



JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

Entre a escuridão e a luz:

A ambiguidade do Mal no romance *O Morro dos Ventos Uivantes*

BAGÉ

2015

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

Entre a escuridão e a luz:

A ambiguidade do Mal no romance *O Morro dos Ventos Uivantes*

Trabalho de Conclusão do Curso de Letras para obtenção do título de Licenciatura em Letras- Português e respectivas literaturas da Universidade Federal do Pampa.

Orientadora: Prof. Dra. Lúcia Maria Britto Corrêa

BAGÊ

2015

JOÃO PEDRO RODRIGUES SANTOS

Entre a escuridão e a luz:

A ambiguidade do Mal no romance *O Morro dos Ventos Uivantes*

Monografia apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Licenciatura em Letras- Português
e respectivas literaturas da Universidade Federal do
Pampa.

Área de concentração: Literatura

Banca examinadora

Professora Dra. Lúcia Maria Britto Corrêa

Curso de Letras - Unipampa

Professora Dra. Miriam Denise Kelm

Curso de Letras - Unipampa

Professora Dra. Zíla Letícia Goulart Pereira Rêgo

Curso de Letras - Unipampa

Dedico este trabalho a todos que ficaram comigo até o fim.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Lúcia, pela confiança em meu trabalho, por todos os livros emprestados, pelos projetos de pesquisa dela que fui bolsista, por todo carinho, ajuda, incentivo, encantamento e simplesmente por ser quem ela é.

Às minhas professoras de literatura, Miriam e Zíla por todo o carinho, encantamento, aprendizado, dedicação, inspiração e por suas aulas que me fizeram viajar.

À professora Taiane e ao professor Moacir por todo carinho e incentivo.

Às professoras Silvana e Elenice por deixarem eu sempre inserir a literatura nos trabalhos e projetos de ensino de língua e trabalhar de forma interdisciplinar.

À minha mãe por todo amor, carinho e tudo que ela fez por mim desde que nasci. Por me dar de presente, quando eu era pequeno, os livros do Harry Potter que fizeram eu descobrir e me apaixonar pelo mundo da literatura.

À minha avó Noeli por todo amor do mundo que ela me deu. Ao meu avô Mário e à minha tia Renata também por todo amor do mundo.

Ao meu melhor amigo Pedro que compartilha meu nome e a vontade de viver, por ele voar tão alto que nem se vê e me levar junto.

Às minhas amigas Cristiane e Christianne por todas as conversas, pela ajuda nos momentos difíceis e por todo carinho.

Às minhas amigas Manoela e Marley por sempre sonharem os meus sonhos comigo.

À minha amiga Luana por todas as caronas, pelo companheirismo e pelo carinho.

Às irmãs Brontë por terem escrito obras tão fascinantes.

A todas as pessoas que direta ou indiretamente contribuíram de alguma forma para realização deste trabalho.

A Deus.

Encarar a vida pela frente. Sempre... Encarar a vida pela frente, e vê-la como ela é. Por fim, entendê-la e amá-la pelo que ela é... E depois deixá-la seguir.

Virginia Woolf

Bom mesmo é o livro que quando a gente acaba de ler fica querendo ser um grande amigo do autor, para se poder telefonar para ele toda vez que der vontade. [...]

Milhares de garotinhos, e ninguém por perto- quer dizer, ninguém grande- a não ser eu. E eu fico na beirada de um precipício maluco. Sabe o quê que eu tenho de fazer? Tenho que agarrar todo mundo que vai cair no abismo. Quer dizer, se um deles começar a correr sem olhar onde está indo, eu tenho que aparecer de algum canto e agarrar o garoto. Só isso que eu ia fazer o dia todo. Ia ser só o apanhador no campo de centeio e tudo.

J. D. Salinger

RESUMO

O presente trabalho analisa e discute a representação da ambiguidade do mal no romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë. A partir de uma pesquisa bibliográfica, com elementos da filosofia e da narratologia, discorremos sobre como se configura a representação do mal na personagem de Heathcliff. Abordamos primeiramente a temática do mal na literatura de forma ampla, depois nos detemos na análise do romance. Por fim, focamos a análise na forma ambivalente com que a narrativa apresenta o mal em Heathcliff. Concluímos que a personagem de Heathcliff é redonda, pois desconstrói sua tipificação inicial e instaura a dúvida no romance.

Palavras-chave: ambiguidade, romance do século XIX, representação do mal, personagem

ABSTRACT

This paper analyzes and discusses the representation of evil ambiguity in the novel *Wuthering Heights*, Emily Brontë's. From a literature search, with elements of philosophy and narratology, on about how to setup a representation of evil in Heathcliff's character. First approach the theme of evil in broad form of literature, then we stop in the analysis of the novel. Finally, we focus the analysis in the ambivalent way the narrative presents evil in Heathcliff. We conclude that Heathcliff's character is round because deconstructs its initial classification and introducing doubt in the novel.

Key-words: ambiguity, nineteenth-century novel, evil representation, character

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1- A TEMÁTICA DO MAL NA LITERATURA | 13 |
| 2- SOBRE EMILY BRONTË E SEU CONTEXTO DE ESCRITA | 24 |
| 3- ADENTRANDO O UNIVERSO DE <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i> | 34 |
| 3.1- O narrador bronteano | 52 |
| 3.2- A estética gótica e o romance romântico de Brontë | 62 |
| 4- A REPRESENTAÇÃO DO MAL EM <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i>: A AMBIGUIDADE DA PERSONAGEM HEATHCLIFF | 75 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 109 |
| REFERÊNCIAS | 111 |

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso discute a representação do mal no romance *O Morro dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*), escrito pela inglesa Emily Brontë e publicado, pela primeira vez, em 1847.

Trabalharemos com elementos da narratologia e da filosofia. A pesquisa vai explorar como se configura a temática do mal dentro desta narrativa e como a sua ambiguidade é representada, em especial, através da personagem de Heathcliff.

Vamos postular, no primeiro capítulo, brevemente, algumas concepções filosóficas sobre o mal e também a relação da literatura com o mal. No segundo capítulo, discorreremos sobre o contexto de produção literária de Emily Brontë. Apontaremos as dificuldades que as mulheres tinham para se inserir na sociedade e escrever.

No terceiro capítulo, explanaremos, de forma ampla, algumas questões do romance *O Morro dos Ventos Uivantes*. Vamos expor, também, a fortuna crítica sobre o romance ora estudado. No último capítulo vamos nos deter na análise da ambivalência do mal que cerca a personagem de Heathcliff.

O Morro dos Ventos Uivantes é um romance que fala de amor, de ódio, do mal e do bem, de vingança, de abandono, de redenção e de coragem. A obra mostra a ambivalência que existe entre o estranho e o familiar, a realidade, o sonho e o sobrenatural, o que se pode racionalizar e o que se pode somente sentir. Essa obra narra a saga de duas famílias tecidas pelo bem e pelo mal. O romance de Brontë nos conta a história de um amor improvável que surge entre um “cigano mestiço”, Heathcliff, trazido quando pequeno para a Inglaterra e uma menina inglesa, Catherine. Amor frustrado que gera uma força maligna. Nesse romance quase todas as personagens praticam maldades, mas praticam também o bem. Assim, o romance investe na duplicidade e o leitor tem dificuldades de defender ou condenar os personagens, fica difícil emitir juízos de valor.

Um dos aspectos que torna essa pesquisa relevante é o fato de existirem poucos estudos no Brasil sobre o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*. Ao pesquisarmos os repositórios de dissertações e teses das universidades brasileiras encontramos apenas uma tese

de doutorado sobre o romance e alguns artigos. No entanto, sabemos que esse romance ocupa um lugar especial dentre os romances ocidentais. Escritores brasileiros como Ana Maria Machado, Cristovão Tezza e Tasso da Silveira¹ declararam serem grandes leitores e admiradores da obra. Assim, não só nos países de língua inglesa, mas no Brasil e em várias partes do mundo esse romance é lido e apreciado.

O único romance de Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes*, faz parte da gama de obras que Ana Maria Machado chama de tesouros inestimáveis (MACHADO, 2002). Apesar do afastamento temporal que temos da publicação destas obras, elas ainda nos falam. Elas entoam questões inerentes à humanidade. Ana Maria Machado, em seu livro, *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo*, inclui o romance em questão na sua lista de obras que devem compor a formação literária de todos. Machado postula que os clássicos são “um tesouro inestimável que nós herdamos e ao qual temos direito” (MACHADO, 2002, p. 18).

A autora fala também do grande prazer proporcionado pela leitura destas obras. Explanando sobre como se dá o prazer da leitura dessas narrativas, a escritora deslinda que as mesmas proporcionam um escapismo, oferecendo ao leitor uma vivência de outras épocas, outros lugares, outras personagens nos quais o mesmo pode identificar-se. Há ainda nessas leituras, na visão de Machado, o “prazer de decifração, de exploração daquilo que é tão novo que parece difícil e, por isso mesmo, oferece e atrai com intensidade”. (MACHADO, 2002, p. 21). Então, acreditamos que os clássicos (nessa pesquisa mais especificamente o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*) são leituras, como disse Machado, que oferecem um eterno encantamento.

As primeiras reflexões sobre a ascensão do gênero romance, que posteriormente culminaram nessa pesquisa, surgiram num projeto de pesquisa que é desenvolvido na Universidade Federal do Pampa, campus Bagé. Nessa universidade é desenvolvido um projeto de pesquisa denominado “Construir um diálogo entre os grandes romances dos séculos XIX e XX e o homem do século XXI”. Nesse projeto realizamos leituras dos romances clássicos, lemos narrativas que contribuíram para a formação do imaginário ocidental. A partir das leituras e discussões propomos novas leituras e (re)interpretações, pois os clássicos falam de questões eternas e irredutíveis, inerentes à humanidade.

¹ Ana Maria Machado expressa sua admiração pelo romance *O Morro dos Ventos Uivantes* em seu livro *Como e por que ler os clássicos universais desde cedo* (MACHADO, 2002). Cristovão Tezza elogia o romance de Brontë em um artigo intitulado *Um outro mundo é possível* (TEZZA, 2003). Já Tasso da Silveira escreveu um poema louvando a obra *O Morro dos Ventos Uivantes*, o poema foi intitulado de “Balada de Emily Brontë” (SILVEIRA, 1959).

Como falamos, vamos explanar sobre a ambiguidade do mal na personagem de Heathcliff. Entende-se que ambiguidade, conforme explica Massaud Moisés, em sua obra *Dicionário de termos literários* (2004), é aquilo que pode ter mais de um sentido e significado. Para Moisés: “Lat. *ambiguitas, tatis*, ambíguo, que apresenta duas faces, dois sentidos.” (MOISÉS, 2004, p.19). O autor completa: “Em oposição ao “discurso científico” que se caracteriza pela univalência dos signos, o caráter ambíguo ou múltiplo do texto literário, sobretudo o poético, decorre necessariamente de encerrar uma linguagem por excelência metafórica.” (MOISÉS, 2004, p.20). Assim, a forma como o mal é representado dentro do romance em questão é ambígua. Heathcliff, um dos protagonistas, pratica maldades para cumprir seu plano de vingança por um amor perdido. Inicialmente o leitor tende a condenar Heathcliff por todos os atos bárbaros empreendidos em sua vingança. Entretanto, o romance rompe com a cisão inicial e nos mostra que nenhuma personagem é totalmente má ou boa: o bem e o mal não são tão distantes assim.

Nessa pesquisa trabalharemos com a obra *Wuthering Heights* na tradução² feita pela escritora Rachel de Queiroz sob o título de *O Morro dos Ventos Uivantes*. Optamos por trabalhar com uma tradução, pois entendemos que as questões que serão pesquisadas e analisadas nesse projeto são mais amplas que as sutilezas da linguagem empregada no romance.

² Além desta tradução de Rachel de Queiroz temos várias outras traduções da obra. *O Morro dos Ventos Uivantes*, lançada em 1938, foi a primeira tradução no Brasil, feita por Oscar Mendes e publicada pela editora Globo. Depois tivemos a tradução de Rachel de Queiroz, *O Morro do Vento Uivante*, em 1948, lançada pela editora José Olympio. O título só foi vertido para o plural a partir da quarta edição. Em seguida tivemos *O Morro dos Ventos Uivantes*, em 1958, lançada pela editora Saraiva e feita por Octavio Mendes Cajado. Em 1967 é publicada a tradução de Celestino da Silva, pela editora Vecchi também com o título de *O Morro dos Ventos Uivantes*. Em 1971 temos a tradução de Vera Pedroso sob o título de *Morro dos Ventos Uivantes* pela editora Círculo do Livro. No ano de 1985 é publicada a tradução de David Jardim Junior, *O Morro dos Ventos Uivantes*, pela editora Ediouro, tendo sido essa tradução posteriormente reeditada pela Coleção Folha, em 1998. Em 2003 a editora Landy lança a sua tradução de *O Morro dos Ventos Uivantes*, feita por Renata Cordeiro e Eliane Alambert. Em 2009 a editora Lua de Papel publica, com o mesmo título da maioria das traduções, a sua tradução, intitulada *O Morro dos Ventos Uivantes*, feita por Ana Maria Chaves. Por fim, em 2011, temos a tradução de Guilherme Braga, *O Morro dos Ventos Uivantes*, pela editora L & PM. Temos indícios de outras traduções que foram feitas da obra, mas aqui trazemos apenas as que conseguimos verificar.

1- A TEMÁTICA DO MAL NA LITERATURA³

O que é o mal? Por que ele existe? É possível definir o que é o bem e o que é o mal? Essas são algumas das perguntas que acompanham os primórdios da civilização humana. Desde que o homem toma conhecimento de sua existência, começa a perceber que há uma dualidade entre mal e bem. Essa separação existe, mas é propriamente, em sua essência, ambígua. Tal dicotomia pode ser estabelecida por uma sociedade, por uma cultura, pela religião, pelas leis, etc. Historicamente, observamos que cada época tem seus costumes e seus conceitos, implícitos e explícitos, do que é o certo e do que é o errado, ou seja, do que é o bem e do que é o mal. Cada sociedade cria ideias e representações do mal e do bem.

Não responderemos o que é o mal. Acreditamos que essa é uma questão incógnita, sem respostas, ou com respostas relativas. O mal acontece na matéria e na não matéria. Há o mal palpável e o mal que é metafísico e abstrato. O mal se aplica ao racional e ao irracional, ao sensorial, ao material, ao imaterial, ao psíquico, ao lingüístico, ao emocional. Compreendê-lo em sua amplitude foge do nosso objetivo, pois a complexidade em que se encontra esse tema tange um mistério. Responder o que é o mal é um mistério. Descobrir o que é o mal é como a questão que atormenta Alberto Caeiro (PESSOA, 2012). O heterônimo pessoano deseja desvendar o mistério das coisas. Desvendar o mal é tão impossível quanto desvendar o mistério das coisas. Ou, quando pensamos ter descoberto o que é o mal, nos acomete o mesmo “mal” que acometeu Bernardo Soares (PESSOA, 1999). O outro heterônimo de Fernando Pessoa descobre que o único enigma que não tem resposta é o porquê existem enigmas. Algo semelhante nos ocorre quando tentamos responder o que é o mal.

O mal faz parte da natureza humana. Desde as culturas primitivas o homem parece simbolizar essa dualidade que perpassa a existência. Em quase todas as culturas ocidentais e orientais é possível encontrarmos representações da bondade e da maldade. Há sempre o mal que nós fazemos e há o mal que nós sofremos. Então, partiremos apenas da constatação de que o mal se faz presente em nós e em nosso entorno. Nós o sentimos. Ele é externo, mas também pode vir de dentro de cada um. O historiador francês Jean Delumeau deslinda sobre o medo no ocidente em sua obra *História do medo no ocidente* (DELUMEAU, 2009). Ele fala

³ Optamos por utilizar a grafia da palavra “mal” toda em minúscula, com exceção dos títulos, eis que tratamos do mal em ações e em relações e não como “conceito abstrato” referido por Julio Jeha, professor da UFMG (JEHA, 2007, p.17)

que toda a construção e consolidação de nossa civilização é, de certa forma, a história de uma longa luta contra o medo. Acrescentaríamos que a civilização é o resultado de uma longa luta contra o medo e também contra o mal. Ou, talvez, contra o medo do mal.

A temática do mal nos coloca em um labirinto. Como Teseu que procura o Minotauro pelo labirinto, nós procuramos entender o mal. A literatura é o nosso fio de Ariadne. Ao pensar no mal deparamo-nos, em paradoxo, com o bem. Ambos podem ser conceituados e aplicados às coisas de acordo com os benefícios ou prejuízos que trazem para nós. O cristianismo postula que existe Deus a quem cabe determinar o que é o bem ou mal. O ocidente, perpassado pela tradição judaico-cristã, apresenta o mal personificado na figura do diabo.

Assim, para falar do mal na literatura nos enredamos em questões filosóficas difíceis de desatar. Ao nos depararmos com uma obra literária, conscientemente ou inconscientemente, sempre nos emaranhamos em divagações filosóficas. Pensar no mal nos faz pensar sobre a humanidade, sobre a vida, sobre o conhecimento, o que nos leva para a filosofia. A relação entre literatura e filosofia faz parte da história de ambas, em certos momentos as duas confundem-se, pois muitas vezes o pensar filosófico se dá na literatura e a literatura simboliza os grandes debates desenvolvidos na filosofia. Um desses temas é o mal. Desde o nascimento da filosofia ocidental vários foram os pensadores que se debruçaram para tentar compreender e desvelar o que é o mal. Vários filósofos tentaram entender como ele se manifesta e se é possível evitá-lo, conforme podemos observar na retrospectiva feita pelo professor e pesquisador estadunidense Nigel Warburton em sua obra *Uma breve história da Filosofia* (WARBURTON, 2014).

Jean-Jacques Rousseau, no século XVIII, defendeu que o homem é bom, tem uma propensão para o bem, mas por causa das circunstâncias sociais comporta-se de forma a fazer o mal. Para Warburton “Segundo Rousseau, os seres humanos são naturalmente bons” (WARBURTON, 2014, p. 118). Não teríamos violência e proliferação da maldade se vivêssemos na natureza. Todavia, “basta sermos retirados desse estado de natureza e sermos colocados em cidades para as coisas começarem a dar errado. [...] a civilização parece ter corrompido os seres humanos.” (WARBURTON, 2014, p.118).

Thomas Hobbes, antes de Rousseau, propôs que o homem é essencialmente mau, é de sua natureza fazer mal. Para Hobbes nossa existência é “sórdida, embrutecida e curta” (WARBURTON, 2014, p.64). Warburton explica sobre Hobbes “Ele acreditava que basicamente somos todos egoístas, movidos pelo medo da morte e pela esperança de ganhos

peçoais.” (WARBURTON, 2014, p.65). Filosoficamente, muitos foram os conceitos criados do que é o bem, do mesmo modo que muitas foram as representações e idéias construídas sobre o que é o mal. Diferentes áreas do conhecimento humano se detiveram, e ainda nos dias de hoje, se debruçam sobre essa questão: a história, a filosofia, a sociologia, a antropologia, entre outras.

Sem dúvida há algo terrível e ao mesmo tempo fascinante no mal. Com frequência nos perguntamos o que leva um ser humano a praticar determinados atos, em determinadas circunstâncias, com outro ser humano. A historiadora britânica Miranda Twiss questiona:

O que torna o mal tão fascinante? Folheando as páginas da história, é difícil encontrar um assunto que tenha intrigado mais a inteligência humana do que o mal. Um livro de história que trata da desumanidade do próprio homem é mais instigante do que outro que detalhe atos de bondade das pessoas. O mal destrói a integridade, a felicidade e o bem-estar de uma sociedade “normal”; apesar disso, somos atraídos por ele, talvez com a esperança de chegarmos a aprender com nossos erros. Mas o mais provável é que seja por um desejo perverso de ouvir falar sobre as desgraças que se abatem sobre os outros enquanto nos consolamos com a idéia que nunca vai acontecer conosco. (TWISS, 2004, p.14)

No século XX, na Segunda Grande Guerra, observamos acontecer o que a filósofa Hannah Arendt chamou de banalização do mal (ARENDR, 1999). Em resumo, seu conceito é aplicável à relação de Adolf Otto Eichmann⁴ com a estrutura nazista de máquina da morte. Naquele momento e lugar, o ato de fazer o mal a outras pessoas estava inserido num ritmo de atividade burocrática qualquer, sem que o agente assumisse a responsabilidade pelo desdobramento de seu ato. (ARENDR, 1999)

Retrocedendo ao século XIX, temos Nietzsche. Ele postulou que os seres humanos precisam ir além do bem e o do mal. Nossas percepções de bem e mal fazem sentido em um mundo onde há um Deus, e não em um mundo sem Deus. Quando sobrepujamos a idéia da existência de Deus tiramos a validade de conceitos sobre como devemos viver. Nietzsche descrevia a si mesmo como “imoralista”, não alguém que faz o mal deliberadamente, mas alguém que acredita que precisamos ir além de toda a moral (WARBURTON, 2014). A morte de Deus abre novas possibilidades para a humanidade que podem ser assustadoras ou

⁴ Adolf Otto Eichmann foi um político da Alemanha nazista e tenente-coronel da SS. Ele foi responsável pela logística de extermínio de milhões de pessoas no final da Segunda Grande Guerra. Ele organizou a identificação e o transporte de pessoas para os diferentes campos de concentração, sendo por isso conhecido frequentemente como o executor-chefe do Terceiro Reich.

construtivas. A vantagem, na perspectiva de Nietzsche, era que os seres humanos, ao subtraírem Deus, podiam criar seus próprios valores. As pessoas poderiam transformar suas existências em algo semelhante a obras de arte. Na obra *Além do bem e o do mal*, ele propõe “Não há quaisquer fenômenos morais, mas apenas uma interpretação moral de fenômenos.” (NIETZSCHE, 2014, p.97)

Santo Agostinho foi um dos pensadores que mais debateu e tentou entender o mal. Ele nasceu em 354 e faleceu em 430. Suas obras mais importantes foram *Sobre a cidade de Deus*, *Confissões*, *Comentários aos salmos* e *Sobre a trindade*. Agostinho refletiu sobre alguns dos principais alicerces do cristianismo. Foi um dos primeiros filósofos a ser posteriormente transformado em santo pela igreja católica. Agostinho questionava-se sobre como Deus e o mal podem coexistir. É um mistério entender por que Deus permite que acontecimentos maus, ou seja, o mal aconteça. Se tudo vem de Deus e por Deus, então como ele permite o mal? O mal vem de Deus também? Agostinho, no início de sua vida, aderiu ao maniqueísmo para evitar a crença de que Deus queria, fazia ou permitia o mal. Na concepção maniqueísta de mundo, Deus e Satã estão imersos num combate eterno pelo poder. Em determinados espaços e certos tempos, o mal sobrepujava o bem, mas nunca durante muito tempo. Os maniqueístas refutavam a ideia de poder supremo do bem. O bem, nessa perspectiva, era constantemente ameaçado pelas forças do mal.

Já no fim da vida, Santo Agostinho negou as proposições maniqueístas. Ele voltou a se debater com a problemática do mal e conjecturou que na verdade o mal não existe por si. Ele não é substância, ele é apenas a ausência do bem. O mal então é a privação, é o nada. Agostinho fornece uma dimensão moral ao mal, pois nega que o mal tenha materialidade. Ele preconiza que o mal é simplesmente uma privação do bem (AGOSTINHO, 2014, p.173). Vamos retornar a Santo Agostinho na parte final desse trabalho.

Alguns filósofos contemporâneos rediscutem os conceitos e proposições sobre o mal. Paul Ricoeur dedicou vários escritos em busca de desvelar o mal. Ele comunica que o mistério do mal é semelhante ao mistério da morte. Nenhuma filosofia consegue apreender a morte, pelo menos não completamente. Assim como a morte, apresenta-se o mal, algo que beira o indizível (RICOEUR, 1988). Ele refletiu em algumas de suas obras sobre a simbologia do mal, sobre a relação do mal com os mitos, etc. Em uma de suas últimas obras, *O Mal. Um desafio à filosofia e à teologia* (RICOEUR, 1988), ele revê algumas de suas posições anteriores sobre o mal e empreende a ideia de que o mal é algo misterioso, inapreensível e indizível. O filósofo francês fala da necessidade de se combater ética e politicamente o mal, o

que normalmente causa também outro mal. “Pela ação, o mal é antes de tudo o que não deveria ser, mas deve ser combatido. Neste sentido, a ação inverte a orientação do olhar.” (RICOEUR, 1988, p. 48). Portanto, “Todo o mal cometido por um ser humano, já vimos, é um mal sofrido por outro. Fazer mal é fazer sofrer alguém.” (RICOEUR, 1988, p. 48).

A literatura nunca deixou o mal de lado. As crianças, ao lerem os contos de fadas, percebem rapidamente que os monstros não estão embaixo da cama e, sim, estão dentro das pessoas. Os contos de fadas eliminam a dualidade das personagens, pois apresentam bruxas e princesas, ou seja, mal e bem.

O mal é representado na literatura desde Homero e as tragédias gregas, passando depois por muitas outras obras, como, por exemplo, Dante Alighieri com a sua *A Divina Comédia*. A obra do poeta italiano simbolizou e ajudou a criar o imaginário ocidental cristão sobre bem e mal, ao descrever o *Inferno*, o *Purgatório* e o *Paraíso*.

Um exemplo de obra construída sob as significações do mal é a uma narrativa de Ítalo Calvino. O escritor constrói uma história sobre a ambivalência do mal em sua obra *O visconde partido ao meio* (CALVINO, 1996). Nessa narrativa temos como protagonista o visconde Medardo di Terralba que, em um combate, leva um tiro de canhão no peito. O visconde fica, então, partido ao meio. De um lado temos uma metade insuportavelmente boa e de outra uma metade má. O narrador-personagem da obra é o sobrinho do visconde, assim, ele nos explica: “Não há noite de lua em que nos espíritos selvagens as ideias perversas não se enroscuem como ninhos de serpente e em que os espíritos caridosos não se abram em lírios de renúncia e dedicação.” (CALVINO, 1996, p.91). Desse modo, “entre os precipícios de Terralba, as duas metades de Medardo vagavam atormentadas por ímpetos opostos.” (CALVINO, 1996, p.91).

Jean Paul Sartre, em seu drama *O Diabo e o Bom Deus*, mostra-nos uma personagem dividida, ela faz o mal, mas depois decide fazer o bem. Ocorre que suas ações que parecem ser boas, como doar terras aos camponeses e afastar deles os padres com suas indulgências, revelam-se um mal para o povo que não consegue administrar ou entender sua nova posição. O protagonista descobre que não basta a ação ser boa, as consequências dela podem ser más. Sartre, através de seu existencialismo, relativiza a bondade e a maldade e a questão da moral religiosa em sua peça (SARTRE, 1975). Esses são apenas alguns exemplos de obras literárias que engendram a ambiguidade do ser humano em relação ao bem e ao mal.

Um estudo interessante sobre a relação do mal com a literatura é o livro denominado *Monstros e Monstruosidades na Literatura*, lançado pela editora da Universidade Federal de

Minas Gerais. O livro é organizado pelo professor e pesquisador Julio Jeha e contém diversos artigos, escritos por vários pesquisadores, sobre diferentes obras literárias, mas com a temática da maldade e da monstrosidade como elo. Julio Jeha coordena um grupo de pesquisa intitulado “Crimes, pecados e monstrosidades: o mal na literatura” na UFMG e também é professor de literatura nessa mesma instituição.

O artigo escrito por Jeha, que abre o livro, chama-se *Monstros como metáfora do mal*. Nesse artigo o pesquisador apresenta uma reflexão interessante sobre as representações do mal na literatura de forma ampla e depois faz uma análise da corporificação do mal no monstro do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley (1797-1851). Jeha começa pensando o mal a partir dos romances do Dostoiévski. Para o pesquisador,

[...] o mal é a pedra na qual toda filosofia tropeça. Neste ponto tomamos consciência que até o sofrimento carece de palavras para ser dito. Se é difícil definir o mal, talvez seja possível discernir uma causa para ele. Em muitos de seus livros, Fiodor Dostoiévski examina a escuridão do mundo para localizar a fonte do sofrimento. Dostoiévski parece vacilar em *Os irmãos Karamazov* ao apontar uma causa para o mal, de que todo o mundo está impregnado, até mesmo suas partes mais recônditas. Um mal tão grande parece necessitar uma causa com grandeza semelhante e, assim, só Deus parece preencher o requisito. O demônio medíocre que aparece a Ivan Karamazov não é uma causa, mas antecipa a invisibilidade ou, melhor, a banalidade do mal, o tópico que Hannah Arendt desenvolveu em reportagem sobre o julgamento de Adolph Eichmann em Jerusalém. Esse tipo de diabo parece mais apto a esconder o mal do que a incitá-lo. (JEHA, 2007, p.10 e 11)

Destarte, o autor do artigo mostra que a literatura parece oferecer uma compreensão diferenciada sobre o mal através da fruição estética. A literatura oferece discussões pertinentes na tentativa de apreensão do mal. Ela nos ajuda a compreender que o mal é parte de nossa existência. Em seguida, Jeha deslinda o mal em outras obras de Dostoiévski:

Em *Notas do subterrâneo*, o autor lança a hipótese de que o mal pode ser o vazio dentro do homem subterrâneo, um espaço livre e indiferente que o mal pode inundar. Para Stavrogin, em *Os demônios*, estupro, crime e arrependimento se igualam dentro desse vazio atroz. O objetivo do mal em Dostoiévski parece ser o mundo inteiro escorregando em sangue, até cair no vazio. (JEHA, 2007, p.11)

O escritor russo parece entender que há um vazio enorme dentro de nós, um nada da existência que precisa ser preenchido, mas é inevitável que ele continue vazio, sendo um terreno fértil para proliferação do mal. Em *Crime e Castigo* (DOSTOIÉVSKI, 2010) temos a personagem de Raskólnikov. Essa personagem no início do romance ganha complacência do leitor. Raskólnikov parece ser um homem “bom”, mas em um determinado momento da narrativa ele comete um assassinato que nos deixa tão perplexos quanto a ele próprio. No entanto ele inicialmente ganha a cumplicidade do leitor que torce para que ele consiga escapar. Dostoiévski em seu romance leva a discussão sobre bem e mal aos extremos e instaura várias dúvidas. Até onde devemos ir, mesmo que pensemos estar fazendo uma ação boa? Raskólnikov mata uma usurária que, em sua percepção, só fazia o mal para todos. Porém, no momento do crime, acaba também matando a sua irmã, uma doente mental, boa e gentil com todos. Depois do crime o remorso corroeu a personagem e, então, vem o castigo. O final dessa narrativa destoa do romance como um todo. No final desse romance o escritor russo parece propor que a única forma de preencher o vazio e combater o mal é através da religião e da moral. O protagonista do romance busca regeneração.

Ainda sobre o artigo de Jeha, observamos que o pesquisador depara-se também com as obras de Paul Ricoeur. Ricoeur concorda com Adorno no sentido do indizível que caracteriza o mal: “o mal não pode ser representado- é disso que trata a literatura de testemunho- e podemos apenas mencioná-lo de modo precário, para mostrar, nas rachaduras, vazios e assimetrias da narrativa, o espaço do indizível.” (JEHA, 2007, p.11).

Jeha fala ainda da ambiguidade e da relatividade do mal. “Algumas mulheres muçulmanas podem pensar que usar uma burca lhes confere poder, enquanto ocidentais podem pensar que tal prática as degrada porque indica opressão masculina e frequentemente oculta sinais de violência familiar.” (JEHA, 2007, p.11). Então, o mal depende do olhar de cada um e da cultura em que cada um está inserido. Cada sujeito carrega, de forma consciente ou inconsciente, noções e conceitos do que é o bem e o mal, o certo e o errado. O autor do artigo que estamos explanando fala também da mudança da forma de pensar o mal em fins do século XIX:

A partir do fim do século 19, a discussão tendeu a focar mais o mal do que sua existência supostamente problemática. Marx, Freud e Nietzsche retiraram da moral sua relativa autonomia e sua intencionalidade, reduzindo-a a outros elementos que a antecedem e a condicionam. Marx encontra as causas do mal

nas relações de produção, Nietzsche o localiza na vontade de poder e Freud o descobre nas pulsões libidinais. Assim, eles transformam o mal em Mal, um conceito abstrato, platônico, que reside no reino das idéias. (JEHA, 2007, p. 17)

De acordo com Karl Marx, o mal pode ser pensando em relação à luta de classes, o mal para ele é que uns possuem mais riqueza e os outros menos ou nada. Nietzsche, de certo modo, postula o direito do mais forte sobre o mais fraco. Para ele precisamos abandonar a moral para entender o mal. Já Freud fala que o mal é parte inerente da raça humana. Para vivermos em sociedade precisamos passar por um processo de castração e inibição de nossos impulsos primitivos. Relegamos ao inconsciente nossa verdadeira natureza. Dessa forma, o preço da civilização é a neurose, pois essa castração e recalçamento geram frustrações. Freud demonstrava compaixão com os indivíduos e com a sociedade, pois ambos estão fadados à destruição, como fica explicado em *O mal-estar na cultura* (FREUD, 2012). O mal para Freud é que temos que oprimir e assassinar nossa verdadeira natureza para conseguir viver em sociedade.

Na literatura a ambiguidade do mal parecer ser atestada através de metáforas. Parece que filósofos e teólogos tateiam ao representar ou entender o mal, desse modo, “[...] escritores talvez sejam capazes de tornar o indizível visível. A serviço deles, figuras do discurso, principalmente metáforas, podem dar corpo a noções abstratas tais como *existência negativa*.”(JEHA, 2007, p.18). Ao tentarmos representar o mal, normalmente criamos metáforas, relacionando seres e acontecimentos. Assim,

Entre as metáforas mais comuns que usamos para nos referir ao mal, estão o crime, o pecado e a monstruosidade (ou o monstro). Quando o mal é transposto para a esfera legal, atribuímos-lhes o caráter de transgressão das leis sociais; quando o mal aparece no domínio religioso, o reconhecemos como uma quebra das leis divinas, e quando ele ocorre no reino estético ou moral, damos-lhes o nome de monstro ou monstruosidade. Ao dizermos que Madame de Merteuil, em *Les liaisons dangereuses*, é um monstro esperamos trazer à mente do nosso interlocutor uma idéia de excesso e transgressão que caracteriza o comportamento moral daquela personagem. Passamos do mais concreto (a vida diária, ainda que ficcional) para o mais abstrato (domínios religiosos, legal, estético e moral) por meio de uma semelhança estrutural, e, ao fazer isso, esperamos ajudar nossas mentes a entender algo que, de outra maneira, poderia escapar a nossa compreensão. (JEHA, 2007, p.19)

Posto isso, estudaremos a personagem de Heathcliff, de *O Morro dos Ventos Uivantes*, sobre a qual nos deteremos com especificidade mais adiante. Outras personagens desse romance que mencionamos dizem, em certos momentos, que ele não pode ser humano, ele parece ser um monstro ou um demônio. Da mesma forma pode pensar o leitor numa primeira leitura. Entretanto, essa noção de que Heathcliff é o mal, é um monstro, vai sendo relativizada. Vamos apiedando-nos da personagem e entendendo, em certas instâncias, suas motivações.

Todos os monstros também têm um lado humano. É isso que parece ser o que algumas narrativas dizem. A literatura inglesa nos presenteou com alguns “monstros” durante o século XIX:

No século 19, a literatura inglesa gerou cinco narrativas de monstros: *Frankenstein*, ou, o moderno *Prometeu* (1818, 1831), de Mary Shelley; *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson; *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Oscar Wilde, *A ilha do Dr. Moreau* (1896), de H. G. Wells, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker. “Ao lado do monstro de Frankstein (...) podemos colocar o Doppelgänger [duplo], a máscara da inocência, o criador de seres humanos e o novo e aprimorado vampiro”, anuncia David Punter. Todos eles são metáforas da degeneração humana e, assim, da essência do humano, que, como nos ensinam Leopardi e Bataille, é o próprio mal. (JEHA, 2007, p. 22 e 23)

Os “monstros” desses romances parecem todos aglutinarem um paradoxo. Em *Frankenstein* ficamos em dúvida se o monstro é a criatura criada pelo doutor Victor, ou se o próprio doutor Victor é que é um monstro, pois ele é covarde e não assume a sua própria criação. Ele renega sua própria criatura, que não pediu para existir, mas que existe porque ele lhe deu vida. Quem é mesmo o monstro dessa história?

Em *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde, nos questionamos também sobre a dubiedade da personagem que dá nome ao romance. Será que Dorian é mesmo mau? Ou era inocente e foi pervertido? É possível culpá-lo de querer ser sempre jovem e bonito, vivendo na sociedade em que vivemos? Em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* que também é chamado de *O médico e o monstro* já temos a questão da ambiguidade instaurada no próprio título do romance. O médico e o monstro são a mesma pessoa, são o bem e o mal dentro de cada um, são o duplo de todos nós.

No romance *A ilha do Dr. Moreau* temos a narrativa de um cientista que faz experiências de criação de seres humanos. O romance propõe toda uma discussão sobre ética, religião, bem, mal, etc. Em *Drácula* avulta a metáfora de um ser humano que se alimenta do sangue de outros seres humanos, a humanidade vampirizada, uma metáfora dos humanos que se alimentam uns dos outros, usando disfarces sedutores.

Todas essas narrativas concretizam personagens complexos, ambíguos, duplos. Sob enredos que beiram e interseccionam o fantástico e o sobrenatural, esses romances referidos propõem grandes discussões. Da mesma forma o faz o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*. Heathcliff usa de muita violência contra Isabella (irmã de Linton), inclusive a seduz e depois a faz de refém. Consegue obter a casa que era de Hindley. Ele também causa a morte de Catherine. Depois obriga a filha de Catherine a se casar com o seu filho e se apropria da casa de Linton. O leitor fica revoltado com esse atos, fica compadecido pelas personagens. Ao mesmo tempo o leitor se questiona se a vingança de Heathcliff não tem um pouco de sentido. Ele foi humilhado e rechaçado de muitas formas quando criança. Hindley, principalmente, usa de sua condição social elevada para depreciar Heathcliff. O cigano volta, então, três anos depois em busca de vingança, mas entende, após a morte de Catherine, que o maior mal já foi feito. Catherine está morta, seus atos são inúteis, ela não voltará. Cabe a ele reencontrá-la num outro mundo.

A questão da aparência e da raça dessa personagem também possui algo de metafórico. Heathcliff é um cigano trazido talvez da Índia ou da Espanha. Ele tem a pele escura, feições brutas. É sempre sugerido que há algo de inumano nele. Jaha termina seu artigo refletindo sobre o romance *Frankenstein*, que vai ao encontro dessa idéia da monstruosidade de Heathcliff:

A criatura revela o papel do monstro na literatura: figura o indizível. Ao oferecer uma representação problemática de um mundo empiricamente real, o monstro levanta questões sobre o bem e o mal, realçando a reação entre eles como a preocupação central da literatura. Na fantasia romântica de Mary Shelley, a percepção se torna cada vez mais confusa, os signos ficam vulneráveis a interpretações múltiplas e contraditórias, de modo que os significados recuam indefinidamente e conceitos absolutos como “verdade”, “bem” e “mal” se tornam meros pontos de fuga do texto. A retórica do indizível, marcada pela presença do monstro, torna a própria literatura monstruosa: recusando-se a ser circunscrito por uma definição, o mal causa um curto circuito na significação ao se conectar com uma rede de metáforas sem limites. Essa lacuna entre signo e significado repete a disjunção categórica fundamental do monstro, exemplificada na criatura de Frankenstein: considerado indigno de um nome, ele será sempre uma coisa sem designação, um desejo frustrado, um grito de dor no vácuo,

dramatizando a tentativa de apreender o mal e dar-lhe um significado fixo. (JEHA, 2007, p. 26)

Assim como na obra *Frankenstein* há em *O Morro dos Ventos Uivantes* algo de incompreensível e indomável. Nós compadecemos com o sofrimento de Heathcliff e ao mesmo tempo achamos assustadores seus atos. É o mistério que encerra toda obra literária, há sempre mais do que uma possibilidade de interpretação, abrindo questionamentos que não se encerram.

Uma obra que discorre sobre a relação da literatura com o mal é *A Literatura e o Mal*, de Georges Bataille (1988). O crítico francês explica como se dá a significação do mal em algumas obras. Ele fala de Kafka, Baudelaire, Michelet, William Blake, Sade, Proust, Genet e Emily Brontë. Bataille dedica um capítulo de seu estudo para falar sobre o romance de Brontë que estamos pesquisando. Explanaremos sobre esse arcabouço teórico de Bataille nos capítulos seguintes desse trabalho. Doravante passaremos ao segundo capítulo. Nele falar-se-á do contexto da vida e da das condições de escrita da autora de *O Morro dos Ventos Uivantes*.

2- SOBRE EMILY BRONTË E SEU CONTEXTO DE ESCRITA

O romance *O Morro dos Ventos Uivantes* foi escrito pela inglesa Emily Brontë e publicado pela primeira vez em 1847. Emily Brontë viveu uma vida diferenciada para uma mulher do século XIX: foi escritora. Uma benção? Ou uma maldição? Brontë nasceu em 1818. A mãe da escritora faleceu precocemente. Brontë foi, então, criada pelo seu pai, que era um reverendo anglicano, e pela sua tia. Junto com a escritora viveram também suas duas irmãs e seu irmão. (Além disso, tiveram duas irmãs mais velhas que faleceram precocemente.)

Algo de singular floresceu nessa família. As três filhas tornam-se escritoras e o irmão também tinha talentos artísticos. Ele almejava ser pintor. Porém, o pendor acentuou-se nas mulheres. Bramwell nunca conseguiu fazer sucesso como pintor e terminou falecendo por alcoolismo e tuberculose. As únicas telas que sobraram foram as que ele pintou das irmãs e do pai, que estão até hoje na casa da família Brontë. O governo britânico transformou a casa da família num museu em homenagem às irmãs Brontë.⁵

Emily Brontë cresceu e viveu quase toda sua vida em Hawort, uma paróquia de um condado solitário e afastado de Londres e de toda movimentação da Inglaterra oitocentista vitoriana. Seu pai trabalhava como pastor dessa paróquia. A maioria dos estudos que falam sobre as Brontë tendem a considerar elementos da biografia da vida das escritoras para explicar suas obras. Embora essas associações entre biografia e obra, em alguns momentos, sejam tentadoras, não faremos essas associações. Entrementes, pensamos ser pertinente contextualizar as dificuldades que as mulheres tinham para escrever no século XIX.

O lugar que Emily Brontë viveu era um local solitário, isolado. Quando pequena Brontë e seus irmãos brincavam com soldadinhos de chumbo criando histórias sobre eles. Como nos falam Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira em *Rumos da Literatura Inglesa* (1985):

⁵ Podemos ver imagens, dados biográficos e um relato sobre o museu das irmãs Brontë e o local em que viveram no artigo *Uma visita à terra das irmãs Brontë, em Haworth* (BUENO, 2013) de Eva Paulino de Bueno que é professora de português e espanhol na St. Mary's University, no Texas.

Além de alguns poemas, Emily escreveu um só romance, *Wuthering Heights*, mas com ele assegurou seu lugar de destaque na literatura mundial. Não se sabe onde Emily foi buscar a inspiração e a mestria para escrever uma obra desse calibre. Filhas de um pároco de Yorkshire, órfãs de mãe, ela e suas irmãs foram criadas quase como reclusas. Entre suas brincadeiras prediletas estavam escrever e dramatizar histórias. Até aí, uma infância quase normal, que não explica a energia criadora que fez, pelo menos de Charlotte e Emily, grandes romancistas. (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985, p.57)

Emily Brontë escreveu poemas e somente um romance, sendo o mesmo objeto desse estudo. Charlotte Brontë escreveu *Jane Eyre* e alguns outros romances como *Villete*, *O professor*, *Shirley*, entre outros. O romance que lhe deu notoriedade foi *Jane Eyre*. Esse romance já foi traduzido várias vezes no Brasil e é também lido e apreciado ao redor do mundo. As outras obras de Charlotte Brontë estão sendo traduzidas somente agora, em 2014, no Brasil. A caçula, Anne Brontë, também escreveu dois romances: *O inquilino de Wildfell Hall* e *Agnes Grey*. Sendo que somente o primeiro encontra-se traduzido em língua vernácula.

Primeiramente, as irmãs tentaram a sorte como poetas. Sob pseudônimos masculinos publicaram um livro de poemas. Charlotte Brontë assinou como Currer Bell. Emily Brontë redigiu como Ellis Bell e Anne Brontë como Acton Bell. O próprio *O Morro dos Ventos Uivantes* também foi lançado sob o pseudônimo de Ellis Bell. Apenas depois da morte de Emily Brontë é revelado que ela tinha escrito o seu derradeiro romance, pois Charlotte Brontë escreveu um prefácio em uma reedição da obra conferindo a autoria da mesma a sua irmã. Nesse prefácio Charlotte Brontë explica os pseudônimos:

Havíamos acariciado em boa hora o sonho de tornar-nos um dia escritoras. Tal sonho, jamais abandonado mesmo quando estávamos separadas pela distância e ocupadas em tarefas absorventes, ganhou então, de repente, força e coerência: e tomou um caráter de resolução. [...] Inimigas da publicidade pessoal, ocultamos os nossos verdadeiros nomes apresentando-os os de Currer, Ellis e Acton Bell: essa escolha ambígua era ditada por uma espécie de escrúpulo de consciência, que nos proibia de adotar nomes francamente masculinos, repugnado-nos também de nos afirmarmos mulheres, porque, sem suspeitar ainda que a nossa maneira de escrever e de pensar não era daquelas que se pudesse classificar de “femininas”- nós tínhamos a vaga impressão de que as mulheres escritoras estavam sujeitas a ser julgadas preconceituosamente; havíamos notado que os críticos utilizavam, por vezes, para as castigar, a arma da sua personalidade, e, para as recompensar, um lisonja que não é um verdadeiro louvor. (BRONTË, 2003, p. 384 e 385)

O romance *O Morro dos Ventos Uivantes* na época de sua primeira publicação teve uma acolhida difícil. A narrativa de Brontë foi recebida como “bruta”, “perversa” e “obscura”⁶. Isso que no contexto de lançamento da obra pensava-se que a autoria da mesma fosse de um homem. Otto Maria Carpeux, em sua obra, *O romantismo por Carpeux* (CARPEUX, 2012) fala das irmãs Brontë como “força dramática e espírito visionário em romancistas fora da literatura profissional.” (CARPEUX, 2012, p.352). O romance só foi ser reconhecido e ganhar notoriedade a partir da segunda metade do século XIX, em suas últimas décadas. É mesmo uma tentação, como falamos, o que uma parte da crítica fez: associar elementos da vida da autora com sua obra. Tanto no espaço em que a narrativa desenvolve-se como nos personagens é possível fazer uma associação com a vida da escritora. Alguns dos conflitos narrados no romance de Brontë dialogam com episódios protagonizados por seu irmão. Carpeux deslinda:

Os filhos do vigário de Haworth, lugar perdido em Yorkshire, tinham todos, ao que parece, capacidades geniais. Mas Anne, a autora do comvente romance *Agnes Grey* (1847), extingui-se cedo demais para revelar a sua medida, e o filho, Branwell, ele mesmo personagem romântico de *génie maudit*, encontrou o fim sinistro sem ter dado nada. De Emily, o mundo não tomou conhecimento durante muito tempo. (CARPEUX, 2012, p.352)

Harold Bloom inclui as irmãs Brontë em seu livro *Gênio- Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003). O crítico estadunidense faz associações entre escritores por temáticas e cosmovisão de mundo. No capítulo oito, ele reúne os escritores Nathaniel Hawthorne, Herman Melville, Charlotte Brontë, Emily Brontë e Virginia Woolf. Veremos posteriormente que não é por acaso que Virginia Woolf integra esse grupo de escritores junto com as Brontë. Woolf publicou alguns ensaios sobre a vida e a obra das Brontë e sempre se declarou admiradora das irmãs, que segundo a própria Woolf também influenciaram sua literatura. Para Bloom “Imagens de isolamento, loucura e amor perdido unem esses romancistas tão diferentes entre si.” (BLOOM, 2003, p. 315) Sobre as irmãs Brontë, Bloom postula:

⁶ Podemos ter acesso a recepção de *O Morro dos Ventos Uivantes* através de trechos de jornais e revistas da época em que o livro foi publicado. Esses trechos foram compilados pelas tradutoras da obra Renata Cordeiro e Eliane Alambert, na edição da editora Landy de 2003.

O enigma da veia do gênio em uma mesma família desafia todos os tipos de redução assim como o faz o gênio individual. Em 1812, o Reverendo Patrick Brontë (que sobreviveria aos seis filhos) casou-se com Maria Bramwell, falecida em 1821. As filhas mais velhas, Maria e Elizabeth, morreram de tuberculose, em 1825. Bramwell, o único filho, viveu até 1848, sucumbindo à enfermidade que se instalara no seio da família. O talento precoce de Bramwell não vingou, mas Anne, a caçula antes de morrer, em 1849 escreveu *Agnes Grey* (1847) e *O inquilino de Wildfell Hall* (1848), ambos romances ainda bastante legíveis. Anne tinha um talento extraordinário, mas Charlotte e Emily foram e sempre serão casos à parte, artistas visionárias que deram início a um estilo seguido por Thomas Hardy e D. H. Lawrence. Charlotte, antes de morrer de pré-eclâmpsia (1850, escreveu quatro romances que ficarão para sempre. [...] Emily, que também morreu em consequência da tuberculose (1848, aos 30 anos), supera Charlotte (e quase todos os demais escritores) em *O Morro dos Ventos Uivantes* (1848), bem como um punhado de poemas notáveis, que constam entre os melhores existentes em língua inglesa. (BLOOM, 2003, p. 331)

O pesquisador colocou também a escritora britânica Virginia Woolf (1882-1941) no mesmo grupo de escritores que as Brontë. Woolf, além de escrever vários romances e contos, foi uma grande ensaísta. Escreveu para jornais e revistas ensaios sobre literatura, filosofia entre outros temas durante quase toda sua vida. Alguns dos ensaios de Woolf foram dedicados a desvelar o encantamento dos romances das irmãs Brontë. Como dissemos, ela sempre declarou ser grande admiradora da literatura de Emily e Charlotte Brontë. A escritora modernista discorreu em seus ensaios não somente sobre as narrativas bronteanas, mas também sobre a vida delas enquanto mulheres no século XIX. Woolf foi uma das precursoras a pensar a relação entre as mulheres e a ficção. Ela escreveu um ensaio, sobre essa perspectiva, que é referência para pensar a escrita feminina, chamado *Um teto todo seu* (2014).

O ensaio *Um teto todo seu* (2014) é o resultado de palestras que Woolf proferiu em universidades inglesas. A escritora relata nesse ensaio como ao longo dos tempos as mulheres tiveram que se calar diante do poder do patriarcado. Assim, o fato de por vários séculos encontrarmos poucas mulheres que escreveram deve-se à posição inferior a que as mulheres foram relegadas na sociedade. Evidentemente, a escassez de recursos financeiros, a pouca escolaridade e a falta de legitimidade cultural desencorajaram as mulheres a escreverem. Woolf, através de sua linguagem poética e cheia de lirismos, nos mostra, entrelaçando elementos da ficção e da realidade, como no decorrer dos séculos os homens receberam

privilégios que foram sempre negados às mulheres. A escritora expõe a assimetria dos papéis sociais destinados à mulher em contraponto aos papéis que os homens cumpriam. Para Woolf:

As mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural. Sem esse poder, provavelmente a terra ainda seria pântanos e selvas. As glórias de todas as nossas guerras seriam desconhecidas. [...] Seja qual for o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heróicas. É por isso que tanto Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. (WOOLF, 2014, p.54 e 55)

As mulheres historicamente ficaram anuladas pelos homens, não podendo se destacar mais que eles. Nesse contexto de reflexão Virginia Woolf insere a questão da escritura feminina, dando exemplos de escritoras mulheres. No primeiro momento Woolf expõe uma hipótese envolvendo William Shakespeare. Se Shakespeare tivesse tido uma irmã com seu mesmo talento, ela teria a mesma possibilidade que ele para despontar seu poder de criatividade? Seguramente que não. Ela jamais teria possibilidades de escrever como ele. Posteriormente, seguindo a reflexão sobre mulheres escritoras, Woolf chega às irmãs Brontë e a outras escritoras inglesas do século XIX:

[...] é impensável que qualquer mulher nos dias de Shakespeare tivesse tido o dom de Shakespeare. Porque um gênio como o de Shakespeare não surgia entre pessoas trabalhadoras, sem educação formal, servis. Não nascia na Inglaterra entre os saxões e bretões. Não surge hoje entre as classes trabalhadoras. Como, então, poderia surgir entre mulheres cujo trabalho começava, de acordo com o professor Trevelyan, pouco antes de deixarem o berço, e ao qual eram impelidas pelos pais e obrigadas pelo poder das leis e dos bons costumes? Ainda assim, gênios desse tipo hão de ter existido entre as mulheres, da mesma forma que hão de ter existido entre as classes trabalhadoras. Vez ou outra uma Emily Brontë ou um Robert Burns se inflama e comprova essa presença. Mas com certeza quase nunca foi colocada no papel. Quando, porém, lemos sobre os afogamentos de uma bruxa, sobre uma mulher possuída por demônios, sobre uma feiticeira que vendia ervas ou mesmo sobre um homem muito notável e sua mãe, então, acho que estamos diante de uma romancista perdida, uma poeta subjugada, uma Jane Austen muda e inglória, uma Emily Brontë que esmagou o cérebro em um pântano ou que vivia vagando pelas ruas, enlouquecida pela tortura que seu dom lhe impunha. (WOOLF, 2014, p.72 e 73)

Então, Woolf diz que para uma mulher ser escritora, mesmo no século XIX, era preciso ter muita força para resistir a uma sociedade patriarcal. Quantas outras Emilys Brontë poderiam ter existido, se não tivessem sucumbido às pressões e sido torturadas por quererem se expressar? Escritoras como Jane Austen e as irmãs Brontë são exemplos de mulheres que conseguiram impor-se e não sucumbir a toda humilhação imposta pela sociedade às mulheres. “E então chegamos ao começo do século XIX.” (WOOLF, 2014, p. 96), desse modo:

Aqui, pela primeira vez, encontro, diversas prateleiras dedicadas inteiramente a obras de mulheres. Mas por que, não consegui evitar a pergunta conforme passava os olhos por elas, eram, com poucas exceções, todas romances? O pendão original era para poesia. A mestre suprema da canção era uma poetisa. Tanto na França quanto na Inglaterra, as poetisas precederam as romancistas. Além do mais, pensei, olhando para os quatro nomes famosos, o que George Eliot tinha em comum com Emily Brontë? E não tinha Charlotte Brontë falhado miseravelmente em compreender Jane Austen? Exceto pelo fato possivelmente relevante de que nenhuma teve filhos, não haveria quatro personagens mais incongruentes para se encontrarem juntas em uma sala, tanto que é tentador inventar um encontro e um diálogo entre elas. Ainda assim, quando escreviam, foram compelidas por alguma estranha força a escrever romances. Teria isso algo a ver com o fato de terem nascido na classe média? (WOOLF, 2014, p. 96 97)

A autora de *Mrs. Dalloway* explica, então, no seu ensaio, que o romance foi o gênero preferido por essas mulheres, porque elas só podiam escrever na sala de estar das suas casas. Essas mulheres dificilmente tinham um tempo para si mesmas, assim, precisavam escrever na sala, junto com os demais habitantes da casa, sendo sempre interrompidas. Dessa forma, “seria mais fácil escrever prosa e ficção do que escrever poesia ou uma peça de teatro. Requer menos concentração. Foi dessa forma que Jane Austen escreveu até o fim de seus dias.” (WOOLF, 2004, p.98). Em suma, uma mulher que deseja escrever precisa, conforme Woolf apregoa no início de seu ensaio: “[...] ter dinheiro e um teto todo seu, um espaço próprio, se quiser escrever ficção...” (WOOLF, 2014, p. 12).

Tendo em vista o que foi exposto, percebemos que os romances que essas mulheres escreveram foram fruto de suas experiências privadas, sem grande conhecimento de mundo. No entanto, eles encantam até os dias de hoje. Woolf discorre, também, no excerto acima, sobre a leitura que Charlotte Brontë fez do romance *Orgulho e Preconceito*, de Jane Austen (AUSTEN, 2010). A irmã de Emily Brontë entendeu que a postura adotada por Elizabeth Bennet, protagonista de *Orgulho e Preconceito*, era uma postura de sujeição ao sexo masculino. A personagem resiste durante todo romance ao preconceito que envolve sua possível relação com Mr. Darcy, pois os dois ocupam classes sociais diferentes. No entanto, no fim do romance, a personagem de Elizabeth cede e termina por casar-se com Mr. Darcy. Contestando essa visão, Charlotte Brontë faz com que a protagonista de *Jane Eyre* (2014), primeiro adquira seu espaço e sua fonte de renda para depois voltar e casar-se com a personagem de Edward Fairfax. Não pensamos que Charlotte Brontë tenha falhado miseravelmente em compreender Austen. Se pensarmos na questão feminina parece que Charlotte Brontë foi um pouco mais longe que Austen, pois defendeu uma emancipação plena da sua personagem. Ainda, segundo a autora de *Um teto todo seu*:

[...] precisamos aceitar o fato de que todos aqueles bons romances, *Villette*, *Emma*, *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Middlemarch*, foram escritos por mulheres com a experiência de vida que era permitida dentro de casa de um clérigo respeitável, e por mulheres tão pobres que não tinham condições de comprar mais que alguns cadernos de papel almaço por vez para escrever *O Morro dos Ventos Uivantes* ou *Jane Eyre*. (WOOLF, 2014, p. 102)

Em contraponto, Virginia Woolf faz asserções sobre como Tolstói vivia na Rússia, do outro lado da Europa e de como isso afetou a sua produção literária.

Ao mesmo tempo, do outro lado da Europa havia um homem vivendo livremente entre os ciganos ou com aquela grande dama; lutando em guerras; colhendo, sem impedimentos e sem censura, toda a vasta experiência da vida humana que, mais tarde, lhe serviria de forma esplêndida quando escrevesse seus livros. Se Tolstói tivesse vivido em um priorado em isolamento, com uma mulher casada “excluída das relações com o que é chamado de mundo”, por mais que o dever moral fosse edificante, dificilmente, pensei, ele teria escrito *Guerra e paz*. (WOOLF, 2014, p.103)

Emily Brontë precisava escrever em um ambiente que era contrário a sua necessidade de criar e fabular. Sua grandeza está em ter conseguido, mesmo sendo criticada de muitas formas, seguir escrevendo e criar uma das obras mais envolventes e mobilizadoras da literatura ocidental. Mesmo sem ter as oportunidades e vivências que Leon Tolstói teve. Desse modo:

Quanta genialidade, quanta integridade devem ter sido necessárias diante de toda aquela crítica, em meio àquela sociedade puramente patriarcal, para se apegarem às coisas como as enxergavam sem se encolher. Somente Jane Austen e Emily Brontë fizeram isso. É outra pérola, talvez a mais refinada, em suas tiaras. Elas escreviam como escrevem as mulheres, não como os homens o fazem. De todas as milhares de mulheres que escreviam romances naquele tempo, elas eram as únicas que ignoravam as admoestações perpétuas do eterno professor- escreva assim, pense assado. Elas eram as únicas surdas àquela voz persistente, ora um rosnado, ora condescendente, ora benevolente, ora angustiada, ora chocada, ora brava, ora tolerante, aquela voz que não deixa as mulheres em paz, que precisa ficar em cima delas, como uma governanta super cuidadosa [...] (WOOLF, 2014, p. 108)

Uma mulher escrever criando seu próprio estilo, com poucas referências e sem importar-se com as imposições patriarcais era uma tarefa de resistência. Foi essa resistência que entendemos ter sido feita por Emily Brontë, conforme Woolf postula:

Seria preciso uma jovem muito decidida para desconsiderar todas as críticas, repreensões e promessas de recompensas. A pessoa teria que ter sido uma espécie de ativista para dizer a si mesma: ah, mas eles não podem comprar a literatura também. A literatura está aberta a todos. Recuso-me a permitir que você, mesmo que seja um bedel, me negue acesso ao gramado. Tranque as bibliotecas, se quiser; mas não há portões, nem fechaduras, nem cadeados com os quais você conseguirá trancar a liberdade do meu pensamento. (WOOLF, 2014, p.109)

Emily Brontë conseguiu apesar de todas as suas limitações, de gênero, espaciais, financeiras e temporais escrever seu romance. Em um pequeno ensaio denominado *Mulheres e Ficção*, publicado originalmente, também, em 1929, mesmo ano que foi publicado *Um teto todo seu*, Virginia Woolf retoma e desenvolve essas questões sobre as mulheres e a ficção.

Pensamos que essas escritoras, nesse trabalho mais especificamente Emily Brontë, mostram uma experiência estética elevada e um grande conhecimento sobre os seres humanos em seu romance. Esse conhecimento sobre a humanidade pode ter advindo das obras literárias que Brontë lia. Ela não teve grandes experiências em sua vida, mas viveu várias outras vidas

em obras literárias que resultaram em seu romance. Virginia Woolf apregoa ainda que Emily Brontë soube amenizar em seu romance as críticas, os sofrimentos e as privações que as mulheres sofriam. Já Charlotte Brontë, na ótica de Harold Bloom e Virginia Woolf, não conseguiu suavizar seus sofrimentos e privações em função de seu sexo. Bloom fala que o narrador de *Jane Eyre* é agressivo (BLOOM, 2003). Woolf, em *Mulheres e Ficção* (2014), diz sobre *Jane Eyre*:

O desejo de defender uma causa pessoal ou de fazer de um personagem o porta-voz de uma insatisfação ou um ressentimento pessoal tem sempre um efeito de distração, como se no ponto para o qual a atenção do leitor é dirigida houvesse bruscamente dois alvos, em vez de um só. (WOOLF, 2014, p.276)

Não concordamos nesse aspecto com Harold Bloom e Virginia Woolf. Pensamos que a sedução e o envolvimento do romance *Jane Eyre* estão em seu narrador-personagem que observa o mundo e deseja mudá-lo. Nesse sentido o romance oferece uma reflexão profunda sobre o significado da liberdade com que todos podem se identificar, tanto mulheres quanto homens. Mas isso é assunto para um outro trabalho. Vamos retornar ao foco de nossa pesquisa. Sobre essa relação de expressar uma causa pessoal em uma narrativa Woolf contrapõe Charlotte Brontë com Jane Austen e Emily Brontë:

O talento de Jane Austen e Emily Brontë nunca é mais convincente do que seu poder de ignorar tais clamores e solicitações para seguir seu caminho sem se perturbar com zombaria ou censura. Mas era preciso ter uma mente muito poderosa e serena para resistir à tentação de irar-se. A chacota, a censura, a garantia de inferioridade de uma fortuna ou de outra, prodigalizadas às mulheres que praticavam uma arte, foram naturalmente a causa dessas reações. Vemos o efeito disso na indignação de Charlotte Brontë, na resignação de George Eliot (WOOLF, 2014, p. 276 e 277)

Em resumo, entendemos que, na visão de Woolf, Emily Brontë foi mais longe do que sua irmã com seu romance, pois conseguiu não se abalar com a inferioridade que a sociedade lhe impunha. Virginia Woolf exalta as batalhas e conquistas ganhas pelas escritoras do século XIX. Ela fala então que as mulheres escritoras de seu tempo, século XX, e as gerações futuras devem trabalhar e construir suas obras literárias e vidas sobre essa herança.

Tendo em vista o que foi explanado acima, pensamos que Emily Brontë teve uma vida cheia de privações e restrições. Contudo, sua obra adentra as profundezas da alma humana, mesmo ela não tendo conhecido o “mundo” como Leon Tolstói e tantos outros escritores homens. Ela conheceu os seres humanos e soube criar uma obra complexa.

Na França, em 1979, foi lançado o filme *As Irmãs Brontë (Les Soeurs Brontë)*, dirigido por André Téchiné. O filme foi produzido em língua francesa, com atrizes francesas, sendo que a narrativa do filme retrata personagens ingleses, no contexto da Inglaterra. Depreendemos, portanto, que a história das irmãs Brontë e toda a sua produção literária rompem fronteiras linguísticas e geográficas, pois falam de temas universais. Analisar-se-á agora o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*.

3- ADENTRANDO O UNIVERSO DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

Vamos nesse capítulo falar de aspectos gerais do romance, retomando partes do enredo e explicitando a fortuna crítica sobre o mesmo. Faremos também considerações sobre o narrador e a estética gótica que o romance apresenta e seu período literário. Abordaremos alguns elementos do romance para depois seguirmos para a análise da ambiguidade da personagem Heathcliff que é o foco de estudo desse trabalho de conclusão de curso.

Quanto à fortuna crítica sobre a obra em si e sobre elementos da narrativa literária, traremos análises formuladas por Virginia Woolf com seu ensaio *Jane Eyre e O Morro dos Ventos Uivantes* (2014), E. M. Forster com sua obra *Aspectos do Romance*, (1974), Northrop Frye com sua *Anatomia da Crítica* (1973), Georges Bataille em *A Literatura e o Mal* (1989). Trabalharemos também com as contribuições de Massaud Moisés em seu *Dicionário de termos literários* (2004) e com sua obra de análise literária *A criação literária - Prosa* (1997), com Anthony Burgess em sua obra historiográfica *A literatura inglesa* (2002), Otto Maria Carpeux, com seu texto que deslinda o período romântico, *O romantismo por Carpeux* (2012). Utilizaremos também o já citado Harold Bloom em *Gênio - Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003). Assim como vamos expor idéias de Ligia Chiappini Moraes Leite com seu *O foco narrativo* (1987), Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira com o texto *Rumos da Literatura Inglesa* (1985), Antonio Candido com sua *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos* (2006) e a obra introdutória de Carlos Reis denominada *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários* (2014). Pressupostos teóricos de outros autores serão abordados nas outras partes que constituem esse trabalho.

Nas primeiras páginas da narrativa de *O Morro dos Ventos Uivantes* tomamos conhecimento da personagem do sr. Lockwood. Essa personagem descreve-se como um ser solitário que encontrou seu “paraíso dos misantropos” (BRONTË, 2010, p. 9). Ele aluga Thrushcross Grange (alguns tradutores optaram por “Granja da Cruz do Tordo”, já Rachel de Queiroz escolheu manter os nomes originais) em busca da solidão e do bucolismo do campo. Thrushcross Grange era a propriedade da família Linton, mas agora está sob o domínio de

Heathcliff. Desse modo, a narrativa inicia-se temporalmente em 1801. Lockwood nos conta então como foi seu contato com o proprietário de Thrushcross Grange, Heathcliff.

Em uma visita a Heathcliff, que é proprietário da casa que Lockwood aluga, acontecimentos estranhos que beiram o sobrenatural e o fantástico acontecem. Lockwood depara-se em um “sonho” com o fantasma de uma moça, que lhe dá a mão e pede para entrar. Ela diz estar vagando pela terra há vinte anos. De volta a sua residência alugada Lockwood começa a conversar com a criada da casa, Ellen Dean (que é chamada dentro do romance, na maioria das vezes, pelo apelido de Nelly). Essa personagem conta, então, o início de uma história estranha e singular que começou há anos atrás. Assim, aos poucos, Nelly e Lockwood alternam suas vozes para narrar a história. Ao longo dessa história outras vozes coadunam-se para tecer a narrativa.

A narrativa retrocede temporalmente, através do recurso da *analepse*. O romance começa em 1801, conforme é indicado em sua primeira página. Depois, o romance volta-se para o século XVIII em 1771. Nelly nos introduz a esse mundo narrando a história de um homem que volta cansado de uma longa viagem. Esse homem traz consigo um menino cigano, de pele escura (ao contrário das outras personagens do romance) que recebe o nome de Heathcliff. O dono da casa explica que encontrou o menino vagando solitário pelas ruas de Liverpool. Começa, então, uma grande história de amor perdido e vingança. Nelly nos apresenta a história de duas famílias, os Earnshaw e os Linton, história essa tecida pelo amor e ódio, pela compaixão e pela vingança, pelo bem e pelo mal, pelos vivos e pelos mortos.

O homem que traz o menino cigano é o sr. Earnshaw, proprietário de Wuthering Heights, pai de Hindley e Catherine. O menino recém-chegado acaba por receber o nome de Heathcliff, um filho anterior do sr. Earnshaw que havia morrido ainda na infância. Heathcliff recebe todos os privilégios de um filho. É bem cuidado e mimado pelo sr. Earnshaw que desenvolve uma grande afeição pelo menino de pele escura e aspecto selvagem. Esse tratamento que Heathcliff recebe desperta um ciúme violento em Hindley, filho do sr. Earnshaw, que se sente desprezado pelo pai. Paradoxalmente, Catherine, a filha do sr. Earnshaw, simpatiza e afeiçoa-se ao menino, ficando sempre próxima. Hindley acaba indo embora para realizar os estudos que cabem a um cavalheiro inglês, assim, Catherine e Heathcliff ficam livres. Os dois começam a passar os dias correndo pelas charnecas, descobrindo os mistérios da vida, enquanto o vento sopra, numa infância selvagem e sem regras.

Entremetentes, morre o sr. Earnshaw. Hindley volta de seus estudos já casado, com Frances. Ele assume a casa, e começa a maltratar o irmão adotado, relegando o mesmo à condição de criado. Entretanto, Catherine, ou Cathy, como é chamada pela personagem de Heathcliff, segue sempre ao lado de Heathcliff. Hindley odeia o menino, pois sente que ele subtraiu-lhe o amor do pai. Heathcliff é impedido de receber educação e ser tratado com gentileza. Cathy, impulsiva e apaixonada, acaba sempre por sair em defesa de seu irmão adotivo que é seu amigo e seu amor. Nelly também acaba por afeiçoar-se ao menino, tentando proteger ele no primeiro momento. A relação dos dois, Cathy e Heathcliff, torna-se uma obsessão, um precisa do outro. Suas almas são feitas da mesma substância, como fala Cathy. Esse amor frustrado é que impulsiona a narrativa, deixando rastros de destruição.

Em uma noite Cathy e Heathcliff resolvem espionar seus vizinhos, Edgar Linton e Isabella Linton, que vivem em Thrushcross Grange. As personagens de Cathy e Heathcliff assustam os moradores da casa. Cathy acaba ficando ferida por um cachorro. Ela é detida quando tenta fugir, no momento em que os donos da casa percebem a espionagem, e reconhecem-na como filha do proprietário da residência próxima. Hindley assente que até ficar curada Cathy permaneça na residência dos Linton. O irmão pensa que Cathy deve relacionar-se com os vizinhos que tem sua mesma condição social e deve afastar-se de Heathcliff. Primeiramente, Catherine é seduzida pela educação dos irmãos Linton e pela beleza de Edgar Linton. Edgar Linton tem a pele alva, cabelo louro e recebeu uma educação inglesa tradicional. Ele é o oposto de Heathcliff. A personagem de Edgar começa a apaixonar-se por Cathy.

No emblemático dia em que retorna ao Morro dos Ventos Uivantes, Catherine encontra Heathcliff muito mudado, parece que ele perdeu a inocência dos tempos que passavam juntos. Há ressentimentos que não cicatrizaram estampados em suas feições. Em razão dessa nova rudeza do amigo e de sua origem duvidosa (que confere-lhe um baixa posição social), Cathy prefere casar-se com Edgar Linton. Heathcliff escuta uma confissão que Cathy faz em segredo a Nelly durante uma noite. Essa revelação altera os rumos do romance, é um dos pontos chave da narrativa. Cathy começa dizendo que aceitou o pedido de casamento de Linton. Nelly pergunta os motivos de Catherine gostar de Linton, ela responde:

-E porque ele há de ser rico, e eu vou ser a senhora mais importante destas redondezas, e me sentirei orgulhosa do meu marido. [...]

-A senhora livra-se de uma casa sem ordem e sem conforto, para viver numa casa rica e respeitável. E ama Edgar e Edgar a ama. Tudo me parece simples e fácil. Qual é o obstáculo?

- Está *aqui!* É *aqui!*- respondeu Catherine, batendo com uma das mãos na testa e outra no peito-, onde quer que more a alma. Na minha alma e no meu coração, estou convencida de que fiz mal!

-Acho isso muito estranho; nem posso compreender.

-É o meu segredo; mas se você não zombar de mim, eu lhe conto. Não posso explicar direito, mas lhe dou uma ideia do que sinto. (BRONTË, 2010, p. 100 e 101)

A seguir veremos o trecho da confissão de Cathy. Antes ela fala para Nelly de alguns sonhos estranhos que ela tem, esses sonhos mudam seus pensamentos e nunca a deixam em paz. Observamos, já neste instante, o misticismo, a atmosfera fantástica e onírica que estão entranhados em quase todas as páginas do romance. Cathy fala que sonhou que estava no céu, mas que lá se sentiu infeliz:

-Mas não é nada- exclamou ela.- Eu queria dizer apenas que não me senti bem no céu; fiquei com o coração despedaçado de tanto chorar, com vontade de voltar para terra. Os anjos se zangaram de tal modo que me atiraram no meio da charneca, bem no alto de Wuthering Heights. E acordei, soluçando de alegria. Isso explica perfeitamente o meu segredo: não me adianta casar com Edgar Linton, como não me adianta ir para o céu. E se o maldito homem que mora nesta casa não houvesse rebaixado tanto Heathcliff, eu nem pensaria em me casar com Edgar. Se eu agora me casasse com Heathcliff, seria uma degradação; e por isso, ele nunca haverá de saber do amor que eu lhe tenho. E não é porque ele seja bonito, Nelly, mas porque ele é mais eu do que eu própria. Não sei de que são feitas as nossas almas, mas sei que a minha alma e a dele são iguais. Linton é tão diferente quanto um raio de lua é diferente de um relâmpago, ou a geada do fogo.

Antes que ela acabasse de falar, apercebi-me da presença de Heathcliff. Notei um movimento leve, virei a cabeça e vi que ele se erguia do banco e fugia em silêncio. (BRONTË, 2010, p. 101, 102 e 103)

Em desespero, Catherine completa sua confissão a Nelly, falando de sua vulnerabilidade social caso casasse com Heathcliff: “Nelly, estou vendo muito bem que você me considera uma egoísta miserável; mas já lhe ocorreu que se eu e Heathcliff casarmos, seremos uns mendigos? E se eu casar com Linton, posso ajudar Heathcliff a subir e tirá-lo das mãos do meu irmão.” (BRONTË, 2010, p.104).

Heathcliff não tolera saber que Catherine ama-o, mas não tem coragem de casar com ele por causa de sua condição social marginal. Ele abandona a sua casa e passa três anos fora,

sem mandar nenhuma notícia: seu paradeiro é um mistério. Cathy sofre com a sua ausência, mas observa que uma união entre os dois seria utópica. Ela casa-se então com Linton. Heathcliff reaparece então, depois de três longos anos, completamente mudado, tanto em seus modos e atitudes como em sua aparência. Heathcliff volta sedento por vingança; quer vingar-se de Edgar e, de certa forma, de todos que lhe fizeram mal e anularam seu amor.

Como falamos anteriormente, o crítico e escritor francês Georges Bataille dedicou um capítulo de sua obra *A Literatura e o Mal* para analisar *O Morro dos Ventos Uivantes*. Ele fala sobre essa partida de Heathcliff: “O tema do livro é a revolta do maldito que o destino expulsa de seu reino e que nada contém no desejo ardente de reencontrar o reino perdido.” (BATAILLE, 1989, p. 16).

Heathcliff deseja ter novamente a sua infância nas charnechas e sua relação com Cathy. Ele volta em busca de seu reino perdido. Sua vingança é uma tentativa frustrada de vingança. Cathy sente-se dividida em uma situação conturbada. De um lado tem sua relação com Linton, de outro tem o passado com Heathcliff.

Em função de uma discussão, entre Linton e Heathcliff, Cathy adocece, o que posteriormente traz a sua morte. Ainda quando Cathy está doente, Heathcliff lança um stratagem: seduz Isabella, a irmã de Linton e casa-se com ela, fugindo na calada da noite. Todavia, ele não nutre nenhum sentimento por ela, isso é apenas parte de seu plano de vingança para enlouquecer Linton, que em função desse acontecimento deseja nunca mais ver a irmã. Dois meses depois, antes de morrer, Cathy dá a luz a uma menina que recebe o seu mesmo nome. Cathy morre e Heathcliff invoca, então, o seu fantasma. Ele pede que se fantasmas existem, o fantasma de Cathy deve infernizá-lo, levá-lo à loucura, mas nunca o deixar só. Edgar é tomado por uma profunda melancolia, sua dor nunca cicatriza. Ele se torna recluso. Nelly Dean é quem cuida da filha de Catherine.

Pouco depois da morte de Cathy, Isabella consegue fugir do Morro dos Ventos Uivantes. Ela conta que logo depois do casamento, como a própria Nelly já tinha verificado ao fazer uma excursão ao Morro, Heathcliff começou a castigá-la como um algoz. Heathcliff infringe tortura também a Hindley que ficou viúvo e depois se entregou ao alcoolismo, numa vida destrutiva, esquecendo-se de seu filho, ou tentando agredi-lo nos momentos de loucura. Hindley ficou viciado em álcool e jogos, terminando por afundar-se em dívidas. Em função de suas dívidas, Hindley perde sua propriedade para Heathcliff. Heathcliff compra o palácio de seu reino perdido, o Morro, e ainda mantém Hindley como convidado. Hindley tem que pagar

o mal feito a Heathcliff na infância sendo hóspede do homem que ele odeia, mas que o odeia mais ainda.

Esse amor conturbado de Heathcliff transforma-se em ódio, ele pensa assim em vingar-se das gerações futuras. Todas as personagens acabam sofrendo com a impossibilidade de amor dos dois jovens. A morte de Cathy mostra-se um abismo a esse amor maldito que agora nunca mais poderá ser recuperado em vida. Heathcliff, na parte final do romance, tortura até mesmo seu filho. Linton, filho de Isabella e Heathcliff, nasceu em Londres, depois de sua mãe fugir de Heathcliff. No entanto, a mãe de Linton morre alguns anos depois e ele vai ser criado por seu pai, Heathcliff.

Heathcliff odeia o filho que tem o mesmo nome de Linton, o seu grande inimigo. Linton, filho de Heathcliff e Isabella, morre ainda jovem, usado e maltratado pelo pai até o fim, tendo sido forçado a casar com Catherine, a filha de Cathy. Então, o fim do romance avança temporalmente para 1802. Lockwood depois de escutar toda história de Nelly vai embora. Posteriormente, estando mais uma vez por perto da região onde escutou toda essa narrativa, resolve voltar ao Morro dos Ventos Uivantes para saber como estão todos. Ele encontra Nelly que narra o desfecho do romance. Nelly conta que Heathcliff foi encontrado morto. Catherine Linton e Hareton é que terminam o romance fazendo a reconciliação entre as duas casas e restaurando a paz. Sobre eles Nelly diz a Lockwood: “*Aqueles* não tem medo de nada. Juntos, enfrentariam satã e todas as suas legiões” (BRONTË, 2010, p.421). Dessa forma, Lockwood termina a narrativa do romance:

Encomprei o caminho de retorno, dando uma volta em direção da igreja. Sob suas paredes, vi que os estragos haviam aumentado, no curto prazo de sete meses. Várias janelas mostravam buracos negros nas vidraças, as ardósias do teto saíam do lugar, aqui e além, provavelmente deslizariam de todo quando viessem as tempestades de outono. Procurei e logo descobri as três lousas na encosta da charneca. A do meio, cinzenta e quase coberta pela urze; na de Edgar Linton, a relva e o musgo lhe encobriam a base. A de Heathcliff estava nua. Demorei-me ao pé dos túmulos, sob o céu suave, fiquei a contemplar as mariposas que voejam sobre a urze e as campainhas, a escutar o vento macio que soprava por entre a relva e a cismar se era possível a alguém imaginar um sono agitado sob aquela terra tranqüila. (BRONTË, 2010, p.421)

Assim, encerra-se o romance. Inicialmente, a obra parece tratar-se de um campo de batalhas entre o céu e o inferno. No entanto, há uma resignificação desses conceitos, mostrando personagens humanizados procurando entender suas existências e viver suas

paixões. Wuthering Heiths, sombrio, cercado pelas brumas parece ser o inferno, enquanto a casa dos Linton representa o céu. No entanto, Cathy e Heathcliff abrem um vácuo entre esses espaços e mostram a força de seus sentimentos.

E. M. Forster em seu estudo clássico sobre o gênero romance, *Aspectos do Romance* (1974), fala que “as emoções de Heathcliff e Catherine Earnshaw funcionam diferentemente de outras emoções na ficção.” (FORSTER, 1974, p.114). Assim,

Em lugar de habitar as personagens, cercam-nas como nuvens de tempestade, e geram as explosões que enchem o romance desde o momento em que Lockwood sonha com a mão na janela, até o momento em que Heathcliff é encontrado morto. Wuthering Heiths é repleto de som- tempestades e ventos impetuosos- um som mais importante do que palavras e pensamentos. Grande como o romance é, não podemos lembrar nada dele, mais tarde, a não ser Heathcliff e a primeira Catherine. Ambos causam a ação pela sua separação: encerram-na por sua união depois da morte. Não é de admirar que “andem” juntos: que mais poderiam tais seres fazer? Mesmo quando vivos, seu amor e ódio transcendiam a eles. (FORSTER, 1974, p. 114 e 115)

O crítico explica que um dos pontos altos da narrativa bronteana é esse alargamento dos sentimentos. Os sentimentos intensos de todos as personagens são sentidos junto com o vento, com a bruma, com as tempestades, com o farfalhar das árvores.

Ao mesmo tempo em que o romance termina com a reconciliação das duas casas, selada por Hareton e Catherine Linton, em outro plano, ainda depois da morte, Cathy parece unida a Heathcliff em um contexto de tempestade e desordem, assombrando a vizinhança. Nelly explica à personagem de Lockwood, pouco antes de ele ir embora e olhar os túmulos no cemitério:

Mas o povo daqui, se a gente o escuta, jura sobre a Bíblia que Heathcliff *anda por ai pensando, vagando*. Há os que contam que o encontraram na igreja, outros na charneca, e outros até nesta casa alegam que o viram. Mentiras, dirá o senhor, digo eu. O velho contudo, lá junto ao fogo da cozinha, conta que os vê sempre, aos dois, espiando pela janela do seu quarto, toda noite de chuva, desde que o patrão morreu. E um mês atrás aconteceu-me um coisa singular. Era de tarde, eu ia para Thrushcross Grange, estava escuro, ameaçando tempestade, e, ao fazer a curva do morro, encontrei um rapazinho tangendo à sua frente uma ovelha e dois cordeirinhos; o pequeno chorava, desadorado, e eu pensei que os carneiros se recusavam a acompanhá-lo ao redil. – Que foi que houve, homenzinho?- perguntei. O garoto gaguejou: - Lá está Heathcliff com uma mulher, bem ali, na ponta do morro! E eu não tenho coragem de passar! Eu não enxerguei nada. Mas nem o menino, nem os cordeirinhos davam um passo à frente, de modo que os fiz

passar pelo caminho de baixo. Provavelmente o pastorzinho, andando solitário pela charneca, recordava as tolices que ouvia em casa da boca dos pais e dos companheiros e por sua vez enxergava também os fantasmas. Contudo, eu mesma já não gosto de andar no escuro. Nem gosto de ficar sozinha nesta casa triste: é mais forte do que eu. (BRONTË, 2010, p. 419 e 420)

No mundo material, temos a união de Catherine Linton e Hareton, que recuperam os laços familiares e parecem propor um novo começo. Mas para as personagens atormentadas pelo amor e pelo ódio, como postulou E. M. Forster, resta vagar entre os dois mundos, mas sempre juntos, algo que não conseguiram enquanto estavam vivos. E. M. Forster completa:

Emily Brontë possuía, em certos aspectos, uma mente literal e cuidadosa. Ela construiu seu romance sobre um esquema de tempo ainda mais elaborado que o de Miss Austen, e dispôs as famílias Linton e Earnshaw simetricamente. Tinha uma idéia clara dos vários procedimentos legais pelos quais Heathcliff se apossou das duas propriedades. Por que, então, ela deliberadamente introduz a confusão, o caos, a tempestade? Porque, no nosso sentido da palavra, ela foi uma profetisa: porque para ela o que está implícito é mais importante que o que está dito: e só na confusão as figuras de Heathcliff e Catherine poderiam externar sua paixão até que se derramasse pela casa e sobre as charnecas. *Wuthering Heights* não possui outra mitologia além da fornecida por essas duas personagens: nenhum grande livro está mais apartado dos universais de Céu e Inferno. (FORSTER, 1974, p.115)

A tempestade de *O Morro dos Ventos Uivantes* é, de certo modo, amenizada somente pela filha de Catherine e por Hareton. Ao longo da narrativa observamos essa dicotomia entre bem e mal ser anulada, como fala o trecho exposto acima. A única moral que vale é a de Cathy e Heathcliff. A relação de amor e ódio entre eles faz com que o romance apresente dois mundos: o nosso e um mundo alternativo, com suas próprias leis, regras e mitologia. Esse é um romance que ao terminarmos a leitura pensamos ser velhos amigos das personagens, não somente de Cathy e Heathcliff, mas de todas as personagens. Temos a sensação de conhecer essas personagens como se vivêssemos com elas. As personagens bronteanas guardam o mistério que nas pessoas chamamos alma e na ficção arte. Não parece haver nenhuma personagem ao acaso, todas tem algo a dizer e todas encerram nevoeiros e sentimentos. A mitologia que as personagens fornecem dizem respeito aos desejos humanos, elas parecem tão reais porque coadunam com a ambivalência e confusão das pessoas reais.

Esta tempestade e esta ventania, que embalam cada trecho do romance já são expressas no começo do romance. Lockwood quando vai conhecer Heathcliff nos explica o porquê da casa de seu locatário, que fica próxima de Thrushcross Grange, chamar-se “Wuthering Heiths”:

Wuthering Heiths é o nome da residência do Sr. Heathcliff. “Wuthering é um provincianismo que descreve o tumulto atmosférico a que este local está sujeito em época de tempestades. E, com efeito, ali em cima deve haver, em qualquer tempo, ventilação pura e salubre. Pode-se fazer uma idéia da força do vento norte naquelas alturas pela curvatura excessiva dos poucos e raquíticos abetos nos fundos de casa e por uma fila de magros espinheiros de ramos estirados para um lado só, como se implorassem uma esmola do sol. Felizmente, o arquiteto, prevendo as ventanias, fizera obra segura: as janelas estreitas ficavam profundamente enterradas na parede e os cantos eram protegidos por amplos cunhais de pedra. Antes de atravessar o umbral detive-me, a fim de admirar algumas esculturas de lavras grotesca, espalhadas na fachada, especialmente em torno da porta principal; sobre esta, entre um emaranhado de grifos e meninos impudicos, localizei uma data- “1500”- e um nome- “Hareton Earnshaw”. (BRONTË, 2010, p. 10 e 11)

Podemos observar, no trecho aludido, que desde o início do romance o leitor já se depara com a atmosfera transcendental e o clima sombrio, de mistério, que envolve toda a narrativa. O nome da propriedade, que é também o nome do próprio romance, diz respeito a uma expressão regional que denota o tumulto atmosférico. No Brasil o romance popularizou-se com o nome de *O Morro dos Ventos Uivantes* a partir de uma primeira tradução feita por Oscar Mendes que optou por traduzir o título a partir de um poema composto pelo poeta Tasso da Silveira em homenagem à obra:

Balada de Emily Brontë

No Morro do Vento Uivante
o vento passa uivando...

No Morro do Vento Uivante
há um velho casarão sombrio
cheio de salas vazias
e corredores vazios...
A noite toda uma porta
geme agoniadamente.
Pelas vidraças partidas
silvam longos assobios,
no ar de abandono e de medo
passam bruscos arrepios...

No Morro do Vento Uivante

o vento passa...
 Emily Brontë
 Não pares a história... Conta!
 conta, conta, conta!
 Da-me outra vez aquele medo
 que encheu minha infância morta,
 de sonhos e arrepios ...

No Morro do Vento Uivante

Depois que os anos passaram
 Como ficaram meus dias
 Vazio...vazios

Tasso da Silveira (SILVEIRA, 1959, p.1)

O poema de Tasso da Silveira simboliza as sensações da maioria dos leitores após ler o romance. É sempre relatado o envolvimento pelo mistério, pelo medo e pelo estranhamento da obra. E. M. Forster como foi postulado anteriormente, fala do apartamento que a obra arremata entre o Céu e o Inferno. “... nenhum grande livro está mais apartado dos universais de Céu e Inferno.” (FORSTER, 1974, p. 115). Harold Bloom vai ao encontro dessa acepção de E. M. Forster, propondo, ainda, em seu estudo *Gênio- Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (2003) que a obra “... anula todos os contextos- moral, social e político.” (BLOOM, 2003, p.333). Vamos apontar as considerações de Bloom sobre o romance. Como faz a maioria da fortuna crítica sobre a obra ele justapõe *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*.

O pesquisador estadunidense fala que as irmãs Brontë eram apaixonadas por Lorde Byron. A obra de Byron exprime um pessimismo romântico, uma rebeldia e uma revolta contra a ordem. Assim, para Bloom:

Rochester e Heathcliff são, flagrantemente, heróis byronianos, ou heróis-vilões e, como tal, dificilmente estariam à vontade em romances. As ficções das Brontës, assim como as de Sir Walter Scott (ou as de Nathaniel Hawthorne), são narrativas romanescas, mas na qualidade de romances byronianos, diferem, necessariamente do trabalho de Walter Scott. (BLOOM, 2003, p.331 e 332)

Sobre esse afastamento, elencado por Bloom, de romances tradicionais que tem o romance de Brontë, reportamo-nos a Northrop Frye, em seu estudo *Anatomia da Crítica* (1973). Segundo Frye:

Nos romances que consideramos típicos, como os de Jane Austen, o enredo e o diálogo vinculam-se estreitamente às convenções da comédia de costumes. As convenções de *Wuthering Heights* ligam-se antes ao conto e à balada. Parecem ter mais afinidade com a tragédia; e as emoções trágicas de paixão e fúria, que destruiriam o equilíbrio de tom em Jane Austen, podem acomodar-se aqui com segurança. Assim o pode o sobrenatural, ou sua sugestão, que é difícil de pôr num romance. O feitiço do enredo é diferente: em vez de manobrar em torno de uma situação central, como Jane Austen faz, Emily Brontë conta sua história com tonalidades lineares, e parece necessitar da ajuda de um narrador que estaria absurdamente deslocado em Jane Austen. Convenções tão diferentes justificam olharmos *Wuthering Heights* como uma forma de ficção em prosa diversa do romance, uma forma que chamaremos aqui história romanesca. [...] O autor romanesco trata da individualidade, com personagens *in vacuo* idealizadas pelo devaneio, e, por mais conservador que ele possa ser, algo de niilístico e indomável provavelmente se manterá a irromper de suas páginas. (FRYE, 1973, p.299)

Entendemos, dessa forma, que *O Morro dos Ventos Uivantes* aproxima-se mais das lendas, do folclore, pois o romance apresenta uma visão de mundo mística, há algo sempre além do que podemos ver e sentir, mas que existe nesse mundo criado por Emily Brontë: há o mistério. Há algo anterior e além do humano. Como explicou Frye essa insinuação de fantasmas, essa tendência a ver o que não pode ser visto ficaria completamente deslocada num romance de Jane Austen. Como imaginar um fantasma tentando penetrar o quarto de Elizabeth Bennet? Ou, como imaginar Mr. Darcy encolerizado, irado, como Heathcliff? Isso não faria nenhum sentido em relação à atmosfera leve e o clima ensolarado de *Orgulho e Preconceito*.

Esse vácuo idealizado de que fala Frye, poderia, de certa forma, fazer com que as personagens fossem estereotipadas. Ao pensar nos arquétipos psicológicos, Heathcliff talvez fizesse o papel da bruxa, Linton, o do príncipe. Mas não é isso que ocorre, Brontë consegue imprimir tanto sentimento e subjetividade em suas personagens que elas são envolventes e únicas. Isso diz respeito também às convenções do romantismo que veremos depois. Essa desestabilização do gênero romance que Brontë e outros românticos realizam somente vai ser retomada no século XX com a desconstrução das estruturas do romance. Escritores realistas como Honoré de Balzac, Leon Tolstói, Eça de Queiroz mantêm-se praticamente fiéis à estrutura do gênero romance.

A narrativa de Brontë é mais uma história de amor como tantas outras contadas, recontadas e contadas mais uma vez, e de novo. Isso não acrescentaria nada de novo à literatura. Entretanto, o caminho violento e sombrio que percorre o romance em questão nos mostra uma Brontë receptível para captar o clima de sua época e transmutá-lo nessa obra de arte que chamamos de romance. Há quem diga que há algo de inverossímil em sua fabulação. Contudo, Brontë nos leva a penetrar nas camadas profundas e densas das suas personagens, mostrando uma análise psicológica delicada e minuciosa, passando longe de qualquer amarração estereotipada e moralista. Ao mesmo tempo em que o romance traz uma concepção cristã de mundo, declarada em vários momentos da narrativa, vemos essa perspectiva moralista ser relativizada e as certezas serem suspensas.

Voltando a Harold Bloom, o autor apregoa que, mesmo com esse “vácuo idealizado”, o romance dialoga com o meio social, como é próprio do gênero romance, mas da sua forma, ou melhor, da forma de Emily Brontë:

Se existe em *O Morro dos Ventos Uivantes* algum componente romanesco, estará centrado em Catherine Earnshaw, presa entre a realidade social de Edgar Linton e o byronismo demoníaco de Heathcliff. A partir da morte de Catherine Earnshaw e dos Linton, o livro é puro romance. *O Morro dos Ventos Uivantes* encerra, quase exclusivamente, uma história de casamentos e mortes precoces. Catherine Earnshaw morre aos 18 anos; Linton, filho de Heathcliff, aos 17; Hindley, aos 27; Edgar, aos 39; a pobre Isabella, aos 31; e Heathcliff com cerca de 38 anos (se a minha aritmética estiver correta). Edgar Linton tem 21 anos e Catherine Earnshaw, 17, quando se casam. Hindley casa-se com Frances aos 20 anos, e, quando se dá o casamento infernal de Heathcliff e Isabella, ele tem 19 anos e ela 18. Os sobreviventes, Hareton Earnshaw e Catherine Linton, respectivamente, com 24 e 18 anos, formam o único casal feliz. Todos se casam cedo porque acham que não vão viver muito tempo. A menos que Hareton e a segunda Catherine possam desafiar a linhagem, nenhum protagonista do cosmo de Emily Brontë atinge os 40 anos, infelizmente, uma profecia do fato de que nem a robusta Charlotte Brontë chegaria à idade dos 39 anos. Esses cálculos são um tanto entediante, mas têm o propósito de contabilizar a visão impietosa de Emily. (BLOOM, 2003, p.333)

Ao nos distanciarmos da obra realmente percebemos que seu enredo pode ser resumido em uma sucessão de casamentos e mortes. No entanto, a forma que essas histórias são contadas é que faz dessa narrativa uma obra literária. A própria personagem da Nelly Dean tem essa consciência, quando em Thrushcross Grange conta a história do romance ao sr. Lockwood:

-Mas, perdão, sr. Lockwood, esqueço que estas velhas histórias não o podem divertir. Até me envergonha, pensar que tagarelei tanto tempo! Seu mingau esfriou e o senhor já está cabeceando de sono! Poderia ter-lhe contado a história de Heathcliff- tudo que o senhor precisa saber- em meia dúzia de palavras.”

[...]-Sente-se sra. Dean- exclamei. –Fiquei aí mais meia hora. Fez muito bem em contar a história minuciosamente: é o método que me agrada. E pode continuar até o fim no mesmo estilo. Estou mais ou menos interessado em cada uma das personagens a que o senhor se referiu. [...] -Não, não permito absolutamente. A senhora já não reparou que quando a gente está sentado só, olhando a gata lambar o gatinho no tapete defronte, fica-se a vigiar o trabalho com tanto interesse que, se a gata esquece uma orelha, até da raiva?

-Parece-me um estado de espírito por demais ocioso.

-Pelo contrário, é uma estado de espírito exaustivamente ativo. E é o meu estado, no momento; portanto, continue, e com minúcias. Já notei que a gente dessa região tem, sobre o povo da cidade, a superioridade que tem a aranha de um calabouço sobre a aranha de uma casa de campo, aos olhos dos ocupantes de ambos os locais. Aliás, creio também que não é só a situação do espectador que produz essa atração: o povo daqui *vive* na verdade mais intensamente, mais dentro de si e menos em superficiais, mutáveis e frívolas exterioridades. Aqui, chego a imaginar possível um amor que dura a vida inteira: e dantes alimentava eu o firme descrença em qualquer amor capaz de durar mais de um ano. Os daqui são como um homem faminto, diante do qual põem um único prato: todo seu apetite se concentra ali. Os outros são levados a uma mesa coberta pelas iguarias de um cozinheiro francês: talvez apreciem bastante o conjunto, mas cada prato, ao seu olhar e à sua lembrança, será como um simples átomo. (BRONTË, 2010, p. 79 e 80)

Lockwood ainda observa que, para uma serviçal, Nelly mostra uma educação e uma cultura diferenciadas. Ela mostra um conhecimento que as outras empregadas não têm. Nelly responde que isso foi possível graças às leituras que ela fez durante toda sua vida: “Não abrirá nesta biblioteca um livro que eu jamais tenha lido- e dele tirado alguma coisa- [...] Creio que isso é o máximo que o senhor poderia exigir da filha dum pobre homem do campo.” (BRONTË, 2010, p.81)

Observamos nesse excerto transposto, de certo modo, uma discussão do fazer literário. Nelly fala que a sua história, ou seja, a narrativa do romance, poderia ser reduzida em “meia dúzia de palavras”. Assim, Brontë está nos dizendo o que torna o simplesmente contar em literatura. Poder-se-ia resumir o enredo desse romance a uma história de amor mal (ou bem, ainda que em um plano espiritual) resolvido, um amor (im)possível, que perdura depois da morte da personagem Catherine e irradia um mal nas ações de Heathcliff. Todavia, como toda grande obra literária, essa definição é simplista. Nessa obra, apresentam-se tantas possibilidades de sentidos e de leituras que, ao folharmos as páginas, nos vemos num mundo complexo e ímpar.

Analisamos, também, na passagem supracitada, ecos da proposta estética do romantismo. Há uma sugestão de bucolismo e pureza na vida do campo. O Sr. Lockwood fala que no campo, em contato com a natureza, enxergamos e observamos melhor as coisas. As pessoas do campo, na percepção de Lockwood, vivem mais intensamente, estão mais voltadas para dentro de si e menos para a superfície. O amor de Cathy e Heathcliff parece ser esse amor que dura a vida inteira que a personagem de Lockwood fala. E também o amor de Linton por Cathy, que não era exatamente recíproco. A vida na cidade é comparada a um banquete servido por um cozinheiro francês: tem vários atrativos, prova-se de tudo e ao mesmo tempo não se prova nada, é tudo efêmero e passageiro. Enquanto que, na natureza, perto do vento e da bruma, é possível focalizar o olhar e ver de verdade, subjetivando memórias do que se viu.

A percepção de ver uma gata lamber um gatinho de que fala Lockwood, pode ser uma relação com a própria atividade literária de deixar-se observar um pequeno movimento de um pequeno animal, ou seja, parar e ver as pequenas coisas, ler os pequenos detalhes de perto. Nesse olhar que ao mesmo tempo focaliza e amplia que é a própria literatura. Sabemos que a proximidade com a natureza, com esse estado primitivo dos seres, antes mesmo da proposta romântica de fuga ao campo, ocupa um lugar próximo ao esotérico e ao sobrenatural no imaginário ocidental. O campo, a floresta, a charneca e toda natureza representam um território em que o mundo palpável, visível e o invisível são entrelaçados. O natural, ou seja, o que surge por conta própria, a natureza, quando encontrada em sua forma primitiva, amalgama em si mesma também o que não é natural, o sobrenatural.

Notamos ainda uma outra questão muito pertinente na passagem do romance referida. Lockwood observa que Nelly destoa do que ele poderia esperar de uma criada, ela tem uma linguagem diferenciada. Ela responde que isso só foi possível por causa da quantidade de leituras que pode realizar. Brontë coloca então para o leitor a importância e a riqueza que a literatura contém. Esse trecho vai ao encontro do que Virginia Woolf, conforme explicamos antes, fala sobre a educação das mulheres no século XIX. Nelly não teve acesso a uma educação formal por ser mulher e trabalhar. No entanto, seu trunfo está em ter lido muito. Assim, ela nos conta essa história encantadora. (Qualquer semelhança com a vida da própria Emily Brontë é mera coincidência.)

Voltando à análise teórica de Harold Bloom, observamos que o pesquisador segue discorrendo sobre essa ambivalência da moral e esse mundo à parte da obra que estamos estudando. Ele cita a análise apurada do poeta inglês, também do período romântico, Dante Gabriel Rosseti (1828-1882). Para Bloom:

Dante Gabriel Rosseti, com a perspicácia de sempre, adiantou-se à crítica atual: “É um livro endemoninhado, um monstro incrível, que soma as tendências femininas mais marcantes, de Mrs. Browning a Mrs. Brownrigg. A ação se passa no Inferno, e os nomes ingleses atribuídos a lugares e pessoas são mera aparência.” O franco D. G. Rosseti associa o moralismo conservador de Elizabeth Barret Browning ao sadismo criminoso de Mrs. Brownrigg, executada no século XVIII por chicotear vários meninos até a morte.

Elizabeth Barret Browning⁷ (1806-1861) que o poeta Dante Gabriel Rosseti refere-se foi uma poeta romântica do século XIX. Ela foi casada com o também poeta Robert Browning (1812-1889).

O escritor e crítico Anthony Burgess em sua obra *A literatura inglesa*, fala que essa autora:

[...] foi considerada em sua época superior a seu marido como poeta. *Aurora Leigh*, seu romance em verso branco, foi saudado como o maior acontecimento desde Shakespeare, mas, embora seja legível atualmente, não podemos mais encontrar muitas marcas de grandeza nele. Seus poemas líricos- especialmente *Sonnets from Portuguese*- são bonitos, revelando uma paixão feminina que parece débil em comparação com a de Emily Brontë e, do ponto de vista técnico, são apenas um pouco mais do que competentes. (BURGESS, 2002, p.227)

A obra dessa poeta e de seu marido apresentam uma forte concepção moral. Assim, o que a crítica de Dante Gabriel Rosseti postula é que o romance de Brontë ofende uma conduta moral até apresentar um mundo próximo do inferno, demonstrando um sadismo feminino

⁷ Elizabeth Barret Browning foi uma poeta inglesa da era vitoriana. Sua obra celebre é *Sonnets from Portuguese* que é uma reunião de poemas românticos de sua própria história de amor com o marido, o também poeta Robert Browning. A poeta, no primeiro momento, foi muito relutante em publicar seu trabalho, pois pensava que seus poemas eram de temáticas muito pessoais. No entanto, por insistência do marido ela decidiu publicar. Para proteger a sua privacidade e a do marido, a poeta achou melhor publicar seus poemas como traduções de poemas estrangeiros. Em razão disso a coleção de poemas foi primeiramente conhecida como “Poemas Bósnios”. Então, o marido da poeta sugeriu que a mesma alterasse a nacionalidade de onde os poemas tinham sido traduzidos. Ele sugeriu Portugal, pois Elizabeth Browning era grande admiradora de Luis Vaz de Camões e chamada pelo marido de “pequena portuguesa” devido a sua aparência morena que destoava dos padrões ingleses. Alguns de seus poemas foram traduzidos por Manuel Bandeira. A poeta tinha um Cocker Spaniel que inspirou Virginia Woolf a escrever a obra *Flush*. A obra em questão conta a biografia do cão de Browning, mostra as aventuras e mistérios da existência através dos olhos do cão.

semelhante ao de uma personagem histórica, Mrs. Brownrigg, acusada de chicotear meninos até a morte na Inglaterra do século XVIII.

Pontuamos que esse sadismo feminino e essa sensação de que o romance desenvolve-se no inferno como fala Rosseti, tal é a forma como o mal é ambivalente e emana de vários lados, vai ao encontro do que falam os outros autores da fortuna crítica que apresentamos. E. M. Forster (1974) postula o apartamento dos universais de Céu e Inferno que o romance emana. Northrop Frye (1973) fala da imersão das personagens em um vácuo idealizado pela fantasia e Harold Bloom (2003) explana sobre a anulação de contexto moral, social e político que o romance traduz.

Já Virginia Woolf entende a grandeza do romance de Emily Brontë como a capacidade dessa escritora de poetizar sobre a existência humana e mostrar uma experiência que vai além da nossa. Em um ensaio, intitulado *Jane Eyre e O Morro dos Ventos Uivantes*, Woolf nos apresenta considerações comparando os dois romances que dão título a seu ensaio, assim como faz Bloom e boa parte da fortuna crítica. Esse ensaio, juntamente com o outro ensaio de Woolf já mencionado nesse trabalho, *Mulheres e Ficção*, faz parte da obra *O Valor do Riso e outros ensaios* (2014). Essa obra é uma compilação de vários ensaios escritos por Virginia Woolf ao longo de sua vida que foram reunidos e lançados em um livro pela editora Cosacnaify.

Woolf começa fazendo considerações sobre Charlotte Brontë para depois passar para Emily Brontë. Woolf escreveu esse ensaio em 1916, ela fala então do centenário do nascimento de Charlotte Brontë (1816-1855). O centenário de nascimento dessa escritora faz com que a mesma esteja envolta em lendas, histórias e livros biográficos. Ela viveu apenas trinta e nove anos. Woolf fala que se Charlotte Brontë tivesse vivido mais poderia ter ficado consagrada, rica e famosa, tendo lançado ainda mais obras. Mas, conforme esclarece:

No entanto não é assim. Quando pensamos nela, temos de imaginar alguém para quem não haveria lugar em nosso mundo moderno; temos de voltar mentalmente aos meados do século XIX e a um longínquo presbitério nas áreas pantanosas e desertas do condado de York. Nesse presbitério e no charco, solitária e infeliz em sua euforia e pobreza, ela permanece para sempre. (WOOLF, 2014, p. 154 e 155)

A escritora segue, então, discorrendo sobre as limitações de ser a personagem Jane Eyre.

Não é preciso ir buscar longe as desvantagens que há em ser Jane Eyre. Ser sempre uma governanta e sempre estar apaixonada é limitação perigosa num mundo que afinal está cheio de pessoas que nem são o que ela, é nem apaixonadas estão. Os personagens de uma Jane Austen ou um Tolstói têm milhões de facetas, comparadas a essas. São complexos e vivem pelo efeito que exercem sobre muitas pessoas diferentes que servem para espelhá-los ao redor. Movem-se de um lado para outro, quer seus criadores os vigiem ou não, e a esfera na qual estão imersos parece-nos um mundo independente que podemos visitar por nós mesmos, agora que os autores o criaram. (WOOLF, 2014, p. 157)

A asserção acima anuncia certa limitação nas personagens de Charlotte Brontë, em especial na personagem Jane Eyre. Essa personagem mostra uma experiência muito pessoal que na convicção de Woolf era a própria experiência da sua criadora. Se comparada a uma Anna Karênina, Jane Eyre parece limitada. No entanto, conforme a autora de *Um teto todo seu* segue desvelando, e nós concordamos, essa personagem, Jane Eyre, e outras como ela, fazem-se notadas pela beleza poética que emanam. Charlotte Brontë, conforme escreve Woolf: “não tenta resolver os problemas da vida humana; nem sequer está ciente de que tais problemas existem; toda sua força, que é mais tremenda por estar contraída, se vai com uma assertiva: “Eu amo, eu odeio, eu sofro.” (WOOLF, 2014, p.158).

Na sequência, a escritora modernista expõe o que, em sua ótica, faz Emily Brontë, com sua obra, ir mais longe que as obras de sua irmã. “Noutras palavras, não lemos Charlotte Brontë pela meticulosa observação de um personagem [...] nem sequer por uma visão filosófica da vida- a dela é a filha de um pastor de zona rural; e sim por sua poesia”. (WOOLF, 2014, p. 159) Desse modo:

Provavelmente o mesmo ocorre com todos os escritores que têm, como ela, uma personalidade forte demais, de modo que, como dizemos na vida real, basta-lhes abrir a porta para se fazerem notados. Há neles uma ferocidade indomada, em guerra permanente com a ordem estabelecida das coisas, que os faz desejar criar no instante, em vez de observar com paciência. Esse ardor mesmo, rejeitando as meias tintas e outros impedimentos menores, abre seu caminho aéreo além do comportamento diário das pessoas comuns para aliar-se às suas paixões mais inarticuladas. E isso os torna poetas, ou, caso optem por escrever em prosa, intolerantes às restrições que ela impõe. Donde tanto Emily quanto Charlotte Brontë sempre estarem invocando a ajuda da Natureza. Ambas sentem a necessidade de algum símbolo mais convincente das grandes e adormecidas paixões da natureza humana do que palavras ou ações podem transmitir. (WOOLF, 2014, p.159 e 160)

Concordamos com Woolf. Basta começarmos a ler as irmãs Brontë para seus romances se fazerem notados e penetrarem em nossa imaginação, misturando-se com nossas memórias e permanecendo sempre, apesar do passar do tempo. A ajuda da natureza que as irmãs Brontë invocam é uma característica própria do período romântico que faz com que os sentimentos das personagens se espalhem a sua volta, refletindo-se no clima, na natureza e no espaço. Embora *O Morro dos Ventos Uivantes* conte uma história, aparentemente, bastante regional, de um lugar específico, a história consegue ir além, tratando de temas universais. É a humanidade num estado deslocado, primitivo, que vem à tona nessa obra, isso é atestado pelas inúmeras reedições e traduções que a mesma tem. Além de *O Morro dos Ventos Uivantes* ser amplamente lido em países de língua inglesa, portuguesa, francesa e italiana, sempre com novas traduções, o romance já foi também traduzido para idiomas não latinos, como o chinês, o japonês, o hebraico e o árabe⁸. O cinema também tem se ajoelhado ao romance, mais de seis vezes essa obra já foi adaptada para narrativas cinematográficas.

Woolf prossegue falando que *O Morro dos ventos Uivantes* apresenta mais dificuldades de leitura do que *Jane Eyre*:

[...] *O Morro dos Ventos Uivantes* é um livro mais difícil de entender do que *Jane Eyre* porque Emily era maior poeta que Charlotte. Quando escrevia, Charlotte dizia com eloquência e esplendor e paixão: “Eu amo, eu odeio, eu sofro”. Sua experiência, apesar de mais intensa, acha-se no mesmo nível que a nossa. Em *O Morro dos Ventos Uivantes* não há, porém, nenhum “eu”. Não há patrões nem governantas. E o amor que existe não é o amor entre homens e mulheres. Emily foi inspirada por alguma concepção mais genérica. O impulso que a impeliu a criar não foi seu próprio sofrimento, nem suas próprias injúrias. Ao olhar para um mundo partido em gigantesca desordem, ela achou que estava a seu alcance reatá-lo num livro. Percebe-se através de todo romance essa ambição também gigantesca- uma luta semifrustrada, mas de convicção soberba, para dizer pela boca de seus personagens alguma coisa que não fosse simplesmente “eu odeio” ou “eu amo”, e sim “nós, toda espécie humana” e “vós, as forças eternas...”. A frase permanece inacabada. Não é nada estranho que tivesse que ser assim; o que surpreende, antes, é que ela possa nos fazer sentir o que trazia em si para dizer de algum modo. (WOOLF, 2014, p.161)

A escritora feminista fala que o romance de Emily Brontë consegue fazer essa ampliação dos sentimentos que emanam das páginas do romance. Assim, refletimos que ao invés de Brontë

⁸ Podem-se encontrar informações sobre as várias traduções de *O Morro dos Ventos Uivantes* no Brasil e no resto do mundo na pesquisa feita por Renata Cordeiro e Eliane Alambert na publicação de *O Morro dos Ventos Uivantes* da editora Landy. Essa pesquisa está nos paratextos dessa edição que foi traduzida pelas mesmas autoras que realizaram a pesquisa.

dizer que ela sente, ela consegue falar através de todas as suas personagens. E, então, através de todos nós, humanos. Há essas forças eternas que são invocadas nesse romance. A narrativa consegue ampliar as visões e significações que fazemos de nossa existência.

Em nenhum momento *O Morro dos Ventos Uivantes* se propõe a trazer discussões filosóficas e existenciais, mas é isso o que ocorre. Woolf apregoa que há em Emily Brontë um desejo semifrustrado, mas de convicção soberba, de colocar um sentido e uma ordem no mundo através de um romance. Essa tentativa não é totalmente frustrada, pois o romance finaliza-se com a ordem das coisas reestabelecidas. As famílias Linton e Earnshaw conseguem reatar seus laços, Nelly sente-se a mulher mais feliz da Inglaterra porque duas crianças que ela criou e cuidou vão se casar. Hareton aprende a gostar de literatura através de Catherine, sua prima (que é filha de Cathy). Ela ensina Hareton a ler. A partir da desordem e do caos, Emily Brontë nos mostra a coerência, a ordem e a paz. Entretanto, sua convicção é intencionalmente frustrada, pois em uma outra dimensão, que coexiste com a nossa, há ainda o caos, as tempestades e os ventos que tudo levam, pois nesse dimensão há os sentimentos tumultuosos de Cathy e Heathcliff que vagam juntos pelas charnecas.

Esse efeito do romance, de conseguir dizer “nós”, toda a espécie humana, conseguimos amar e odiar e há forças eternas que são independentes de nós, ao contrário de apenas “eu amo”, “eu odeio” e “eu sinto”, é obtido por algumas estratégias narrativas. Uma delas, talvez a principal, é essa multiplicidade de narradores-personagens que o romance apresenta.

3.1- O narrador bronteano

Nesta seção falaremos do narrador do romance bronteano. Segundo os pesquisadores e professores brasileiros Maria Elisa Cevasco e Valter Lellis Siqueira, na obra *Rumos da Literatura Inglesa* (1985), Emily Brontë foi uma das precursoras da técnica que cria pontos de vista em uma narrativa:

Em *Wuthering Heights*, muito tempo antes das teorias sobre o ponto de vista, Emily foi capaz de encontrar a fórmula ideal para narrar seu incrível romance sobre a paixão do soturno Heathcliff por Catherine Earnshaw. É a governanta Nelly Dean que narra ao forasteiro Mr. Lockwood os estranhos incidentes da adoção de Heathcliff pelos Earnshaw, seu amor por Catherine e sua humilhação. A separação de Heathcliff e Catherine, casada com um vizinho,

desencadeia um conflito cheio de mistérios, que transcende a rivalidade amorosa. Trata-se de um conflito entre o estranho e o doméstico, a exaltação e a calma, o sobrenatural e o natural, tudo desencadeado pelo amor compulsivo dos dois jovens. Embora envolvidos pela atmosfera enlouquecida do morro dos ventos uivantes, nós, leitores, somos mantidos a uma distância segura pelo não-envolvimento da governanta que narra a história e pelo ceticismo assustado de Mr. Lockwood. (CEVASCO e SIQUEIRA, 1985, p. 57)

O romance é arquitetado sob vários pontos de vista, vários narradores, embora existam dois narradores centrais, Nelly e Lockwood, que conduzem o fio da narrativa. A narrativa nos dá a impressão de ser construída sob palimpsestos, há uma história dentro de outra história que nos é contada. A história é iniciada com o Sr. Lockwood indo fazer uma visita a Heathcliff no Morro dos Ventos Uivantes. Depois, de volta à casa dos Linton, que ele aluga, Lockwood começa a ouvir toda a história das famílias. Lockwood, com assombro, escuta Nelly contar a narrativa. Nelly, por sua vez, não tem distanciamento da narrativa, ela foi uma testemunha ocular. Da mesma forma, o leitor não se sente afastado, pelo contrário, nos sentimos vivendo os fatos junto com as personagens. Não existe, em nossa visão, o distanciamento proclamado no trecho acima. À nossa função de leitores, amalgama-se, de certo modo, a personagem de Lockwood. Lockwood é alguém desavisado que por acaso vai para um lugar em que ocorreram estranhos acontecimentos. Ele está deslocado da trama, é um estranho que entrou em um mundo diferente. A esse novo mundo Lockwood rende-se completamente, assim como o leitor. Dessa forma, Lockwood e os leitores da obra querem desvendar os mistérios que planam ao redor do Morro dos Ventos Uivantes.

Obviamente, toda narrativa contada por narradores que são também personagens implica uma visão e certa cegueira. Há coisas que as personagens vêem e outras que não são vistas. Normalmente, o narrador-personagem (ou homodiegético) tende a ser parcial, pois ele faz parte dos fatos narrados, no entanto *O Morro dos Ventos Uivantes* parece ir em sentido contrário a essa impressão. Retomando os conceitos de Gérard Genette sobre o narrador, Carlos Reis, em sua obra *O conhecimento da literatura. Introdução aos estudos literários* (2014) identifica três narradores para o gênero romance: heterodiégético, homodiegético e autodiegético. Entendemos que os narradores principais de *O Morro dos Ventos Uivantes*, Nelly e Lockwood, são narradores homodiegéticos, pois são personagens da história narrada, eles participam do enredo, mas não são os protagonistas. O narrador homodiegético caracteriza-se por ser uma personagem da história. Tendo vivido a narrativa como personagem, o narrador retira dessa experiência as informações que faculta. No entanto, a

personagem de Nelly, em alguns momentos, é quase um narrador autodiegético, pois participa dos acontecimentos quase como uma segunda protagonista ou uma co-protagonista. Isso se deve ao fato dela poder circular pelas diversas espacialidades nas quais o romance é estruturado.

Ligia Chiappini Moraes Leite concretiza um estudo, sobre o narrador e o ponto de vista, denominado *O foco narrativo* (1987). Nesse estudo a pesquisadora retoma historicamente várias teorias para se pensar o narrador e o foco narrativo na literatura. No segundo capítulo de sua obra, Leite retoma a teoria de Norman Friedman sobre a tipologia do narrador. Uma das classificações que, segundo a pesquisadora, Norman Friedman elenca é a do “Eu como testemunha (I as witness)” (LEITE, 1987, p.37). Destarte, esse tipo de narrador vai à frente, rumo à apresentação do narrado, sem a mediação de uma voz exterior:

Ele narra em 1ª pessoa, mas é um “eu” já interno à narrativa, que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. *Testemunha*, não é à toa esse nome: apela-se para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal. No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser próxima ou remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa quanto a apresenta em CENAS. Neste caso, sempre como ele as vê. (LEITE, 1987, p. 37 e 38)

Entendemos que Nelly é uma amostra desse narrador-testemunha. Embora seja Lockwood quem começa e quem encerra a narrativa ele faz parte de uma outra afiguração. Lockwood é um homem da cidade que sofreu uma desilusão amorosa e vai para o interior, para uma região rural, para distrair-se e recuperar-se do desencantamento amoroso, para isso ele quer ficar sozinho e sentir a pureza da natureza. A governanta é quem conduz a história do romance, pois ela foi testemunha ocular, ela vivenciou os fatos. Então, após voltar de sua estadia estranha e desagradável no Morro dos Ventos Uivantes, depois da noite que passou lá, em que teve o misterioso sonho (ou contato) com o fantasma de Catherine, Lockwood, em seu quarto, pede que Nelly lhe conte a biografia dos moradores do Morro:

Que frívolos cata-ventos somos nós! Eu- que resolvera manter-me independente de qualquer convívio social, e agradecia à minha boa estrela ter descoberto afinal um lugar onde esse convívio era quase impraticável-, eu, pobre diabo, depois de lutar até a noite com o tédio e a solidão, vi-me finalmente obrigado a arriar bandeira; e, a pretexto de obter informações referentes às necessidades de minha instalação, quando a sra. Dean me trouxe a ceia, transmiti-lhe o meu desejo de que se sentasse perto enquanto eu comia. Esperava, sinceramente, que ela se revelasse uma língua afiada e ou me animasse, ou me acalentasse o sono com sua tagarelice.

-A senhora já vive aqui há bastante tempo, não? - comecei. – Creio que me falou dezesseis anos.

-Dezoito anos, sr. Lockwood. Vim quando minha patroa casou, para cuidar dela. Depois de sua morte, o patrão prendeu-me aqui como caseira. (BRONTË, 2014, p. 44 e 45)

Nelly conta que os tempos mudaram muito. Lockwood questiona se Heathcliff não teria dinheiro suficiente para viver em Thrushcross Grange, ao que Nelly responde que dinheiro Heathcliff tem de sobra, cada vez mais, pois é avarento. A governanta comunica ainda que foi ela que criou Catherine Linton.

Ainda, na sequência do diálogo, Nelly perguntou quais as impressões de Lockwood sobre Heathcliff. Ele responde e pede que a personagem conte a história:

-Valha-me Deus, não me admiro! E que tal lhe pareceu o patrão?

-Um sujeito bem áspero, sra. Dean, não é mesmo?

-Áspero como um serrote e duro como uma pedra! Quanto menos lidar com ele, melhor.

-Deve ter tido muitos altos e baixos na vida, para ficar assim tão intratável. A senhora conhece alguma coisa da história dele?

-É a história de um cuco*, sr. Lockwood. Conheço-a do começo ao fim: exceto onde nasceu, quem eram os seus pais e como começou a ganhar dinheiro. Hareton foi expulso do ninho como um passarinho implume! O pobre rapaz é o único, na paróquia inteira, que ignora como foi roubado.

-Sra. Dean, escute, fará uma obra de caridade se me contar qualquer coisa sobre os nossos vizinhos. Sei que não durmo se for para a cama; seja boazinha, sente-se aí, e converse uma hora comigo. (BRONTË, 2010, p 46 e 47)

Rachel de Queiroz insere uma nota de rodapé nessa passagem para explicar o contexto em que foi utilizada a metáfora da ave cuco. A fêmea da ave cuco deposita seus ovos em ninhos alheios. Ela abandona seus ovos e deixa que aves fêmeas de outras espécies choquem os seus ovos. Como o desenvolvimento desses ovos é rápido, os filhotes de cucos nascem antes que os filhotes legítimos, os quais, ainda dentro dos ovos, são expulsos pelos filhotes de cuco através de golpes. As aves fêmeas das outras espécies não se apercebem dessa fraude. Então, elas terminam por criar filhotes que não são seus.

Dando continuidade à passagem acima, Nelly começa os primórdios da narrativa:

Antes que eu viesse morar aqui, estava quase sempre em Wuthering Heights. Minha mãe fora ama de leite do sr. Hindley Earnshaw, pai de Hareton, eu costumava brincar com as crianças. Dava também recados, ajudava na apanha do feno e estava sempre pela herdade, pronta a fazer o que me mandassem. Numa linda manhã de verão- lembro-me que foi no começo da ceifa-, o sr. Earnshaw, o antigo patrão, desceu a escada vestido com traje de viagem. (BRONTË, 2010, p. 47 e 48)

Depois, Nelly nos conta a chegada do menino estranho:

Afinal, pelas onze horas, ergueu-se devagarinho a aldabra da porta e o patrão entrou. Atirou-se a uma cadeira rindo e gemendo, e pediu a todos que ficassem de longe, pois estava quase morto. Nem pelos três reinos juntos tornaria a dar aquela caminhada.

-Ainda por cima, quase morro com a carga que trouxe!- disse ele abrindo o grande capote que trazia entrouxado no braço- Olha, mulher! Nunca me senti tão exausto em minha vida. Aceite, entretanto, minha carga como um presente de Deus, embora seja ele tão trigueiro como se viesse das mãos do diabo. (BRONTË, 2010, p. 48 e 49)

A sra. Dean, como formalmente a chama Lockwood, conta desde sua infância como empregada da família inglesa até a viagem do seu patrão e a volta do mesmo com o menino. Ela fala que a história que vai contar de Heathcliff é a história de uma ave que usurpa o ninho da ave que o tem por direito. Durante sua narração ela faz algumas pausas para conversar com Lockwood, os dois dialogam sobre os acontecimentos passados, ela vai emitindo opiniões suas sobre as cenas que se passaram. Este recurso confere grande verossimilhança à narrativa. Emily Brontë quer que acreditemos que a história contada é real. Fica implícito no decorrer do romance que a história contada aconteceu realmente, de verdade. E que a personagem de Lockwood foi uma pessoa com existência real, não uma personagem. O que fica subtendido é que ele ouviu essa narrativa da boca de uma criada, quando esteve hospedado no interior da Inglaterra, depois escreveu o que escutou. Como as primeiras edições do romance foram assinadas por um pseudônimo masculino, Ellis Bell, essa proposição de veracidade dos fatos contados foi ainda mais acentuada.

As imagens das personagens são suscitadas no leitor a partir das descrições e impressões de Nelly. É a partir do olhar de Nelly que tomamos conhecimento da

personalidade de Catherine. Como foi proferido no estudo de Leite (1987) o narrador testemunha tem alguns privilégios, ele pode colocar o leitor de forma próxima ou distante, ou, como no caso desse romance, de ambas. Sobre Cathy, Nelly desvela:

Não nego que ela tinha maneiras que eu jamais vira em outra criança; esgotava-nos a paciência mais de cinqüenta vezes por dia. Desde a hora em que descia a escada até aquela que ia para a cama, não tínhamos um minuto de tranqüilidade, receando sempre que ela estivesse fazendo uma travessura. Tinha o espírito em ebulição constante, a língua sempre bulindo- cantava, ria e atormentava quem quer que não fizesse o mesmo. Era um tico de gente levada da breca, uma diabrete. Mas era a garota de olhar mais alegre, de sorriso mais meigo e de pé mais ligeiro de toda a paróquia. Aliás, creio que nunca tinha má tenção; não era raro, depois de fazer uma pessoa desabar no choro, obstinar-se em ficar ali ao lado, e obrigar a outra a calar-se, a fim de por sua vez a consolar. Adorava Heathcliff. O maior castigo que alguém lhe poderia arranjar era separá-la dele; todavia, ninguém mais do que Cathy sofria repreensões por amor ao rapaz. Quando brincava, gostava muito de mandar: tinha a mão leve e gritava com os companheiros. Comigo experimentou esses modos, mas depressa lhe mostrei que não aturava gritos nem mandados. (BRONTË, 2010, p.55 e 56)

Assim, sabemos as características das personagens e os fatos a partir da focalização de Nelly. Existem fatos que Nelly viu, ela sabe que ocorreu e sabe o que as pessoas demonstravam e diziam sentir. Todavia, há pontos de cegueira na narrativa de Nelly, por exemplo, ela não sabe o que Heathcliff fez nos três anos que esteve fora, como ele conseguiu dinheiro e como ficou com a aparência robusta. Lockwood que escuta atentamente o relato de Nelly faz apenas conjecturas do que pode ter acontecido. Ao que Nelly responde que também não sabe. Esse mistério em torno do paradeiro de Heathcliff aumenta ainda mais a atmosfera de mistério do romance. Esse enigma do paradeiro de Heathcliff fica evidente quando Nelly narra ao sr. Lockwood, enquanto esse recupera-se de um resfriado, o retorno de Heathcliff:

-Com imenso prazer! Agora não me interrompa. Venha cá, traga a sua cadeira. Tire as mãos desse medonho batalhão de frascos. Puxe o tricô do bolso... assim... e agora continue a história do sr. Heathcliff, do ponto em que a deixou até o dia de hoje. Será que ele foi concluir a educação no continente e voltou feito um *gentleman*? Ou obteve colocação como *sizar* numa universidade? Ou fugiu para a América conquistando honra por derramar sangue de seus compatriotas? Ou acumulou fortuna mais rapidamente nas estradas reais da Inglaterra?

-Decerto fez um pouco disso tudo, sr. Lockwood, mas nada posso afirmar. Já lhe disse antes que não sei como foi que ele enriqueceu; nem sei também de que meios usou para elevar o espírito do abismo de selvagem ignorância em

que se afundara. Mas, com sua licença, continuo a história à minha moda, se acha que o vou divertir e não fatigar. (BRONTË, 2010, p.116)

Rachel de Queiroz, em sua tradução cuidadosa, explica o significado de *sizar*. *Sizar* é um estudante que nada paga pelo que come e paga muito pouco pela moradia, nas Universidades de Cambridge e Dublin. Então, até o fim do romance segue o mistério do que Heathcliff fez nos três anos em que sumiu. E podemos dizer que o enigma permanece para sempre. Existem alguns momentos em que é sugerido que Heathcliff fez um pacto ao estilo faustiano, vendeu sua alma em troca de vingança.

Há também a possibilidade de interpretarmos essa súbita ascensão de Heathcliff de acordo com o contexto histórico da Inglaterra na época em que a narrativa do romance é ambientada. No fim do século XVIII e no começo do século XIX a Inglaterra elevou-se como uma grande potência econômica. Isso se deu graças à expansão industrial e à ampliação de mercados compradores dos ingleses. Além da exploração das diversas colônias inglesas na África e na Ásia. Então, Heathcliff pode ter enriquecido no império inglês que ampliava as suas estradas de ferro para melhor transportar os bens industriais e também fornecia estradas de ferro para vários outros países, como fala Lockwood.

Ou também pode ter lutado na Revolução Americana. Heathcliff abandona Wuthering Heights em 1780. A Revolução Americana ocorreu entre 1775- 1783. O embate ocorreu em razão da luta dos Estados Unidos, mais especificamente das treze colônias, pela independência da dominação da potência colonial britânica. Esse conflito resultou na derrota da Inglaterra e na declaração da independência dos Estados Unidos. Lockwood postula que talvez Heathcliff tenha ido lutar ao lado de seus compatriotas. Então, uma possibilidade de explicação é que Heathcliff pode ter lutado na revolução americana ao lado dos ingleses, tirando sangue dos americanos e por causa disso pode ter ganhado dinheiro.

Embora Lockwood não tenha proferido, sabemos que nesse período histórico em que está situado o romance o processo de exploração e colonização da África e da Ásia pela Inglaterra estava em pleno desenvolvimento. Então, Heathcliff pode ter ascendido e ganhado dinheiro trabalhando em uma colônia inglesa. Como falamos, este romance abre múltiplas possibilidades de análise e leitura que é tentador não nos desviarmos do foco do trabalho a cada explanação feita

Sobre o desaparecimento de Heathcliff e seu súbito retorno foi escrito, mais de um século depois da primeira publicação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, um outro romance que

conta o que Heathcliff fez nesse período que partiu: o romance *O Retorno ao Morro dos Ventos Uivantes*, escrito pela britânica Lin Haire-Sargeant e publicado em 1995. Esse romance tenta abarcar o que fez e por onde andou Heathcliff durante os três anos em que ficou desaparecido. Na época do seu lançamento o romance de Lin Haire-Sargeant teve uma acolhida positiva pela crítica, que elogiou a criatividade da história apresentada ainda que não tivesse as qualidades narrativas do romance bronteano. Essa obra mistura elementos das biografias das irmãs Brontë e também dialoga com personagens do romance *Jane Eyre*.

Voltando ao narrador bronteano, ao analisarmos o fragmento do romance, transcrito anteriormente, em que Nelly e Lockwood conversam sobre os mistérios do sumiço de Heathcliff, temos a impressão que a obra é arquitetada através de mais de uma narrativa. Há uma história contada por Lockwood que, por sua vez, quem lhe contou foi Nelly. Esse narrador-testemunha pode parecer, no primeiro momento, que limita a narrativa, pois só temos acesso ao que ele viu, o que ele interpretou e resolveu confessar dos acontecimentos. Nos entanto, o romance *O Morro dos Ventos Uivantes* nos mostra uma sofisticada técnica de alternância do ponto de vista, o foco narrativo do romance alterna para diferentes pontos de vista. Isso é concretizado a partir de algumas estratégias.

Há momentos em que as personagens contam como estão se sentindo e o que estão fazendo. Entretanto, em outros romances essas passagens normalmente são rápidas, pois o foco é o ponto de vista do narrador. Todavia, no romance de Emily Brontë as personagens normalmente, quando conversam com Nelly, falam quase um capítulo inteiro. Um desses momentos em que outro personagem, diferente de Nelly, conta o que aconteceu é quando Isabella, a irmã de Linton, consegue fugir de Heathcliff. Ela foge correndo de Wuthering Heights e chega à casa de seu irmão Linton, Thrushcross Grange. Ela encontra Nelly cuidando a recém-nascida Catherine enquanto Linton, em função do luto e da tristeza pela morte de Cathy, não sai do quarto. Isabella conta, então, por um capítulo inteiro, o que lhe aconteceu depois que se casou com Heathcliff. Outro momento é o incidente de Cathy e Heathcliff em Thrushcross Grange, quando Cathy é atacada por um cachorro. Ficamos sabendo desse acontecimento pela narração que Heathcliff faz do incidente a Nelly quando ele volta sozinho para Wuthering Heights, enquanto Cathy permanece em Thrushcross Grange.

Existem também algumas cartas que as personagens trocam que dão ao leitor um outro ponto de vista além do de Nelly. Em um momento anterior ao da passagem sobre sua fuga do Morro dos Ventos Uivantes, Isabella manda uma extensa carta para Nelly. Depois, quando ela vive na cidade também manda cartas para Nelly e seu irmão. Há também as cartas que Linton

manda para seu sobrinho de mesmo nome, que Heathcliff confisca. Há as cartas que Linton, filho de Isabella e Heathcliff, manda para sua prima Catherine e para o seu tio. Existem ainda os boatos que correm na paróquia e que sempre chegam ao conhecimento de Nelly. No prelúdio da narrativa Lockwood é levado clandestinamente pela criada Zillah para o quarto que um dia foi de Catherine. Antes de ter seus sonhos estranhos envolvendo o fantasma de Catherine, Lockwood nota a presença de velhos livros perto da janela e começa a manuseá-los. Ele vê então que algumas impressões e pequenas narrativas foram escritas na margem dos livros, como se fossem diários. As inscrições foram feitas por Cathy, como nos informa Lockwood:

A folha de guarda trazia a seguinte inscrição: “Pertence este livro a Catherine Earnshaw. [...] Havia algumas frases destacadas; outras partes tomavam a forma de um diário regular, rabiscado por inábil mão infantil. [...] Um interesse imediato nasceu dentro de mim pela desconhecida Catherine e comecei incontinenti a decifrar os desbotados hieróglifos.

“Domingo pavoroso!- começava o parágrafo logo abaixo.- Quisera eu que meu pai voltasse um dia. Hindley, como um substituto, é odioso e sua atitude para com Heathcliff é atroz... H. e eu vamos nos revoltar... demos esta noite os primeiros passos para isso. Durante o dia inteiro choveu a cântaros; como não pudemos ir à igreja, Joseph teve que organizar um ofício no sótão; e, enquanto Hindley e a mulher se aqueciam lá embaixo, num bom fogo, fazendo tudo, menos ler a Bíblia- isso eu posso jurar-, Heathcliff, eu e o infeliz trabalhador do eito recebíamos ordem de apanhar o livro de rezas e subir; lá nos sentaram em fila, num saco de milho, gemendo e gritando e pedindo a Deus que Joseph também tiritasse; assim, para se poupar, talvez nos pregasse um sermão mais curto. [...] (BRONTË, 2010, p.29 e 30)

Analisamos então que já no início do romance temos a alternância do ponto de vista. O leitor conhece Joseph pelo olhar de Lockwood e depois pelo olhar de Catherine através de suas anotações. O leitor descobre as características e a personalidade de Hindley através da visão de Catherine. Só depois temos um esboço de Hindley a partir do ponto de vista de Nelly quando a mesma conta a história.

Catherine, a filha de Cathy com Linton, também passa quase um capítulo contando para Nelly como fugiu escondida de Thrushcross Grange para ver seu primo Linton, quando esse voltou de Londres, após o falecimento de Isabella. Após a morte de sua mãe, Linton foi obrigado a viver com seu pai, Heathcliff. O que é surpreendente é quase todas as personagens terem voz, elas em algum momento contam ou conversam algo com Nelly, elas então falam e o leitor tem condições de posicionar-se. Só depois que Nelly emite suas opiniões e juízos, e nem sempre faz isso. Quando o faz tenta ser imparcial. E, ao contar tudo ao sr. Lockwood, ela

explica que reproduz palavra por palavra do que as personagens falaram. Sabemos que na prática isso não aconteceria dessa forma, mas essa foi outra estratégia de Emily Brontë para alternar o ponto de vista sobre a narrativa e dar voz às personagens.

Analisamos um esforço desse narrador-testemunha que é Nelly em ser imparcial, o que de fato não ocorre totalmente, ela emite seu julgamento sobre as ações das personagens ainda que de forma sutil. No entanto, algumas vezes, ela mesma não tem uma opinião formada sobre as outras personagens e acontecimentos, assim ela discute e averigua possibilidades quando conta a narrativa a Lockwood. Ao passo que o leitor pode fazer também seus próprios julgamentos. Lockwood fica convencido de que Nelly é imparcial. Em um determinado momento do romance ele fala que Nelly já lhe contou toda a história, mas que ele vai seguir reproduzindo essa história com as palavras dela:

Mais uma semana que se passou e cada dia vai me aproximando da saúde e da primavera! Já agora ouvi a história inteira dos meus vizinhos, em diversas sessões, quando a caseira conseguia furtar algum tempo entre seus afazeres mais importantes. Continuarei com as suas próprias palavras, embora resumindo um pouco. Em conjunto ela se mostra uma narradora das mais imparciais, e não creio que eu lhe possa melhorar o estilo.

Continuou a sra. Dean:

“À noite, isto é, na noite da minha visita [...] (BRONTË, 2010, p.196)

Essa ampliação do narrador sobre o romance, ou seja, essa ampliação do olhar que Emily Brontë emprega diz a respeito a sua cosmovisão de mundo. Como Virginia Woolf (2014) postulou em seu ensaio, *Jane Eyre* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, há um esforço grande de Brontë para não dizer “eu” e sim “nós”, toda espécie humana. Dessa forma, seu narrador mostra o “nós”, e não somente o “eu” de Nelly.

Massaud Moisés fala que essa estratégia de conferir verossimilhança através do narrador, que observamos no romance bronteano, é própria do período romântico:

Os ficcionistas românticos em geral faziam questão de dizer ou deixar entrever que estavam realmente contando uma história passada com terceiros, mas que apresentava foros de verossimilhança, senão verídica mesmo. Em mais de um caso, fazem alarde de sua condição de repórteres sociais, isto é, de fabuladores de acontecimentos autenticamente ocorridos na sociedade para o qual escreviam. Em alguns casos, como de Camilo, por exemplo, o ficcionista lança mão do recurso de inventar referências documentais que confirmam um ar de verdade indiscutível à sua narração. Como é sabido trata-se dum processo herdado das novelas. Portanto, fazem questão de frisar que

realizam obra impessoal, limitando-se eles à condição de cronistas fiéis de dramas que observaram onisciente ou milagrosamente, ou de que foram cientificados por algum relato oral (não raro de pessoa misteriosa...), ou escrito (em documentos que só eles encontraram). Os pontos de vista empregados são o da personagem secundária que narra os acontecimentos, ou do escritor onisciente. Num caso ou no outro, o ficcionista vinca a impressão de que se trata duma história, e portanto, nada tem que ver com ele. (MOISÉS, 1997, p. 179)

Emily Brontë não investe tanto como o escritor português Camilo Castelo Branco em dar verossimilhança ao seu narrador. Mas, como falamos antes, fica implícito que Lockwood ouviu uma história real contada oralmente por uma criada e resolveu escrever “com suas próprias palavras, embora resumindo um pouco” (BRONTË, 2010, p. 196) e também sendo fiel ao estilo de Nelly, pois “não creio que eu lhe possa melhorar o estilo.” (BRONTË, 2010, p.196).

Observamos também essa idéia de causar impressão de uma história real que está sendo contada em vários momentos do romance. No começo, quando Lockwood se dirige para uma visita ao Morro ele observa que na entrada da casa há uma inscrição que diz “1500- e um nome- “Hareton Earnshaw.” (BRONTË, 2010, p. 11). Isso passa a sensação ao leitor de essa é uma história verídica, com os descendentes de uma antiga linhagem de uma família inglesa.

Deveras, Lockwood ao nos contar sua experiência de visitar o Morro dos Ventos Uivantes, dá-nos quase a experiência de ler, como dissemos, um palimpsesto, por ser a obra um contar sobre outro contar, sobre outro contar. Diversas camadas sendo reveladas aos poucos e todas contaminadas por aquela personagem que tem a voz naquele instante. Vamos na seção seguinte discorrer sobre o período romântico em que o romance surgiu.

3.2- A estética gótica e o romance romântico de Brontë

Aqui nesta seção far-se-ão considerações sobre o romance bronteano em relação às características da estética romântica e também aos traços do estilo gótico que o romance aglutina. O romance de Brontë é inserido dentro do período literário romântico inglês. O romantismo iniciou-se, por excelência, na Alemanha com a publicação do romance epistolar *Os Sofrimentos do Jovem Werther* de Goethe, em 1774. Sabemos que muitas das referências

que nosso mundo de hoje conserva foram criadas e fixadas no período literário do romantismo. O romantismo espalhou-se assim na Europa e posteriormente adentrou às Américas. Os precursores do romantismo inglês foram os poetas William Wordsworth (1770-1850) e Samuel Taylor Coleridge (1772-1843). Wordsworth concebia a poesia como algo bem maior que a mera versificação de verdades filosóficas, para ele o poeta era uma espécie de profeta. Wordsworth e Coleridge escreveram juntos um manifesto sobre o romantismo em 1798. Eles resguardavam o panteísmo e o misticismo em oposição ao racionalismo. Para eles importava a intuição e a valorização da natureza. Para esses poetas a natureza era o lugar onde Deus poderia ser encontrado. Coleridge pensava que a poesia devia tender ao sobrenatural, ao misterioso e ao mágico.

O romantismo inglês surgiu no momento em que a Inglaterra consolidava-se com a Revolução Industrial ocorrida na segunda metade do século XVIII. Vamos trazer agora algumas considerações da obra *A literatura inglesa* (2002), de Anthony Burgess, que trabalha com o ponto de vista histórico da literatura. O autor faz algumas assertivas sobre o surgimento do romantismo na Inglaterra:

Seria conveniente (assim como romântico também) acreditar que o movimento romântico na literatura começou com a queda da Bastilha em Paris e com o primeiro derramamento de sangue na Revolução Francesa. Mas, como já vimos, o romantismo procurou irromper durante toda a Época da razão: o século XVIII teve um série de rebeldes, individualistas, loucos, quem em geral com insucesso, por causa da dificuldade em relação a linguagem empenharam-se em uma literatura do instinto, da emoção, do entusiasmo e tentaram retornar ao antigo caminho dos elisabetanos e até mesmo aos poetas medievais. Talvez tenha sido por causa da influência do grande classicista conservador, doutor Johnson, que uma literatura romântica não tenha surgido mais cedo. Só quando a filosofia de homens como Rousseau, Locke e Hume começou a se traduzir em ação revolucionária, o sentimento se consolidou de maneira suficiente a ponto de fazer com que o novo tipo de literatura parecesse *natural*. O que fora não-ortodoxo tornou-se ortodoxo. O romantismo criou suas próprias regras e padrões e os rebeldes se tornaram o governo legítimo. (BURGESS, 2002, p. 196)

Assim, alguns dos nomes do romantismo inglês foram Lord Byron (1788-1824), Percy Shelley (1792-1822), John Keats (1795-1821), Sir Walter Scott (1771-1832), Jane Austen (1775-1817), Matthew Arnold (1822-1888), Charles Dickens (1812-1870) (Dickens divide a crítica, alguns enxergam sua obra como realista, outros como romântica), as irmãs Brontë, entre outros.

Sobre o contexto de produção de *O Morro dos Ventos Uivantes*, a época vitoriana, Burgess fala:

A época vitoriana tinha um grande número de problemas a enfrentar. Sob vários aspectos, foi uma época de progresso- construção de estradas de ferro, navios a vapor, reformas de todos os tipos-, mas foi também uma época de dúvida. Havia pobreza demais, injustiça demais, feiúra demais e muito pouca certeza sobre a fé ou a moral- tornou-se assim uma época de cruzados, reformadores e teóricos. (BURGESS, 2002, p.215)

Surpreendentemente, embora fosse marcada por dúvidas, contradições e problemas, a época vitoriana marcou-se pelo puritanismo:

Foi também, com todos seus ideais, uma época curiosamente puritana: chocava-se facilmente, e assuntos como o sexo eram tabu. (Homens como Browder, que publicou em 1818 seu *Shakespeare para a família*, no qual todos os versos e palavras duvidosas tinham sido eliminados, anteciparam o espírito do período.) Foi uma época de moralidade convencional, de grandes famílias em que o pai era uma espécie de chefe divino, e a mãe, uma criatura submissa como a Eva de Milton. A moralidade rígida, o caráter sagrado da vida em família eram devidos em grande parte ao exemplo da própria rainha Vitória, e sua influência indireta sobre a literatura, assim como sobre a vida social, foi considerável. (BURGESS, 2002, p.215)

Dessa forma, na Inglaterra vitoriana do século XIX, não eram poucos os paradoxos e os contrastes. Os novos ideais eram respondidos pelo puritanismo e a conservação de valores morais. A agitação desse período concentrava-se em Londres, a grande capital européia do século XIX. Mas,

Enquanto isso, no isolamento de uma paróquia de Yorkshire, três irmãs, nenhuma delas destinada a viver por muito tempo, escreviam romance e poemas. [...] Emily Brontë (1818-1848) tinha, se se pode dizer isso, um talento mais expressivo que o de sua irmã. Seus poemas são vitais e originais, e seu romance *O morro dos ventos uivantes* é feito com o coração e alma do espírito romântico, com sua história de uma paixão selvagem que se choca com os costumes de Yorkshire. (BURGESS, 2002, p.221)

O romance de Emily Brontë parece encerrar na personagem de Heathcliff essa dicotomia entre a moral puritana, os costumes de um condado isolado, contrapondo-os a uma paixão selvagem e violenta. Parece que a ambiguidade é o grande trunfo do romance bronteano. Há uma ambiguidade entre o bem e o mal, entre as personagens, entre o mundo material e o mundo espiritual, entre a moral e a transgressão, entre o amor e o ódio. *O Morro dos Ventos Uivantes* parece que quer nos dizer acima de tudo que a dualidade é a essência da literatura e, talvez, da própria vida. Não há nunca apenas um ponto de vista nesse romance. Como disse Antonio Candido, em sua *Formação da Literatura Brasileira*, “É preciso sentir, por vezes, que um autor e uma obra podem ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas simultaneamente- porque as obras vivas constituem uma tensão incessante entre os contrastes do espírito e da sensibilidade” (CANDIDO, 2006, p.32). O que Candido fala, embora refira-se à formação de nossa literatura nacional, serve como uma chave de compreensão à obra de Brontë. É preciso entender os contrários e as ambiguidades para fazer parte do universo do romance bronteano. Por isso, completa Candido, “[...] quem quiser ver em profundidade tem de aceitar o contraditório [...] porque, segundo uma frase justa, ele “é o próprio nervo da vida.” (CANDIDO, 2006, p.32). Assim, é preciso “ver simples onde é complexo, tentando demonstrar que o contraditório é harmônico.” (CANDIDO, p.32). No fim do romance fica evidente a tentativa de harmonização dos contrários feita por Brontë. Candido fala ainda: “Acho igualmente válidas as elucubrações gratuitas de base intuitiva, que manifestam essa paixão de leitor, sem a qual não vive uma literatura.” (CANDIDO, 2006, p.32). Neste trabalho não nos furtamos de expressar nossas paixões de leitores pela obra estudada.

Retomando Otto Maria Carpeux, com sua obra, *O romantismo por Carpeux* (2012), observamos que o crítico atesta o mistério e o encantamento que envolve a escrita de Emily Brontë. Ele fala do romantismo das irmãs:

Nesse último caso, o Romantismo é tão aparente de evasão que nada revela o ambiente real das autoras; e tudo isso disfarçado de romance realista, de tal modo que as Brontë foram consideradas, durante decênios, como contemporâneas legítimas de Mrs. Gaskell, que lhes escreveu a primeira biografia. Mas os *Whutering Heights* não se encontram em nenhuma parte da Inglaterra, e, assim como a obra *Wuthering Heights* está fora do espaço, assim se encontra ela fora do tempo cronológico da história da literatura. Até os romances de Charlotte Brontë, mais realistas, são expressões de um Romantismo recalcado. (CARPEUX, 2012, p.352)

Carpeux explica que embora os romances das irmãs Brontë possam apresentar características realistas são obras pertencentes a um romantismo tardio e deslocado, porque por viverem no interior da Inglaterra as autoras não entraram em contato com as explosões românticas que ocorriam em Londres. Em seguida, Carpeux desvela:

[...] o romantismo noturno de *Wuthering Heights* é tão impressionante que nenhuma explicação psicológica o podia diminuir. O herói, Heathcliff, “the damned soul”, é, mais uma vez, um Byron pálido, bom para assustar e seduzir moças provincianas- mas nesse grande romance até os aspectos têm vida real como em uma tragédia de Shakespeare. O enredo é de inverossimilhança extrema; a narração sugere, no entanto, a impressão de experiências reais. Sanger pretendeu demonstrar a exatidão das descrições geográficas e sociais em *Wuthering Heights*, a regularidade clássica da composição como de uma tragédia raciniana; o romance seria uma obra de arte, bem deliberada, transfiguração do ambiente da autora. Outros chamaram a atenção para o movimento metodista, muito forte em Yorkshire naquele tempo, para “localizar” o temperamento visionário da romancista. Mas as poesias de Emily Brontë, poucas e extraordinárias, não são metodistas, se bem que religiosas; entendidos no assunto consideram-nas como expressões de autênticas experiências místicas; e isso não está em contradição com o panteísmo feroz das descrições da natureza noturna no romance nem com as alusões inconfundíveis a instintos recalcados e explosivos. *Wuthering Heights*, obra de dramaticidade intensa, é e será considerada por muitos como um dos maiores romances da literatura inglesa. O problema dessas obras-primas estranhas, escritas por moças sem experiência literária nem experiências vitais, nunca será provavelmente resolvido por completo (CARPEUX, 2012, p.354)

Carpeux coaduna com a visão dos outros críticos que apresentamos. Ele fala da incrível capacidade de um romance repleto de momentos inverossímeis passar impressões de experiências muito verdadeiras. O romantismo da obra está em exprimir de forma subjetiva e intensa as emoções mais profundas. Pode-se dizer que *O Morro dos Ventos Uivantes* é um dos precursores do romance psicológico. A autora consegue mostrar diferentes sentimentos de diferentes personagens através da alternância do foco narrativo. Há também o elemento trágico que perpassa o romance com tantas mortes prematuras que destroem o entorno das personagens. Existe alguma coisa de insolúvel que subjaz à obra, não é exagero do crítico quando fala que tem algo nessas obras que vai permanecer um mistério.

O crítico literário, na passagem anterior, fala da experiência mística que o romance revela em consenso com o panteísmo apresentado ao longo da narrativa. A natureza, nessa obra, é fundamental, sem ela a narrativa não se desenvolveria. Depois que Catherine morre,

Nelly exprime, ainda que implicitamente, que essa dor foi sentida até mesmo pela natureza. Após a morte de Cathy seguem-se três semanas de chuva intensa, com fortes rajadas de vento e nem uma nesga de sol, além do frio e das brumas. Essa atmosfera sobrenatural e panteística, que propõe uma dimensão além da realidade visível, é o resultado da fusão de características da estética do período romântico com a estética da ficção gótica. Para desenvolver essa idéia vamos, no primeiro momento, fazer algumas considerações sobre a estética gótica, que, no romance em questão, é periférica e observar como o gótico do romance vai ao encontro do romantismo.

O romance gótico surgiu na Inglaterra, no século XVIII, no contexto de ascensão do gênero romance. O pesquisador brasileiro Daniel Serravalle de Sá publicou uma obra intitulada *Gótico Tropical- O sublime e o demoníaco em O Guarani* (2010), que é o resultado de sua dissertação de mestrado. Nesse estudo em questão o autor apresenta um panorama da fortuna crítica do romance gótico inglês e recupera dados e aspectos do surgimento do mesmo. Posteriormente ele estuda a influência do romance gótico na literatura de José de Alencar. Sobre o gótico ele nos fala que:

Pode-se dizer que o romance gótico é uma manifestação essencialmente híbrida, um elo entre o *romanesco* e o *romance* no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalecem. [...] Chamados de ‘góticos’ por retirarem sua inspiração de construções medievais, em parte, pode-se dizer que tais romances representaram uma volta ao passado feudal, provocada pelos ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII. Por este ângulo, o romance gótico representa uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre a imaginação e a realidade. A proposta subjacente seria o retorno a uma época de sonhos, contra o materialismo burguês e, até certo ponto, de encontro às características gerais do Iluminismo. (SÁ, 2010, p.35)

Essa ideia de retorno à Idade Média se dá pelo tempo e pelo espaço em que são ambientadas as narrativas góticas como veremos depois. Sá explica que ao se enredarem em disposições existenciais lúgubres e sombrias os romancistas góticos abrem um caminho para o surgimento da psicanálise do século seguinte “apresentando em suas narrativas a divisão ontológica do ser humano em duas grandes matrizes constitutivas: às vezes equilibrado, racional, harmônico (clássico) e às vezes exaltado, sentimental, excessivo (então gótico ou possivelmente barroco).” (SÁ, 2010, p.36). Assim, “O medo e o anseio pela morte foram temas centrais

nessas narrativas cujos enredos oscilavam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural.” (SÁ, 2010, p.36).

O romance gótico inglês apresenta características que vão, de certo modo, ao encontro e confundem-se com narrativas fantásticas. Porém,

[...] não se pode chamar certas narrativas de góticas somente porque há algo de fantástico, de misterioso ou de terrível nelas. Assim sendo, vale a pena reafirmar, a ficção gótica inglesa possui certas peculiaridades, a exemplo da sua 1) ojeriza pela Revolução, a qual era vista como um projeto político mal sucedido, 2) a suavização da sexualidade e violências explícitas, que não ultrapassam as fronteiras de uma certa compostura, ou raramente o fazem, 3) o deslocamento da ação para outro país, de modo a questionar os costumes das nações estrangeiras, 4) o gosto pelo suspense, como característica basal e 5) a desmistificação do sobrenatural em detrimento da leitura realista. O foco dessas obras não era inflamar as controvérsias mas entreter o leitor e, ao final, 6) confirmar a ordem burguesa, reafirmando, invariavelmente, o caminho político inglês. (SÁ, 2010, p. 41 e 42)

O romance gótico atinge seu auge nos fins do século XVIII: por meados de 1790 observa-se o surgimento de diversos romances góticos. Essas obras apresentavam certa previsibilidade no enredo e na estrutura, tais como espaços de ruínas, monastérios, castelos, labirintos, igrejas; ambientação em países distantes e católicos, narrativas passadas na Idade Média, a donzela em perigo, o vilão (que normalmente tinha alguma ligação com a religião católica), entre outras.

Sá propõe que o gótico pode ser interpretado como uma tentativa dos ingleses de se diferenciar da cultura greco-romana. Essa estética tinha em suas bases um desejo de resistência protestante contra o catolicismo (SÁ, 2010). Dessa forma:

O desejo por liberdade política e religiosa fez os ingleses se interessarem pelo seu próprio passado, iniciando um processo de recuperação de ideias e textos, os quais se não podiam ser considerados inteiramente autóctones ou originais, ao menos poderiam ajudá-los na tentativa de se distinguir da herança latina. Rejeitando as tiranias de origem românica e o despotismo que identificavam na Ásia, os ingleses queriam se reconhecer numa herança democrática e antiescravista, a qual seria representada pela cultura dos godos, e, confusamente, baseavam essas suposições num legado histórico que acreditavam se encontrar na arquitetura gótica. (SÁ, 2010, p.49)

A estética gótica, que surgiu na arquitetura e posteriormente foi apropriada pela literatura, conforme a leitura exposta acima, era uma tentativa dos ingleses de se diferenciarem da cultura latina e da romanização imposta no passado pelo império romano. O gótico era uma tentativa de retomar o passado místico das terras da Grã-Bretanha dos tempos do Rei Arthur e do erguimento misterioso de Stonehenge. Não é por acaso que o mal nessas narrativas seja representado normalmente por um vilão estrangeiro, quase sempre italiano.

Alguns dos romances góticos mais populares foram: *The Castle of Otranto* com subtítulo *a gothick story* (1764) de Horace Walpole, *The Old English Baron, a gothic story* (1777) de Clara Reeve, *The Recess; or, A tale of Other Times* (1785) de Sophia Lee, *Vathek, an Arabian Tale* (1786) de William Beckford, *Emmeline: The Orphan of the Castle* (1788) de Charlotte Smith, *The Castle of Wolfenbach* (1793) de Eliza Parsons, *The Monk* (1796) de Matthew Lewis, *Clermont* (1798) de Regina Maria Roche e *The Orphan of the Rhine* (1798) de Eleanor Sleath.

Horace Walpole foi o pai do romance gótico, mas vemos que posteriormente à obra de Walpole acentuou-se uma produção feminina, como mostramos. A grande dama do romance gótico foi Ann Radcliffe (1764-1823). “[...] seus romances são considerados o zênite de uma produção gótica ‘canonizada’. Ela frequentemente obtinha comentários favoráveis dos críticos [...]” (SÁ, 2010, p. 56). Essa autora representa “[...] o ápice de um gótico popular e comercial. *The great enchantress*, como era chamada, tinha uma imaginação prodigiosa, conhecia bem as obras dos romancistas anteriores [...]” (SÁ, 2010, p. 56 e 57).

Entendemos que Radcliffe ajudou a fixar o estilo gótico que foi principiado por Walpole. As obras escritas por Ann Radcliffe foram *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1798), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797). Seu romance que ganhou mais popularidade foi *The Mysteries of Udolpho*, ele está sendo traduzido no Brasil pela editora Pedra Azul. Em Portugal o romance já circula há bastante tempo traduzido como *Os Mistérios do Castelo de Udolfo*. Para Sá, o trabalho de Radcliffe “[...] influenciou a geração subsequente de ilustres escritores, nominalmente Sir Walter Scott, Lord Byron, Charles Maturin e Charlotte Brontë.” (SÁ, 2010, p. 57).

O Castelo de Otranto (WALPOLE, 1994), romance seminal da literatura gótica, conta uma estranha história recheada de sombras, pórticos, abóbadas, criptas, galerias e labirintos. Esses cenários são minuciosamente descritos. Nessa obra temos a história do rei Manfred e de seu filho Conrad (que tem a saúde bastante debilitada). Conrad morre no dia de seu casamento

por causa de um acontecimento sobrenatural: um elmo gigantesco cai misteriosamente do céu, comprimindo o jovem príncipe. Manfred, o pai do príncipe morto, sem herdeiros e vítima de uma estranha maldição, passa então a assediar sexualmente a noiva de seu filho falecido. Desesperado por casar com a donzela Isabella, contra a vontade da mesma, o rei passa a rechaçar a sua filha e a sua esposa estéril. Manfred quer evitar que se cumpra a maldição. Segundo Sá podemos encontrar em *O Castelo de Otranto* “[...] todo imaginário gótico anglo-americano do século XIX, assim como as histórias de suspense, de detetives, romances policiais, *thrillers* contemporâneos.” (SÁ, 2010, p. 48 e 49). Ainda, nos dias de hoje “A era digital prossegue atualizando o gótico ao incorporar seus temas e imaginários em mídias como o cinema, os desenhos animados, as histórias em quadrinhos, as *graphic novels* e os videogames.” (SÁ, 2010, p.49). A permanência do gótico nos dias de hoje fica evidente nas séries de livros *Crepúsculo* da estadunidense Stephenie Meyer e na série *Fallen* de Lauren Kate.

Os Mistérios do Castelo de Udolfo (RADCLIFFE, 1960) nos traz a história de Emily St. Aubert uma heroína órfã que, separada do homem a quem ama, é confinada dentro do castelo medieval por Montoni, o novo marido da tia, após ter sido forçada a viajar através da França e da Itália. A história se passa em 1584 na Itália e na França. No castelo Emily tem que lidar com um pretendente indesejado, com as ameaças do vilão e com sua imaginação selvagem dos terrores que ameaçam oprimi-la. Essa obra, assim como todos os romances góticos é perpassada por forças sobrenaturais e estranhas. Portanto, entendemos o gótico como algo semelhante ao fantástico,

O gótico habita as fissuras da razão. Um momento de assombro, um segundo de desorientação que nos transporta para além das fronteiras do conhecimento. Textualmente o gótico se apresenta como um efeito retórico que desafia a segurança epistemológica do leitor. A ordem pode ser imediatamente restabelecida, por meio da explicação autoral, trazendo os leitores de volta à lucidez e fazendo aquele instante de deslumbramento recolher-se à sua rachadura. Mas o gótico persiste, como uma semente de incerteza alojada nas fundações da razão, pronta para emergir de novo, ou penetrar raízes cada vez mais fundo, até trazer a casa inteira a baixo. (SÁ, 2010, p.190)

Por isso, aportamo-nos a Tzvetan Todorov com sua *Introdução à literatura fantástica* (TODOROV, 2007). Para o crítico o “fantástico” é o gênero literário que apresenta uma ambiguidade entre a realidade e o sonho, propondo um enigma insolúvel em relação ao teor

dos eventos ocorridos, permitindo uma interpretação racional e também uma leitura sobrenatural. “O fantástico ocorre nessa incerteza; ao escolher uma ou outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso.” (TODOROV, 2007, p.31). Todorov faz conjecturas sobre a natureza do gótico:

O fantástico leva uma vida cheia de perigos, e pode se desvanecer a qualquer instante. Ele antes perece se localizar no limite de dois gêneros, o maravilhoso e o estranho, do que ser um gênero autônomo. Um dos grandes períodos da literatura fantástica, o do romance negro (the Gothic novel) parece confirmá-lo. Com efeito, distinguem-se normalmente, no interior do romance negro, duas tendências: a do sobrenatural explicado (do “estranho”, poderíamos dizer), tal qual aparece nos romances de Clara Reeves e de Ann Radcliffe; e o do sobrenatural (ou do “maravilhoso”), que agrupa as obras de Horace Walpole, de M. G. Lewis e de Mathurin. Não existe aí o fantástico propriamente dito: somente gêneros que lhe são vizinhos. Mais exatamente, o efeito fantástico de fato se produz, mas somente durante uma parte da leitura: em Ann Radcliffe, antes que estejamos certos de que tudo o que aconteceu possa receber uma explicação racional: em Lewis, antes que estejamos persuadidos de que os acontecimentos sobrenaturais não receberão nenhuma explicação. Uma vez terminado o livro, compreendemos- nos dois casos- que não houve fantástico. (TODOROV, 2007, p.48)

Compreendemos, dessa maneira, que o romance gótico habita as fronteiras do fantástico, mas depois escolhe o caminho do maravilhoso ou do estranho. Mas agora nos questionamos: e o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*? Pensamos que essa obra tem característica e traços do romance gótico tradicional, no entanto não pode ser considerado um romance totalmente gótico. A narrativa não se passa em tempos remotos da Idade Média, embora o tempo da narrativa seja diferente do tempo de publicação. O romance foi publicado em 1847, a narrativa do romance inicia com Lockwood em 1801 e depois retrocede para 1771. Um traço do gótico é a imagem de casarão labiríntico que simboliza Wuthering Heights, além da inscrição na entrada da casa em que Lockwood repara quando visita Heathcliff. Há na entrada da porta, como já falamos antes, o sobrenome Earnshaw e a data de 1500.

O espaço em que se desenvolve a narrativa é a própria Inglaterra e não um outro país europeu. As personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes* podem no primeiro momento remeter às personagens estereotipadas de Walpole e Radcliffe, mas passam longe das donzelas e dos vilões góticos tipificados como veremos no próximo capítulo. Podemos entender a questão dos vilões góticos, em sua maioria italianos, em relação a Heathcliff que também é estrangeiro a partir da tese de doutorado que encontramos sobre *O Morro dos Ventos Uivantes*. Esse estudo foi intitulado como *A subversão das relações coloniais em O*

Morro dos Ventos Uivantes: questões de gênero (2011). A autoria dessa tese é de Daise Lílian Fonseca Dias. A tese encontra-se disponível no repositório da Universidade Federal da Paraíba. A autora defende que Brontë subverte as relações coloniais ao trazer um protagonista cigano que inverte a relação colonial e torna-se dono de propriedades e terras inglesas. Assim, ao invés da narrativa ser ambientada em outro país, é o personagem estrangeiro que vem para Inglaterra e toma terras dos nativos.

Acreditamos que a atmosfera sombria e misteriosa é herdada por Brontë dos romances góticos, embora quando *O Morro dos Ventos Uivantes* foi publicado o romance gótico já estivesse ultrapassado e decadente. Jane Austen no seu romance *A Abadia de Northanger*, publicado em 1817, satiriza os romances góticos desconstruindo seus enredos fantasiosos e inverossímeis. Há também uma personagem desse romance de Austen que é obcecada pelos romances de Ann Radcliffe.

O filme *Amor e Inocência (Becoming Jane)*, lançado em 2007 e dirigido por Julian Jarrold, que ficcionaliza a vida de Jane Austen, apresenta uma passagem contando um provável encontro de Jane Austen com Ann Radcliffe. Analisamos que é curioso Virginia Woolf, em seu ensaio *Um teto todo seu* (2014), não mencionar Ann Radcliffe e nenhuma outra autora gótica. Woolf fala das mulheres precursoras na literatura, Ann Radcliffe escreveu num período ainda anterior ao de Jane Austen, das irmãs Brontë, de George Eliot, entre outras. Em todo caso, uma hipótese para esse apagamento de Radcliffe nos escritos de Woolf pode ser o caráter, de certo modo, conservador de seus romances góticos. Nele as donzelas são sempre frágeis; os homens, fortes e poderosos e não há nenhum elemento de transgressão, ao contrário, eles parecem afirmar a ordem estabelecida e não insuflam nenhum desejo de mudança na sociedade.

Voltando à relação do fantástico e do gótico no *O Morro dos Ventos Uivantes* pensamos que a obra em questão está mais próxima do fantástico, pois a ambiguidade do sobrenatural é mantida até o final. Podemos ler a obra e pensar que realmente houve aparições de espíritos. Ou então, podemos ler e interpretar tudo como uma tolice popular como sugere Nelly que as pessoas dão asas à imaginação, ao contrário de Heathcliff que tem certeza de estar em contato com o fantasma de Cathy. Harold Bloom fala “Jamais fica esclarecido (propositadamente) em *O Morro dos Ventos Uivantes* se confrontamos uma ou duas ordens da natureza. Temos Penistone Craggs, que brilha à noite e exhibe aspectos sobrenaturais.” (BLOOM, 2003, p.335) Além disso, e mais importante “[...] temos a árdua busca de Heathcliff, após a morte de Catherine Earnshaw Linton: primeiro a fim de encontrar o que eu

chamaria (em termos gnósticos) a forma demoníaca da jovem, e, em seguida, para se unir a essa forma. (BLOOM, 2003, p. 335).

Sobre as influências em geral e especificamente do romance gótico na obra de Emily Brontë, Bloom deslinda:

Além de Byron- e da tríade inevitável, A Bíblia, Shakespeare e Milton-, quem seriam os autênticos precursores de Emily? A única resposta plausível aponta para alguns romances góticos de importância menor: *The Bridegroom of Barma* (anônimo), *O Anão Negro*, de Scott, e, talvez mais um ou dois títulos. Porém, no caso, nenhuma dessas obras chega a fazer diferença, e a Bíblia e Milton são presenças terciárias.

O romance bronteano tende mais ao fantástico, embora tenha traços góticos. Pensamos que Brontë propicia a ambiguidade entre o natural e o sobrenatural, sendo que é nesse entremeio que se estabelece o fantástico. Massaud Moisés explana sobre o a ficção gótica e sua influência:

No plano literário, a palavra “gótico” assinala um tipo de ficção despontada no século XVIII, na Inglaterra, com um romance de Horace Walpole. *The Castle of Otranto*, publicado em 1764, e que levava como subtítulo a expressão *A Gothic Story*. [...] Considera-se final do período áureo desse gênero de ficção a narrativa *Malmoth the Wanderer* (1820), de Charles Maturin. Acredita-se que sua influência tenha perdurado ao longo do século XIX e alcançado as décadas seguintes: *Wuthering Heights* de Emily Brontë, *Moby Dick* (1852) de Melville, “talvez o maior dos romances góticos, e quase um exemplo perfeito na matéria” (Hume 1969: 287), “a maior parte dos romances de Thomas Hardy, quase todos os de Faulkner” (Allen s. d.: 111) constituem peças acabadas do gênero. Derivando o seu nome do fato de passar-se em ambiente medieval, a prosa gótica apresenta, de forma genérica, as seguintes características: histórias de horror e terror, transcorridas em castelos arruinados, com passagens secretas, portas falsas, alçapões conduzindo para lugares misteriosos e lúgubres, habitados por seres estranhos que convivem com fantasmas e entidades sobrenaturais, em atmosferas penumbrosas e soturnas onde mal penetra a luz do dia. Via de regra, a ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo. (MOISÉS, 2004, 212)

Entendemos assim que o romance bronteano pode ser lido como um romance gótico, ou como literatura fantástica com traços góticos que coadunam com o romantismo. Sobre essa aproximação entre o gótico e o romantismo, mencionada por Moisés (2004), Sá fala:

Ao se pensar no gótico como uma manifestação afiliada à tradição romântica, ou vice-versa, nota-se que alguns sistemas de códigos (representação de tempo e espaço) e métodos de composição, (estrutura e desenvolvimento) são compartilhados entre os dois movimentos. Elementos centrais de ambas as tradições já se encontram nos cinco magros capítulos do romance de Walpole: a narrativa que se passa em tempos remotos (frequentemente medievais) e em países longínquos (geralmente Itália, Espanha ou França), a apresentação de tais histórias como traduções de manuscritos perdidos, a presença de espaços vastos e de espaços confinados, a abordagem de aspectos pitorescos e sublimes da natureza. Outras intersecções se encontrariam na estruturação narrativa, que progride com uma sequência de relaxamento e tensão, nas circunstâncias inacreditáveis, envolvendo a heroína em perigos de tirar o fôlego e na presença de um famigerado vilão, que frequentemente levanta suspeitas políticas. Com a ascensão do romantismo, o romance cai para posição secundária, mas como vimos alguns dos seus aspectos serão levados adiante pelos românticos, de modo a fornecer um investimento de objetos, situações e orientar uma estética de efeitos narrativos. (SÁ, 2010, p. 54 e 55)

Por fim, pensamos que Emily Brontë mesclou características do romance gótico e amalgamou-as com vários aspectos do romantismo que são flagrantes em sua obra, além da instauração do fantástico. Um dos momentos mais sombrios em que vemos elementos góticos concomitantes com um romantismo exacerbado é quando Heathcliff viola o túmulo de Catherine, à noite, no cemitério. Heathcliff precisa ver novamente o rosto de Cathy. Falar-se-á no próximo capítulo sobre a personagem de Heathcliff.

4- A REPRESENTAÇÃO DO MAL EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*: A AMBIGUIDADE DA PERSONAGEM DE HEATHCLIFF

Neste capítulo abordaremos a ambiguidade na representação da personagem de Heathcliff. Vamos elencar algumas considerações formuladas sobre a personagem de ficção feitas por E. M. Forster em sua obra *Aspectos do Romance* (1974) e por Antonio Cândido em *A personagem de ficção* (2007). Trabalharemos também alguns autores e textos já expostos em outros momentos, tais como: *A Literatura e o Mal* (BATAILLE, 1998), *Gênio- Os 100 autores mais criativos da história da literatura* (BLOOM, 2003), *Confissões* (AGOSTINHO, 2014), a tese *A subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: questões de gênero* (DIAS, 2011) e *Como e por que ler os clássicos desde cedo* (MACHADO, 2002). Traremos ainda considerações feitas por Cristovão Tezza em seu artigo sobre o romance de Emily Brontë denominado *Um outro mundo é possível* (TEZZA, 2003).

Inicialmente, vamos refletir sobre a construção das personagens da ficção, mais especificamente no gênero romance. E. M. Forster em *Aspectos do Romance* (1974) faz várias considerações sobre as personagens em dois capítulos denominados “as pessoas” de seu estudo. No prefácio da obra Forster fala que escolheu o título “aspectos” porque não é científico e é vago, porque “nos deixa o máximo de liberdade, porque significa ao mesmo tempo, as diferentes maneiras pelas quais podemos olhar um romance, e o romancista seu trabalho.” (FORSTER, 1974, p.13). Assim, o crítico guia suas reflexões de forma bastante informal, sendo que ele próprio era romancista.

Forster começa explicando que há um intenso diálogo entre nós, pessoas da vida real e as personagens. Contudo, por mais que as personagens se pareçam com as pessoas reais, elas não são cópias dessas. Ele aponta então as diferenças entre pessoas e personagens:

Na vida diária nunca nos compreendemos uns aos outros, não existe nem a completa clarividência, nem a confissão completa. Conhecemo-nos aproximadamente, por sinais exteriores, e estes servem o suficiente como base para a vida social e mesmo para a intimidade. Mas as pessoas num romance podem ser completamente entendidas pelo leitor, se o romancista quiser; sua vida interior, assim como a exterior, pode ser exposta. E é por isso que, não raro, parecem mais definidas que as personagens na história, ou mesmo os nossos próprios amigos; foi-nos dito sobre elas tudo o que pode ser

dito: mesmo se são imperfeitas ou irreais, não contém nenhum segredo, enquanto nossos amigos os têm e devem tê-los, sendo a reserva mútua uma das condições de vida neste globo. (FORSTER, 1974, p.36)

Temos, portanto, um conhecimento maior de uma personagem do que poderemos ter de qualquer outra pessoa, pois a personagem é uma entidade textual que se encerra no próprio texto, tudo sobre ela está ali e sempre estará. A personagem não vai mudar se abrirmos o livro daqui alguns anos, podem mudar certos aspectos de nossa interpretação, mas não as suas atitudes e pensamentos. Acontece que as pessoas sempre podem nos surpreender da mesma forma que as personagens. Mas jamais podemos ter a apreensão total de uma pessoa, enquanto que podemos compreender totalmente as personagens. Mesmo com as lacunas do texto, sabemos seus segredos, medos, amores, pensamentos, angústias, e assim por diante.

Ao pensarmos no nosso foco de pesquisa, o romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, parecemos, ao fim da leitura do romance, conhecer a totalidade das personagens. Sabemos como elas são ao ponto de visualizarmos elas imagetivamente do nosso lado. Isso porque as personagens foram construídas no texto e dialogam com nossas vidas. Forster compara então o que ele chama de “*homo fictus*” com o “*homo sapiens*” (FORSTER, 1974, p.42):

O *homo fictus* é mais indefinível que seu primo. É criado nas mentes de centenas de romancistas, que possuem métodos de gestação antagônicos e a seu respeito não devemos generalizar. Ainda assim, se pode dizer algo sobre ele: geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e - o mais importante - podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer um dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só. Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura poderíamos exclamar: “Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício.” Este é pois o princípio subjacente. (FORSTER, 1974, p. 42 e 43)

Como as pessoas, as personagens têm suas especificidades e não são todas iguais. Todavia, se não totalmente, são quase totalmente entendidas na sua complexidade, ao contrário das pessoas.

As personagens fazem parte de um mundo onde a vida secreta é visível, um mundo que não é exatamente o nosso (se fosse uma cópia exata do nosso mundo não teríamos interesse por esse outro mundo), um mundo onde o narrador é o criador. Algumas personagens nos passam uma grande impressão de realidade como se as conhecêssemos de

muito tempo. Podemos pensar em vários exemplos dessas personagens, mas aqui nos debruçaremos nas personagens bronteanas. Nelly, Linton, Heathcliff, Isabella, Catherine, a Catherine filha, Hareton, todas elas e ainda outras personagens do romance nos passam uma ilusão de imensa realidade. Isso se dá, nas palavras de Forster:

E agora podemos obter uma definição para quando uma personagem num livro é real: ela é real quando o romancista sabe tudo a seu respeito. Ele pode não querer nos contar tudo o que sabe- muitos dos fatos, mesmo os que chamamos de óbvios, podem estar ocultos. Mas ele nos dará a sensação de que, embora a personagem não tenha sido explicada, ela é explicável, e como conseguimos disso uma realidade de tal espécie como nunca teremos na vida cotidiana. Pois o relacionamento humano, tão logo o consideramos por si mesmo, e não como uma contingência social, é visto como se fosse assombrado por um espectro. Não nos podemos compreender uns aos outros, a não ser de um modo imperfeito: não podemos revelar-nos, nem mesmo quando o queremos: o que chamamos de intimidade é apenas um expediente temporário: o conhecimento perfeito é uma ilusão. Mas num romance podemos conhecer as pessoas perfeitamente e, à parte do prazer geral da leitura, podemos encontrar aqui uma compensação para a sua imprecisão na vida. (FORSTER, 1974, p.48 e 49)

Brontë prefere nunca revelar em seu romance o que Heathcliff fez nos três anos que ficou fora, isso aumenta o mistério da narrativa e também está de acordo com a realidade, pois podemos, junto com as outras personagens, conjecturar e explicar essa personagem, sua ausência e suas motivações para fazer o mal. Nossa compreensão enquanto seres humanos dos outros seres humanos é sempre incompleta e fragmentária. Já a literatura nos fornece uma compreensão praticamente completa das personagens, mesmo quando deixa lacunas, pois temos a oportunidade de preenchê-las. Com efeito, conseguimos compreender as personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes* e de outro romance qualquer de forma distinta da que seria compreender pessoas.

Ainda sobre E. M. Forster, transpomos a clássica divisão que o mesmo faz entre personagens “planas” e “redondas” (FORSTER, 1974, p.53). Para o crítico as personagens planas eram “[...] chamadas “humours” no século XVII, às vezes chamamo-nas tipos, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas. (FORSTER, 1974, p.54).

Há duas vantagens principais que, na perspectiva do autor, as personagens planas possuem: “Uma grande vantagem das personagens planas é serem reconhecidas com

facilidade sempre que aparecem: reconhecidas pelo olho emocional do leitor, não pelo olho visual, pois este só nota a repetição de um nome próprio.” (FORSTER, 1974, p.55). A outra vantagem é que após a leitura, “[...] são facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteráveis em sua mente pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas.” (FORSTER, 1974, p. 55). Forster exprime alguns exemplos de autores que trabalham com personagens em sua maioria planas, tais como: Charles Dickens e H. G. Wells. Entretanto, na ótica do crítico, esses autores conseguem construir e movimentar seus romances mesmo com suas personagens bastante planas.

Sobre as personagens redondas E. M. Forster expõe:

O teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda. Possui a incalculabilidade da vida- a vida dentro das páginas de um livro. E usando essa personagem, às vezes só e, mais frequentemente, em combinação com a outra espécie, o romancista realiza sua tarefa de aclimatação e harmoniza a raça humana com os outros aspectos de sua obra. (FORSTER, 1974, p.61 e 61)

Alguns exemplos fornecidos pelo crítico de personagens redondas são as personagens principais de *Guerra e Paz*, todas as personagens de Dostoiévski, algumas de Proust, Moll Flanders, Emma Bovary, entre outros.

Antonio Candido retoma alguns conceitos de Forster e também de outros autores no seu estudo crítico denominado *A personagem do romance*. Esse estudo é um dos capítulos da obra *A personagem de ficção* (2009). Para Candido a personagem parece ser o que de mais vivo há no romance. O crítico nos diz que da leitura de um romance o que lembramos é a impressão de uma série de fatos organizados no enredo e das personagens que vivem esses fatos. Quando pensamos na personagem, lembramos simultaneamente da vida que vive, nos problemas em que se enreda e no seu destino traçado conforme uma certa linha temporal, referida a determinadas condições de ambiente. Para isso, a personagem pode ser delimitada ao leitor por uma série de gestos e objetos significativos que marcam a sua identificação de maneira que ela possa dar a impressão de vida. Tanto é que “[...] nós perdoamos os mais graves defeitos do enredo e de ideia aos grandes criadores de personagens.” (CANDIDO, 2009, p.54).

Candido, assim como E. M. Forster, também fala da possibilidade de completude e totalidade que podemos ter de uma personagem em oposição à fragmentação e ao caos das pessoas e do mundo real. Assim:

Na vida, estabelecemos uma interpretação de cada pessoa, a fim de podermos conferir certa unidade à sua diversificação essencial, à sucessão do seus modos-de-ser. No romance, o escritor estabelece algo mais coeso, menos variável, que é a lógica da personagem. A nossa interpretação dos seres vivos é mais fluida, variando de acordo com o tempo ou as condições de conduta. No romance podemos variar relativamente a nossa interpretação da personagem; mas o escritor lhe deu, desde logo, uma linha de coerência fixada para sempre, delimitando a curva da sua existência e a natureza do seu modo-de-ser. Daí ser ela relativamente mais lógica, mais fixa do que nós. E isto não quer dizer que seja menos profunda; mas que a sua profundidade é um universo cujos dados estão todos à mostra, foram pré-estabelecidos pelo seu criador, que os selecionou e limitou em busca de lógica. A força das grandes personagens vem do fato de que o sentimento de que temos da sua complexidade é máximo; mas isso, devido à unidade, à simplificação estrutural que o romancista lhe deu. (CANDIDO, 2009, p. 58 e 59)

O conhecimento dos seres é fragmentário e desconexo, somos contraditórios e instáveis, como nos mostrou a psicologia de fins do século XIX. Contudo, os romances, através de personagens complexas, adiantaram essas constatações. As personagens nos surpreendem, mas mesmo assim mantém a coerência estabelecida pelo romancista. A profundidade das personagens advém da estruturação que o escritor faz em sua obra para que possamos conhecer e entender as mesmas. A psicologia ampliou e investigou sistematicamente as noções de consciente e inconsciente que tentam abarcar o insólito nas pessoas. Pensamos que conhecemos as pessoas, mas elas nos surpreendem, como se outras pessoas tomassem conta delas, mostrando uma nova existência:

É claro que a noção de mistério dos seres, produzindo as condutas inesperadas, sempre esteve presente na criação de forma mais ou menos consciente, - bastando lembrar o mundo das personagens de Shakespeare. Mas foi só conscientemente desenvolvida por certos escritores do século XIX, como tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência. A partir de investigações metódicas em psicologia, como, por exemplo, as da psicanálise, essa investigação ganhou um aspecto mais sistemático e voluntário, sem com isso ultrapassar necessariamente as grandes intuições dos escritores que iniciaram e desenvolveram essa visão na literatura. Escritores como Baudelaire, Nerval, Dostoievski, Emily Brontë (aos quais se liga por alguns aspectos, isolado na segregação do seu meio cultural acanhado, o nosso

Machado de Assis), que prepararam o caminho para escritores como Proust, Joyce, Kafka, Pirandello, Gide. (CANDIDO, 2009, p 56 e 57)

No século XIX tivemos então o surgimento de uma grande quantidade de personagens complexas, que desafiaram os limites da psicanálise que surgia. Candido associa Emily Brontë a Machado de Assis, pois os dois estão, de certo modo, isolados da agitação das metrópoles culturais em que surgiam novas obras. No entanto esses dois escritores criaram personagens complexas e memoráveis.

Antonio Candido retoma a divisão que E. M. Forster faz das personagens em “planas” e “redondas”. O crítico pontua também que a personagem resulta “quase” em um ser vivo, com evidentes marcas de tempo e da sociedade narrados, mas não sai do texto, vive unicamente como entidade da construção narrativa. A personagem se forja na obra e se sustenta somente nela. Candido fala ainda da memória que é o arsenal do autor, o lugar de onde ele extrai os elementos da invenção. Então, surgem as personagens que, deveras, não correspondem às pessoas vivas, mas nascem delas.

Isso posto, adiante refletiremos sobre as personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes* com base nesses pressupostos. Em seguida nos debruçaremos especificamente na personagem de Heathcliff. O romance de Emily Brontë conta com poucas personagens, no entanto, essas poucas são bem estruturadas e desenhadas. A maior parte das personagens do romance são redondas, ou, se não, tem tendência a serem redondas.

Em Nelly temos uma governanta determinada e voluntariosa que trabalha desde pequena e é testemunha de toda história. Ela tem uma ligação forte com o cristianismo, mas surpreende em alguns momentos: seus julgamentos tendem a absolver Heathcliff. Além disso, ela parece acreditar em ligações espirituais que subvertem os dogmas cristãos. Nelly centraliza uma figura matriarcal, é ligada ao trabalho do lar e a coisas de pouca complexidade, mas concatena reflexões complexas sobre a vida e a morte quando narra sua história.

Ao mesmo tempo há uma ambivalência em Nelly. Ela pode em certos momentos do romance soar apenas como uma mulher moralista e também maldosa, que gosta de especular e transmitir boatos entre os moradores das casas em que trabalha. Em algumas situações nos deparamos com atitudes duvidosas da parte de Nelly, como no momento da confissão de Cathy. Cathy fala que ama Heathcliff, mas não pode casar-se com ele. Nelly sabe que Heathcliff está escondido em um canto escuro da cozinha, mas não fala nada para Cathy quando a mesma pergunta se elas estão sozinhas. Nelly deixa que Heathcliff escute Cathy

falar, depois Heathcliff foge e abate-se uma grande tempestade sobre o Morro dos Ventos Uivantes. Nelly é uma personagem redonda, pois, nos surpreende o tempo todo dentro do romance, ao mesmo tempo ela tem sua coerência interna de mulher religiosa e bondosa.

Catherine, no início do romance, parece apenas um criança diferente, que foi mimada pelo pai. No entanto ela emana ao longo do romance uma paixão violenta e está disposta a jogar com a morte para punir Heathcliff e Linton. Ela também age de forma dúbia, pois quando é adolescente fala mal de Heathcliff para Edgar e aceita que Heathcliff fale mal de Edgar Linton. Cathy, assim como Heathcliff, pratica maldades que perturbam o leitor. Há algo nela de niilista e indomável. Ela chega a agredir Nelly fisicamente em um momento que a governanta não quer deixar Linton a sós com ela. A mesma também testa a coragem de seu marido e o humilha perante Heathcliff.

Linton parece uma das poucas personagens planas, mas tem tendência a ser redonda, pois parece calmo e reservado, mas vive uma paixão arrebatadora. Há também um momento em que ele é humilhado, pois é taxado de covarde pelas outras personagens. Ele acaba surpreendendo quando atinge Heathcliff no rosto. De forma geral Linton seria um exemplo de bondade e integridade dentro da narrativa, ele apenas zela pelo bem da sua esposa, da sua filha e de sua irmã. A relação que ele desenvolve com sua filha quando a mesma cresce é notável, ele possui uma grande devoção e adoração pela menina. Por isso, Nelly demonstra uma admiração e uma afeição especial por Linton. Depois da morte de Catherine, Linton mostra-se recluso e melancólico.

Isabella, irmã de Linton, mostra-se inicialmente uma personagem tímida, frágil e apaixonada. Porém, ela também rompe essa tipificação inicial. Quando contraria todas as expectativas e foge com Heathcliff, Isabella mostra-se corajosa e destemida. Um dos momentos mais envolventes do romance é quando Isabella conta a Nelly seu plano de vingança contra Heathcliff, combinado com Hindley. Esse plano fracassa e deixa Heathcliff irado. Isabella representa também uma subversão do papel da mulher. Ela vai morar sozinha na cidade, sem saber que está grávida. Aliás, talvez ela saiba que está grávida, essa é uma lacuna deixada pela personagem. Ela cria o filho sozinha. Isso não era uma conduta comum para uma mulher em fins do século XVIII, no tempo em que se passa a narrativa. E tão pouco era convencional também na época da publicação do romance, século XIX.

Temos ainda a outra geração de personagens. Catherine, filha de Cathy, parece inicialmente uma personagem plana, delicada e frágil, que cresceu cercada de cuidados pelo pai. No entanto ela foge de casa quando deseja se encontrar com seu primo, Linton. No fim do

romance, quando é obrigada a morar com Heathcliff, a personagem mostra-se corajosa e destemida, ela desafia a força e o poder de Heathcliff em vários momentos. Suas atitudes mostram uma profunda subversão contra o patriarcado.

Linton, filho de Isabella e Heathcliff, é uma das poucas personagens planas. Joseph, com seus terríveis rituais de catecismo e seus sermões assustadores, também é uma personagem plana. Entretanto, de forma alguma eles são desinteressantes. Eles ajudam bastante a movimentar a narrativa. Hareton é uma personagem redonda, ele passa por uma transformação complexa, vai da brutalidade e ignorância para a sabedoria e a leitura.

Agora, nos questionamos: e Heathcliff? Essa personagem concretiza uma grande ambiguidade, ele faz o mal, mas nem sempre fez o mal. Ele faz o mal em busca de vingança por seu amor perdido. Heathcliff conclama uma ambiguidade em relação ao mal. Vamos retomar alguns trechos do romance para mostrar nossa idéia de como se dá a ambivalência da personagem.

Conforme nos conta Nelly, Heathcliff ainda quando pequeno ganhou o afeto e a simpatia do sr. Earnshaw de forma incondicional:

Parecia um menino taciturno e paciente, talvez endurecido pelos maus-tratos. Recebia as pancadas de Hindley sem pestanejar ou derramar uma lágrima; meus beliscões faziam-no apenas respirar fundo e abrir os olhos, como se se houvesse machucado por acidente e ninguém tivesse culpa. Aquele estoicismo enfureceu o velho Earnshaw, quando descobriu o filho perseguindo o pobre menino órfão, como o chamava. Afeiçãoou-se estranhamente a Heathcliff, acreditava em tudo que ele dizia (o garoto, aliás, falava pouquíssimo e quase sempre a verdade), mimando-o mais do que a Cathy, que era por demais travessa e voluntariosa para ser sua favorita. E, assim, desde o começo, trouxe ele a discórdia para dentro de casa. Por ocasião da morte da sra. Earnshaw, que sobreveio pouco mais de dois anos depois, Hindley já se habituara a considerar o pai mais um opressor do que um amigo, e a Heathcliff como um usurpador da feição paterna e dos seus privilégios. E, quanto mais os remoía, mais amargos se tornavam esses agravos. (BRONTË, 2010, p. 50 e 51)

Analisamos que desde o começo do romance Heathcliff suportava os maus tratos, porque a afeição de seu pai adotivo despertou ciúmes em Hindley. Até mesmo Nelly, no começo, não gostava de Heathcliff, depois ela acabou se afeiçoando:

Eu partilhava um pouco dos seus sentimentos; mas, quando as crianças caíram doentes com sarampo, tive que tratar delas e a inesperada

responsabilidade me mudou as ideias. Heathcliff esteve perigosamente enfermo; e, quando pior, exigia que eu estivesse sempre à sua cabeceira. Creio que entendia o quanto eu fazia por ele, sem adivinhar que cumpria apenas a minha obrigação. Posso dizer, entretanto, que era o menino mais sossegado que uma ama já tratou. A diferença entre ele e os outros forçou-me a ser menos parcial. Cathy e o irmão davam-me um trabalho terrível: ele era manso como um cordeiro, mas era antes a fibra rija do que a meiguice que o fazia dar tão pouco incômodo. Escapou, e disse o médico que muito eu contribuía para isso, louvando-me os cuidados. Senti-me vaidosa com o elogio e tornei-me muito mais suave para com aquele que lhe dera causa. Foi assim que Hindley perdeu seu último aliado. (BRONTË, 2010, p.51)

Nelly elucida ainda sobre as brigas de Hindley e Heathcliff. Hindley agride Heathcliff de várias formas, uma vez ele atira o menino no chão nos pés de um cavalo,

Fiquei surpresa ao verificar quão friamente se ergueu Heathcliff e continuou no que estava fazendo; trocou a sela e os arreios, e, antes de entrar em casa, sentou-se no monte de feno, a fim de recobrar-se do desfalecimento que a violenta pancada lhe provocara. Facilmente o convenci em consentir que fosse atribuída ao cavalo a culpa das suas contusões. Pouco lhe importava o que se dissesse, conquanto fosse seu o que desejara. Com efeito, queixava-se tão pouco de brigas como essa, que eu sinceramente não o supunha vingativo. Estava inteiramente enganada, como o senhor há de ver. (BRONTË, 2010, p.53)

Quando o senhor Earnshaw adoece, seu amor por Heathcliff só aumenta:

Qualquer nada o enfurecia; qualquer suspeita de pouco-caso à sua autoridade punha-o fora de si. Isso se notava especialmente se alguém tentava dar ordens ou oprimir o seu favorito. Vivia inquieto a pensar que alguém lhe dissesse uma má palavra; parece que se convencera de que, só porque ele amava Heathcliff, todos o odiavam e sonhavam maltratá-lo. Isso prejudicava o rapaz; os melhores dentre nós, como não queriam irritar o patrão, acediam à sua preferência; e essa concessão dava um incremento enorme ao orgulho do menino e ao seu mau gênio. (BRONTË, 2010, p, 54)

Hindley é mandado para estudar fora. Cathy e Heathcliff ficam então numa infância idílica, sem regras e livres. Com a morte do pai, Hindley retorna, já casado, mas no início, até o incidente na casa dos Linton (quando Cathy é mordida), as crianças permanecem livres:

Uma das principais diversões dos garotos era correrem de manhã para a chameca, ficando lá o dia inteiro; o castigo que vinha depois só lhes causava gargalhadas. O coadjutor podia passar quantos capítulos quisesse para Catherine decorar e Joseph podia açoitá-lo até que o braço lhe doesse; os dois esqueciam tudo assim que se viam juntos ou quando combinavam alguma travessura que os vingasse. (BRONTË, 2010, p.61)

Georges Bataille pontua a traição que Cathy faz à infância dela e de Heathcliff. Em sua obra, *A Literatura e o Mal* (1988), o crítico francês começa refletindo sobre o profundo conhecimento do mal que teve Emily Brontë, mesmo tendo ela uma vida reclusa e perpassada pela religião de seu pai: “Emily Brontë parece ter sofrido uma maldição privilegiada. Sua efêmera vida foi infeliz apenas moderadamente. Mas, sua pureza moral intacta, ela teve do abismo do Mal uma experiência profunda.” (BATAILLE, 1989, p.11). Desse modo, “Ainda que poucos seres tenham sido mais rigorosos, mais corajosos, ela foi até o fim do conhecimento do Mal.” (BATAILLE, 1989, p. 11). Bataille fala do sadismo e da atmosfera demoníaca que aparece em vários momentos do romance. Isso chocou profundamente os leitores da obra na época de seu lançamento. E até hoje choca, principalmente por não ser convencional mulheres escreverem desta forma.

Em seguida Bataille fala da representação da infância na obra:

Para melhor representar o quadro do Bem e do Mal, remontarei à situação fundamental de *Wuthering Heights*, à infância, da qual data, em sua integridade, o amor de Catherine e Heathcliff. É a vida passada em corridas selvagens pela chameca, no abandono das duas crianças, que então não sofria nenhuma convenção (senão a que se opõe aos jogos da sensualidade; mas, e sua inocência, o amor indestrutível das duas crianças se colocava num outro plano) talvez mesmo este amor seja redutível à recusa de renunciar à liberdade de uma infância selvagem, que as leis da sociabilidade e da polidez convencional não modificaram. As condições desta vida selvagem (fora do mundo) são elementares. Emily Brontë as torna sensíveis- são as próprias condições da poesia, de uma poesia sem premeditação, à qual ambas as crianças recusaram se impedir. O que a sociedade opõe ao livre jogo da ingenuidade é a razão fundada no cálculo do interesse. A sociedade se organiza de maneira a tornar possível a sua duração. A sociedade não poderia viver se se impusesse a soberania desses movimentos impulsivos da infância, que uniram as crianças num sentimento de cumplicidade. (BATAILLE, 1989, p. 14 e 15)

Bataille propõe que essa vida infantil e sublime que é levada pelas crianças é rompida e castrada pela sociedade. O gênero romance é, por excelência, o gênero que dialoga diretamente com o meio social. E a sociedade inglesa da época em que se passa o romance

não podia permitir que duas crianças de meios sociais distintos andassem livremente. Isso colocava em risco aquela sociedade fundamentada em classes. O crítico francês postula que a sociedade é moldada de forma a garantir sua sobrevivência e sua manutenção, assim, quando corriam pela charneca as crianças não produziam, estavam no ócio, e isso é inaceitável numa sociedade capitalista. O mundo dos adultos é obrigado a castrar esse outro mundo que emerge.

A sociedade exige que os jovens Cathy e Heathcliff abandonassem sua ingênua infância. É preciso que eles se submetam às convenções racionais dos adultos: calculadas e lucrativas de tal maneira que dela resultasse o proveito da coletividade. Isso gera o desejo de Heathcliff de vingar-se e fazer o mal. Assim diz Bataille:

[...] nós devemos observar que, na narrativa, os sentimentos se fixam na idade da infância na vida de Catherine e de Heathcliff. Mas se por acaso as crianças tem o poder de esquecer por um momento o mundo dos adultos, a este mundo, entretanto, elas estão submetidas. Sobrevém a catástrofe. Heathcliff, a criança encontrada é obrigado a fugir do reino maravilhoso das corridas com Catherine na charneca. E apesar de sua duradoura rudeza, esta renega a selvageria de sua infância: deixa-se atrair por uma vida cômoda, de que sofreu a sedução na pessoa de um jovem, rico e sensível cavalheiro. A bem da verdade, o casamento de Catherine com Edgar Linton possui um valor ambíguo. [...] Heathcliff, que voltou rico de uma longa viagem, tem razão, portanto, em pensar que Catherine traiu o reino absolutamente soberano da infância, ao qual, de corpo e alma, ela pertencia com ele. (BATAILLE, 1989, p. 15 e 160)

O romance como um todo trata dessa busca pelo reino perdido de Heathcliff. Ele quer reencontrar seu mundo idílico, estando disposto a fazer qualquer maldade para reencontrá-lo. Há uma inadequação entre Heathcliff e o mundo “normal”, ele pertence ao mundo da sua infância e quer desesperadamente voltar para ele.

Quando Cathy está na casa dos Lintons, se recuperando do ataque do cachorro, Heathcliff fica bastante mudado. Quando Cathy volta o menino é ainda mais rebaixado por Hindley:

Se ele já vivia descuidado e desprezado pelos outros antes, ficara-o dez vezes mais durante a ausência de Catherine. Ninguém, senão eu, tinha a caridade de lhe chamar a atenção para a sujeira em que andava e de pedir-lhe que se lavasse ao menos uma vez por semana; os rapazes da sua idade muito raro gostam de água e sabão. Portanto, sem falar na roupa que já tinha três meses de serviço na poeira e na lama, no cabelo espesso e despenteado, o rosto e as

mãos do menino estavam assustadoramente sujos. Razão tinha ele em se esconder por trás do banco, vendo entrar em casa tão linda e graciosa senhorita, em vez da desgrenhada réplica de si próprio que esperara receber. (BRONTË, 2010, p. 69)

Ficamos compadecidos com Heathcliff. O leitor consegue se colocar no lugar da personagem e se imaginar numa casa em que quase tudo e quase todos vão contra ele. Ao tentar dialogar com Heathcliff, Cathy questiona o porquê de ele se encontrar tão sujo, ele responde:

-Você não precisa tocar em mim- respondeu ele, acompanhando-lhe o olhar e puxando com força a mão. – Fico sujo tanto quanto quiser: gosto de estar sujo e toda vida hei de ser sujo.
E dizendo isso, fugiu da sala afora, entre risadas do patrão e da patroa, e causando séria perturbação a Catherine; ela não podia compreender por que suas observações haviam provocado tal explosão de cólera. (BRONTE, 2010, p. 70)

Na noite de Natal, Heathcliff pede a Nelly que o ajude a se limpar e ficar mais apresentável, aliás, Nelly já tinha oferecido a sua ajuda antes, mas Heathcliff não tinha aceitado. Ele acaba não jantando:

O bolo e o queijo de Heathcliff ficaram a noite inteira na mesa, à mercê das fadas do Natal. [...] O jejum e a meditação parece que o haviam tornado mais tranqüilo. Demorou um pouco a meu lado e, depois, fazendo das tripas coração, exclamou abruptamente:
- Nelly, veja se me limpa; quero me endireitar.
- Em boa hora o diz, Heathcliff! Você *magooou* Catherine. Garanto que ela lamenta ter voltado para casa! Parece até que você tem inveja porque os outros mostram por ela um pouco mais de interesse.
A ideia de *ter inveja* de Catherine era incompreensível para Heathcliff, entendeu, porém, claramente, a referência a magoá-la.
- Ela lhe disse que estava magoada?- perguntou, muito sério.
- Chorou quando eu disse que você tornara a sair hoje pela manhã.
- Pois eu também chorei esta noite - retrucou ele - e tinha muito mais motivos para chorar do que ela. (BRONTË, 2010, p. 72 e 73)

Nelly parece gostar de Heathcliff e protegê-lo. Ela fala que vai deixar Heathcliff mais bonito que Linton, “E, agora, embora eu tenha que fazer o jantar, hei de arranjar tempo a fim de preparar você de jeito a que Edgar Linton fique feito um boneco a seu lado. Aliás, ele tem realmente cara de boneco.” (BRONTË, 2010, p. 73). A governanta completa: “Você é mais

novo, mas juro que é mais alto que ele e muito mais largo de ombros. Se quisesse, derrubava-o num abrir e fechar de olhos. Não acha que pode?” (BRONTË, 2010, p.73). Heathcliff responde:

-Mas Nelly, nem que eu derrubasse vinte vezes, isso não o tornaria menos bonito, nem mais bonito a mim. Quisera eu ter cabelo louro e pele alva, andar bem vestido e ser bem comportado como Linton e ter a sorte de possuir a riqueza que ele vai herdar.
(BRONTË, 2010, p.74)

Nelly tenta dignificar a personagem de Heathcliff; em vários momentos do romance fica entendido que ela gosta da personagem, embora repudie a sua vingança e o seu afastamento de regras morais. Ela propõe que Heathcliff, então um menino, mude seu gênio: “Não fique com cara de um cachorro malvado que sabe bem merecidos os pontapés que recebe e cobre com seu ódio, por culpa do que sofre, não só a pessoa que o maltrata, como o mundo inteiro.” (BRONTË, 2010, p.74). Heathcliff exprime seu desejo de ser como Linton, para poder ter o amor de Cathy: “- Em outras palavras, devo desejar os grandes olhos azuis e a testa lisa de Edgar Linton- respondeu o rapaz. – Bem que eu o quero, Nelly, mas o desejo não me dá as coisas desejadas.” (BRONTË, 2010, p.74). Esse desejo de Heathcliff ressoa por toda narrativa, causando uma revolta na personagem. É doloroso desejar algo que nunca vai poder se ter, essa percepção que faz com que entendamos a vingança de Heathcliff. Bataille apregoa que “Esta revolta é a do Mal contra o Bem” e ainda:

O que quer dizer este reino da infância ao qual a vontade demoníaca de Heathcliff se recusa a renunciar senão o *impossível* e a morte? [...] Heathcliff julga o mundo ao qual ele se opõe: por certo ele não pode identificá-lo ao Bem, já que o combate. Mas se o combate com raiva, é lucidamente: sabe que ele representa o Bem e a razão. Ele odeia a humanidade e a bondade, que lhe provocam sarcasmos. Considerado exteriormente à narrativa- e ao encanto da narrativa-, seu caráter parece até mesmo artificial, fabricado. Mas ele procede do sonho, não da lógica do autor. 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, devotada ao partido do Mal. (BATAILLE, 1989, p. 16 e 17)

A revolta de Heathcliff e toda sua vingança é uma busca pela vida que ele levou com Cathy e que foi subtraída por impossibilidades. É uma busca pelo desejo de voltar a ser feliz. Nelly fala para ele não se abalar perante Linton:

Um bom coração haveria de lhe embelezar o rosto, mesmo que você fosse um negro de verdade, meu filho. Um mau coração transforma um rosto bonito numa coisa pior que a feiúra. E agora que já se lavou, penteou e desmanchou a carranca... diga se não está se achando bonito de verdade? Pois eu estou. Você até parece um príncipe disfarçado. Quem sabe se o seu pai não é imperador da China e sua mãe uma rainha indiana, e tão ricos ambos que cada um poderia comprar com os seus rendimentos de uma semana Wuthering Heights e Thrushcross Grange juntos? Talvez você tenha sido raptado por um bando de marinheiros piratas e trazido para a Inglaterra. Eu no seu lugar faria uma elevada ideia do meu nascimento; e essa convicção me daria coragem e dignidade bastantes para desprezar a opressão de um mísero camponês! (BRONTË, 2010, p. 74)

Esse trecho do romance é uma das chaves da leitura proposta por Daise Dias em sua tese *A subversão das relações coloniais em O Morro dos Ventos Uivantes: questões de gênero* (DIAS, 2011). Neste estudo a autora propõe uma leitura pós-colonial do romance ora estudado. Seu aporte teórico consta dos trabalhos de Edward Said entre outros autores. Segundo a autora nota-se na literatura inglesa um padrão repetitivo das representações das relações coloniais, sobretudo até 1847, ano da publicação do romance de Emily Brontë. Este padrão enaltece os ingleses e sua cultura e desqualifica os povos de pele escura, assim como suas respectivas culturas. Esses povos são normalmente representados de forma estereotipada e preconceituosa, além de estarem sob o domínio inglês. O romance de Brontë subverte esse tipo de representação, pois, o protagonista, um cigano estrangeiro, Heathcliff, consegue reverter as relações socioeconômicas impostas por seus opressores, os ingleses que o cercam, e, conseqüentemente, subjuga-os de forma análoga à sua própria experiência. Percebe-se assim um caráter de subversão na obra tendo em vista que a narrativa passa-se na Inglaterra. Assim, o feito de Heathcliff é simbólico, pois, ele tem sucesso em realizar uma das maiores formas de mal para os ingleses: serem subjugados por raças escuras em seu próprio país.

Dessa forma, o excerto transcrito acima mostra a relação de Nelly que deseja convencionar uma origem nobre a Heathcliff. Ela fala que ele pode ter sido trazido da Índia ou da China e que lá seus pais poderiam ser rei e rainha. China e Índia na época em que o romance foi escrito eram colônias inglesas. Nelly, então, mostra como pode ter se dado a chegada de Heathcliff à Inglaterra. De certo modo, a narradora já prepara o que vai vir

adiante, pois ela propõe que o colonizado seja melhor que o colonizador. A tese em questão, de certo modo, vem ao encontro de nosso trabalho, pois abre espaço para a ambiguidade do mal em Heathcliff, ele simboliza o colonizado que vem cobrar o preço do colonizador por ter sido explorado.

Seguindo a narrativa, depois que Nelly ajuda Heathcliff a se limpar e a ficar apresentável, ele fica animado pela perspectiva de estar limpo e bem vestido para acompanhar Cathy e os irmãos Linton no Natal. Na noite de Natal, Catherine volta da missa acompanhada por Edgar Linton e Isabella. Heathcliff se arrumou e se propõe a ser gentil com os convidados, no entanto ao se deparar com Hindley a situação muda:

Instei para que Heathcliff se apressasse e lhe mostrasse o seu humor amigável; e ele de boa vontade obedeceu. Quis, porém, a má sorte, que no momento em que Heathcliff, de um lado, abria a porta que ligava a cozinha com a sala, Hindley, do outro lado, a empurrasse. Encontraram-se ambos e o patrão irritou-se ao ver o rapaz limpo e satisfeito; ou, solícito talvez em cumprir a promessa feita a sra. Linton, empurrou-o bruscamente para a cozinha e iradamente ordenou a Joseph que ‘mantivesse aquele sujeito fora da sala- que o mandasse para o sótão até que acabasse o jantar’.

-Se o deixarem sozinho um minuto ele mete os dedos nas tortas e rouba as frutas.

-Não, senhor- retruquei sem me conter-, Heathcliff não é capaz de tocar em nada; e acho que, tanto quanto nós, tem direito ao seu quinhão de gulodices.

-Quinhão receberá ele do meu braço se o apanho aqui embaixo antes que anoiteça!- vociferou Hindley. – Fora, vagabundo! Então, agora, está querendo se fazer de janota, hein? Espere até que eu meta a mão num desses cachinhos... num instante os ponho lisos. (BRONTË, 2010, p. 75)

Depois disso, Linton faz um comentário sobre o cabelo de Heathcliff ser crespo e diferente dos seus. Heathcliff não pode tolerar a suposta impertinência de alguém que, desde então, já ele parecia odiar como a um rival. De modo que ele apanha um recipiente com calda quente de maçã e atira no rosto e no pescoço de Linton, iniciando uma confusão. Por isso “O sr. Earnshaw agarrou o criminoso e o carregou para o seu quarto; lá, indubitavelmente, lhe aplicou um remédio heróico, a fim de dar vazão à ira que o sufocava, pois retornou vermelho e sem fôlego.” (BRONTË, 2010, p.76).

A partir desse incidente Heathcliff percebe que não há conciliação entre ele e esse mundo novo que Cathy adentrou. Ele jura para Nelly que irá se vingar de Hindley, não importando quanto tempo ele terá que esperar:

Espero que ele não morra enquanto isso não acontecer!

-Que vergonha, Heathcliff!- objetei- Deus é que castiga os maus, nós temos que aprender a perdoar.

-Não, Deus não teria a satisfação que eu hei de ter. Só o que desejo é descobrir a melhor maneira. Deixe-me só, enquanto faço os meus planos. Quando penso nisso não sinto mais dor alguma. (BRONTË, 2010, p. 78 e 79)

Heathcliff começa, então, a ficar cada vez mais sombrio e revoltado, nós entendemos sua revolta, pois presenciamos tudo que ele sofreu. Mesmo assim ele não é totalmente mau. A forma como ele é tratado por Hindley é que faz a personagem ficar embrutecida. Como nos conta Nelly:

E o modo pelo qual Hindley tratava o menino seria capaz de transformar um santo num demônio. E, na verdade, parecia mesmo que o rapaz andava possuído de qualquer coisa diabólica naqueles tempos. Adorava assistir à degradação irremediável de Hindley; a cada dia o seu gênio selvagem, sua ferocidade se iam acentuando. Não posso dar nem uma ideia pálida daquela casa infernal em que se tornara a nossa. O pastor deixou de nos fazer visitas e, por fim, nenhuma pessoa direita aparecia mais. A única exceção eram as visitas de Edgar Linton à srta. Cathy. (BRONTË, 2010, p.85)

Heathcliff sente prazer em ver a destruição de Hindley. No entanto, em um determinado momento, se apresenta para Heathcliff um dilema moral. Em uma das noites de bebedeira, Hindley volta para casa transtornado, ele chega “praguejando tanto que dava medo de ouvir. Apanhou-me no momento em que escondia o menino no armário da cozinha.” (BRONTË, 2010, p.94). Nelly tenta esconder o pequeno Hareton, que fica desamparado depois que sua mãe morre. Hindley vira alcoólatra depois que a esposa morreu. Toda vez que Hindley encontra Hareton quando está bêbado acaba maltratando e agredindo o menino. Hindley ameaça todos de morte e diz que vai fazer Nelly engolir o trinchante da lareira. Ele pega o seu filho e sobe as escadas, ao mesmo tempo vem chegando Heathcliff:

-Quem é?- perguntou, ouvindo que alguém chegava ao pé da escada. Também me debrucei; queria prevenir a Heathcliff que se afastasse, pois lhe reconhecera os passos. E assim que meus olhos deixaram Hareton, o pequeno debateu-se de súbito, libertou-se das mãos descuidadas que o prendiam e caiu. Mal houve tempo para um estremecimento de horror; vi logo que o pobrezinho estava salvo. Heathcliff chegara bem embaixo exatamente no momento crítico; num impulso natural, detivera-lhe a queda e, pondo a criança no chão, ergue os olhos a fim de ver quem fora o autor do acidente. Um avaro que vendeu por cinco xelins um bilhete de loteria premiado, e descobre no dia seguinte que perdeu cinco mil libras no negócio, não se

mostraria tão lívido quanto Heathcliff ao avistar Earnshaw no alto da escada. Exprimia no rosto, muito melhor que com palavras, o seu desgosto intenso por ter sido ele próprio o instrumento que lhe frustrara a vingança. Chego a crer que, se estivesse escuro, tentaria remediar o mal esmagando a cabeça de Hareton de encontro aos degraus. Nós, porém, lhe testemunhámos a salvação; e eu corra até embaixo e apertava ao peito o meu menino. (BRONTË, 2010, p. 95 e 96)

Nesse momento do romance se impôs um dilema moral para Heathcliff. Ele, sem saber, salvou o filho de seu inimigo. Nelly postula que Heathcliff se arrependeu. No entanto, no final do romance, quando ele começa a criar Hareton nota-se a afeição que ele nutre pela personagem e ele em determinados momentos verbaliza a afeição que tem por Hareton. O trecho acima exprime a ambiguidade do mal em Heathcliff, ele foi humilhado de muitas formas, mais ainda salvou o filho de seu inimigo, não temos certeza se ele arrependeu-se de ter salvo o menino, Nelly acha que sim.

Depois, Heathcliff some por três longos anos e volta muito mudado. Ele volta com aparência de fidalgo e com muito dinheiro. Quando vai à casa de Linton e Cathy, Thrushcross Grange, ele explica as razões de ter voltado:

-Lembrei-me talvez um pouco mais do que você se lembrou de mim-murmurou ele. – Não faz muito, ouvi falar no seu casamento, Cathy, e, enquanto esperava no pátio, lá embaixo, estava fazendo este plano: olhar seu rosto, ver nele uma expressão de surpresa talvez e de fingido prazer; depois ajustar minhas cotas com Hindley; e por fim fazer-me justiça, antes que a lei fizesse. Suas boas-vindas tiraram-me essas ideias da cabeça; mas, tome cuidado, não me vá receber com outra cara, da próxima vez! Não, sei que não há de me expulsar novamente. Sofreu por minha causa, não foi? Sim, e havia motivo. Amarga foi a minha luta depois que deixei de ouvir sua voz; e deve me perdoar, pois só por você lutei! (BRONTË, 2010, p. 123)

Heathcliff inicialmente não fala em vingança, mas após uma briga com Linton, em que Linton é humilhado, ele é impedido de ver Cathy. Começa então seu plano de vingança e transgressão das leis. Ele faz Isabella fugir de casa para se casar com ele, deixando todos perplexos. Sobre essa revolta de Heathcliff, Georges Bataille fala:

Nesta revolta não há lei que Heathcliff não se deleite em transgredir. Ele percebe que a cunhada de Catherine está apaixonada por ele: casa-se com ela para fazer o máximo de mal possível ao marido de Catherine. Ele a rapta e,

assim que se casa, humilha-a; depois tratando-a sem consideração leva-a ao desespero. [...] Somente para ela a invenção de um personagem tão perfeitamente devotado ao Mal representaria, da parte de uma jovem moral e sem experiência, um paradoxo. Mas, sobretudo, eis por que a invenção de Heathcliff é perturbadora. (BATAILLE, 1989, p.17)

Bataille postula o furor que Heathcliff causa por ser fruto da imaginação de uma mulher criada com rígidos padrões morais. É perturbador o que Heathcliff faz com Isabella, ele a humilha de muitas formas e agride ela fisicamente, sem demonstrar nenhuma piedade. Ele demonstra um sadismo sem limites com Isabella.

Nelly fala que a volta de Heathcliff causava-lhe um peso no coração, “Sentia que Deus abandonara a ovelha tresmalhada, e uma fera impiedosa se emboscava entre ela e o aprisco, esperando a sua hora de atacar e matar.” (BRONTË, 2010, p.137). Nelly começa então a defender os Linton e a julgar Heathcliff. Mas como vimos, pelas opiniões da própria Nelly, a vingança de Heathcliff não é gratuita. Em *Wuthering Heiths*, Heathcliff ensina palavras obscenas para Hareton e o faz odiar o próprio pai. Heathcliff explica sua vingança para Cathy:

-Não vou tirar vingança de você- replicou Heathcliff com menos veemência.
 – Não é esse o meu intento. O tirano tortura os escravos, mas os escravos nunca se voltam contra ele; vão esmagar aqueles que lhes ficam por baixo. Pode me torturar até a morte, para se divertir; consinta, porém, ao menos, que eu também me divirta um pouco, de maneira idêntica, e, tanto quanto lhe for possível, evite me insultar. (BRONTË, 2010, p. 143)

Toda obra está impregnada de um sadismo feminino por parte da autora, como falaram Harold Bloom e Bataille. Cathy, de certo modo, decide morrer, ela fala “Bem, se eu não puder conservar Heathcliff como meu amigo, se Edgar teimar em ser mesquinho e ciumento, faço a minha desgraça, só para desgraçar os dois! Há de ser um bom sistema de liquidar tudo, se me levam à parede.” (BRONTË, 2010, p.149). Cathy escolhe morrer para punir tanto Linton como Heathcliff.

Cathy fica doente porque passa vários dias trancada sem se alimentar. Ela tem estranhas visões: vê fantasmas no espelho e dentro do armário. A personagem pede que Nelly não lhe deixe sozinha. No auge da doença ela tem alucinações e pede para voltar no tempo. Ela quer voltar ao tempo que vivia pelas charnecas com Heathcliff na infância, ela fala que quer voltar ao cemitério, quando os dois iam ao cemitério e desafiavam os espíritos.

Depois de casada, Isabella manda uma carta melancólica à Nelly confessando o seu grande arrependimento de ter fugido e se casado. Ela questiona a natureza de Heathcliff, “O sr. Heathcliff será um homem? E se o é, será louco? E se não é louco, será um demônio? Não lhe direi as razão que me fazem indagar isto; mas rogo-lhe que, se lhe for possível, explique-me com quem me casei.” (BRONTË, 2010, p. 173). Vemos então nessa carta e depois quando Nelly visita Isabella em Wuthering Heights o sadismo de Heathcliff. Sadismo esse que impregna quase todo o romance. Bataille diferencia o mal puro do sadismo em *O Morro dos Ventos Uivantes*:

De fato, Wuthering Heights, ainda que os amores de Catherine e Heathcliff deixem a sensualidade em suspenso, põe acerca da paixão a questão do Mal. Como se o Mal fosse o meio mais forte de expor a paixão. [...] Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito material. Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio Mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é o verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além do proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (BATAILLE, 1989, p. 14)

Destarte, o mal feito em razão de ganhos materiais é diferente do sadismo. Heathcliff é sádico, pois sente prazer em ver a destruição dos seus inimigos. É deste sadismo feminino que Gabriel Rosseti, como expôs Harold Bloom, fala que a obra está impregnada. Esse sadismo é que chocou os leitores na época do lançamento do livro⁹.

Na carta de Isabella fica explícito também o ódio de Hindley por Heathcliff, ele fala várias vezes para Isabella que pretende matar Heathcliff. “Diabos me levem se não lhe tiro o ouro! Depois tiro-lhe o sangue: só a alma há de sobrar para o inferno! E as profundas depois de o receberem hão de ficar muito mais pretas do que antes!” (BRONTË, 2010, p.178 e 179).

Heathcliff começa a ser demonizado pelas outras personagens. Quando Nelly visita Heathcliff e Isabella ele fala do desejo de contemplar a destruição de Linton, “No momento em que a proteção dela desaparecesse, eu lhe arrancaria o coração do peito e lhe beberia o

⁹ A revista *Quarterly Review*, vol. 84, na edição de dezembro de 1848, fez o seguinte comentário de autoria de Elizabeth Rigby sobre o romance: “[...] é, no entanto, muito abominavelmente pagão e odioso para convir até mesmo ao gosto da mais corrompida categoria dos leitores ingleses. Àquela completa ausência de escrúpulos da escola dos romances franceses, o livro acrescenta essa repugnante vulgaridade na escolha da sua perversão, que suscita o seu próprio antídoto.” (RIGBY, 2003, p.381). Observamos que uma pesquisa futura interessante seria pensar *O Morro dos Ventos Uivantes* sob a estética da recepção.

sangue [...]” (BRONTË, 2010, p.188). No fim da visita Isabella desaba e fala a Nelly sobre Heathcliff: “Só o que espero, e peço a Deus, é que ele esqueça a sua prudência demoníaca e me mate! Hoje, o único prazer que posso imaginar é morrer ou vê-lo morto!” (BRONTË, 2010, p. 192). Nós, enquanto leitores, ficamos assustados e estarecidos com tudo que Heathcliff faz. Mas aí é que está a ambiguidade, nos lembramos de tudo que ele sofreu e embora sintamos piedade das outras personagens notamos um pouco de sentido em sua vingança, mesmo repudiando seus atos. Sobre Heathcliff, Ana Maria Machado postula:

Fiquei obcecada com os personagens - principalmente o fascinante protagonista Heathcliff, que eu não sabia se era objeto de minha paixão ou me apavorava, mas certamente povoava meus sonhos. [...] a atmosfera do livro é insuperável, com seus elementos góticos e lúgubres em meio a uma paisagem agreste e misteriosa que, para sempre, introduziu em meu imaginário os pântanos cobertos de neblina, as urzes na charneca (eu tive que procurar no dicionário o que eram essas palavras, mas isso só aumentava seu encanto), os ventos desencadeados e constantes. Tudo impregnado de memórias terríveis, de dor profunda, da tentação de vencer o sofrimento pelo amor. (MACHADO, 2002, p. 105 e 106).

O dizer de Machado sintetiza essa sensação arrebatadora proporcionada por Heathcliff. Ele suscita piedade e ao mesmo tempo medo, desprezo e compaixão. Acima de tudo, sentimos seu sofrimento e queremos ver ele vencer o sofrimento através do amor, isso ocorre no fim do romance, quando há a redenção da personagem.

Quando Catherine está no leito de morte ela se encontra com Heathcliff que consegue entrar furtivamente na casa, ele e Cathy trocam acusações, choram e se beijam. Ele diz:

-Agora você está mostrando o quanto foi cruel, quanto foi cruel e falsa. *Por que* me desprezou? Por que traiu seu coração, seu próprio coração, Cathy? Não tenho para lhe dar uma palavra de consolo. Merece o que está sofrendo. Matou-me com suas mãos. Pode me beijar e chorar... pode arrancar também de mim beijos e lágrimas: o choro e os beijos só servirão para queimá-la melhor... para condená-la mais... Você me amava... que *direito* tinha de me deixar? Que direito, responda!, lhe dava o miserável capricho que sentiu por Linton? Porque nem a desgraça, nem a miséria, nem a morte, nem nada-nenhuma praga mandada por Deus ou satanás nos poderia separar- você, por sua vontade, nos separou! Não lhe despedacei o coração; você o despedaçou sozinha! E, com o seu, esmagou também o meu. Pior para mim, que sou o mais forte. Quero por acaso viver? Que vida será a minha quando você... Oh, Deus do céu! Queria você viver com a sua alma enterrada num túmulo? (BRONTË, 2010, p. 203)

Aqui vemos a derrocada do amor de Cathy e Heathcliff. Heathcliff não é um homem totalmente mau, seus sentimentos são ambivalentes. Ele é um homem desesperado. Temos uma ideia completa dessa personagem, sabemos tudo que ela sente, isso é construído linguisticamente e textualmente, como apregoaram Antonio Candido (2009) e E. M. Forster (1974).

É interessante a perspectiva que o romance traz da morte como uma libertação. Narrando a morte e o funeral de Cathy à Lockwood, Nelly fala o que sentiu ao ver o sua antiga patroa morta:

Não sei se é isso uma singularidade minha, mas quase sempre me sinto feliz quando velo no quarto dum morto, se a meu lado não tenho ninguém a carpir-se e a desesperar-se. Contemplo um repouso que não pode ser rompido pelo mundo nem pelo inferno, sinto a certeza dum além, sem fim e sem sombras- a Eternidade na qual penetrou o morto- onde não há limites à duração da vida, nem há limites ao amor, nem se acaba a alegria em sua plenitude. Nesses momentos me apercebo de quanto egoísmo existe até mesmo num amor como o do sr. Linton, pranteando sem consolo a libertação de Catherine! Ai, bem sei que após a existência voluntariosa e impaciente que fora a dela, não era certo que lhe houvessem dado a recompensa de uma paz eterna. Nas horas de fria reflexão pode a gente duvidar; mas não ali na presença do cadáver. Ele como que afirma a própria tranqüilidade, penhor de sossego igual ao da alma que habitou. (BRONTË, 2010, p.208)

Aí vemos a relação da obra com o sobrenatural e com a doutrina cristã. Fica subentendido nas palavras proferidas por Nelly que Cathy não pode ter a paz eterna, por isso ela tem que vagar pelas charnecas. A representação da morte nessa obra é complexa, assim como a forma que as personagens se relacionam com ela. Essa questão daria uma outra pesquisa, por isso não vamos nos estender. Porém, são interessantes as considerações que Bataille faz sobre a morte nessa obra:

O instante do ser individual novo dependeu da morte dos seres desaparecidos. Se estes últimos não tivessem desaparecido, teria faltado lugar para os novos. A reprodução e a morte condicionam a renovação imortal da vida; elas condicionam o instante sempre novo. É por isso que nós não podemos ter do encantamento da vida senão uma visão trágica, mas é também porque a tragédia é o signo do encantamento. Isto, pode ser que todo o romantismo o anuncie, mas entre todos é a obra-prima tardia que é *Wuthering Heights* que o anuncia mais humanamente. (BATAILLE, 1989, p.21)

Com efeito, a obra de Brontë apresenta uma atmosfera mórbida, perturbadora e trágica, essa atmosfera é um signo de encantamento dentro da obra. Há um ultra romantismo perturbador e enigmático em *O Morro dos Ventos Uivantes* e há algo de trágico semelhante a uma tragédia grega.

Quando Isabella foge de Heathcliff e consegue chegar a Thrushcross Grange temos a impressão que realmente Heathcliff não é desse mundo, parece haver algo de diabólico nele, conforme ela conta a Nelly,

Monstro! Prouvera a Deus que fosse riscado da terra e da minha lembrança!
 -Não diga isso, afinal é um ser humano- intercedi. – Tenha mais caridade, há homens ainda piores do que ele! [...]
 -Você me perguntou o que me compeliu a fugir? Fui obrigada a isso porque tive o prazer de enfurecê-lo acima até da própria malignidade dele! Arrancar os nervos de alguém a ferro em brasa exige mais coragem que rebentar-lhe apenas a cabeça. Ele estava por demais exausto e ia esquecendo a prudência infernal que até agora o conteve; deixou-se dominar por uma violência assassina. [...] Se os anjos o alimentavam, ou se o alimentavam os seus irmãos das profundas, não sei; mas, durante quase uma semana não tomou uma refeição conosco. (BRONTË, 2010, p. 216 e 217)

Analisamos então que Nelly volta a relativizar a maldade de Heathcliff dizendo que existem homens piores que ele.

Hindley teve sua casa usurpada, mas ainda vive no Morro. Ele propõe um pacto com Isabella, conforme ela narra, para destruir Heathcliff. Ela responde que “[...] a traição e a violência são armas de dois gumes, ferem aos que as usam tanto quanto a seus inimigos.” (BRONTË, 2010, p.220). Entretanto, ela e Hindley levam Heathcliff ao extremo da loucura, discutindo com ele. Hindley quer impedir Heathcliff de entrar em casa. Heathcliff espanca Hindley quase fazendo com que ele morra. Depois, ele tem um momento de fraqueza quando Isabella lembra-lhe a impossibilidade de obter o amor de Cathy, pois ela já está morta:

Mas tratando-se dele, sentia-me feliz e, por mais ignóbil que pareça insultar um inimigo por terra, não pude perder aquela ocasião de lhe atirar uma seta. Seus momentos de fraqueza eram a única oportunidade que eu tinha de lhe pagar mal por mal...
 -Que vergonha, senhorita!- interrompi. – Até parece que nunca abriu a Bíblia em sua vida. Quando Deus aflige os seus inimigos, decerto isso já lhe deveria bastar. E é não só mesquinho como presunçoso juntar nossas torturas às Suas!

-De modo geral concordo que deva ser assim, Ellen- continuou Isabella-, mas qual desgraça, em Heathcliff, poderá me satisfazer a menos que eu tenha contribuído para ela? Antes queria que ele sofresse *menos*, se fosse eu que lhe causasse os sofrimentos, se ele *soubesse* que era eu o motivo. Oh, lhe devo tanto. Só deste modo eu o poderia perdoar, tirando olho por olho, dente por dente; por um arranco de agonia, infligir-lhe tormento igual; reduzi-lo ao nível que estou. (BRONTË, 2010, p.225 e 226)

Isabella sente ódio de Heathcliff, quer se vingar de todo o sofrimento. Depois da conversa ela acaba indo para a cidade e nunca mais volta. Isabella é uma personagem bastante interessante que também desconstrói sua tipificação inicial.

Depois disso há outro incidente de conflito entre Hindley e Heathcliff. Propositadamente fica a dúvida se Heathcliff assassinou Hindley, algumas personagens dão a entender que sim, mas paira a dúvida. Heathcliff fica com a tutela de Hareton, dizendo que vai ver se uma árvore não cresce tão torta quanto outra, tendo o mesmo vento a dobrá-las.

Então, passam-se os anos. A filha de Cathy cresce sob os cuidados do pai e de Nelly. Linton, filho de Heathcliff e Isabella é cuidado por sua mãe em uma cidade distante, não é dita qual cidade Isabella vive, mas fica subtendido que é Londres. Hareton ficou sob os cuidados de Heathcliff. Segundo Nelly:

Creio que o sr. Heathcliff não o maltratava fisicamente; o temperamento intrépido do moço não tornaria atraente esse gênero de opressão. Hareton nada tinha da tímida suscetibilidade que daria sabor a maus-tratos, no julgamento de Heathcliff. Parece que a demoníaca criatura resumira a sua malevolência a fazer do rapaz um bruto; jamais lhe ensinaram a ler ou escrever; jamais lhe censuraram nenhum mau hábito, conquanto aquilo não aborrecesse o seu tutor; jamais o fizeram dar um único passo em busca da virtude, ou lhe inculcaram um único preceito contra o vício. (BRONTË, 2010, p.245 e 246)

Hareton cresce, assim, selvagem, sem educação e sem regras. Ele repudia tudo o que é ligado ao mundo da leitura e da educação. Sua selvageria é quase uma réplica de Heathcliff nos tempos de juventude. Heathcliff restaurou a casa como nos tempos áureos. Toda a sujeira e degradação causada por Hindley foi eliminada após a morte do mesmo. Heathcliff tornou-se ainda mais reservado “[...] por demais sombrio para procurar a companhia de alguém, bom ou mau.” (BRONTË, 2010, p.247).

Catherine Linton é criada em uma redoma proporcionada pelo pai, pois ele teme que a menina tome conhecimento de seu primo e vizinho, Hareton, e de Heathcliff. Um dia, porém,

ao passear no campo ela acaba encontrando Hareton e tomando conhecimento de que são primos. Com a morte de Isabella, o pequeno Linton é mandado para ser criado com o tio. Todavia, Heathcliff descobre o menino na casa de Linton e exige que o seu filho venha para sua casa para ser criado por ele. Linton afeiçoa-se profundamente a sua prima Catherine, mas é obrigado a ir viver com seu pai. Seu tio não encontra forma de não entregar Linton. Nelly descreve o pequeno Linton da seguinte forma: “Era um menino pálido, franzino, afeminado; passaria como irmão mais moço de meu amo, tão grande era a semelhança entre os dois, havia, contudo, na sua expressão, uma impertinência doentia que Edgar Linton jamais mostrara.” (BRONTË, 2010, p.250). Heathcliff vai então criar seu filho que possui uma grande semelhança com o homem que ele mais odeia.

Heathcliff desde o começo despreza, desdenha e maltrata o menino. No entanto, ele vê um certo triunfo em ter o menino perto, pois pretende através dele terminar sua vingança:

Sim, Nelly- acrescentou quando os dois saíram-, meu filho é o herdeiro da casa onde você mora, e não quero que ele morra antes de ter certeza de que lhe apanho a sucessão. Além disso, é meu filho, e eu quero ter o triunfo de ver meu descendente senhor destas propriedades; meu filho, pagando jornal aos filhos deles, para que lavrem a terra dos seus pais... Apenas esta consideração me obriga a tolerar este fedelho. Por ele próprio, só lhe tenho desprezo, detesto-o pelas lembranças que me traz! (BRONTË, 2010, p. 260)

Passam-se mais alguns anos e Cathy acaba por se esquecer de seu primo Linton. Um dia caçando frangos-d'água na companhia de Nelly, numa das poucas excursões que fazia fora da propriedade de seu pai, Catherine encontra Heathcliff pelas charneças e ele a convida para ir até sua casa e visitar seu filho. Sob os protestos de Nelly, a menina acaba indo, acompanhada pela empregada. Reservadamente, Heathcliff fala para Nelly que deseja que os dois primos se casem.

Assim, Heathcliff começa a colocar em prática a segunda parte de seu plano de vingança. Seu filho, Linton Heathcliff, tem um medo do próprio pai que beira o sobrenatural, pois é maltratado de muitas formas. Paradoxalmente, Heathcliff afeiçoa-se a Hareton que é filho de seu inimigo. Temos então outra manifestação da ambiguidade da personagem de Heathcliff, ele não pode ser totalmente mau, caso contrário não ia se afeiçoar a ninguém.

Heathcliff explica para Nelly o seu temor de que Catherine perca o interesse por Linton, seu filho:

-Tenho muito medo de estar perdendo o meu trabalho, Nelly- resmungou para mim.- A srta. Catherine, como esse maricas a chama, há de descobrir o que ele vale e mandá-lo para o diabo. Ah, se fosse Hareton! Sabe que vinte vezes por dia eu invejo Hareton, apesar de toda a sua degradação? Olha que eu teria amor a esse rapaz, se ele fosse de outra raça, e creio que ele está também a salvo do amor dela. Contudo, se esse idiota não se portar melhor, atiro contra ele Hareton. Pelos nossos cálculos, Linton dificilmente passará dos 18. Oh, diabos carreguem essa água-morna! Só está cuidando em secar os pés, nem olha para a pequena... (BRONTË, 2010, p.271)

Heathcliff enxerga em Hareton uma réplica de si mesmo na juventude: rebaixado e angustiado, sem conseguir se inserir no mundo delicado e doméstico:

-Dá-me prazer esse rapaz – continuou Heathcliff, como se meditasse em voz alta. Satisfez todas as minhas expectativas. Se fosse um idiota de nascença não me daria metade da satisfação que dá. Mas não é nenhum tolo; é- me possível entender seus sentimentos, porque também os tive idênticos. Sei muito bem, por exemplo, o que ele está padecendo agora: entretanto, principia apenas tudo que tem de sofrer. E nunca terá forças para se libertar desse caos de ignorância e rusticidade em que está afundado. Fi-lo cair mais depressa e mais baixo do que o canalha do pai dele me fez a mim, porque Hareton se orgulha da sua bruteza. Ensinei-o a considerar tolo, fraco, desprezível tudo o que não for puramente animal. (BRONTË, 2010, p. 273)

Heathcliff sente prazer em contemplar a rusticidade de Hareton, pois vê a si mesmo antes de ter ido embora do Morro dos Ventos Uivantes. Ele gosta de Hareton e nutre afeição pelo mesmo, pois encontra no rapaz um bom caráter e uma simplicidade. Ele diz que o interior de Hareton é precioso, mas ele sente prazer em poder fazer o menino sentir-se inferior. Ele consegue fazer com Hareton o mesmo que o pai dele, Hindley, fez com o próprio Heathcliff. Contudo, há uma diferença, Heathcliff sempre odiou Hindley, já Hareton ama Heathcliff. Na sequência do diálogo reportado na citação acima, Heathcliff completa:

Não acha que Hindley se orgulharia do filho, se o pudesse ver? Sentiria quase tanto orgulho por ele quanto eu sinto pelo meu. Mas existe uma diferença: um é ouro puro feito pedra de rua, o outro é lata polida, fingindo de prata. O meu não tem dentro de si coisa alguma de valor; quero entretanto, ter o mérito de fazê-lo ir tão longe quanto possa chegar material tão ruim. O filho de Hindley tem qualidades de primeira ordem, qualidades perdidas ou pior do que perdidas. Eu nada tenho a lamentar; ele tem tudo. E o melhor é que Hareton é louco por mim! Você há de confessar que nisso eu ultrapassei Hindley longe. Se aquele desgraçado pudesse se levantar do túmulo e me

insultasse por lhe haver perdido o filho, muito me faria rir ver esse mesmo filho lutar contra o pai, indignado ao vê-lo atacar o único amigo que tem no mundo! (BRONTË, 2010, p. 273 e 274).

Heathcliff tem um sentimento ambivalente e contraditório em relação a Hareton, ele deu uma educação de modo a embrutecer o rapaz. Contudo, ao mesmo tempo, reconhece os bons valores presentes em Hareton e gosta de ser adorado pelo mesmo. Sem intenção, Heathcliff criou uma réplica de si mesmo em Hareton.

Depois desse primeiro encontro de Catherine com os moradores do Morro, seguem-se outros encontros, mesmo com o pai dela e Nelly tentando impedir. Linton explica à filha que Heathcliff “É um homem diabólico, que se compraz em fazer o mal, em desgraçar aqueles a quem odeia, se lhe dão para isso a mínima oportunidade.” (BRONTË, 2010, p. 277).

O protagonista começa a escrever cartas em nome de seu filho e manda-as para a pequena Catherine. Assim, a menina apaixona-se por Linton, sem saber que quem escreve as cartas é Heathcliff. O jovem Linton teme seu pai, então, faz tudo que ele manda, agradando Cathy e fingindo estar apaixonado por ela. A saúde do jovem fica bastante debilitada, mesmo assim seu pai o usa para a vingança até o fim.

Heathcliff lança então um estratagema e faz com que Nelly e Catherine fiquem presas em sua casa, enquanto o pai de Catherine está à beira da morte. Heathcliff usou seu filho para atrair Cathy até sua casa, depois a fez refém, para obrigar a mesma a casar com o jovem Linton. O jovem, assim como tio de mesmo nome, está morrendo. Ele escreve no seu contrato de casamento que se vier a falecer todos os seus bens serão revertidos para seu pai e não para Catherine. Assim, no momento do casamento, Linton passa a ser o novo proprietário de Thrushcross Grange quando o seu tio morrer, pois a lei assegurava o poder ao homem e não a mulher.

Catherine, a filha, desperta sentimentos intensos em Heathcliff, pois é muito parecida com sua mãe. Acontece então um dos momentos de maior agressividade e violência dentro da narrativa. É notável a força com que Catherine desafia Heathcliff e não se intimida. Isso para a época de lançamento do romance é uma grande subversão do comportamento feminino:

-Hei de ir embora!- repetia, exaurindo-se em esforços para vencer aqueles músculos de ferro. E, vendo que as unhas não conseguiam nada, usou os dentinhos com toda força. Heathcliff atirou-me um olhar que durante alguns momentos me impediu de intervir. Catherine estava por demais absorta na mão dele para lhe atentar no rosto. Ele abriu repentinamente os dedos e

entregou o objeto da luta. Mas enquanto a moça agarrava a chave, ele a segurou com a mão liberta e, fazendo-a ajoelhar-se, começou com a outra mão a espancá-la, aos lados da cabeça, numa chuva tão terrível de bofetões que um só deles bastaria para derrubar a menina, conforme Heathcliff a ameaçara, caso ele próprio não a segurasse.

Atirei-me a ele como uma fúria, ante aquela diabólica violência.

-Bandido! Bandido!- Mas uma pancada no peito me fez calar.

(BRONTË, 2010, p.336)

Não há como não nos revoltarmos com a violência e a brutalidade de Heathcliff. Há momentos da narrativa que odiamos profundamente o protagonista, este excerto acima é um desses momentos. Não existem limites para sua vingança. Ele faz os filhos pagarem pelo que seus pais fizeram para ele. Nossa balança de leitores vive mudando de lado, ora nos solidarizamos e nos compadecemos de Heathcliff, ora o condenamos.

Depois desse momento de agressão, Catherine implora a Heathcliff que a deixe ir ver e tranquilizar seu pai, pois ele está no leito de morte. Ela fala que volta e depois casa de espontânea vontade, mas ela não quer que seu pai sofra no leito de morte com o seu sumiço e de Nelly. Heathcliff comunica que para ele é um deleite saber que Linton sofre. Ela então suplica e vemos que seu julgamento sobre Heathcliff também é contraditório:

-Caso com ele agora mesmo, se puder ir depois para Thrushcross Grange. Sr. Heathcliff, o senhor é um homem cruel, não é, porém, um demônio; e não há de querer, por pura maldade, destruir irremediavelmente minha felicidade toda. Se papai pensar que o abandonei deliberadamente, se morrer antes da minha volta, como poderei suportar a vida? Já deixei de chorar; ajoelho-me agora aos seus pés. E não me levantarei, não tirarei os olhos do seu rosto até que o senhor olhe para mim. Não, não se desvie! Olhe para *mim*! Não verá nada capaz de encolerizar. Não o odeio, não me importo que haja batido em mim. Nunca amou *alguém* em vida sua, meu tio? Nunca? Ah, olhe-me ao menos uma vez. (BRONTË, 2010, p. 342)

Heathcliff não tem compaixão, mesmo que Catherine ache que ele não é um demônio. Ele acaba por prender as duas. Catherine fica encarcerada apenas uma noite. Nelly fica presa cinco dias.

Em outro momento, temos novamente imagens do sadismo de Emily Brontë ao construir sua narrativa. Heathcliff manda uma criada liberar Nelly, ela então encontra Linton na beira da lareira comendo açúcar, sozinho. Ele fala que seu pai está no pátio:

- Está no pátio, conversando com o dr. Kenneth; desta vez meu tio está mesmo morrendo, de verdade. Estimo muito, porque agora o dono de Thrushcross Grange sou eu. Catherine sempre falou lá como a *casa dela*. E não é mais dela! Meu pai disse que tudo que era dela agora é meu. Os livros bonitos dela são meus; Catherine me ofereceu todos os livros que tem, e os pássaros, e o pônei Minny, se eu lhe desse em troca a chave do quarto e a deixasse sair; mas eu lhe respondi que ela não poderia me dar nada disso, porque tudo já era meu. Ela aí chorou, puxou um medalhão que trazia no pescoço e disse que com aquilo eu não ficaria- dois retratos numa moldura de ouro: dum lado a mãe dela e do outro o meu tio, quando ainda eram moços. Isso foi ontem, e eu disse que aqueles retratos também eram meus, e tentei tomá-los. Ela me empurrou, me machucou. Gritei alto e assustei-a; escutando os passos de papai ela quebrou a mola do medalhão e repartiu comigo os retratos: deu-me o da mãe dela e tentou esconder o outro; mas papai perguntou o que havia e eu expliquei. Ele tomou o retrato que eu tinha e mandou que ela me desse outro; Catherine desobedeceu e ele então derrubou-a, arrancando o medalhão do cordão de ouro e o quebrou aos pés.

-E você, deu-lhe gosto de vê-la espancada? – perguntei. Tinha meus fins em mira, fazendo-o falar.

-Fechei os olhos. Sempre fecho os olhos quando meu pai dá num cão ou cavalo, porque ele bate com muita força. Porém, de começo, gostei: ela merecia o castigo por ter me empurrado. Mas quando papai saiu, ela me fez chegar à janela e me mostrou o rosto ferido de lado, junto aos dentes, e a boca cheia de sangue; depois juntou os pedaços do retrato e foi se sentar de cara para a parede e não me falou mais. (BRONTË, 2010, p. 349 e 350)

Observamos as monstruosidades que Heathcliff faz, mas sabemos o quanto ele sofreu. O julgamento fica em suspenso para sempre. Ele é demoníaco, mas sente e ama. Como julgar? O que podemos dizer é que a personagem dele foi muito bem construída dentro da narrativa, como estamos demonstrando.

Linton, pai de Catherine, morre. Antes de sua morte Catherine consegue fugir do Morro e consegue dar ao pai o último adeus. Catherine enterra o pai e fica em sua casa, Thrushcross Grange. Heathcliff vai então buscá-la para morar com ele, pois ela é já esposa de seu filho. Quando Nelly ficou presa, Catherine foi forçada a casar com Linton.

Heathcliff é então desafiado por Catherine que consente em ir com ele, mas antes diz que tem pena de Heathcliff. Ele fala que seu filho Linton, agora marido de Catherine, sonha em ser forte para pode espancar Catherine também. Entretanto, quando Catherine fugiu do Morro para ir ver o pai, foi ajudada por Linton, que se solidarizou com a esposa.

Heathcliff quando soube da ajuda do filho na fuga espancou e torturou o mesmo como castigo. Notamos que Catherine também começa a sentir prazer em torturar Heathcliff, mas ao mesmo tempo observamos que ela sente uma certa compaixão:

-Sei que ele tem o gênio mau, é seu filho. Mas, por sorte, tenho eu o gênio melhor e perdôo o que ele faz. E, além disso, sei que ele me ama e por esse motivo amo-o também. Ao senhor, sr. Heathcliff, é que ninguém ama; e, por mais infelizes que nos torne, teremos sempre a desforra de pensar que a sua crueldade deriva da sua desgraça. Porque o senhor é um desgraçado, não é mesmo? Solitário como o demônio e invejoso como ele... Ninguém o ama; ninguém há de chorar pelo senhor, quando morrer. Não queria estar no seu lugar!

Catherine falava numa espécie de lúgubre triunfo, parecia que se queria adaptar espiritualmente à mentalidade da sua nova família e tirava prazer do sofrimento do inimigo. (BRONTË, 2010, p. 357e 358)

Heathcliff responde que Catherine é uma bruxa e fala o que ele fez na noite anterior. Ele ofereceu dinheiro ao cozeiro para que o mesmo abrisse o túmulo de Cathy. Diz que precisava ver o rosto de seu amor novamente e se possível ficar ali para sempre junto com ela. Ele expõe que tem sido perturbado pelo espírito de Cathy dia e noite durante dezoito anos. Pouco depois da ida de Catherine para o Morro, seu marido, Linton, acaba morrendo. Heathcliff zomba do filho enfermo até o fim e diz que ele não merece cuidado nenhum.

O pequeno Linton, coagido pelo pai, em seu testamento, deixou ao pai tudo que possuía e tudo que a esposa possuía, até mesmo os bens móveis que Edgar deixara para a filha. Linton Heathcliff não poderia dispor das terras de seu tio pelo fato de ser menor. Entretanto, Heathcliff as reclamara e delas se apossara em virtude dos direitos de sua falecida esposa e dos seus próprios. Heathcliff compra os advogados da aldeia para lhe darem direito de se apossar de tudo. Sem dinheiro e sem amigos, Catherine não pode disputar com o sogro a posse do que era seu. Neste ponto, mais uma vez, observamos uma crítica às condições femininas no século XIX.

Heathcliff cria as piores condições possíveis para Cathy viver na casa, esconde até mesmo todos os livros da moça, sabendo do amor que a mesma tem por eles.

Assim, Nelly termina a história nesse ponto, quando Lockwood chegou e encontrou Catherine vivendo no Morro, com Hareton e Heathcliff. Lockwood então vai embora. No ano seguinte, 1802, ao visitar um amigo que mora próximo a Thrushcross Grange, o sr. Lockwood resolve ir fazer uma visita a Nelly e descobre o fim singular que teve Heathcliff: começou a ficar cada vez mais solitário, pedia a todos que ficassem em outros cômodos da casa e o deixassem sempre sozinho. Chamou até mesmo Nelly, de Thrushcross Grange para que a mesma o auxiliasse a evitar a presença de Catherine. Termina o ódio mútuo de Hareton e Cathy e os dois começam a se aproximar e ficam muito amigos. Heathcliff começa aos

poucos a parar de comer e parece se desligar da realidade. Ao ver os jovens juntos, ele comunica a Nelly:

-É um desenlace lamentável, não é mesmo?- disse-me, após meditar um instante, evidentemente acerca da cena que testemunhara, -É um fim absurdo para os meus esforços exaustivos! Uso de alavanca e picareta para demolir as duas casas, procuro desenvolver em mim forças à altura dos trabalhos de Hércules e, quando tudo está pronto e em meu poder, descubro que não me resta mais vontade de abalar uma só telha dos seus telhados! Meus velhos inimigos não me abateram, afinal alcancei o momento de me vingar nos seus representantes- facilmente o poderia fazer, sem que ninguém me impedisse. Mas que lucro seria o meu? Não me interessa espancá-los, não me animo o trabalho de levantar a mão. Parece até que lidei esse tempo todo só com o fim de realizar um grande gesto de magnanimidade. Mas a verdade anda bem longe disso. O que me aconteceu foi que perdi a faculdade de gozar com a destruição deles e tenho preguiça de me empenhar numa destruição gratuita.. (BRONTË, 2010, p. 402 e 403)

Começamos a ver a redenção de Heathcliff, ele percebe que seus esforços para vingança não tiveram o triunfo final tão esperado. Ele não conseguiu destruir os descendentes de seus inimigos, por mais que tenha tentado obstinadamente. Ele começa a se desligar então das questões cotidianas, materiais, e passa a meditações transcendentais. Heathcliff começa a dizer que mesmo quando está trancado na sala sozinho, não está realmente sozinho. Ele começa a olhar para o vazio e dizer que vê algo que as outras personagens não conseguem ver. Ele diz que tudo que existe nesse mundo lembra-lhe Catherine, sua morta querida. Ele a vê nas rachaduras do chão, em cada nuvem, em cada árvore:

Os mais vulgares rostos de homem ou de mulher, minhas próprias feições, zombam de mim com a sua semelhança. O mundo inteiro é uma terrível coleção de lembranças da existência dela e de que a perdi! A figura de Hareton é o fantasma do meu amor imortal, das loucas tentativas que eu fazia para defender meus direitos, da minha degradação, do meu orgulho, da minha felicidade e da minha angústia. (BRONTË, 2010, p.404)

Heathcliff começa a passar todas as noites fora de casa, sozinho na charneca. Nelly até mesmo se questiona: “Será um lobisomen, um vampiro, fiquei a pensar. Já havia lido a respeito dessas pavorosas encarnações de demônios.” (BRONTË, 2010, p.411). Nelly termina por refletir que não deve se deixar levar por credices populares. Estranhamente, Heathcliff

começa a dar sinais de uma estranha felicidade, ele começa a devanear. Diz ele que enxerga e sente coisas que os outros não conseguem ver e sentir. Nelly recebe recomendações de Heathcliff sobre como deve ser enterrado. Ele quer ser enterrado ao anoitecer, sem velório e sem orações.

Ele não quer orações, pois “Já lhe disse que quase alcancei o meu céu, outros céus, outros paraísos, não tem valor aos meus olhos nem me despertam a cobiça.” (BRONTË, 2010, p. 416). Ele é então encontrado morto, com os olhos abertos com um enorme sorriso e uma expressão de grande felicidade. É enterrado como pediu. Nelly (apesar da devoção que tinha a Linton) e Hareton são os únicos que lamentam sua morte. O fim do romance aponta uma redenção de Heathcliff: ele parece se arrepender do que fez e ir em direção a Cathy, sua luz. Na purgação antes da morte, Nelly e Joseph afirmam que os remorsos por tudo que fez haviam transformado o coração de Heathcliff em um inferno. Ele em um momento diz que se fosse Hareton não ia ficar longe de Catherine.

Apontamos que Heathcliff é uma personagem redonda, ele desconstrói a tipificação inicial, ele não é bom, nem mau, ele é bom e mau. Ele é ambíguo, contraditório, intenso. Como fala Bataille:

O fim da narrativa muito sombria de Emily Brontë é a brusca aparição de um tênue raio de luz. À medida que a violência estende sua sombra sobre ele, em que o ser vê a morte “bem de frente”, a vida é pura graça. Não pode destruí-la. A morte é a condição de sua renovação. [...] O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, e também de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. (BATAILLE, 1989, p. 26 e 27)

O mal faz parte, assim, da essência dos seres, como postula Bataille, todos podemos fazer o mal e o bem, pois nossa própria existência é ambígua e contraditória. Essa ambiguidade que está nos alicerces da personagem que o faz tão fascinante, encantador e ao mesmo tempo assustador. Harold Bloom expõe:

Byron, bastante transformado, paira proximamente, mas um esquema sutil e defensivo de alusão shakesperiana surge na caracterização de Heathcliff: Edmundo, de Rei Lear, Hamlet, Macbeth e o próprio Lear aparecem imbricados no ser limítrofe criado por Emily Brontë, tradicionalmente reconhecido como o amante demoníaco criado de Catherine Earnshaw.

Shakespeare é utilizado para elevar a dignidade trágica de Heathcliff, mas não tem permissão de usurpar a origem e a atmosfera um tanto obscuras do personagem. [...] A grande originalidade do livro é conter dois tipos de realidade: a de Heathcliff e a dos demais personagens, tendo apenas Catherine Earnshaw, intensa e frágil, como mediadora. Assim, como em Heathcliff, em Catherine existe algo que remonta a um período anterior à Criação e à Queda, e algo que resiste a essa dimensão, e que é apenas natural, observável em qualquer um de nós. (BLOOM, 2003, p. 334 e 335)

Heathcliff tem sua própria realidade e o seu próprio mundo, mundo esse apartado das demais personagens. Através de sua relação com Catherine podemos experimentar esse outro mundo. Há algo de arrebatador nessa personagem, que como completa Bloom é difícil verificar em outras personagens da tradição literária: “Heathcliff nega toda e qualquer tradição, inclusive as afiliações byroniana e shakesperiana. [...] há quase tantos Heathcliffs quanto Hamlets.” (BLOOM, 2003, p.335).

De fato, as personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes* tem um encanto que supera algumas inverossimilhanças da obra. As personagens são transformadoras, cheias de vicissitudes, elas se transformam durante a narrativa. O escritor brasileiro Cristovão Tezza escreveu um artigo intitulado como “Um outro mundo é possível” no jornal Folha de São Paulo em função do relançamento da tradução de Rachel de Queiroz de *Wuthering Heiths*. Tezza argumenta:

O leitor atual, que acha realista uma novela da TV, poderá se perguntar como uma história tão inverossímil fez tanto sucesso. Uma leitura mais atenta, porém, vai revelar os traços que deram a esse livro o seu toque diferenciado. É o paradoxo de um mundo escuro, regido sob sombras assustadoras de velas e lampiões e sob os ventos aterrorizantes do espaço rural, submetido ao ideário das luzes e da modernização, com a emergência de novos padrões de relações humanas. Sente-se na obra, por exemplo, a valorização da família como núcleo da vida, uma novidade do século 19. 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 idéia da alfabetização como um valor positivo a ser estendido a todos; o próprio livro, aliás, é um objeto de desejo das crianças. Em contrapartida, o velho Joseph, com sua Bíblia encarquilhada e prenhe de punições medonhas, é tratado como figura ridícula e mesquinha. (TEZZA, 2003, p.1)

O escritor brasileiro fala ainda que o conceito de transformação das pessoas aparece de forma muito forte na obra:

E, finalmente, transparece o conceito simples de que as pessoas podem se transformar, de que não estamos condenados a nada - o pequeno Hareton, criado por Heathcliff "como um animal", vai permitir, via leitura, a redenção final da família e pelas mãos de uma mulher independente, o que é outra revolução. Como se vê, em vários aspectos é um livro que, além do seu fascínio literário, um século e meio depois tem uma pauta que ainda faz sentido no Brasil de hoje. (TEZZA, 2003, p.1)

Concordamos com essa asserção de Tezza. O romance de Brontë acima de tudo parece dizer que as sombras fazem parte de todos nós, mas que elas podem ser vencidas, pois não estamos presos a nada. Heathcliff passa por uma grade transformação no final do romance, ele desiste de sua vingança e vai ao encontro de Catherine, vencendo até mesmo o medo da morte. Hareton consegue sair do abismo de ignorância que foi jogado, ele adquire amor pela leitura e pelos livros, isso através de Cathy. Cathy, em pleno século XIX, passa de menina frágil e mimada pelo pai a uma mulher independente. É ela que possibilita a passagem de Hareton da ignorância para o conhecimento. Nelly, em função de sua condição de empregada do lar poderia ser, no século XIX, inculta, mas ela consegue, através da leitura, tornar-se uma mulher sábia. A leitura é apresentada como uma grande forma de redenção dentro da obra. Esses valores trazidos pela obra, como disse Cristovão Tezza, ainda fazem sentido em nosso país.

Pensando nas concepções filosóficas apresentadas no começo deste trabalho podemos aproximar, na parte inicial, o romance de Brontë das proposições de Santo Agostinho. Agostinho em suas *Confissões* (2014) fala que o mal não existe, ele é apenas uma privação do bem, nada que existe é mal se não, não existiria: “Vi claramente que todas as coisas que se corrompem são boas: não se poderiam corromper se fossem sumamente boas, nem se poderiam corromper se não fossem boas. [...] Se, porém, fossem privadas de *todo* o bem, deixariam inteiramente de existir.” (AGOSTINHO, 2014, p.169).

O filósofo postula que todas as coisas que existem foram criadas por Deus e então são boas, se elas eventualmente se corrompem, ficam más, mas não totalmente, pois elas foram criadas por Deus, há, então, algo de bom nelas. Ele explica: “Procurei o que era a maldade e não encontrei uma substância, mas sim uma perversão da vontade desviada da substância suprema- de Vós, ó Deus- e tendendo para as coisas baixas: vontade que derrama as suas entranhas e se levanta com intumescência.” (AGOSTINHO, 2014, p.173).

Santo Agostinho fixou alguns dos principais dogmas do cristianismo. De fato, em alguns momentos *O Morro dos Ventos Uivantes* apresenta uma cosmovisão declaradamente cristã, principalmente nos julgamentos de Nelly. Contudo, na maior parte dos momentos o cristianismo é subvertido. Bloom expõe que “Embora fosse filha de pastor, Emily Brontë não tem sequer um pingo de cristianismo e, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, a lacuna entre as visões fantasmagóricas e a realidade natural jamais é preenchida.” (BLOOM, 2003, p.335). Ao mesmo tempo que Brontë subverte o cristianismo, no final do romance a redenção de Heathcliff tem algo de cristã, embora ele diga que não se arrepende do que fez. Mas ele parece ser a substância boa que foi pervertida e reencontra o bem, como comunica Agostinho. Enfim, essa questão permanece aberta. Em alguns momentos do romance também podemos aproximar Heathcliff do niilismo de Friedrich Nietzsche (NIETZSCHE, 2014). Como disse Antonio Candido (2006), que citamos anteriormente, o contraditório é harmônico, uma obra pode ser e não ser alguma coisa, sendo duas coisas opostas ao mesmo tempo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo deste trabalho expomos algumas formas de se pensar o mal e também a relação do mal com a literatura. Vimos que desde sempre a literatura buscou representar e compreender o mal. Além disso, importa sempre recordar que o mal faz parte da existência humana, embora permaneça como uma questão sem resposta definitiva. A literatura oferece um modo de tentar entendê-lo e nos situar no mundo em relação a ele. Apresentamos algumas obras que aglutinam uma ambiguidade em relação ao mal, como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *Frankenstein*, de Mary Shelley, *O Médico e o Monstro*, de Robert Louis Stevenson, *O visconde partido ao meio*, de Italo Calvino, entre outras.

Já no segundo capítulo estudamos as dificuldades que as mulheres tinham para ter legitimidade cultural e conseguirem escrever. Brontë foi uma escritora mulher, vivendo isolada numa pequena cidade da Inglaterra no século XIX. Expomos que Emily Brontë e suas irmãs, além de outras escritoras, superaram suas dificuldades inerentes ao gênero, limitações familiares e da época para conseguirem seguir em frente como autoras. As mulheres ao longo dos séculos sempre foram impedidas de exercerem seus talentos e sua criatividade. Elas sempre foram inibidas, proibidas de se expressarem. Emily Brontë conseguiu tirar de sua experiência reclusa e solitária material para produzir sua obra. Pensamos que dois dos elementos significativos para criação da obra foram suas leituras e os exercícios criativos realizados no seu núcleo familiar. A autora conseguiu, apesar do moralismo que a cercava, demonstrar um profundo conhecimento das pessoas e do mal. Ela não se abateu perante as dificuldades e não se curvou ao monopólio da escrita dos homens.

No terceiro capítulo exploramos o romance *O Morro dos Ventos Uivantes* de forma ampla, mostrando que muitas questões da obra abrem várias possibilidades de pesquisa e estudo. Também trouxemos a fortuna crítica sobre o romance. Seriam interessantes estudos que abarcassem de forma mais aprofundada o narrador da obra, pois o mesmo é complexo. Também se justificariam pesquisas que desvelassem a relação da obra com a estética gótica e a literatura fantástica. O romance de Brontë está situado entre a literatura gótica, o romantismo e a literatura fantástica. Enfim, tentamos oferecer um panorama dessas várias possibilidades de leituras e estudos que o romance abre. Além das questões apontadas por nós no trabalho, muitas outras possibilidades se abrem ao lermos esse romance. *O Morro dos*

Ventos Uivantes pode ser pensado em relação à psicanálise, visto a significativa complexidade das personagens. Levantamos também algumas amostras da subversão dos papéis da mulher que a obra traz. A maioria das personagens femininas são fortes e não coadunam com nenhum estereótipo de fragilidade.

Por fim, no quarto e último capítulo, que foi o foco deste trabalho, mostramos como foi construída a ambiguidade da personagem Heathcliff ao longo do romance. Essa personagem nos desestabiliza e gera uma reflexão para que possamos tentar entendê-la. Heathcliff é perverso, mas também ama e tem sentimentos. Nosso julgamento sobre ele sempre é contraditório e ambivalente. Ele sofreu e foi humilhado de muitas formas, depois fez os outros sofrerem. No final da narrativa temos sua redenção. Brontë propositadamente construiu sua personagem de modo a deixar a balança sempre em suspenso. Tendemos ora para um lado, ora para outro. Temos que aceitar a contradição dessa personagem, pois esta é o signo do humano.

Heathcliff é o tipo de personagem que permanece em nossas memórias, ele causa compaixão, identificação, repulsa. Com efeito, Heathcliff nos surpreende ao longo de todo romance. Ele foi muito bem construído por Brontë. A escritora consegue romper com a cisão inicial do romance e instaurar uma grande dúvida, uma grande ambivalência. No primeiro momento o romance parece mostrar um palco de uma eterna luta do bem contra o mal. Contudo, essa perspectiva é desconstruída. Observamos no decorrer do romance que o mal e o bem não são tão distantes assim. Heathcliff não é totalmente mau. O romance nos oferece uma profunda reflexão sobre as pessoas e a vida.

Acima de tudo o romance mostra a dicotomia entre a sociedade e um amor que anula essa mesma sociedade. Heathcliff tem seu próprio mundo e sua realidade. Cathy serve como mediadora do mundo de Heathcliff e a sociedade.

A inserção do sobrenatural é trabalhada de forma sutil. Podemos ler a obra e interpretar as aparições de fantasmas como fruto da imaginação das personagens. O romance tem uma boa coerência, desenvolve bem suas personagens e nos apresenta um mundo único que supera eventuais inverossimilhanças.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. Tradução José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

AUSTEN, Jane. *Orgulho e Preconceito*. Tradução Lúcio Cardoso. São Paulo: Abril, 2010. Clássicos Abril Coleções.

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

BLOOM, Harold. *Gênio: Os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Tradução de Anna Duarte e Carlos Duarte. São Paulo: Martin Claret, 2014.

BRONTË, Charlotte. *Notícia biográfica sobre Ellis e Acton Bell*. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Octavio Cordeiro. São Paulo: Landy, 2003.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril, 2010. Clássicos Abril Coleções.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Octavio Cordeiro. São Paulo: Landy, 2003.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre: Globo, 1959

BUENO, Eva Paulino. *Uma visita à terra das irmãs Brontë, em Haworth*. Maringá: Revista Espaço Acadêmico, v. 12, n. 141, 2013. Disponível em:

<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/19686> Acesso em 07/10/2014.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 2002.

CALVINO, Italo. *O visconde partido ao meio*. Tradução Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CARPEUX. Otto Maria. *O romantismo por Carpeux*. São Paulo: Leya, 2012.

CEVASCO, Maria E.; SIQUEIRA, Valter L. *Rumos da Literatura Inglesa*. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

CHIAPPINI, Lígia Moraes Leite. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática, 2002.

DELUMEAU. Jean. *História do Medo no Ocidente*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAS, Daise Lílian Fonseca. *A subversão das relações coloniais em O morro dos ventos uivantes: questões de gênero*. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba 2011. Tese de Doutorado.

Disponível em: http://bdtd.biblioteca.ufpb.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=1555
Acesso em: 12/06/2014

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. *Crime e Castigo*. Tradução de Rosário Fusco. São Paulo: Abril, 2010. v.1.

_____. *Crime e Castigo*. Tradução de Rosário Fusco. São Paulo: Abril, 2010. v.2.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. 2ªed. Tradução de Maria Helena Martins. Porto Alegre: Editora do Globo, 1974.

FREUD, Sigmund. *O Mal estar na Cultura*. Porto Alegre: L & PM, 2012.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

JEHA, Julio. *Monstros como Metáforas do Mal*. In: JEHA, Julio (org). *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

MACHADO, Ana Maria. *Como e por que ler os clássicos desde cedo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária - Prosa*. 13ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do bem e do mal*. Tradução Renato Zwick. Porto Alegre: L & PM, 2014.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Alberto Caeiro*. Porto Alegre: L & PM, 2012.

RADCLIFFE, Ann. *Os mistérios do Castelo de Udolfo*. Lisboa: Romano Torres, 1960.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2014.

RICOEUR, Paul. *O Mal- Um desafio a filosofia e à teologia*. Tradução de Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1988.

RIGBY, Elizabeth. *Vanity Fair e Jane Eyre*. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Renata Maria Parreira Cordeiro e Eliane Octavio Cordeiro. São Paulo: Landy, 2003.

SÁ, D. S. de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: Edufba, 2010.

SARTRE, Jean- Paul. *O Diabo e o bom Deus*. Tradução Maria Jacintha. São Paulo: Abril, 1975. Círculo do livro.

SILVEIRA, Tasso da. *Balada de Emily Brontë*. In: BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Oscar Mendes. Porto Alegre: Globo, 1959

TEZZA, Cristovão. *Um outro mundo é possível*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1912200415.htm>. Acesso em 07/11/2014.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

TWISS, Miranda. *Os mais perversos da história*. Tradução de Dinah de Abreu Azevedo. São Paulo: Planeta do Brasil, 2004.

WALPOLE, H. *O Castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WARBURTON, Nigel. *Uma breve história da filosofia*. Tradução de Rogério Bettoni. Porto Alegre: L & PM, 2014.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e ficção*. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

WOOLF, Virginia. *Jane Eyre e O morro dos ventos uivantes*. In: WOOLF, Virginia. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução de Bia Nunes de Sousa. São Paulo: Tordesilhas, 2014

FILMES

Amor e Inocência (Becoming Jane) de Julian Jarrold, 2007.

As irmãs Brontë (Les Soeurs Brontë) de André Téchiné, 1979.