

## **A BUSCA DA LIBERDADE: O LUGAR POLÍTICO-SOCIAL DA MULHER INGLESA DO SÉCULO XVIII A PARTIR DOS ROMANCES *JANE EYRE* E *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES***

Caroline Navarrina de Moura<sup>86</sup>  
Lis Yana de Lima Martinez<sup>87</sup>

**Resumo:** A tradição de romances góticos da literatura inglesa traz as tensões e os conflitos morais desse período para o âmbito literário. A presente pesquisa investiga os movimentos das personagens Jane Eyre, no romance homônimo, e Catherine Earnshaw em *O morro dos ventos uivantes*, considerando-se como se posicionam em relação à busca da liberdade, observando como os elementos góticos se articulam a fim de que esse tema seja tratado. Para isso, as trajetórias das heroínas são analisadas paralelamente a partir das relações com o espaço que as cerca. Jane Eyre transcende os obstáculos que se apresentam em sua trajetória rumo ao conhecimento, à independência. Já Catherine Earnshaw, permanece presa em um movimento pendular entre as propriedades *Wuthering Heights* e *Trushcross Grange*.  
**Palavras-chave:** gótico; imaginário; literatura vitoriana; Brontë.

### **THE PURSUIT OF LIBERTY: POLITICAL AND SOCIAL POSITION OF THE ENGLISH WOMAN IN THE 18TH CENTURY BASED ON *JANE EYRE* AND *WUTHERING HEIGHTS***

**Abstract:** The tradition of the English gothic novels brings the anxieties and the moral conflicts to the scope of literature. The present research investigates the movements of the characters Jane Eyre in the homonym novel, and Catherine Earnshaw in *Wuthering Heights*, analyzing how they find themselves according to the pursuit of liberty, observing how the gothic elements impact the plot so that this theme may be worked with. In order to accomplish it, the paths of both heroines will be analyzed in their relation with the surrounding spaces. Jane Eyre transcends the obstacles that lie ahead in the search of knowledge and independence. Whereas, Catherine Earnshaw remains caught in a pendular movement between the properties *Wuthering Heights* and *Trushcross Grange*.

**Keywords:** gothic; imagery; Victorian literature; Brontë.

#### **1.Introdução**

As mídias conduzem significados que modificam e são modificados pela sociedade. A literatura, “uma mídia velha” (BOLTER; GRUSIN, 2000), tem trazido os marcos históricos das representações sociais de poder. Como engenharia de ideias, a literatura perpetuou hábitos como o casamento. Abençoado por deus e zelado pela sociedade, o matrimônio era compreendido como

---

<sup>1</sup> Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras UFRGS.

<sup>87</sup> Doutoranda em Letras pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Letras UFRGS.

(...) uma fonte de felicidade para o indivíduo e uma garantia segura de moralidade e ordem para a sociedade. Pondo em jogo todas as forças e atividades dos indivíduos, exerce uma influência benéfica que se manifesta pela saúde, o melhoramento dos costumes e a longevidade. Em virtude mesmo dos seus deveres e dos seus encargos, e do futuro dos filhos, o homem casado prende-se mais aos grandes princípios do direito e da justiça. Casar-se é portanto o cumprimento de uma obrigação moral. (GARNIER, 1879, p. 84)

Por muito tempo, o casamento foi, e perdura sendo em algumas culturas, o marco da passagem da mulher dos domínios do pai para os domínios do marido. Isso está para além de uma simples metáfora, na Inglaterra do século XVIII,

Once married, a wife could not sue or make a contract on her own nor make a will without her husband's consent. If he wished to confine her against his will, as Mr. Rochester does his wife at Thornfield Hall, until 1891 he was well within his rights in doing so. He could "correct" her if he wished, too, a right which was supposed to mean only verbal chastisement but in practice often meant physical punishment<sup>88</sup>. (POOL, 1995, p. 184-185)

A passagem do pai ao marido não significava, é claro, apenas uma transição de jurisprudência, mas também a passagem de uma propriedade a outra. Este marco do lugar político-social da mulher ser dentro de propriedades é exemplificado com habilidade pelos romances góticos ingleses. Portanto, aqui, buscamos investigar a trajetória das protagonistas de duas obras vitorianas, observar como cada protagonista se posiciona segundo a temática da busca da liberdade, analisar o relacionamento com os elementos góticos presentes em ambas as narrativas. Para tanto, é muito importante que conheçamos tanto o contexto histórico, quanto as tramas descritas nos romances. Dessa forma, poderemos mostrar mais claramente como cada personagem, Jane Eyre e Catherine Earnshaw, respectivamente, transcenderam pelos espaços descritos em cada narrativa. Assim, a análise do elemento estrutural – que não significa somente as construções físicas das propriedades descritas, cuja simbologia nos enredos fazem deles personagens tão atuantes quanto os protagonistas -, é extremamente relevante, como também a maneira com que foram construídos literariamente. A fim de que isso aconteça, a

---

<sup>88</sup> “Uma vez casada, uma esposa não podia processar ou fazer um contrato por conta própria nem fazer um testamento sem o consentimento de seu marido. Se ele desejasse confiná-la contra sua vontade, como o Sr. Rochester faz com sua esposa em Thornfield Hall, até 1891, ele estava bem dentro de seus direitos em fazê-lo. Ele poderia ‘corrigi-la’ se desejasse, também, um direito que deveria significar apenas castigos verbais, mas, na prática, costumava significar punição física” (nossa tradução).

metodologia usada é a análise paralela da trajetória das heroínas de ambos os romances a partir do estudo das relações de cada uma com o espaço que as cerca.

## **2. A narrativa: literatura e sociedade**

Leitura e interpretação de textos e de obras literárias é um assunto muito discutido em ambientes escolares e acadêmicos, visto que não existe uma maneira correta para que um romance seja devidamente analisado. Diversas correntes teóricas, como o Estruturalismo e a Psicanálise, vêm tentando, a sua maneira, determinar qual seria o melhor procedimento que extraia de forma proveitosa tudo o que a Literatura tem para oferecer além de uma simples história e de um enredo. Na medida em que a sociedade se modifica, surgem novos conceitos, como, por exemplo, os de liberdade, subjetividade e individualidade e com os novos paradigmas temos também novas formas de representação estética. No campo da Literatura, esse é o caso do Romance, gênero narrativo que surge na Inglaterra no século XVIII, primeiro na forma de ficção de aventura, depois por meio de romances picarescos, epistolares e da ficção gótica, a qual foi evoluindo até chegarmos ao ponto que interessa a esta pesquisa, que é a criação dos romances *O morro dos ventos uivantes* e *Jane Eyre*.

Podemos afirmar que as duas principais novidades que o romance traz são o ponto de vista, que deixa de ser o ponto de vista da aristocracia para privilegiar a visão de mundo da pessoa comum; e o fato de a narrativa em prosa ser mais valorizada do que era até então. Na medida em que o gênero foi evoluindo, ocorreu também um aprofundamento psicológico no trato com as personagens e uma aproximação maior com a verossimilitude, que passou a ser chamada de realismo. Apesar dos romances serem chamados de “*novele*”, a ficção gótica é chamada de “*Gothic romance*”, que em português remete ao romance de cavalaria medieval, cuja diferença existe tanto porque, pelo menos até o tempo em que foi retomado pelas irmãs Brontë, se tratava de um tipo de ficção considerado inferior ao romance, porque abre mais espaço para o sobrenatural do que o romance, que se tornava cada vez mais comprometido com o realismo (MOURA, 2015).

No século XVIII, a Inglaterra passou por um grande e importante processo de transformação nos modos de produção, visando o emprego de tecnologia para acelerar a fabricação de produtos e reduzir custos. Este processo ficou conhecido

como Revolução Industrial, e impulsionada por esse período, então, no século XIX, a Inglaterra tornou-se uma das grandes potências mundiais. A Era Vitoriana foi um período muito importante para o país, não só em relação aos aspectos históricos, como também aos culturais. O reinado da rainha Vitória, além de ser o segundo mais longo, foi o que mais impulsionou a Inglaterra em termos políticos e sociais. O período foi marcado por grande desenvolvimento artístico e cultural em várias esferas das artes, como a arquitetura, a literatura, o teatro. Foi marcado também por políticas sociais baseadas na implantação de rígidos valores morais por repressões aos críticos das ideias vitorianas: um momento muito propício para a retratação dos horrores mais profundos que iam muito além de castelos escuros e malcuidados e criaturas fantasmagóricas. Os romances realistas que se seguiram no século XIX traziam uma Literatura Gótica bem mais cética, visto que, no final dos textos, havia sempre uma explicação racional para os elementos góticos que aparecem em primeiro plano, como os ambientes mórbidos e personagens misteriosos. Com as descrições de vampiros e lobisomens sentimentais, ou seja, mais humanizados, podemos perceber que o verdadeiro terror passa a ser lentamente as questões ligadas ao controle da mente: o que é verdade ou ilusão, conforme nos aproximamos temporalmente do teórico e psicanalista alemão Sigmund Freud.

O conceito de gótico usado aqui, portanto, é o de Freud (1919) que, após pesquisar o significado em diversas línguas diferentes, desde as clássicas até as modernas, como o idioma francês, descobre na língua alemã o devido substantivo que resume a ideia de algo extremamente aterrorizante, mas que no fundo nos é familiar, e, por isso, nos causa horror. O gênero surge primeiramente na obra *O castelo de Otranto* (1764), do escritor inglês Horace Walpole, um livro marcado por grande número de elementos fantásticos e horrorizantes presentes ao longo da trama, como mãos despencando dos céus, identidades ocultas e outras convenções que se tornaram corriqueiras com o passar do tempo. Durante o século XIX, ocorre o amadurecimento do romance. As narrativas góticas também se modificam bastante. Conservando sempre, em maior ou menor grau, as características herdadas dos *Gothic romances* oitocentistas, elas vão-se aproximando do romance a ponto de se fundirem com ele. Em *Northanger abbey*, de Jane Austen temos uma paródia que é ao mesmo tempo uma homenagem aos clássicos góticos do século anterior; em Mary Shelley e depois em Charlotte e Emily Brontë, os elementos mágicos e realistas passam a conviver de forma harmoniosa. O que nos mostra duas coisas relacionadas

ao gótico: sua capacidade de se adaptar sempre aos novos tempos e às novas estéticas; e seu poder de unir traços que são aparentemente antagônicos. Isso foi muito bem desenvolvido por Sigmund Freud em seu tratado “The Uncanny” [*Das Unheimlich*] (MOURA, 2015).

*Jane Eyre*, escrito por Charlotte Brontë em 1847, retrata a história de uma moça, cujo nome dá o título da obra, que órfã de pai e mãe, vive infeliz na casa de uma tia que a detesta. Após um confronto com seus familiares, Jane é enviada para uma escola, onde conhece os primeiros momentos de felicidade. Depois de seis anos, como aluna e mais dois como professora, decide procurar uma nova posição. Encontra-a em Thornfield Hall, como preceptora da jovem Adèle, a pupila de Edward Rochester. Com isso, sabemos de sua trajetória e de sua emancipação como pessoa e também como mulher naquela sociedade, a Inglaterra do século XIX, no caso.

Além de a história apresentar elementos góticos, como a ambientação em mansões, o clima de mistério sugerido pelo segredo do passado e ao teor trágico dos personagens, há também uma personagem intrigante, Bertha, que seria a suposta esposa do Sr. Rochester e que ficava trancada no sótão da mansão, visto que era considerada insana. Essa figura é importante, porque ela contrasta com a personagem de Jane, já que esta se apresenta inabalável física e mentalmente durante toda a leitura. É essa figura também que explica os fenômenos sobrenaturais que acontecem na casa do Sr. Rochester, como incêndios e barulhos estranhos no meio da noite, por exemplo.

Por fim, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, da escritora inglesa Emily Brontë, publicado em 1848, nos deparamos com uma história de amor, ódio e vingança. O Sr. Lockwood é quem narra a trama do romance: há algumas décadas, o patriarca da família Earnshaw adota um menino de rua depois de uma viagem a Liverpool. Dão a ele o nome de Heathcliff e é criado juntamente com os filhos do Sr. Earnshaw, Hindley e Catherine, gerando o ciúme daquele e uma paixão avassaladora nesta. Como Heathcliff não possuía nenhum nome a zelar e, conseqüentemente, nenhuma fortuna para herdar, sua união com a jovem Cathy era muito improvável, já que, como uma mulher da Inglaterra do século XVIII, deveria casar-se com alguém do seu círculo social, um rapaz como Edgar Linton. Catherine opta por obedecer às regras da sociedade o que, no final, acaba levando a sua morte, porque não tem estrutura para isso, e a morte de Heathcliff que, decidido em se vingar, sucumbe também. O

importante a ser destacado nesse romance é o elemento estranho, a personagem de Heathcliff, que inserido naquele ambiente, altera o equilíbrio, gerando esses conflitos.

### 3.O gótico: para além dos padrões sociais

O gênero gótico é a maneira encontrada por essas autoras para poder discutir o que o gênero romance propunha no espaço literário, ou seja, os conflitos de comprometimento entre a moral e os conceitos de liberdade e subjetividade que o período romântico inglês trazia consigo no âmbito das artes:

In the novel it was the function of Gothic to open horizons beyond social patterns, rational decisions, and institutionally approved emotions; in a word, to enlarge the sense of reality and its impact on the human being. It became then a great liberator of feeling. It acknowledged the non-rational – in the world of things and events, occasionally in the realm of the transcendental, ultimately and most persistently in the depths of the human being. (HEILMAN, 1958, p. 131)<sup>89</sup>.

Um século antes do aprofundamento dos estudos sobre o cérebro humano, Freud já tentava compreender seu funcionamento através do estudo do comportamento humano. Ele também se dedicava ao estudo da linguagem, tanto de línguas antigas, quanto de línguas primitivas (de indígenas contemporâneos) e também de línguas modernas. Freud se debruça sobre um dicionário de alemão e analisa todas as possíveis implicações do termo “*unheimlich*”, que o interessa porque nele se equilibram duas ideias que são opostas: a de aconchego que sentimos quando estamos à vontade em um ambiente que nos é familiar; e a do terror que sentimos quando somos atacados ou agredidos quando menos esperávamos por isso. Examina o significado deste termo em várias outras línguas: latim, grego, inglês, francês, espanhol, italiano, português e hebraico, para concluir que cada uma possui um ou outro significado, mas só o termo em alemão contém os dois opostos. Freud considera a utilidade deste conceito para o campo da estética, apontando uma técnica utilizada até hoje nas histórias góticas, quando o terror passa a surgir de onde menos se espera: um parque de diversões, uma criança, um brinquedo. O impacto estético é tanto mais forte quanto menos preparado o leitor está para receber o golpe. Freud,

---

<sup>1</sup> No romance, era função do Gótico abrir horizontes além dos padrões sociais, decisões racionais e emoções institucionalmente aprovadas; em uma palavra, para expandir o senso de realidade e o seu impacto no ser humano. Então, isso se tornou um grande liberador de sentimentos. Isso reconhecia o não-racional – no mundo das coisas e eventos, ocasionalmente no âmbito do transcendental e mais persistentemente nas profundezas do ser humano. (nossa tradução).

em sua análise, se fixa no ponto em que o *Homem de Areia*, de E. T. A. Hoffmann, funciona como a nossa ideia do Bicho Papão: as crianças sendo levadas a acreditar que, se não forem para a cama na hora certa, o Homem de Areia vai arrancar e roubar os seus olhos. Freud associa essa imagem de ter os olhos arrancados a uma imagem de castração. Se lembrarmos do que acontece com Mr. Rochester, no final de *Jane Eyre*, isso nos lembra das vezes em que as Brontës foram acusadas de misandria (*miso-* + grego *anér, andrós*, homem + *-ia*) – que significa hostilidade a pessoas do sexo masculino. Richard Chase (1948) reclama da agressividade das Brontë com respeito a seus protagonistas masculinos: Rochester acaba cego e mutilado, M. Paul Emanuel morre em um naufrágio. No final de *O morro dos ventos uivantes* Hareton tem o charuto (objeto que, na narrativa das irmãs Brontë, sempre representa um símbolo fálico) arrancado da boca pela esposa. Chase não interpreta essas atitudes como sendo marcas de ódio ou aversão ao masculino, mas sim expressões de medo da sexualidade. A sexualidade dos protagonistas masculinos precisa ser reduzida até assumir proporções menos intimidantes.

Os olhos de Heathcliff não são feridos, em *O morro dos ventos uivantes*. Pelo contrário, quando ele é encontrado morto junto à janela entreaberta pela qual entra a chuva fininha, está com uma expressão feliz no rosto e com os olhos abertos. Isso nos leva novamente ao ensaio de Freud, quando ele observa que em alemão uma casa “*unheimlich*” significa uma casa “assombrada”. No Capítulo 3 de *O morro dos ventos uivantes*, Lockwood ou tem um pesadelo, ou é assombrado pelo fantasma de uma menina de cerca de 13 anos que pede ajuda para entrar, dizendo que tem estado presa lá fora por vinte anos. Se fizermos as contas, Catherine Earnshaw estava morta há dezessete anos, portanto na soma ficam incluídos também os três anos em que ela foi casada e viveu na casa dos Linton. A janela através da qual a assombração não conseguia entrar é a mesma em que Heathcliff é encontrado morto, de olhos abertos e com expressão feliz. Há alguns dias, ele vinha se comportando de forma estranha, distraído, com o olhar fixo em algum ponto no meio do nada. Temos assim, em *O morro dos ventos uivantes*, um movimento simultâneo e pendular, que vai do familiar para o terrível e, ao que tudo indica, de volta do horrível para o familiar.

Sigmund Freud nos mostra, assim, o quanto a ciência da Psicanálise combina com a Teoria Literária. Isso acontece porque ele trabalha com o inconsciente, e está sempre aberto para a observação estética. Como médico que é, tem um olhar atento para as questões que fazem parte do corpo, dos desejos e do que nossa mente

esconde em suas profundezas. Assim, o estranho tem a ver com o retorno do que uma vez fora recalçado, e tanto a Alemanha de Freud do século XIX quanto a Inglaterra vitoriana de Brontë são sociedades muito repressoras. A primeira grande frustração da criança é justamente a compreensão da perda da mãe para o pai. A primeira libido vem através da satisfação dos prazeres mais básicos, como fome, sede, necessidades. O segundo momento é o da libido objetal, quando a própria criança aprende a se conter e a se segurar biológica e mentalmente. A partir dessa repreensão, Freud nos apresenta a figura do duplo, que seria o reconhecimento de si próprio devido à necessidade de amadurecimento do ego para preservação, visto que vivemos em sociedade e convenções devem ser seguidas. Desse modo, a criança acaba reprimindo o duplo e o ego domina, cada vez mais, a pessoa, e o duplo começa a ser visto como algo ruim e, por isso, o elemento estranho termina por ser apavorante, visto que, ao nos identificarmos com determinadas cenas ou personagens, nos reencontramos com aqueles sentimentos mais do que reprimidos em nosso inconsciente, em nossa memória. Esses tópicos de Freud estão ligados ao recalque pela instrução científica: o homem erudito retrai as libidos, por isso, quanto maior o grau de recalque, maior é o grau de civilidade de uma nação, de uma cultura e, portanto, de poder. Nesse sentido, em *O morro dos ventos uivantes*, as duas personagens antagônicas, Heathcliff e Edgar Linton, são duplos complementares. Heathcliff é o possuidor do amor de Catherine; enquanto Edgar Linton é quem pode proporcionar a ela segurança, tranquilidade e aceitação social.

O olhar de Freud remete para o micro, fazendo um mergulho nas profundezas do indivíduo e o examinando como se ele fosse um universo. O caminho de Jung é o inverso: pega um ser humano, ou uma personagem, nesse caso, e procura ali o que ele tem em comum com o resto do universo. Isso fica claro quando consideramos a forma como Freud e Jung analisam os sonhos. Para Jung, a manifestação dos sonhos revela resquícios do inconsciente coletivo, visto que acredita que, para evoluirmos mental e fisicamente, devemos passar por diversas fases, desde a infância até a idade adulta. Se compararmos *O morro dos ventos uivantes* ao romance *Jane Eyre*, vemos que Jane consegue superar os obstáculos que se apresentam misturando estratégias que vão do racional ao intuitivo. E percebemos também que ela sonha muito. Há relatos de vários sonhos no romance, além de descrições de quadros e desenhos que faz, que permitem mergulhos nesse inconsciente coletivo que ela sempre consegue trazer de volta e utilizar para escapar de perigos e solucionar questões intrincadas. Já

na obra de Emily Brontë não há referência a nenhum sonho. Se Heathcliff mantém silêncio até nas falas corriqueiras, jamais compartilharia um sonho com quem quer que fosse. Se fez isso com Catherine, nos passeios na charneca, não sobrou registro na história que Nelly Dean nos conta. Quanto a Catherine, o mais perto que temos de um sonho é a cena em que está com febre muito alta, delirando, quando vai para a janela de sua casa em Trushcross Grange e enxerga ao longe, na noite, um leve clarão. É quando diz “Para chegar no Morro dos Ventos Uivantes temos antes de passar pela igreja de Gimmerton.” (Capítulo 12) A frase pode ser lida literalmente, significando que em algum ponto do caminho entre as duas casas se passa pela igreja; ou metaforicamente, pois para voltar para o ponto em que era feliz com Heathcliff, vai precisar morrer e ser enterrada no cemitério da igreja de Gimmerton para depois se tornar o fantasma que assombra a casa, que Lockwood e nós encontramos no Capítulo 3.

Ainda com relação a Jung, quando estuda os rituais de acasalamento da tribo norte-americana dos Winnebagos (JUNG, 1964) ele classifica o processo de amadurecimento da psique humana em quatro fases. A primeira ele chama de *Trickster*, e representa a fase infantil, ou seja, o puro e simples desejo de saciar suas vontades não importando outros valores senão o seu próprio. A segunda, chamada *Hare*, corresponde, então, à fase do início da adolescência em que há uma maior consciência de valores sociais e éticos, porém a vontade de saciar seus desejos ainda impera fortemente. A terceira chama-se *Red Horn*, e apresenta-se como o auge da vida adulta em que o sentimento de independência, poder e liberdade dominam o comportamento e as atitudes daquele determinado ser. Por fim, a última fase, nomeada *Twins*, refere-se à crise de identidade da fase anterior, em que a diferença e o conflito entre reflexão e atitude tomam lugar num espaço nunca antes considerado pelo consciente. Catherine e Heathcliff passam por todos esses ciclos à medida que a narrativa avança. Podemos vê-los atravessando a infância atribulada num ambiente desregrado, entrando no universo adulto em que suas ações devem ser pesadas, nesse momento, segundo a consciência de fatores externos. Contudo, as fases de amadurecimento dão-se de formas diferentes tanto para o homem quanto para a mulher, visto que aquele é criado sob a lógica do provedor mais forte do conjunto em que vive, enquanto esta deve submeter-se a convenções sociais a fim de passar pelas fases de evolução femininas, como o casamento e a maternidade (MOURA, 2015).

Catherine e Jane atravessam os ciclos iniciais da infância em plena forma e disposição, visto que a primeira domina e coordena as pessoas e os espaços a que tem contato, enquanto a segunda também tem o mesmo êxito apesar de realizar essa tarefa de maneira diferente, porque o ambiente de Thornfield Hall é o verdadeiro oposto do clima de O Morro dos Ventos Uivantes. Isabella ajuda Cathy a transitar pelo ciclo *Hare*, quando esta passa cinco semanas na propriedade dos Linton devido ao incidente com os cachorros. Catherine passa a ter consciência de sua própria situação e nível social e também toma conhecimento que vive em sociedade, concluindo que a vida perfeita e isolada nas charnechas com Heathcliff não passa de uma quimera.

Desse modo, atingindo a fase *Red Horn*, em que acreditando conhecer plenamente as regras do jogo social em que está inserida, acredita que tem autonomia suficiente para ultrapassar as decisões feitas por seu irmão Hindley, patriarca da família depois da morte do Sr. Earnshaw, para que obtenha um ótimo casamento com Edgar. Porém, insiste em levar consigo Heathcliff. Finalmente, chega à fase *Twins*, quando percebe que isso não é possível, que não existe nenhuma manobra no jogo social que faça com que os irmãos de criação continuem juntos física e sentimentalmente, havendo a separação das almas gêmeas, ou seja, reflexão, Heathcliff, e ação, Catherine, causando a separação das duas personagens.

### **3.A Simbologia da Casa: o Espaço Interno**

De modo geral, segundo Chiara Saraceno, a família manifesta-se para o ser como

(...) um dos lugares privilegiados de construção social da realidade, a partir da construção social dos acontecimentos e relações aparentemente mais naturais. De facto, é dentro das relações familiares, tal como são socialmente definidas e regulamentadas, que os próprios acontecimentos da vida individual que mais parecem pertencer à natureza, recebem o seu significado e através deste são entregues à experiência individual: o nascer e o morrer, o crescer, o envelhecer, a sexualidade, a procriação. (SARACENO, 1997, p. 12)

Ao contextualizar essas relações familiares (relações entre indivíduos) em um recinto, Gaston Bachelard (1996) postula a “nossa casa”, o primeiro ambiente que encontramos nos primeiros anos de vida, como o espaço de onde passamos a nos organizar e a nos formar como pessoas, mas também como descobrimos como o

mundo que nos circunda funciona. É o primeiro espaço que controlamos e é nele que recebemos as primeiras podas sociais que regem o comportamento de um ser humano psicologicamente maduro, e, devido a isso, carregamos essa estrutura para o resto das nossas vidas e a aplicamos aos outros espaços e domínios que venhamos conhecer, construir, obter:

Ainsi la maison ne se vit pas seulement au jour le jour, sur le fil d'une histoire, dans le récit de notre histoire. Par les songes, les diverses demeures de notre vie se compénètrent et gardent les trésors des jours anciens. Quand, dans la nouvelle maison, reviennent les souvenirs des anciennes demeures, nous allons au pays de l'Enfance Immobile, immobile comme l'Immémorial. Nous vivons des fixations, des fixations de bonheur. Nous nous réconfortons en revivant des souvenirs de protection. Quelque chose de fermé doit garder les souvenirs en leur laissant leurs valeurs d'images. Les souvenirs du monde extérieur n'auront jamais la même tonalité que les souvenirs de la maison. (BACHELARD, 1957, p. 33-34)<sup>90</sup>

Desse modo, os três cenários que temos em *O morro dos ventos uivantes* se tornam muito reveladores. Temos a casa dos Earnshaws, velha e maltratada, carregando três séculos de história pesada; a casa dos Lintons, nova, bonita, funcional e ensolarada, mas vazia de tradição e incapaz de impor respeito; e temos as charneças, com o mato, as urzes, o vento, o penhasco de Penistone Cragg, com a Caverna das Fadas na sua base. Só a apresentação desses três ambientes já diz tudo sobre o impasse da obra: Heathcliff e Catherine estão, por um lado, fadados a não realizarem seus desejos um pelo outro – os cenários das duas casas indicam por quê. Por outro lado, a afinidade dos dois, que se revela por completo quando estão sós e juntos no ambiente natural, revela que suas almas não conseguiriam ficar separadas uma da outra. Em conformidade com o que diz Bachelard, a ambientação de *O morro dos ventos uivantes* traz consigo características culturais e literárias peculiares, que determinam as relações sociais entre as personagens que habitam as duas propriedades, onde se passa a história, a questão do casamento e tudo o que isso representa naquela determinada situação, bem como o que acarreta no destino e no futuro das personagens principais e secundárias. A questão do ambiente e da arquitetura são parte importante daquele núcleo narrativo (MOURA, 2015).

---

<sup>90</sup> Assim, a casa não vive somente o dia a dia, no fio de uma história, na narrativa da nossa história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, voltam às lembranças das antigas moradias, viajamos até o país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. [...] Reconfortamo-nos revivendo lembranças de proteção. Alguma coisa fechada deve guardar as imagens deixando-lhes seus valores de imagens. As lembranças do mundo exterior nunca terão a mesma tonalidade das lembranças da casa. (BACHELARD, 1996, p. 201)

No que concerne ao romance *Jane Eyre*, percebemos que há exatamente cinco espaços primordiais na trajetória da heroína de Charlotte Brontë, Gateshead Hall, a casa em que vivia com os tios, Lowood Institution, o internato, onde a matriculam e passa vários anos de sua vida, Thornfield Hall, local onde exerce o papel de preceptora e que se classifica como o espaço de maior dedicação de narrativa, Moor House e Ferndean – estes dois últimos são espaços em que destina pouca atenção, visto que, além de conhecer o restante de sua família, pôde ponderar o bastante para voltar a Thornfield ao ouvir o sussurro de seu amado chamando por seu nome. Enquanto que, no primeiro romance, há dois espaços que roubam a cena por toda a história, a mansão do Morro dos Ventos Uivantes e a segunda propriedade de Thrushcross Grange. É de fundamental importância destacarmos a verdadeira situação em que as duas heroínas se encaixam nesses ambientes: a primeira, Jane, não pertence de fato a nenhum desses espaços e instituições, visto que, ao perder os laços com sua família, ficou a mercê dos cuidados dos tios, vivendo em sua propriedade como uma mera visita ou como uma espécie de serva que sua tia costumava mandar e desmandar da maneira que julgava ser a melhor. Quando esteve no colégio interno, assim como as outras meninas que se encontravam ali, Jane era apenas mais uma para os cuidados de pessoas estranhas. Na mansão de Thornfield Hall, trabalhando como a preceptora da filha do patrão, também era vista apenas como mais um membro da equipe de empregados, cuja função era manter os cuidados da casa e da família anfitriã. Sendo assim, podemos perceber que Jane possuía uma liberdade maior para transitar por esses espaços, já que protegida, até certo ponto, pela invisibilidade que sua situação pessoal e financeira a provia para a sociedade inglesa do século XIX, não apresentava os devidos vínculos que os papéis sociais ditavam para as posições sociais. Contudo, a situação em que Catherine Earnshaw se encontrava era exatamente o oposto de Jane, porque, ao contrário desta, aquela tanto pertencia à propriedade por ser a filha do dono de O Morro dos Ventos Uivantes. Essa função carrega consigo grandes responsabilidades, visto que há a tradição da família à qual as regras sociais determinam que Catherine cumpra com seu dever de fazer com que arranje um ótimo matrimônio e que a mansão continue na linhagem da família. Quando se muda definitivamente para a propriedade vizinha devido ao casamento ocorrido, Catherine passa da função herdeira para a função senhora da mansão, ou seja, seu dever agora é que cumpra com os cuidados com a propriedade e que garanta a linhagem necessária para que a família se

mantenha onde está e onde se encontra. Com isso, é possível afirmarmos que Catherine não é invisível aos olhos da sociedade que, para continuar funcionando para se manter a mesma antiga aristocracia inglesa, cobra dessa personagem que cumpra com sua função. Optar por construir uma vida com o suposto irmão de criação não é mais viável como teima acreditar até o final, levando à ruína de ambas as personagens.

Se considerarmos a verticalidade da casa, como sugere Bachelard, é possível enxergarmos com clareza a relevância e a influência que os espaços exercem sobre as personagens e sobre nós, leitores, conseqüentemente. A casa, portanto, é uma construção de imagens verticais, cujos andares e cômodos referem-se aos níveis do consciente e do subconsciente humano: o sótão e os quartos, as partes mais altas da casa, remetem ao nível dos sonhos e da imaginação, as salas de estar e de jantar, o primeiro andar das propriedades, relacionam-se com o nível do consciente, ou seja, com a camada mental que, depois de formada e amadurecida, sabe que, para conviver em grupo e para sobreviver a ele, deve esconder e mascarar, em nome das aparências, os verdadeiros sonhos e vontades, e, por fim, o porão, o nível do subsolo, refere-se ao nível do inconsciente, parte do psicológico humano em que guardamos as vontades e os desejos mais íntimos que, em algumas vezes, nem sabemos que estão ali (MOURA, 2015). Com essa estruturação da casa segundo as relações primárias que estabelecemos desde o início da vida, podemos perceber que as passagens decisivas de ambos os romances trabalhados nessa pesquisa se passam de acordo com esse esquema: Catherine Earnshaw almeja satisfazer sua vontade de permanecer com Heathcliff quando sonha em seu quarto inúmeras maneiras de como fazer seus planos funcionarem; é na sala de estar que recebe o cortejo de Edgar Linton e suas propostas de casamento, instante em que apenas obedecia às cobranças de terceiros e correspondia às expectativas de uma mulher da sua posição; é nas charnecas, espaço afastado e, em detrimento disso, as regras sociais não se aplicam devido ao fato de que as regras da natureza diferem das regras arbitrariamente criadas por culturas diversas, que Catherine e Heathcliff trocam as juras de amor e as promessas de futuro mais profundas e sinceras; é no quarto escuro, no segundo andar da mansão Thornfield, que Jane deve superar os traumas de infância ao ficar trancada no escuro por muitas horas até adormecer de cansaço; é na sala de estar em que Jane e seu patrão, senhor Rochester, se encontram e tem a oportunidade de se conhecerem com um diálogo igual – considerando a situação

das mulheres naquela determinada comunidade e época -, porém, regido pelos limites da civilidade; é no sótão que o próprio senhor Rochester esconde a primeira esposa, que tomada pela loucura, não é mais aceita a viver em conjunto; é no seu quarto que Jane nos apresenta os sonhos mais assustadores e os medos mais irracionais com fantasmas e maçanetas que se movem sozinhas.

The red-room was a spare chambre, very seldom slept in: I might say never, indeed, unless when a chance influx of visitors at Gateshead Hall rendered it necessary to turn to account all the accommodation it contained: yet it was one of the largest and stateliest chambers in the mansion. A bed supported on massive pillars of mahogany, hung with curtains of deep red damask, stood out like a tabernacle in the centre, the two large windows, with their blinds always drawn down, were half shrouded in festoons and falls of similar drapery; the carpet was red; the table was covered with a crimson cloth; the walls were a soft fawn colour, with a blush of pink in it; the wardrobe, the toilet-table, the chairs, were of darkly-polished old mahogany. (BRONTË, 1994, p. 15)<sup>91</sup>

Sendo assim, a literatura gótica surge no momento em que o romance inglês, que já havia incluído, no âmbito literário, os conflitos morais e de comprometimento que a sociedade moderna vinha a experimentar na exaustão de um período extremamente racional, como o Iluminismo. O gênero gótico é, então, o meio pelo qual os maiores medos da mentalidade e do pensamento social se expressam nas narrativas literárias, apresentando elementos claramente aterrorizantes, como fantasmas, lugares escuros e sombrios e identidades secretas, mas tendo como alvo problemas centrais, como os dois romances das irmãs Brontë nos mostram: a mistura de sangue entre classes sociais diferentes e a perda do controle da mente, conforme os estudos psicanalíticos se aproximavam de Freud e Jung.

#### **4. Algumas considerações**

Os dois romances objetos de pesquisa deste trabalho são exemplos de narrativas que se mantêm atuantes e funcionais: Catherine Earnshaw e Jane Eyre pertencem a romances de mesmo gênero, mas que apresentam estruturas diferentes: *O morro dos ventos uivantes* possui uma estrutura de saga, ou seja, temos a presença

---

<sup>91</sup> O quarto vermelho era uma câmara em forma de um quadrado, muito pouco usado; eu posso dizer, certamente, que a não ser que um fluxo de visitantes na propriedade Gateshead tornasse necessário o trabalho de toda a acomodação que o quarto exigia, este seria arrumado: ainda assim, esse cômodo era um dos maiores e mais abandonados da mansão. Uma cama, apoiada por quatro pilares de mogno, pendurava cortinas de cor vermelha e se portava como um tabernáculo no centro do quarto; as duas janelas grandes, com suas persianas sempre abaixadas, eram envoltas em festões de tapeçaria semelhante; o carpete era vermelho; a mesa, localizada nos pés da cama, era coberta por uma capa de carmesim; as paredes eram de uma cor suave com detalhes rosas; o roupeiro, as cadeiras eram de um mogno velho, escuro e muito polido. (nossa tradução)

de uma família tradicional que há muitos anos e gerações permanecem na mesma posição social e na mesma propriedade, e que, para continuar nesse nível, normas devem ser seguidas e papéis, desempenhados: o pai deve ter a segurança de passar sua herança para o filho mais velho, enquanto a mãe deve ensinar às filhas a manter os padrões e a contrair matrimônios que não permitam que a posição dessas mulheres decaiam perante a sociedade.

Em toda a leitura, fica exposto, em primeiro lugar, que o comportamento esperado de um indivíduo é fruto, a partir de seu sexo, dos pactos sociais referentes ao gênero em uma conjuntura social característica (HEILBORN, 1999). Em segundo lugar, a relação hierárquica social estabelecida entre homem e mulher: a mulher como um bem, um objeto, sobrepujado ao homem e ao domínio patriarcal. Por conseguinte, fica exposto, em terceiro lugar, o casamento como processo que alicerça o núcleo familiar e as relações, os contratos, entre famílias. Dessarte, Catherine, que se casa durante a narrativa, ao contrário de Jane Eyre, por exemplo, não transita entre espaços que não as propriedades e espaços da natureza, não tem ofícios nem uma colocação política ou de poder. *O morro dos ventos uivantes*, expõe com primor as composições reais da sociedade patriarcal, contextualiza a dominação do homem sobre a mulher trazendo as características binárias essenciais. Seriam essas características, segundo Maruro (1992), a cisão público/privado, principio eficaz para a opressão da mulher, e as cisões sexualidade/afeto, conhecimento/emoção, homem/homem e homem/natureza.

Nessa sociedade patriarcal,

(...) somente o homem representa o tipo humano pleno, digno de ser cidadão (...). Não a liberdade, mas a dependência legal, social, econômica e, como ainda veremos, a dependência moral é o 'direito natural' originário que cabe à fêmea da espécie (...). Embora quase toda doutrina destaque expressamente a 'igualdade racional' e entenda com isso o 'igual valor' dos sexos. (WEBER, 1907, p. 299)

Dessa forma, Catherine, segundo a análise realizada, por adotar um posicionamento socialmente abusivos e censurável acaba isolada em si até o desfecho de sua morte. Assim, Catherine mantém-se presa em movimento pendular entre as duas mansões no interior da Inglaterra, mas, como podemos observar, a maneira que encontrou para que pudesse voltar a casa da infância e permanecer com seu amado foi transcender as barreiras da morte: Catherine e Heathcliff se consomem

no fogo de suas emoções para se tornarem os dois fantasmas que assombram os campos da região que funcionam como cenário para o romance.

Jane Eyre é igualmente invisível socialmente, mas, ao contrário de Catherine, ela aproveita de uma liberdade maior de ir e vir entre espaços. A liberdade de Jane se deve ao fato de não ser a filha de ninguém. Jane é órfã e por isso não está sob a jurisdição de ninguém, apenas dela mesma e do que é social e moralmente aceito.

A narrativa da trajetória dessas duas personagens atinge, nós, leitores, visto que acompanhamos o crescimento e amadurecimento delas ao passar pelas fases e pelas podas sociais que também tivemos que encarar e que sofrer para chegar à vida adulta. O romance, combinado com o gótico, expõe as situações conflituosas que aquele determinado grupo dentro da sociedade está enfrentando, porém, não encontra a solução necessária. Não é o seu propósito, e, sim, encontrar o equilíbrio dentro da narrativa ao revelar os verdadeiros horrores que amedrontam esses sujeitos, tornando essas obras, além de tudo, uma espécie de registro. A exposição dessas duas realidades fragmenta a nossa própria experiência de mundo, deslocando-nos de nossa zona de conforto na medida em que devemos reconstruir nosso senso de realidade novamente ao nos depararmos com tais encenações.

## REFERÊNCIAS

- AUSTEN, Jane. **Northanger Abbey**. New York: Norton Critical Edition, 2004.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danese. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BIRMAN, Joel. O sujeito na leitura. In: BIRMAN, Joel. **Por uma estilística da existência**. São Paulo: Editora 34, 1996.
- BOLTER, Jay David; Grusin, Richard. **Remediation: understanding new media**. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- BRONTË, Charlotte. **Jane Eyre**. Penguin Popular Classics, 1994.
- \_\_\_\_\_. **Villette**. New York: Harper Collins Publishers, 2010.
- BRONTË, Emily. **Wuthering heights**. Wordsworth Classics: London, 2000.
- CHASE, Richard. The Brontës, or myth domesticated. In: O'CONNOR, William (Ed.). **Form of modern fiction**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1948.
- ECO, Umberto. **The role of the reader: explorations in the semiotics of texts**. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- FREUD, Sigmund. "The uncanny". In: Freud, Sigmund. An infantile neurosis and other works. London: The Hogarth Press, 1955.
- GARNIER, P. **O matrimônio considerado nos seus deveres, relações e efeitos conjugais**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1979.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Yale: Nota Bene, 2000.
- HEILBORN, Maria Luiza; SORJ, Bila. **"Estudos de Gênero no Brasil"**. Sociologia. São Paulo: Sumaré/Anpocs, 1999.

HEILMAN, Robert. Charlotte Brontë's 'New' Gothic. In: Hathburn, Robert C. and JR, Martin Steinman. **From Jane Austen to Joseph Conrad**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1958.

HOFFMANN, E. T. A. "**O homem de areia.**" Tradutor não nomeado. São Paulo, Círculo do Livro, 1980.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos**. Trad. Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MARONI, Amnérís. **Jung: o poeta da alma**. São Paulo: Summus Editorial, 1998.

MOSER, Thomas.. What is the matter with Emily Jane?: conflicting impulses in Wuthering heights. **Nineteenth-century fiction**, vol. 17, No. 1. p. 1-19, 1962.

Moura, C. N. **A Tradição e o Gótico em O Morro dos Ventos Uivantes, de Emily Brontë**. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

NEUMANN, Erich. **História da origem da consciência**. São Paulo: Cultrix, 2013.

POLL, Daniel. **What Jane Austen ate and Charles Dickens: from fox hunting to whist – the facts of daily life in 19th century England**. New York: Touchstone, 1995.

SARACENO, Chiara. **Sociologia da Família**. Lisboa: Estampa, 1997.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **The coherence of Gothic conventions**. New York: University Paperback, No 930 Methuen, 1986.

WALPOLE, Horace. **The castle of Otranto**. New York: Oxford University Press, 1996.

WEBER, Marianne. **Ehefrau und Mutter in der Rechtsentwicklung. Eine Einführung**. Tübingen: Mohr Siebeck, 1907.