo.pdf>

KRISTEVA, Julia. **Sol Negro: depressão e melancolia**. Tradução de Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco. 1989

LAMBOTTE, Marie-Claude. **Estética da melancolia**. Tradução de Procopio Abreu. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 2000.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud O Artesão do Corpo Sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999

MADDOX, Brenda. **George Eliot: Novelist, Lover, Wife**. London: Harper Press, 2009

MONTEIRO, Maria Conceição. **Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca**. Revista Fragmentos, V. 08, N. 01, Jul-Dez. 1998, UFSC e In Revista Brasil de Literatura

MORIN, Edgar. **O Homem e a Morte**. Trad. João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues, Mem Martins, Publicações Europa América, 1988 (1ª ed., 1970).

ORLANDI, Eni P. **As formas do silêncio**. Caampinas. Editora da Unicamp, 2007.

PERROT, Michelle. **Minha História das Mulheres**. São Paulo: Contexto, 2008

REEF, Catherine. **Jane Austen – Uma vida revelada**. Tradução de Kátia Hanna. São Paulo: Novo Século, 2014.

ROCHA, Patrícia Carvalho. **A estética da dissonância nas obras de Charlotte Brontë**. Tese de Doutorado. Belo Horizonte, 2008. Disponível em www.educadores.diaadia.pr.gov/arquivos/File/2010/artigos_teses/Ingles/patriciariocha.pdf. Acesso em 30 de julho de 2015.

ROSSET, Clément. **O princípio da crueldade**. Prefácio e tradução de José Thomaz Brum. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SAGE, Victor. **The Gothick Novel**. London: East Anglia University, McMillan, 1990.

SARAMAGO, José. **Paixões de um narrador obsessivo**. In: MADRUGA, Conceição. A paixão segundo José Saramago. Porto: Campo das Letras, 1998. p. 132-133. Entrevista compilada por Conceição Madruga.

SCHOWATER, Elaine. **Anarquia sexual: sexo e cultura no *fin de siècle***. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

SCLIAR, Moacyr. **Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. Tradução de Miécio Araújo e Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 2007

SOLOMON, Andrew. **O demônio do meio-dia: uma anatomia da depressão**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002

TODOROV, Tzvetan. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 5ª Ed., 2013.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VASCONCELOS, S. G. **Romance gótico: persistência do romanesco**. In: Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII. São Paulo: Boitempo, 2002.

VOLOBUEF, Karin. **Uma Leitura do Fantástico: a invenção de Morel (A.B. Casares) e O processo (F. Kafka)**. Revista Letras, Curitiba, n. 53, p. 109 – 123, jun 2000.

_____. (Org.) **Mito e Magia**. São Paulo: Unesp, 2011.

WOOLF, Virginia. **Profissões para mulheres e outros artigos feministas**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

SITES

LOPES, Christiane Maria. **A mulher na Era Vitoriana: um estudo da identidade feminina na criação de Thomas Hardy**<http://dspace.c3sl.ufpr.br/dspace/bitstream/handle/1884/24338/?sequence=1>

(acesso em 21 de julho de 2015)

Biografia de Jane Austen. Disponível em [:http://descobrindejaneausten.blogspot.com.br/p/biografia.html](http://descobrindejaneausten.blogspot.com.br/p/biografia.html) (acesso em 21 de julho de 2015)

Biografia de Mary Shelley. Disponível em: <http://biografiademaryshelley.blogspot.com.br/> (acesso em 21 de julho de 2015)

SOARES, Janile Pequeno. **Mary Shelley e o espaço da autoria feminina** . Disponível em :http://200.17.141.110/senalic/V_senalic/textos_VSENALIC/Janile_Pequeno.pdf (acesso em 22 de julho de 2015)

PEREIRA, Carina. **A vida de George Eliot**. Disponível em http://www.letras.ufrj.br/veralima/tempo_e_memoria/4b_producao_g2_2005_1/seminarios/hauser_cap3_rom_social/escritores/george_eliot_carina.htm (acesso em 23 de julho de 2015)