

**“Deixe-me entrar”, “deixe-me sair”:** uma janela entre *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë e *Vulgo Grace*, de Margaret Atwood

**“Let me in”, “let me out”:** a window betwixt *Wuthering Heights*, by Emily Brontë, and *Alias Grace*, by Margaret Atwood

Natália Gonçalves de Souza Santos<sup>1</sup>

*Não é necessário ser um Quarto – para ser Assombrado –  
Não é necessário ser uma Casa –*

Emily Dickinson (1863)

**RESUMO:** Este artigo propõe uma aproximação entre duas obras que podem ser alocadas dentro da tradição literária gótica: *O morro dos ventos uivantes* (1847), da autora inglesa Emily Brontë e *Vulgo Grace* (1996), da autora canadense Margaret Atwood. A partir da identificação de um diálogo intertextual, discute-se a presença da metáfora da janela em ambas as obras, compreendida como espécie de tópica literária que representa o caráter limiar das personagens, esmagadas por uma série de interditos. A janela também pode figurar como possibilidade de fuga, por vezes, concretizada apenas com o auxílio do sobrenatural. Argumenta-se que a presença dessa metáfora em romances de épocas distintas sugere tanto o necessário e produtivo processo de apropriação da herança literária, quanto a permanência de medos e tiranias do passado no presente, fazendo com que a narrativa gótica possa ser vista como espaço de resistência para mulheres.

**PALAVRAS-CHAVE:** romance gótico; literatura inglesa; literatura canadense; intertextualidade

**ABSTRACT:** This article proposes to observe a convergence between two works that can be placed within the gothic literary tradition: *Wuthering Heights* (1874), by English writer Emily Brontë, and *Alias Grace* (1996), by Canadian writer Margaret Atwood. Based on the identification of an intertextual dialogue, the article discusses the presence of the window as metaphor in both works and interprets it as a sort of literary topic that represents the liminal nature of the characters, crushed by a series of interdicts. The window can also render the feasibility of escape, at times, accomplished only with supernatural assistance. It is argued that the presence of this metaphor in novels of distinct periods implies both the necessary and productive process of appropriation of the literary heritage, and the permanence of fears and tyrannies of the past in the present, suggesting that the gothic narrative might be seen as a space for women's resistance.

**KEYWORDS:** gothic novel; English literature; Canadian literature; intertextuality

---

<sup>1</sup> Doutora pelo PPG Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Docente da UESPI - Campus Floriano.

## ***Introdução***

O romance *Vulgo Grace* (2017 [1996]) se compõe, assim como diversas outras obras contemporâneas, a partir da apropriação de fatos históricos, vindo a promover o baralhamento entre as fronteiras da história e da literatura, bem como a relativização de narrativas hegemônicas acerca do passado. Esse procedimento é aludido por Margaret Atwood no posfácio da obra, no qual ela explica ao leitor que partiu de um acontecimento que teve lugar no Canadá da década de 1840: o duplo assassinato do proprietário rural Thomas Kinnear e de sua governanta e suposta amante Nancy Montgomery. Dois servos da casa, James McDermott e Grace Marks, foram acusados e condenados à morte pelos crimes, sendo apenas o primeiro efetivamente executado. A participação da segunda, que contava dezesseis anos à época dos fatos, nunca ficou totalmente esclarecida, sendo a sua pena comutada em prisão perpétua e, mais de trinta anos depois, em perdão.

Mesmo tendo se apoiado em vasto material jornalístico sobre os crimes, assim como registros das instituições pelas quais Grace passou, as dúvidas em torno da mulher que se converte em protagonista da obra estão longe de ser elucidadas. Por isso, nas palavras de Atwood, “onde meras insinuações ou simplesmente lacunas aparecem nos registros, eu me senti livre para inventar” (ATWOOD, 2017, p. 509). Assim, a autora cria uma situação em que a própria Grace tem a oportunidade de expressar (ou criar) a sua versão dos fatos, urdindo ela mesma o enredo de sua vida, enquanto busca resgatar as memórias supostamente perdidas do dia dos eventos, por meio dos rudimentos psicanalíticos aplicados pelo médico Simon Jordan. Para além desse processo de metaficção historiográfica, outra característica que, em geral, faz com que as obras de Atwood sejam associadas ao pós-modernismo é o uso da paródia (HUTCHEON, 1991) que, a partir da revisitação de gêneros do passado, permite retomar e mesmo subverter convenções da tradição literária.

Em *Vulgo Grace*, devido à cronologia do evento resgatado pela autora, há a retomada da Era vitoriana e, conjuntamente, a das narrativas góticas oitocentistas, cujas principais convenções parecem se encaixar a contento no projeto da obra. Se uma definição do que seria o gótico literário está longe de ser um ponto pacífico entre seus estudiosos, não chega a causar celeuma associar elementos tais quais o medo (MOERS, 1974, p. 1) e o choque (HUME, 1969) aos principais efeitos buscados por esse gênero. A fim de provocá-los no leitor, a obra dita

gótica também faz uso do suspense, da violência, da sexualidade por vezes levada a um impulso abusivo e da interferência do sobrenatural, gerando, assim, uma atmosfera sombria e estranha.

Para além desses elementos que são, talvez, de reconhecimento mais imediato, um dos maiores artifícios explorados pelas narrativas góticas é, na visão de Robert D. Hume, a sua ambiguidade. Para o autor,

O romance gótico não oferece conclusões. Em sua forma mais desenvolvida, ele busca envolver o leitor em um mundo especial, em cuja atmosfera maligna, o homem é apresentado sob circunstâncias adversas. Ele enfatiza a reação psicológica ao mal e conduz a um emaranhado de ambiguidade moral para o qual respostas significativas não podem ser encontradas (HUME, 1969).<sup>2</sup>

Sem oferecer, ao final, uma mensagem ou decodificação de valores, que viriam a apaziguar os anseios do leitor, a narrativa gótica destaca as contradições insolúveis do humano. Uma tal ambiguidade se dá, em grande parte, por meio da construção dos e das protagonistas, cujo perfil é difícil de ser delineado e, em última instância, julgado.

Na contemporaneidade, esse traço fundamental aparece reformulado por meio daquilo que Maria Beville chama de gótico pós-moderno, que tem como uma de suas principais marcas, para além do caráter experimental do texto e de sua proposta metaficcional, o medo humano de perder a própria identidade. Dentro da convenção gótica, essa condição pode se dar por meio do motivo do duplo, da possessão sobrenatural, ou *doppelgänger* (BEVILLE, 2009, p. 201). Sabe-se que essa questão aparece no enredo de Atwood até mesmo como possível solução para o enigma dos assassinatos, os quais teriam, então, sido cometidos pela falecida Mary Whitney, também serva e amiga de Grace, que morreu em decorrência de um aborto malsucedido. Porém, tal solução pode não passar de um embuste tramado por Grace em parceria com seu antigo amigo, o mascate Jeremiah, que se passa por respeitável hipnotizador. Esse encaminhamento permite também que o passado, como é de praxe no gótico literário, continue assombrando o presente, por meio de consequências funestas, uma vez que é a circunstância trágica da morte de Mary que faz com que ela se converta numa espécie de espectro maligno, que toma o corpo e a mente de sua amiga.

Para além de todas essas possibilidades de diálogo com o gótico que se pode identificar no romance de Margaret Atwood, este artigo pretende explorar a questão do aprisionamento feminino que nele ocorre não apenas pelo encarceramento literal da protagonista, mas por meio

---

<sup>2</sup> the Gothic novel offers no conclusions. In its fully developed form it attempts to involve the reader in a special world in whose atmosphere of evil man is presented under trying circumstances. It emphasizes psychological reaction to evil and leads into a tangle of moral ambiguity for which no meaningful answers can be found (As traduções presentes neste artigo são de minha responsabilidade. Para os textos literários, optei pelo uso de traduções já publicadas).

de seu silenciamento e das opções de ação que ela tem em sua trajetória. Para tanto, intenta-se compreender esse tipo de representação feminina, aliás, bastante utilizada pelas obras dessa cepa, a partir da relação intertextual entre *Vulgo Grace* e *O morro dos ventos uivantes* (1967 [1847]), de Emily Brontë. Num primeiro momento, o artigo resgata o primeiro diálogo intertextual entre essas duas obras, que se dá por meio da utilização de trechos do poema “A prisioneira”, de Brontë, como epígrafe do romance de Atwood. A partir dessa primeira interligação, aventa-se outras similitudes como, por exemplo, a multiplicidade de narradores adotada nos dois romances, embora não se ignorem também as divergências que possam haver no emprego de uma estratégia narrativa similar. Por fim, analisa-se a presença da metáfora da janela que contribui para a caracterização das personagens Grace Marks, Catherine Linton e Heathcliff. Mesmo que *Vulgo Grace* faça uma retomada paródica do trecho que fundamenta a comparação aqui empreendida e que vem anunciada pelo título deste trabalho, a situação basilar é a mesma: os cerceamentos impostos às mulheres séculos afora.

### *As prisioneiras*

Sabe-se que a retomada de textos da tradição literária é de fundamental importância para a concretização dos experimentos levados a cabo por obras da pós-modernidade, podendo constituir-se, dentro do quadro de efeitos buscado pela narrativa gótica, como vozes fantasmiais do passado que continuam assombrando o presente (DOBLAS, 2005, p. 91). No caso da obra contemporânea em questão, pode-se notar que Margaret Atwood procura reforçar sua tentativa de diálogo com um cânone oitocentista e, de forma particular, com uma literatura considerada mais sombria, através de citações diversas que abrem os capítulos do romance, funcionando como epígrafes. Dentre elas, encontram-se fragmentos de Edgar Allan Poe, Susanna Moodie, Nathaniel Hawthorne, Emily Brontë, entre outros.

Para o propósito da reflexão aqui empreendida, é digno de reparo o livro trazer, logo em seu início, duas estrofes do poema “A prisioneira”, escrito por Emily Brontë, o que revela tanto o desejo de Atwood de se aproximar da autora inglesa, quanto a possibilidade de interconectar a sua protagonista e a figura representada nos versos, escritos à altura de 1845:

A cativa ergueu o rosto; era suave e brando  
Como santa esculpida em mármore; ou criança de peito dormitando;  
Era tão suave e brando, tão doce e claro,  
A dor não poderia traçar ali nem uma ruga, nem  
A tristeza, a sua sombra!

A cativa ergueu a mão e apertou-a contra a fronte;

“Fui atingida”, disse, “e agora estou sofrendo;  
Mas são de pouca valia seus grilhões e ferros fortes;  
E, mesmo forjados em aço, não poderiam me  
Prender por muito tempo... (BRONTË APUD ATWOOD, 2017, p. 29)

A bela jovem encarcerada, que se mostra, a princípio, indefesa, remete a uma das facetas que Simon Jordan entrevê em sua primeira visita à Grace. Porém, num rápido jogo de luz, quase tão rápido e sutil quanto a passagem de uma estrofe a outra do poema acima, a figura frágil e medieval que ele entrevira, converte-se numa figura mais resistente e mesmo comezinha:

A luz matinal penetrava obliquamente na cela através da pequena janela no alto da parede, iluminando o canto onde ela estava. Era uma imagem quase medieval em suas linhas simples, sua claridade angular: uma freira na clausura, uma donzela prisioneira na torre, à espera da morte na fogueira no dia seguinte ou então da chegada do herói que virá salvá-la no último instante. [...]  
Então Grace deu um passo à frente, saindo da luz, e a mulher que ele vira um instante atrás de repente já não estava mais ali. Em seu lugar, havia uma mulher diferente – mais aprumada, mais alta, mais confiante, usando o vestido convencional da penitenciária, com uma saia de listras azuis e brancas sob a qual se viam seus pés, de maneira nenhuma descalços, mas em sapatos comuns. (ATWOOD, 2017, pp. 72 e 73)

A situação de enclausuramento compreendida nessas duas situações como possivelmente irreversível, faz com que a probabilidade da abertura voluntária de uma porta para a liberdade seja vista como inacessível. Dentro dessa conjuntura, nada mais apropriado a uma condenada do que uma janela pela qual ela possa escapar, de forma literal ou não. Dessa forma, passa-se a considerar pontos de convergência e divergência entre os dois romances em estudo a partir do uso que eles fazem da metáfora da janela, uma vez que, mesmo que sejam bastante distintas, as protagonistas femininas vivenciam situações concretas ou não de aprisionamento.

Esse uso recorrente sugere que, nas diferentes temporalidades nas quais se desenvolveu, a narrativa gótica se prestou a representar, por meio do seu viés fantasioso, as variadas prisões femininas e as (im)possibilidades de “fuga” que lhe são aventadas, constituindo-se, assim, como um espaço de resistência em potencial. A janela, então, apresenta-se como uma espécie de saída (não necessariamente rumo ao exterior, como se verá) para que as protagonistas assumam comportamentos que lhe são interditos do ponto de vista da moral vitoriana, considerada como época de forte opressão comportamental, sobretudo no que tange às mulheres (CARPEAUX, 1982, p. 1407). Além de remeter a essa fuga, a janela pode funcionar como metáfora do caráter fronteiro que as protagonistas devem assumir para sobreviver, convertendo-se, dentro da convenção gótica, em ligação entre o passado e o presente, o real e o sobrenatural.

### *Tessituras narrativas*

Para além da metáfora da janela e da perspectiva do aprisionamento feminino, que será analisado mais à frente, é interessante destacar um outro ponto de aproximação entre as obras, vindo a contribuir para o efeito de emaranhamento causado no leitor, característica esta que se estende, como uma espécie de teia, à condição das personagens: trata-se do seu mecanismo narrativo. Tanto *O morro dos ventos uivantes* quanto *Vulgo Grace* contam com múltiplos narradores que apresentam diferentes pontos de vista sobre os acontecimentos transcorridos, o que faz com que nenhuma das obras garanta uma relativa segurança quanto à legitimidade do que é narrado. Ambas são organizadas a partir de relatos de memórias de seus personagens, o que reforça não só a parcialidade do que é contado, mas a possível seleção a partir daquilo que se lembra e/ou se escolhe lembrar.

Na obra oitocentista, os primeiros contatos do leitor com a paisagem árida e castigada pelos ventos inclementes, num cantão isolado do condado de Yorkshire e a vetusta casa, sombria e algo abandonada, são fornecidos pelo sr. Lockwood. Já a dramática história de amor de Catherine e Heathcliff é recontada a ele por Nelly Dean, serva que o acolhe em Thrushcross Grange, perfazendo um método narrativo que Terry Eagleton descreve como similar às caixas chinesas (2005, p. 97). Além dos narradores propriamente ditos, a obra é entremeada por cartas e diários, sugando o leitor para uma atmosfera de intimidade e solidão.

O complexo encaixe e a ausência de uma dimensão metanarrativa n' *O morro dos ventos uivantes* que ressalte ao leitor a parcialidade dos narradores, já que, ainda de acordo com Eagleton, Nelly é claramente avessa a Heathcliff e Lockwood é um observador obtuso, faz com que seja ainda mais difícil apreender “se Heathcliff é herói ou demônio, Nelly Dean, astuta ou estúpida, Catherine Earnshaw, heroína trágica ou criança mimada”<sup>3</sup> (EAGLETON, 2005, p. 97). Amor e ódio, bem e mal permanecem, assim, misturados e mesmo inseparáveis através da narrativa, fazendo pensar na ideia de um ‘romance dialógico’ (EAGLETON, 2005, p. 97), o que ocasionou, como é sabido, uma áspera recepção à época, sobretudo, por tratar-se de uma autora mulher, que lidava com assuntos tão incondizentes com a fragilidade atribuída ao seu sexo.

Essa mesma ambiguidade perpassa *Vulgo Grace*. Porém, como a obra, devido aos seus procedimentos composicionais, é lida como parte do pós-modernismo, a dimensão metanarrativa mostra-se mais evidente, seja por meio dos fragmentos de jornais que abrem os

---

<sup>3</sup> “whether Heathcliff is hero or demon, Nelly Dean shrewd or stupid, Catherine Earnshaw tragic heroine or spoilt brat”.

capítulos, seja por outros tipos de relatos da época, sugerindo a preocupação da autora em atenuar a linha entre história e ficção e a possível relativização dos discursos. Ademais, como maneira de parodiar o seu antecessor oitocentista, o romance é também entrecortado por um emaranhado de cartas, com destaque para as trocadas entre Simon Jordan e o seu círculo familiar e social.

É por meio delas que o leitor vem a saber, já próximo ao final do livro, que o próprio médico, que tanto procurou reconstituir a memória de Grace por meio de sessões rudimentares de psicanálise, acaba por perder a memória, devido a um acidente durante a sua participação numa guerra. Antes, porém, ele é absolutamente enredado pela suposta assassina, vindo a comprometer o seu distanciamento científico, que dá lugar ao desejo obsessivo de saber a verdade e ao desejo pela própria paciente. Para Rosario Doblas, há uma inversão de papéis em determinados segmentos do romance, na qual o operador dos procedimentos médicos, detentor do conhecimento científico, torna-se como que hipnotizado pela voz de sua paciente (DOBLAS, 2005, p. 95)

A impossibilidade de resolução do enigma é reforçada pela tomada de palavra de Grace, algo que não ocorre em *O morro dos ventos uivantes*, narrativa a qual não se tem acesso imediato à protagonista. Grace, hábil costureira desde a infância, tece conscienciosamente sua narrativa. O fragmento seguinte permite que o leitor tenha contato com esse processo de escolha, como também com o silenciamento ao qual a personagem, que ocupa um lugar subalterno na hierarquia social representada tanto por ser mulher como por ser pobre e muito jovem, é submetida:

O que devo contar ao dr. Jordan sobre esse dia? Porque agora já estamos quase lá. Lembro-me do que disse quando fui presa e o que o sr. MacKenzie, o advogado, disse que eu deveria dizer e o que eu não disse nem mesmo a ele e o que eu disse no julgamento e o que eu disse depois, que também foi diferente. E o que McDermott disse que eu disse e o que os outros disseram que eu devo ter dito, pois há sempre aqueles que lhe atribuem suas próprias falas e as colocam diretamente em sua boca, e esse tipo de gente é como os ventríloquos, que podem projetar a voz, nas feiras e nos espetáculos, e você não passa de seu boneco de madeira. E foi assim no julgamento, eu estava lá no banco dos réus, mas bem poderia ser uma boneca de pano, com enchimento e cabeça de porcelana, e eu estava encerrada dentro dessa boneca de mim mesma e minha verdadeira voz não conseguia sair (ATWOOD, 2017, p. 326)

Dessa forma, a ambiguidade final da obra gótica, que busca justamente acentuar ao leitor a contradição do caráter humano, ainda mais em meio a situações complexas, por vezes, sobrenaturais, é plenamente alcançada. O processo de perda da identidade, que alcançará um ápice na sessão de hipnose, já se faz sentir aqui por meio das metáforas utilizadas pela narradora, que ora se compara ao boneco de um ventríloquo, ora com uma boneca de porcelana,

ou seja, objetos que lembram a forma humana, mas que são manipulados por outros. Ademais, a partir desses relatos, fica-se sabendo o percurso da personagem até ali ou, por outro lado, a versão que ela constitui desse percurso, em meio ao qual multiplicam-se aprisionamentos e janelas fechadas.

### ***Identities oscilantes***

A fim de analisar psicologicamente seus personagens, a narrativa gótica legou uma galeria específica de personagens, que certamente se baseia nos papéis de gênero desempenhados dentro da sociedade burguesa, que vieram se consolidando a partir do século XVIII. Nos termos de Hume, no romance gótico e, mais especificamente, no Gótico-horror, que busca causar o choque não por meio de crueldades sangrentas, mas, pela ambiguidade moral, envolta no suspense, o protagonista masculino pode ser pensando como sendo um ‘herói-vilão’. Assim, “Ambrosio, Victor Frankenstein, e Melmoth são homens de extraordinária capacidade que são paulatinamente convertidos a propósitos maléficos pelas circunstâncias”<sup>4</sup> (HUME, 1969).

Essa alma perdida, dotada de beleza física algo exótica, cujo passado é misterioso e atormentado, – fonte do herói byroniano, cuja grande voga se deu no oitocentos, será alvo de um ardente fascínio junto a jovens, em geral, despreparadas às malícias do mundo, dado que encarceradas pela vigilância patriarcal. Na visão de Ellen Moers, o tipo da ‘jovem perseguida’ vem à tona notadamente com as obras de Ann Radcliffe (1764 – 1823):

Ela também fez do romance gótico uma espécie de rito de puberdade fictício para jovens mulheres. Suas heroínas são sempre boas filhas, seus vilões, cruéis, figuras paternas dolorosamente atraentes, para as quais seus amantes são finalmente aceitos como figuras palidamente satisfatórias, mas apenas depois que os julgamentos paternos e torturas perpassam a heroína (1974, p. 3).<sup>5</sup>

Às personagens femininas que se arriscam a sair do lugar de virgem indefesa cabe, dicotomicamente, o papel de *femme fatale*, de encarnação demoníaca e transgressora, sendo, com frequência, convertidas em espectro maligno, que assombra aqueles que as repeliram e as afastaram do convívio social.

---

<sup>4</sup> “Ambrosio, Victor Frankenstein, and Melmoth are men of extraordinary capacity whom circumstance turns increasingly to evil purposes”.

<sup>5</sup> “She also made the Gothic novel into a make-believe puberty rite for young women. Her heroines are always good daughters, her villains bad, cruel, painfully attractive father figures, for which her lovers are at last accepted as palely satisfactory substitutes, but only after paternal trials and tortures are visited upon the heroine”

A constituição dessas duas tradições de representação feminina consolidadas, respectivamente, pelas obras de Mrs. Radcliffe e Matthew Gregory Lewis (1775 – 1818) faz com que Copati e LaGuardia possam, acuradamente, dizer que “Grace Marks oscila entre os estereótipos tipicamente atribuídos às mulheres no gótico oitocentista” (2013, p. 30). Ela ajusta-se, assim, à identidade pós-moderna, que é “fragmentada e camaleônica, adequada a diversas necessidades, sem ser definida por nenhuma de suas facetas específicas” (COPATI e LAGUARDIA, 2012, p. 21).

Cabe também dizer que esse câmbio identitário pode ser pensado em função do diálogo intertextual que *Vulgo Grace* trava com *O morro dos ventos uivantes* e, nesse sentido, a oscilação da personalidade de Grace não se dá apenas ante a esses dois polos femininos, mas também pende para a constituição do personagem gótico masculino. Se, a princípio, a proposta desse artigo é discutir questões mais imediatamente ligadas às protagonistas femininas, vale a pena considerar também a figura do herói-vilão Heathcliff. A fim de justificar esse *détour*, pode-se partir do fato de que a obra de Emily Brontë sugere, até certo ponto, a aproximação entre as personalidades das personagens Catherine e Heathcliff, a medida em que, numa das passagens mais importantes do romance, Catherine, ao confessar a Nelly seu amor pelo amigo de infância, bem como a impossibilidade de se casar com ele, afirma ser ela mesma Heathcliff (BRONTË, 1967, p. 77). Por isso, a constituição dessa personagem também pode contribuir para apertar os laços entre os dois romances.

Um dos traços que causam a repulsa e a desconfiança dos habitantes da propriedade para com o menino encontrado sozinho, vagando pelas ruas de Liverpool e acolhido pelo velho Earnshaw é a sua aparência física – a pele e os cabelos escuros, a profusão de pelos, a língua estranha –, que denota a sua condição de estrangeiro, talvez um cigano. Para Terry Eagleton, devido às circunstâncias do seu encontro pelo pai de Catherine, seria muito possível que Heathcliff fosse proveniente da Irlanda, país que, em meados da década de 1840 (2005, p. 91), sofria a Grande Fome, exportando seus habitantes para a Inglaterra e para o continente norte-americano. Numa dessas ondas de imigração, a terra irlandesa, tal qual talvez fizera com Heathcliff, também expulsara Grace e os seus numa desconfortável e mísera viagem pelo Atlântico, vindo a aportar no Canadá, sendo este um dos poucos dados que concretamente se pode comprovar de toda a sua história.

Essa possível cidadania irlandesa comum importa devido ao estereótipo que se constrói em relação ao irlandês ao longo do oitocentos, sobretudo na Inglaterra: selvagem, lunático, violento, subversivo e grosseiro são características constantemente atribuídas ao hóspede dos

Earnshaw, uma natureza que também pode ser associada à visão que se tem sobre Grace, no Canadá. Trata-se, nesse ponto, do medo que ‘o outro’ desperta e que desde muito foi desenvolvido pelas histórias góticas, haja vista a sua localização em territórios distantes geograficamente e o protagonismo daninho de estrangeiros caso, por exemplo, d’*O italiano* (1797), de Mrs. Radcliffe. Acrescenta-se que a origem de Grace tende a ser vista como algo perigoso num país como o Canadá, cuja composição multiculturalista pode gerar, em determinados seguimentos sociais, inquietações quanto à impossibilidade de definição precisa de uma unidade cultural e a constante necessidade do país de estimular a entrada do estrangeiro (COPATI & LAGUARDIA, 2013, p. 35). Desse ângulo, pode-se também presumir que a jovem imigrante teria mais potencial de ser sentenciada e encarcerada, aniquilando, assim, o perigo que ela potencializa.

Porém, as condições às quais Grace e sua família são submetidas na travessia do Atlântico, a posição de exploração e assédio a qual a jovem deve se sujeitar nas casas ricas de Toronto, bem como o tratamento recebido por Heathcliff no Morro dos ventos uivantes, depois da morte de seu protetor que, segundo a própria Nelly Dean, “seria capaz de transformar um santo num demônio” (BRONTË, 1967, p. 62), contribuem para que seus possíveis atos escabrosos venham a ser relativizados, conferindo a eles uma explicação sociológica. Mas não é esse gênero de explicação que se procura aqui, mas sim, a maneira como a convenção gótica lida com ela. E, nesse sentido, a viagem de Grace traz um primeiro elemento que será fundamental para a suposta irrupção das forças sobrenaturais na condução de suas ações.

Como se sabe, é durante a travessia marítima que Grace tem a primeira grande perda de sua vida:

Minha mãe morreu naquela noite. Gostaria de poder lhe dizer que ela teve visões de anjos no fim e que fez um belo discurso para nós em seu leito de morte, como nos livros; mas, se ela realmente teve alguma visão, guardou-a para si, pois não disse nem uma palavra, nem sobre elas nem sobre nada mais. Eu adormeci, embora pretendesse fazer vigília, e quando acordei de manhã ela estava tão morta quanto uma cavalinha, com os olhos abertos e fixos. E a sra. Phelan me abraçou, envolveu-me em seu xale, me deu um gole da garrafinha de aguardente que mantinha a seu lado como remédio e disse que me faria bem chorar e que ao menos a pobrezinha estava livre de seus sofrimentos e que agora estava no céu com os santos abençoados, mesmo sendo protestante.

A sra. Phelan também disse que *não tínhamos aberto uma janela* para deixar a alma sair, como era o costume; mas talvez minha pobre mãe não fosse julgada por isso, já que não havia janelas no porão de um navio e, portanto, nenhuma que pudesse ser aberta. Mas eu nunca tinha ouvido falar de tal costume (ATWOOD, 2017, p. 139, grifos meus).

Ao ouvir sobre essa crença, a jovem Grace passa a pensar que a alma de sua mãe ficara eternamente presa no porão do navio, qual “uma mariposa dentro de uma garrafa” (ATWOOD,

2017, p. 141). Na verdade, pode-se dizer que são os pesares desse primeiro trauma – para empregar termos de cunho psicológico caros a esse romance – que se acumulam dentro da futura serva, sem a oportunidade de fazer um luto adequado ou de expressar seus sentimentos, uma vez que ela teve que se ocupar do corpo da mãe, que é jogado ao mar, e cuidar de seus irmãos mais novos. Como se não bastasse, as mesmas circunstâncias serão reproduzidas quando da morte de Mary Whitney que, aliás, havia, de certa maneira, tomado o lugar da mãe de Grace, seja em afeto seja em cuidados dispensados.

Nesse segundo trauma, repete-se a circunstância da noite. Grace, mesmo com dificuldades, adormece próxima à amiga em sofrimento devido a um aborto clandestino e acorda com seu cadáver rijo na cama, “com os olhos abertos, olhando para o vazio” (ATWOOD, 2017, p. 198). O passado de agruras parece assombrar o presente mais auspicioso que ela jamais conhecera e, como a ecoar o trauma da morte da mãe, Grace, ao ser novamente encarregada de preparar a falecida, recorda-se da anedota da janela, dessa vez, com acréscimos importantes:

Agnes disse: É a maldição de Eva que todas nós temos que suportar e eu sabia que Mary teria rido daquilo. Então, eu ouvi a voz dela, perfeitamente clara, bem no meu ouvido, dizendo: *Deixe-me entrar*.

Fiquei alarmada e olhei direto para Mary, que a essa altura estava estendida no chão, enquanto fazíamos a cama. Mas ela não parecia ter dito nada; seus olhos ainda estavam abertos, olhando fixamente para o teto.

Então pensei, com uma onda de pavor: Mas eu não abri a janela. Atravessei o quarto correndo e a abri, pois eu devia ter ouvido errado e, na verdade, ela estaria dizendo: *Deixe-me sair*. Agnes disse: O que está fazendo? Está frio como gelo lá fora. E eu respondi: O cheiro está me enjoando. E ela concordou que o quarto devia ser arejado. Eu esperava que a alma de Mary voasse pela janela agora e não permanecesse ali dentro, sussurrando coisas no meu ouvido. Mas eu me perguntava se não seria tarde demais (ATWOOD, 2017, p. 200 e 201, grifos do original).

A intertextualidade com *O morro dos ventos uivantes* torna-se mais evidente nessa passagem, remetendo à cena, logo no início da obra, na qual o espectro de Cathy procura retornar ao seu antigo lar. É interessante o fato de Grace pensar não ter ouvido corretamente a mensagem do além expedida por sua amiga, pois isso reforça o mecanismo paródico do romance e parece empreender uma inversão da obra oitocentista: o espírito, na obra contemporânea, não quer entrar numa casa, mas numa pessoa, fazendo com o que os versos de Emily Dickinson utilizados como epígrafe deste artigo ganhem ressonância: é a própria Grace que passa a ser assombrada pela alma de Mary, convertida numa espécie de *femme fatale*.

Essa presença ficará oculta nela até se manifestar plenamente na sessão de hipnose/espiritismo em que Mary, falando através de Grace, confessa ter incitado os assassinatos, bem como um comportamento licencioso com seu patrão e com Mcdermott, seu suposto cúmplice. Vale dizer que, quando de posse de sua personalidade habitual, uma das

poucas lembranças que Grace afirma ter sobre o dia dos assassinatos é, justamente, a questão da janela fechada, uma vez que o cadáver de Nancy Montgomery é abandonado no porão: “— Eu me vi parada diante da casa, senhor, onde ficavam as flores. Sentia-me muito tonta e com uma forte dor de cabeça. Eu pensava: Tenho que *abrir a janela*; mas isto era tolice, já que eu estava do lado de fora” (ATWOOD, 2007, p. 351, grifos meus).

Para além de a situação de Nancy reproduzir, mais uma vez, um amargo fato do passado no presente de Grace, qual seja, a ligação irregular entre a serva e o patrão que, ocasiona, inclusive, uma gravidez indesejada, a sequência de janelas fechadas, sempre relacionada à morte de mulheres importantes em sua vida, sugere o acúmulo de traumas no seu interior, de dores com as quais ela não pode lidar e que, em última instância, irrompem e a assombram na forma do espectro de Mary. É por meio da possessão que ela pode externar, a partir de uma espécie de passagem criada por ela mesma, a dor e a violência a qual foi em todos esses eventos submetida. A pergunta acerca da veracidade dessa ocorrência sobrenatural não é tão pertinente quanto o fato de que, por meio dela, Grace extravasa aspectos de sua identidade, a raiva, a sexualidade, de uma maneira a qual ela parece não ter tido oportunidade anteriormente.

Por mais que o trecho anteriormente mencionado, que ressalta a aproximação entre *Vulgo Grace* e *O Morro dos ventos uivantes*, pareça invertido, pode-se dizer que a situação fundamental é a mesma: a impossibilidade imposta às mulheres de exercer plenamente os seus desejos, nos limites de um quadro de valores patriarcal, fazendo com que, dentro da convenção gótica, a materialização desses desejos e mesmo a plena expansão da personalidade esteja condicionado ao artifício do sobrenatural. Observar a personagem gótica Grace Marks a partir dos pontos de contato que ela possa ter com sua ascendente Catherine Earnshaw é compreender a sua identidade como ainda mais sujeita à oscilação e menos propensa ao encaixe em apenas um dos tipos femininos literariamente concebidos para a mulher oitocentista, tendo em vista que esta é tida como personagem transgressora, pouco angelical, e mesmo arrogante e caprichosa.

Em que se pese os privilégios de sua condição social, que fazem com que ela ocupe um lugar drasticamente distinto, na escala social, do ocupado pela personagem de Atwood, Cathy se vê também premiada pelas imposições de seu tempo. Esses entraves acabam orientando as escolhas que ela faz em sua vida, dando-lhe foros de tragicidade, pois ela escolhe o bom casamento burguês proporcionado pelo ultracivilizado Edgar Linton em detrimento do profundo amor que nutria pelo selvagem e degradado Heathcliff. A opressão sofrida pelas mulheres pode, nesse caso, ser considerada ainda mais intensa, tendo em vista que, até mesmo

a jovem que dispõe de recursos financeiros e é por todos considerada como voluntariosa deve, ao fim e ao cabo, curvar-se a um determinado horizonte de expectativas.

Nesse sentido, não causa espanto que a sua trajetória esteja igualmente associada à metáfora da janela, demarcando seu caráter limiar, habilmente arquitetado pela romancista na seguinte passagem, primeira em que se tem contato com a sua figura:

O rebordo da lucarna onde eu pusera a vela sustinha alguns livros estragados pelo mofo, empilhados a um canto. E a madeira do catre estava coberta de inscrições raspadas na pintura. Tais inscrições representavam apenas um nome, repetido em toda espécie de caracteres, grandes e pequenos – *Catherine Earnshaw*, aqui, mais além variava para *Catherine Heathcliff*, e em outro lugar para *Catherine Linton* (BRONTË, 1967, p. 18).

Quem tem a palavra, neste trecho, é o Sr. Lockwood, miseravelmente acomodado no quarto que pertenceu à Cathy, na fria e assustadora noite que passou sob o teto do Morro dos ventos uivantes. As tais inscrições foram cuidadosamente alocadas no parapeito da janela e oferecem ao leitor a possibilidade de imaginar uma jovem pensativa, observando a árida paisagem das planícies, depois das quais se encontrava a acolhedora e confortável Thrushcross Grange, pela qual ela vem a optar.

É nessa mesma janela que se trava um dos acontecimentos mais assustadores da obra, que é a aparição do espectro de Cathy, sinalizando a permanência dos tormentos do passado no presente da narrativa. É interessante ressaltar que o narrador se encontra num território limiar entre o sonho e a vigília, o que não o impede de soltar um grito bem real, após pensar sentir o contato da mão pequena e gelada que irrompe pela janela:

O intenso horror do pesadelo apoderou-se de mim: tentei retirar o braço, porém a mão gélida o prendia e uma voz – a mais melancólica das vozes – soluçava: ‘Deixa-me entrar... Deixai-me entrar!’  
- Quem é? – perguntei, sem deixar de lutar por libertar-me.  
- Catherine Linton – respondeu a voz tremente (por que pensei eu em Linton? Lera Earnshaw vinte vezes mais repetido do que Linton). – Voltei para casa. Perdi-me na charneca.  
E enquanto a voz falava, avistei obscuramente um rosto de criança olhando através da janela.” [...]  
- Faz vinte anos – lamentou-se a voz – vinte anos. Ando errante há vinte anos! (BRONTË, 1967, pp. 23 e 25)

Por meio desse fragmento, que é seguido pela catarse patética de Heathcliff chamando pelo espírito de sua amada, pode-se inferir a propensão da falecida em manter-se em Morro dos ventos uivantes, lugar ao qual só pode voltar na forma de um espectro. Vale apontar o fato de que o sr. Lockwood nos deixa entrever uma tentativa de manutenção da identidade Earnshaw por parte de Catherine, que parece ter grafado mais vezes o seu nome de família do que o seu possível nome de mulher casada. Terry Eagleton (2005, p. 100), ao contrapor a história do

romance ao desenvolvimento econômico da Inglaterra daquele período, observa que, em última análise, a sobreposição social e econômica que Grange exerce sobre Morro dos ventos uivantes aponta para a perda de poder dos pequenos e médios proprietários rurais, transição esta que não admite volta.

Diferentemente do que se passa em *Vulgo Grace*, a janela se abre para Catherine, o que, por outro lado, não ratifica que seus desejos foram concretizados. Na passagem em que se narra a morte de Heathcliff, pode-se dizer que a janela sintetiza uma passagem entre o mundo natural e o sobrenatural:

Durante a noite inteira e até alta manhã ouvimo-lo gemer e murmurar em solilóquio. [...]  
Conseguí entrar, usando uma outra chave. [...] Mr. Heathcliff estava lá, deitado de costas. Os seus olhos encontraram os meus... e tão fixos e severos estavam que me assustei. Pareceu-me, depois, que ele sorria. Não cuidei que estivesse morto. Tinha contudo o rosto e o peito cobertos de água, os lençóis gotejavam, ele se mantinha inteiramente imóvel. A janela, que o vento agitava, lhe esfolara a mão que se apoiava no peitoril. Na pele ferida não havia sangue e, quando lhe toquei com os dedos, não pude mais duvidar: estava morto e rígido! (BRONTË, 1967, p. 304)

As circunstâncias da morte deste ‘herói-vilão’ guardam até mesmo algumas semelhanças com as mortes da mãe e da amiga de Grace: a agonia noturna, os olhos entreabertos. Porém, Heathcliff, impetuoso, parece projetar-se pela janela, sugerindo que o seu espírito realmente conseguiu sair do quarto onde estava e que a sua união com Catherine havia finalmente se efetivado, num outro plano.

### ***Conclusões***

Grace, após décadas de reclusão e uma série de pedidos de perdão recusados, é finalmente libertada, vindo a se casar com Jamie Walsh, um dos antigos empregados do Sr. Kinneer. Migrando para os EUA, onde talvez ela pudesse livrar-se das máculas de seu passado, constrói uma vida relativamente confortável ao lado de seu marido. Hareton e a filha de Catherine, agora livres dos padecimentos impostos por Heathcliff, planejam se casar e viver em Thrushcross Grange. Ambos os romances teriam, então, desfechos felizes? Como narrativas que dialogam com a tradição gótica, não se pode dar uma resposta unívoca a essa questão. Dificilmente a imagem triádica que encerra as duas obras confirma essa pretensa harmonia: a sepultura de Catherine, ladeada por seus dois apaixonados, Heathcliff e Edgar Linton, no cemitério da igreja e a junção de retalhos de roupas que pertenceram à Nancy, Mary e Grace,

bordadas por esta na composição da colcha chamada *Árvore do Paraíso*, encerram um convívio que esteve longe de ser pacífico.

Ademais, as últimas páginas revelam que Grace tem dúvidas em relação à sua própria condição física, hesitante entre encontrar-se grávida ou carregar dentro de si um tumor e, no caso da segunda opção, isso poderia condená-la à morte de maneira análoga à da sua mãe. Nas charnecas que cercam o Morro dos ventos uivantes, há relatos acerca de dois espectros que vagam pelas redondezas, aterrorizando os passantes, e que são identificados como sendo Catherine e Heathcliff. É possível pensar que a continuação dessa errância terrestre bem pouco se alinha à ideia de redenção que os apaixonados poderiam desfrutar ao se unirem no pós-vida.

De todo modo, o que se pode provisoriamente concluir dessa breve aproximação entre *Vulgo Grace* e *O morro dos ventos uivantes*, a partir da metáfora da janela, é que, ao longo das transformações inerentes à composição literária, a convenção gótica pode ser utilizada para pensar os medos, os interditos e as imposições que recaem sobre as mulheres, impedindo o espraiamento de suas identidades. Ao fazê-lo, essas narrativas recorrem ao mecanismo do sobrenatural, delineando que, para assumir determinados anseios, as protagonistas são possuídas por espectros ou convertem-se elas mesmas nisso. Conforme explica Rosario Doblas, fantasmas e espíritos encontram-se num entre-lugar (“state of in-betweenness”). Eles acabam por representar a precária condição das mulheres na Era vitoriana e a dificuldade de elas serem consideradas como “o outro”, detentor de vontades e necessidades próprias (DOBLAS, 2005, p. 88). A retomada dessa problemática em narrativas contemporâneas, como a de Margaret Atwood, aponta para o fato de que o passado patriarcal e tirânico permanece assombrando o presente, no qual muitas janelas ainda continuam seladas para as tentativas de fuga de mulheres ameaçadas.

## REFERÊNCIAS

ATWOOD, Margaret. *Vulgo Grace*. Trad. Geni Hirata. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.

BEVILLE, Maria. *Gothic postmodernism: voicing the terrors of Postmodernity*. New York: Rodopi, 2009.

BRONTË, Emily. *O morro do vento uivante*. Trad. Raquel de Queiroz. 4ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1967.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. 2ª ed. Vol. 6. Rio de Janeiro: Alhambra, 1982.

COPATI, Guilherme & LAGUARDIA, Adelaine. De mulheres, fantasmas e morte: dilemas no gótico pós-moderno de Margaret Atwood. *Pontos de interrogação*, Alagoinhas, vol. 2, n. 1, p. 11-29, jan./jun. 2012.

\_\_\_\_\_. Narciso fragmentado: identidades góticas em *Alias Grace*, de Margaret Atwood. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n.º 47, p.21- 38, dez. 2013.

DOBLAS, Rosario Arias. Talking with the dead: revisiting the Victorian past and the occult in Margaret Atwood's *Alias Grace* and Sarah Waters' *Affinity*. *Estudios ingleses de la Universidad Complutense*, vol. 13, p. 85-105, 2005.

EAGLETON, Terry. "The Brontës". In: \_\_\_\_\_. *The English novel: an introduction*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.

HUME, Robert D. Gothic versus Romantic: a Revaluation of the Gothic Novel. *PMLA*, 84:2, p. 282-290, mar. 1969. Disponível em: <http://knarf.english.upenn.edu/Articles/hume.html#31>. Acesso em jul. 2020.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MOERS, Ellen. "Female Gothic: The Monster's Mother". 1974. Disponível em: [https://janeaustensummer.files.wordpress.com/2018/04/moers-female-gothic-the-monster\\_s-mother.pdf](https://janeaustensummer.files.wordpress.com/2018/04/moers-female-gothic-the-monster_s-mother.pdf) . Acesso em jul. de 2020.

Recebido em 11/8/2020.

Aceito em 18/11/2020.