

# O gótico e os limites do iluminismo: o caso *Wuthering heights*

**Marcos Fonseca Ribeiro Balieiro**

*Departamento de Filosofia/UFS*

## RESUMO

Trata-se, em um primeiro momento, de examinar a obra *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, com vistas a estabelecer os aspectos que permitem associá-la à tradição gótica. Em seguida, considerar-se-á de que maneira essa filiação permite que a obra em questão seja lida como uma tentativa de recusa não apenas do que veio a ser chamado de gótico feminino, mas também, principalmente, do modelo de sociabilidade estabelecido por parte da filosofia das luzes britânicas, notadamente no que diz respeito a aspectos como a polidez e o tratamento destinado às mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gótico. Iluminismo. *O Morro dos Ventos Uivantes*.

## ABSTRACT

At first, we shall examine *Wuthering Heights*, by Emily Brontë, in an attempt to determine the aspects which would authorize an association between the novel and the gothic tradition. Afterwards, we shall consider the ways in which this affiliation allow *Wuthering Heights* to be read as an attempt to refuse not only what came to be called the female gothic, but also, first and foremost, the model of sociability established by the British Enlightenment, notably when it comes to points such as politeness and the place to be occupied by women.

**KEYWORDS:** Gothic. Enlightenment. *Wuthering Heights*.

*O Morro dos Ventos Uivantes* é, certamente, uma dessas obras muito mal recebidas pelo grande público. Não pretendo, com isso, afirmar que não teve grande número de leitores, ou que falha em cativar o interesse de geração após geração. Isso seria ignorar, por exemplo, o fato de a história já ter recebido pelo menos cinco adaptações para o cinema, ou o fato de ser, ainda, um livro do qual são publicadas, recorrentemente, novas edições. Seria, ainda, fazer vista grossa ao possível significado de eventos como alunos de graduação pedirem, especificamente, que professores ministrem disciplinas sobre o livro.

Se falamos em má recepção, é porque parece que o modo como a obra vem sendo lida não lhe faz justiça. Recentemente, milhares de jovens leitores da saga *Crepúsculo* se interessaram por *O Morro dos Ventos Uivantes* por ser este o livro preferido da protagonista Bella Swan. É interessante notar que uma

editora brasileira, certamente exultando com a publicidade gratuita, publicou uma edição em cuja capa se lê que o livro “é o preferido de Bella e Edward da série *Crepúsculo*” e que “o amor nunca morre”<sup>1</sup>. Uma análise mais ou menos minuciosa de fóruns e *websites* dedicados a *Crepúsculo*, bem como uma leitura relativamente apressada dos quatro tomos volumosos que compõem a saga, mostram que a editora em questão não errou em sua propaganda: fãs de Bella e Edward, aparentemente, teriam mesmo razões de sobra para se interessar pela história de um amor que, talvez influenciado por elementos sobrenaturais, é capaz de desafiar as convenções sociais e a morte. A ênfase no amor desmedido, pautado por tom algo melancólico, deu o tom, também, da adaptação cinematográfica mais recente, dirigida por Andrea Arnold e estrelada por Kaya Scodelario e James Howson.

Não se trata, aqui, de elitismo, ou de tomar posição no debate acerca da legitimidade de se recorrer a todas as armas para garantir à leitura algum interesse por parte das gerações recentes. Ocorre é que um resgate de aspectos que talvez fossem caros à autora, mas que são frequentemente esquecidos, permite situar *O Morro dos Ventos Uivantes* no âmbito da ficção gótica e, a partir daí, apresentar uma leitura da obra que a transformaria em uma reação interessante tanto a momentos anteriores do gótico quanto a aspectos recorrentes do iluminismo britânico.

## I

É desnecessário realizar grandes esforços para mostrar *O Morro dos Ventos Uivantes* como uma obra gótica. Estou, quanto a isso, em ótima companhia, tendo um número já considerável de teóricas literárias feministas mostrado essa vinculação. Ellen Moers, em seu já clássico estudo sobre o gótico feminino, buscou mostrar que, como *Frankenstein*, *O Morro dos Ventos Uivantes* teria elementos que seriam explicáveis apenas quando se leva em conta que a obra teria sido escrita por uma mulher. Para ficar em um exemplo, a autora mostra, auxiliada por uma comparação bastante sólida com o poema *The Goblin Market*, de Christina Rossetti, que o desejo de uma Catherine Earnshaw já agonizante em retornar a uma infância que poderia parecer um tanto brutal para o leitor é algo que só se explica quando visto segundo as particularidades de certa erotização, à época, da experiência feminina do berçário.

Poder-se-ia dizer, é claro, que Moers se apoia em uma definição não exatamente rigorosa do que seria a ficção gótica, na medida em que, enfatizando a fluidez desse gênero, ela trata de considerar como critério para classificar um livro como gótico o simples fato de ele ser feito “para assustar”. Não é bem o caso. Há que se considerar que havia, à época, um acordo bem definido sobre o causar medo como aquilo que caracterizaria uma novela como gótica. A partir do surgimento do gênero com *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, uma série de desdobramentos, decorrentes das criações dos então chamados “terroristas”, tornaram o gênero cada vez mais popular com a obra de escritoras como Ann Radcliffe, campeã em vendas na Inglaterra dezoitista.

Ainda que tivessem conquistado público nada desprezível, os “terroristas” não eram bem vistos por aqueles que se percebiam, por assim dizer, como escritores sérios. Jane Austen, ao escrever uma novela que propõe uma defesa da *forma* novela contra os admiradores do *Spectator*, produz justamente uma paródia do gótico, na qual a visão que a autora tem dele se mostra bastante ambígua, mas que deixa claro que, sozinho, o gótico não seria um gênero adequado à formação. Walter Scott, por sua vez, também o vê com reservas. Como nos lembra Moers, ele

---

1. Refiro-me à edição publicada em 2012 pela Editora Leya.

[...] comparava ler a Sra. Radcliffe ao uso de drogas, perigoso quando habitual, “mas de um poder abençoado naqueles momentos de dor e languidez, nos quais toda a cabeça dói e o coração todo está doente. Se aqueles que zombam indiscriminadamente desse tipo de composição considerassem a quantidade de prazer real que ele produz, e a proporção ainda maior de mágoa e angústia reais que ele alivia, sua filantropia deve moderar seu orgulho crítico, ou sua intolerância religiosa”<sup>2</sup> (SCOTT *apud* MOERS, 1972, p. 91).

Scott fala, aí, da mesma Ann Radcliffe que Austen parecia considerar que era vista com menos reservas que outros autores góticos pelos jovens pretensamente bem formados por quem evidenciava, em *Abadia de Northanger*, certo desgosto. Observe-se, a propósito, que Austen parece considerar que a obra de Radcliffe poderia ser parte das leituras de uma personagem como Eleanor Tilney, que não influencia consideravelmente os eventos de *Northanger*, mas é apresentada, de certo modo, como um modelo a ser seguido<sup>3</sup>. Scott, talvez menos propenso a acatar algo como uma expansão dos cânones que determinariam o que constitui a boa literatura, admite que ela não satisfará aos critérios dos que se destacam por seu “orgulho crítico”. O que está em questão é, portanto, que, para ele, o gótico merece ser lido *apesar* de não ser “literatura elevada”.

Esse tipo de concepção perde de vista justamente o fato de o gótico, ainda que certamente tenha se desenvolvido a partir de pretensões relativamente modestas, termina, na medida em que se desenvolve, propondo reflexões que, de outro modo, talvez permanecessem escanteadas por muito mais tempo. É praticamente um clichê entre os estudiosos que a tendência, nas primeiras obras góticas, a situar a história em cenários distantes, frequentemente medievais, traduz algo como uma desconfiança com relação ao discurso moderno. Essa característica, aliás, teria ganhado ainda mais vulto com os desdobramentos do gótico no século XIX<sup>4</sup>. Outra ideia muito bem estabelecida é que o caráter marginal do gênero teria feito dele um lugar seguro para retratar temas que não teriam vez entre autores “sérios”, notadamente no que dissesse respeito à violência e à sexualidade<sup>5</sup>.

Existem alguns aspectos, porém, em que o descontentamento que se observa no gótico, mais do que se resumir à possibilidade de tratar de temas marginais, ganha corpo ao se caracterizar como oposição de cunho político ou social a certas ideias bastante arraigadas de seu tempo, ou à representação de temores que escapam a qualquer possibilidade de conforto que poderia ser oferecido pela filosofia das luzes.

2. “[...] compared reading Mrs. Radcliffe to taking drugs, dangerous when habitual ‘but of most blessed power in those moments of pain and of languor, when the whole head is sore, and the whole heart sick. If those who rail indiscriminately at this species of composition, were to consider the quantity of actual pleasure which it produces, and the much greater proportion of real sorrow and distress which it alleviates, their philanthropy ought to moderate their critical pride, or religious intolerance”.

3. Isso fica evidente, por exemplo, no Capítulo 8, quando Austen informa que “A Senhorita Tilney tinha uma silhueta graciosa, um rosto bonito e uma expressão muito agradável, e seus ares, ainda que não tivessem toda a pretensão decidida, o senso de estilo resoluto da Senhorita Thorpe, tinham mais elegância real. Suas maneiras evidenciavam bom senso e boa criação, e não eram nem tímidos nem afetadamente extrovertidos, e ela parecia capaz de ser jovem, atraente e estar em um baile sem querer atrair a atenção de todos os homens próximos a ela, e sem sentimentos exagerados de deleite extático ou vexação inconcebível diante de cada ocorrência insignificante” [Miss Tilney had a good figure, a pretty face, and a very agreeable countenance; and her air, though it had not all the decided pretension, the resolute stylishness of Miss Thorpe’s, had more real elegance. Her manners showed good sense and good breeding; they were neither shy nor affectedly open; and she seemed capable of being young, attractive, and at a ball without wanting to fix the attention of every man near her, and without exaggerated feelings of ecstatic delight or inconceivable vexation on every little trifling occurrence] (AUSTEN, 2007).

4. Isso fica bastante evidente mesmo para o leitor mais casual de obras como *Frankenstein, O Médico e o Monstro e Drácula*.

5. Destacam-se, a esse respeito, obras como *O Monge*, de Mathew Lewis, mas também em novelas que pretendem acertar contas com essas, tais como *Zofloya*, de Charlotte Dacre.

## II

Esses pontos são percebidos sem grandes dificuldades mesmo em uma leitura apressada de *O Morro dos Ventos Uivantes*. O fato de a ação representada na obra ocorrer em uma região rural afastada, ainda que não se configure como uma tentativa de retorno a uma época pré-iluminista, certamente marca um distanciamento com relação aos cenários em que autores das luzes britânicas considerariam que a polidez moderna se teria desenvolvido<sup>6</sup>. Além disso, observa-se a inserção de insinuações do sobrenatural, bem como de uma personagem que poderia ser considerada um típico herói byroniano<sup>7</sup>, em um cenário que de outro modo seria realista. Isso tem duas implicações importantes. A primeira, bastante evidente, é o aumento da sensação de que a polidez moderna, por mais sensata e sociável que possa parecer, é incompatível com um mundo ligado a certas tradições, que, por mais irracionais, insensatas ou fora de moda que possam parecer, simplesmente se recusam a ser substituídas<sup>8</sup>.

A segunda implicação, intimamente ligada à primeira, é observável quando notamos que Thrushcross Grange, que inicialmente seria o lar de figuras que poderiam ser consideradas modelos de polidez, mostra-se um ambiente frágil, presa fácil para a influência de Heathcliff, que terminará não apenas por prejudicar o funcionamento das atividades normais da propriedade, mas corrompê-la de modo que ela seja totalmente descaracterizada. De certo modo, então, as duas propriedades em que a ação ocorre em *O Morro dos Ventos Uivantes* podem ser consideradas um microcosmo que permite a representação do mesmo temor que caracterizaria, a partir de 1871, a chamada literatura de invasão<sup>9</sup>.

Particularmente notável, entre todos os aspectos pelos quais *O Morro dos Ventos Uivantes* parece se constituir em algo como uma reação a aspectos-chave da filosofia das luzes britânicas, está o modo como a autora lida, ao longo de toda a obra, com a representação do feminino. Não se trata apenas de, como observou Moers, dar espaço a um suposto acerto de contas de Catherine com a sexualidade infantil. O que está em questão são as expectativas que a Grã-Bretanha iluminista reservava às mulheres. Não me refiro, aqui, ao vasto rol de autores que se tornou alvo de, por exemplo, Mary Wollstonecraft, mas também a autores que poderiam ser considerados bastante progressistas no que se refere ao que escreveram sobre mulheres, como David Hume. Este, como se sabe, teria, em “Of the rise and progress of the arts and sciences”, apresentado uma concepção da polidez moderna segundo a qual ela se estruturaria, em ampla medida, em torno da deferência do superior para com o inferior, para minimizar o sofrimento que estes últimos poderiam sofrer por conta da desigualdade, e incluído nesse registro o galanteio. Entretanto, outros textos mostram um Hume que pretende, a partir do espaço de fala dado à mulher por conta da tradição do galanteio, mostrar que, com a educação apropriada, ela dominaria a cena filosófica.

Se mencionamos Hume, é porque suas concepções sobre a polidez se mostraram influentes daquelas aceitas por pensadores britânicos (em especial os escoceses) do período com relação a esse tema. Entretanto, ainda que se fale em uma estruturação do “mundo da conversação” por parte das mulheres, o caso é que isso não basta para que, como pensadoras, elas tenham qualquer impacto sobre a esfera

---

6. Não penso, aqui, apenas ao *Spectator*, que fora criticado por Austen, mas também a textos como “Of the rise and progress of the arts and sciences”, de David Hume, e *Rasselas*, de Samuel Johnson.

7. Ver, a esse respeito, Ceron (2010).

8. Esse, aliás, é um aspecto relativamente comum na ficção gótica do XIX, e está ligado àquilo que observamos sobre certa desconfiança com relação às conquistas modernas. Há situações na obra que só podem ser bem compreendidas com recurso não à sensatez e à polidez de um Hume ou um Addison, mas com a aceitação das tradições representadas pelas crenças de personagens como Nelly e Joseph. Do mesmo modo, Drácula, na obra que recebe seu nome, só pode ser derrotado nos termos da tradição, não nos da ciência da época, e o monstro de Frankenstein é fruto justamente do deslumbramento com a ciência característico da virada do XVIII para o XIX.

9. Mais uma vez, trata-se de algo que *O Morro dos Ventos Uivantes* parece compartilhar com outras obras góticas de seu tempo: segundo alguns estudiosos, esse seria um tema importante, também, em *Drácula*. Ver, a esse respeito, McKee (2002).

pública que, então, ainda engatinhava. Mais do que isso, anseios tipicamente femininos não passariam, a partir dessa concepção de sociabilidade polida, encontrar espaço, e isso estaria, justamente, na raiz do desenvolvimento, ao longo do século XVIII de novelas tipicamente femininas. O gótico, a partir de Ann Radcliffe, teria se constituído em um elemento importante desse cenário: preocupada com a maneira explícita como a violência contra personagens femininas era retratada (em particular em obras com *O Monge*), ela teria, a partir de suas leituras de Burke, estabelecido, em seu “Of the Supernatural in Poetry”, uma forma de lidar com o gótico que, além de resgatar o cultivo da sensibilidade, prezaria menos por descrições explícitas de violência e mais por insinuações, esperando que deixar parte do trabalho à imaginação do leitor, no fim das contas, colaborasse para a produção do sentimento do sublime.

Nesse sentido, a novela de Emily Brontë se constitui em momento original de reação às expectativas iluministas com relação às mulheres, já que, se revela completo desconforto para com a rejeição da mulher a uma posição inferior ou à esfera da mera domesticidade, também não parece depositar grandes esperanças nos procedimentos adotados por Radcliffe. De fato, a primeira resenha da obra, publicada em 1847 no *The Athenaeum*, a considera “Uma história desagradável” que se detém “naqueles atos de crueldade física cuja contemplação o verdadeiro gosto rejeita” (*apud* Moers, 1972, p. 99). Essa crueldade, como não poderia deixar de ser, afeta, sem qualquer reserva, tanto as duas Catherines quanto Isabella Linton, que sofre todo tipo de abuso após se casar com Heathcliff.

A propósito, como já se observou mais de uma vez, Catherine Earnshaw e Isabella Linton não poderiam ser mais diferentes. Esta última, como se sabe, é apresentada como símbolo de mulher polida e detém todas as qualidades que se poderia esperar de alguém em sua posição. Após o casamento com Heathcliff, sofre não apenas por conta da violência com que é tratada pelo marido, mas por conta do próprio ambiente para o qual ele a leva. Posteriormente, se expõe a perigos para fugir de um destino que certamente lhe parece desolador, ainda que não tenha sucesso em libertar seu filho do plano de vingança estabelecido por Heathcliff. É digno de nota que sua formação, aliada ao isolamento de Thrushcross Grange, colabora para que ela seja completamente incapaz de ver Heathcliff tal como ele é, já que Isabella parece, inicialmente, dada a toda sorte de fantasias românticas.

Catherine, por sua vez, desde criança dá sinais de seu espírito indomável e de sua disposição para reinar sobre tudo que a cerca. Isso se mostra em suas andanças, em suas brincadeiras com Heathcliff, em sua desobediência recorrente e, para ficar em um exemplo determinado que é amplamente conhecido, no fato de pedir um chicote a seu pai como presente de aniversário. Ao casar-se com Edgar Linton, mostra-se dócil apenas por não ser contrariada e, de qualquer modo, precisa sofrer uma verdadeira metamorfose para se adequar ao cenário doméstico a que anteriormente parecia aspirar. Ao fim e ao cabo, pode-se dizer que sua morte decorre justamente do fato de ela ter sido enfraquecida por viver segundo uma natureza que não é a sua, o que a teria tornado incapaz de lidar com as tensões entre a vida doméstica com que sonhara e aquela que pareceria mais adequada à sua estrutura<sup>10</sup>.

Não se pode dizer que uma dessas duas figuras femininas é representada pela autora como mais recomendável que outra. Não se trata de defender que Brontë apresentou Catherine como um modelo mais apropriado que Isabella. Se esta última sofre por conta da opressão bastante explícita a que é submetida por seu marido, a primeira sofre duplamente: ainda que, pouco antes da morte, deseje retornar à infância, é fato que, ainda criança, já sofria abusos<sup>11</sup>. Além disso, sua própria adaptação ao que seria a esfera doméstica ideal é algo que não é possível sem que ela cometa violências contra si própria, ainda que tanto Edgar quanto Isabella, de início, pareçam dispostos a fazer todas as suas vontades.

10. Jennifer Beauvais (2006) oferece um tratamento interessante do modo como Catherine é apresentada, vinculando-a à tradição gótica do “demônio feminino” e comparando a novela de Brontë a *Zofloya*, de Charlotte Dacre.

11. O que Moers pretende, no texto a que vimos nos referindo, é justamente compreender como é possível que Catherine, em seu leito de morte, expresse o desejo de retornar a uma infância que pareceria bastante indesejável ao leitor. Essa é a tensão que ela busca resolver por meio do resgate do que chama de “sexualidade do berçário”.

O recado, então, mostra-se bastante claro: ainda que não pretenda se constituir como denúncia, *O Morro dos Ventos Uivantes* apresenta a esfera da domesticidade polida, por um lado, como ineficaz no que diz respeito a formar e a proteger as mulheres que a acatam sem restrições, e, por outro, como essencialmente violenta para todas as outras. Nesse sentido, parece que mesmo a oferta de um Hume se mostraria ineficiente, ainda que possam ser “juízas de gosto” melhores que um homem, elas ainda falam apenas na medida em que se pretende que sintam menos sua própria inferioridade.

Parece, depois do que foi exposto aqui, que *O Morro dos Ventos Uivantes*, com toda a violência que retrata e todas as tensões que permite entrever, está longe de ser apenas uma história sobre amor que nunca morre, ainda que certamente também o seja. Parece que seria o caso de incluir a obra no rol de *gothic novels* do século XIX que, apesar de já pressuporem uma série de modificações importantes quando comparadas ao gótico mais tradicional, ainda pretendem acertar contas, de maneira bastante contundente, com o que parece ser percebido como uma série de insuficiências de um pensamento que, um século após ser engendrado, ainda se mostrava bastante influente entre quem quer que desejasse ser considerado, por assim dizer, gente séria.

## Referências

- ADDISON, Joseph e STEELE, Richard. *The Spectator*. Disponível em <http://www2.scc.rutgers.edu/spectator/complete.html>. Acesso em 20/06/2017.
- AUSTEN, Jane. *The complete novels*. Ware: Wordsworth, 2007.
- BEAUVAIS, Jennifer. “Domesticity and the female demon in Charlotte Dacre’s *Zofloya* and Emily Brontë’s *Wuthering Heights*”. *Romanticism on the Net*, n. 44, 2006. Disponível em <https://www.erudit.org/fr/revues/ron/2006-n-44-ron1433/013999ar/>.
- BRONTË, Emily. *Wuthering Heights*. New York: Bantam Books, 1981.
- BYRON, Lord, George Gordon. *Manfred*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/20158/20158-h/20158-h.htm>. Acesso em 29/06/2017.
- CERON, Cristina. “Emily and Charlotte Brontë’s Re-reading of the Byronic hero”. *Révue Lisa*, 2010. Disponível em <http://lisa.revues.org/3504>. Acesso em 28/06/2017.
- HUME, David. *Essays Moral, Political and Literary*. Indianapolis: Liberty Fund, 1985.
- JOHNSON, Samuel. *Rasselas, Prince of Abyssinia*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/652/652-h/652-h.htm>. Acesso em 29/06/2017.
- MCKEE, Patricia. “Racialization, Capitalism, and Aesthetics in Stoker’s ‘Dracula’”. *Novel: a forum on fiction*, vol. 36, pp. 42-60. Durham: Duke University Press, 2002.
- MEYER, Stephenie. *Twilight*. New York: Little, Brown and Company, 2011.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*. New York: Oxford University Press, 1972.
- RADCLIFFE, Ann. “On the supernatural in poetry”. Disponível em [http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe\\_sup.pdf](http://seas3.elte.hu/coursematerial/RuttkayVeronika/radcliffe_sup.pdf). Acesso em 28/06/2017.
- SHELLEY, Mary Wollstonecraft. *Frankenstein*. Disponível em <https://www.gutenberg.org/files/84/84-h/84-h.htm>. Acesso em 28/06/2017.
- STOKER, Bram. *Dracula*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/345/345-h/345-h.htm>. Acesso em 28/06/2017.
- WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Disponível em <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>. Acesso em 28/06/2017.

Recebido em 25 de agosto de 2017.  
Aprovado em 25 de novembro de 2017.