



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**FANTASMAS DA PAISAGEM GÓTICA FEMININA:  
A TRADIÇÃO DIALOGA EM  
*CHANGING HEAVEN*, DE JANE URQUHART**

**MÁRCIA MORALES KLEE**

**Rio Grande  
2008**

MÁRCIA MORALES KLEE

FANTASMAS DA PAISAGEM GÓTICA FEMININA:  
A TRADIÇÃO DIALOGA EM  
*CHANGING HEAVEN* , DE JANE URQUHART

DISSERTAÇÃO apresentada ao *Programa de Pós-Graduação da Fundação Universidade Federal do Rio Grande*, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eliane T. A. Campello

Rio Grande  
2008

## DEDICATÓRIAS

À Eliane Campello, para com quem tenho uma dívida fundamental, pois, com carinho e generosidade, acreditou neste projeto, compreendeu as dificuldades do meu percurso, compartilhou comigo suas reflexões e estimulou as minhas próprias.

A todas as mulheres da minha família que não tiveram a oportunidade de estudar.

À Carmen Lúcia Melo Morales e Maria Melo Morales, mãe e vó, figuras indispensáveis na minha formação.

Ao meu filho Miguel Klee de Oliveira, sempre.

## AGRADECIMENTOS

Um trabalho desta ordem, que mobiliza dois anos da nossa vida, não se concretiza sem a ajuda de muitas pessoas que, direta ou indiretamente, contribuem para nos garantir as melhores condições de produção. Este título é tão meu quanto delas, a quem eu profundamente agradeço.

Ao programa de Pós-Graduação em Letras da FURG, na figura do Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten, pelo crédito a mim dispensado e principalmente pela extensão de todos os prazos, sem os quais este trabalho não teria se realizado.

À Beatriz Helena da Rosa Pereira, minha primeira professora de literatura, correspondente e amiga, sempre presente, carinhosa e incentivadora, sou-lhe grata por compartilhar impressões, dividir seu olhar com o meu texto e compreender os meus silêncios.

À grande amiga Sílvia Costa Kurtz dos Santos, por ter me aproximado da idéia de fazer este mestrado e por todo o apoio incondicional ao longo desta longa e difícil caminhada.

Ao professor Guido Gilberto Fernandes, eterno mestre e amigo, pelo ótimo exemplo como professor de literatura dentro e fora dos muros acadêmicos, e por todo o auxílio que gentilmente me deu na parte de tradução deste trabalho.

À Rosa Elane Antória Lucas, a grande amiga que descobri na aluna, por todas as angústias compartilhadas, pelas horas que passou em claro comigo revisando este trabalho, pelo espaço que me cedeu em sua casa. Minha eterna gratidão.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Aimée Gonzáles Bolaños, por ter feito toda a diferença nos meus dias de aluna mestranda, por encorajar seus alunos a exercitar suas próprias vozes e pela contribuição com material para esta dissertação.

Ao professor Luís Isaías Centeno do Amaral, que, na condição de chefe *pro tempore* da coordenação da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Pelotas, me concedeu uma licença de trabalho fundamental para o restabelecimento da minha saúde.

À Prof<sup>a</sup> Edith Barreto, sempre tão admiradora da minha escrita, pelo incentivo moral e empréstimo de livros.

À Prof<sup>a</sup> Mariestela Machado, pelas palavras de carinho que tantas vezes me encorajaram a seguir em frente e pelo envio de material.

À direção, coordenação pedagógica e colegas de trabalho do Mab Centro de Idion (Pelotas), sempre amigos e admiradores, em especial na pessoa de Fraciele Belotto, que me auxiliou na importação de materiais, e Juliano Fuentes, por facilitar os meus horários de trabalho.

Ao Professor Albert Braz da Universidade de Alberta, Canadá, pela atenção e envio de artigos sobre Jane Urquhart.

À Professora Jennifer Andrews, da Universidade de New Brunswick, Canadá, por gentilmente me ceder seu artigo sobre *Monkey Beach*, de Eden Robinson.

Ao amigo Bob Joe Muller, de Edmonton, Canadá, por ter recebido em sua casa os romances de Jane Urquhart enviados pela Amazon, e ao amigo Rafael Maldonado Garcia por tê-los trazido ao Brasil em 2006.

À Isabel Cristina de Melo Anderson, Margarida Echabe de Castro e Noemi Ribeiro pelo apoio material imprescindível.

À Ana Magda Velloso da Silva, sem cujo suporte emocional e espiritual as minhas forças não teriam sido as mesmas.

Ao eterno amigo Dr. João Batista Galvão, pelo apoio incondicional a mim e à minha família em todas as horas.

À Danieli Vilela, pela consultoria de arte e pelo carinho.

À amiga Dra. Moema da Silveira Leite, pelas vezes incansáveis que, profissionalmente ou não, cedeu-me seu tempo para o diálogo.

Aos amigos Cláudio Jorge e Maicon Maciel por saberem ser presentes da maneira que eu precisava.

Aos meus colegas de mestrado Juliana, Luciano e Paula por tudo que fizeram por mim ao longo do tempo em que estivemos juntos.

Ao Wagner e à Cristiane, por me cederem seu computador naqueles momentos em que não pude contar com o meu.

Ao aluno e amigo Rodrigo Prestes, pelo suporte na parte de informática.

Ao amigo Álvaro Carabajal de Almeida (CEFET/Pelotas), pelos votos de confiança e a impressão de várias cópias do projeto desta dissertação.

À Catary Lerípio, por me ceder o silêncio da sua casa quando a minha tornou-se por demais inquieta, e por todo o desprendimento nas ocasiões em que eu precisei de ajuda.

À Cândida, por todas as orações e atenção em momentos cruciais.

À Deus, por ter me feito merecedora de tantas alegrias e pessoas especiais com as quais compartilhá-las.

Into every intelligence there is a door which is never closed, through which the creator passes. The intellect, seeker of absolute truth, or the heart, lover of absolute good, intervenes for our succor, and at one whisper of these high powers we awake from ineffectual struggles with this nightmare. We hurl it into its own hell, and cannot again contract ourselves to so base a state.

Ralph Waldo Emerson

I am large, I contain multitudes.

Walt Whitman

I desire to speak somewhere *without* bonds...

Henry David Thoreau

É preferível a angústia da busca que a paz da acomodação.

Anônimo.

# SUMÁRIO

<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	9
<b>RESUMO</b> .....	10
<b>ABSTRACT</b> .....	11
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	12
<b>1 MOMENTOS FORMADORES</b> .....	16
1.1 O termo gótico e sua trajetória: das origens e pluralidade de sentidos ao conceito como gênero literário .....	16
1.2 Características do gótico como gênero literário .....	18
1.3 A série gótica inglesa de autoria feminina.....	22
1.3.1 Clara Reeve (1729-1807).....	23
1.3.2 Sophia Lee (1750-1824) .....	23
1.3.3 Charlotte Smith (1749-1806).....	23
1.3.4 Ann Radcliffe (1764-1823).....	24
1.3.5 Eliza Parsons (1739-1811).....	24
1.3.6 Eleanor Sleath (17-- - 18--).....	25
1.3.7 Charlotte Dacre (1782-1841).....	26
1.3.8 Charlotte (1816-1855) e Emily (1818-1848): as irmãs Brönte .....	26
1.4 O gótico feminino ontem e hoje .....	30
1.5 A relevância do gótico no imaginário canadense.....	37
1.6 O gótico anglo-canadense de autoria feminina .....	44
1.6.1 Susanna Moodie (1803-1885).....	45
1.6.2 Lucy Maude Montgomery (1847-1942).....	48
1.6.3 Sheila Watson (1909-1988).....	48
1.6.4 Margaret Laurence (1926-1987) .....	51
1.6.5 Alice Munro (1931- ) .....	55
1.6.6 Marian Engel (1933-1985).....	57
1.6.7 Margaret Atwood (1939- ) .....	60
1.6.8 Arita Van Herk (1954- ).....	61
1.6.9 Eden Robinson (1968- ) .....	66
1.7 A escritora Jane Urquhart .....	66

1.8 O universo romanesco em Urquhart .....	69
1.9 A estrutura labiríntica de <i>Changing Heaven</i> .....	72
<b>2 ANÁLISE E DISCUSSÃO</b> .....	75
<b>PARTE I - Seqüência Narrativa A (SNA)</b> .....	75
2.1 Resumo e apresentação da trama .....	75
2.1.1 Parte um: “Wind” .....	75
2.1.2 Parte dois: “The Upstairs Room” .....	77
2.1.3 Parte três: “Revenants” .....	79
2.2 Análise dos elementos compositivos .....	82
2.2.1 O narrador e as personagens .....	82
2.2.2 O espaço e o tempo .....	92
2.3 Desenrolando o fio de Ariadne: a visão de Urquhart no gótico através dos intertextos .....	98
2.3.1 Elizabeth Mary ou O arquétipo da heroína gótica .....	99
2.3.2 O mito de Ariadne ou As múltiplas mulheres em Arianna .....	102
2.3.3 Os Sinbads, Svengali ou Jeremy e as mil faces do vilão gótico .....	107
2.3.4 Jane Eyre ou Uma releitura do quarto vermelho .....	110
<b>PARTE II - Seqüência Narrativa B (SNB)</b> .....	118
2.4 Resumo e apresentação da trama .....	118
2.4.1 Parte um: “Wind” .....	118
2.4.2 Parte dois: “The Upstairs Room” .....	121
2.4.3 Parte três: “Revenants” .....	123
2.5 Análise dos elementos compositivos .....	125
2.5.1 O narrador e as personagens .....	125
2.5.2 O espaço e o tempo .....	134
2.6 “Let me in, let me in”: entrando em <i>Changing Heaven</i> pela janela gótica intertextual de <i>Wuthering Heights</i> .....	148
2.6.1 <i>Wuthering Heights</i> ou os limites do eu como tema gótico .....	149
2.6.2 O eu e o outro em Tintoretto .....	156
2.6.3 “In unit there is strength” .....	170
<b>3 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	175
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	187



## LISTA DE FIGURAS

<b>Figura 1</b>	The last supper .....	161
<b>Figura 2</b>	Christ washing the feet of his disciples .....	164
<b>Figura 3</b>	Saint George and the dragon.....	166

## RESUMO

---

O presente trabalho propõe o estudo de *Changing Heaven* – romance de Jane Urquhart publicado em Toronto, Canadá, pela editora Emblem Editions, em 1990. Com ele, pretendo demonstrar a relação existente entre o universo romanesco proposto por Urquhart e aquele da tradição gótica inglesa de autoria feminina, com a qual ela abertamente dialoga. Além disso, aproximo *Changing Heaven* da série anglo-canadense para o mesmo gênero, estabelecendo, entre eles, relações que visam a caracterizar a feição assumida por esta narrativa junto ao país de Urquhart. Por fim, discorro brevemente sobre de que forma *Changing Heaven* dialoga com ou revisa a linhagem/ancestralidade de romances góticos de autoria feminina. O conceito de gótico feminino utilizado aqui é aquele cunhado por Ellen Moers (1977). Para o estudo do gótico, embora muitas fontes tenham sido consultadas, vali-me principalmente das concepções de Eugenia DeLamotte e seu *Perils of the night: a feminist study of the nineteenth century Gothic* (1990). Neste estudo, defendo que a moldura gótica adotada por Urquhart em *Changing Heaven* permite-lhe sublinhar os temas da identidade, alteridade, memória e o processo de criação artística, bem como reafirmar sua escritura através do diálogo com o romance *Wuthering Heights* (1897), da inglesa Emily Brontë, a grande matriz narratológica por trás do seu romance.

Palavras-chave: Literatura canadense; Gótico feminino; Jane Urquhart.

## ABSTRACT

---

The present work proposes a study of Jane Urquhart's *Changing Heaven*, a novel first published in Toronto, Canada, by Emblem Editions Press in 1990. It aims at demonstrating the relation between the novelistic universe as conceived by Urquhart and that of the female Gothic English tradition, with which she overtly dialogs. Moreover, I bring *Changing Heaven* near the Anglo-Canadian series of the same genre so as to trace parallels that ultimately intend to do explicit the features that shape this kind of narrative in Urquhart's country. Last, I briefly go over on how *Changing Heaven* dialogs with or contributes to revise the lineage/tradition of female Gothic novels. The concept of *female Gothic* used here is the one coined by Ellen Moers (1977). For the study of the *Gothic* itself, even though many sources have been consulted, Eugenia Delamotte's *Perils of the night: a feminist study of the nineteenth century Gothic* (1990) has proved to be especially relevant. In this work, the point made is that the Gothic frame used by Urquhart allows this writer to underline issues concerning identity, otherness, memory and the process of artistic creation, as well as to restate her own writing *praxis* through the dialog with the novel *Wuthering Heights* (1897), by Emily Brönte, the main intertext behind Urquhart's novel.

Key-words: Canadian literature; female Gothic; Jane Urquhart.

## INTRODUÇÃO

---

O encontro com a obra, a autora e as diretrizes que ora dão corpo a esta dissertação de mestrado nascem da vontade de dar seguimento aos estudos iniciados em 1998 na área de Letras (dentro da qual a literatura sempre se mostrou a mais cara das disciplinas), desenhando um percurso que demorada e prazerosamente cedeu lugar às intenções de trabalho aqui definidas.

Face à minha formação como licenciada em Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa (UFPel), motivava-me a possibilidade de empreender à leitura analítica de uma narrativa de autoria feminina escrita naquele idioma, razão pela qual acolhi, com humildade, a sugestão de conhecer o romance *Changing Heaven*, da canadense Jane Urquhart, a mim apresentado pelas mãos da professora Eliane Campello ao final do segundo semestre letivo de 2005, durante o curso de Mestrado em História da Literatura da FURG.

Enquanto leitora, de imediato senti-me cativada pela narrativa da escritora Urquhart, que, formada em Artes, Letras e com uma larga publicação poética anterior à sua posição consolidada como romancista, apresenta em sua obra um instigante diálogo entre a arte literária e a pictórica, parecendo por vezes pintar a palavra, em outras escrever a pintura. No papel de futura pesquisadora, senti resgatada a possibilidade de atualizar, no *corpus* do meu trabalho, queridas leituras que habitaram a minha adolescência, ao perceber que *Changing Heaven* não só introduzia o protagonismo fantástico de Emily Brontë como também interagiu fortemente com o romance *Wuthering Heights* (1847). E, na qualidade de aluna de um programa de pós-graduação em Letras com ênfase em História da Literatura, visualizei a possibilidade acadêmica de contribuir, de alguma forma, com o campo dos estudos de gênero: a pesquisa preliminar demonstrara, não obstante o amplo trabalho de divulgação dos vários Núcleos Canadenses no Brasil e a premiada carreira de Urquhart no panorama internacional, a inexistência de pesquisas em nível de mestrado e doutorado sobre a sua produção em nosso país. Enfim, concretizava-se uma escolha.

Sendo assim, neste trabalho proponho-me a analisar a obra *Changing Heaven* (1990) na perspectiva do romance gótico de autoria feminina. Aproximando a leitura do romance de Urquhart daquela produzida por outras escritoras anglo-canadenses, antes delas pelas inglesas que se expressaram no mesmo gênero e adotando como ponto de partida o conceito de gótico feminino, cunhado por Ellen Moers (1977), as questões fixadas foram: quais são as origens do gênero gótico feminino e como ele se movimentou historicamente até a contemporaneidade? Que relações podem ser estabelecidas entre *Changing Heaven* e outras obras do gótico feminino na tradição do gênero, no Canadá anglófono? De que forma o romance *Changing Heaven* dialoga com ou revisa a linhagem/ancestralidade de romances góticos de autoria feminina?

Na busca dessas respostas e por ter em mãos um romance gótico de autoria feminina (que por si já me situa no campo da literatura comparada e da historiografia literária), a presente pesquisa, de cunho tanto bibliográfica como analítica, divide-se em dois grandes capítulos.

O primeiro deles, intitulado “Momentos formadores” e de caráter revisional, tem por objetivo cumprir com o resgate de conceitos, nomes e obras que contribuíram para a formação do gótico como gênero literário, apresentados através de pequenos artigos que visam a: descrever um breve histórico do termo *gótico* e como ele é assumido pela literatura; introduzir o conceito do gótico como moldura literária e suas principais características; discutir a proliferação dos romances góticos, com ênfase na série inglesa; revisar o percurso do gótico feminino com base no texto elaborado por Smith & Wallace (2004), da Universidade de Glamorgan (UK), (re)apresentando o conceito de gótico feminino conforme pensado por Moers (1977).

A ficção gótica, como qualquer outro gênero, carrega muito do que é culturalmente específico – normas ideológicas, estéticas e literárias que são recebidas e interpretadas ou reescritas por leitores com base em seus próprios interesses, em sua história cultural e institucional, assim como pessoal (HOWARD, 1994). Por esta razão, ainda no primeiro capítulo volto meu olhar para este *locus* de enunciação tão distinto que é o Canadá, na intenção de construir um texto que contribua para revelar de que forma essa cultura se apropria do gênero literário em análise para lidar com questões particulares de representação. Aqui, com base na obra de Justin Edwards, *Gothic Canada: reading the spectre of a national literature* (2005), reproduzo como se articula, segundo ele, o discurso gótico e quem são os/as primeiros/as autores/as a se expressar dentro do gênero naquele país; para tanto, direciono meu foco para o elenco de nove escritoras anglo-canadenses, acompanhadas de seus

respectivos dados biográficos e resumo das obras góticas por elas produzidas. A parte final deste capítulo culmina com a apresentação da escritora Jane Urquhart (motivo pelo qual pouco está sendo dito sobre ela neste momento), com a caracterização de sua prosa de ficção e da estrutura labiríntica de seu romance *Changing Heaven*. Esta última instância é que determina e explicita a abordagem analítica adotada.

O segundo capítulo, “Análise e discussão”, concentra-se na obra *corpus* desta dissertação. Composta por duas histórias ao mesmo tempo independentes e complementares que se passam em planos, espaços e temporalidades distintas, com personagens e tramas também diversas, fez-se necessário separar, por uma questão didática, uma história da outra, bem como caracterizar as categorias narrativas básicas que as integram (narrador e personagens, espaço e tempo). A história de Arianna é denominada Sequência Narrativa A (SNA) e a de Ann, Sequência Narrativa B (SNB), e para cada uma delas apresento um resumo dos três momentos que as compõem (“Wind”, “The Upstairs Room” e “Revenants”). Só então procedo à análise de cada uma das partes do romance de modo a demonstrar a visão de Urquhart no gótico, uma análise que se dá sempre por uma via intertextual, segundo o conceito de intertexto proposto por Bakhtin (1978). Na SNA, são analisados quatro intertextos e na SNB três, dentro dos quais diluo a teoria acerca do gótico feminino; as duas seqüências narrativas são aproximadas e discutidas nas “Considerações finais”.

Para analisar o narrador, busquei em Carlos Reis, no seu *Dicionário de narratologia* (1990), a fundamentação de Gerard Genette. Baseei grande parte de minha análise dos espaços de Arianna e Ann na leitura de Gaston Bachelard e sua *Poética do espaço* (1998), teoria que possibilitou que vários pontos do texto em análise se revelassem. Quanto ao tempo, busquei esclarecimentos com a leitura de Benedito Nunes, em *O tempo da narrativa* (1988), novamente em Reis e em *Introdução à literatura fantástica* (1992), de Tzvetan Todorov, de quem também utilizei considerações sobre o fantástico.

Para o estudo do gótico, embora muitas fontes tenham sido consultadas, todas elas se concatenam, de certa forma, em Eugenia DeLamotte e seu *Perils of the night: a feminist study of nineteenth-century Gothic* (1990), um texto fundamental para elucidar as questões suscitadas em *Wuthering Heights* e, conseqüentemente, também pertinentes para *Changing Heaven*.

As três telas de Tintoretto reproduzidas no corpo do trabalho (*Christ washing the feet of his disciples*, *The last supper* e *Saint George and the dragon*) ocupam um espaço de cunho ilustrativo, temático e intertextual (do ponto de vista da personagem histórica Tintoretto e/ou eventualmente de alguma personagem nelas retratados). Minha análise, em

nenhum momento, tem a pretensão de ser artística na concepção específica do termo junto à pintura como manifestação profissional ou mesmo amadora.

Por fim, em virtude da grande parte do material consultado para a realização deste trabalho ter sido publicada originalmente em inglês, praticamente todo o meu texto é uma síntese das leituras que fiz, expressa na forma de tradução livre ou de um raciocínio muito particular. As citações teóricas em bloco, por sua vez, foram traduzidas da forma mais fidedigna possível, para as quais, não obstante, fiz questão de manter o enunciado original em nota de rodapé. As citações literárias não foram traduzidas.

# 1 MOMENTOS FORMADORES

---

## 1.1 O termo gótico e sua trajetória: das origens e pluralidade de sentidos ao conceito como gênero literário

Inicialmente empregado como referência aos *godos*, antiga nação de cultura germânica que habitou a região do baixo Danúbio e sobre quem muito pouco se sabe, o adjetivo *gótico*, acredita-se, não está a eles diretamente relacionado<sup>1</sup>. E de fato, embora aos godos sejam atribuídos a invasão e o dismantelamento do Império Romano no século V, atitudes de cunho *bárbaro* que de alguma forma o estilo gótico viria a suscitar, serão os refinados artistas renascentistas os primeiros a usar a denominação para designar, genericamente, um estilo artístico que julgavam exótico e de mau gosto.

Na arquitetura, mesmo podendo significar qualquer estilo não clássico, o termo é ainda mais especificamente aplicado ao estilo que sucedeu o Romanesco na Europa Ocidental, florescendo entre os séculos XII e XVI (HOLMAN, 1980). Ao propor uma inovação arquitetônica que concebe o monumento como obra teológica, o abade francês Suger, no século XII, promove - através de arcobotantes, cruzarias e contrafortes como opções de sustentação - a substituição das igrejas escuras por paredes de vitrais coloridos. Saint Denis é a primeira entre as igrejas a adotar o novo estilo, que o crítico de arte Vasari batiza de *gótico* ou *estilo ogival* e cujo arco quebrado seria símbolo de mãos postas ao céu em oração. O gótico, assim como o romântico, caracterizou-se, desta forma, por ser predominantemente um estilo grandioso de construções religiosas, a arte por excelência das magníficas catedrais européias.

---

<sup>1</sup> Razões de ordem histórica, como esta, concorrem para justificar a quase ausência do termo *gótico* na tradição alemã, não obstante o fato de a literatura romântica estar primeiramente associada às literaturas alemã, inglesa e americana. Esses antigos povos/tribos góticas, que residiram nas regiões germânicas da Europa, são temporalmente muito anteriores ao gênero gótico. Há também sua língua, o *gótico*. Portanto, na tradição alemã, *gótico* referia-se a um povo e sua língua. O termo literatura gótica por vezes cria a falsa noção da literatura escrita por esses antigos povos (GUNTER, 2007).



Trilhando um caminho semelhante, o termo *gótico*, quando aplicado à literatura, foi primeiramente usado pelos neoclássicos no século XVIII como sinônimo de *barbárico* para também referendar qualquer coisa que ofendesse seus gostos clássicos. Addison, poeta e escritor inglês, chegou a afirmar que, tanto na arquitetura como na literatura, “aqueles que eram incapazes de alcançar os modos clássicos de simplicidade, dignidade e unidade recorriam ao uso de ornamentos estrangeiros, ‘todas as extravagâncias de uma imaginação desordenada’” (HOLMANN, 1980, p.204).

Originário do romance heróico quando o gênero romance em si ainda era bastante recente, a narrativa gótica surge de um movimento literário iniciado na Inglaterra do século XVIII, disseminando-se por praticamente toda a literatura Européia e popularizando-se especialmente na Alemanha (FOWLER, 1987).

A década de 1790 representa o auge dessa literatura, período no qual suas principais obras são escritas e seus autores expoentes, consagrados. Contudo, apesar de já ser conhecido na Inglaterra desde a época de Shakespeare, o termo *gótico* até esse momento não consolidara ainda um significado confortável, sendo empregado em um encontro de vertentes políticas e condições históricas, de ansiedades sobre a vida, que encontrariam sumarização por meio de romance.

Dizer *gótico* podia ter diversas conotações, dependendo de que lado da discussão se estava. Naquele contexto, a palavra podia expressar: antiquarianismo inglês, diletantismo do partido Whig, influências do *Sturm und Drang* alemão, Jacobinismo, ocultismo e medo de sociedades secretas, nacionalismo inglês conservador, anti-catolicismo, medo da Inquisição, nostalgia do mundo feudal, medo da Revolução Francesa e uma série de outros significados antagônicos entre si.

*Gótico* não é o único termo que se aplica, num sentido básico, ao gênero literário ora alvo de definição. *Romantismo negro* e *romantismo negativo* freqüentemente surgem como sinônimos para *gótico* nos escritos e estudos acerca do gênero e da tradição góticos. Traços sutis pontuam a diferença entre um e outro, Thompson (1976) os expõem na introdução de *The Gothic Imagination*. Para fins de brevidade, contudo, limitarei a discussão ao gótico, por entender que *romantismo negro* e *romantismo negativo* constituam sub gêneros que se inserem no gótico como um todo.

Embora haja uma relativa consistência nas convenções narrativas que fazem do romance gótico uma literatura reconhecível como tal, esta mesma literatura permanece alvo de debate no sentido de ser considerada ou não uma categoria à parte que possa estabelecer-se definitivamente como gênero. Neste sentido, busco em Stevens e Stewart subsídios para me

referir ao gótico neste trabalho, quando defendem que embora alguns estudos de gênero tenham metodologias claras, esses estudos simplesmente reconhecem elementos comuns em várias obras literárias, “elementos que parecem significativos o suficiente para justificar o seu uso como base de classificação e discussão, e o gótico ... [é] um tipo de gênero ficcional distinto” (STEVENS e STEWART, 1996, p.23).

## 1.2 Características do gótico como gênero literário

Como definir o gótico como gênero literário? Eis aqui uma tarefa complexa, porém fundamental para a investigação a que me proponho. Sem a intenção de apresentar uma resposta exaustiva e em respeito ao fato de a literatura gótica constituir um dos mais influentes modelos narrativos para as histórias de horror e terror que temos atualmente, passo ao largo da escassa contribuição de Irving Malin (STEVENS e STEWART, 1996) – que vê o gótico inicial caracterizado a partir das distintas imagens do castelo assombrado, da viagem à floresta e do reflexo da realidade distorcida – para propor a observação de alguns aspectos compositivos peculiares e dinâmicos do gênero gótico a partir do catálogo oferecido por Sedgwick, em 1986.

A forma do romance... é provável que seja descontínua e intrincada, talvez incorporando estórias dentro de estórias, mudanças de narradores, e que tais esquemas compositivos se apresentem através de manuscritos descobertos ou estórias interpoladas... Certas preocupações características [...] incluem as instituições eclesásticas e monásticas; estados sonambúlicos e cadavéricos, espaços subterrâneos e o sepultamento de vivos; a revelação de laços familiares desconhecidos; afinidades entre narrativa e arte pictórica; [...] ecos ou silêncios não-naturais, escritos ininteligíveis e o inexprimível; [...] culpa e vergonha; paisagens e sonhos noturnos; aparições do passado; [...] o ossuário e o hospício... O eu é espacializado... ponderosamente impedido de algo à que ele normalmente deveria ter acesso. [O egótico enfatiza] o que está do lado de dentro, o que está do lado de fora, e o que os separa<sup>2</sup> (SEDGWICK, 1986, p. 9-13).

Num primeiro momento, a denominação *literatura gótica* ou *romance gótico* está associada à exploração, como cenário, da arquitetura em estilo gótico encontrada nos castelos

---

<sup>2</sup> “The novel's form ... is likely to be discontinuous and involuted, perhaps incorporating tales within tales, changes of narrators, and such framing devices as found manuscripts or interpolated histories... Certain characteristic preoccupations ... include the priesthood and monastic institutions; sleeplike and deathlike states; subterranean spaces and live burial; doubles; the discovery of obscured family ties; affinities between narrative and pictorial art; ... unnatural echoes or silences, unintelligible writings, and the unspeakable; ... guilt and shame; nocturnal landscapes and dreams; apparitions from the past; ... the charnel house and the madhouse .... The self is spatialized... massively blocked off from something to which it ought normally to have access... [The Gothic emphasizes] what's inside, what's outside, and what separates them.”

e igrejas da época, ou seja, ao uso de uma versão estilizada da Idade Média como pano de fundo para a ficção sensacional: construções pesadas, cheias de detalhes e enfeites que lembram, nas catedrais, principalmente, arcanjos celestes e bestas feras demoníacas convivendo lado a lado numa antinomia de forças do bem e do mal, evocando visões de um mundo medieval, de paixões negras encenadas contra a monumental e sinistra arquitetura do castelo gótico (HOLMAN,1980; FOWLER,1987). Entretanto, se por um lado as obras góticas contemporâneas carecem das florestas e dos castelos que Malin estabelece como cenários padrão, por outro, segundo a descrição de Stevens & Stewart (1996), tais obras ainda contêm imagens recorrentes de aprisionamento e confinamento, levando o/a leitor/a à conclusão de que a protagonista não está menos encurralada do que suas antecessoras góticas<sup>3</sup>.

Não apenas os castelos labirínticos, mosteiros, mausoléus, casas em ruínas ou arredores devidamente pitorescos (os já aludidos cenários medievais) identificam o romance gótico; embora resultante de um movimento multifacetado, reflexo de conjunturas históricas e políticas, observa-se que a literatura gótica está, em grande parte e não gratuitamente, ligada ao terror e ao medo. O romance gótico é uma narrativa na qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalece, visitando exatamente aquelas experiências e sensações banidas pela tentativa iluminista de tornar o mundo um objeto completamente cognoscível; surge em uma época que testemunha o enfraquecimento dos medos religiosos, fato que, sem dúvida, cede espaço àquela vaga paranóia do espírito moderno para o qual os mecanismos góticos parecem fornecer uma agradável terapia (MOERS, 1977). A própria Moers afirma que na escrita gótica “a fantasia predomina sobre a realidade, o estranho sobre o lugar comum, e o sobrenatural sobre o natural, com a intenção autoral concreta de assustar<sup>4</sup>”(MOERS, 1977, p. 138).

Mac Andrew (1979), ao escrever sobre o assunto em *The Gothic tradition in fiction*, confirma as mesmas impressões de Moers ao afirmar que os romances góticos, desde o início, foram concebidos para arrebatá-los/as leitores/as e evocar uma reação ou de terror ou de horror.

Embora o termo tenha sido usado com uma flexibilidade extraordinária, vindo a descrever ficção de horror, romances e até *westerns* como *Unforgiven*<sup>5</sup>, seria justo dizer que todos esses veículos mostram elementos em comum que os críticos, através dos tempos, têm visto como gótico. De acordo com Northey (1976),

---

<sup>3</sup> Este aspecto será melhor apresentado no item 1.4.

<sup>4</sup> “Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare.”

<sup>5</sup> Drama dirigido por Clint Eastwood, lançado em 1992, vencedor de 4 Oscars.

o gótico pode ser definido como aquilo que representa uma visão subjetiva do lado obscuro da vida, visto através do espelho tortuoso do eu, com seus níveis submersos de experiências psíquicas e espirituais. Não-realista e essencialmente simbólico em sua abordagem, o gótico abre várias possibilidades de interpretações psicológicas, espirituais ou sociais<sup>6</sup> (1995, s/p).

E de fato, como discurso literário, ver-se-á, o efeito gótico consiste na criação de uma atmosfera narrativa que deve envolver o leitor e a leitora na história, para em seguida assustá-los, mas de modo que lhes provoque prazer. Mesmo quando se pensava que a fórmula gótica perdera seu efeito, o gênero perdura, por ter mudado na medida em que também se transformaram os medos da sociedade.

Quanto às personagens que habitam as histórias góticas, verifica-se a recorrência de tipos melodramáticos - donzelas, cavaleiros, vilões, criados -, que muitas vezes são ou parecem ser a quintessência do bem ou do mal, muito embora a inocência com frequência represente uma ameaça particular própria (FOWLER, 1987); pode-se dizê-las freqüentemente planas, personagens que tipicamente representam o inferno inclinado a uma noção ou direção particular, querendo sujeitar a ordem à sua vontade e, paradoxalmente, sendo conduzidas ao caos. Roberts observa que

os/as romancistas góticos/as não apenas mantiveram suas boas personagens boas e suas más personagens más, mas também criaram mundos e paisagens fechados que distanciavam e continham o mal, isolando-o do mundo real<sup>7</sup> (ROBERTS, 1989, p.89-112).

Permeiam o romance gótico temas e símbolos recorrentes: segredos do passado, manuscritos escondidos, profecias, maldições; sanidade e castidade estão constantemente ameaçadas, e sobretudo paira a sugestão, algumas vezes finalmente subvertida, de que forças irracionais e malévolas ameaçam tanto a integridade individual como a ordem material da sociedade (HOLMAN,1980; FOWLER,1987). Outras leituras possíveis da literatura gótica envolvem destacar nos romances o uso da psicologia do terror (o medo, a loucura, a devassidão sexual, a deformação do corpo), do imaginário sobrenatural (fantasmas, demônios, espectros, monstros), das reflexões sobre o poder (colonialismo, o papel da mulher, sexualidade), da discussão política (monarquismo, republicanismo, as revoluções, a industrialização), dos aspectos religiosos (catolicismo, protestantismo, a inquisição, as

---

<sup>6</sup> “The Gothic can be defined as that which represents a subjective view of the dark side of life, seen through the distorting mirror of the self, with its submerged levels of psychic and spiritual experiences. Non-realistic and essentially symbolic in its approach, the gothic opens up various possibilities of psychological, spiritual, or social interpretation.”

<sup>7</sup> “Gothic novelists not only kept good characters good and bad characters bad, but created closed worlds and landscapes in which to distance and contain evil, isolating it from the real world.”

cruzadas), das concepções estéticas (neoclassicismo, romantismo, o sublime) e filosóficas (a natureza, Platão, Aristóteles, Rousseau), além de outras possíveis chaves interpretativas. Entretanto, se por um lado os temas góticos são fluidos e mudam conforme a época e o lugar em que são escritos, por outro a premissa básica de volver o caos à ordem natural das coisas permanece a mesma. Bayer-Barenbaum (1982) sugere que o grotesco insulta nossa necessidade de ordem, de classificação... A desorientação resultante reforça uma visão fundamental de desordem no âmago do empenho gótico, e isso, por fim, leva à reversão das circunstâncias, de modo a garantir um retorno à ordem e à estabilidade.

Os desfechos góticos apresentam certos temas ou combinações de temas. O problema reside em compreender essas conclusões góticas e de que forma elas se relacionam aos textos e ao gênero como um todo, uma vez que os símbolos nas obras literárias góticas mudam ao longo do tempo e conforme o lugar.

As histórias góticas lidam com manipulação psicológica e perspectivas introvertidas. Aludem a segredos: quartos secretos, sociedades secretas, razões secretas, e passados secretos. Na maior parte do tempo, esses segredos obscuros deveriam permanecer ocultos no passado, mas através do incitamento imprudente e incessante de alguma personagem, os segredos vêm à tona e devem ser resolvidos.

O gótico é, em determinado aspecto, uma mistura da idade da razão e do período romântico, e do conflito causado entre os dois. Na idade da razão, os avanços científicos afugentaram as pessoas da superstição e do mito para o universo da evidência empírica. Mas a era supersticiosa não cederia à derrota tão facilmente. O medo da ciência e do progresso e da divindade negável tornou-se o novo medo da sociedade e, como tal, ajudou a modelar um novo gênero literário

Uma idéia quicá mais abrangente da diferença essencial entre gótico e romântico pode ser assim resumida:

A palavra *romântico* geralmente evoca um mundo ideal, infundido de energia interna e dinamicamente evoluindo para um estado ainda mais superior, no qual o eu, separado e só, procura unidade com a Natureza, em si mesma simbólica de uma harmonia estética do cosmos. Adicionar o adjetivo *Negro* pode evocar uma imagem do eu isolado e solitário, pressionado a seguir em frente apesar de todos os obstáculos, ao mesmo tempo em que é condescendente ou luta com um mal interno<sup>8</sup> (THOMPSON, 1976, p. 516-19).

---

<sup>8</sup> “The word *Romantic* usually evokes an ideal world, infused with internal energy and dynamically evolving toward a yet higher state, in which the single, separate self seeks unity with Nature, itself symbolic of the aesthetic harmony of the cosmos. Adding, the adjective *Dark* may evoke an image of the lonely, isolated self, pressing onward despite all obstacles while either indulging or struggling with an internal evil”.

Como afirmado anteriormente, o romantismo negro é equivalente ao gótico, portanto constitui o lado negro do romantismo, o isolamento da alma humana na natureza. O gótico abandona as noções de unidade com a natureza e retrata o indivíduo como um ser solitário e isolado na natureza, um indivíduo esforçando-se para de alguma forma encontrar significado tanto internamente, dentro do eu, como externamente, por toda a natureza.

Pode-se dizer que os romances góticos representaram uma volta ao passado feudal, provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais que surgiram na Inglaterra a partir da metade final do século XVIII. Por este ângulo, o romance gótico constitui uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre imaginação e realidade. A proposta subjacente era o retorno à uma época de sonhos, contra o materialismo burguês e, até certo ponto, de repúdio às características gerais do Iluminismo. Nesses romances, aquelas convicções mais simples do pensamento cartesiano e racionalista são postas em dúvida em detrimento de um discurso do sentimento, o qual, ora choroso ora violento, é freqüentemente exagerado na sua representação das emoções.

### 1.3 A série gótica inglesa de autoria feminina<sup>9</sup>

Apesar de antecipações do romance gótico aparecerem em Smollet<sup>10</sup> (especialmente em *Ferdinand Count Fathom*, 1753), é *The Castle of Otranto* (1764) – subtítulo *a gothick story* –, de Horace Walpole (1717-1797), a obra que marca o uso do termo gótico em literatura pela primeira vez. Seu cenário é um castelo medieval (daí o termo gótico), que coloca em cena longas passagens subterrâneas, alçapões, escadarias escuras, um elmo monstruoso, espadas gigantes, uma mão invisível, calabouços labirínticos, quadros fantasmagóricos, aposentos misteriosos cujas portas inesperadamente se fecham com violência e toda a parafernália sobrenatural que faria o sucesso dos romances góticos subsequentes. A veia teatral e cômica desta narrativa são aspectos declarados pelo próprio autor no prefácio à segunda edição (1765), mas que a crítica especializada não costuma destacar<sup>11</sup>. Walpole foi um erudito, um diletante e um entusiasta da idade medieval, e a leitura

<sup>9</sup> Este artigo orienta-se pela ordem de publicação dos romances aqui mencionados, e não pelo critério cronológico de nascimento de seus autores/as.

<sup>10</sup> Tobias Smollet (1721-1771), médico e escritor escocês. Seu romance, *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), é uma obra precursora e de influência na ficção gótica.

<sup>11</sup> Em parte esta publicação teve como objetivo reagir contra as limitações que os primeiros romancistas parecem ter aceito com tranquilidade. O romance de maneiras e o romance de sensibilidade didática são expostos ao

do romance deixa claro que ele não pretendia ser levado a sério com este livro. O interesse do autor por assuntos medievais se manifesta nas descrições meticulosas do cenário, já que a narrativa investe na representação de átrios, pórticos, abóbadas, criptas e galerias. São precisamente essas características arquitetônicas que conferem o status de *gótico* ao romance walpoliano.

Considerado demasiadamente inverossímil por seus sucessores (o próprio Walpole não insistiu na fórmula por saber que se tratava apenas de uma obra destinada a abalar as mentalidades e os gostos da época), os autores posteriores a *The Castle Of Otranto* preferiram reformar aquela narrativa estranha e pouco sofisticada, dando início a toda tradição gótica inglesa. Resgatar essa tradição (ainda que não exaustivamente), de modo a localizar, em particular, a literatura gótica de autoria feminina, torna-se, doravante, foco deste texto.

### 1.3.1 Clara Reeve (1729-1807)

Inaugurando a presença feminina no universo gótico romanescos, Reeve publica, em 1777, *The Old English Baron, a gothic story*<sup>12</sup>, visivelmente apropriando-se do subtítulo walpoliano para fornecer a *sua* versão do que seria um romance gótico. Este romance trouxe o cenário de volta à Inglaterra e investiu numa história menos extravagante, mais realista e melodramática. Dentre seus cinco outros romances, somente *Memoirs of Sir Roger de Clarendon* (1793) é também medieval.

### 1.3.2 Sophia Lee (1750-1824)

Romancista e dramaturga, Lee contribuiu para o gênero com a obra *The Recess, or A Tale of Other Times* (1783-85). Suas heroínas, filhas de Mary Queen de Scots de um casamento secreto, a princípio escondidas do mundo numa mansão e depois vivendo despercebidas entre os famosos, sugerem o papel invisível da mulher na história.

### 1.3.3 Charlotte Smith (1749-1806)

Poeta e romancista, Smith é autora de *Emmeline, or The Orphan of the Castle*, romance de 1788 que fala de mulheres que se ajudam a escapar da perseguição masculina até que a heroína desamparada tenha sua posição social restabelecida por um marido ideal. Seus

---

inteiro submundo do inconsciente. A sensibilidade é mostrada sob pressão. Sexualidade, paixões naturais e medo agora mudam-se para o centro do palco do romancista (FOWLER, 1987).

<sup>12</sup> Originalmente publicado sob o título *The Champion of Virtue*.

romances (escritos por necessidade), à maneira de seus poemas (estes, porém, escritos por prazer), ocupam-se de paisagens e emoções dolorosas.

#### **1.3.4 Ann Radcliffe (1764-1823)**

Em 1789, surge no cenário literário aquela que daria início a uma ficção mais consolidada e representativa que viria a denominar o romance gótico inglês: Ann Radcliffe (1764-1823). *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), seu primeiro romance, embora pequeno já descreve paisagens escabrosas envolvendo oásis pitorescos. *A Sicilian Romance* (1790), muda-se para a Europa Católica e torna a heroína foco de luxúria e opressão. Com *The Romance of the Forest* (1791, poemas entremeados), Ann Radcliffe alcança seu maior sucesso e mais maduro formato. Heroínas aterrorizadas agarram-se à sua razão e religião; leis naturais nunca são infringidas; a imaginação humana cria o sobrenatural aparente. Efeitos audiovisuais são importantes (Ann era uma entusiasmada frequentadora de ópera). *The Mysteries of Udolpho* (1794) e *The Italian* (1797) são suas últimas obras antes de um silêncio repentino. De modo geral, seus romances são considerados o zênite de uma produção gótica canonizada; Radcliffe frequentemente obtinha comentários favoráveis dos críticos de sua época, os quais aprovavam sua retidão de sentimento, sua elegância de estilo e caracterização adequada (BLAIN et al, 1990). *The great enchantress*, como era chamada, tinha uma imaginação prodigiosa; conhecia bem as obras dos romancistas anteriores (foi leitora de Sophia Lee, cuja obra *The Recess or A Tale of Other Times* muito lhe impressionara), tanto daqueles que desenvolveram o culto do suspense como dos que investiram em histórias sentimentais. Talvez uma de suas maiores contribuições tenha sido a de dar ao gótico um dos rumos que o gênero seguiria até hoje: aquele de um romance no qual a figura central é a de uma mulher jovem, ao mesmo tempo vítima perseguida e heroína corajosa (MOERS, 1977). Transformada na mais popular e bem-paga romancista inglesa do século XVIII graças a um público leitor receptivo às sensações fisiológicas provocadas pelo medo, em meio a uma época em que os temores religiosos perdiam força e cediam lugar a novas experimentações, Radcliffe não teve, em seu tempo, quem a igualasse. E também contribuiu para fundar a política de gênero segundo a qual hoje se pode pensar a condição feminina de autoria e de personagem em sua época.

#### **1.3.5 Eliza Parsons (1739-1811)**

A década de 90 do século XVIII também vê Eliza Parsons lançar *The Castle of Wolfenbach* (1793) e *The Mysterious Warning* (1796). Em todos os gêneros que produziu –



cartas ou narrativas, sátira ou patos, histórico ou moderno, e de forma mais famosa no gótico – os desfechos que Parsons aplica às suas histórias sugerem que apenas os bons podem ser para sempre felizes.

### 1.3.6 Eleanor Sleath (17-- - 18--)

Autora de seis romances góticos, lança o primeiro deles, *The Orphan of the Rhine*, em 1798. Frequentemente agramatical e confusamente escrito, este romance, ambientado no século XVII e simpático à religião Católica, apresenta disfarces, fantasmas suspeitos, castelos desertos e as sensíveis heroínas de duas gerações perseguidas pelo mesmo vilão, provando, por fim, a imbecilidade do vício e o poder triunfante da virtude. Eleanor melhorou em técnica ao repetir muitos dos mesmos elementos. *Who's the Murderer? or The Mysteries of the Forest*, 1802, ambientado na Itália, tem sua trama centrada num corpo encontrado num saco. *The Bristol Heiress, or The Errors of Education*, 1809, começa com o debate sobre a educação das mulheres e com a sátira à alta sociedade inglesa, mas se desloca para um castelo assombrado em Cumberland. In *The Nocturnal Minstrel, or The Spirit of the Wood*, 1810, uma linda viúva, resistindo fortemente à pressão de casar novamente, é salva pela reaparição de seu marido em vários disfarces misteriosos; o século XV é convincentemente retratado.

Informações biográficas referentes à Eleanor Sleath são, ao que parece, impossíveis de se obter. Devendra Varma (professor inglês de Literatura Inglesa e gótica, autor de vários livros sobre o gênero, falecido em 1991) teria encontrado indícios que levam ao marido dela: Sleath provavelmente tenha sido a viúva de um cirurgião de Leicestershire (Inglaterra), morto em 1794; pode ter sido a filha de um John Sleath e Elizabeth Sedgley, batizada em Leicester em 6 de abril de 1763; ou, ainda, pode ter sido a Eleanor Martin Sleath que casou com o filho do casal anteriormente mencionado, em 1784. Outras especulações conduzem ao caráter religioso de suas obras, que revelam um forte conhecimento do catolicismo e também que sua sobrinha tenha sido afilhada de George IV. Contudo, é pertinente observar que nenhuma evidência concreta foi descoberta e que não se encontra qualquer registro de óbito. Varma constata ainda que o *Biographical Dictionary of Living Authors*, publicado em 1816, faz referência à Eleanor Sleath (listando suas obras), mas receia que o compilador do dicionário talvez não tenha sido criterioso o suficiente para verificar se a escritora estava realmente viva ou não (KILKENNY, 2007).

### 1.3.7 Charlotte Dacre (1782-1841)

Poeta e romancista, em 1806 Dacre (pseudônimo Rosa Matilda), publica *Zofloya, or, The Moor: Romance of the Fifteenth Century*, narrativa gótica altamente tributária de *The Monk*, de Lewis, e do drama Jacobeano. Apresentado como uma advertência moral contra as paixões, de certa forma esta obra destoa das demais arroladas até aqui por transgredir as convenções de gênero estabelecidas e por insinuar o desejo de sexo inter-racial. Tal como Desdêmona de Shakespeare, a heroína do romance, Victoria, se deixa seduzir pelas histórias mouriscas; as expectativas convencionais do papel feminino são quebradas, pois Victoria também seduz o servo negro, mas em uma reviravolta gótica, no último momento, o necromante Zofloya revela sua face demoníaca e atira Victoria de um precipício. *The Libertine* (1807), da mesma autora, atraiu de forma bem sucedida a fascinação da classe média pela devassidão da decadente classe alta e pelo medo da sexualidade explícita da classe baixa.

### 1.3.8. Charlotte (1816-1855) e Emily (1818-1848): as irmãs Brönte

Desviando brevemente o olhar da tradição gótica inglesa, abre-se aqui um parêntese para registrar que a crítica geralmente considera *Melmoth, the wanderer* (1820), do irlandês Charles Robert Maturin (1782-1824), o derradeiro suspiro dessa era gótica, a qual produziu, como observado, uma literatura popular de consumo durante os anos de 1764 a 1820. Costuma-se dizer que, após essa última baliza temporal, a ficção gótica, que num primeiro nível havia sido uma tentativa de estimular sensibilidades enfastiadas, começa a declinar; a previsibilidade dos romances, supunha-se, impregnada de um sensacionalismo exagerado, teria gasto sua magia junto aos leitores.

Entretanto, tal periodização não se sustenta, uma vez que, a partir de 1820, a inquietação e o medo provocados pela Independência dos Estados Unidos (1776), pela Revolução Francesa (1789) e pelas idéias do iluminismo burguês são transferidos para outros assuntos. Voltando-se para os novos paradoxos do racionalismo, gerados pelo crescente desenvolvimento científico, outras obras dão continuidade a essa mentalidade. O deslocamento da literatura gótica, que é em essência uma literatura de terror, para temas mais condizentes com a época, pode ser verificado novamente na linhagem gótica inglesa, por exemplo, em *Frankenstein, or The Modern Prometheus*, de Mary Shelley. Publicado anonimamente em 1818 porém mais freqüentemente conhecido pela terceira edição revisada de 1831, já sob o nome da autora, *Frankenstein* não só deu origem ao que hoje chamamos ficção científica, como também inovou a já estabelecida literatura de terror com a ausência de

uma heroína ou mesmo uma vítima feminina importante, fundando o mito do nascimento (MOERS, 1977).<sup>13</sup>

Além da mudança de foco temático, uma outra alteração, desta vez de ordem estética, merece destaque sobre a discussão da permanência e evolução do gótico como uma modalidade literária dinâmica e heterogênea.

Afastando-se do estereótipo convencional, o gênero ressurgiu de forma menos sensacional e é adotado por Charlotte Brontë (1816-1855) em *Jane Eyre*, 1847, e igualmente por Emily Brontë (1818-1848) em *Wuthering Heights*, no mesmo ano. Inegável mas não inesperadamente, ambas as irmãs Brontë foram profundamente influenciadas pelo gênero gótico, uma vez que este era visto como parte da cultura feminina e como um gênero de mulheres (BECKER, 1999). No passado, o gótico havia sido variavelmente definido como uma exploração literária das *avenidas para a morte* ou como a essência do romantismo, e o romantismo era a expressão literária do supernaturalismo (MISTRY, 2003). Qualquer que seja o caso, a emergência desta nova forma gótica permitiu que Charlotte e Emily desenvolvessem seu talento para descobrir e dar forma dramática aos seus profundos, misteriosos, intensos e ambíguos impulsos, que colocam maravilhosamente em discussão o senso de realidade dos dois romances. O tom sinistro, gótico, que as escritoras utilizam por si já é *mal* o suficiente para as protagonistas, mas os acontecimentos realmente horripilantes têm explicações prosaicas (tias mal-intencionadas, maridos abusivos), e são cometidos por seus parentes e supostos amigos. Para as Brontës, o inferno realmente estava, por definição, enraizado em outras pessoas.

Charlotte Brontë compôs *Jane Eyre* entre 1799 e 1809 numa linguagem infalivelmente autoritária, em consonância com as várias convenções do gênero romântico/gótico. O romance retrata a clássica narrativa gótica enquanto fuga, subversão e mobilidade, mas vai além: representa mais um exemplo do uso do *gótico* pelas romancistas do século XIX (como Charlotte e sua irmã) do que um romance gótico em si. Estão lá as convenções góticas tradicionais, porém de modo pessoal – dos terrores da infância a todas aquelas visões e sons ameaçadores e misteriosos que revelam a presença de alguma força malévola a anteciper a tragédia em Thornfield. O uso simbólico do gótico por Charlotte exige

---

<sup>13</sup> Para Moers, o que Mary Shelley fez em *Frankenstein* vai além do que se expõe aqui. Segundo ela, a escritora transformou a questão romântica padrão do incesto, infanticídio e patricídio numa fantasmagoria do “maternar”, um feito que só voltaria a ser repetido na literatura inglesa com a publicação de *Wuthering Heights*. (MOERS, 1977, p. 151). Outras obras representativas dessa mudança de foco são: *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, as inquietações vitorianas em *The Island of Dr. Moreau* (1896), de H.G. Wells, e *Dracula* (1897), de Bram Stoker. Estas obras exploraram um terror mais científico e moderno, envolvendo aparelhos e tecnologia, como telégrafos, trens e máquinas de escrever.

uma reação mais complexa e madura do/a leitor/a do que a simples e momentânea intensidade de sentimento buscada pelas primeiras romancistas góticas. Sua narrativa é fortemente influenciada pelos elementos do goticismo que, imensamente populares na época, retratavam o renascimento do interesse no sobrenatural, no anormal e principalmente no horrível. Em *Jane Eyre*, a peculiar e velha casa com sua atmosfera malévola, o desvario louco e a mensagem telepática de Rochester à Jane, são todos derivados do romance gótico. O romance é também um bom exemplo de como a textura interrogativa do gótico opera em relação ao sobrenatural e espiritual. “A recusa de Jane em se comprometer, sua partida de Rochester e Thornfield após o encontro com Bertha, é virtualmente iniciado pela mãe na forma de um fantasma, numa linda cena gótica<sup>14</sup>” (MISTRY, 2003, p. 2). Quanto aos fantasmas, se *reais* ou não, por assim dizer, simbolizam a manifestação do passado no presente, bem como a maneira pela qual a memória permanece eternamente com as pessoas, permeando suas vidas cotidianas. A questão é que de várias formas Charlotte consegue tornar a estética nitidamente gótica em mais do que um estereótipo, remetendo a uma nova dimensão do gênero (MISTRY, 2003). O romance também denota uma riqueza de poesia, simbolismo e metáfora que o distinguem do padrão definido nos romances góticos anteriores; não se trata nem de um romance de maneiras, na tradição de Austen, nem de um simples romance gótico, no estilo de Mrs Radcliffe. Basicamente, o que Charlotte Brontë fez foi criar uma obra que inteligentemente unifica elementos dos dois estilos, ao mesmo tempo em que permanece extraordinariamente independente deles por abordar questões que, na época, foram consideradas bastante polêmicas.

Conformidade e convenção distam muito das origens que fazem *Wuthering Heights* (1847) impressionar leitores de forma única e inesperada. Esta grandiosa narrativa, apesar de não imoderadamente complexa, ao contrário do que se supõe consegue ser várias coisas ao mesmo tempo: um romance que brilhantemente desafia pressupostos básicos do romântico; um gótico que evolui (com uma elegância absolutamente inevitável) para seu oposto temperamental; uma parábola de inocência e perda na necessária derrota da infância e uma obra de consumada habilidade em seu primeiro nível – o da linguagem. Novamente percebe-se a combinação do romântico com o gótico, soberbamente reunidos por Emily Brontë. Há muitos elementos daquele gênero no romance, mas o tratamento dado às referências góticas pela autora difere radicalmente do de suas contemporâneas: ao invés de aberta e sensacionalmente inscrever os elementos sobrenaturais, o romance de Emily opera

---

<sup>14</sup> “Jane’s refusal to compromise, her departure from Rochester and Thornfield after the encounter with Bertha, is virtually initiated by the mother as a ghost, in a beautiful Gothic scene”.

através de sugestão; os acontecimentos fantásticos ou sobrenaturais tornam-se aceitáveis, porque, em sua maior parte, o texto está ancorado na realidade e na vida cotidiana (como se percebe no cenário do romance, no qual Emily usa Thrushcross Grange e Wuthering Heights para retratar isolamento e separação). O ambiente escuro e agourento descrito no início do romance pressagia a atmosfera triste encontrada no restante do livro. Wuthering Heights, antiga mansão localizada no cume de uma montanha, dá vistas para uma terra deserta, ventosa e escassamente habitada; as rigorosas e sombrias características desta paisagem estão conseqüentemente refletidas nas personagens humanas, realçando a sensação mais intensa e sombria evidente no texto. Por fim, acredita-se que o romance gótico também possa ter influenciado Emily de uma outra forma: oculta do/a leitor/a a personalidade da escritora. O uso de um narrador intérprete permite que Emily simultaneamente compartilhe da ilusão criada e dela se separe.

A linhagem continuou nos séculos XIX e XX, tanto na Inglaterra (*The Unicorn*, 1963, de Iris Murdoch, e *Radcliff*, 1963, de David Storey) como nos Estados Unidos, onde desempenhou um importante papel não só nas obras de goticistas do século XIX, tais como Charles Brockden Brown, Edgar Allan Poe e Ambrose Bierce ou, menos diretamente, Hawthorne, Melville e James, mas também na obra de autores modernos como James Purdy, John Hawkes, Kurt Vonnegut.

Longe de interessar somente a eles mesmos, os romances góticos têm exercido uma significativa influência sobre outras formas literárias. Tal influência se fez sentir na poesia do período Romântico, como em *Christabel* e *Kubla Khan*, de Coleridge, *Guilt and Sorrow*, de Wordsworth, *Giaour*, de Byron, e *Eve of St. Agnes*, de Keats. Alguns dos romances foram dramatizados, e alguns dramas não baseados em romances, como *Manfred*, de Byron e *Speed the Plough*, de Morton, apresentam elementos góticos. Os romances de Scott, bem como o tipo de *short story* de mistério e horror explorado por Poe e seus sucessores, contém materiais e recursos compositivos originários do romance gótico. Este termo é hoje freqüentemente aplicado a obras tais como *Rebecca*, de Daphne du Maurier<sup>15</sup>, a qual carece do cenário gótico ou atmosfera medieval, mas tenta criar a mesma atmosfera de suspense e terror desconhecido que o verdadeiro romance gótico faz. É também aplicado a um grande número de contos populares da atualidade de donzelas em perigo em locais estranhos e

---

<sup>15</sup> Daphne du Maurier (1907-1989) bebeu na fonte das irmãs Brontë (principalmente do novo tratamento dado por elas aos elementos do gótico na composição da ficção romântica) para preparar a fundação do romance gótico moderno (MISTRY, 2003).

aterrorizantes – um tipo ridicularizado há muito em *Northranger Abbey*, de Jane Austen (HOLMAN, 1980).

#### 1.4 O gótico feminino ontem e hoje

O grande elenco de escritoras citadas à priori procura demonstrar que o romance gótico inglês vai se tornando e se consolida como uma ficção predominantemente escrita por mulheres<sup>16</sup>. De tal forma que, ao escrever sobre o assunto em *Literary Women*, Moers (1977) cunha o termo *gótico feminino* e com ele também inaugura uma nova forma de pensar acerca das mulheres e o gênero gótico<sup>17</sup>.

Para Smith & Wallace (2004), Moers propõe uma análise extremamente influente de textos góticos femininos como expressão codificada dos medos das mulheres com relação às armadilhas dos corpos feminino e doméstico, medos esses experimentados mais terrivelmente no parto. Além de produzir um conjunto de obras críticas concentradas na maneira como o gótico feminino consegue articular as insatisfações das mulheres no que tange à sociedade patriarcal, abordando a problemática posição do maternal na sociedade, Moers também coloca o gótico no centro da tradição feminina. Entretanto, por volta de 1990, parte como resultado da desestabilização do pós-estruturalismo das categorias de gênero, o termo *gótico feminino* foi cada vez mais sendo qualificado, fomentando um debate atual no sentido do gótico feminino constituir (ou não) um gênero literário à parte.

Trinta anos depois, os termos hoje oferecidos – gótico de mulheres, gótico do gênero feminino, gótico lésbico e até mesmo feminismo gótico<sup>18</sup> parecem insinuar que a definição de Moers é um termo por demais “guardachuva” (SMITH e WALLACE, 2004, p.1) e, possivelmente, muito essencializante.

<sup>16</sup> À maneira de Walpole, essas escritoras também usaram heroínas e ambientaram suas histórias na Idade Média ou Renascença, representando o passado nos termos da moralidade e da racionalidade vigentes. Entretanto, as romancistas preferiram uma escrita mais doméstica, nas quais as situações descritas, se não eram mais prováveis, não representavam as circunstâncias sobrenaturais como eventos reais, mas como frutos de um medo imaginário. As exceções seriam os já comentados *Frankenstein*, de Shelley, o romance *Zofloya, or, The Moor: A Romance of the Fifteenth Century* (1806), de Charlotte Dacre, e *The Libertine* (1807), da mesma autora. Estes dois últimos títulos exemplificam uma variedade gótica chamada *Erotic Gothic*, e são citados pelo volume 3 do livro *Varieties of Female Gothic*, do editor Gary Kelly, anunciado no site <http://www.pickeringchatto.com/femalegothic.htm>.

<sup>17</sup> De um modo geral, distinções relativas ao gênero já tinham sido propostas antes do livro de Moers. Oito anos antes, Hume diferenciara o *romance de terror* do *romance de horror*, dos quais a produção literária de Ann Radcliffe e M.G. Lewis foram, respectivamente, as maiores expressões. Contudo, Hume concentrou-se no gótico de horror masculino, excluindo Radcliffe e aqueles que nela se inspiraram por não julgá-los sérios. Esta exclusão tem sido, desde então, retificada por uma corrente de atenção crítica voltada tanto para o gênero gótico em si, quanto para as escritoras da tradição gótica (s/a).

<sup>18</sup> Traduzido do original: “women’s Gothic”, “feminine Gothic”, “lesbian Gothic” e “Gothic feminism”, respectivamente.

Em sua introdução ao número especial de *Women's writing* sobre escrita gótica feminina, Miles (1994) sugere que o termo gótico feminino firmara-se como categoria literária, argumentando que a crítica feminista antecedente atingira um impasse. Os ensaios naquele número foram convidados a explicitamente explorar, estender ou desafiar a validade crítica do termo, e foi particularmente solicitado que investigassem tendências materialistas, reavaliando o uso da psicanálise ou o uso do gótico masculino para contextualizar sua discussão. Em retrospectiva, estes ensaios, que fazem todas essas coisas além de, nas palavras de Miles (1994), desafiar o conceito de gênero em si, oferecem um instantâneo da questão, mostrando alguns dos mais importantes rumos que a crítica do gótico feminino seguiria na década posterior.

*Ann Radcliffe: the great enchantress* (1995), do próprio Miles, no ano seguinte, oferece não apenas uma descrição abrangente desta figura central, como também, em sua leitura de *A Sicilian Romance* (1790), uma das mais lúcidas análises da narrativa gótica feminina: aquela da heroína perseguida em fuga de um pai vilão e em busca de uma mãe ausente. Estudos que exploram as diferenças entre o *gótico feminino* e o *gótico masculino* viram este enredo como sendo característico de escritoras, ao passo que os escritores tenderam mais ao enredo da transgressão masculina de tabus sociais, exemplificado por *The Monk* (1796), de Matthew Lewis. Contudo, qualquer simples correlação entre enredo e gênero do autor já havia sido esquematizada por *Daughters of the house: modes of the Gothic in Victorian fiction* (1992), de Alison Milbank, que analisou a apropriação do gótico feminino por parte de escritores. Vários ensaios em *Women's writing*, incluindo o da própria Milbank, ampliaram aquele projeto de forma muitíssimo significativa.

Em *Art of darkness: a poetics of Gothic* (1995), uma outra colaboradora, Anne Williams, argumenta em favor da existência de fórmulas *masculinas* e *femininas* que diferem em termos de técnica narrativa, enredo, suposições sobre o sobrenatural e o uso do horror/terror. Williams resgata o uso feito pela psicanálise freudiana da mitologia grega para localizar as origens da narrativa gótica feminina (tipificada pelo ponto de vista feminino, final feliz, fantasmas justificados e uma recorrência do terror) no mito de Eros e Psique, em oposição ao mito de Édipo, que sustenta a versão masculina.

Enquanto Williams e outros vêem o gótico feminino como subversivo e até mesmo revolucionário, Diane Long Hoeveler defende, em *Gothic feminism: the professionalisation of gender from Charlotte Smith to the Brontës* (1998), que o gênero é o criador do moderno feminismo vítima. As heroínas dos romances góticos, afirma Hoeveler, se mascaram como vítimas inocentes de uma sociedade patriarcal opressiva e corrupta, ao mesmo tempo em que

se utilizam de estratégias masoquistas e passivo-agressivas para triunfar sobre aquele sistema. Esta ideologia de *poder feminino através de uma fraqueza encenada e fingida* é o que Hoeveler chama de '*feminismo gótico*'.

Os ensaios da edição especial de *Women's writing* privilegiam exclusivamente os textos pré-1900. Uma das áreas mais férteis de investigação crítica pós-1990, todavia, foi a exploração do gótico por mulheres em textos do século XXI, ampliando o trabalho de Tania Modleski e Joanna Russ sobre o romance gótico moderno da década de 1980, na cultura popular. *Modern Gothic: a reader* (1996), editado por Victor Sage e Allan Lloyd Smith, por exemplo, inclui ensaios sobre Isak Dinesen, Toni Morrison, Angela Carter e Ruth Praver Jhabvala.

Suzanne Becker, em *Gothic forms of feminine fiction* (1999), seu estudo de escritoras inglesas e canadenses, em particular *Lady Oracle* (1976), de Margaret Atwood, escolhe usar o termo *gótico do gênero feminino* para indicar seu foco no gênero do sujeito que fala no texto ao invés de no gênero do autor.

Todas essas leituras, influenciadas pelo ceticismo pós-estruturalista sobre categorias essencialistas de gênero demonstram, no entanto, a contínua centralidade do gótico em escritas pós-coloniais e pós-modernas de autoria feminina.

Alguma atenção também está começando a ser dada ao uso das modalidades góticas por escritoras modernistas e de entre-guerras de tanta diversidade quanto Daphne du Maurier, May Sinclair e Stella Gibbons. *Daphne du Maurier: writing, identity and the Gothic imagination* (1998) é um bom exemplo de como um estudo teoricamente embasado de uma escritora evidentemente *popular* em seu contexto consegue divulgar seu trabalho e também intervir em debates acerca do gótico feminino em si. A fórmula do gótico feminino, como esboçada por Williams e antes dele por Eugenia DeLamotte, que resiste a um desfecho infeliz ou ambíguo e explica o sobrenatural, por exemplo, não se aplica à obra de du Maurier.

A partir da obra de Terry Castle e desenvolvendo a teoria pós-estruturalista, *Lesbian Gothic: transgressive fictions* (1999), de Paulina Palmer, baseia-se na compreensão de que o *gótico* e o *estranho* compartilham a ênfase nos atos e subjetividades transgressores. O crescimento da ficção 'gótica lésbica' nos últimos 25 anos, defende ela, resulta de um contexto histórico específico que, por sua vez, cria um leitor de textos que adequa, reformula e parodia os métodos e temas góticos para articular subjetividades lésbicas. De forma discutível, o conceito de *gótico lésbico* de Palmer poderia ser usado retroativamente para esclarecer textos anteriores. Curiosamente, por exemplo, *Mysteries of Udolpho: the life of Ann*



*Radcliffe* (1999), a primeira biografia completa que oferece a contextualização que há tanto tempo se faz ausente, lê o romance em termos de seu subtexto lésbico.

Acima de tudo, talvez, a década de 1990 testemunha a mudança do gótico feminino das margens para a correnteza. O gótico foi incluído, a propósito, em *The rise of the Gothic novel* (1995), de Maggie Kilgour, na gênese de *The literature of terror: a history of Gothic fiction from 1765 to the Present Day* (1980, segunda edição 1996), e em *Gothic* (1996), de Fred Botting.

Recentes compilações de ensaios, a exemplo de *Fictions of unease: the Gothic from Otranto to The X-Files* (2002), de Andrew Smith, Diane Mason e William Hughes, incluem leituras de textos femininos, tais como o ensaio de Laura Kranzler com impressão de *Black Lace* de modernos góticos eróticos, junto a ensaios sobre Walpole, Stoker, Le Fanu e Collins.

A mais recente evolução no campo é o retorno às leituras historicistas. *Women's Gothic: from Clara Reeve to Mary Shelley* (2000), de E. J. Clery, aparentemente um modesto guia universitário, em verdade fornece uma valiosa e nova leitura de textos góticos femininos fundamentada na contextualização histórica original. Clery contesta a figura comum das mulheres escritoras no período romântico de operar sob condições desfavoráveis de comedimento, dissimulação e auto-censura para destacar seu status estabelecido de escritoras profissionais, influenciadas e capacitadas pela poderosa figura de Sarah Siddons como um ideal de gênio feminino. O título da obra de Clery assinala um afastamento das leituras psicanalíticas desses textos como parábolas de relações familiares no patriarcado, tipicamente associadas com o gótico feminino. Ao contrário, ela argumenta que suas principais intenções são a legitimação da imaginação visionária nas mulheres escritoras, os métodos de representar as paixões, a questão de despertar o/a leitor/a ou o público e a razão do lucro.

Assim como o número 1994 de *Women's Writing*, para Smith e Wallace (2004) a edição especial do periódico *Gothic Studies* (2004), por eles organizada, foi concebida como uma forma de avaliar a situação atual de interação na crítica do gótico feminino. A julgar pela expressiva resposta à chamada de trabalhos, todos os ensaios arrolados doravante, publicados naquela edição, comprovam, na opinião de seus organizadores, ser esta uma das mais promissoras áreas dos estudos literários.

Em *Female gothic and the institutionalization of Gothic studies* (2004), Lauren Fitzgerald argumenta que a descrição de Ellen Moers do gótico feminino tem suas raízes em uma filosofia Iluminista Européia, lockeana, de propriedade. Para Fitzgerald, esta filosofia também influenciou uma revisão feminista do cânone de 1970 que envolve a identificação e a

reafirmação de uma *história tipicamente dela*<sup>19</sup> da escrita feminina. Questões acerca da propriedade crítica de Ann Radcliffe, por exemplo, ilustram como o feminismo acadêmico abordou e desenvolveu a idéia do que constitui *escrita de mulheres*, ao mesmo tempo em que indicam até que ponto as idéias iluministas formaram a tradição feminista Anglo-Americana.

Angela Wright, em *To live the life of hopeless recollection: mourning and melancholia in female Gothic, 1780-1800* (2004), explora como os romances de Eliza Fenwick, Sophia Lee, Maria Roche e Ann Radcliffe criticam, por meio de seu fascínio em retratar, a opulência e o consumismo do século dezoito. Wright afirma que este compromisso com a formação da imagem demonstra o interesse do final do século dezoito na moda, na opulência e no consumismo, que se recolocam na escrita gótica de mulheres através de questões correlacionadas de insanidade feminina, desejo e perda.

Em *The Construction of the Female Gothic Posture: Wollstonecraft's Mary and Gothic Feminism* (2004), Diane Long Hoeveler retorna à idéia do Iluminismo. Hoeveler explica que Wollstonecraft, em *Vindication of the Rights of Woman* (1792), trabalhava numa tradição de valores Iluministas dominada pelos homens, e que conseqüentemente sua opinião/seus conceitos estão camuflados por uma adesão implícita a essa tradição. Hoeveler sugere que esta adesão é confirmada por *Mary, A Fiction* (1788), de Wollstonecraft, que oferece uma celebração sentimental da passiva e fraca heroína do gótico feminino. Hoeveler argumenta que uma tal celebração da passividade teve um efeito nocivo sobre o feminismo, encorajando as mulheres a se verem como vítimas de forma a, paradoxalmente, ganhar força.

Ranita Chatterjee, em *Saphic Subjectivity and Gothic Desires in Eliza Fenwick's Secresy* (2004), discute a representação do desejo lésbico e prenuncia o artigo de conclusão de Paulina Palmer, oportunamente citado, sobre a escrita lésbica dos anos 1990. Chatterjee sustenta que o romance de 1795 de Fenwick utiliza imagens de desejo lésbico para desafiar os então modelos predominantes de gênero. As associações de Fenwick com jacobinos como William Godwin, Mary Wollstonecraft e Mary Hays sublinham suas credenciais radicais, e Chatterjee afirma que *Secresy* fomenta idéias feministas tiradas de Wollstonecraft. Entretanto, ela também argumenta que o foco do romance no desejo pelo mesmo sexo desafia toda a noção de atribuições de gênero no período, e ao final do ensaio estende o debate além de Wollstonecraft, no que se torna uma crítica alternativa àquela colocada por Hoeveler.

Que o gótico feminino não está associado apenas ao romance é o que ilustra *Uncanny Stories: the ghost story as Female Gothic* (2004), onde Diana Wallace explora as

---

<sup>19</sup> Termo original em inglês: *a herstory*.

histórias fantasmagóricas do século dezenove escritas por Elizabeth Gaskell e, mais tarde, contos de May Sinclair e Elizabeth Bowen. Usando idéias calcadas em Modleski e Irigaray, Wallace afirma que tais contos investigam como uma cultura patriarcal reprime/enterra imagens do maternal. Além disso, argumenta que essas histórias permitiram às mulheres escritoras desviar-se dos enredos matrimoniais que dominaram o antigo gótico feminino radcliffeano, querendo dizer que elas conseguiram oferecer uma crítica mais radical ao poder masculino, à violência e à sexualidade predatória do que era possível tanto no romance realista e até mesmo no gótico. Para Wallace (2004), a história gótica funciona como o duplo ou o inconsciente do romance, dando forma ao que tem que ser reprimido na forma mais longa, mais respeitável.

Um aspecto adicional, embora em grande parte inexplorado do gótico feminino, a questão de raça, é abordado em *Collusions of the Mystery: Ideology and the Gothic in Hagar's Daughter* (2004), de Eugenia DeLamotte, que examina a representação de raça em *Hagar's Daughter* (1901/2), de Pauline Hopkins. DeLamotte defende que o romance proporciona uma revisão do gótico feminino e também explora recursos narrativos familiares da ficção de detetive. A resolução do *mistério*, que se situa no coração do romance, é aquela que faz vir à tona o *mistério* ideológico e o crime nacional de escravidão, que separa pretos e brancos, masculino e feminino, lar e estado, e famílias afro-americanas de euro-americanas.

Uma das características de enredo do gótico feminino é a sua representação do amor romântico. Andrew Smith, em *Love, Freud, and the female Gothic: Bram Stoker's The Jewel of Seven Stars* (2004), explora como o romance de Stoker levanta algumas complexas questões acerca do amor através da utilização de um narrador abatido por esse sentimento, e que, apanhado num enredo gótico feminino, é por este lançado no papel de seu herói. No romance, o 'amor' torna-se cada vez mais sinistro na medida em que se transforma numa emoção desestabilizadora e perigosamente irracional, que finalmente alia amor com sentimentos de horror justificado. *Jewel* (1903, revisado em 1912) revela, portanto, uma leitura masculina de um enredo gótico feminino no qual a idéia de poder feminino se define como horripilante. Contudo, esta idéia de um amor patologizado, argumenta Smith, não é exclusiva de Stoker e pode estar ligada à descrição de Freud sobre o amor, a qual revela como questões sociais relativas à autoridade masculina aparecem nos debates psicanalíticos da época sobre emoção.

Que as heroínas do gótico feminino do século vinte e um estão mais propensas a serem aprisionadas em espaços domésticos do que em castelos semi-arruinados é o que aborda *Skin chairs and other domestic horrors: Bárbara Comyns and the female Gothic*

tradition (2004), onde Abril Horner e Sue Zlosnik exploram a obra de Barbara Comyns, romancista inglesa cujos trabalhos mais conhecidos foram publicados entre 1950 e 1985. Elas se concentram em *The vet's daughter* (1959) e *The skin chairs* (1962), e examinam como o uso de Comyns da paródia e do humor expõem os horrores da vida doméstica. Para Horner e Zlosnik, trata-se de um gótico feminino cômico, que é grotesco e sombriamente cômico no seu ataque crítico aos enredos patriarcais, portanto constituindo uma forma especial do gótico feminino que se popularizou no século XXI.

Gina Wisker, em *Viciousness in the kitchen: Sylvia Plath's Gothic* (2004), expande o argumento sobre os horrores da domesticidade. Ela defende que o fótico doméstico de Plath expõe as duplicidades dos papéis femininos e os surpreendentes paradoxos de medo e amor, alteridade e eu em representações de maternidade e casamento. Fazendo uso da noção de Freud sobre o estranho, Wisker sugere que os poemas de Plath desfamiliarizam os papéis e expectativas familiares das vidas das mulheres. Acima de tudo, Plath expõe os perigos da complacência e as perdas que advém da aceitação de uma limitada visão (patriarcal) de mundo.

Em *Lesbian Gothic: genre, transformation, transgression* (2004), Paulina Palmer discute *Between the worlds* (1996), de Caeia March, e *Affinity* (1999), de Sarah Water. Palmer sustenta que os escritores da ficção lésbica são atraídos para o gótico em virtude de ele ser uma forma que tradicionalmente tem dado espaço à representação de sexualidades transgressivas. O gótico é também um veículo através do qual a interrogação e a problematização de versões correntes da realidade e dos assim chamados valores normais torna-se possível. Palmer argumenta que esses romances parodicamente reformulam a descrição grotesca da personagem, que é familiar a partir da ficção e filmes góticos correntes, e ao fazê-lo desafiam e ressignificam a categoria do abjeto/desprezível à qual lésbicas e gays são convencionalmente relegados.

Todo o inventário bibliográfico aqui exposto, primeiramente através do resgate feito por Smith e Wallace (2004) de *Women's writing*, e, num segundo momento, através dos ensaios publicados na edição especial de *Gothic studies*, por eles organizada, sugerem que, *apesar de* ou exatamente *por causa dos* rigorosos e contínuos debates em torno de seu uso, o termo *gótico feminino* é ainda um termo flexível e reconhecível para uma área que cresce em vigor e complexidade.

Ao informar que *Literary women* (1977) está esgotado na Inglaterra já há alguns anos e argumentar, diante da tendência dos textos das mulheres, em especial, de estar em desapareço e fora de catálogo, que a própria Moers possa vir a sofrer o mesmo destino, a dupla

de professores ingleses decide manter, por razões políticas, o termo proposto pela autora, independentemente do quanto possam problematizá-lo e modificá-lo. Outrossim, comungo da opção em adotar a designação *gótico feminino* para este trabalho de dissertação, por concordar com Smith & Wallace ao apontarem que o termo proposto por Moers atua como “um marcador histórico para o trabalho pioneiro feito por ela e outros de corrigir as descrições unilaterais do gótico – na verdade dos estudos literários em geral – que tinham prevalecido até aquele momento<sup>20</sup>” (2004, p. 5).

### 1.5 A relevância do *gótico* no imaginário canadense

Gothic horror has expanded significantly in...crisis periods, when the public mood becomes uneasy and pessimistic, and when re-evaluation of the national identity seems to take on a particular urgency.

Valdine Clemens, in *The Return of the Repressed*

We are but creatures of our origins, and however stalwartly we march forward, paving new worlds, seeking new worlds, the ghosts from our pasts stand not far behind and are not easily shaken off.

M. G. Vassanji, in *No New Land*

A parte final deste capítulo tem por intenção concluir o trajeto até aqui delineado, acercando-se, agora com mais propriedade, do foco de estudo à priori pretendido: o de localizar, ao longo da produção literária do Canadá anglófono, a presença do discurso gótico na narrativa de autoria feminina. Entretanto, tal tarefa culmina por revelar-se, tanto quanto um fim, também o início de uma reflexão que obrigatoriamente se dedicará a uma questão primeira: a de examinar, *vis-à-vis* à história existencial do Canadá, de que forma este *locus* de enunciação tão particular tem, desde o início, se apropriado de uma herança gótica universal para lidar com questões próprias de representação.

Em *Speakers for the dead* (EDWARDS, 2000), documentário dirigido por Jennifer Holness e David Sutherland, os residentes da pequena cidade de Priceville, Ontário, são forçados a enfrentar o espectro de um passado questionável quando quatro túmulos originais do vilarejo são desenterrados, fazendo emergir a verdadeira história do cemitério Durham Road, situado naquela cidade. Algumas das lápides, que remontam ao estabelecimento da cidade nos idos de 1820, marcam a descoberta de um antigo e esquecido cemitério, removido na década de 1930 para ceder lugar às terras de um fazendeiro. Averiguadas, as tumbas

---

<sup>20</sup> “it does act as a historical marker to the pioneering work done by her and others in correcting the one-sided accounts of the Gothic, and indeed of literary studies in general, which had prevailed until that point”.

comprovam marcar os loteamentos de alguns dos antigos escravos africanos e veteranos negros da guerra de 1812 – os primeiros a desbravar a terra e a construir moradias, escolas e cemitérios na área.

As tumbas abalaram a compreensão dos residentes acerca de sua história local; confrontada com a possibilidade dos fundadores da comunidade terem sido descendentes de africanos e não de Europeus, a população da cidade é então forçada a reconhecer que os colonizadores irlandeses e escoceses, a quem muitos tinham como os reais fundadores da cidade, eram, na verdade, os responsáveis pelo deslocamento dos habitantes negros originais na época da Confederação, em 1867. Diante de tal surpresa, aos habitantes de Priceville restava senão redefinir suas noções de identidade, impondo-se, obrigatoriamente, perguntas de natureza muito difícil – sobre a história de racismo da cidade e sobre a nacionalidade e raça de seus ancestrais.

É contando esta história que Edwards (2005) inicia a obra por ele escrita e intitulada *Gothic Canada: reading the spectre of a national literature*, sob a premissa de que o referido documentário ilustra as formas segundo as quais o goticismo está amarrado a uma história local para romper com um senso de identidade previamente estabelecido: a revelação do misterioso cemitério de Priceville obrigou os habitantes daquela cidade a encarar um passado doloroso e a reescrever sua história numa modalidade gótica; o cemitério serviu como um lembrete de que a comunidade deveria recuperar um passado reprimido; as tumbas motivaram as pessoas a desenterrar os mortos; as descobertas locais revelaram vozes há muito silenciadas e que, uma vez expostas, forçaram todos a ouvir uma violenta estória de conflito racial.

Porém, como afirma o próprio Edwards, esta narrativa gótica não terminaria ali. Um outro capítulo dela seria composto em 1998, quando alguns dos cidadãos de Priceville se opuseram à decisão do conselho municipal de resgatar mais das tumbas destruídas. Aqueles que se manifestaram contra a decisão temiam que, continuada a pesquisa, uma história oculta de casamentos intra-raciais e ancestralidade racial miscigenada pudesse vir à tona. Naturalmente, incomodava-lhes a possibilidade de que suas identidades européias *brancas* fossem questionadas mediante o desenterrar do passado. No âmago desta história descobrimos, então, a ameaça gótica do retorno da coisa opressa e do fantasma da autenticidade. “Se perturbarmos aquilo que há muito está morto e enterrado”, as pessoas de Priceville perguntavam, “o que revelaremos sobre quem somos?” (EDWARDS, 2005, p. xiii).

O medo gerado quando as estórias se mostram entidades soltas ao invés de fragmentos rompidos há muito constitui uma fonte da produção gótica. Estórias do passado,

estórias que dizem quem somos nós, tendem a ser tomadas pelo pânico de que a narrativa compartilhada não passe de um artifício elaborado, de um imaginário social. E é nesta perspectiva que Edwards (2005) escreve sua obra, concebida a partir dos seguintes questionamentos: de que forma as categorias de nação e da retórica da diferença estão atreladas à linguagem do goticismo? O que podem estes laços discursivos nos dizer sobre uma gama de outras fronteiras pessoais e sociais – tais como gênero, sexualidade, classe e raça – na produção literária canadense? O que podem, então, a construção e a desestabilização dessas fronteiras nos dizerem sobre o desenvolvimento de uma tradição gótica no Canadá? (EDWARDS, 2005).

Definido como um entre-lugar apanhado entre a colonização e a pós-colonização, o Canadá é, segundo Edwards,

[...] um lugar onde colidem culturas, uma nação na qual as influências históricas e políticas da Grã-Bretanha se cruzam e se sobrepõem à dominação cultural e econômica dos Estados Unidos; [...] uma nação dividida [...] entre ser uma colônia e um poder colonizador. Um país separado por razões linguísticas, étnicas e raciais<sup>21</sup> (EDWARDS, 2005, p. xiv-xxiii).

não surpreendendo, portanto, que tais cruzamentos constituam a própria gênese de paradoxos identitários e textuais. Um exemplo deste paradoxo é apontado pelo cineasta canadense gótico David Cronenberg (1983 *apud* EDWARDS, 2005), quando enfatiza que o Canadá é um espaço liminar, “pois suas ruas parecem as americanas, mas não são. E as pessoas parecem americanas, mas não são. E o modo como elas falam lembra o dos americanos, mas não o é. Em outras palavras, para muitos o Canadá é um lugar estranho: é estranhamente familiar e familiarmente estranho” (EDWARDS, 2005, p. xv).

O que Cronenberg reconhece, ainda segundo Edwards, é que, subjacente ao gosto pela ordem e estabilidade que alimenta a sociedade canadense desde suas origens, debaixo de uma cultura que sistematicamente advoga e pratica a moderação e o consenso, sempre existiu uma

[...] tendência ‘subversiva extremamente coerente’, um tipo de grotesco nortista [...], fenômeno atribuível à posição periférica que o Canadá sempre ocupou em relação aos centros do poder. Como uma cultura educada às margens do império, nós realmente temos algo a contribuir, pois somos

---

<sup>21</sup> “Canada is a in-between space. Caught in-between colonization and post-colonization, it is a site where cultures collide and a nation where the political and historical influences of Great Britain cross and overlap with the economic and cultural domination of the United States [...] It is a nation divided [...] between being a colony and a colonizing power. It is a country separated along linguistic, ethnic and racial grounds”.

capazes de fitar a brutalidade do império friamente<sup>22</sup> (EDWARDS, 2005, p. xv).

E é precisamente este olhar que corre ao longo da produção literária canadense, explorando entre-espacos que mapeiam o território entre as extremidades do eu e do Outro, do sublime e do abjeto, do real e do virtual, da América e da Europa. Entretanto, o que se torna tão desestabilizador é que este entre-lugar abre espaço para um país que será sempre atormentado por uma falta de unidade. Em consequência, o Canadá permanece deficiente em suas asserções de unidade e continuará impossibilitado de construir uma identidade nacional unificada baseada no espaço e nas noções de pertencimento (EDWARDS, 2005).

Esta falta de unidade torna-se mais evidente a partir das diversas posições subjetivas das quais fala o/a escritor/a; em outras palavras, a história da colonização, imigração e do multiculturalismo do Canadá nos leva a ver a sua literatura como uma forma diaspórica de produção cultural que não pode ser unificada sob o som de uma única voz. Como afirma Edwards, “não se pode manter nem chorar a morte da ficção de uma visão essencializada da identidade canadense ou de uma literatura canadense com base na unidade imaginada das então chamadas nações fundadoras” (2005, p. xv).

O/A escritor/a no Canadá mostra-se freqüentemente atormentado por uma subjetividade dialeticamente concebida que se estende além da estrutura binária na qual o/a autor/a diaspórico/a tem tradicionalmente se situado (THIEME, 2001). Tal material ilustra a construção social de uma diferença nacional no literário, e mostra como uma literatura nacional unificada é uma idéia inerentemente fluida, com uma gama de posicionamentos que mudam ao longo do tempo. Se, como o crítico literário Kamboureli (2000) sugere, uma subjetividade diaspórica está constantemente sob revisão num estilo *mise en abîme*, então a identidade do/a escritor/a canadense, como sujeito diaspórico, paira constantemente na beira do abismo. Este *solo instável* ameaça desestabilizar o sujeito com um deslocamento, por meio da ameaça da não-identidade, e do medo do abismo que estão sempre presentes. Grosz (s/d) coloca esta questão de forma bastante sucinta, quando afirma que mesmo em seus momentos mais coesos e de integração, “o sujeito hesita no limiar de um precipício... emblemático tanto do lugar de sua formação como daquele de seu potencial esquecimento” (apud EDWARDS, 2005, p. xvi).

---

<sup>22</sup> “[...] there has always been ‘an extremely coherent subversive streak’, a sort of ‘northern grotesque’. Douglas Cooper attributes this phenomenon to the peripheral position Canada has always occupied with respect to the centres of power. ‘As an educated culture on margins of empire’, Cooper writes, ‘we really have something to contribute, because we can gaze at the brutality of empire with a cold eye’.”



Como resultado, a subjetividade é construída através dos sinais de alteridade, abjeção ou exclusão, e também surge de uma hesitação da perda de si próprio, de se desintegrar num terrível espaço vazio. Este medo de desintegração acentua o fato de que a cultura não é um todo coeso e orgânico, mas sim algo precariamente construído a partir de inúmeras oposições e tensões contidas na hibridez e na diversidade.

De modo a manter-se em sintonia com a complexidade desta situação, Edwards opta por seguir uma ampla e aberta definição do gótico:

O discurso gótico no Canadá surge da linguagem do terror, do pânico e da ansiedade. Consiste na retórica da repugnância e da aversão. É um discurso de ordem, que estabelece modos culturais de conduta através da construção de tabus e da regulação dos desejos. Imagina os sinais da depravação como sendo possíveis de serem lidos e tenta conter aquilo que é depravado, mesmo que reconheça a impossibilidade de tal tarefa. É uma linguagem que articula, ou simplesmente gesticula em direção à ansiedades profundamente encobertas, o que produz um medo de contaminação assim que essas ansiedades sejam reveladas. Finalmente, contém a retórica do apocalipse, ameaçando a destruição e a subversão daquilo que é considerado simples, puro e natural<sup>23</sup> (PUNTER, 1998, Terror 20-25; KILGOUR, 1997, 10-15).

A ansiedade de revelar incertezas sobre a subjetividade pode ser encontrada no âmago de numerosos textos góticos europeus e americanos. No próprio *Castle of Otranto*, de Horace Walpole (1764), por exemplo, Manfred teme um colapso na nobreza de sua família quando é assombrado pelo herdeiro legítimo dos bens que eles possuem. *Light in August* (1932), de William Faulkner, revela a história reprimida de miscigenação e da ansiedade oriunda da habilidade de Joe Christmas de se movimentar livremente sobre as fronteiras imaginárias que separam a *negritude* da *brancura*. Como ilustram esses textos, a retenção da identidade fisionômica e os medos de se perder o verdadeiro eu são centrais ao discurso gótico.

Para Edwards (2005), *Speakers for the dead* articula esses mesmos medos no contexto canadense, pois revela uma ansiedade no âmago de uma subjetividade imaginada baseada numa noção “pura” de raça, etnia ou identidade nacional. O que o filme revela, portanto, é uma concepção de identidade facilmente obscurecida por um atavismo que se recusa a permanecer escondido abaixo da superfície. O documentário também demonstra –

---

<sup>23</sup> “Gothic discourse in Canada arises out of a language of terror, panic and anxiety. It consists of the rethoric of repulsion and disgust. It is a discourse of regulation, establishing cultural modes of conduct by constructing taboos and regulating desires. It imagines the signs of depravity to be readable and attempts to contain that which is depraved, even while it recognizes the impossibility of such a task. It is a language that articulates, or simply gestures toward, deeply buried anxieties, which produce a fear of contamination once those anxieties have been unearthed. Finally, it contains the rethoric of apocalypse, threatening the destruction and subversion of that which is imagined to be simple, pure and natural.”

como se vê naqueles que mais adiante tentaram ocultar a história reprimida da cidade – um terror que surge quando uma linhagem interrompida não pode mais ser mantida a salvo.

Quebras nas concepções de identidades estáveis há muito constituem fontes da produção gótica. O *doppelgänger*,<sup>24</sup> em *The private memoirs and confessions of a justified sinner* (1824), de James Hogg, o fluido movimento entre o respeitável doutor e o vilão gótico em *The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson, ou, ainda melhor, o assassinato que acompanha os disfarces raciais e engendrados de Tom em *Pudd'nhead Wilson* (1894), de Mark Twain, retratam todos o medo provocado quando as personagens entrevêm a instabilidade de identidades transmigrantes. O gótico desestabiliza as superfícies planas da individualidade ao expor a ficção de uma meta-narrativa ocidental que representa a identidade ao longo de simples linhas de análise, tratando-a como se fosse unidimensional, unicategórica. Uma desestabilização surge, pois, no texto gótico, por meio de uma identidade que é fluidamente transformativa; o eu não é fixo, mas funciona como um catalisador para indagações dentro da condição ontológica de subjetividade. Sendo assim, as narrativas góticas apresentam personagens que contestam as suposições de diferença binária natural – entre o eu e o outro, o preto e o branco, o bem e o mal – e que sugerem que tal diferença constitui, em si mesma, uma construção. Para Edwards, os críticos literários ainda têm que explorar como essas questões se manifestam na literatura canadense.

Críticos pós-coloniais como Benedict Anderson (1991) e Homi Bhabha (1990) recentemente descreveram as nações como produtos da imaginação. Mas se uma nação é imaginária, uma fabricação precária construída com base em narrativas culturais questionáveis, então uma nação também é assombrada pela figura espectral de sua própria fabricação. Isto significa que nações como o Canadá se apóiam em ilusões que chamam a atenção para as ficções que existem no centro de suas meta-narrativas nacionais. Este processo engendra uma suspensão voluntária de descrença que habilita os membros da nação a *imaginar* que eles constituem um todo coeso, ao mesmo tempo em que se dão conta de que esta ilusão é sempre parcial e tentativa (SUGARS, 2003)<sup>25</sup>. Neste sentido, Edwards (2005) vai

---

<sup>24</sup> O *doppelgänger*, segundo as lendas germânicas de onde provém, é um monstro ou ser fantástico que tem o dom de representar uma cópia idêntica de uma pessoa que ele escolhe ou que passa a acompanhar (como dando uma idéia de que cada pessoa tem o seu próprio). Ele imita em tudo a pessoa copiada, até mesmo suas características internas mais profundas. O nome *doppelgänger* se originou da fusão das palavras alemãs *dopple* (significa *duplo*, *réplica* ou *duplicata*) e *gänger* (*andante*, *ambulante* ou *aquele que vaga*).

<sup>25</sup> Aqui, Sugars acompanha a descrição de Benedict Anderson da nação como uma comunidade política imaginada, mas ela também reconhece, bastante acertadamente, que esta situação não altera o fato de que as nações têm poder sobre nós. Para colocar a questão de outro modo, a desconstrução da nação não necessariamente significa que a categorização do espaço em termos de nação-estados não continua a ter poder intenso.

um pouco além: afirma que, se por um lado os canadenses tentam imaginar-se sujeitos estáveis que não estão eternamente aprisionados no processo de *tornar-se*, por outro os *textos* canadenses com frequência expõem o fato de que, para superar a abjeção de uma identidade indefinível, submeter-se-á a identidade, independentemente dos meios que se utilize, a um equilíbrio onde, na verdade, não existe nenhum. Para ele, a misteriosa obscuridade e o horrível suspense da narrativa gótica canadense revelam que nossos sentimentos de instabilidade nunca são superados, e que a realidade da abjeção excederá sempre até mesmo os melhores esforços em se estabilizá-la.

Mas o que críticos como Anderson (1991) e Bhabha (1990) nos mostram, em última análise, é que a nação, além de um fato político, é também uma estória fantasmagórica. A forma de *narrar* ou falar de nós próprios é sempre perseguida pelo espectro do *Outro*. Em *Imagined Communities* (1991), Anderson identifica as *imaginações nacionais fantasmagóricas* em termos da *escuridão moderna* que acompanhou o século do iluminismo. O triunfo do secularismo, Anderson argumenta, levou a uma fé recém descoberta na nação. Mas esta recém descoberta fé também levou a um senso de dúvida e obscuridade que, em *Nation and narration* (1990), Homi Bhabha chama de um senso de *nationness*, construído em oposição ao terror *unheimlich* (ou à estranheza) *do espaço ou raça do Outro*. Para Bhabha, que segue Anderson, a nação moderna é construída em oposição à escuridão específica do *Outro* fantasmagórico, concebido em uma geografia imaginada de raça, classe e gênero. Conseqüentemente, a nação em si é uma entidade fantasmagórica, simultaneamente imaginária e poderosa na maneira como afeta nossas vidas cotidianas.

Ao longo de *Gothic Canada*, portanto, Edwards se refere à *nação* real e irreal, pois reconhece o Canadá – e lembra-nos de fazer o mesmo – como um poder hegemônico que é espectral e imaginado tanto quanto é factual. A partir desta perspectiva, os fantasmas devem ser vistos como figuras públicas e políticas bem como entidades pessoais e privadas, “pois qualquer modelo que cria os binários das esferas pública e privada de ‘fantasmice’<sup>26</sup> é um falso binário, no qual a consciência moderna internaliza o político assim como internaliza o espectral” (EDWARDS, 2005, p. xx).

Este gênero, que, como vimos, produz medo e prazer, é particularmente relevante para a escrita canadense. Os/as escritores/as canadenses sem dúvida retornam ao gótico repetidas vezes para explorar os efeitos positivos e negativos da espectralização. Este retorno se repete como a angústia de um impulso ambivalente que surge igualmente de um desejo e

---

<sup>26</sup> O original menciona o termo *ghostliness*.

de um contra-desejo, da atração à repulsão. As potências, tanto do desejo como do contra-desejo – aqui significando o desejo de continuar na tradição de colonização e o desejo de escapar a regimes colonizadores – criam um foco obsessivo, no qual os/as escritores/as canadenses continuamente retornam a figuras fantasmagóricas que assustam. Em consequência, o gótico canadense torna-se um modo textual importante para que o país possa chegar a um acordo com seu passado pós-colonial e com sua complexidade diaspórica e multicultural.

### 1.6 O gótico anglo-canadense de autoria feminina

Assim como a crítica literária aponta *The Castle of Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole, como o primeiro romance gótico da história, o cenário canadense possivelmente tem, também na figura de um escritor, sua primeira publicação gótica no gênero. Trata-se de *Wacousta* (1832), de John Richardson (1796-1852), o primeiro romance escrito por um canadense nativo. Embora a produção gótica de autoria masculina não seja o objeto de estudo aqui pretendido, julgo pertinente dar espaço a uma breve apresentação de *Wacousta*, à semelhança do tratamento dado à *The Castle of Otranto* neste trabalho, com vistas a (re)construir, a partir dele, o percurso do gênero gótico feminino no Canadá anglófono, revisitando a ficção escrita por oito escritoras oportunamente nomeadas.

Ambientado na década de 1760, na época da aliança indígena dos Pontiac contra os britânicos, *Wacousta* combina elementos de tragédia vingativa e romance gótico ao reconstituir um episódio violento da história canadense. A campanha Pontiac contra o Forte Detroit é planejada pelo misterioso personagem Wacousta, cujo desejo de vingança contra o comandante da guarnição beira as raias da loucura. O texto gira em torno de uma série de decepções e cenas apavorantes de causa ambígua e de fronteiras incertas entre ordem e anarquia é rico em opostos e paralelos, e dentre eles as locações do forte Detroit em si e da floresta figuram como os mais importantes (EDWARDS, 2005).

O forte não é uma comunidade humana típica. Está lá para servir a um propósito particular, para manter o controle sobre o território circundante e, portanto, garantir a segurança do lucrativo negócio de peles. Conseqüentemente, todos os seus procedimentos e estruturas são adaptados para esse propósito. Dentro de seus muros, tudo é tão linear e racional quanto possível; ângulos retos estão por toda parte, o que torna o forte emblemático da mente Européia, supostamente lógica e imperturbável. A ordem é algo de suprema importância, e qualquer coisa que a infrinja é considerada inaceitável. A floresta, por outro

lado, e os índios que nela habitam, representam tudo o que é obscuro, desordenado e irracional.

Como muitos outros textos canadenses, *Wacousta* expressa os furacões uivantes, as nevascas impenetráveis e os extensos rios e lagos majestosos da nação na ameaçadora linguagem do sublime. De fato, o narrador de Richardson, que começa por assumir a posição de um viajante excursionando o rio St. Lawrence, descreve a grandeza e sublimidade do Canadá como centrais a esta região selvagem, um solo até então intocado que é recebido com assombro, temor e terror. Após uma série de meditações como esta, algumas das quais concentram-se na falta de civilização nesta vasta região do país, o narrador/viajante volta seu olhar para as cataratas do Niágara. Mas ao invés de descrever os efeitos sublimes do Niágara sobre o expectador, ele se refere às cataratas como um obstáculo perigoso que impede sua jornada. “The stupendous falls of Niagara,” diz ele, “form an impassable barrier to the seaman, and, for a short space, sever the otherwise uninterrupted chain connecting the remote fortresses... with the Atlantic” Uma vez no lado oeste do Niágara, em outras palavras, o viajante está isolado e preso; é separado da Europa e mantido prisioneiro na violenta geografia de uma terra sublime. Aqui, o Niágara limita um território desconhecido, “which has never yet been pressed by other footsteps than those of the narrative hunters of the soil” (RICHARDSON, 2007, s/p)<sup>27</sup>. Esta fronteira geográfica, então, faz surgir uma fronteira que estrutura a identidade, pois a chegada do colonizador nesta região não cartografada desloca-o dos códigos sociais europeus de conduta e ameaça-o com uma perda potencial do eu. Nas palavras do crítico literário Dennis Porter, autor de *Haunted Journeys: desire and transgression in European travel writing* (1991), o olhar do viajante está intimamente ligado ao goticismo através de um impulso que o compele a expressar as misteriosas, ameaçadoras e espontâneas qualidades de um cenário estranho.

### 1.6.1 Susanna Moodie (1803-1855)

Em *Private and fictional words: Canadian women novelists of the 1970s and 1980s*, Howells sublinha que a escrita canadense sempre esteve impregnada por uma consciência do território selvagem<sup>28</sup>, ou seja, “daquelas vastas áreas de florestas escuras, pradarias intermináveis ou restos de neve não-trilhados, que constituem fatos geográficos e que estão escritos na história de exploração e povoamento do Canadá” (HOWELLS, 1987, p.

<sup>27</sup>RICHARDSON, J. (1832). *Wacousta*. Disponível em: <<http://en.wikisource.org/wiki/Wacousta>>. Acesso em 15 jul 2007 (s/p).

<sup>28</sup> O termo original em inglês é *wilderness*.

11). Analisando-se a tradição literária canadense, prossegue ela, ver-se-á que este cenário tornou-se o mito cultural dominante, codificando a resposta imaginativa dos canadenses à sua paisagem e história como uma imagem de distinção nacional. No entanto, esta *contribuição* da paisagem, por assim dizer, não cessa por aí; ela fornece, outrossim, as condições que possibilitam a emergência de escritoras canadenses:

[...] a fertilidade do mito do território selvagem para as escritoras canadenses aponta para a feminização consistente de um mito nacional, desde sua ocorrência no século XIX, nos contos de mulheres pioneiras, até a ficção contemporânea feminina, passando por algumas modificações na escritura que é sensível às circunstâncias históricas e sociais específicas mas retendo seu poder original como uma imagem do espaço imaginativo feminino em textos que tanto espelham o mundo exterior quanto o transformam na paisagem interior da psique<sup>29</sup> (HOWELLS, 1987, p. 11).

Quando os primeiros europeus chegaram ao Canadá no século XVI, defrontaram-se com uma paisagem estranha de silenciosas florestas onde agora são o Quebec e Ontário. Inevitavelmente, essas primeiras reações européias são masculinas, registradas através do relato de exploradores e caçadores, soldados e missionários. O Canadá era então um terreno hostil com um clima implacável e repleto de perigos ocultos, representados principalmente por índios nativos e feras selvagens, e onde o colono europeu sentia sua existência como uma luta heróica de sobrevivência contra múltiplas ameaças naturais. A reação masculina foi ou de medo e recuo ou de um arriscado desafio ao desconhecido - em viagens de investigação ou, mais tarde, de exploração e assentamento colonial. Neste sentido, *The Wacousta syndrome*, de McGregor (1985), oferece uma análise do mito canadense como sendo *estranho e outro*, mas que retrata, provavelmente, o mito masculino do território selvagem, já que, considerando-se os escritos de autoria feminina, como sugere Howells (1987), encontraremos algumas diferenças importantes nas versões femininas desse referido território a refletir experiências muito distintas de colonização.

As européias chegaram ao Canadá em pequenos números, nos séculos XVIII e XIX (as francesas já em 1604 na Acádia e em 1617 no Quebec), como esposas de militares, colonizadoras, visitantes temporárias ou, no caso de algumas francesas, como freiras missionárias. Entretanto, é entre os registros mais conhecidos do século XIX, das experiências das pioneiras inglesas e suas histórias de colonização (ou em como elas reescrevem os

---

<sup>29</sup> “[...] the fertility of the wilderness myth for Canadian women writers points up the consistent feminization of a national myth from its nineteenth-century occurrence in pioneer women’s tales to contemporary women’s fiction, undergoing some modifications in writing which is responsive to specific historical and social circumstances but retaining its original power as an image of female imaginative space in texts which both mirror the outside world and transform it into the interior landscape of the psyche”.

pioneiros mitos masculinos do ponto de vista feminino) que ora me concentro aqui, a fim de balizar a primeira manifestação gótica literária de autoria feminina.

As cartas, diários, ficções e guias para imigrantes que essas mulheres escreveram para aqueles que ficaram em casa registram os fatos da colonização (com suas privações e perigos), bem como a reação delas ao desafio do território selvagem, de como estabelecer moradias para suas famílias sob condições pioneiras tão severas. Certamente o medo das desconhecidas e inóspitas florestas é um componente importante em seus relatos, como, por exemplo, nos de Susanna Moodie (1803-1885), ‘cercada, por todos os lados, pela floresta negra’, que ela vê como ‘o habitat de lobos e ursos’ em *Roughing it in the bush* (HOWELLS, 1987, p. 15). Embora não tenha sido escrita sob a forma de ficção, essa autobiografia gótica da vida fronteiriça descreve a paisagem como um lugar “‘estranho’, ‘assustador’ e ‘terrível’, só adequado para ‘bestas selvagens’” (EDWARDS, 2005, p. xxviii). Moodie retrata a paisagem como monstruosa e ameaçadora; o Canadá é, para ela, um pesadelo gótico do qual ela não consegue acordar. Aqui, a terra desabitada não é vista para ser um lugar potencial de fuga ou libertação, nem a paisagem canadense é descrita como um espaço de renovação ou rejuvenescimento onde Moodie possa se refazer. Ao contrário: é um lugar de medo, capaz de furtá-la de sua subjetividade, reduzindo-a a uma característica insignificante no terreno cruel.

O exemplo de Susanna Moodie confirma a tese de Edwards (2005) quando este afirma que as ficções pós-coloniais não são os únicos textos a colocar em evidência os fantasmas canadenses. Textos coloniais, como o dela, revelam um processo de espectralização que está relacionado à articulação do *eu*. Isto se deve, em parte, ao fato de que a figura fantasmagórica coloca em dúvida a noção de integridade do *eu*, uma vez que este é *estranho ao sujeito que o acolhe* (TOROK, 1994). E, de fato, as imagens de espaço, alienação, estranheza, lar, pertencimento e nacionalidade, que são centrais às representações deste *assombrado território selvagem* repetem a linguagem usada para articular a construção do *eu* no contexto colonial. O deslocamento na forma de imigração, como visto na autobiografia gótica de Moodie, descontextualiza o *eu* ao movê-lo para um solo não-familiar. Moodie, então, procura na paisagem os referentes através dos quais possa reconstituir sua noção de *self*, de *eu*. Sua ansiedade só é despertada quando ela percebe que tais referências não existem, e que ela não consegue reconstruir uma identidade estável porque a terra escolhida só é apropriada para bestas selvagens. Se, como sugere o teórico pós-colonial Madan Sarup (1994), o conceito de lar está de alguma forma atrelado à noção de identidade, então os típicos questionamentos góticos europeus sobre espaço (*Onde estou?*) e alteridade (*O que é isso?*), são reformulados no contexto canadense e direcionados para o *eu* (*Quem sou eu?*).

### 1.6.2 Lucy Maude Montgomery (1847-1942)

*Anne of Green Gables* (1908) introduz a situação central da ficção de Montgomery: a busca da imaginativa menina-adolescente por auto-conhecimento que resulta em libertação da autoridade adulta e sucesso no confronto homem-mulher. Após o sucesso de *Anne* e suas sete continuações, Montgomery escreve várias coleções de histórias, incluindo *The story girl* (1911, sua favorita), *The watchman and other poems* (1916), *Courageous women* (1934, em co-autoria com Marian Keith e Mabel Burns McKingley) e outras publicações póstumas; sua popularidade com *Anne*, de âmbito internacional e quase lendária, faz dela uma autora com muitos títulos ainda hoje traduzidos, sem mencionar o fato de que todos os vinte volumes literários por ela escritos em vida ainda são impressos. Entretanto, para fins de situar Lucy Maude Montgomery na tradição do gótico feminino canadense, é na trilogia *Emily* que doravante me concentro.

Nessa série, considerada mais autobiográfica do que os livros *Anne* e de temas mais deliberadamente feministas, a autora se utiliza de suas próprias leituras - *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë; *Aurora Leigh*, de Elizabeth Barrett Browning e *The story of an African farm*, de Olive Shreiner – para escrever sobre as leituras da protagonista Emily Byrd Starr e a descoberta de sua vocação. Embora os três romances da série – *Emily of New Moon* (1923), *Emily climbs* (1925) e *Emily's Quest* (1927) – devam ser, na opinião de Lawson (2002), classificados como ficção doméstica, todos os três romances são pontuados por acontecimentos estranhos, por digressões em modo gótico que separam a tranqüila transição da menina criança rebelde para adulta submissa. Como afirma Elizabeth Epperly (1997), as ficções de Montgomery são biografias psíquicas nas quais o *eu* é idealizado. Utilizando-se das fórmulas de ficção Vitoriana de sua juventude, ela as transforma em romances de interesse duradouro, que narram a busca da heroína por capacitação, seus atritos com figuras parentais autoritárias, suas rivalidades e atração pelo sexo oposto, bem como seu triunfo através do casamento e da vocação de artista. Concomitantemente, as estratégias narrativas de Montgomery, como esclarece Rubio (1997), reformulam as convenções dos moldes do romance, de modo a tecer ‘sérias críticas sociais’ e permitir às leitoras uma identificação irônica do quanto sua cultura as oprime.

### 1.6.3 Sheila Watson (1909-1988)

Nascida Sheila Martin Doherty, em New Westminster, British Columbia, esta escritora, importante para as letras canadenses como romancista, professora e crítica,



vencedora da Lorne Pierce Medal da Royal Society of Canada em 1984, é a autora do moderno romance gótico *The double hook* (1959) – uma obra pioneira no desenvolvimento da literatura canadense contemporânea. Sua publicação marca presença no desenvolvimento da ficção canadense, reunindo as técnicas e interesses do modernismo à experiência rural do país. Presença marcante na maior parte dos estudos gerais da literatura canadense, este romance tem sido objeto de vários artigos dedicados a explicar os padrões simbólicos, pois, como muitos escritores que fizeram experiências com a linguagem em meados do século XX, Watson faz uso da cadência (ou ritmo da escrita) e das imagens, ao invés do enredo, para a comunicação de idéias. É pela análise deste simbolismo que Margot Northey chega ao aspecto gótico da obra. Em *Symbolique Grotesque: the double hook* (1976), ela defende que o simbolismo detém um papel diretivo, central no romance, que, quando combinado às palavras comedidas e cuidadosas de Watson, produz um efeito similar ao daqueles modernos romances góticos descritos por John Aldrige como puros, esmerados e cuidadosamente refinados poemas simbolistas (NORTHEY, 1976). No entanto, salvaguarda ela, ao contrário de muitos poemas simbolistas, este moderno romance gótico oferece uma moral óbvia ou posição filosófica subjacente à estória<sup>30</sup>. Para Northey, a mensagem em *The double hook* é religiosa. Trata-se de uma estória sobre redenção escrita de um ponto vista cristão. Com esta temática também concorda o *The Dictionary of Literary Biography* (1986), porém trazendo um dado novo: que *The Double Hook* foi concebido em resposta ao desafio de que, à época de Watson, não se podia escrever sobre certos lugares do Canadá sem que se corresse o risco de produzir um romance regional de algum tipo. Dessa forma, Watson escreve, desafiadoramente, dentro do paradoxo de que os universais humanos devem, por definição, habitar a experiência local e específica, mesmo no caso do Canadá.

O cenário descrito por Watson inspira-se na árida região rural entre-montanhas dos anos de seca. Suas metáforas descritivas geram um vívido senso de especificidade, mas a escassez de descrição e a falta de referências geográficas libertam o cenário de qualquer

---

<sup>30</sup> Northey argumenta que descrever *The Double Hook* como um *grotesco simbólico* pode parecer estranho, pois é evidente que a maioria (se não toda) literatura grotesca possui um elemento simbólico. Mas justifica-se ao explicar que a razão para fazê-lo encontra-se na grande ênfase dada ao simbolismo nessa variedade do grotesco: uma ênfase que está relacionada com a natureza direcionada da maior parte das obras grotescas simbólicas. Segundo ela, no grotesco simbólico os símbolos tendem a ser explícitos ou convencionais, e a ajustar-se bastante nitidamente à moral subjacente ou à estrutura filosófica, constituindo uma parte integral da mensagem ou direção da estória. Este tipo difere da outra ficção grotesca (denominada *disruptive* no texto original de Northey); neste caso, não há tal direção ou propósito subjacente, e os símbolos muitas vezes apresentam um caráter sugestivo difuso ou diverso, com uma relação tangencial e não integral entre si; aqui, os símbolos tendem a enriquecer e a ampliar o significado da obra mas não são necessários para uma compreensão essencial dela.

limitação de espaço. Seus personagens interagem com uma terra devastada que é física, emocional e espiritual. Para Northey,

a paisagem em *The Double Hook* é tão grotesca quanto as personagens. A terra ressecada e rachada, na qual córregos e gramíneas secaram, o gado definha e o pó está por toda parte parece monstruosamente deformada e horrenda. A seca é a principal causa da miséria e sofrimento das personagens, despertando sua consciência para os cruéis mistérios da vida. A paisagem, entretanto, é também simbólica; trata-se de um solo improdutivo que reflete a esterilidade interna das personagens<sup>31</sup> (NORTHEY, 1976, s/p).

Semelhantemente, a ação do romance é, em essência, da vida rural – tão frugal e sugestiva como uma parábola. Uma pequena comunidade encontra-se perdida entre colinas infecundas dominadas pelo espírito do Coyote, o deus brincalhão da diabrura e da desarmonia, figura simbólica do mito Indiano Americano<sup>32</sup>. Seus membros estão divididos entre o medo e a dúvida, sob a tirania moral de uma envelhecida matriarca (Sra. Potter), que, embora morta por seu filho no início da história, permanece como presença fantasma entre essas pessoas, paralisando-as. James foge da responsabilidade de liderança que tomara para si junto à comunidade, e os membros que dela fazem parte são abandonados em seu isolamento individual. Na cidade abaixo das montanhas, James fica sabendo que a liberdade de sua fuga não passa de ilusão. Enquanto isso, seus vizinhos se reúnem em torno de seu relutante líder espiritual, Felix Prosper, unidos pelo sofrimento de Lenchen – a garota grávida que James abandonou –, e Kip – um rapaz que foi cegado com um chicote no furor de sua fuga. Quando James retorna para assumir suas responsabilidades e as pessoas se agrupam em verdadeira comunidade, a ação, que começa com uma morte, termina com o nascimento do filho de James e Lenchen.

Para ilustrar o grotoco em *The double hook*, Northey (1976) compara a obra de Sheyla Watson à de Marie-Claire Blais, na qual as personagens são grotescas não obstante a ausência de indivíduos aleijados, mutilados ou horrendamente deformados; ou seja,

---

<sup>31</sup> “The landscape in *The Double Hook* is as grotesque as the characters. The parched, cracked land in which creeks and grass have dried up, cattle are stunted, and dust is everywhere seems monstrously deformed and ugly. The drought is a major cause of the hardship and suffering of the characters, forcing their awareness of the cruel mysteries of life. The landscape, however, is also symbolic; it is a spiritual wasteland which reflects the inner sterility of the characters”.

<sup>32</sup> Segundo Monkman (*apud* NORTHEY, 1976), que discute largamente a posição do Coyote no romance, ele é um trapaceador, uma fonte imoral de sedução e morte que funciona em oposição satânica ao Jeová do Antigo Testamento. Até o fim da estória, o Coyote não é visto pelos habitantes, que apenas ouvem seu chamado ou detectam suas pegadas, sendo precisamente este aspecto de mistério que o circunda o que desperta um medo de proporções góticas nas pessoas do lugar. O Coyote utiliza inteligentemente o terror que causa, sedutoramente atraindo Greta com feitiços de morte e tentando a viúva com o esquecimento. Tanto a Sra. Potter como Kip tornam-se agentes de suas práticas obscuras.

precisamente o aspecto unidimensional da descrição das personagens é que responde por sua natureza grotesca. Em nenhuma das personagens de *The double hook*, por exemplo, percebe-se muita complexidade em reações ou atitudes. A única imagem que temos da Sra. Potter é a de uma velha mulher pescando ferozmente, e a da viúva Wagner é reduzida a uma figura de papelão que repete *dear God* inúmeras vezes. Tal unilateralidade é, obviamente, uma das marcas do grotesco humano na literatura, mas, como aponta Anderson (1991), em *The double hook* ela atinge o ponto em que é fácil interpretar as várias personagens como representantes de certos tipos. Embora não haja nenhuma figura estritamente alegórica marcadamente rotulada Ganância, Preguiça e assim por diante, as personagens são planas, e certas qualidades simbólicas são acentuadas. Em sua introdução à estória, John Grube afirma que a Sra. Potter é um símbolo de morte e William é o homem da razão, ordem e bom senso. Da mesma forma, Felix representa o despertar espiritual através do amor, e Kip é um símbolo de instinto amoral ou percepção inocente.

Apesar do otimismo ao final de *The Double Hook*, há, em seu núcleo, a figura sombria da existência. A estória contém repetidas cenas de violência, crueldade e vitimação – males tradicionais da ficção gótica. James assassina sua mãe e seduz Lenchen; Lenchen engravida e é abandonada por James e pela mãe; Greta comete suicídio ateando fogo à própria casa; James cega Kip.

Referências, alusões, imagens e gestos ritualísticos associam a ação do romance com padrões bíblicos de sacrifício e redenção. A princípio, a comunidade encontra-se sob os duros domínios da lei, e a história de Jonas é invocada por sugerir isolamento de Deus, relutância moral, sacrifício e queda purificadora. Na medida em que a ação se movimenta da morte para o renascimento, do Antigo para o Novo Testamento, a tipologia muda de Jonas para Cristo: comunidade, na realidade, torna-se comunhão.

#### **1.6.4 Margaret Laurence (1926-1987)**

Quando Freud pergunta *o que a mulher quer?*, em *Speaking in tongues: Margaret Lawrence's A jest of God as Gothic narrative*, Stein (1995) responde que, no caso de *A jest of God*, a mulher quer (isto é, tanto deseja como carece da possibilidade de) contar sua história e entender-se com seu pai e sua mãe. O romance de Laurence narra o(s) despertar(es) de Rachel Cameron, uma professora do ensino fundamental de trinta e quatro anos da pequena cidade de Manawaka, Manitoba, Canadá. Embora geralmente lido como um romance da tradição realista, a obra reúne, em sua estrutura formal – enredo, temas, estratégias narrativas, padrões

imagéticos e conteúdo (as ansiedades femininas com relação à sua posição visual e discursiva) – características que lhe conferem forte afinidade com a tradição gótica.

A epígrafe do romance, extraída do poema *Losers* (1922), de Carl Sandburg<sup>33</sup>, sinaliza para os temas da narrativa e sugere sua ligação com o mito e a poesia:

If I should pass the tomb of Jonah  
I would stop there and sit for awhile;  
Because I was swallowed one time deep in the dark  
And came out alive after all [...]

Esta referência e outras alusões bíblicas similares no romance exploram uma característica da narrativa gótica: o uso do sobrenatural como função de sua preocupação com o não-racional.

O profeta Jonas expressa o conflito entre discurso e silêncio. Recusa-se a falar e foge de Deus. Certo de que se pregar a mensagem do iminente Juízo Final à Níneve, capital da Assíria, o povo de lá, famoso por sua crueldade, se arrependerá e receberá a misericórdia divina. Jonas se preocupa mais com a própria reputação do que com o destino da cidade, por isso prefere ficar calado a usar seu poder de oratória para efetuar mudanças. Outros profetas discutem com Deus; Jonas evita a sua missão e, temendo por sua vida, foge pelo mar para a cidade de Tárzis. Aspectos deste conto, tais como dormir durante um naufrágio, ser engolido por um peixe e ficar amuado pelos subúrbios de Níneve apresentam implicações cômicas, conferindo a Jonas o título de *bobo de Deus* ou herói cômico (STEIN, 1995). Assim como as heroínas dos romances góticos, Jonas tem uma atração por lugares fechados, do tipo uterinos: o porão do navio, a barriga do peixe. Outras características da sua história, como estados sonambúlicos, dificuldade de falar e a descoberta de segredos, são todas proeminentes na narrativa gótica e também significativas para *Jest*.

Rachel Cameron é o Jonas de *Jest*. Sua história, assim como a de Jonas, é frequentemente cômica, sendo ela mesma também uma *boba de Deus*. Como Jonas, ela se esconde em lugares fechados e resiste à história que quer contar, uma vez que teme e se constrange por suas próprias paixões (espiritual, emocional, sexual); cala-se e foge da ação, levando uma vida confinada, sem graça, com sua mãe, May Cameron. Rachel resiste: tanto ao enredo quanto à voz que quer contar sua história; seu silenciamento resulta da auto-censura que ela própria se impõe. Na medida em que ela aprende a ser mais indulgente consigo mesma, aceitando-se um pouco mais, acaba se abrindo às possibilidades da ação e do discurso

---

<sup>33</sup> Carl Sandburg (1878-1967). Poeta moderno americano, vencedor de dois prêmios Pulitzer: um por sua biografia de Abraham Lincoln (*Abraham Lincoln: The War Years*) e um por sua coleção *The Complete Poems of Carl Sandburg*.

direto. A mudança em sua fala marca um progresso psicológico obtido na medida em que ela desenvolve uma voz pública mais forte e passa a aceitar todas as suas próprias vozes.

A questão da voz é central em *Jest* desde o começo. A palavra *voz* é a mais freqüentemente repetida no romance. Laurence menciona que queria ter escrito o romance em terceira pessoa, mas que abandonou a idéia porque a estória *quis* ser contada em primeira. A narrativa em primeira pessoa coloca o leitor na consciência de Rachel, um lugar que é, muitas vezes, desconfortável (STOVEL, 1992).

O romance se conta com dificuldade porque a voz de Rachel é hesitante, obsessiva. Ela começa a sua estória como uma observadora, que olha atentamente as crianças no pátio da escola e a si mesma: no momento presente, como professora, e nas lembranças que resgata de sua infância. Gosta de refletir sobre a “linguagem secreta” que as crianças compartilham. Em contraste, sua própria língua é vacilante, e ela encontra dificuldade em firmar uma voz. Com freqüência ela se interromperá para criticamente julgar essa voz, perguntando-se: “Am I beginning to talk in that simpler tone?” E aí, como um corretivo, ela fala “more sharply than necessary”, e se adverte “to strike a balance” (STEIN, 1994, s/p). Porém, se esta estória for lida em termos jungianos (como muitos críticos o fazem), perceberemos que Rachel não conseguirá atingir o equilíbrio desejado enquanto não aceitar seu lado sombrio. Presa a um padrão comportamental escapista, de fuga, não é de admirar que ela própria conclua: “my own voice sounds false to my ears” (STEIN, 1994, s/p).

Rachel permanece bloqueada porque resiste em reconhecer seus desejos. Toda vez que se inicia um processo de reconhecimento dos seus mais obscuros e sombrios *eus*, ela recua e interrompe a estória. Quando teme estar alimentando pensamentos “mórbidos” ou fantasias excêntricas, se admoesta: “This must stop. It isn’t good for me. Whenever I find myself thinking in a brooding way, I must simply turn it off and think of something else”. Foge de suas fantasias sexuais: “I didn’t. I didn’t... Rachel, stop it. You’re only getting yourself worked up for nothing. It’s bad for you”(STEIN, 1994, s/p). Mesmo assim, essas fantasias particulares são coloridas e sedutoras, em vibrante contraste com a formal linguagem pública e o comportamento retraído de Rachel. Felizmente, quase que apesar dela mesma, ela passa a aceitar seus desejos e a encarar as implicações da paixão sexual. Através de uma simbólica descida ao mundo dos mortos (mais precisamente ao necrotério dirigido por Hector Jonas), ela percebe que tem poder para afirmar suas paixões, para escolher a vida. Em consequência, sua estória, assim como a de Jonas, começa como uma narrativa de fuga e se transforma em outra de possibilidade redentora. E, assim como no caso de Jonas, a estória emprega muitas convenções da narrativa gótica.

O espaço que Rachel tenta negociar entre os códigos comportamentais da mãe e o de seus próprios desejos articula aquelas mesmas contradições que já se liam, por exemplo, em *The mysteries of Udolpho*, de Ann Radcliff: a obra revela as contradições e dilemas causados quando se privilegia a sensibilidade moral e a estética femininas, caracterizando-se a mulher como um ser moralmente superior, porém também fraco, delicado e desorientado. Existe, portanto, uma concordância crítica que considera a narrativa feminina gótica uma expressão de ansiedades específicas de mulheres da classe média, tais como feminilidade, relacionamentos familiares, o *eu* como objeto de um olhar hostil, escolhas lingüísticas. *Jest* parece articular esses mesmos anseios em termos dos conflitos de Rachel com relação à visibilidade e voz (STEIN, 1995).

Outras características do romance, segundo a análise de Stein, confirmam a parentela de *Jest* com as convenções da narrativa gótica e indicam como Laurence as utiliza: múltiplos narradores (as vozes de Rachel); cenários de igrejas e mosteiros (Tabernacle of the Redeemed; Scottish Protestant Church); osuário e hospício (necrotério, hospital); estados de morte e sonambulismo (a sexualidade adormecida da protagonista); espaços subterrâneos (necrotério abaixo da casa); duplos (Nick/Rachel; Nick/Steve; Rachel/Calla; Rachel/Stacey); obscuros laços familiares descobertos (Nick/Steve); silêncios não-naturais/o inexprimível (os silêncios freqüentes de Rachel; o falar em línguas); culpa e vergonha (Rachel é paralisada por culpa e vergonha); aparições do passado (a introjeção de Rachel de Nial Cameron); o eu bloqueado (Rachel é reprimida); dificuldade em contar uma história (a repressão de Rachel); amante misterioso (Nick); heroína inocente, virginal (Rachel); emoções exageradas (as fantasias e preocupações de Rachel); estrutura de aprisionamento (o lar rígido; sociedade); descoberta de um cômodo secreto (necrotério); ameaças sexuais (possível gravidez); confusas fronteiras entre vida e morte (Rachel carrega a vida, na forma de um bebê, ou a morte, na de um tumor?).

Stein sugere que é preciso, a partir da leitura de *Jest*, que nos indaguemos por que Laurence estrutura o romance segundo as convenções góticas, se as estórias femininas estão necessariamente atreladas ao gótico – caso sim, por quê? – e qual é, para a escritora ora em foco, a utilidade dessas convenções? Ela própria, na tentativa de articular respostas, cita Fleenor (1983):

Parece que toda vez que as mulheres se voltam ao passado para encontrar uma forma literária de exprimir protesto, ou raiva, ou terror, ou até humor, elas encontram o gótico. Parece que a forma gótica nos permite – como

leitores/as e escritores/as – a expressar o conflito [entre mães e filhas] para o qual o patriarcado não tem nome<sup>34</sup> (STEIN, 1995, s/p).

E conclui: o romance gótico, com sua ênfase nos múltiplos níveis de narração, nos modos do discurso, nas tensões entre fantasia e realidade, trata da posição das mulheres numa comunidade discursiva. A busca de Rachel por sua voz ilustra esta luta. Ao mesmo tempo em que ela aprende a desenvolver uma série de vozes para o mundo público, acaba por aceitar, também, as vozes do seu mundo privado. Ela necessita do poder da sua fantasia, da sua paixão, do seu desejo para dar continuidade ao enredo; no entanto, precisa da estrutura do discurso e de uma comunidade lingüística relativamente estável para escrever sua estória. Suas escolhas lingüísticas têm conseqüências reais para ela. A princípio, o medo dessas conseqüências a silencia e a paralisa, reprimindo suas escolhas. Mas na medida em que ela aceita correr riscos, suas possibilidades de viver a estória e tomar parte dela eclodem (STEIN, 1995).

#### 1.6.5 Alice Munro (1931- )

Alice Munro, uma das escritoras contemporâneas canadenses mais aclamadas pela crítica, a quem o *The New York Times* concedeu a distinção de ser a única escritora viva da língua inglesa a ter feito carreira apenas escrevendo ficção curta, é o quinto nome que elenco neste trabalho, com o título *Friend of my youth* (1990).

Belyea (1998), autor da dissertação *Redefining the real: Gothic realism in Alice Munro's Friend of my youth*, reconhece, nesta obra, o emergente subgênero conhecido por *Southern Gothic Ontario* – designação que, por fidelidade ao seu texto, opto por citar sempre em inglês nesta parte do trabalho.

Os críticos de Munro tinham concentrado-se, até então, nos desafios epistemológicos e na qualidade formal de sua obra; a maior parte da crítica explorara contos oriundos de várias coletâneas da autora ou, predominantemente, de *Lives of girls and women* (1971)<sup>35</sup>. Pouco havia sido feito no sentido de um estudo abrangente de qualquer uma das coletâneas de Munro, sendo que nenhum crítico, conforme aponta sua

---

<sup>34</sup> “It seems that whenever women reach back to find a literary form to convey protest, or rage, or terror, or even humour, they find the Gothic. It seems that the Gothic form allows us – as readers and as writers – to express the conflict [between mothers and daughters] for which patriarchy has no name”.

<sup>35</sup> Embora *Lives of girls and women* seja um romance (o único escrito por Munro), acredito que Belyae o cite aqui em virtude da referida obra ter seus capítulos escritos, segundo Benson & Toyne (1997), no formato de contos - um grupo de histórias compiladas da mesma protagonista cujas experiências seguem uma ordem mais ou menos cronológica.

pesquisa, dedicara mais do que algumas páginas ao uso de Munro das convenções góticas. Entretanto, Belyea (1998) detecta, já em *Dance of the happy shades* (1968), evidências, ainda que mínimas, do emprego do gótico, que se manifestam fartamente em *Friend of my youth* (1990), conforme sua interpretação. O foco de sua tese foi demonstrar que Munro reconhecidamente utiliza as convenções góticas, mas para salientar que o aspecto mais relevante desse gótico é a tendência de questionar se os terrores e perturbações que ele negocia são de ordem mais objetiva ou subjetiva, reais ou imaginados, numa ambigüidade que torna essas estórias igualmente angustiantes para leitores/as e personagens. Recolho, da análise que Belyea faz das estórias que compõem *Friend of my youth*, alguns conceitos e passagens relevantes que contribuem para caracterizar Munro e o seu gótico anglo-canadense de autoria feminina.

Em entrevista dada a Graeme Gibson, em 1973, Alice Munro comenta: “Me estimula muito o que se pode chamar de a superfície da vida...o que diz respeito às pessoas, à sua expressão, como elas soam, o cheiro das coisas, a forma de ser de tudo aquilo que enfrentamos todos os dias” (BELYEA, 1998, p. 10)<sup>36</sup>. Embora Belyea afirme que poucos duvidem que o sucesso literário de Munro se origine da sua habilidade de capturar a essência das pessoas, dos lugares e dos fatos cotidianos, e embora os críticos a tenham como uma das melhores contistas da sua geração na escrita realista, empregar apenas o termo *realismo* para descrever a ficção de Munro, segundo ele, é problemático; Mukherjee, 1990; Moss, 1991; Coldwell, 1997 e Heble, 1994, respectivamente, o ajudam a explicar porquê. Mukherjee descreve a ficção de Munro como tendo aprofundado o canal do realismo; Moss denominou a ficção da escritora hiper-realismo ou super-realismo; Coldwell sugere que Munro impele sua ficção para além do realismo; e Heble observa que o mundo que Munro constrói não é tão transparente como a princípio parece... Objetos comuns no mundo de Munro podem, a qualquer momento, tornar-se sinistros ou ameaçadores. Todos esses pareceres fazem com que Belyea conclua que há mais do que realismo na escrita de Munro, ou seja: que ao declarar sua fascinação pelas superfícies da vida cotidiana, Munro está contando apenas metade da estória.

De fato, comparando os temas de Munro de terror, repressão, loucura e morte – combinados com seus esquemas de enredo como sonhos, diários e cartas – Belyea vai concluir que, coletivamente, eles formam uma dimensão melhor descrita como *gótico*. Isto se prova particularmente verdadeiro para a coletânea de contos *Friend of my youth*, na qual

---

<sup>36</sup> “I’m very, very excited about what you might call the surface of life... things about people, the way they look, the way they sound, the way things smell, the way everything is that you go through everyday”.



os temas e recursos góticos ocorrem com uma frequência e intensidade não encontradas nos trabalhos anteriores da escritora. Ao afirmar que *Friend of my youth* pertence a um emergente subgênero da literatura conhecido como *Southern Ontario Gothic*, Belyea (1998) está falando dos terrores que Munro descobre e explora dentro da vida *cotidiana* de pequenas cidades de Ontário, como Walley e Logan, e do quanto a escritora demonstra, em cada uma das sete histórias *Southern Ontario*<sup>37</sup>, o mal que somos obrigados a enfrentar na comunidade e na família. Como sugere Punter (1996), a dimensão gótica do realismo de Munro é inquietante, pois através dela vivenciamos a leitura do gótico como uma amarga e eufórica confirmação de que o pior do que sempre tememos está bem perto de nós.

### 1.6.6 Marian Engel (1933-1985)

Em um estudo intitulado *Sexual Gothic: Marian Engel's 'Bear' and Elizabeth Jolley's 'The well'*, Turcotte (1995) examina, à luz de um processo que busca recuperar a escrita feminina do controle patriarcal, escritoras que têm focalizado em inúmeras posições de re-visão, concentrando-se, ela própria, em duas áreas que crescem em atenção e crítica: a da linguagem e a da sexualidade e do corpo. No primeiro caso, Turcotte investiga de que forma categorias de gênero, como o gótico, têm sido desestabilizadas ou re-apropriadas para criticar aqueles *sistemas* que institucionalizam e perpetuam valores imperialistas, sexistas ou os assim chamados *normativos*. No segundo, procura observar de que forma os escritos góticos de autoria feminina, em particular, têm demonstrado um interesse marcante em expressar o lado físico da experiência feminina, ao mesmo tempo em que enfatiza que os dois – língua e corpo – estão invariavelmente interligados.

Em parte escrito como uma tentativa de arrecadar fundos para o *Writer's Union*, em Toronto, *Bear* foi considerado uma mistura de “écloga, pornografia e mito” (HOWELLS, 1987, p.109), e publicado para receber elogios bem como para ser alvo de considerável controvérsia.

O romance conta a história de uma arquivista que se muda para os bosques canadenses com a finalidade de catalogar as obras de um patrimônio recentemente legado a seus habitantes: o Instituto Histórico, em Toronto. Potencialmente um idílico local de férias, a Cary Estate é o lar de um urso que tem o poder de romper aquele idílio, uma criatura

---

<sup>37</sup> Andrew Dean Belyea não é claro quando se refere a essas sete histórias que compõem *Southern Ontario*: se alude à 7 das 10 histórias compreendidas em *A friend of my youth* ou às 7 coletâneas de contos de Munro lançadas até à época da realização de seu estudo, que na verdade somam oito se incluirmos *Friend of my youth*: “Dance of the happy shades” (1968); “Something I’ve been meaning to tell you” (1974); “Who do you think you are?” (1978); “The moons of Júpiter” (1982); “The progress of love” (1986); “Open secrets” (1994).

andrógena, antropomorfizada, com quem Lou se torna cada vez mais envolvida – tanto espiritual como sexualmente. Conforme argumenta Turcotte (1995), assim como *Surfacing*, de Atwood, o romance articula a viagem de uma mulher de sua segura mas embrutecida paisagem *civilizada* para o indômito *wilderness* – uma viagem que significa, para um mundo divorciado das normas esperadas de comportamento, desejo e sexualidade. (Ironicamente, Turcotte observa que, no transcorrer do romance, é precisamente esta paisagem *civilizada* que vem a parecer mais gótica: Lou, aprisionada em seu anexo que lembra um calabouço, vitimada/sacrificada por seu desumano e cruel supervisor...).

Como muitos textos canadenses aparentemente pastorais, *Bear* preocupa-se em, na verdade, abalar as implicações edênicas da paisagem bucólica e impulsionar a experiência feminina para territórios muito menos plácidos. *Bear* pode não ser um texto classicamente gótico, mas de fato apresenta recursos do gênero, que deliberadamente obscurecem a fronteira entre o bucólico/pastoral e o gótico. O romance sugere que o passado, de certa forma, é idílico, mas o texto também relaciona, claramente, noções do bucólico às de imperialismo e masculinidade, narrando a *fuga* de uma tal tradição através do gótico, tornando-se anti-bucólico. Assim como ocorre com muitas obras góticas, por conseguinte, no âmago dessa estória reside uma preocupação com o profano, com a sexualidade transviada e com o tabu, abjeto: uma heterodoxia destinada a repudiar o mito da sexualidade feminina controlada (ou ausente).

O corpo está no centro dessa estória, e o vigor feminino, a vitalidade e o bem estar são intimamente explorados. Implícita nessa exploração reside uma fascinação por minimizar as fronteiras entre realidade e fantasia. O que torna *Bear* um texto interessante mas problemático é que a relação de intimidade sexual com o urso é, em grande parte, contada através de um *detalhado naturalismo*, e que portanto os momentos de encontro fantástico sempre ameaçam forçar a credibilidade, de um modo que um discurso não-naturalista talvez não o fizesse. Contudo, é exatamente nessa tensão entre formas que o romance encontra sua força particular. O que Jackson (1981) identifica nos romances góticos Vitorianos aplica-se, neste caso, à *Bear*:

Esses romances sugerem que dentro do texto principal, realista, há outro não-realista, camuflado e escondido, mas constantemente presente... Um diálogo entre modos narrativos fantásticos e realistas seguidamente opera dentro de textos individuais, na medida em que o segundo tenta reprimir e desordenar o ímpeto subversivo do primeiro<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Such novels suggest that within the main, realistic text, there exists another non-realistic one, camouflaged and concealed, but constantly present.... A dialogue between fantastic and realistic narrative modes often operates within individual texts, as the second attempts to repress and defuse the subversive thrust of the first”

Aqui, entretanto, o texto-dentro-do-texto não é reprimido/suprimido, mas alegremente evocado, embora ocasionalmente tentativo; é equilibrado, mas não temido. Como Howells argumenta, “*Bear* valhe-se de elementos subversivos e os torna o texto principal ao invés de subtexto...” (1987, p.109).

Uma vez que o gótico é usado para questionar posições aceitas na sociedade, o gênero é muitas vezes mais efetivo quando desafia inúmeros níveis, incluindo o textual ou o formal. Faz uso de temas recorrentes para desestabilizar o lugar seguro do/a leitor/a, e entre o seu catálogo de preocupações estão impulsos transgressores em relação a

incesto, necrofilia, androgenia, canibalismo, reincidência, narcisismo e estados psicológicos ‘anormais’ convencionalmente categorizados como alucinação, sonho, insanidade, paranóia ... todos preocupados com a rígida erradicação de demarcações de gênero sexual e estilo. Diferenças de gênero entre masculino e feminino, distinções subvertidas e genéricas entre animal, vegetal e mineral são obscurecidas ... [para] minar as maneiras ‘realistas’ de ver. (JACKSON 1981, p.124)<sup>39</sup>

Essa tensão temática é duplicada no nível da forma, a própria oposição entre os modos fantástico e realista servindo para desestabilizar ou suspender completamente, conseguindo significar, de forma não complicada, num ou noutro modo. Jackson afirma que a fantasia re-combina e inverte o real, mas dele não escapa: passa a existir numa relação parasítica ou simbiótica com ele. O fantástico não pode existir independentemente daquele mundo *real* que ele considera tão frustrantemente infinito (TURCOTTE, 1995).

À luz da análise de Turcotte, *Bear* emprega, ativamente, a maioria dos temas acima mencionados. Por exemplo, o romance procura levar a questão da sexualidade muito além dos níveis socialmente aceitos. As *ceias de amor* de Lou com o urso não incluem apenas as carícias dela aos órgãos do animal, mas também vários momentos graficamente descritos em que o urso lambe os órgãos sexuais dela, levando-a ao orgasmo. E embora Lou use a expressão carregada de ter a *maldição* de evitar dormir com Homer, ela se deleita em ter o urso lambendo-a nessa hora, comentando que “her menstrual fever made him more assiduous” (*Bear*, p. 129). Este é um aspecto muito diferente do terror ou medo da natureza impenetrável dos fluxos menstruais das autobiografias de Jane Frame, por exemplo. Henke (1991) argumenta que não se pode deixar de refletir sobre por que tantas dimensões da

---

<sup>39</sup> “[...] incest, necrophilia, androgyny, cannibalism, recidivism, narcissism and ‘abnormal’ psychological states conventionally categorized as hallucination, dream, insanity, paranoia ... all of them concerned with erasing rigid demarcations of gender and of genre. Gender differences of male and of female are subverted and generic distinctions between animal, vegetable and mineral are blurred ... [to] undermine ‘realistic’ ways of seeing”. (JACKSON, 1981).

experiência feminina – da menstruação e iniciação sexual à contracepção e o parto – têm sido virtualmente banidas do discurso escrito, como se as próprias palavras estivessem impregnadas de sangue e tecido. Por que as escritoras mantêm um mito de totalidade psicológica, metaforicamente lacrando o sangue que flui da genitália feminina de tal modo a conferir à suas personagens características de figuras castradas, sem-vida?

Engel, por sua parte, deliberadamente rejeita essa figura *castrada*, misturando o abjeto e o tabu, recuperando, como positivas, experiências ou elementos que foram excluídos da ordem simbólica.

### 1.6.7 Margaret Atwood (1939- )

São várias, segundo a crítica, as obras de Atwood que exibem a presença de temas, personagens, recursos e elementos góticos que não ficam restritos ao gênero romanesco. A coletânea de poesias, *The animals in that country* (1968), por exemplo, enquadra-se perfeitamente na tradição gótica. O volume contém o poema "Speeches for Dr. Frankenstein", no qual a escritora explora dualidades, dicotomias, a tensão entre os opostos e o duplo. *Surfacing* (1972), é um romance que se insere na tradição gótica de autoria feminina por sua representação de uma protagonista emocional e socialmente reprimida, que, após tomar conhecimento do desaparecimento do pai, embarca numa viagem aterrorizante com seu amante e um outro casal para o sertão canadense. Durante a viagem, ela enfrenta dolorosas memórias de seu passado, mas, ao transcender a *superfície* de suas emoções e se permitir explorar sua dor verdadeiramente, consegue libertar-se dela.

No entanto, é *Lady Oracle* (1976) a obra mais amplamente discutida como aquela em que Atwood abertamente negocia com as convenções góticas. Comparado a *Northanger Abbey* (1798), de Jane Austen, o romance utiliza-se de elementos paródicos e do comentário sobre a relação entre realidade e a sua representação na literatura gótica. Estão lá as estruturas narrativas paralelas, o complexo e serpenteante roteiro, assassinatos, o mistério e o subjacente senso de derrota intimamente relacionados às obras de ficção gótica.

Joan (a narradora), sob o pseudônimo de Louisa K. Delacourt escreve fantasias góticas. São livros de bolso, que trazem personagens estereotipadas envolvidas em tramas sobrenaturais, banais e previsíveis. Tais obras apresentam donzelas indefesas e desprotegidas que atuam em histórias fantásticas, ambientadas em castelos sombrios e sinistros. Devido à natureza metaficcional do texto, enquanto Joan escreve "junky novels" (p. 154), ela discute o processo da escrita, seu objetivo – também ganhar dinheiro fácil – em ter escolhido este tipo de literatura e os efeitos que eles podem produzir nas leitoras. Suas heroínas, por exemplo,

têm as feições bastante vagas, justamente para encorajar uma certa identificação por parte de seu público leitor – a maioria mulheres: “The heroines of my books were mere stand-ins: their features were never clearly defined, their faces were putty which each reader could reshape into her own, adding a little beauty” (p. 34-35). Os romances de Joan Foster seguem a tradição do gótico feminino liderado por *The mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, *Northanger Abbey* (1797), de Jane Austen e *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, entre outros.

Conforme Campello (2003), essa identificação entre personagem e leitora pode ser vista a partir dos elementos que mantêm a literatura um componente culturalmente ativo, em que os estereótipos podem ser examinados enquanto fatores determinantes nesse processo de identificação. Os estereótipos femininos encontram seus significados originais nos papéis arquetípicos designados às mulheres, rotulados por uma política sexual masculina e por um sistema de valores patriarcal. As principais mulheres arquetípicas delineadas pelos mitos e lendas gregas e judaico-hebraicas são a mãe terra, a esposa, a amante, a virgem e a mulher enganadora. Cada uma delas assume características intrínsecas positivas ou negativas, definidas e avaliadas pelos homens; assim, elas se tornam um tipo de imagens-matrizes que existem no inconsciente coletivo.

Ainda segundo Campello (2003), Joan Foster questiona o valor estético dos romances góticos e sua influência sobre a mente dos/as leitores/as. As ficções que ela escreve, afirma a narradora, levam ao escapismo. Todavia, mesmo tendo consciência das implicações ideológicas desse fato, entende serem complexas as necessidades sócio-psicológicas de suas leitoras (fatores que determinam suas escolhas de leitura) e não nega o prazer que pode ser obtido por intermédio das ficções populares. O inconsciente coletivo e o estereótipo podem trazer por consequência a perda da existência humana privada; no entanto, afundar na psique coletiva é a única forma capaz de favorecer uma vida satisfatória e suportável. Os romances góticos foram e ainda são depreciados enquanto gênero literário, porque lidam com estereótipos, favorecendo desse modo o escapismo.

#### **1.6.8 Aritha Van Herk (1954- )**

*No fixed address*, de 1986, é um romance que, em sintonia com o restante da obra de Van Herk, também lida com a mulher que se movimenta, desafiando os limites do espaço e do lugar dominados pelo masculino. Assim como em todos os seus romances, a história se ambienta no oeste e no norte do Canadá com uma vendedora ambulante no papel de protagonista. Aqui, encontramos Arachne Manteia, filha única de Lanie (uma cartomante) e

Toto (sem formação profissional). Rejeitada pela mãe, desde cedo Arachne se vê sozinha e mais tarde despreza a socialização da maternidade: nada de bonecas mas prendedores de roupa representando dois exércitos, que atacam e dizimam um ao outro (uma brincadeira compartilhada com o pai).

Arachne mostra-se rebelde em sua juventude e lidera a gangue Black Widows (como a figura bíblica de David, ela derrota os atacantes de Golias). Abandonando cedo a escola, torna-se motorista de ônibus em Vancouver e conhece o cartógrafo Thomas, que esquece seus preciosos mapas em seu ônibus. Mapas são importantes para Arachne; como as palavras, eles assemelham-se a uma realidade extra-textual. Sejam paisagens ou objetos, representam construções.

Arachne vem de Arachnid, o equivalente grego para *aranha*. Aranhas são traiçoeiras: devoram umas às outras quando nada mais há para caçar. Arachne, uma vendedora ambulante de roupas íntimas femininas, caça homens e até mata um deles, deixando atrás de si um rastro que se assemelha a uma teia, espiralada pelas estradas e trilhas canadenses, como a sugerir que os trajetos femininos não são lineares nem estáveis, mas bastante circulares e diagonais.

### 1.6.9 Eden Robinson (1968- )

Em *Native Canadian Gothic Refigured: reading Eden Robinson's Monkey Beach*, Andrews (2001) busca em Margot Northey e seu *The haunted wilderness: the Gothic and Grotesque in Canadian fiction* (1976) subsídios para aproximar dois pontos que considera relevantes. O primeiro deles trata de sublinhar que, muito embora Northey insista que o gótico seja um termo relevante para a literatura canadense, pouquíssimos estudiosos, nos últimos trinta anos, usaram este conceito em suas discussões sobre a ficção produzida no Canadá, e quando o fizeram exploraram, tipicamente, os mesmos romances já discutidos em *The haunted wilderness*. O segundo evidencia que a menção do termo *gótico* em recentes resenhas críticas sobre *Monkey beach* (ou, em outras palavras, o reaparecimento dessa designação) sugere que, mesmo parcamente explorado, o gótico permanece um termo potencialmente útil para a literatura canadense. A partir de tais premissas, Andrews questiona-se que papel o gótico desempenha nas discussões acerca da ficção contemporânea do Canadá anglófono e examina, a partir de uma leitura atenta do romance de Robinson, a relevância do gótico no contexto daquele país.

Segundo Andrews (2001), *Monkey beach* apresenta a sua própria versão de romance gótico através da estória de Lisamarie Hill, uma mulher Haisla cujo mundo é

povoado por personagens sobrenaturais. O romance, que segue o curso do passado e do presente de Lisamarie enquanto ela aguarda notícias de seu irmão desaparecido, Jimmy, perdido no mar, focaliza várias conexões espirituais que a ligam tanto ao mundo tribal tradicional como à cultura popular ocidental.

*Monkey Beach* começa com um provérbio Haisla que adverte: “É possível revidar contra um inimigo, mas impossível revidar contra tempestades” (ANDREWS, 2001, p. 1-24). O referido provérbio modela a narrativa e reconhece, abertamente, o poder e o perigo do mundo natural, uma afirmação muitíssimo apropriada para um romance gótico no qual mares tempestuosos estão freqüentemente presentes. Ambientado no remoto povoado de Kitamaat, a estória de Lisamarie tem início com mais uma convenção gótica: o retrato de um mundo aparentemente fechado, longe dos centros urbanos ou do conhecimento geográfico básico dos/as leitores/as. Para orientá-los/as, e também para demonstrar o isolamento de Kitamaat, nas páginas de abertura do texto Lisamarie fornece uma descrição considerável do povoado; no entanto, essa descrição culmina por reforçar a inacessibilidade do lugar, mesmo quando ela tenta precisar sua localização através de um jogo de *quente e frio* com o dedo do/a leitor/a. Sua orientação para Kitamaat também comunica a centralidade dos canais (d’água) que ligam o povoado e adjacências ao resto do mundo, conexões essas que, se por um lado possibilitam rotas de viagem e sustento para os habitantes, por outro também podem levar à morte:

Find a map of British Columbia. Point to the middle of the coast. Beneath Alaska, find the Queen Charlotte Islands. Drag your finger across the map, across the Hecate Strait to the coast and you should be able to see a large island hugging the coast. This is Princess Royal Island... [and it] is the western edge of the traditional Haisla territory... During land claims talks, some of this territory is claimed by both the Haisla and the Tsimshian nations – this is called an overlap and is a sticky topic of discussion. But once you pass the head of the Douglas Channel, you are firmly in Haisla territory...

If your finger is on Prince Rupert or Terrace, you are too far north. If you are pointing to Bella Coola or Ocean Falls, you are too far south. If you are pointing in the right place, you should have your finger on the western shore of Princess Royal Island. To get to Kitamaat, run your finger northeast... [and] near the head of the Douglas, you’ll find Kitamaat Village, with its seven hundred Haisla people tucked in between the village and the mountain. At the end of the village is our house. Our kitchen looks out onto water. Somewhere in the seas between here and Namu – a six-hour boat ride from Kitamaat – my brother is lost (Monkey Beach, p. 4-5).

A detalhada e demorada descrição de Lisamarie sobre como acessar Kitamaat contrasta com o misterioso desaparecimento de seu irmão no oceano, um fato cuja resolução só virá ao final do romance. Além disso, a narrativa é mediada pelas reflexões alternadas de

Lisamarie sobre as relações de infância com a família e seu atual estado de ansiedade com relação à sorte do irmão.

*Monkey beach* pode carecer do explícito diferencial que caracteriza muitas narrativas góticas; entretanto, a estória de Robinson cria uma sensação de tensão entre a realidade imediata da procura por Jimmy e o relato de Lisamarie sobre a vida dela até então. A narradora de Robinson entrelaça conexões entre os dois momentos, que revelam a íntima ligação de Lisamarie com o mundo espiritual e a consciência de fatos que ela não consegue compreender completamente, nem evitar que aconteçam. Como sugere a descrição de Kitamaat, o desejo de Lisamarie de ajustar e conter o seu mundo em termos mensuráveis é contraposta às tangíveis experiências de medo e perda potencial que são sustentados durante grande parte do romance.

Lisamarie, que não gratuitamente possui o mesmo nome da filha de Elvis Presley, é uma descendente viva de uma lenda morta, perseguida durante todo o romance por um medo da morte e por uma habilidade sobrenatural de, em muitos casos, prever a morte daqueles que lhe são mais caros. Ao longo de *Monkey beach*, ela freqüentemente sonha com pessoas logo após o seu falecimento, uma experiência que ela descreve como *um recado mortal*. Ao tornar Lisamarie o centro do romance, Robinson complica o habitual par vilão negro e heroína perfeita, criando uma protagonista que reflete sobre a natureza e as origens do mal através de sua relação com o mundo espiritual. O subconsciente de Lisamarie continuamente retorna para atormentá-la, forçando a moça a negociar suas ligações sobrenaturais e desejar ser apenas comum. Mas o retorno da coisa oprimida – um aspecto crucial dos textos góticos – assume uma significância política mais ampla no romance. Em *Monkey beach*, o mal está principalmente associado às intervenções eurocêtricas na comunidade Haisla, ao invés de nas personagens individuais nativas – uma estratégia que cria uma visão ainda mais ambígua e complicada do mal do que em muitos romances góticos.

Em particular, o que é identificado como mal se encontra, na maior parte do romance de Robinson, além do texto, sugerido mas não abertamente nomeado, numa perspectiva que põe os/as leitores/as a refletir sobre suas suposições do que constitui um *outro* monstruoso e mal.

*Monkey beach* inclui múltiplos aspectos da tradição gótica, com seu cenário no mundo fechado de Kitamaat e praia próxima; um narrador cujo movimento entre presente e passado cria um distanciamento da estória em si e uma ênfase no perigo e no mal, que se manifesta através da descrição de seres sobrenaturais, mares tempestuosos e a constante ameaça de morte. A moldura gótica é especialmente eficaz para Robinson como uma



ferramenta de escape e sedução, atraindo o/a leitor/a alheio à comunidade Haisla para um mundo desconhecido e misterioso, repleto de possibilidades imaginativas. Contudo, em *Monkey beach*, Robinson, em repetidas ocasiões, reescreverá o estritamente roteiro gótico tradicional para servir a propósitos particulares, empregando “a indulgência não autorizada de uma imaginação amoral” para criar uma narrativa que é tanto “subversiva” como decididamente moral em sua condenação do tratamento dispensado pelos colonizadores brancos ao povo Haisla (ANDREWS, 2001, p. 21-23).

Por mais amplo que soe afirmar que as imagens, arquétipos e gêneros importantes da literatura canadense estão vinculados aos conceitos de monstros, fantasmas e do próprio gótico, por outro a relação que daí se estabelece parece lógica para um país em que a criação da identidade envolveu, inicialmente, colonizar o que se presumia fosse um território selvagem em potencial. Segundo Northey (1976), o gótico permitiu aos/às primeiros/as escritores/as canadenses uma forma de articular o seu próprio relacionamento ambivalente com o Novo Mundo. O profundo deslocamento experimentado por muitas pessoas que foram para o Canadá antes e depois da Confederação provou-se um tema particularmente rico para aqueles/as autores/as que exploram de que forma os canadenses são atormentados pelo território selvagem. Esta perseguição assume duas formas. Há o medo do mundo natural expressado pelos novos imigrantes que não sabem como controlar a floresta ou campina desabitada, epitomado pelo desespero de Susanna Moodie em *Roughing it in the bush* (1989) quando, pela primeira vez, ela vê a floresta onde vai residir: “I begged the man [her driver] to stay until he [Mr. Moodie] arrived, as I felt terrified at being left alone in this wild strange-looking place” (MOODIE, p. 91). Mas, mais importante, este tipo de encontro leva à compreensão de que a terra deserta, selvagem, só assim o parece em função dos padrões característicos do que constitua uma terra habitável, uma revelação que expõe a ingenuidade do colonizador e pode criar uma tensão entre o desejo por cultura controlada, ordeira e a liberdade de entregar-se a uma natureza primitiva (DAVIDSON, 1981, p. 244).

O próprio estudo de Northey sobre o gótico canadense oferece uma forma de expandirmos o papel do gênero no contexto de uma literatura nacional. Na conclusão de *The haunted wilderness* (1976), ela argumenta que a maioria dos temas comumente associados ao gótico se manifestam nos romances canadenses, mas de uma maneira própria, distinta, que expressa

uma poderosa consciência da morte, uma preocupação constante com o mal existente (mesmo na ausência de qualquer dimensão religiosa explícita, e, ocasionalmente, apesar da presença de sentimento anti-religioso), um reconhecimento do poder inegável da vontade humana. Além disso, pelo

menos na ficção gótica canadense... os encontros ou conflitos sexuais são, na sua maioria, mais a consequência do que a causa do desejo intencional de dominação [...]; os atos sexuais são um efeito de poder. De mais a mais, o medo de conflitos entre o mundo natural e o civilizado, retratado externamente em romances como *Wacousta*, são internalizados no século vinte, criando uma luta interna para nas personagens cujos pensamentos podem revelar o que suas ações ocultam: um profundo sentido de ambivalência sobre o mundo<sup>40</sup> (NORTHEY, 1976, p. 108-10).

Mais importante, Northey vê o gótico como tendo exercido um efeito fundamental sobre o curso da história literária canadense: conduzindo-nos por misteriosos reinos espirituais e psicológicos, os/as escritores/as góticos/as forneceram uma alternativa à abordagem mais familiar dos/as escritores/as realistas; no mínimo eles ajudaram a prevenir que a ficção canadense se tornasse homogênea ‘estragada’ pelo racionalismo e desbotada por exposição à mesmice (ANDREWS, 2001).

O realismo é substituído, ao menos temporariamente, pelo gótico, que enfoca os canadenses e suas identidades sob uma perspectiva diferente ao expor a obscuridade do país e seus habitantes. Em conjunto com esta avaliação, Northey (1976) argumenta que o gótico é uma reação à *desordem cultural*, à ausência de uma *moldura de realidade ou estabilidade de significado* que paradoxalmente pode fornecer uma revitalização cultural ao explorar os tópicos de morte e fragmentação. Conseqüentemente, sugere ela, o gótico se torna uma ferramenta importante para os/as escritores/as canadenses explorar as ambigüidades da nação.

### 1.7 A escritora *Jane Urquhart*

*Literature is what helps us understand the experience of the other*<sup>41</sup>.  
Jane Urquhart

Enquanto o mercado literário de nosso país já conhece Jane Urquhart por seu romance *The underpainter* (1997), traduzido para o português como *O pintor das sombras* (Bertrand Brasil, 2003), nos meios acadêmicos ela ainda permanece totalmente desconhecida.

---

<sup>40</sup> “A powerful awareness of death, a sustained preoccupation with evil which exists despite an abandonment of any explicit religious dimension, and occasionally despite the presence of anti-religious sentiment, and an acknowledgment of the overpowering force of human will... the sexual encounters or conflicts are more often the result than the cause of the willful desire for domination [...]; sexual acts are an effect of power. Moreover, the fear of conflicts between the natural and the civilized world, depicted externally in the nineteenth century in novels like *Wacousta*, are internalized in the twentieth century, creating an introspective struggle for individual characters whose thoughts may reveal what their actions conceal; a profound sense of ambivalence about the world”.

<sup>41</sup> FERRI, Laura. *A conversation with Jane Urquhart*. In: FERRI, Laura (ed.). *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. p.13.

Sendo assim, este trabalho tem por intenção revelar, em alguma medida, a pessoa e o fazer literário dessa poetisa e romancista internacionalmente premiada, através da análise do romance *Changing Heaven*, de sua autoria.. Publicada em 1990, a referida obra se insere numa produção literária precedida e sucedida por cinco outros títulos do mesmo gênero: *The Whirpool* (1986), *Away* (1993), *The Underpainter* (1997), *The Stone Carvers* (2001) e *A Map of Glass* (2006).

Nascida Jane Carter, Urquhart foi criada no pequeno povoado minerador de Little Long Lac, ao norte de Ontário, onde vive até os cinco ou seis anos de idade, quando se muda com a família para Toronto. Ainda criança, experimenta a escritura de poemas, histórias e peças, ao mesmo tempo em que se revela uma leitora voraz de Emily e Charlotte Brontë, Robert Louis Stevenson, Lucy Maude Montgomery, Frances Hodgson Burnett e Charles Dickens. De tal forma que, em entrevista dada em 1986 à *Canadian Fiction Magazine*, declara: “Os livros que li quando criança ainda me influenciam tremendamente... Li *Jane Eyre* e *Wuthering Heights* aos nove anos e ainda hoje sou invadida pela mesma sensação de quando os li pela primeira vez” (HANCOCK, 1986, p.25). Em 1971, recebe o diploma de bacharel em Inglês pela University of Guelph, onde conhece seu primeiro marido, o artista Paul Keele, morto tragicamente em um acidente de carro. Em 1976, gradua-se em História da Arte na mesma instituição e casa-se com o pintor Tony Urquhart, com quem vive até hoje em Ontário, dando início, em 1977, à sua carreira como escritora (BENSON e TOYE,1997).

A exemplo de um grande número de escritores e escritoras canadenses – como Carol Shields, Michael Ondaatje, Anne Michaels e a já citada Margaret Atwood – Jane Urquhart também compartilha da peculiaridade de ter começado a carreira como poeta. “*False shuffles*” (1982), “*I am walking in the garden of his imaginary palace*” (1982), e “*The little flowers of Madame de Montespan*” (1983), suas primeiras publicações, centram-se no olhar e na memória visual. Nas palavras da própria Urquhart, “geralmente uma imagem visual, ou uma imagem visual lembrada ou uma imagem imaginária lembrada dão início a um poema para mim” (HANCOCK,1986, p.33).

Embora seja hoje mais conhecida e reconhecida por sua ficção, a poesia de Urquhart ou a visão imagética não é abandonada quando ela começa a escrever romances. Pelo contrário: em sua obra e na de seus conterrâneos, a poesia se transporta para dentro do universo ficcional, o que confere à ficção canadense, segundo palavras da própria Urquhart em entrevista à Linda Richards, um certo tom que não se encontrará na ficção inglesa ou americana. Indagada se isso significaria que os canadenses esperam encontrar algum lirismo no que lêem, a escritora contra-argumenta que, na verdade, eles assim se habituaram em

virtude da ficção que sempre consumiram. Ao justificar o comentário tecido, lembrando que a narrativa começa com a poesia, na forma dos contos clássicos, odes e grandes épicos, e antes deles pelo contar de histórias da tradição oral, tudo feito em versos, para auxiliar a memória, Urquhart confirma, de certa forma, o que a crítica já dissera com relação ao seu estilo como escritora de ficção: trata-se de poesia que se alonga, e não de ficção que se resume, ou, que a narrativa de Urquhart demonstra que ela não tem medo das palavras e as emprega destemidamente (CHAPMAN, 1996). Ainda com relação ao estilo da escritora, não seria difícil inferir que a formação acadêmica de Urquhart em Literatura Inglesa e História da Arte desempenha um papel fundamental quando se busca entender sua criatividade, mas sobre isso ela mesma se manifesta:

O aprender a ver e a memória visual são realmente muito importantes. Aprender a compor uma paisagem, por exemplo; para eliminar o que não necessita estar lá e acrescentar o que precisa. Quase toda pintura é uma combinação de memória, fantasia e realidade em graus variados. Exatamente a mesma coisa vale para a escrita<sup>42</sup> (Hancock, 1986, p.30).

Considero o ato de ficção uma experiência altamente visual. Com frequência consigo ‘ver’ os cômodos ou paisagens em que a narrativa se desdobra na minha mente. Na verdade, quando não me é possível visualizar as personagens e cenários do mundo que estou criando sei que algo está errado, que não penetrei completamente o texto. Talvez meu contato com artes visuais e história da arte tenham me ensinado como observar atentamente o mundo de forma a armazenar imagens que possam ser usadas futuramente em minha escrita. Sei, por exemplo, que desenhar cuidadosamente um objeto, uma pessoa ou uma paisagem nos torna meio que exageradamente íntimos do que está sendo interpretado, e isso sempre me fascina<sup>43</sup> (2005, s/p).

E quanto à importância do imagismo para a ficção, Urquhart conclui:

O visual torna-se uma âncora. Dando ao leitor certas pistas visuais, ele pode participar e experimentar de modo completamente único. [...] Cada leitor terá as mesmas pistas, mas construirá um cômodo diferente. Uma casa diferente. Uma paisagem diferente. [...] E quando se lê um livro se é mais visualmente profundo. Quer-se entrar em um espaço visual. Estamos sempre

---

<sup>42</sup> “Learning to see and visual memory are really important. Learning how to compose a landscape; to eliminate what doesn’t need to be there and what does. Almost any painting is a combination of memory, fantasy and actuality in varying degrees. Exactly the same thing is true of writing”.

<sup>43</sup> “I find that the act of fiction is, for me, a very visual experience. Often I can “see” the rooms or landscapes in which the narrative is unfolding with my inner eye. In fact if I am unable to see the characters and settings of the world I am creating I know there is something wrong, that I have not fully entered the text. Perhaps my contact with visual arts and my study of art history have taught me how to look closely at the world so that I can store images for future use in my writing. I know, for instance, that making a careful drawing of an object, of a person, or landscape will bring one into a kind of exaggerated intimacy with what is being rendered and this has always fascinated me”. Entrevista cortesia da Penguin Putnam Inc, disponível no site <http://www.readinggroupguides.com/guides/underpainter-author.asp>. Acesso em set 2005.

construindo um mundo visual em nossa mente. É um tipo de experiência muito fílmica<sup>44</sup>

A produção poética de Urquhart, anterior à sua posição consolidada como escritora de prosa de ficção, compartilha com esta o interesse pela ilusão, a memória e a transformação em diferentes áreas da experiência humana. Considerada uma das escritoras mais promissoras do Canadá, Urquhart é conhecida por obras que refletem sua fascinação pelo romantismo literário e pela era vitoriana. Frequentemente enfatizando o tema do estranhamento, sua escrita destaca-se por concentrar-se no lugar e na paisagem, em memória e história, bem como no processo criativo. Os romances de Urquhart, como brevemente descrevo a seguir, muitas vezes empregam complexas estruturas narrativas paralelas, dedicam-se à exploração de temas góticos e do sobrenatural, e, não raro, também incorporam vultos e eventos históricos.

### 1.8 O universo romanesco em Urquhart

Em 1984, Urquhart apresenta o manuscrito do que seria seu primeiro romance, *The whirlpool* (1986), ao *Seal First Novel Award*. Apesar de não ganhar o prêmio na ocasião, o texto chama a atenção de Ellen Seligman, uma das juradas que trabalhava para McClelland & Stewart, que a convida para discutirem seu trabalho. Seligman aponta sugestões e soluções para problemas que Urquhart desconhecia existirem na obra, problemas estes que surgem, nas palavras da escritora, “da dificuldade em descrever meu próprio perfeito e diminuto mundo interior para o/a leitor/a. O mais importante não é mudar aquele mundo, mas de alguma forma dar ao/à leitor/a acesso a ele.” Firma-se, a partir daí, uma parceria. Seligman não apenas torna-se a editora de todo trabalho que Urquhart produziria dali para frente, como também *The whirlpool* torna-se o primeiro romance canadense a ganhar o prêmio francês de melhor livro estrangeiro (*Prix du meilleur livre étranger*) em 1992. Em 2002, o romance é incluído na *The New Canadian Library*, com um prefácio da também premiada escritora canadense Lynn Coady, e é hoje reconhecido como um clássico.

A referida obra, ambientada no verão de 1889 no lado canadense do rio Niágara, se caracteriza, conforme Moss (2001) como uma ficção histórica no sentido de que os fatos do romance acontecem numa outra época que não a nossa, mas são a nós transmitidos com um

---

<sup>44</sup> “The visual becomes an anchor. And also, you’re giving sort of visual clues so the reader can participate and experience in a complete unique way. I mean, each reader will have the same clues but they’ll build a different room. A different house. A different landscape. [...] When you’re reading a book you’re more visually profound. You want to enter a visual space. You are constructing a visual world inside your head. It’s a very filmic kind of experience”.

imediatismo contemporâneo. Em outras palavras, não somos transportados de volta ao passado; ao contrário, o passado é que é catapultado com incrível força para a presença do leitor. Considerado gótico no tom e na perspectiva, *The Whirlpool* apresenta três histórias distintas de canadenses do século XIX cujas vidas estão interconectadas por diferentes fatos e símbolos, particularmente o do moinho, ao qual a história canadense também está ligada. Na reflexão de uma das personagens, o moinho é como “a história ... movendo-se para lugar nenhum e interminavelmente repetindo a si mesma” (BENSON e TOYE, 1997). A partir da descoberta de um pequeno caderno no qual a avó de Tony Urquhart, segundo marido de Jane, registrara a descrição de vários corpos ou partes deles encontrados no rio Niágara entre 1909 e 1938, a autora, fascinada por esta mulher que ela nunca conhecera, constrói a personagem Maud Grady: a agente funerária local, mãe de um filho mudo, que coleciona cadáveres e os detritos recolhidos de seus bolsos quando os mesmos redemoinham, afogados, no rio Niágara, de onde passam a ser triste e meticulosamente catalogados como histórias que jamais serão contadas. Além de Maud, a seção central da narrativa conta ainda com as personagens do historiador David McDougal, sua esposa Fleda e o poeta Patrick, todos rodeados pelo caos geológico e sublime das cataratas. A seção central do romance e o recorte da trama que se ocupa dos últimos dias do poeta inglês Robert Browning efetivamente retratam as dificuldades relativas à tradução do velho para o novo mundo. Em parte, trata-se de uma tentativa abertamente assumida por Jane de explicar os problemas enfrentados pelos poetas canadenses do final do século XIX de impor o conceito do sublime a uma paisagem hostil e desordenada como a canadense.

O segundo romance publicado de Urquhart é *Changing heaven* (1990), que, por constituir o *corpus* dessa dissertação, será apresentado e analisado no capítulo II.

No terceiro romance, *Away* (1986), encontramos uma nova série de conexões históricas e transatlânticas através das quais a autora explora a influência irlandesa no Canadá. Urquhart, ela própria de linhagem irlandesa, cresce ouvindo uma profusão de histórias celtas. No romance, os contos orais sobre a família O'Malley, transmitidos através de quatro gerações de mulheres, circundam aspectos tanto da história irlandesa quanto canadense. Infundido com o mito e o folclore celtas, a narrativa apresenta, tematicamente, questões relacionadas à imigração, ao tempo, à alteridade, à identidade e à tradição oral. Ou, ainda, de obsessão e desaparecimento, significados mágicos e erráticos extraídos do que a própria palavra *away* assume em relação à história e à mitologia na tentativa de definir o que a migração significa, o que traduz e o que implica (RICCIARDI, 2001). Segundo Ferri, “Urquhart parece argumentar que é nosso dever compor quem somos, não a partir de

acontecimentos inflamados e heróicos, mas das idiossincrasias míticas de nosso miríade passado” (p.12). *Away* rende a Jane reconhecimento nacional e internacional de crítica e público. Na lista dos mais vendidos do *The Globe and Mail* por 132 semanas, um recorde para qualquer livro canadense, o romance também fica entre os finalistas do prestigioso *International IMPAC Dublin Literary Award*. Ganha o *Trillium Award* de Ontário, em 1994, o mesmo ano em que Urquhart receberia o prêmio *Marian Engel for an Outstanding Prose Fiction Written by a Canadian Woman*.

Em *The underpainter* (1997), o quarto romance, finalista do prêmio *Rogers Communications Writers' Trust Fiction Prize* e vencedor do *Governor General's Award for Fiction*, Urquhart retorna à terra de sua juventude para relatar o trabalho árduo de Austin Fraser: um pintor americano minimalista que usa a sua arte para se isolar do envolvimento humano; como artista, entretanto, ele precisa entender os outros à sua volta. Aqui, Urquhart contempla o peso de uma vida não verdadeiramente vivida e as conseqüências de se sacrificar a humanidade de alguém em nome da arte. Uma série de telas chamadas *The erasures* trazem a Austin Fraser fama no mundo da arte. Após pintar uma cena narrativa altamente detalhada, ele sistematicamente *apaga* as imagens com progressivas e cada vez mais claras nuances de cor. Ricamente texturizado, tornado multicamadas, povoado com personagens precisamente desenhadas e imagens inesquecíveis que surgem – e então desaparecem –, a narrativa de *The Underpainter* faz eco à série *The Erasures* na medida em que Urquhart usa essas pinturas como uma metáfora para o amor que Austin não consegue aceitar e para as pessoas que ele continuamente exila nos recantos da sua mente. Para Maryse Condé (2001), o título do romance constitui, portanto, não apenas uma referência à condição essencialmente menor de Austin como artista, mas também à energia que ele paradoxalmente despende ao eliminar a vida da sua existência, tanto no âmbito pessoal como no da sua arte, de modo que somente o que está abaixo – do gelo, da sua rotina desinteressante, das suas camadas de tinta – é que contém alguma paixão.

Em *The stone carvers* (2001), o quinto romance, finalista do *The Giller Prize*, do *Governor General's Award* e do *Booker Prize*, Urquhart examina os sonhos e o deslocamento de imigrantes alemães do final do século XIX para o sudoeste rural de Ontário. Para Rigelhof (2001), os escultores do título do romance representam os artesãos ficcionais que transformam os desenhos técnicos e modelos de gesso do escultor real de Toronto, Walter Allward, no mármore iugoslavo inscrito, polido e moldado do Vimy Memorial na década de 30 (localizado nos poucos hectares de solo perto de Arras cedidos ao Canadá pela França). Aproximadamente dois terços do romance narram a estranha seqüência de eventos que trazem

o trio de escultores para trabalhar neste lugar já no meio de suas vidas, além de demonstrar as formas pelas quais sua capacidade de viver e amar criativamente são alteradas pela experiência de construir um monumento público para os milhares de conterrâneos seus mortos na Grande Guerra.

Em *A map of glass* (2006), seu sexto e último romance, Urquhart confirma o interesse por formas artísticas não convencionais, um tema já observado em *The stone carvers* e *The underpainter*. O romance tem início com um cambaleante e envelhecido Andrew, geógrafo e portador do mal de Alzheimer, tentando chegar à ilha de Timber em meio a uma tempestade de neve. Pouco a pouco ele perde sua força, sua língua e as memórias da ilha, cuja paisagem outrora lhe fora tão familiar. Quando seu corpo é encontrado congelado ao final daquele inverno pelo jovem e recluso artista Jerome, a retraída e provavelmente autista Sylvia, cuja vida transformara-se completamente após a chegada de Andrew, vê resolvido o mistério do desaparecimento do seu amante. Ela foge para a desconhecida Toronto em busca de Jerome e mais informações sobre a morte de Andrew; juntos, eles trabalham para resolver os mistérios do seu próprio passado e da impressionante história dos ancestrais de Andrew. A partir deste ponto, as duas histórias paralelas do romance convergem, colocando em cena o tema da impermanência: dos relacionamentos, da memória, dos bens, das civilizações e até mesmo da paisagem. *A map of glass* foi indicado para o *Commonwealth Writers Prize* como melhor livro e reflete, na opinião da crítica, a consolidação do estilo e o amadurecimento da escritora.

Além dos romances citados, Jane Urquhart também publicou, em 1987, uma coleção de contos intitulada *Storm glass*, bem como detém numerosos artigos e resenhas sob sua autoria. Sua produção literária já foi publicada na Holanda, França, Alemanha, Inglaterra, Escandinávia, Austrália e Estados Unidos, e também traduzida para vários idiomas. A escritora já integrou, como jurada, o corpo de comissões julgadoras de alguns dos prêmios citados à priori e é atualmente escritora acadêmica da Universidade de Ottawa e da Universidade Memorial, da ilha de Terra Nova, pelas quais viaja o mundo dando palestras.

### **1.9 A estrutura labiríntica de *Changing heaven***

Labirintos, é claro, não têm saída, a menos que encontremos o seu segredo, reconhecamos as suas encruzilhadas e tenhamos o fio que nos conduza por seus trajetos. Se faço uso dessa metáfora para introduzir o estudo de *Changing heaven*, romance *corpus* dessa dissertação, é por reconhecer em sua composição o *status* de obra literária que, na condição de



objeto artístico em sintonia com a poética pós-moderna e também com a da escrita de autoria feminina, proporciona, indubitavelmente, múltiplos e abrangentes atos críticos de leitura. A proposta de análise que ora objetivo apresentar motiva-se, precisamente, pela tentativa de percorrer ao menos algumas dessas sendas interpretativas, mapeando, a partir de uma abordagem formal da obra, as confluências estruturais e temáticas que a caracterizam como uma narrativa gótica.

Contando com 258 páginas na publicação da Emblem Editions de 2001<sup>45</sup>, o romance, que alternadamente narra três estórias de vida através de pelo menos duas tramas distintas, divide-se em três momentos, respectivamente intitulados “*Wind*”, “*The upstairs room*” e “*Revenants*”. Cada um desses momentos compreende, por sua vez, 19, 13 e 12 subpartes não numeradas, mas que seguem nitidamente a feição de capítulos, como opto, doravante, referendá-las.

Resulta, dessa organização multicamadas, o fato de que desdobrar-se-ão ao/à leitor/a pelo menos duas possibilidades de interação com o romance.

A primeira delas é a de que esse/a leitor/a acolha a organização paralela da obra, interagindo ora com a narrativa de vida e morte de Arianna Ether, balonista inglesa da virada do século dezenove/vinte, ora com a de Ann Frear, uma pesquisadora canadense dos nossos dias, ao mesmo tempo em que possivelmente alimente, nesse percurso, a ansiedade de ver revelado o ponto de encontro das duas estórias. Na medida em que esta bifurcação se aproxima, a leitura indicará, à semelhança de *As mil e uma noites*, que um capítulo da estória de Arianna termina com algum elemento que também é significativo para a estória de Ann; que cada palavra pode ser o elo para um novo texto ou imagem, num movimento que promete satisfazer a expectativa criada.

A segunda, perfeitamente viável, é a de que, a partir de um determinado momento e então ciente do espaço equilibrado que as duas narrativas demonstram compartilhar sistemática e consistentemente ao longo do romance, esse/a mesmo/a leitor/a, movido/a por simpatia ou curiosidade, decida interferir no ritmo e fluxo de informações que vem recebendo de uma ou outra estória, optando por acompanhar ou Arianna ou Ann individualmente, redesenhando a linearidade da diegese, amparado pela lógica própria que norteia, de maneira auto-sustentável até o antepenúltimo capítulo do livro, a trama que envolve cada uma das aludidas personagens. À luz desta última modalidade de leitura, mesmo o repentino encontro

---

<sup>45</sup> Esta é a edição que utilizo neste trabalho. As páginas das citações referidas aparecem entre parênteses.

com o desconhecido Arthur Woodruff, no oitavo capítulo de “Wind”, pode ser um movimento interessante no sentido de descobrir à qual das tramas ele pertencerá.

O acima exposto concorre para esclarecer o argumento de que a poética de *Changing Heaven* não exclui o/a leitor/a comum, por constituir, na opinião de Antônio Candido (1981), tema e instrumento verbal que visam à produção de uma realidade própria, portadora de uma inteligibilidade específica, que cria aos leitores e leitoras o *mundo* ou *um mundo*. Não obstante, para Bolanõs (2002) esse mesmo universo narrativo, com sua forma envolvente, ofertará a um/a leitor/a produtivo/a o desafio de interpretar e ordenar o labirinto plurívoco do discurso e da composição, aceitando convites para saltar e trabalhar a riqueza ímpar de perspectivas que o protagonismo da palavra faz pulsar.

No que tange a esse aspecto propriamente mais estrutural, em particular, gostaria de justificar, com base na sustentabilidade que defendo para cada uma das narrativas que compõem *Changing Heaven*, a estratégia metodológica adotada, para fins unicamente de análise, neste trabalho.

Sem ignorar que a presença alternada das duas diegeses do romance já é significativa para a leitura crítico-analítica pretendida, por apresentar, segundo a perspectiva do romance gótico e suas convenções, um elemento estrutural distinto – narrativa descontínua e intrincada, incorporando estória dentro de estória [...], ou mesmo histórias interpoladas (SEDWICK, 1986) – decido examinar cada uma delas separadamente, referindo-me à estória de Arianna como “Seqüência narrativa A” e à de Ann como “Seqüência narrativa B”. Cada uma das referidas seqüências terá suas instâncias compositivas descritas, conforme conceitos presididos pela teoria literária. A seguir, cada uma dessas seqüências será analisada, em sua unidade, na perspectiva do romance gótico de autoria feminina e pelo viés dos intertextos. No momento das “Considerações Finais”, as duas seqüências são aproximadas de modo a demonstrar a visão de Urquhart no gótico de autoria feminina e responder às questões norteadoras desta pesquisa.

## 2 ANÁLISE E DISCUSSÃO

---

### Parte I - Seqüência Narrativa A (SNA)

#### 2.1 Resumo e apresentação da trama.

##### 2.1.1 Parte Um: “Wind”<sup>46</sup>

Inicialmente ambientada no ano de 1900, a estória da balonista Arianna Ether, verdadeiro nome Polly Smith, tem início quando ela e uma pequena comitiva, dirigida por seu empresário, amante e idealizador – o antigo *Sinbad of the skies* Jeremy Jacobs - chegam ao vilarejo de Haworth, no estado de West Yorkshire, Inglaterra, para mais uma apresentação artística. A equipe vem excursionando já há algum tempo, o que nos mostra uma Arianna bastante cansada e, talvez por isso, menos tolerante à arquitetura e atmosfera do novo destino: um lugar onde o vento sopra feroz e no qual as estranhas filhas de um clérigo haviam, cinquenta anos antes, escrito livros e morrido jovens, “the latter fact not surprising in a place like this” (p. 7).

A fama de Arianna a precede, de tal modo que os moradores do lugar, na sua maioria tecelões, carvoeiros, pastores de ovelhas e moleiros, impressionados pela maravilha do balão e pela celebridade que os visita, comparecem em peso ao espetáculo do dia seguinte. O show, a rigor, é introduzido por um inflamado discurso de Jeremy sobre a humanidade da mulher, cuja natureza generosa e pura, segundo ele, “daily ease the lives of that poor base animal known as man” (p. 25). Ao dedicar grande parte de sua fala tecendo comentários dessa ordem, Jeremy não apenas caracteriza, reiteradamente, a pureza como sendo incolor, inodora e, principalmente, sem peso, como também justifica o simbolismo de *Arianna Ether* e seu branquíssimo traje na proposta do espetáculo: ela representa todas as mulheres, “the very spirit of British womanhood ascending to her rightful place with the angels in the clouds.” (p. 25). E é por personificar essa natureza praticamente angelical que a figura de

---

<sup>46</sup> O período “Wind” da SNA está compreendido entre as páginas 5 e 120.

Arianna merece ascender simbolicamente ao céu, seu devido lugar, com o auxílio da então fantástica e moderna invenção do balão e do pára-quedas, demonstrando “the absolute purity, the lightness of the cleansed female soul” (p. 26). Contudo, a *apoteose de Arianna*, como denomina-se o show, não acontece sem a intervenção dos espectadores; mediante a veemente resposta positiva da platéia à pergunta de Jeremy – “Shall we deify Arianna? Shall we apotheosize her?” (p. 25), todos autorizam o lançamento da moça, agora dentro do balão, em direção à estratosfera.

Se por um lado a parceria profissional de Arianna e Jeremy mostra-se bem-sucedida – a ponto de um dia ele ter decidido compartilhar com ela um espaço que fora inicialmente exclusivo seu, para, em vista da preferência do público, mais tarde cedê-lo inteiramente à ela, - o mesmo não se pode dizer sobre a relação pessoal dos dois. Distante e indiferente, Jeremy acusa Arianna de ter-lhe furtado do céu e de mantê-lo preso a ela e a um mundo de detalhes e burocracia que ele detesta. Entretanto, sem que ela saiba, na noite anterior à apresentação aqui descrita, Jeremy entrevê uma maneira de voltar a amá-la; ignorando o que se passa, Arianna é acordada, no dia seguinte, por um Jeremy subitamente alegre, dito liberto e novamente apaixonado. Perplexa mas imensamente feliz, Arianna acredita que algo de realmente bom acontecera, pois sempre que Jeremy pedia-lhe que ela usasse o pára-quedas no show, como era o caso então, ele a visitava em seu quarto depois, “and then became almost loving, almost as he had been in the past. Perhaps it was the site of her falling – separating from the baloon, which had separated them – that excited him” (p. 10). Todas essas boas impressões acompanham Arianna na travessia com o balão, de onde ela vislumbra centenas de lençóis a lhe acenarem de terra, as urzes, as barragens. Pensando no amor de Jeremy, sente-se tão incrivelmente segura que momentaneamente esquece o medo que sempre tivera de água, e, em êxtase, faz o que todos aguardam: pula.

Experimentando intensa sensação de bem-estar, a balonista acorda, algum tempo depois, vestindo algo que lhe parece tão ou mais leve do que uma camisola. Imóvel e sem conseguir acessar lembranças recentes, tenta recobrar a consciência de seus últimos movimentos, até dar-se conta de que jaz deitada sobre as urzes e que o seu balão encontra-se não muito distante dali. Grita, afinal, por socorro, “for it hadn’t occurred to her to use her voice” (p. 37); o vento, parece-lhe, passa a ecoar seus pensamentos, respondendo, numa espécie de sussurro, às indagações que ela faz sobre o seu atual paradeiro. Subitamente, ela percebe uma presença feminina ao seu lado, de quem partem, na verdade, todas as coisas que está ouvindo. Daqui para frente, tudo é revelação: trata-se da lua, e não do balão, o que Arianna julga ver; a moça, que lhe faz companhia, é Emily Brontë. As duas estão mortas.

Convidar Arianna ao diálogo e conduzi-la às suas próprias respostas - para que ela possa eventualmente alcançar, dentre outras questões de ordem reflexiva, as circunstâncias criminosas da sua morte – são algumas das incumbências que Emily parece tomar para si, daqui para frente, num papel que remete ao de uma *tutora*. Firma-se, entre as duas, uma parceria feminina de além-túmulo, marcada pela única coisa que elas podem, segundo a própria Emily, fazer em sua nova condição existencial: lembrar.

### 2.1.2 Parte Dois: “The Upstairs Room”<sup>47</sup>

Este segundo momento do romance é marcado, como não poderia deixar de ser, por uma narrativa construída a partir de fragmentos de memória das fantasmas com relação a vários aspectos de suas existências pretéritas: os pais que tiveram, as mães que perderam e entes queridos à cada uma – como Jeremy, no caso de Arianna, e Branwell, o irmão de Emily, para esta. Entre a primeira e a última figura masculina de suas vidas, diversas reminiscências compreendidas entre a meninice e a maturidade pontuam o diálogo das duas, e o/a leitor/a passa a conhecer minudentemente suas estórias.

As recordações de Emily com relação à infância sugerem um pai presente, mas nunca carinhoso: um homem que fazia leituras da bíblia e pregava sermões, que nunca pegava os filhos no colo, que jamais falava na esposa morta, que alimentava sonhos de fama para o único filho homem que tivera, que não permitia cortinas nas janelas por temor aos incêndios, que fazia as refeições sempre sozinho e que talvez até fosse um pouco intempestivo. “Was he a lot like thunder? / “No...yes.”(p. 43). As de Arianna remetem a um pai alcoólatra e desequilibrado após a morte da esposa: a escutar vozes que ninguém mais ouvia, a conversar com a garrafa de bebida ou embalar-lhe como se fora uma criança, a nunca olhar pela janela ou descerrar as cortinas, a reiterar a preferência por um modo obscuro de ser e de viver.

Com a autoridade de quem escreveu vários poemas sobre calabouços e masmorras, Emily defende a tese de que os seres amados tornam-se a prisão do amante. Através desse pensamento, procura explicar à Arianna, sempre num tom onisciente, o tipo de relação que esta mantivera com Jeremy, aplicando a mesma teoria para analisar a obsessão do irmão Branwell por situações e amores-prisão, aludindo à existência de uma espécie de simbiose doentia: “Each is held captive in a cage of the other’s bones. Each claims to be the heart. Each

---

<sup>47</sup> O período “The Upstairs Room” da SNA está compreendido entre as páginas 121 e 192.

denies being the prison. And the terrifying truth is that the heart and the cage need each other for survival. Without the blood there is no bone” (p. 137).

Algumas passagens são quase que de inteiro domínio da voz de Emily, como ocorre, por exemplo, no capítulo VI, de tom confessional. Aqui ela admite nunca ter desejado sair de onde estava, enfrentar mudanças, aceitar pessoas não convidadas em sua vida e, principalmente, apaixonar-se: “The trouble of falling in love is that it is really born of a perverse desire to invent the plot of your own life story, to make it episodic. Besides, being in love is really being in a state of rage [...] It’s devil’s work”. (p.145-6). Personagem de uma vida quase despovoada de acontecimentos, os devaneios desta Emily ficcionalizada revelam um contexto de solidão, no qual a queda de Arianna em sua geografia constituiu uma movimentação rara. O enredo de *Wuthering Heights*, ao qual ela faz constantes referências, explicita sua filosofia de vida, funcionando também como uma espécie de teoria comportamental da natureza humana a interpretar os eventos (principalmente amorosos) do passado de Arianna.

Dentre as várias temáticas que animam seus diálogos e alimentam suas lembranças, figuram, por exemplo, a fascinação de Emily por ambientes e relações tempestuosos, inúmeras vezes ilustrada pela discussão em torno das personagens em *Wuthering Heights*, ou, como acontece uma vez, da Eneida, de Virgílio. Acima de tudo, vê-se que Emily jamais renuncia ao papel de uma grande contadora de histórias, que divertem e educam Arianna, confessadamente alguém que “wasn’t much for books” (p. 165). Casualmente, a única história da qual Arianna se lembra - a de Icaro -, coloca em cena sua dúvida sobre as duas serem ou não anjos. Mais uma vez tomando para si a responsabilidade de prover respostas, Emily expressa sua descrença sobre o fato e menciona o único anjo que vira durante todo esse tempo já passado na erraticidade: o irmão Branwell.

A figura de Branwell como anjo traz consigo algumas revelações surpreendentes. A primeira delas seria a do próprio Branwell desconhecer por que se tornara um anjo, uma condição de existir que Emily pretere por acreditar que ser fantasma é muito melhor. O rapaz, que continua a exibir um visual desalinhado e o mesmo temperamento de sempre, provavelmente não tenha superado certos vícios mundanos (como o de beber), uma suspeita que, para Emily, justifica o seu “despencar” no mundo dela; tratar-se-ia de uma expulsão, na verdade. Além disso, o surgimento de Branwell revela um passado de desilusão e dor desgraçado pelo amor a uma mulher casada, fazendo com que tomemos conhecimento, como leitores/as, também de alguns pormenores da existência dele. Emily fala do irmão de forma apaixonada, mesmo quando relata as brigas desta ou de outras ocasiões de sua convivência no

mundo dos vivos. E por fim confessa ter morrido por amor a ele: “Not that romantic kind of love. I died for love of him: that furious, catastrophic side of myself that was buried with him. I never went out the door or the house again after his funeral [...]” (p. 169).

O último capítulo de “The Upstairs Room” surpreenderá a Polly/Arianna não menos do que aos leitores e leitoras: nele Emily confessa que o espaço no qual as duas coexistem agora foi criado por ela, tornado real após a escritura de *Wuthering Heights*.

### 2.1.3 Parte Três: “Revenants”<sup>48</sup>

Como sugere a idéia do título deste último momento do romance, é chegada a hora de reencontrarmos algumas personagens, bem como delas se encontrarem com suas verdades. Falo de Jeremy e Arianna, principalmente.

Ausente do romance desde o terceiro capítulo de *Wind*, Jeremy ressurgue no romance apaixonado e sobrevoando, em seu balão, a desabitada ilha ártica norueguesa de Edge Island<sup>49</sup>. Encantado pela brancura desta geografia hostil, Jeremy permite-se lembrar Arianna, deliciar-se pela distância eterna que os separa, e até mandar-lhe mensagens secretas – amarradas a bóias, num primeiro momento, e depois em pombos brancos que ele trouxera consigo, em vista do mar daquelas regiões, congelado pela proximidade com o gelo polar, impedir o seu trânsito. Dentre as mensagens “aquáticas” de Jeremy, que não esquece o medo que a balonista tinha de água, lêem-se coisas como “My pale rose, I carry you here, a weightless light, near my heart” (p. 196), “Angel that you are now, I give you colour, have seen your splendid wings awaken... a borealis” (p. 196), ou ainda “Ah, maiden of feathers and snow [...], because you are nowhere, you have entered the ocean of everything”. As aéreas, “[...] of course, would be the purest statements of all (p. 196): “Oh, white maiden, frost’s mistress, how I long for your icicle thighs” (p. 198); “I have seen you in ice floes, silver in your veins, the gently snowdrifts that are your breasts” e também *his darkest message*, segundo o narrador: “You are night’s negative, the blaze on the other side of the globe; I cannot see your dawn but believe none the less in its shine” (p. 198). Jeremy estava imensamente feliz.

Rumo à North East Land<sup>50</sup>, seu destino final, Jeremy vislumbra o vermelho do sangue das focas mortas pelos ursos a manchar o branco da neve; pássaros diversos visitam o

<sup>48</sup> Pessoa que retorna após longa ausência; o que volta do túmulo, espírito, fantasma, aparição. O período “Revenants” da SNA está compreendido entre as páginas 193 e 258.

<sup>49</sup> Uma das muitas que formam o arquipélago de Svalbard.

<sup>50</sup> North East Land é a segunda maior ilha do arquipélago norueguês de Svalbard, situada a nordeste de Spitzbergen e totalmente desabitada.

balão. *Home*, grita ele, apreciando o som que a palavra parece badalar no vazio que o cerca (p. 199). Nas formas erráticas dos restos de madeira que flutuam nas águas próximas à praia, ele adivinha, num jogo que desde criança costumava brincar com as nuvens do céu, figuras de guerreiros negros, ruínas de castelos da Bavária, as esculturas sepulcrais de Bernini, o Memorial Albert, a Fonte de Trevi. Curioso, ele aproxima-se e percebe que os oceanos transportaram até à costa fragmentos de seus homicídios náuticos. Flutuadores, escrivainhas, pernas de mesas, metade de um acrostólio e até algo que lembra um púlpito são alguns exemplares desses restos mortais, que o narrador informa serem de embarcações norueguesas e siberianas. Os maiores achados, no entanto, ficam por conta de uma série de diários que Jeremy encontra junto a um trenó e, alguns dias depois, para seu terror, um cadáver conservado pelo gelo. Trata-se, provavelmente, do navegador inglês William Edward Parry, morto em 1855, sobre quem, aliás, as fantasmas também conversam nesses capítulos finais.

Mais um membro da família de Emily ganha espaço no romance: desta vez trata-se da irmã Charlotte, com quem Arianna muito se parece, segundo Emily: “proficient at pining, wanting to haunt, and all that” (p. 203). À maneira de Branwell, Charlotte também repetiu a sina de apaixonar-se por alguém casado – Monsieur Heger, seu professor na Bélgica. Como sempre, as histórias de Emily não são contadas por acaso, e na medida em que Arianna acompanha a narrativa sobre Charlotte e escuta coisas do tipo “[...] he was only interested in his own power over her [...]. She would have done anything to please him. He must have known that” (p. 204), também ganha consciência da própria relação que tivera com Jeremy. Aqui, Emily confessa-se atraída pela morbidez e decepção que acompanharam Charlotte durante anos de espera por uma carta do professor, uma espera que contaminava a tudo e todos na família, e que só foi curada com o ato de escrever.

Observa-se que Emily fala mais abertamente à amiga nos capítulos finais de *Revenants*, como a finalmente dar resposta a perguntas que, não obstante Arianna tenha formulado inúmeras vezes, talvez não tivesse condições de ver respondidas antes. É do conhecimento de Emily que Jeremy está morto e não mereceu um fantasma que o recebesse no outro mundo; que antes de morrer ele escreveu à Arianna; e que as razões do seu afastamento deviam-se ao fato dele indiretamente ter dado vida a uma nova pessoa sobre a qual ele perdeu o controle: “He was your shadow self. He was the ‘former of your shadow self’. Part of you was drained by him, practically annihilated, and another part sprang into being, energized and whole [...]. But he needed something white and empty for himself” (p. 215). Em outras palavras, por querer o amor de Jeremy, Arianna foi, de certa forma, responsável pela própria morte, mas Emily sempre se esquivava de contar como ela morreu.



Durante quase cem anos, sabe-se então, as duas conversaram e discutiram sobre tudo, “each nuance of their lifetime of emotion, all the frivolous details of taste” (p.228). Branwell voltou a cair em sua presença mais uma ou duas vezes, “temporarily expelled for forms of behavior he had no desire to explain [...] and beginning to make sheep’s eyes at the ghost of the balloonist” (p. 228). Mas de repente as fantasmas passam a perder consistência, a sentirem-se fracas, a desvanecer, e não mais conseguem transcender o tempo; em outras palavras, a Haworth da contemporaneidade se sobrepõe, irreversivelmente, à paisagem imaginada de Emily. Pressentindo que não lhe resta muito tempo, Arianna/Polly insiste com a companheira em saber o que realmente lhe acontecera, mas esta, já não conseguindo mais lembrar, só consegue conduzir a ex-balonista até certa casa, onde alguém mantém viva, em sua mente, a estória de Arianna, e está prestes a contá-la.

John Hartley, personagem da Seqüência Narrativa B, é o homem que narra a estória de Arianna à Ann. Herdou-a do pai, que estava lá, no dia em que a jovem balonista, Jeremy e sua comitiva chegaram à Haworth de 1900. Conhece Jeremy como ninguém, não só pela descrição deste pai, também um grande contador de estórias, mas porque Urquhart faz dele uma personagem que simplesmente sabe, e o que ele sabe precisa vir à tona. Por isso, é de seu domínio que, apesar de Jeremy ter chorado a morte de Arianna entre todos os homens simples e apaixonados daquele dia, o empresário sabotara o seu pára-quadras: por ter visto transformar-se em ódio um sentimento que era amor; um amor que ele sentiu por alguém que de repente deixou de ser e parecer aquele “nada além de ar” que tanto lhe atraía. Restituir a musa à forma de nada, de anjo, de memória, de ausência, foi a maneira que ele encontrou de volver aos bons sentimentos de antes.

Enquanto John conta essa estória, as duas fantasmas, que a escutam coladas à janela, brilham, faíscam, incorporam-se. Enquanto John conta essa estória, são os lábios de Emily que se movimentam. Tão logo ele a termina, Emily se dissolve, Arianna evapora, e as duas transformam-se em paisagem.

## 2.2 Análise dos elementos compositivos

### 2.2.1 O narrador e as personagens

Embora a primeira palavra do narrador em “Wind” seja dedicada à Arianna e à sua chegada em Haworth, a primeira personagem descrita é Jeremy, que se destaca por ser o único membro do grupo a não se curvar ao intenso vento norte de setembro. Sua caracterização, de suma relevância para o percurso narrativo que o aguarda, é privilegiada pelo olhar privilegiado de um narrador heterodiegético que diz:

The one who walked tall, took the wind in his teeth and the low evening sun in his eyes, was a man of perhaps thirty-five years, dark-haired, of a slim, strong build with white shoulders and broad hands. He wore a red scarf and a waistcoat of green corduroy – the latter having the effect of turning his eyes the same colour – for he had the eyes of a changeling: eyes that are fickle and true in their colour only to that which is near to them. These eyes, surmounted by perfect black brows, were the predominant feature in a face of extraordinary beauty. He was a beautiful, beautiful man with a character to match – if we are to take as evidence his unwillingness to let the wind, the sun, the hill get the better of him. However, on closer examination, one could see undeniable lines of acute anxiety branching out from the jewels of his eyes like the spidery threads of railways on a map. This man was clearly anxious, and had been for a long, long time. Around his mouth as well (this time like small streams on the same map) were traces of continued unhappiness mixed with the very stubbornness that would not allow him to bend his head to accommodate the dogged wind (p.5).

Arianna surge aos olhos do público e do/a leitor/a logo a seguir, e é como se sua preterição só fizesse enfatizar ainda mais o traçado de um perfil indubitavelmente contrastante com o anterior. Ao lado de Jeremy, descreverá o narrador,

[...] walked a woman who appeared to be the most delicate lady in England: a tall, pretty woman, exceptionally slender, with fine, fair, curly hair that would not lie flat upon her head regardless of the army of tortoiseshell combs and barrettes called into action for that purpose. Her hair, or part of it, was now lifted by the ridiculous wind as were her pale blue skirts and, it would seem, her arms as well since she held them slightly out from her sides, and walked as if she were balancing on a wire. In fact, it seemed the wind might carry her away altogether, so weightless did everything about her appear to be (p. 5-6).

De imediato, a figura de Arianna tem o poder de despertar no público reações tão distintas – em relação a ela e a Jeremy – quanto a descrição dada pelo narrador ao apresentá-los:

Every man in the village who was watching this little parade, and most of them were, fell immediately in love with her, wanting to hold her down with his strong shepherd’s arms, wanting to construct black millstone grit walls

to protect her from the weather, wanting to smooth the wind-tossed tresses from her forehead. And at exactly the same moment every man in the village fell to hating her handsome companion, who was apparently oblivious of this angel at his side, staring straight ahead, offering her no help at all in her negotiation of perilous ascent of the main street, at the top of which waited the Old White Lion Hotel, and shelter (p. 6).

Arianna provoca, nesses homens simples, o desejo espontâneo de zelo e proteção em vista da sua delicadeza e fragilidade. Incontestavelmente, a figura dela conquista a simpatia desses olhos que testemunham sua chegada, mas também sensibiliza o narrador a manifestar-se: focalizando internamente o aludido público masculino, o ponto de vista heterodiegético dedica o restante da descrição e caracterização da balonista a relatar os aspectos lendário e angelical que a circundam. O feito culmina por conferir, de antemão, mais visibilidade à Arianna na estória que se conta até o momento, contribuindo, na seqüência, para reforçar o delineamento favorável desta personagem em detrimento à de Jeremy:

All of the men knew the stories about Arianna Ether, which was, of course, not her real name at all – though they didn't know that. It was rumoured, for instance, that she had levitated in the cradle, so lighter than air she had been, from the beginning, that her mother had to use twenty blankets secured by large stones merely to confine her to her bassinette. Her father's pet name for her had been "Milkweed", since she had, as a child, and even now, resembled the interior of the pod of that plant; both in her almost white, sky hair and in her inclination to float away. Later it was said that he had special iron shoes made for her, so that she would not be in danger of drifting up into the clouds when she played with other children. And at night... at night her parents dared not leave the window open even a crack, for Arianna M. (for Milkweed) Ether could easily, as a result of her incredible thinness, have sleep-floated through even the smallest opening and disappeared into the cosmos beyond (p. 6).

Embora ninguém se detenha, neste momento da narrativa, a averiguar a autenticidade das histórias que se espalham sobre a balonista (e talvez nem precise, pois, num resgate a São Paulo, a fé se dá pelo *ouvir*<sup>51</sup>), o fato é que, diante do que sempre ouviram falar dela e do que vêem agora,

the outraged men wondered, as they searched shyly beneath her skirts for the iron shoes [...], why did her handsome companion not lay, at least, a friendly steadying hand on her shoulder to weigh her down as she made her way up the street of this unfamiliar windy village? (p. 6-7).

Conforme postulam Reis e Lopes (1990), um aspecto fundamental do estatuto semionarrativo do narrador heterodiegético é o que diz respeito à expressão da subjetividade,

---

<sup>51</sup> São Paulo, Romanos 10:17.

aspecto que diretamente se conexiona com as focalizações adotadas. Com efeito, somados os recursos ilimitados desse tipo de narrador à mescla de focalizações externa (típica do início de narrativas, como se vê nas páginas 5 e 6) e interna (como demonstram, no caso desta última, os grifos nas citações), observa-se que muito cedo a personagem de Jeremy começa a dar motivos para provocar, tanto no universo ficcional da diegese como naquele em que o/a leitor/a ocupa, uma certa animosidade contra si. As incursões do narrador, do tipo “*he was a beautiful, beautiful man*” (p.5) ou “*Arianna pulled out a chair beside her handsome manager*” (p.9) passam a figurar, intercaladas, com outras de natureza menos abonadora, como “*Arianna and her menacing companion*” (p.7) e “*Arianna [...] and her dark companion*” (p. 8).

Em função de a história estar sendo contada ulteriormente, confirmando um posicionamento característico do narrador heterodiegético, este detém todos os recursos para manipular, sem prejuízo, o tempo diegético em apreço. Eis aqui algo que o narrador em “*Wind*” efetivamente faz, repetidas vezes, ainda na sessão inicial do capítulo um, com vistas a situar o/a leitor/a na crise conjugal que Arianna e Jeremy vivem já há algum tempo; o uso do passado perfeito da língua inglesa e também o da focalização ommisciente contribuem para denotar, respectivamente, um instaurado clima de cobrança e infelicidade:

*Once he had accused her of robbing him of the sky. ‘You’ve taken the sky from me’, he said, ‘you’ve made me earthbound. Now I’m concerned with mundane materials; train schedules, patching canvas and silk, testing leather harness.’ He was wearing black that day and Arianna would always remember his eyes, like two lifeless coals, staring at her accusingly. She had begged him tearfully, then, to come to her, and, as they had in the past, to enter the clouds. [...] He had looked at her with utter hatred. ‘You shop-girl, you SLUT!’ he had shouted. ‘You are capable of understanding absolutely NOTHING!’ (p.10) (grifos acrescentados)*

Se por um lado o referido trecho demonstra que Jeremy só consegue desabafar à custa de grande ofensa à Arianna, por outro também reitera, é relevante que se aponte, uma característica física importante daquela personagem: seus olhos, à guisa dos de um camaleão, ora são verdes, simplesmente a refletir a cor da roupa (p.5) , ora escuros e sem vida, à semelhança do carvão (p.10), como a exteriorizarem um estado de espírito; ou, ainda, roxos e azuis, em consequência, respectivamente, do encontro com as urzes que se viam pela janela do quarto de Arianna (p.15) e do fato de Jeremy estar, como ela supõe, observando-a a voar pelo céu com o balão, junto ao público (p.27). Consideradas em conjunto, - “*that man was clearly anxious [...]. Around his mouth as well [...] were traces of continued unhappiness [...]*

(p. 6) – todas essas informações desenhavam Jeremy como uma personagem instável na perspectiva de quem o está conhecendo agora.

Da mesma forma que há recorrentes características físicas em Jeremy que não se permitem ignorar, algumas descrições concernentes à Arianna também se sobressaem e concorrem para demarcar impressões peculiares. Por exemplo, todas as cores *da* ou *sobre a* balonista, em sintonia com o nome artístico com que Jeremy a *batizou*, são tons evanescentes, quase não-cores, como registram as seguintes passagens:

Her hair, or part of it, was now lifted by the ridiculous wind as were her *pale blue skirts* [...] (p.6); [...] the ferocious wind brought sudden, emotionless tears into her *pale blue eyes* (p. 7); [...] This short speech was answered by cheers as Arianna, after waving *one pale hand*, followed her companion [...] (p. 8); Arianna's baloon was, *of course, white*, and festooned with garland after garland of *pale pink roses* [...] (p. 23). (grifos acrescentados)

Tais marcas conferem à Arianna um halo quase fantasmagórico, de apagamento, que contrastam com o aspecto *dark* de Jeremy, enfatizado tantas vezes pelo narrador, tanto numa conotação subjetiva (conforme já citado) como também num sentido mais concreto: “a man [...] *dark-haired* (p.5); [...] she was left with a view of one of his corduroy shoulders and the even *darker shape* of his hair against the inn's dark wall (p.11).

O afeto de Arianna por Jeremy – “‘You should talk to me’, she said. ‘You should let me talk to you’ [...] ‘I still love you’” (p. 11) –, obviamente faz com que ela sinta e se ressinta com a frieza e distância do companheiro, como bem interpreta o narrador, mas através de uma escolha lexical que também sinaliza para o caráter incerto da personagem de Jeremy: “‘Do you remember’, she asked *the man* across the carpet, how you found me?” (p. 12); por motivos que não compreende bem, sua presença não mais parece bem-vinda na vida do antigo Simbad: “Arianna approached Jeremy's room and knocked tentatively at this door. He slid back the bolt and allowed her to come in” (p.11).

Este gélido e impassível companheiro em quem Jeremy se transformou (embora, saber-se-á depois, nem sempre as coisas tenham sido assim) encontra eco na paixão da personagem por mapas dos mares polares e pelas regiões que eles cartografam:

[...] back in the days when he still spoke to her, his polar lectures indicated that that particular end of the earth was as bleak and white and featureless and freezing as the other. More than anything Jeremy had wanted to sail his baloon there... to disappear into white. Instead, he had somehow evaporated because of her. Or, so he believed, had become grounded, ordinary (p.13).

Embora Jeremy enuncie frases como “Your love is a prison” (p.11), “No more love, Arianna” (p.12), ele também não se sente livre, como idealizador da balonista, para deixá-la: “I’m not free. No more sailing for Sinbad. Prison instead for Svengali” (p. 12). Sempre que ela insiste, por exemplo, em lembrar o passado na esperança de ressuscitar o velho Jeremy, ele reage violentamente contra este ato de resgate e reitera seu sentimento de prisioneiro:

‘What is memory, Arianna? A reflection of something that is gone...gone. *Why* do you insist on memory? There is only this now,’ he gestured around the room, ‘this ever-changing prison that you’ve built for me. Oh, don’t look at the walls, Arianna, they have nothing to do with it. Nothing solid like that. It is a prison of light, of ethereality... I can’t get out’ (p. 12-13).

A única linguagem através da qual os dois ainda conseguem se entender, mesmo convivendo em situação de precário diálogo, é a do corpo; na seqüência do monólogo de Jeremy transcrito à priori, lê-se:

‘There is only this’, he repeated, drawing her down on the bed beside him./ There he made prolonged love to her, crashing up against her again and again like a ship in a hurricane encountering rocks (p. 13).

Em suma, é possível ponderar, após inúmeras amostras, sobre a evidência de que Arianna e Jeremy personificam exteriores e interiores de intenso contrastante: este é moreno, aquela é loira; ela é transparente e leve, ele é obscuro e atormentado; ela é afetuosa e espontânea; ele é frio e enigmático.

Em retrospecto, a seqüência narrativa aqui descrita, que auxilia a caracterizar, entre outras coisas, a personagem de Jeremy e como ele se sente e se comporta com relação à Arianna, não podem senão causar enorme surpresa em todos – na balonista, nos moradores de Haworth e um pouco menos, talvez, no/a leitor/a -, ao se depararem com o Jeremy do dia seguinte (o da apresentação). Para uma recém desperta Arianna, ainda de camisola, ele exclama, excitadamente: “I’m free of you [...]. I love you again. I am separate. I am other. I adore you. I’m free” (p. 15). Para o público, que comparece em peso para ver a apoteose de Arianna, é difícil, num primeiro momento, compreender de que forma aquele homem, a quem viram tratar a balonista de forma tão inadequada há bem pouco tempo, consiga proferir um discurso que sublinha, tão apaixonadamente, a importância e a nobreza da mulher:

Sometimes we poor fellows need reminding. Yes, we need to be reminded that without care and comfort of a pure woman we would be nothing. It is she, after all, who spurs us to great noble deeds. It is she who, when are in the midst of despair, brings to us the moonbeams of hope. It is she, who, without a thought, would throw away her own happiness just to see us smile (p. 25).

Para o/a leitor/a, Jeremy vai provar que é, afinal, um terrível homem de palavra. E por conta disso veremos Arianna voltar à cena numa outra dimensão, sem o Sinbad, que não estava delirando quando disse “I’m free. I’m separate”.

Ignorando sua nova condição existencial e a queda que a matou, a ex-balonista acorda sob o mesmo céu estrelado que testemunhara apenas um dia antes, sentindo o perfume trazido pelo vento. Um vento que, aliás, geme, rosna, ri, dá cotoveladas, sussurra em timbre feminino, cumprimenta e até propõe respostas a indagações que a moça, sem perceber, só está articulando em pensamento.

É logo após constatar que se trata da lua, e não do balão, que Arianna “was confronted by the pale face and clear blue eyes of a young woman who was almost as thin as herself, but who was dark rather than fair” (p. 37). Esta jovem, que subitamente parece atirar-se em explicações apaixonadas sobre alguns elementos da paisagem, já estava, em verdade, interagindo com Arianna há algum tempo; esta última é que, agora capaz de perceber, ainda que debilmente, as formas de comunicação e expressão deste novo mundo, toma ciência da sua presença.

Apesar da revelação de que as moças ora habitam uma super realidade acontecer apenas posteriormente (captulo cinco, p. 42), a caracterização que Urquhart faz de Arianna, através da linguagem, é rica o suficiente para antecipar no/a leitor/a suspeitas naquele sentido:

Arianna Ether awoke into darkness dressed in her long white nightgown, or perhaps a garment even lighter, so easily did it move around her body” (p. 36) [...] She sprang to her feet, or rather floated, so extraordinarily lighter-than-air did she feel. She whirled ecstatically around in the wind, searching for the source of its voice [...] (p. 37).

O mesmo se pode dizer do estranhamento que Arianna vivencia diante do poder fantástico atribuído à Emily de conseguir acessar os seus pensamentos, por fantástico entendendo-se, como propõe Todorov (1975), a sensação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural:

‘I had one [locket] that opened’, said the woman, ‘with a lock of my mother’s hair inside, but it wasn’t as pretty as yours.’ / Arianna was startled out of her pleasant reverie. ‘What was that?, she asked. / ‘I said that my locket opened but didn’t have such pretty engraving.’ ‘How do you know?, Arianna approached the woman now and scrutinized her pale face. ‘*How did you know what I was thinking?*’ (p. 40).

Nada escapa a Emily, nem mesmo a verdadeira identidade de Arianna, com quem aquela insistirá, inclusive, para que volte a ser quem era:

‘What’s your name?’ / ‘Arianna Ether’. / ‘Oh, no, it’s not.’ / Arianna confessed. ‘It used to be Polly Smith but now it’s Arianna Ether.’ / ‘No, now it’s Polly Smith again’ (p.40).

Dentre os super poderes dos quais desfruta em sua condição espectral, Emily é capaz de visualizar o passado de Arianna através das lembranças que esta alimenta e revifica em sua presença. O que a ex-balonista ignora, no entanto, é que é ela própria quem está, na verdade, materializando, plasmando, tornando visíveis essas memórias do concreto vivido. Demonstrando à nova fantasma de que forma coisas tão particulares dela vêm a ser de seu conhecimento, Emily procura ensinar-lhe que também ela, agora, detém esta mesma capacidade; o clímax desta conversa culmina na revelação de que Arianna não mais vive da forma como supostamente imagina:

‘How did you know what I was thinking?’ / ‘It was perfect clear. Your little bedroom and then you, small, trying madly to open the tiny silver heart. It was all right here.’ And the woman pointed to a boggy area vaguely to her right. ‘And I suppose you’ve been trying to open an impossible heart since then, haven’t you? We always do these things at least twice. If at first we don’t succeed we become obsessed. It’s very simple’. (p.40) / ‘That heart’, said Arianna/Polly with dignity and pride, ‘is open now.’ / ‘Really?’, asked the woman with more than a hint of sarcasm in her voice. ‘Black hair? Perfect profile? I have my doubts.’ / ‘How do you *know*?’, asked Polly, ‘What *are* you?’ / ‘I am exactly the same as you’, said the woman, ‘Look, I’ll have a memory and you tell me what it is.’ And Polly/Arianna, unpractised though she was, did see a coal fire and an unhealthy little boy sitting near it writing in a tiny notebook. ‘The boy?’, she asked. ‘My brother’. ‘The fire?’ ‘Our parlour’. ‘Then we are *both* witches?’ asked Polly/Arianna horrified at the thought. ‘No’, replied the woman. ‘We’re both ghosts’. ‘You mean I’m...?’ ‘As a doornail’. The young woman extended her arms towards Polly/Arianna as if to congratulate her. As if to shake her hand (p. 41).

A partir da revelação da identidade de Emily quando Polly/Arianna pergunta-lhe o seu nome (p. 42), descrições como as seguintes – que sublinham a textura, a aparência, o modo particular de locomoção e os dons especiais das fantasmas de manipular o tempo – auxiliam a consolidar nos leitores e leitoras a condição espectral das duas:

She [Emily] hugged *her transparent knees* in anticipation (ano, p.43).  
Emily pointed *a vapour-like finger* towards the summit of the highest of the swells that surrounded them (p. 55).  
Emily and Arianna *were floating up the perilous path* towards the height of land known as Ponden Kirk (p. 72).  
Sometimes I [Emily] *drift down* to the station at Haworth (p. 74).  
‘I once went back’, said Emily, turning *her transparent face* towards Haworth (p. 99).



The ghosts had been amusing themselves in the fog by *disappearing, and then coming gradually back into focus*, making a guessing game of it [...] ‘Come back’. Arianna searched the *vapours* for her companion and eventually discovered *traces of her* near her right-hand side” (p. 165).

‘Spring was never one of my favourite seasons. These playful breezes annoy me. What has happened to the wind? *We could go back to winter if you like*’ (p. 202).

Emily was *incandescent* with enthusiasm [...] (p. 202).

Outside, the ghosts *flicker near the glass. They dissolve into each other and separate again* (p. 247). (grifos acrescentados)

Conforme afirma Hamon (apud Reis, 1990), “a personagem é uma unidade difusa de significação, construída progressivamente pela narrativa [...], constituída pela soma das informações facultadas sobre o que ela é e o que ela faz” (p. 20). Nesta perspectiva e no processo analítico-descritivo aqui pretendido, a personagem de Arianna só será retratada em sua plenitude se considerarmos que mesmo dentro da diegese ela é uma personagem dela mesma: a “entidade artística” construída por Jeremy foi, tirana e definitivamente, sobreposta à sua antiga identidade, de Polly Smith. A morte de Arianna e a premente iniciativa de Emily em resgatar Polly – primeiro reafirmando seu nome e depois convidando-a a lembrar - fazem renascer essa antiga mulher, que, como veremos, tinha uma vida, uma profissão e uma família.

É o capítulo dez em “Wind” que melhor nos traz essa parte *deletada* de Arianna. Aqui, uma leitura atenta demonstra que o narrador ainda se refere à moça como *Arianna*. De forma análoga, Emily também o fará no início e na seqüência do capítulo doze (o próximo dedicado às fantasmas, seguindo a interpolação das seqüências narrativas A e B), mas já mudando de abordagem ao final. Deste momento em diante, tanto Emily quanto o narrador passam a levar em consideração essa outra individualidade de Arianna – ora mais, ora menos, conforme a ação ou a lembrança dela em cena ou no relato. A referência a uma identidade hifenizada ou dupla - *Polly/Arianna* - é doravante empregada com freqüência; *Polly* aparece pouquíssimas vezes, ao passo que *Arianna* nunca desaparece totalmente. Todas essas múltiplas formas de tratar a ex-balonista, se considerarmos que partem de *entidades* que tão bem a conhecem (Emily e o narrador), se traduzem em respeito à complexidade identitária: não é fácil voltar a ser alguém que ela há muito não era nem abandonar a personalidade em quem foi transformada.

Polly era costureira. Levava uma vida tão pobre de eventos felizes como o eram, de cores, os tecidos que ela costurava na fábrica onde trabalhava. Sem mãe, sua rotina consistia em levantar-se às seis da manhã, preparar um sanduíche para o almoço e deixar o

pai, bêbado, roncando em casa. A Polly operária, manuseando a máquina de costura, é assim descrita pelo narrador:

Her thin hands, like two pale spiders, moving the fabric up and over and through, up and over and through. / All around her, stationed at their own personal whirring black demons, were replicas of herself: pale, young women, whose spider hands darted over grey or brown broadcloth. They kept their heads bent, their eyes cast down; and they looked, sitting in their straight rows, like one woman at a sewing machine, reflected to infinity in a fun-house mirror. / Except that Arianna sported quite unruly, curly, blond, almost white hair and in that sea of black, brown and grey heads hers stood out like a new shilling. As if it were a lamp, the only source of light, if you ignored the sooty windows, in the factory (p. 71-2).

Jeremy entra na vida de Polly por ocasião de uma visita que faz à fábrica, provavelmente para vistoriar a confecção de um balão que encomendara. Não foi difícil para ele notá-la, como conta Arianna a Emily: “He told me that he spotted me right away. Something about a shaft of pale sunlight breaking through the sooty window and illuminating my hair” (p. 73) Naquele mesmo dia, ao final do turno de trabalho, lá estaria Jeremy, esperando por ela. “Somehow it was that simple. We just... walked away together” (p. 73) Os dois percorrem quase toda Londres, principalmente as lojas de roupas, pois de imediato ele diz amá-la tanto quanto odeia suas roupas cinzas. Jeremy compra à Polly sete saias brancas, sete blusas brancas e laços brancos para a cabeça. Nunca mais ela volta à fábrica ou para casa, nunca mais vê o pai; deixa-se ir pela mão de Jeremy, que a leva de trem para Dover e a coloca no “white room”, de onde ela jamais sairá. A mulher que eventualmente deixa este lugar já é Arianna.

Já a personagem de Emily, cujo protagonismo fantástico contribui para conferir sentido próprio ao universo espiritual em que ora se encontra com Polly/Arianna, merece, por outro lado, que também lhe prestemos atenção como sujeito da diegese. Serão poucas as intervenções do narrador no sentido de defini-la, explicá-la, caracterizá-la, pois ela tem vida própria. Ao longo da narrativa, ou Emily mesmo se mostra, se confessa, ou vai sendo definida por suas ações de conduzir, ouvir, dialogar, elucidar, marcadas sempre por inegáveis traços de inteligência, sensibilidade, criatividade e maturidade. Sábia a seu próprio modo e sozinha há muito tempo no destino em que Arianna veio parar, ela também se beneficia dessa inesperada companhia para novamente tomar da palavra e rever a si mesma nos papéis de seu passado – de filha, irmã, escritora e pessoa.

Dos fragmentos de memória que ela seleciona para compartilhar com Polly/Arianna, desdobram-se imagens de reclusão

When I was alive, [...] there was this important moment and that important moment and long, eventless seasons in between when I was vague and unfocused and wandering. I am speaking of externals, of course, when I speak about moments [...] (p. 145).

de resistência à mudança

I never wanted to be away. I wasn't much interested in change. I flourished in the empty times and in the familiar open [...] It is wonderful to be dead, because nothing ever happens – except this barrage of seasons, and then you falling in here. I'm really very comfortable with this. I've never liked it when things were taking place. I didn't want anyone to be born, to burst uninvited into my world. And I didn't want death to tear my few companions out of it (ano, p. 145).

ao amor

I certainly didn't *ever* want to fall in love (p.145).

e de uma lúcida mulher que compensa, com uma imaginação prodigiosa, sua dificuldade em socializar:

[...] I thought that I loved my family. In fact I thought they were all that I loved. Looking at my dirty little face and suspicious darting eyes I realized it was only my own imagination and my brother Branwell that I loved. And how jealous I was of my imagination: that tiny, detailed, horrifying world I carried with me everywhere I went. My treasured, invented nightmare, my darling pain. It locked me carefully away from other people; even the other people that I believed I was close to. But it opened my eyes too, and set me loose in places no one could have believed I would ever be able to visit (p. 101).

Curiosamente, a morte trouxe a Emily, essa mulher *interiorizada*, a chance de viver intensamente no espaço em que ela mais gostava

When I was alive I was always longing to be out here on the moor tramping around with the wind. And suddenly here I was, my wish granted, for eternity (p. 99).

de sentir-se mais alegre

[...] It's amazing how much I've cheered up since I've been dead (p. 42).

bem como de provar, através das aparições que ela e Arianna muitas fizeram para iluminar o caminho de viajantes solitários,

[...] that she was not narrow-minded about humanity, she merely preferred to inhabit unpopulated wastes (p. 228).

### 2.2.2 O(s) espaço(s) e o tempo

Where are we, by the way, these days in the here and now?  
Jane Urquhart, *Changing heaven*.

A chegada de Arianna e sua comitiva acontece num espaço físico geográfico bem marcado: trata-se de Haworth, West Yorkshire, Inglaterra, um lugar que hoje atrai milhares de turistas por sua associação às irmãs Brontë. Não por acaso, a epígrafe abaixo, que descortina o momento “Wind” em *Changing Heaven*<sup>52</sup>, atende, entre outros propósitos, à finalidade de precisamente fixar este endereço:

This is my home, where whirlwinds blow  
Where snowdrifts round my path are swelling  
'Tis many a year 'tis long ago  
Since I beheld another dwelling [...] (p.3).

Trata-se da oitava estrofe do poema “Spirit of the Wilderness”, de autoria de Emily Brontë, publicado em 1846. Neste sentido, é como se todos os movimentos iniciais da narrativa trabalhassem para que associemos Emily a este lugar, ou para que reconheçamos neste espaço a presença dela; eis aqui uma questão imperativa, intencional, tanto quanto relacionar aos dois o primeiro aspecto elemental do romance, que é o vento.

A segunda referência ao espaço geográfico, de ordem mais explícita, vem do narrador (p.7), quando descritivamente traduz o impacto negativo que o lugar causara em Arianna:

And what a village it was! *What a village this is*, thought Arianna (whose real name was Polly Smith), as she trudged against the wind over damp, unhealthy-looking cobblestones. When she had caught the first glimpses of West Yorkshire’s unique architecture from the window train she had been horrified, and this village, perched though it was, was merely the same. Rows of weavers’ black cottages, interrupted occasionally by a graveyard full of greenish-black stone or the square solidity of a black pub. She had at first blamed the dark village on the factories; still, there were no industrial chimneys in this elevated section of Haworth since the owners and builders had made use of the water power in the valleys below. [...] “Arianna lifted her head now and the ferocious wind brought sudden, emotionless tears into her pale blue eyes. She could see they were almost at the inn. Was there a church? she wondered, gazing around. Then she remembered, ah yes, the church and the clergyman’s weird daughters who had, fifty years before,

---

<sup>52</sup> Doravante *C.H.*

written books and died young; the latter not surprising in a place like this”  
(p.7)

A focalização interna que o narrador utiliza na personagem de Arianna neste momento nos permite, diferentemente da focalização externa empregada para descrever o olhar dos outros sobre ela, vir a conhecer as impressões da balonista. A rudeza de Haworth a choca; mais, causa-lhe horror. A textura de materiais e o tom das cores do vilarejo contrastam com a figura alva e delicada da moça. As casas são naturalmente escuras, não havendo quaisquer chaminés de fábricas a quem responsabilizar por isso; avizinham-se, de quando em quando, com os cemitérios e suas lápides preto-esverdeadas ou com a solidez de pedra dos *pubs* também de aspecto escurecido. Em outras palavras, vida e morte convivem lado a lado em Haworth. E se por um lado a referência ao falecimento prematuro das irmãs escritoras no passado contribui, na visão de Arianna, para desabonar ainda mais o lugar, por outro faz aparecer diante de nossos olhos, leitores/as da contemporaneidade, um retrato fiel da Haworth daquela época. Como propõe Bachelard (2000, p.28), “em seus mil alvéolos o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço”.

As características da estalagem que abriga Arianna e Jeremy não são menos terríveis – “dim and decrepit” (p.8), “gloomy interior” (p.11) e onde se come alguma coisa que Arianna “attempted first to decipher and then consume” (p.10) - mas aqui há, pelo menos, a compensação do calor do fogo. Não obstante, a quietude e uma espécie de silêncio não-natural do lugar chamam a atenção da balonista, que neste caso encontra a concordância de Jeremy:

‘Have you noticed’, Arianna said now, ‘how quiet it is in here’ It is as if something is absent, as if something has been shut out.’[...] ‘Something has’, Jeremy replied, but not unkindly. Listen’. Then Arianna heard the wind, roaring down the chimney and rattling the windows in their casements. It was struggling to get in, in exact the same way a prisoner shakes the bars of his cell when he is struggling to get out. There was anger and desperation in its assault and the suggestion of a refusal to believe that the materials that it attacked were unyielding (p.11).

Enquanto as personagens se movimentam em Haworth, o tempo em “Wind” é cronológico, como informam as incursões do narrador em passagens do tipo “later that night” (p.11), “when Arianna awakened an hour later” (p.13), “the next morning” (p.15), “Jeremy rescued [the balloon] the following morning” (p.28). Uma resposta de Arianna a Emily, quando esta lhe pergunta em que ano as duas estão, ainda se orienta pelo tempo cronológico vivido antes do seu passamento: “It’s 1900, the turn of the century” (p.40).

No entanto, tão logo a balonista deixa de existir no plano da realidade material, as noções de tempo são, não surpreendentemente, alteradas. Encontramos, aqui, a segunda lição de Emily à Arianna, que se manifesta exatamente após aquela resposta: “Well, even that’s debatable. Maybe it’s the turn of the century, or maybe it’s the turn of the next century, or maybe the centuries have stopped turning altogether” (p.40). Como insinua o comentário de Emily, o tempo de quem está morto é relativizado ao máximo, como ilustram as passagens:

[...]You are, therefore, lying in a hag – a heathery hag, if you must know – lucky you. And at the right time of the year, I might add. One week later! – had you fallen one week later the blossoms, the perfume would be gone. Until next August, of course, which may be sooner than you think (p. 37).

‘Do you always get blizzards like this in September?’, asked Polly/Arianna. ‘Sometimes. But it’s not September anymore. It’s probably, let me see, February. When you are dead, time has no meaning and weather is more capricious’ (p.42).

‘Oh, yes’, said Emily, now surrounded by the spring flowers on the moors. [...] *Ghosty, ghosty*, chuckled the wind, and in quite a lyrical fashion for, by now, it was summer (p.43).

And as they spoke, the season all around them changed again, this time to autumn (p.53).

Both ghosts were silent for several minutes, maybe hours, maybe a season or two (p.56).

Sleet was making its ferocious way down the valley towards Haworth but by the time the two ghosts reached the top of the cliff it would be spring again (p.72).

Both ghosts were silent for a few moments. Several seasons passed (p.111).

O que a argüição de Emily sugere sobre a relatividade ou mesmo a irrelevância do tempo nos faz ponderar sobre esta categoria narrativa em duas diferentes perspectivas.

A primeira delas remete à lógica própria deste novo espaço, no qual o mundo físico e o espiritual se interpenetram. Todorov dirá que “o tempo e o espaço do mundo sobrenatural [...] não são os mesmos da vida cotidiana” (TODOROV, 1975, p.128). Bakhtin acrescentará:

o tempo da história não é estranho também, por vezes, à configuração do espaço. Sendo esta uma categoria pluridimensional e estática, necessariamente submetida à dinâmica temporal da narrativa, é natural que eventualmente se estabeleça uma verdadeira integração do espaço no tempo [...]. Pode então falar-se em cronótopo, desde que na narrativa tenha lugar “a fusão dos conotados espaciais e temporais num todo dotado de sentido e concretude. O tempo que se faz denso e compacto e torna-se artisticamente visível; o espaço intensifica-se e insinua-se no movimento do tempo, do entrecho, da história (1979, p. 231-32).

O segundo aspecto a considerar é o de que, conjugado ao tempo que impera neste mundo sobrenatural – o tempo da imortalidade – ou mesmo em passagens onde aquele é temporária e aparentemente suspenso, figura também o tempo da memória, das lembranças

das fantasmas, de revisão do seu percurso existencial, de acerto de contas com suas histórias pretéritas. Essa interpretação caracteriza um tempo de ordem psicológica, cujo traço principal “é a sua permanente descoincidência com as medidas temporais objetivas. Uma hora pode parecer-nos tão curta quanto um minuto se a vivemos intensamente; um minuto pode parecer-nos tão longo quanto uma hora se nos entediamos” (NUNES, 1988, p. 18). O interessante é que, num ou noutro caso, com frequência o narrador toma o cuidado de informar a passagem do tempo em duas, por assim dizer, grandezas distintas, para que o/a leitor/a não se perca e nem perca de vista a lógica peculiar deste outro universo. Resulta daí a constatação de que, se no tempo cronológico da realidade material Polly/Arianna não viveu o suficiente para adquirir maturidade, uma consciência mais plena de si mesma ou das relações que a cercavam (o que de certa forma justifica a metáfora dela ser “lighter than air”), no tempo da imortalidade e com o método de ensino de Emily – quiçá no papel daquela *mãe secular e fantasmagórica* – ela agora testemunha não *a revelação*, mas *revelações*.

Dos dezessete capítulos que compõem a história de Polly/Arianna, pode-se dizer que apenas os primeiros três e os últimos dois coincidem, respectivamente, com a Haworth de 1900, aqui descrita, e com aquela dos nossos dias, apresentada na seqüência narrativa B, que nesta altura do romance já se funde à seqüência narrativa A. O espaço predominante em *C.H.* para esta última é, no entanto, outro, de posição intermediária: aquele que Arianna passa a habitar com Emily, e merece uma atenção especial.

Se desde cedo a ocorrência dos elementos geográficos *moor* e *heather* cativar a atenção dos leitores e leitoras, se estes perceberem que gradativamente a sua presença é constante, a ponto de serem postos lado a lado em parágrafos como este, em “Wind”

Rolling down from where they stood was billow after billow of moorland; black heather in the dark light (for now it was November) crossed, now and then, by a slate-grey cliff or a patch of orange ling. The moors appeared to go on and on forever, as if they were out of control and couldn't stop (p.56).

e se, por um acaso, estes mesmos leitores e leitoras já tiverem tido o prazer e a oportunidade de manusear o romance *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, sentirão que imagens familiares, à feição de um *déjà-vu*, começam a desfilar diante de seus olhos. Se tal acontecer, não se tratará de mera coincidência, pois a Brontë ficcional de *C.H.* contará à Polly/Arianna, em “The Upstairs Room”, que as duas se movimentam numa paisagem por ela construída, provocando descrença e surpresa em sua ouvinte:

‘You could not possibly have built this landscape!’ Arianna gazed down the groin of the valley: burgundies and ochres and greys. Fierce, breathing wind, and everywhere black stone heaving out of the earth. White circles of snow on heights, visibly shrinking. Lapwings, curlews, grouse – a profusion of

springing rabbits and all the various moor grasses astir. ‘But I did, I did! I built it all! [...] I did, you know, [...] I knew it the day I finished the book. My dog Keeper and I set out on our daily walk and, suddenly, the landscape had altered. There it was, the landscape of my novel! I could never see it any other way again. It was mine, mine! I’d made it mine! And I’d changed it, forever. It is hard work too, building landscape. [...] I know everything about the stones beneath my feet’, said Emily with pride, ‘and I talked about that’ (p.179-80).

A tranquilidade e a fluidez deste “kingdom of absence” (p. 102) em que Emily habita agora com Arianna difere muito de todos os reinos que ela costumava imaginar enquanto viva:

‘Bright kingdoms of the heart, which were built of terrifying clear palaces – some of ice, some of glass. Dusky, empty kingdoms whose architecture had crumbled and whose inhabitants were ghosts: much more complicated and interesting spirits than we can ever hope to be. Claustrophobic kingdoms where everything rubbed shoulders with everything else. Forests you couldn’t move through, impassable streets, clogged sewers, and bestial, multiplying populations. In those kingdoms everyone, everything collided and embraced and wrestled and seethed and grew into and out of everything else. Melting kingdoms where steam was the only weather and the roads bubbled and the destinations dissolved and the lovers washed over each other like waves and disappeared down drains. Kingdoms of eruption where everything vomited something else’ (p.102).

E essa paisagem, se antes fruto de um intenso e profícuo exercício de imaginação, continua agora a existir pelo poder que, como espírito, Emily tem de mantê-la, sobrepujando, inclusive, as leis da temporalidade dos vivos. Mas o espaço imaginado de Emily só permanece enquanto ela, revitalizada através de um centenário exercício de memória com Arianna, também consegue subsistir. É a própria Arianna quem, assinalando que Emily já não lhe parece tão nítida, provocará a intervenção do narrador no sentido de informar que quase um século de diálogo se passara, “and that they leaned, rather anemically, against the broken walls of the farmhouse” (p. 228).

Emily, que desconhece a aparência da Haworth de 1900, passa a maldizer as autoridades locais que transformaram seus vales em reservatórios, e finge ignorar o argumento de Arianna quando esta lhe diz: “‘You know they were there [...], they were there when I fell in. They’ve been here as long as I have, longer in fact, I told you. I glimpsed myself for the last time in one of them” (p.229). Reclamando de fraqueza, Arianna observa que as duas já não parecem mais ascender tanto no ar nem ter forças para controlar o recuo do tempo como antes, e sugere: “‘Why don’t you make the reservoirs disappear, Emily? You’d feel a lot better. Let’s go back to the day of your funeral, or even Charlotte’s funeral.



Everything was much more picturesque” (p. 229). O fracasso nessa tarefa evidencia que o tempo das duas está no fim:

Both ghosts made an effort to concentrate. The waters of Ponden Reservoir began to shrink. Workmen appeared, carefully lifting one stone at a time and carrying them to waiting wagons. These were pushed by draught horses who stepped gingerly backwards towards the Peniston quarry. And then, when the walls were almost dismantled, both ghosts collapsed. The reservoirs filled with water and behind their backs Top Withins fell into ruin (p.229).

### 2.3 Desenrolando o fio de Ariadne: a visão de Urquhart no gótico através dos intertextos

Maldita sou porque te conheci / O falso fogo de teus olhos vi / Teu corpo esplêndido contemplei./ Quis-te meu senhor, meu rei / E sou agora rainha de nada. / Cada hora me dói / Cada minuto choro desesperada / O desperdício de tudo o que não foi [...].

*Luz Videira*

Envolta em sonhos de tule / Toucado de fantasia / Parte Marta para a ventura / Sem saber que vai cativa./ Na mão um ramo de enganoso/ Rosas falsas sem espinhos./ Não sabe ela que o fado / Em seu nome se encerra / Não fosse esse, outro era [...].

*Moussette Braga*

O romance *Changing Heaven* (1990), de Jane Urquhart, mesmo quando parcialmente considerado – por motivos de cunho simplesmente metodológico, como neste momento do trabalho – configura, não obstante, um todo portador de inúmeras convenções que concorrem para a sua inscrição na moldura literária desde o século XVIII conhecida por *gótico feminino*. É objetivo desta análise evidenciar quais desses elementos qualitativos Urquhart reúne e eventualmente subverte, personaliza em sua obra, bem como refletir à que questões temáticas a escritora nos remete, tanto através da poética de sua narrativa como também daquela convencionada pela tradição gótica inglesa de autoria feminina, com a qual ela abertamente dialoga.

Na tentativa de rastrear essa influência gótica, talvez a primeira porta a ser aberta no romance seja a dos intertextos, que, por sua vez, nos conduzirão a várias outras, no sentido de aprofundar ou multiplicar os modos de ler. Assim me expresso porque a elaborada teia narrativa que caracteriza *Changing Heaven* é capaz de demonstrar, ainda que mais uma vez sob a ressalva de um tratamento parcial da sua estrutura, que o romance, à luz do pensamento bakhtiniano acerca da natureza inerentemente dialógica da linguagem, engendra várias relações intertextuais: constitui-se, enquanto escritura, da leitura de um corpus literário anterior e resulta, como texto, da absorção e réplica a um outro texto (BAKHTIN, 1979).

A abordagem à Seqüência Narrativa A (SNA) revela-a como um caudal de ocorrências dessas relações, que, explícitas ou não, sem dúvida contribuem para dar sustentação à trama. Dentre as mais marcantes, gostaria de citar, portanto não exaustivamente, a que se passa com a estória da balonista inglesa Elizabeth Mary, nome artístico Lily Cove, cujo túmulo, em Haworth, é até hoje alvo da atenção de turistas. Uma outra relação intertextual alude ao mito grego de Ariadne e Teseu, no aspecto temático da traição, assim como uma terceira, que remete ao romance gótico *Trilby* (1894), de George du Maurier,

através da figura do hipnotizador Svengali. Sinbad, personagem de *As Mil e Uma Noites* com quem Jeremy se identifica, porém aqui como aventureiro do espaço aéreo (o seu fascínio por navegação também contribuindo para afiliá-lo ao marinheiro), é outro forte intertexto a considerar. Embora haja passagens explicitamente referenciais à Charlotte Brontë, é possível detectar, bem antes delas, vestígios do seu romance *Jane Eyre*, de 1847. Predominante, sem sombra de dúvida, é o intertexto que se dá com a figura histórica de Emily Brontë e a estrutura de seu romance gótico *Wuthering Heights*, também de 1847. Por fim, há ainda o do navegador inglês William Edward Parry, que de certa forma tanto o liga à personagem de Emily Brontë como encerra o ciclo das viagens de Jeremy.

As reflexões a seguir dedicam-se a visitar alguns desses momentos da SNA que a caracterizam como uma verdadeira tapeçaria literária. A partir delas, percorro as passagens secretas da narrativa de Urquhart, ao mesmo tempo em que busco iluminar o trajeto de minha leitura com a visão da escritora no gótico de autoria feminina.

### 2.3.1 Elizabeth Mary ou *O arquétipo da heroína gótica*

Citada entre os vultos que contribuem para a temática do livro *These lonely mountains: a biography of the moors* (1985), da inglesa Peggy Hewitt, a pára-quadista londrina Lily Cove, a quem a própria Urquhart faz uma menção anônima ao final de *C.H.*, marcou para sempre a história da paisagem brontëana. No auge dos seus vinte e um anos e sem dúvida representando uma mulher muito à frente do seu tempo, Cove descobre que longe da cidade poderia experimentar aventuras muito mais excitantes, e decide acompanhar o intrépido Capitão Bidmead em suas excursões pela Inglaterra. Em suas apresentações, Cove subia com o balão até a altura aproximada de 1000 pés, quando então puxava uma alavanca que a separava do deslumbrante engenho, de onde descia graciosa mas rapidamente em direção ao solo, com frequência para ser carregada nos ombros do público.

Principal atração da *Haworth Gala*<sup>53</sup> de 1906, problemas técnicos fizeram com que Cove adiasse sua performance do sábado para a segunda-feira, dia 11 de junho; neste dia, o balão ascendeu, mas por motivos desconhecidos a moça separou-se do pára-quadas durante a descida, morrendo logo em seguida. Na época, suspeitou-se de que o equipamento havia sido adulterado e correram rumores do capitão Bidmead estar enciumado de outro homem. Outras correntes sugeriram que, por medo do balão descer nas águas do reservatório Ponden e neste

---

<sup>53</sup> Espécie de parada, desfile comemorativo.

caso matá-la afogada, Cove teria preferido pular. Um veredicto de morte acidental é o que consta nos registros de Haworth<sup>54</sup>.

Urquhart confessadamente se inspira na estória de Lily Cove para compor a personagem de Arianna. Assim como a sua referente histórica, Arianna morre jovem e de forma chocante, porém diferentemente dela recebe a chance de *sobreviver* para conhecer a verdade sobre as circunstâncias da tragédia que lhe tirou a vida. Ao transformar a dúvida da história original – acidente ou sabotagem? – em assassinato, Urquhart não só reescreve o desfecho da triste estória da balonista, como também a inscreve nas convenções do romance gótico feminino.

Arianna tem mais voz no romance depois de morta do que enquanto viva, mas este não é o único detalhe a lhe conferir uma característica *per se* gótica. A heroína virginal de Urquhart possui, à semelhança de suas antepassadas góticas, um nome que começa em A, conforme imortalizado por Ann Radcliffe. Como em todos os romances góticos do século XIX, valores tradicionalmente associados à maternidade estão dramaticamente ausentes da vida dessa personagem, que além de não contar com a figura da mãe tampouco chega a alcançar a oportunidade de construir uma família, de viver a experiência do maternar. Sedgwick (1986) aponta ainda que a heroína da estória gótica com frequência será também órfã de pai, fato que não deixa de ser, em alguma medida, verdadeiro para Polly, em cujo lar a figura paterna tornou-se ausente e inacessível desde a morte da esposa, e que justifica, em última instância, a relativa facilidade com que essa filha abandona a casa para seguir o desconhecido Jeremy. Este enredo, que coloca a jovem órfã e desprotegida a enfrentar sozinha as ameaças de uma sociedade patriarcal, configura, novamente conforme Sedgwick, um *Bildungsroman* feminino, ou a estória e desenvolvimento de uma mulher. Kahane (1985) argumenta ainda que no centro do romance gótico “está a presença de uma mãe morta/não morta, secular e abrangente, um fantasma significando a problemática da feminilidade que a heroína deve enfrentar” (p. 334-51). É precisamente nesta perspectiva, acredito, que a personagem de Emily vem a assumir, no momento oportuno, um papel e uma dimensão muito peculiares no romance.

Nem Polly nem Arianna escapam, enquanto vivas, à estrutura de aprisionamento também prevista pela fórmula gótica. Mas aqui, ao contrário da masmorra do castelo ou da cela monástica, são os espaços doméstico, social, profissional e conjugal, descritos à priori, que encarceram a protagonista em cenários góticos a seu próprio modo: no lar de Polly, onde

---

<sup>54</sup>O título de Lily Cove em Haworth pode ser visualizado em <<http://www.haworth-village.org.uk/history/people/lily-cove.asp>>.

o pai praticamente enterra-se vivo, sem jamais descerrar as cortinas; na Londres operária e decrepita, a lhe negar qualquer chance de um futuro mais promissor ou mesmo o colorido de uma paisagem animadora; no interior obscuro da fábrica, com seus vidros fuliginosos a barrar a luz do dia, suas lâmpadas fracas, sua atmosfera ou glacial ou abrasadora, suas negras e diabólicas máquinas de costura em cujos infinitos suprimientos de linha a heroína lê a interminabilidade e a mesmice de seu trabalho; e, por fim, na relação amorosa com Jeremy, que não lhe permite ser ela mesma, proibindo a manifestação de qualquer lembrança ou projeto. O quarto branco, no qual ele vivia com ela ou a deixava enquanto excursionava sozinho, sem espelhos e de janelas embaçadas devido à proximidade do mar, tampouco pode ser esquecido: “It was always he who operated the door that closed us in together, always he who turned the key; twice, now I remember a double lock” (p.53).

Elencar o quarto branco como um *locus* de prisão é também esbarrar numa daquelas subportas a que me referi à priori, tal o processo de leitura que ele desencadeia.

Conforme defende Stein<sup>55</sup>,

um aspecto da narrativa gótica é o reconhecimento da heroína, uma mudança de percepção que a liberta da armadilha. Por meio de sua busca aos segredos contidos nas estruturas aprisionantes, ela passa da inocência à experiência, ganhando consciência das ameaças externas e das formas de resistir a elas (1995, s/p).

É no quarto branco que Polly experimenta esse momento epifânico pela primeira vez. Embora aqui Urquhart atualize a noção da lúgubre e escura prisão medieval gótica na não menos torturante violência de um cômodo totalmente desprovido de detalhes, essa estranha clausura imposta à heroína permite-lhe detectar, a cada novo ir e vir de Jeremy, que ela está deixando de existir: “I began to feel *his* eyes staring out from beneath my lids and the world got farther and farther away” (p.51). Quando percebe que qualquer lembrança pretérita será barrada – “He would always silence me when I spoke about another time, by placing his mouth on mine, his body flat over mine, as if constructing a barrier to memory” (p.50) –, que a menção a uma casa de verdade ou mesmo a simples proposta de um passeio provocam a ira de Jeremy, Polly descobre, por assim dizer, uma multifacetada estratégia de sobrevivência: a da imaginação, da criação e da lembrança.

[...] Soon, however, I saw that there was never going to be any past; that he had locked it out, had locked even that past that was connected to us because, in that sea, in that white room, there was never going to be any details (p.50). [...] I wanted memory and there isn't any memory in a white

---

<sup>55</sup> “One aspect of Gothic narrative is the heroine’s recognition, a change in perception that springs her from the trap. Through her pursuit of the secrets contained in the imprisoning structures, she moves from innocence to experience, becoming aware of external threats and of ways to resist them”.

room. A white room has no memory, perhaps, if you want to look at it from that point of view (p. 51). [...] So when he went off to make money in his balloon and I was left alone in the white room for a few days I began to make the house – you know, to picture it in my mind (p. 51). [...] I picked out all the wallpapers and the curtains; all the colours for the various rooms. I wanted colour! I refused to have a single white object in the house (p.51).

Em outras palavras, na estrutura aprisionante do quarto branco Polly empreende a jornada típica da heroína gótica de encontrar o cômodo secreto, aqui simbolizado pela arquitetura inteira de uma casa imaginária. O ato de construí-la a mantém viva e o refúgio que ela provê lhe permite escapar do domínio sexual e ideológico de Jeremy.

Este percurso da heroína, de encontrar uma maneira para contornar as ameaças das quais se vê rodeada, Polly cumpre com maestria. Entretanto, o seu sucesso é temporário: ao dividir com Jeremy o segredo da casa que inventara para os dois, ela sem querer desperta a natureza ambivalente do companheiro, que, inicialmente desapontado, pouco a pouco deixa de amá-la intensamente para odiá-la com a mesma potência. Numa espécie de castigo, ele a retira do quarto branco, troca o nome dela para Arianna, coloca-a para voar no balão e, algum tempo depois, decide matá-la. E nós, conforme Punter (1998), ao vermos Arianna traída pela confiança de quem mais amava, vivenciamos a leitura do gótico como uma amarga e frenética confirmação de que a pior das coisas temidas encontra-se bem perto de nós.

### **2.3.2 O mito de Ariadne ou *As múltiplas mulheres em Arianna***

Obviamente, a heroína de *C.H.* na SNA não foi a primeira mulher da história a ser traída por um afeto. Porém, mais do que ter reescritos em sua personagem os eventos de vida e morte da balonista Lily Cove, muito provavelmente a protagonista de Urquhart esteja também revivendo o mito grego de Ariadne (equivalente a Ariadna ou Ariane), pela parcela de cunho gótico com a qual ele contribui.

A origem do mito de Ariadne deve ser buscada na Creta minóica e em algumas ilhas próximas, como Naxos, ou mais afastadas, como Chipre, onde era considerada deusa da vegetação. Conforme a mitologia, Teseu, um jovem herói ateniense, sabendo que a sua cidade deveria pagar a Creta um tributo anual de sete rapazes e sete moças para serem entregues ao insaciável Minotauro, solicitou ser incluído entre eles. Em Creta, encontrando-se com Ariadne, filha do rei Minos, recebe dela um novelo que deveria desenrolar ao entrar no labirinto, onde o Minotauro vivia encerrado, a fim de encontrar a saída. Teseu adentra o

labirinto, mata a besta e, com a ajuda do fio que desenrolara, encontra o caminho de volta. Vitorioso, decide retornar à sua terra com a princesa, embora o seu amor por ela não seja o mesmo que o dela por ele. No caminho de volta, passam em Naxos e aportam para descansar. Assim que Ariadne adormece, Teseu abandona-a na ilha e retorna sozinho para Atenas. O destino posterior de Ariadne é objeto de versões divergentes. Segundo uma, ela teria se suicidado em Naxos; para outra, teria encontrado a morte ao dar à luz em Chipre. A versão mais difundida é a de que Afrodite sentiu piedade pela jovem abandonada e lhe deu por esposo o deus do vinho, Dionísio. Dessa união teriam nascido dois filhos. Outra versão do mito afirma que Ariadne morreu em consequência da intervenção de outra deusa, Diana, por sua vez incitada pelo próprio Dionísio (PEYRONIE, 1997, p. 82-8).

A julgar pela morte quase sempre inevitável da protagonista, nenhum dos desfechos acerca do mito de Ariadne equivale-se àquele sofrido pela Arianna de Urquhart, o que não invalida, contudo, a presença do mesmo na dinâmica da personagem. Pelo contrário, da forma como a escritora nos apresenta a sua heroína, e, principalmente, como redesenha o seu final, vê-se que houve, mais uma vez, uma releitura de textos que, como a estabelecerem uma genealogia, reescrevem a história de mulheres velada ou abertamente prejudicadas por figuras masculinas e centrais de suas vidas. Para a análise da personagem de Arianna em sua relação com Jeremy, que já sabemos estar sendo considerada sob a perspectiva do romance gótico de autoria feminina, o mito de Ariadne é muito relevante em vários aspectos. Consideremos a seguinte colocação de Grimal:

Ariadne é sucessivamente a iniciadora do herói, a amante abandonada, a mulher desposada pelo deus. Estas três histórias fazem dela uma figura exemplar de mulher e mais precisamente de mulher que ama. Ela é a apaixonada, cujo segredo se encerra numa sabedoria desconhecida, um sofrimento sem nome, uma divindade que excede. Na feminilidade radical de sua paixão amorosa, permanece um ponto escuro que escapa para sempre aos homens (1993, p.82).

De várias formas, Polly personifica essa figura exemplar de mulher: seja quando preenche os ideais femininos de Jeremy e de outros tantos admiradores anônimos, por exemplo, seja quando, na errância de suas juvenis emoções pós-morte, consegue revisar o seu trajeto existencial sem condenar a ninguém. Fazem parte da sua natureza atributos típicos do feminino, como a generosidade, a submissão e a paixão. Em quase tudo concordando apagar de sua vida anterior para ficar com o amado, dele recebe a incompreensão de seus sentimentos na forma de calculismo e frieza. Nessa lógica, é forçoso, segundo elucida a Emily ficcional da SNA, que a própria Polly se amaldiçoe: por querer de Jeremy o que ele não tem, não quer ou não pode lhe dar. Se metaforicamente o novelo de Ariadne prendia Teseu a ela, semelhante

efeito tem o amor de Polly/Arianna sobre Jeremy, cuja chave para a libertação aparentemente só a morte poderia trazer. Contudo, por carregar o fardo de ser uma Arianna que em si já herda o peso das desventuras de outras Arianas traídas como ela, a heroína de Urquhart é concebida para ser, de alguma maneira, compensada por tamanho jugo: é feita leve, mais leve do que o ar. Sem corromper a fórmula gótica da ótica feminina nem deixar de lhe prestigiar, Polly/Arianna, ao invés de ser abandonada à própria sorte, à loucura ou a outros infortúnios do eu, tem em Emily sua Afrodite – que não lhe traz, por consolo, um marido para desposar, mas sim a sua companhia de mulher e a chance de, como fantasma (e não anjo, pois os anjos caídos do romance demonstram continuar subjugados a algum poder hierárquico que não lhes permite serem donos nem de si nem do seu tempo), alcançar a sua verdade. É assim que a heroína em *C.H.* é divinizada, de forma muito mais efetiva do que Jeremy jamais imaginou em seu espetáculo, “The Apotheosis of Arianna”. Por fim, vale dizer que se Ariadne, Lily Cove e Arianna repetem, de certo modo, suas sinas, o Teseu em Jeremy/Sinbad também o faz: o herói grego exila-se na ilha de Ciros, onde é morto por seu primo Licomedes.

É curioso observar que a heroína do gótico feminino não está mesmo fadada ao fracasso, não importando os múltiplos obstáculos com que se depare pelo caminho, e que desenha, de fato, um percurso ascendente. Neste sentido, Victor Hugo interpretou o fio de Ariadne como “o grande fio misterioso do labirinto humano, o Progresso. Assim, esse fio se torna o símbolo da razão humana na sua progressão positiva” (*apud* PEYRONIE, 1997, p. 87). O argumento que pretendo desenvolver agora é o de que, se Polly/Arianna é lograda pelo destino na tentativa de ser sincera com Jeremy, a personagem dele o é muito mais, por ignorar, sempre, que as ações que articula lhe fogem do controle (e também aqui ele parece espelhar o Teseu mítico: que desposa Freda, irmã de Ariadne, mais tarde apaixonada por Hipólito, filho de Teseu com Antíope; que rapta Helena, posteriormente resgatada por seus irmãos Castor e Pólux; que tenta, sem sucesso, também raptar Perséfone, esposa de Hades; que encontra Atenas dilacerada, em virtude do povo julgá-lo morto, até decidir-se pelo exílio, triste e desesperançado).

Em primeiro lugar, é preciso entender que a Polly por quem Jeremy se apaixonou, que aparenta e recende *a nada*, tem como causa de um tal perfil meramente a inexperiência típica da juventude, e não porque constitua, em verdade, uma subjetividade nula<sup>56</sup>. Ele acredita poder mantê-la assim, inalterada, e por isso tenta privá-la do convívio com o mundo e

---

<sup>56</sup> Embora saibamos, pelo narrador, que Jeremy tem em torno de 35 anos (p.5), de Polly/Arianna conhecemos apenas o fato de que é muito jovem: “She were young and unformed and lacking in content [...]. [...] as I’ve said, she were only a child” (p. 250-51).



de todo um manancial de vivências que possam contribuir para a sua mudança. Ignora, no entanto, que é precisamente na atmosfera alvejante, pacata e *estranha* do quarto branco que Polly verá aflorar a consciência de um riquíssimo e multicolorido (e daí em diante *familiar*) universo interior, um processo catalisado pela falta mesma de acontecimentos. Se o erro fatal de Polly/Arianna é simplesmente não ser um adestrado bichinho de cativo, o de Jeremy, como dirá John Hurtle a Ann – numa quase paráfrase à *Jane Eyre* – é ser apanhado pela própria armadilha de negar a amante o desejo do cultivo do espírito e da inteligência<sup>57</sup>. Como aponta DeLamotte,

[...] as vítimas das ‘forças de violência’ são presas por suas próprias limitações, seu aprisionamento uma metáfora para frustração com a pequenez do eu. O excesso de limites e barreiras reforça essa sensação de frustração. Confrontadas com um muro prisional, uma porta trancada, um véu negro, uma máscara, a beira do precipício, o eu se depara com sua imortalidade: os limites simples do que o corpo humano pode ou não fazer em sua defesa, os limites do que a mente pode saber. Contudo, o romance gótico, apesar de sua fixação desesperadora na ‘pequenez’ do indivíduo, também afirma o triunfo da alma na sua ‘imensidão’<sup>58</sup>. (1990, p. 119).

A pessoa que Jeremy traz à vida na forma de Arianna, nascida, de certa forma, do aniquilamento de Polly, lhe foge do controle, ganha a simpatia do público e impõe-lhe a insuportável tarefa de testemunhar a formação de um mundo de detalhes que ele tanto odeia. “He was then a sad and bitter man, full of self-loathing [...]” (p. 251).

Em segundo lugar, também é frustrada a tentativa do Sinbad de punir Polly/Arianna pela criação da casa retirando-a do quarto branco. O amor que ela já nutria por aquele teto imaginado tão seu não se perde, muito pelo contrário: é imediatamente transferido para o balão, conforme confissão sua a Emily (p.55). Dentro da cesta do balão, um espaço, aliás, classificável como do tipo uterino e muito relevante para a heroína gótica, Polly/Arianna descobre-se muito à vontade: tendo sido sempre mais leve do que o ar, a moça não poderia sentir-se de outra forma agora que navega pelo céu numa casa sem janelas, que lhe permite ter todos os detalhes, todas as cores e todas as paisagens por onde passa, testemunhando um legítimo *changing heaven*.

<sup>57</sup> “If you leave a mind alone long enough in a vacant region, it will invent details” (*Changing Heaven*, p. 13). “It is in vain to say human beings ought to be satisfied with tranquillity: they must have action; and they will make it if they cannot find it” (*Jane Eyre*, chapter XII, pg. 86).

<sup>58</sup> “[...] the victims of ‘forces of violence’ are trapped by their own limitations, their imprisonment a metaphor for frustration with the littleness of the self. The plethora of boundaries and barriers reinforces this sense of frustration. Confronted with a prison wall, a locked door, a black veil, a mask, the edge of a precipice, the self runs up again and again its mortality: the simple limits of what the human body and cannot do in its defense, the limits of what the mind can know. Yet Gothic romance, despite its despairing fixation on the ‘littleness’ of the individual, also asserts the triumph of the soul ‘in its immensity’” (p. 119)

Em seu estudo do romance gótico, MacAndrew (1979) argumenta que do século dezoito em diante escritores e escritoras fizeram mudanças relativamente pequenas no texto gótico, acrescentando novos recursos e personagens, mas sem alterar radicalmente a estrutura básica e o propósito da narrativa. Tal não deixa de ser o posicionamento de Urquhart com relação ao traçado que impinge à sua heroína, a qual realmente experimenta confusas fronteiras entre vida e morte, vive o tradicional momento de revelação (está morta) e se vê obrigada a buscar o centro de um mistério (como morreu?). Contudo, é possível argumentar que nenhuma dessas instâncias recebe um tratamento simples na seqüência narrativa em questão.

A morte de Polly/Arianna logo no início do romance e o fato dela poder sobrepujá-la redesenham a trajetória típica da heroína, pois aqui a estória *dela* só tem início onde aparentemente termina. Ela irá, sim, em busca de suas respostas; mas do lado de cá do livro, de onde acompanhamos a sua jornada, é difícil não nos questionarmos, a partir de certo momento, se a sua maior conquista reside no fato dela finalmente elucidar que Jeremy a assassinou ou se em todas as pequenas trocas e descobertas inscritas no processo da busca empreendida. Miss Nightingale, citada por Woolf, diria que “as mulheres nunca dispõem de meia hora que possam chamar de sua” (p. 75), mas, em “The Upstairs Room”, um espaço que podemos interpretar como um microcosmos muito particular, as fantasmas têm todo o tempo da eternidade. O texto de Urquhart nos autoriza a pensar, ainda, que a confusa fronteira entre vida e morte vivida pela protagonista talvez não se resume unicamente aos momentos que antecedem ao primeiro encontro com Emily, mas que se repita, outrossim, toda vez que determinada pauta do diálogo entre as fantasmas demanda a intervenção específica de Polly ou Arianna, conforme muitas vezes inspira a dupla referência do narrador, como a sinalizar para a impossibilidade de reavermos uma identidade em total olvido da outra. Em mais um acréscimo às indefinidas balizas entre vida e morte, pode-se considerar também que a balonista já as estivesse vivenciando bem antes da sua morte física, quando Jeremy se põe a apagar, eliminar Polly gradativamente, seja através do ato de proibir-lhe as lembranças ou em momentos simbólicos, como este que Polly/Arianna divide com Emily: “Once he covered me, buried me, in white feathers and then he dug me up again” (p. 75). Neste caso, uma outra característica postulada pelo romance gótico tradicional pode ser acionada, qual seja, a de que a heroína encontrar-se-á, não raro, ocupando um espaço subterrâneo, espaço este que podemos ver representado de forma muito particular na SNA: Jeremy enterra Polly em Arianna; a prioridade de Emily é desenterrá-la, ressuscitá-la, tão logo lhe recepciona no outro mundo. Todas essas questões descritas encerram a discussão em torno do logro que Jeremy

sofre sempre numa espécie de efeito colateral das suas ações, coroado pelo fato inequívoco de que Polly/Arianna continua a existir independente dos seus desígnios ou do seu alcance. Não obstante, essas mesmas questões remetem-nos também a uma outra, doravante essencial e primeira: a de que a narrativa de Urquhart vai focalizando o sujeito feminino como centro, fazendo das personagens masculinas do romance apenas o pano de fundo sobre o qual eclodirão as questões femininas.

### 2.3.3 Os Simbads, Svengali ou *Jeremy e as mil faces do vilão gótico*

Auto-intitulado “Sindbad of the Skies” (p. 12) por motivação da carreira escolhida, Jeremy parece compartilhar com seu homônimo ficcional o gosto pela aventura, além da atração por terras longínquas e ilhas despovoadas. Vale dizer, contudo, que a narrativa de *As mil e uma noites* nos fala de duas personagens denominadas *Simbad*: uma que se refere a um carregador, homem pobre e insatisfeito com seu trabalho, e outra a um marujo, conceituado comerciante, dono de vários armazéns que juntara grande fortuna em sete viagens (MARDRUS e MATHERS, 1989).

Sem grande esforço, é possível visualizarmos em Jeremy as duas versões de *Simbad*. Como *carregador*, é infeliz, terrestre, bipartido pelo antes e o depois da entrada de Polly/Arianna em sua vida. Se antes eram seus o céu, a distância, a fama e os aplausos, agora são suas a incumbência de gerenciar a carreira da balonista, de transportar a equipe e o balão, e de assistir, plantado ao chão, o sucesso de uma mulher. Aqui e ali despontam também traços do *marujo*: no homem que estuda mapas polares, que anseia pelo Ártico, que traz o mar e a tormenta junto consigo e em cujo corpo, muitas vezes, Polly sente-se afogar e naufragar. Diferentemente do marujo sobrevivente e bem-sucedido, porém, Jeremy faz questão de empreender uma viagem sem volta, suicida.

Todos os movimentos iniciais do narrador, conforme dados apresentados à priori, contribuem para retratar Jeremy como um homem ansioso, frio, obscuro, tirano com sua companheira. Ademais, é numa fala já referenciada neste trabalho - “I’m not free. No more sailing for Sindbad. Prison instead for Svengali” (p. 12) – que Jeremy acaba denunciando sua alma de vilão, uma vez que a figura de *Svengali* por ele invocada remete a um novo

intertexto: a do hipnotizador ficcional de *Trilby*, o romance de horror gótico de George du Maurier<sup>59</sup>, publicado em 1894.

A relação entre Trilby O’Farrell, uma meia-irlandesa que ganha a vida como lavadeira ou posando de modelo para artistas de Paris, e o embusteiro judeu Svengali, músico imperioso, constitui apenas uma pequena porção do romance, que ainda assim leva o nome da heroína no título. Sob o poder hipnótico do músico, Trilby, que é totalmente desprovida de ouvido tonal (a capacidade de distinguir e reproduzir certos sons), é transformada na talentosa diva *La Svengali*, por quem todas as platéias se apaixonam, principalmente a masculina. Certa noite, porém, acometido de um ataque cardíaco, Svengali não consegue induzir Trilby ao transe; a moça, incapaz de lembrar-se quem ele seja ou mesmo de sua própria carreira musical, é vaiada pelos londrinos, sofre um ataque de nervos e morre tragicamente algumas semanas após este incidente. Além (e por causa) da referência ao hipnotizador, a palavra *Svengali* também entraria para a língua inglesa significando uma pessoa que, com má intenção, manipula outra a fazer algo que deseja. É freqüentemente usada para qualquer tipo de treinador, técnico ou professor particular que pareça exercer extremo domínio sobre um executor, principalmente se este for do sexo feminino ou acreditar que só consegue atuar na presença daquele.

Há, sem dúvida, muito de Svengali em Jeremy.

Seus primeiros *poderes hipnóticos* se fazem notar já no discurso que profere em Haworth. Profundamente intrigada pelo teor das palavras daquele homem – “A few of the shepherds and colliers and weavers scratched their heads remembering only too clearly Jeremy’s treatment of Arianna the day before” (p. 25) –, a platéia apaixonada de Haworth acaba inebriada pela oratória do empresário acerca da humanidade da mulher, que quase instantaneamente consegue desfazer ou ao menos mascarar a recente má impressão que causara: “Most, however, forgot about it altogether or assumed that they had misjudged him” (p. 25).

Passagens como a seguinte, na qual Polly/Arianna descreve a Emily seu comportamento diante de Jeremy durante a viagem deles à Devon, também ilustram seu poder, desta feita de comando:

On the train he sat across from me and just looked at me and told me to do certain things so that he could watch me doing them. Look out the window, he would say, or, read this book. Put your chin in your hand, lean forward,

---

<sup>59</sup> George Louis Palmella Busson du Maurier (1834 –1896), escritor e cartunista da tradição inglesa, mas nascido na França. Seu romance gótico *Trilby*, de 1894, vem a público na época em que o gênero vive seu ressurgimento. Esta obra inspiraria *The Phantom of the Opera* (1910), do francês Gaston Leroux (1868-1927).

lean back against the seat [...]. / And you did those things? / Instantly. / Why? / Because he told me to. (p. 74)

Outros exemplos incluem a insistência dele para que ela use o pára-quadras fatal, e ainda há os trechos que salientam o lado *Svengali criador de diva a partir de uma mulher comum*:

He was her teacher, as he reminded her over and over, almost her creator. Without him she would be merely Polly Smith [...]. She would be Polly Smith, he told her, shopgirl, charwoman, barmaid, scullerymaid, factory worker, or, at best, paid slut (p. 9).

Contudo, nenhum momento de Jeremy no papel de *Svengali, o hipnotizador* é, ou talvez seja, mais impressionante do aquele que recai sobre o quarto branco.

Inúmeras vezes (curiosamente sempre no relato de Polly/Arianna), o referido cômodo é mencionado como um lugar aparentemente real: “Do you remember the white room and all the white nightdresses and the sheer curtains and those white sheets? Even the furniture was painted white and you said everything around me should be white” (p.12). De repente, no entanto, a seguinte intervenção de Emily (a voz que tudo sabe), provoca uma alucinante quebra de expectativa que compromete a concretude daquele espaço: “How strange! I seem to think that the white room was his invention as much as the house was yours. He may have imagined the whole thing” (p.55). Neste caso, através do seguinte comentário de Polly/Arianna – “I began to feel *his* eyes staring out from beneath my lids and the world got farther and farther away” (p. 51) – anteriormente citado neste trabalho para outros fins, Urquhart talvez ainda tenha algo a nos dizer: que embora a idéia de ver o mundo através dos olhos de Jeremy desagrade à Polly (e justifique, por ora, a ilusão compartilhada do quarto branco), por outro lado a sua heroína, ao contrário de Trilby O’Farrell, já se encontra em condições de pressentir, ainda que debilmente, o mal que ameaça assujeitá-la. Este pequeno lampejo de realidade, embora não salve Polly de sucumbir, demonstra, no entanto, que a protagonista é capaz de esboçar, por meio da criação da casa, uma reação de ordem imaginativa, no intuito de refutar a ilusão de inocência e conformidade.

Além disso, a sugestiva máxima de que os olhos são a janela da alma obriga-me a resgatar um instante anterior a este da narrativa, alusivo à primeira (e única) noite que Arianna passa na terrível hospedaria de Haworth:

It is an interesting phenomenon that the light that warms evening rooms creates a barrier, a kind of blindness, to the differing darknesses outside. It also transforms all windows miraculously into mirrors, so that their function suddenly is to reproduce what is in the room rather than to reveal what is outside it. Arianna, leaning towards the window, then, could see little of the

street below; could see only black, those intense stars, and then her own white face floating in the centre – light, airborne, balloon-like (p.14).

A imagem da janela marcará, tanto para a SNA quanto para a SNB, um momento importante na vida das personagens femininas do romance. Para Ann, registrará, como oportunamente veremos, um momento epifânico. Para Arianna, no entanto, o símbolo ainda opera sob sugestão. Aqui, o narrador antecipa a metáfora da cegueira à priori esboçada, pois a janela, mediante a escuridão da noite, bloqueia o exterior revelando o interior, funcionando como um espelho: nele, a descrição do rosto da balonista, se nela nos determos, já se aproxima daquela que ela terá como fantasma. Provavelmente quadrada, essa janela, segundo Chevalier e Gheerbrant (1999), remete a uma receptividade terrestre, relativamente ao que é enviado ao céu: Arianna vai morrer. A mesma superfície espelhada em que se transforma o vidro, repete-se, novamente, no dia seguinte, quando a balonista sobrevoa os reservatórios de Haworth:

As she glided over these smooth, polished, liquid tables, Arianna forced herself to look down at the water and saw, to her amazement, her balloon and a half acre of sky shining up at her. It was, at that moment, as if there were no Earth left at all, only Heaven, and she felt dizzily joyful in the excess of light and air, realizing that for the first time she could see herself the way others see her; a circle of colour in an expanse of the sky. Her fear of water vanished in the serenity of these quiet mirrors and she happily remembered how Jeremy had changed [...]. She had never felt safer (p. 27).

Como prevê Todorov para a grande maioria dos textos fantásticos, o espelho está presente em todos os momentos que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural (TODOROV, 1975, p.129), e Arianna não escapa a essa sina. Ironicamente, contudo, é quando está mais perto da morte que menos sente medo de morrer. O fato só concorre para reforçar, ainda mais, a vilania de Jeremy.

### **2.3.4 Jane Eyre ou *Uma releitura do quarto vermelho***

Numa obra como a de Urquhart, que atualiza, me adianto ao dizê-lo, dois grandes clássicos da literatura inglesa de autoria feminina, como *Wuthering Heights* e *The Professor* (1847), das irmãs Emily e Charlotte Brontë, respectivamente, é difícil não querer aproximar, com a devida licença dos vínculos temáticos, um momento crucial vivido tanto pela protagonista em *C.H.*, Polly Smith, como por aquela em *Jane Eyre*, Jane, de Charlotte Brontë:

o do quarto como marco da iniciação sexual, nos dois casos um espaço emblemático da psique masculina.

No romance de Brontë, Jane é enviada, como castigo por ter enfrentado a tia Mrs Reed, para um quarto vermelho, símbolo, conforme Maynard (1984), da presença do querido tio, Mr Reed, falecido há nove anos. No livro de Urquhart, Polly é trazida para o quarto branco: um espaço, segundo a Emily ficcional, imaginado por Jeremy Jacobs, mas de qualquer forma território dele e também de finalidade prisional.

Em *Jane Eyre*, sabe-se que a jovem Jane encontra-se em imenso conflito com a única figura materna em sua vida, Mrs. Reed. Esta funciona mais enfaticamente como um modelo de mãe no papel de uma figura que nega, hostiliza. Além disso, seu relacionamento com Jane rapidamente torna-se altamente competitivo, e a competição demonstra, em última instância, ter como causa principal a inveja sexual. Quando a Jane adulta visita Mrs Reed em seu leito de morte, demanda, da mulher que a perseguiu em criança, uma explicação inconsciente da sua conduta. Mrs. Reed não gostava da mãe de Jane, irmã de Mr Reed, porque ela era ternamente amada por ele. Este ciúme foi transferido, na morte da mãe, para a sua filha Jane, que, por sua vez, herdou o afeto do tio. Nas cenas de abertura do romance, nós vemos Jane, de sua parte, estranhamente capaz de reagir às acusações de Mrs Reed, como se, subjacente ao senso de injustiça cometida contra ela por parte de sua guardiã, ela estivesse consciente da competição feminina que as coloca em pé de igualdade.

O antigo afeto de seu tio é a única atividade masculina positiva no início da vida de Jane. Ela é ameaçada, além de pela tia, também pela intrusiva assertividade do primo John Reed, que a atinge na cabeça com a lombada de um livro, e pelo Reverendo Mr Brocklehurst, um filantropista hipócrita que é apresentado metaforicamente como uma coluna de mármore preto: “a black pillar!.... the straight, narrow, sable-clad shape standing erect on the rug: the grim face at the top was like a carved mask, placed above the shaft by way of capital” (p. 26). Mal precisamos dizer e apontar o símbolo fálico aqui. Mas o interessante em relação ao símbolo é como basicamente sua óbvia implicação sexual transforma-se em hostilidade e ameaça. Mrs Reed, que autoriza tanto seu filho quanto Brocklehurst em suas más condutas com relação à Jane, é culpada por alienar Jane de qualquer relação positiva com um homem.

A exceção fica por conta do Tio Reed que, como uma figura paterna para Jane, é também o centro do triângulo de Electra. Aqui, novamente segundo Maynard (1984), a ortodoxia freudiana nos pediria para examinar o primeiro interesse sexual de Jane; e aqui nós realmente o encontramos. No contexto da sua vida de criança perseguida e sem amor, as violentas emoções de Jane, consumidas em raiva contra Mrs Reed e os homens de sua vida,

ocasionam que o amor que ela sente pelo tio desperte emoções por demais intensas para que ela administre. Como castigo por sua raiva e rebeldia, Jane é mandada para o único cômodo na casa da tia que ainda faz lembrar aquele tio. Mais do que isso, é o lugar onde ele se encontra em estado de morto. Brontë permite que Jane descreva o cômodo com uma lânguida completude de detalhes que torna a passagem quase hipnótica; como em outros momentos de sua obra madura, o estilo é um sinal de que um fato de intensa ressonância psicológica está por ser contado. A descrição concentra-se na cama localizada sobre “massive pillars of mahogany”, um símbolo de poder masculino que se sobressai “like a tabernacle in the centre of the room” (p. 9). Uma cadeira apresenta a mesma majestade masculina. Aos olhos da jovem Jane, ela parece um trono. A descrição também enfatiza a vermelhidão do quarto vermelho, das cortinas vermelho-damasco na cama e nas janelas, um tapete vermelho, uma toalha de mesa carmesim, paredes com um rubor de rosa. E contra elas o puro branco do colchão e travesseiros sobre a cama, uma poltrona branca e um escabelo. O vermelho da paixão – que, na forma de raiva, é a emoção que enviou Jane a este cômodo – é bastante óbvio, tornado estranhamente mais intenso devido ao contraste com o branco. Trata-se de um cômodo extravagantemente descrito por suas presentes alusões a uma ausência.

Um raio de luz que incide primeiramente nas paredes e depois no teto sugere, às extenuadas sensações de Jane, o arauto da visita do tio. A reação de Jane é então histórica. Ela reage à impressão de uma visita real com todos os sinais de um tipo de sobrecarga sexual: “My heart beat thick, my head grew hot; a sound filled my ears, which I deemed the rushing of wings: something seemed near me; I was oppressed, suffocated” (p. 11). Através do pesado simbolismo do quarto vermelho e da arrojada natureza de seu colapso emocional, Brontë nos mostra, nas palavras de Maynard, o que Jane compreende apenas parcialmente: em sua comprometida condição emocional, a protagonista quase necessariamente reage à possibilidade de relações ardentes no nível mais primitivo como um perigo de emoções em si fortes demais na atração de Electra entre pai e filha. A figura de tio/de pai, que deveria representar um amparo significativo para Jane, é por ela percebida como perigo. Temendo ver transformados em fortes sentimentos de atração as intensas ondas de raiva, Jane experimenta uma forte emoção (coração acelerado, cabeça quente), depois uma traumática sensação de opressão e sufocamento. Tamanha repressão interna leva Jane a desmaiar (MAYNARD, 1984).

Pensemos agora sobre *C.H.*

O espaço poetizado do quarto branco é muitíssimo relevante para abordar-se, na SNA, um aspecto que tanto Kahane (1985) quanto Sedgwick (1986) apontam como também



característico da narrativa gótica: a da ameaça sexual sofrida pela protagonista, proveniente de uma poderosa figura masculina. Forçosamente, imbrica-se com esta particularidade compositiva uma outra à qual Urquhart parece aplicar um tratamento diferenciado com relação ao arcabouço gótico tradicional: aquele do amante misterioso. Começando por esta última, procuro discorrer sobre o modo como Jeremy personifica essas duas figuras, o que, neste caso, me faz somar ao adjetivo *misterioso* também o de *estranho*, praticamente sinônimos em se tratando daquela personagem.

Tudo o que diz respeito a Jeremy é extremamente complexo e obscuro. Nada se sabe sobre seu passado, e o que nos chega dele antes da apresentação em Haworth é fornecido pelo fantasma de Polly, configurando, portanto, informação comprometida, parcial. Um mapa da mente de Jeremy – o que ele pensa, sente – só nos é revelado já ao final do romance, quando John Hurtley, inspirado por Emily, narra a estória da balonista, segundo a qual Jeremy representa uma espécie de lado obscuro da existência humana, enquanto Arianna seria seu oposto.

MacAndrew (1979), ao definir o rol das convenções góticas, explica que os cenários desse tipo de narrativa funcionam como poderosas representações simbólicas da mente de uma personagem, bem como da sua desordem emocional. Os argumentos que apresento a seguir buscam demonstrar que, assim como o espaço do quarto vermelho representa a psique do tio de Jane, em *Jane Eyre*, o espaço do quarto branco em *C.H.* representa a de Jeremy, com o aval do narrador: “The white is the landscape of the self” (p. 201).

DeLamotte (1990), argumentando numa linha que muito se afiniza com a de MacAndrew (1979), diz o seguinte sobre o papel da arquitetura gótica:

Como o repositório do mistério, a arquitetura contém o passado na forma daquilo que foi deliberadamente ‘perdido’ pelo vilão em um ato simbólico de repressão e deve ser resgatado pelo herói ou heroína, para remediar outra forma de perda, da qual este lugar é também símbolo: a perda de um mundo Edônico associado a um passado inocente da infância, da qual o lugar arquitetônico é um anverso em forma de pesadelo<sup>60</sup>. (1990, p. 15).

Esta repressão que DeLamotte menciona pode ser melhor entendida à luz do ensaio *O retorno do recalçado*, de Freud (1975). Neste texto, o psicanalista trata dos processos de repressão do instinto e sua posterior manifestação. Para a compreensão do

---

<sup>60</sup> “As the repository of the mystery, the architecture contains the past in the form of what has been deliberately ‘lost’ by the villain in an act symbolic of repression and must be retrieved by the hero or heroine in order to remedy another form of loss of which this place is also a symbol: the loss of an Edenic world associated with an innocent childhood past, of which the architectural place is a nightmarish obverse”.

significado do que ele chama o *retorno do recalçado* – expressão que dá nome ao ensaio – é fundamental que tenhamos claro o conceito de *sintoma*. Este se refere a alterações que, embora realizadas no próprio ego, são por ele percebidas como estranhas, algo com o qual se confronta. Para ilustrar suas idéias, Freud faz uma longa digressão, na qual utiliza um episódio da infância de Goethe como exemplo. O que importa reter aqui é a sua conclusão de que a experiência dos cinco primeiros anos de uma pessoa são as que causam o efeito mais determinante em sua vida; um efeito que, mais tarde, poderá vir a enfrentar. Se, por qualquer razão, o ego vive um determinado instinto como ameaçador – é o caso daqueles aos quais a cultura associa o pecado e a culpa – tende a negá-lo e reprimi-lo. Porém, vaticina Freud, tal instinto, sob certas circunstâncias, redespertará, quando irá, então, renovar sua exigência e, como o caminho lhe permanece fechado, pelo que podemos chamar de cicatriz da repressão, alhures, em algum ponto fraco, ele abre para si outro caminho, sem a aquiescência do ego, mas também sem sua compreensão (FREUD, 1959). O referido processo é o *retorno do recalçado*, e tem como traço distintivo a deformação sofrida pelo material que retorna em relação ao original; deformação de graves conseqüências, tais como a neurose e, mesmo, a psicose. Com a licença da moldura empregada por Urquhart e do vácuo deixado pela escritora sobre as origens de Jeremy, é possível inferir que a perda sofrida pelo vilão da qual fala DeLamotte (1990) – a inocência, por exemplo – de alguma forma é compensada pela figura de Polly. Daí o empenho dele em mantê-la imaculada, quase infantilizada, na atmosfera virginal do quarto branco. No entanto, como vemos, as coisas fogem de controle, e Jeremy se transforma nesta personagem quase incompreensível, salvo pelas explicações aqui apresentadas.

Quando DeLamotte afirma, sobre *Wuthering Heights*, que “Lockwood has unwittingly shut himself ‘securely’ into the center of Healthcliff’s haunted mind” (1990, p.70), me autoriza a pensar que o quarto branco é uma representação da mente de Jeremy, de onde Polly, quando se *colore* pela imaginação, sem querer liberta-se, transformada num *outro* que ele passa a odiar. Ele, no entanto, não consegue libertar-se dela, e passa a viver, como seu *criador*, o doloroso e dilacerante processo gerador do duplo, para o qual a morte – como se vê em um bom número de estórias da ficção, das quais as mais marcantes talvez sejam *The Picture of Dorian Gray* (1890), de Oscar Wilde, *Frankenstein* (1831), de Mary Shelley e *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hide*, (1831), de Robert Louis Stevenson – passa a ser a única solução. Como ilustro abaixo, não são poucas as passagens de *C.H.*, na SNA, a registrar a crescente animosidade experimentada por Jeremy na condição de duplo de Polly/Arianna, com quem vive uma relação ao mesmo tempo de unidade e separação:

I created you and now you keep me with you (fala de Jeremy, p. 12).

[...] November was terrifying because of the dark. Jeremy had some theory that he was the dark and I was the light – the light part of him, perhaps – I don't know. He dominated me, and as it grew darker, he dominated more (fala de Polly/Arianna, p. 75).

Imagine a man entering the Arctic or gone for a soldier, flinging himself away from this terrible twinship, away from this daze of completion into the raw, open awakening of the severed self. / Terrible twinship [...], we were a terrible twinship. Sewn together, bound together, chained together (falas de Emily e Arianna, respectivamente, p. 93).

He was your shadow self. He was the 'former of your shadow self'. Part of you was drained by him, practically annihilated, and another part sprang into being, energized and whole. It's as though he gave you order and its chaotic opposite at the same time (fala de Emily, p. 215).

A presença desse vilão atormentado confirma alguns pressupostos teóricos sobre o assunto. Mac Andrew (1979) sugere que se por um lado os vilões góticos permaneceram tipicamente maus, por outro também servem como um símbolo de relativismo moral, precisamente porque podem ser horrendos, mas também despertar compaixão, forçando aqueles que interagem com os romances a lutar com sua própria perspectiva ambivalente sobre a natureza do mal. O vilão, portanto, torna-se objeto de pena e medo. Não deixa de ser o caso de Jeremy que, a pretexto de sentir-se preso e dominado por um sentimento doentio de amor ao *nada*, mata e morre por amor, cercado de cadáveres, provavelmente assolado pela fome e pelo frio, na solidão da sublime paisagem do Ártico.

Falemos agora das ameaças sexuais sofridas pela protagonista feminina, oriundas da figura masculina mais velha, de quem se espera, segundo a fórmula gótica, proteção e segurança, e que não raro revela-se como um vilão do tipo que emergiu aqui.

A estória de Polly/Arianna se passa em 1800, época em que foram ambientados inúmeros romances góticos nos quais o lado físico da experiência feminina foi literalmente banido. No entanto, em *C.H.*, ou no olhar presente de Urquhart sobre esse passado, há uma recuperação dessas experiências e elementos excluídos da ordem simbólica. Resta saber se a sua representação aqui é de ordem positiva ou negativa.

O corpo – tanto carnal como espiritual – é presença marcante na SNA. Seja no quarto branco, onde Jeremy e Polly vivem a fase *áurea* de seu relacionamento, seja na hospedaria gótica de Haworth, onde o casal já dá sinais de imenso desgaste em sua convivência, a linguagem do corpo é a única que sobrevive de forma inteligível.

O que se vê em *C.H.* é, à primeira vista, surpreendente do ponto de vista da tradição: de totalmente virgem e assexuada, a heroína é apresentada como uma mulher que tem uma vida sexual ativa e extremamente sensual com seu companheiro: “All we did in the

white room was to make love, over and over and over. He was under me and over me and all around and inside me” (p. 50). Mas é da própria ingenuidade que permeia o relato de Polly que podemos filtrar alguns indícios significativos para comentar:

After those days I spent secretly building the house or working on the garden, he, Jeremy, would come back and enter the white room. He would pull me over to the bed – not roughly – gently, and we would begin again those hours and hours of lovemaking [...] making me so much part of him I was swallowed (p.53).

It was then that I started to use the imaginary house to ground me when I thought that I might float away altogether from too much touching. I would visualize some small detail when he caressed my thighs and stomach; an ink stand with two metal deer perched on it, or the inlaid box where the fish knives were kept. And while I moved through swell after swell of pleasure I would have something to hold on to; a rose bush from the garden, or even a common rake. As I melted under him or dissolved over him I would visualize these things – in detail – as if I were drawing them on the white paper of the room (p.53).

He would always silence me when I spoke about another time, placing his mouth on mine, his body flat over mine, as if constructing a barrier to memory (p.52).

Ainda que maquiados por gestos de carinho, todos os extratos acima emitem imagens mais ou menos evidentes de dominação, bem como tentativas de neutralização do eu feminino. No primeiro, a chegada de Jeremy, aureolada de gentileza, é despida de diálogo, nua de palavras, carregada de um silêncio que atropela e elimina a subjetividade de Polly, de quem ele só vê o corpo. No segundo, a casa imaginária da heroína funciona como uma espécie de bote salva-vidas, no qual ela espiritualmente se agarra para evitar sucumbir na presença física de Jeremy, “from too much touching”. No terceiro e último extrato, é evidente que ele utiliza o momento sexual para exercer seu poder castrador, calando a necessidade de Polly manifestar suas lembranças.

Conforme propõe Campello (2003), a questão da individualidade, apagada pela força do estereótipo, suscita desdobramentos que estão na base das relações de poder. Um dos elementos que determinam essas relações é a sexualidade, sua repressão e/ou liberação: “Dizer que o sexo não é reprimido, ou melhor, que a relação entre sexo e poder não se caracteriza pela repressão, é arriscar cair num paradoxo estéril” (FOUCAULT, 1988, p. 8). Dessa perspectiva, Polly está destinada a nunca ascender à condição de sujeito porque não assume conscientemente sua individualidade, uma vez que não têm permissão para *não* exercer sua sexualidade. A defesa deste argumento apóia-se na evidência de que embora a heroína seja retratada num contexto de vida sexual intensa, ela ali se encontra na condição de objeto, de pedaço de carne à disposição do seu dono, de território dominado, sem opção –

mesmo que não queira, mesmo que Jeremy muitas vezes a destrata antes e depois do ato sexual, como a própria personagem de Polly/Arianna com frequência relata. Outra prova do caráter alienante dessa experiência sexual da heroína reside no fato dela nunca ter ficado grávida, mesmo vivendo uma intensa vida sexual.

A leitura desses momentos poderia encerrar-se aqui, concluindo que não há perspectiva de mudança na posição que Polly ocupa, pois, não-sujeito, será sempre governada por aquele que tem o poder de estruturar o possível campo de suas ações, uma função que neste caso cabe a Jeremy. No entanto, se outras passagens demonstraram que a soberania de Urquhart confere à sua heroína os meios para que de alguma forma ela sobreviva à armadilha gótica por algum tempo, seria ilógico se ela se furtasse da incumbência justo agora.

Em *Uses of the erotic: the erotic as power*, Audre Lorde (2000) fala da existência de muitos tipos de poder, sendo um deles o erótico,

um recurso dentro de cada um de nós que fica num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nosso sentimento não expresso e não reconhecido. Para perpetuar-se, toda opressão deve corromper ou distorcer aquelas várias fontes de poder dentro da cultura dos oprimidos que podem prover energia para transformações. Para as mulheres, isso tem significado uma supressão do erótico, como uma fonte de poder e informação considerados dentro de nossas vidas [...] O erótico é uma medida entre o início do nosso sentido de eu e o caos de nossos sentimentos mais fortes<sup>61</sup> (2000, s/p).

Dentre as várias manifestações do erótico como poder, Lorde destaca aquela do erótico como “o cuidador ou a ama-seca de nosso saber mais profundo”, “um sentido interno de satisfação que, uma vez experienciado, sabemos que o podemos almejar e ainda “a aberta e destemida ênfase da nossa capacidade de alegria” (LORDE, 2000, s/p) À luz desta concepção, entendo que Polly, sem perceber, transforma seu corpo num lugar de resistência: enquanto Jeremy viola sua carne, ela se desdobra, espiritualmente, para experimentar a alegria da casa imaginada, passear pelos seus cômodos, vivendo, em plenitude, este outro instante, de cujo prazer só ela compartilha, tão intensamente que as duas geografias – a do quarto branco e a da casa – se confundem: “I remember once, when my whole body was aching and aching with pleasure, I became confused and thought the white sheets were the blue curtains of my imaginary house [...]” (p.53). Ainda que Polly/Arianna acabe por contar a Jeremy sobre a

---

<sup>61</sup> “a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives [...] The erotic is a measure between the beginnings of our sense of self and the chaos of our strongest feelings” (s/p)

casa e este mais do que nunca dê continuidade ao processo de seu assujeitamento (trocando o nome dela), a heroína assim age porque faz parte da natureza do erótico o ato de compartilhar, “otherwise I was being unfaithful: like harbouring a secret desire for another lover” (p. 53).

Por fim, concluo que, da mesma forma como Jane, em *Jane Eyre*, não racionaliza de forma consciente o medo sentido no quarto do tio, também Polly/Arianna não o faz em relação ao medo que na verdade sente é de Jeremy, emblematizado pela figura da água, pois é ele, o *Sinbad*, quem traz o mar e a tormenta junto consigo. É em seu corpo que a balonista sente-se afogar, é em sua presença que ela experimenta sensações semelhantes às da heroína de Brontë, como a de sufocamento, a de estar sendo engolida. Segundo suas próprias palavras, é porque a água é mais pesada do que o ar – dois outros aspectos elementais que Urquhart apresenta aqui para somar ao do vento, já explicitado no início desta análise. Não obstante, Jeremy marcará sempre o seu território como vilão ameaçador: se não pode estar pessoalmente exercendo esta intimidação, o faz deixando Polly enclausurada num quarto próximo à praia (por sua vez agindo nos vidros da janela através da maresia), ou programando para Arianna uma apresentação num lugar repleto de reservatórios, como é o caso de Haworth.

## **Parte II - Sequência Narrativa B (SNB)**

### **2.4 Resumo e apresentação da trama.**

#### **2.4.1 Parte Um: “Wind”<sup>62</sup>**

A estória de Ann Frear tem início na Toronto do século XXI, mais precisamente numa tarde ventosa em que a menina volta da escola. A partir daí, no entanto, infância e adolescência, bem como o vivido e o lembrado, imbricam-se inúmeras vezes através de breves flashes até à idade adulta da protagonista, deixando atrás de si um rastro de implícitos, não ditos e lacunas temporais que caberão ao/à leitor/a dar sentido.

A menina Ann vive dias de profícuas descobertas quando a encontramos pela primeira vez. Os ventos e tempestades que ora assolam Toronto provocando o cancelamento das aulas traduzem-se em inesperadas horas extras para a leitura de *Wuthering Heights*. Absorvida pelo livro e ansiosa por conhecer os eventos que aguardam Catherine e Heathcliff, Ann passa a maior parte do tempo em seu quarto, onde os ursos de pelúcia são pouco a pouco

---

<sup>62</sup> O período “Wind” da SNB está compreendido entre as páginas 5 e 120.

esquecidos e de onde ela só sai para o café da manhã e o almoço. Eventualmente, o espaço do quarto é trocado pelo do porão e o livro pela casa de bonecas, quando então “Father doll” e “Mother doll” são rebatizados para “Heathcliff” e “Catherine”, passando a encenar venturas e desventuras inspiradas nas dos personagens do romance.

É também durante a meninice de Ann que a vemos circular pela Galeria de Arte de Toronto, um dos lugares favoritos de sua mãe. Aqui, no papel de “benfeitora das artes” (p.32), a jovem adquire, por dez dólares, o fragmento de uma tela do pintor italiano Tintoretto<sup>63</sup>, que descobrirá falsa três anos mais tarde, por ocasião de uma visita ao Museu do Prado, na Espanha. Segundo o narrador, “though the child doesn't know it yet this is the world's darkest collection” (p.33); na companhia da mãe, Ann vê desfilar diante de si os olhos e bocas de Rubens<sup>64</sup>, os devaneios e pesadelos de Bosch, os horrores de Goya<sup>65</sup>, os anões de Velazquez<sup>66</sup>, até encontrar o verdadeiro Tintoretto: “Judas, she notices, is a major figure in the painting” (p.34). De volta ao hotel, a menina busca, em sua versão de bolso de *Wuthering Heights*, alguma passagem alusiva à mentiras e traições, “those particular lies, those particular betrayals that affect children” (p.34). Em outras palavras, aos treze anos de idade Ann ainda lê *Wuthering Heights*. Mais do que isso, vê-se firmada uma parceria inseparável entre leitora e texto, para Ann uma espécie de bíblia pessoal a ser consultada em momentos críticos da existência.

Num próximo movimento narrativo, ao qual não necessariamente se pode conferir uma temporalidade futura em face à aura de *lembrado* que o envolve, o narrador recolhe de Ann memórias referentes ao *antes* e *depois* da chegada da rodovia à província de Toronto, assim como suas impressões nostálgicas do quanto este fato eliminou do trajeto entre a casa dela, na cidade, e a da avó, numa fazenda da área rural, “the landscape of getting there” (p.45). As mudanças na paisagem, a morte da avó e outras lacunas visivelmente deixadas no texto tornam Ann, segundo o narrador, uma criança introspectiva; uma vez mais frustrada com o presente, ela resgata da prateleira o romance Brönteano já tantas vezes lido, pois “[...] the fist of time closes around the past, but the past is kept , nevertheless, like mythology, between the covers of a book” (p. 47). Embora seja Catherine quem clama por abrigo (“Let

<sup>63</sup> Jacopo Robusti, o Tintoretto (Veneza, 1518 – 1594).

<sup>64</sup> Peter Paul Rubens (Siegen, 28 de junho de 1577 – Antuérpia, 30 de Maio de 1640), pintor flamengo inserido no contexto barroco.

<sup>65</sup> Francisco José de Goya y Lucientes (Fuendetodos, Saragoça, 30 de março de 1746 – Bordéus, França, 15 de abril de 1828), foi um pintor e gravador espanhol.

<sup>66</sup> Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (Sevilha, Junho de 1599 – Madrid, Agosto de 1660) foi pintor espanhol e principal artista da corte do Rei Filipe IV de Espanha.

me in, let me in”<sup>67</sup>), é Ann quem entra na estrutura chamada *Wuthering Heights* (p.48) e, ao fazê-lo, liberta o passado: “this beast, this innerness, this otherness. [...] The difficult past” (p.48).

O oitavo capítulo de *Wind* cede espaço ao então desconhecido Arthur Woodroof, um jovem de quinze anos em processo de tornar-se obcecado por Tintoretto. Filho de mãe italiana e pai canadense, proprietários de uma tinturaria em Toronto, Arthur subitamente vê sua vida cercada por esta e outras coincidências desde que visitou a Galeria de Arte local com um grupo da escola e ficou impressionado pelo tamanho da tela de Tintoretto lá exposta. Aos 18 anos, enquanto se prepara para entrar na Universidade de Toronto como bolsista, o pai, suspeitando ter em casa um grande intelectual ou mesmo um artista, cede ao filho um pequeno cômodo nos fundos da lavanderia, um lugar que possa servir de local de estudo. Ali, Arthur reproduz um estúdio tal qual o tivera Tintoretto, a partir de uma biografia lida dezenas de vezes com a ajuda da mãe: pendura bonecos plásticos no teto, transformados em anjos pelo acréscimo de asas de papelão e vestimentas tomadas emprestadas dos clientes do pai; em torno de tais modelos, acende inúmeras velas para estudar a incidência da luz sobre os corpos e desenha-os. Isto e o incêndio que destrói o lugar são tudo o que se sabe de Arthur até que ele retorne, já adulto, no capítulo XI.

Arthur Woodroof, historiador, professor universitário, casado. Ann Frear, professora universitária de literatura, solteira, estudiosa dos ventos. Arthur e Ann, amantes há um ano e meio, protagonizam um estranho caso amoroso: um relacionamento que carece de paisagem própria, sempre ambientado nos muitos quartos de motel ao longo da rodovia, todos iguais, como se fossem o mesmo. Ele sempre a dizer que não a ama, a reiterar que seu caso deve terminar, a buscar inúmeras formas de tocá-la sem que ela perceba suas mãos sem tato, *sem história*, por nuas terem tentado conter o incêndio da juventude; ela a querer entrar na vida dele, ter uma história cheia de detalhes e cores com ele, a desde sempre retornar para a solidão da sua vida pela rodovia que, agora e então, parece habitada por lembranças e vividos tão díspares e dolorosos. Até que, desgastados e infelizes, enfim parecem optar pelo rompimento: um vai para a Itália, estudar Tintoretto e os anjos em suas telas; o outro para Haworth, Inglaterra, nos pântanos Brönteianos, para concluir o ensaio *Wuthering Heights: a study of the weather*.

---

<sup>67</sup>Esta citação é lembrada por Ann em *Changing Heaven* na página 48; não se vincula ao romance original de Emily Brontë eventualmente citado aqui.



### 2.4.2 Parte Dois: “The Upstairs Room”<sup>68</sup>

Uma vez em West Yorkshire, Ann aluga uma casa de campo em Standbury<sup>69</sup>, uma construção a princípio destinada a servir de oficina aos tecelões do século XVIII. Seus primeiros movimentos indicam que Arthur veio com ela na memória e está presente nas mágoas que ela revive enquanto explora, a pé, a estranha geografia de Emily Brontë. Uma vez mais parece inevitável a Ann, principalmente agora que está cercada pela paisagem de Catherine e Heathcliff, refletir sobre os acontecimentos de sua vida pessoal à luz do romance que há tanto lhe acompanha: da mesma forma que lhe parece débil a evidência de que o fantasma de Catherine tenha, na cena clássica de *Wuthering Heights*, batido à janela pedindo guarida (quicá um *mero* ramo de árvore roçando a vidraça), também ela, conclui, parece ter ocupado um espaço fortuito e *insignificante* na vida de Arthur: “I was misperceived as a harmless piece of vegetation tapped on the glass that separated us. [...] I was a disturber” (p.123).

O tempo em West Yorkshire impressiona – “you either embrace it or you shelter yourself from it” (p.124). Ann prefere estar em espaço aberto, livre, ainda que o vento se faça sentir cortante ou derrote seu frágil guarda-chuva em segundos: “‘Open, open, open!’ she shouts into the wind, [...] ‘Space,’ she cries. ‘Air!’ Angels, she recalls, have bodies composed of thick air” (p.125). Ela visita a cachoeira das Brontë (hoje apenas um fio d’água desde a criação da represa, no final do século passado), com frequência passeia na charneca, principalmente em Sladen Beck e ao longo da trilha que leva à Haworth, lar das irmãs Brontë (vila à qual chega atravessando o cemitério que circunda a casa paroquial), e por fim vai até à casa paroquial em si, onde Emily “lived her weird, closeted life and scribbled her dark book” (p.127). Na casa, transformada em museu, encontram-se objetos pessoais, como os calendários, marcadores de livros, livros de receita e pesos de papel usados pelas irmãs; a escrivanhinha de Emily, os sapatos de Charlotte, a coleira do cão Keeper. Na biblioteca do museu, atrai a atenção de Ann o diário do dono da papelaria que vendia a Emily material de escrita: combinando lendas e fofocas, ele fala da habilidade da escritora em assar pão, ler alemão e disparar armas de fogo, “all at the same time” (p.128). Nenhuma linha do diário descreve o tempo, “but weather exists, Ann believes, in levels of engagement” (p.128). E a tarefa de esquecer Arthur vai lhe manter tão ocupada quanto a de tentar entender Emily, ou “how a woman so withdrawn could also be so engaged with life” (p.128).

<sup>68</sup> O período “The Upstairs Room” da SNB está compreendido entre as páginas 121 e 192.

<sup>69</sup> Pequeno vilarejo distante uma hora de ônibus de Haworth.

É no dia em que decide explorar Pondeon Kirk, o lugar que Emily Brontë chamou de Peniston Crag em seu romance e que inúmeras vezes deu abrigo à Catherine e Heathcliff, que Ann conhece John Hurtle: “moor-edger, mill worker and weaver” (p.134). Completamente tisonado pelo carvão da paisagem que propositalmente ele deve incendiar para conter o avanço da vegetação, o homem de olhos azuis, também responsável pelas boas condições da casa que Ann ora ocupa, desaconselha-a a seguir em frente, em vista da tempestade que vem a caminho e do fato de a moça ter pego o caminho errado. O diálogo entre os dois é a princípio truncado, pois ambos falham em compreender o humor nas falas um do outro, mas por algum motivo Ann não tem interesse em encerrar a conversa. Tanto quando lhe surpreende a profissão deste homem, também lhe causa considerável espanto o fato de um sujeito aparentemente tão rude saber citar versos do poeta inglês William Blake (1757-1827).

Seguem-se vários dias de uma intensa tempestade. Enquanto acompanhamos Ann neste ínterim – rascunhando cartas mentais a Arthur, lendo poemas de Emily Brontë, escrevendo seu ensaio, aprendendo a fazer fogo na lareira, entendendo como o vento dialoga com a casa ou mesmo vivendo um estranhíssimo episódio de exorcismo emocional que muito se assemelha a um aborto – também vemos John Hurtle retornar à vida dela, desta vez para ficar. É depois de adormecer e despertar repetidas vezes sem perceber de onde vem a xícara de chá, o fogo na lareira ou o medicamento na mesinha de cabeceira que Ann recobra inteiramente a consciência, para descobrir John Hurtle a seu lado e por intermédio dele inteirar-se da pneumonia que lhe colocou de cama, furtando-a da paisagem e fazendo com que ele desse por sua falta. John, incendiário da charneca, moleiro e tecelão, agora também enfermeiro, anjo da guarda, contador de histórias e amante de Ann. Um homem de cabelos quase brancos, que lê os salmos em voz alta, que conta a Ann histórias fascinantes, que traz o colorido e a paz pela primeira vez à sua vida, mostrando a ela como uma vida a dois pode ser incrivelmente calma e feliz.

Ainda em “The Upstairs Room”, precisamente em seu último capítulo, parte da natureza do ensaio ao qual Ann há tantos anos se dedica é revelada. De posse da famosa Escala de Ventos do Almirante Beaufort, uma espécie de tabela classificatória e descritiva que resultou da obsessão do militar pelos ventos dos quais seus navios tanto dependiam, Ann descobre que a referida escala foi adaptada e aplicada, nos últimos anos, a objetos distintos: para descrever a reação de árvores, insetos, pássaros, crianças, arquitetura, vestuário e até

fumaça aos vários graus de vento. Sendo assim, Ann faz uso das treze escalas de Beaufort<sup>70</sup> para descrever a atmosfera emocional de vários momentos do romance *Wuthering Heights*, no qual haveria, segundo ela, apenas um episódio de grau zero (“Calm, Sea like a mirror”, p.191), e muitos do tipo cinco ou seis, “and rising” (p.192). Ela gostaria de poder dizer a Arthur do número doze, para que ele o aplicasse às telas de Tintoretto: “the hurricane-force wind as that no canvas could withstand [...], And she wants him to be pleased that she suggested this – pleased with her cleverness, her humour” (p.190).

### 2.4.3 Parte Três: “Revenants”<sup>71</sup>

De forma análoga à SNA, este último momento do romance testemunha o retorno de algumas personagens, como Arthur, por exemplo. Considerando-se que ele e Ann saem da cena de seu conflituoso relacionamento de maneira tão inexplicável quanto nela entraram, e também porque dificilmente alguém como Ann, fascinada por ventos e o tumulto que eles causam não se contentaria com atmosferas emocionais de grau “zero” por muito tempo, não necessariamente nos causa surpresa que os dois voltem a se encontrar, nem que seja para povoar com palavras os silêncios deixados por sua trajetória ao longo do romance.

Um ansioso Arthur, que sem grandes dificuldades levanta informações sobre o motivo e o destino da licença tirada por Ann da universidade, de repente passa a escrever inúmeras cartas para destinatários absolutamente aleatórios enquanto evita o que realmente quer fazer: escrever a Ann. Durante semanas empenhado nesta tarefa, e depois dela na conclusão de seu ensaio sobre a *Última Ceia*, de Tintoretto, Arthur vê-se subitamente com tempo livre para dedicar-se à leitura e à escrita dos dois ciclos de pintura da Scuola San Rocco, seus verdadeiros amores, os objetos de seus desejos mais verdadeiros: “Saints and devils and phrofets and apostles. Christ in various stages of perpetual agony. Lightning, thunder, gesture, and the complicated folds of vibrant drapery. And angels” (p.209). Por intermédio desses últimos, talvez, uma carta não assinada e contendo apenas uma única linha - “I’m going to Venice for one week... alone” (p.211) – tenha chegado ao seu destino. Ao ver

<sup>70</sup>A Escala de Beaufort quantifica a intensidade dos ventos, tendo em conta a sua velocidade e os efeitos resultantes das ventanias no mar e em terra. Foi desenhada pelo meteorologista anglo-irlandês Francis Beaufort no início do século XIX. Na década de 1830, a escala de Beaufort já era amplamente utilizada pela *Marinha Real Britânica*. Compõem esta tabela, variando de 0 a 12, treze tipos de ventos, assim elencados: (0) Calmaria; (1) Bafagem; (2) Aragem; (3) Fraco; (4) Moderado; (5) Fresco; (6) Muito fresco; (7) Forte; (8) Muito forte; (9) Duro; (10) Muito duro; (11) Tempestade; (12) Furacão. Quando Ann refere-se ao 12 como aplicável às telas do furioso Tintoreto, concomitantemente nos diz dos efeitos (em terra) deste vento: “grandes estragos”. Disponível em: [http://en.wikipedia.org/wiki/Beaufort\\_scale](http://en.wikipedia.org/wiki/Beaufort_scale). Acesso em 10 ago 2007.

<sup>71</sup> O período “Revenants” da SNB está compreendido entre as páginas 193 e 258.

o envelope azul trazido pelo vento enquanto procura pelo gato que habitualmente vem tomar o café da manhã em sua janela, Ann já sabe, sem abri-lo, de onde ele vem e quem o mandou.

As malas que Ann leva consigo quando parte para Veneza são malas feitas por John, em cujo rosto ela lê sinais de sofrimento, mas para quem ela promete voltar em breve, sem saber ao certo se mente ou se diz a verdade. Já em Veneza, Ann passa três semanas consecutivas visitando a Escola San Rocco, até encontrar Arthur, por acaso, na escadaria do lugar, quando então dá início a um diálogo ao mesmo tempo natural e constrangido, enquanto ele não diz palavra. Feliz porque pela primeira vez seu relacionamento tem um cenário, uma paisagem e fatos para recordar – como dormir e acordar junto, fazer as refeições juntos ou mesmo caminhar lado a lado em público – , Ann pretende iluminar Arthur da mesma forma que foi iluminada, curá-lo como foi curada, quebrar seu silêncio.

Passa dias e noites a falar compulsiva e obcecadamente: “Each sentence of his is transformed by her into several paragraphs” (p.231). Não dorme. Quer assistir Arthur trabalhar, dormir, capturar sua intimidade, fazer um museu de lembranças suas. Quer estar o tempo todo junto com ele, ao passo que ele já se mostra arrependido de tê-la chamado ali. Os dois fazem amor exaustivamente, “but as they make love he has the impression that he is disappearing, each wave of pleasure peeling off another layer of his personality, his intellect, until he is raw, shuddering flesh” (p.235). Uma voz interior implora a Arthur que ele contenha Ann, faça-a parar; o estado frenético dela causa-lhe medo e compaixão, pois se num instante ele quer que ela desapareça, no próximo já se vê perdido em seus cabelos. Mas, enfim esgotado – “pale, drained, weak” (p.241) – Arthur transborda: acusa Ann de nunca tê-lo visto realmente, mostrando-a suas mãos mutiladas, incapazes de sentir. Adverte-a, ressentido, de que ela se vê nele, mas não o vê: não vê o homem incapaz de sentir qualquer coisa, atormentado por ter ao seu lado uma mulher capaz de sentir tudo. A fúria nas telas de Tintoretto talvez seja o mais próximo que ele consiga chegar do mundo das emoções, mas infelizmente, para Ann, ele não deseja mais do que isso para sua vida: “I am only an interpreter [...] I can't live this” (p.237).

O que se passa a seguir, enquanto Arthur dorme, é absolutamente necessário, e uma vez mais o universo emocional de *Wuthering Heights* será útil a Ann. Próxima à janela, lembra-se do sonho adolescente de Catherine, no qual anjos furiosos jogavam-na das nuvens, como se o corpo dela fosse o próprio tempo, até à queda, o despertar: o real, a alegria dolorosa. Pouco a pouco Ann sente-se cair, cair... a obsessão rompendo-se, seu corpo criando textura e substância novamente. Pela manhã, já totalmente em terra firme, é como se os anjos tivessem-na expulsado de um paraíso inapropriado, e ela parte.

De volta ao chalé em West Yorkshire, John toma Ann pela mão – uma mão calejada do trabalho, de seus tantos ofícios, e, conduzindo-a pelo cômodo que agora se mostra incrivelmente familiar, diz: “I knew you would come back for the story of the sky” (p.247). A estória que John tem a contar a Ann e que a traz de volta já conhecemos: é a de Arianna.

## 2.5 Análise dos elementos compositivos

### 2.5.1 O narrador e as personagens

Se por um lado a estória de Arianna é pautada, segundo a tipologia do relato proposta por Friedman (1955), por uma narrativa de natureza “objective showing”, a de Ann se dá, segundo a mesma teoria, por um “subjective telling” (p. 1160-1184) que muito exige do/a leitor/a em seu trânsito pela SNB, uma vez que a objetividade descritiva da qual carece a segunda seqüência de *C.H.* obriga-lhe a trabalhar lado a lado com um narrador heterodiegético que, de forma análoga à SNA, dispõe não somente dos recursos de revelar e esconder, mas também de embaralhar e saltar entre o vivido e o lembrado de uma estória que se conta ulteriormente. Em outras palavras, os mesmos avanços e retrocessos aos quais o narrador se permite em determinadas passagens da vida de Ann repetir-se-ão, inúmeras vezes, no movimento do/a leitor/a em integrar-se com a narrativa, para que, atento/a, dê conta tanto de organizar o labirinto da composição como também de extrair daquele narrador intérprete o essencial da personagem de Ann, até que possa formar o seu próprio juízo.

Sendo assim, é possível inferir, com alguma segurança, que a personagem de Ann goza de uma situação sócio-econômica privilegiada. Em primeiro lugar, a julgar pela casa de três andares aonde mora, dos quais o segundo piso (na figura do quarto) e o porão (na da casa de bonecas), representam espaços particularmente relevantes oportunamente analisados. Ainda com relação à casa, pode-se dizer que se situa num bairro nobre e de construções seguras; a tempestade que assola Toronto enquanto Ann lê confortavelmente em seu quarto, bem como a surpresa da menina quando passa de carro pelos subúrbios a caminho da galeria de arte, demonstram quão distantes lhe são socialmente tais realidades:

While Catherine stands all night long, desperate in the rain, looking for the vanished Heathcliff and allowing the weather to infect her with her first bout of dementia, a bridge on the outskirts of Ann's Canadian city sighs and slips quietly into the embrace of a swollen river. Six houses full of children who have never read *Wuthering Heights* follow the bridge's example. Ann does not know about this; nor would she be likely to care if she did know (p.19).

It is odd that in order to visit culture, Ann and her mother must travel into the dark heart of cities, past alleys filled with starving cats, past Indians lounging by liquor stores, past immigrants labourers returning from night shifts carrying black lunchails: 'They *earn* their groceries,' her mother says (p.32).

A menção a uma faxineira/empregada quando Ann desce para brincar no porão – “[...] a location that the cleaning lady never visits [...]” (p.20) ou mesmo ao luxuoso carro da mãe – “Ann sitting in the back of her mother's lush, curvaceous Buick [...]” (p.44) – são também outros indícios dessa alegada condição. Entretanto, o que interessa reter aqui é que, em decorrência direta ou não de uma situação sócio-econômica diferenciada, Ann é um sujeito que cresce consumindo arte, seja na forma dos livros que tem em casa à disposição, seja visitando galerias de arte, no Canadá e na Europa, por intermédio da mãe. Coincidentemente, são Tintoretto, com suas imagens sacras, e o acervo gótico do Museu do Prado, de cujas telas Ann se encanta com as que retratam personagens infantis, os primeiros exemplares pictóricos a entrar em sua vida.

Se o ato de descrever Ann assemelha-se a seguir instruções de um disperso retrato falado, não constitui tarefa menos complexa fazer o mesmo com relação a seus pais, apresentados, à semelhança da SNA, como um precário pano de fundo. Jamais nomeados, esses entes figuram, no caso da mãe, coadjuvadamente em algumas passagens do lembrado, ao passo que o pai existe apenas enquanto palavra, memória, embora esteja indubitavelmente vivo no único trecho do romance em que Ann se remete a ele. E é precisamente aqui, “nos silêncios significativos do texto” (WANDERLEY, 1996, p. 105), que podemos advogar, mesmo diante da focalização interna que o narrador onisciente adota em Ann, que esta pode ter crescido, respectivamente, à sombra de uma mãe dominadora e de um pai ausente, conforme se vê na passagem em que a mãe da menina a prepara para o baile da igreja:

She is terrified, practically paralyzed. After the torturous brushing of hair Ann will be forced, by her mother, to eat. Then she will be forced, by her mother, to go to the dance. 'Aren't you going to have supper?', she asks, now. / 'Daddy is coming home later'. / 'Daddy's coming home tonight?' / 'You knew that', says Ann's mother [...]. 'Business', she explains.

Sometimes Ann's father inhabits a territory called Ungava, a vast trackless region in Artic Quebec where there may or may not be minerals. Sometimes Ann's father inhabits a territory called “the bush”, the middle north of eight out of ten Canadian provinces, where there also may or may not be minerals. Sometimes he inhabits a region called Bay Street, where he attempts to convince millionaires that minerals exist in the other two regions, whether they do or not. The territory that he rarely inhabits is this kitchen, where Ann is experiencing a terror of anticipation concerning a church basement (p.66-7).

Na seqüência do diálogo acima exposto, em que Ann pergunta à mãe se o pai sabe que ela irá a um baile - “Does he... did he know about the dance?”, asks Ann / “I don't think so... why?” / “Oh... nothing”. (p.67) – percebe-se, ainda, que a real inquietação a motivar sua pergunta não é de surpresa ou simples curiosidade, mas talvez de certo constrangimento. De alguma forma, o acesso que o narrador nos dá aos pensamentos de Ann logo em seguida sugere que o pai é uma figura extravagante, da qual a menina se envergonha: “Ann does not wish to risk the possibility of the spectacular appearance of a bush plane on the church lawn. Once, her father buzzed one of her backyard birthday parties and five little girls ran tearfully home” (p. 67). A mãe não chega a tomar conhecimento de como a filha se sente.

É também no capítulo IX de “Wind” (de onde provém os excertos anteriores) que a única característica física de Ann nos é dada: “In the face of this dance, this reality, which looms as large as a freighter in the harbour of her imagination, Ann is unable to exchange her auburn curls for the preferred long black curtain of hair” (p.66). Seja qual for o modo de ler que o/a leitor/a tenha eleito para interagir com *C.H.*, a esta altura da narrativa já é possível perceber o quanto a descrição desta segunda protagonista contrasta com aquela empregada para a primeira, na SNA. Essa quebra de expectativa sinaliza, como pretendo ilustrar, para o fato de que a trama que envolve Ann será tecida a partir de inúmeros *frames* de ordem muito mais sentimental e psicológica, na qual, como leitores/as, já nos vemos enredados/as desde o início.

À luz do acima exposto, trago a mãe de Ann à cena uma vez mais na tentativa de dar mais uma pincelada na delicada relação entre as duas e nos eventos que pontuam a meninice da protagonista.

A caminho do baile no porão da igreja Presbiteriana de Toronto, ao qual Ann visivelmente preferiria não ir, duas coisas a amedrontam: a de que não haverá ninguém lá parecido com Heathcliff e a de que nenhum garoto a convidará para dançar. Embora esses dois temores se confirmem e a menina acabe retornando sozinha para casa uma hora e meia depois, o momento mais significativo deste episódio ainda parece ser o diálogo travado entre mãe e filha logo que chegam à igreja:

'This is your first dance', she says. / 'Yes, mother'. / 'I want you to have this pepper pot.' Ann's mother removes a brass object from her handbag. 'It belonged to my mother and now it's time for me to give it to you.' / 'What is it for?' / 'It's in case any of *them* get out of hand.' / 'Out of hand?' / 'Yes... in case any of *them* tries something when he is walking you home. Or', she adds thoughtfully, 'in case someone else tries something if no one is walking you home.' [...] 'Then all you have to do', her mother continues, 'if one of them tries anything, is open your purse, take out the pepper pot, unscrew the lid, and throw paper in the jerk's eyes.' / 'All right', says Ann uncertainly, 'but

what exactly is *something*? / 'Oh, you'll know something when you see it,' Ann's mother assures her. Ann stuffs the pot in her new purse, opens the car door, places her loafers on soggy leaves. Her heart pounding, she looks towards rectangles of light at lawn level. This is a church. She already feels like broken glass (p.69).

É na presença ou por intermédio da mãe (a única figura familiar mais presente) que mais um evento frustrantemente marcante vem a povoar o repertório de memórias de Ann (podendo-se considerar como o primeiro deles o encontro com os Tintoretos falso e verdadeiro), embora o texto de Urquhart não me autorize a afirmar que essa mãe possa ser responsabilizada por quaisquer dessas pequenas decepções que a filha vai colecionando. No entanto, é difícil não ler, no não-dito do diálogo à priori transposto, que Ann, apesar das boas intenções da mãe, é sobrecarregada com mais uma incumbência de ordem emocional além daquela de ser forçadamente *iniciada* no mundo afetivo/social juvenil<sup>72</sup>: a de lidar com uma *ameaça* para a qual, apesar de advertida e desconhecendo qual seja, a solução é uma caixinha de pimenta. De forma análoga, é difícil ignorar, no discurso da mãe, a carga ideológica e de expectativas do qual ele se reveste: ainda que insista para que a filha vá ao baile, a própria mãe admite, em voz alta, de que se trata de algo “non-sense” (p.69), sem que saibamos apontar o quê exatamente ela considera sem sentido: a interação social? O mundo afetivo? Seria ela mesma uma mulher frustrada, para cuja vida o marido só retorna quando está na cidade a negócios? A uma certa altura do seu discurso, lê-se, também, que em caso *deles* não tentarem nada com a filha, aquele que a acompanhar no caminho de volta para casa pode fazê-lo, ou (p.68), se ninguém se der ao trabalho de trazer sua filha de volta (ou seja, se ela não for interessante o suficiente nem para ser assediada nem ter companhia), o pote de pimenta poderá, mesmo assim, ser útil contra qualquer estranho que tente molestá-la. O que resta dessa cena é a impressão de que, se Ann já sai de casa sentindo-se inapropriada (por não ter cabelos longos e negros ao invés de seus cachos ruivos) e chega ao bailinho sentindo-se derrotada (“like broken glass”, p.69), retornar dessa *empreitada* com o pote de pimenta cheio (quando tantas possíveis utilidades suas haviam sido minuciosamente descritas e enfatizadas antes pela mãe) seria a coroação de uma noite mal-sucedida. E para não frustrar a mãe, o narrador nos leva, mais uma vez, aos pensamentos de Ann:

When she returns home Ann will tell her mother and her recently arrived father that she has had a wonderful time at the dance. She will invent suitable partners and name songs. What she will not tell them is that, standing on a cement overpass, looking down at insignificant cars, she had

<sup>72</sup>Ainda na página 69, lê-se: “Go on”, her mother says with a dismissive wave of her left hand, “you have to start this non-sense sooner or later”.



opened the pepper pot to the wind and black snow had scattered into the night. What she will not tell them is that she has decided to spend a lot more time with Heathcliff (p. 70).

Como vimos, enquanto a mãe de Ann a acreditava brincando com ursos e bonecas em seu quarto, esta na verdade passava as horas compreendidas entre os seus 11 e 13 anos de idade na companhia de *Wuthering Heights*. Agora, aos 14, a mãe também ignora que a filha, além de envergonhar-se do pai, tampouco é uma garota popular. Ann, por outro ângulo, de alguma forma (quicá através de sua sensibilidade) tem ciência do que esperam dela neste mundo externo dos adultos; porém, quando não está *atuando*, refugia-se mais e mais no universo paralelo do romance brontëano, que vezes sem conta lhe servirá de guarida para as mágoas e frustrações que viverá fora dele ao longo da vida, a ponto de um dia ouvirmos do narrador: “It was as though her life was being lived, uncomfortably and secretly, inside the great, dark, rattling carriages of nineteenth century fiction” (p.79).

Conforme já aludido, “Wind” não narra os pormenores da vida de Ann antes da maturidade, razão pela qual os fatos escolhidos para desenhar a personagem devem ser considerados pelas especificidades que suscitam. Tratam-se, em suma, de rituais de passagem mais ou menos evidentes – da infância para a adolescência, e desta para o mundo adulto. Além dos avanços, recuos e mesclas que transcendem a representação tipográfica (como a sugerir que já há muito da mulher na menina e que a menina continuará a existir na mulher), também marcam cada um desses momentos as impressões, os medos, os acontecimentos, as perdas e os ganhos que lhes são característicos. Porém, *não perder*, além do necessário e inevitável para crescer, parece tornar-se parte do empenho da protagonista Ann, que, como demonstra o romance, se transforma numa mulher comprometida em preservar a memória, um recurso que a princípio vemos constantemente acionado quando ela está na presença de Arthur e, posteriormente, na de John. Contudo, é necessário apresentar um e outro personagem apropriadamente antes de futuramente retomarmos esta questão.

Arthur Woodroof, conforme já mencionado anteriormente neste texto, é o historiador de arte que se torna amante de Ann. Para lhe fazer justiça, é preciso dizer que a dificuldade que o vemos demonstrar na lide das emoções não pode ser atribuída unicamente ao incêndio da juventude. Filho de uma mãe italiana com um canadense pouco afetivo, cedo ele percebe, diante da mãe que chora vendo o Tintoretto que ele lhe apresenta, que o sangue do pai já prevalece:

But there is another aspect to his blood, an aspect that keeps the dancing, sentimental Italian element severely under control. His father’s stiff repression. His father’s almost military fear of emotion. His father’s

withdrawal to cold neutral places after a day involved with the heat of cleaning other people's belongings. And so, even while Arthur adores his mother, he shrinks from the intimacy of the moment, in love and in terror, speechless and removed. In mid-adolescence the battle is over. His father's blood has won (p.59).

Como e quando Arthur e Ann se conheceram não sabemos, mas o fato de lecionarem na mesma universidade ilumina de certa forma a questão:

They had known each other superficially for some time; had attended the same parties, taught at the same college, moved in the same circles. Still, they had never spoken, at least not intimately, and when they touched hands, or kissed in the perfunctory way that acquaintances do, it had been awkward, a collision, something to be pulled away from quickly, with embarrassment, before one moves on to the next meaningless greeting (p.77).

O encontro de Arthur e Ann, da maneira como é descrito, sugere um evento de ordem quase tão acidental como o incêndio que tornou aquele um homem física e emocionalmente marcado. Por conta disso, o mundo de Arthur, exceto pelos momentos em que fala do pintor italiano, é todo silêncio e culpa; tornar-se professor e crítico de arte (ou um *intérprete*, como ele mesmo diz) foi a possibilidade que lhe restou de atuar no mundo das artes. E até que o narrador o focalize de forma mais consistente no capítulo XIX de “Wind”, Arthur se mostra uma personagem escorregadia, reticente, com a qual não sabemos, como leitores/as, se simpatizamos ou não. Neste ínterim, o que fica visível é o efeito devastador que a sua presença causa na vida de Ann, quando por fim podemos vislumbrar que nenhum deles faz bem ao outro dentro do estranho relacionamento que construíram. Como diria Arianna, “Sometimes making love is like a terrible accident [...] and then, afterwards you are shipwrecked, broken” (p.93).

Arthur e Ann nunca formarão uma unidade, nunca serão cúmplices – no sentido emocional do termo. A famosa frase de Catherine em *Wuthering Heights* (1847) – “Let me in, let me in” – teria se transformado, como imaginará Ann quando já separada de Arthur, no bordão dele: “This is the nature of our relationship: you trying to get in, me trying to keep you out” (p.124).

Nada sabemos sobre a vida afetiva de Ann até o início da sua relação com Arthur, mas desde cedo são muito nítidas as diferenças entre os dois: Arthur é um homem casado, com filhos, obstinado pelo trabalho. Ann é uma mulher romântica, sensível, à espera de seu Heathcliff. Ela quer viver um grande amor, ser parte da vida de alguém, experimentar ao máximo a conturbada meteorologia das emoções; ele é um homem ferido, distante, que não tem certeza se uma aventura pode ter lugar no seu bem estruturado mundo. As seguintes

passagens demonstram vários destes momentos, em que Arthur submete Ann à truncada atmosfera de suas emoções:

'We'll go for a drive. You'll come with me for a drive. Is it okay with you?'

No, thinks Ann. 'Yes,' she says.

'Well, it is not okay for me,' he says. 'This is not okay with me. This is a disaster for me. I can't do this.'

'All right', says Ann quietly, amazed at her disappointment [...].

'I'll be there in fifteen minutes. And we both agree to one ride together: the first and the last.'

'We'll drive, we'll talk, and then we'll go back. And that will be that.'

[...]

Ann is speechless in the car, overcome by a combination of anxiety and expectation. They are driving the highway fast; green signs blurring past the side window she has turned towards. He is talking.

'Look, ' he says, 'I'm not in love with you. I just really desire you but I'm not in love with you. What this is all about is that I want to go to bed with you.'

There are ugly subdivisions now all along the highway where it once was green. Ann wishes that she were a child again, that she had brought along her paper dolls to distract her. Ann wishes she were a paper doll. Then she could change, in a second, into something else – or someone else could change her by folding paper tabs over her cardboard shoulders [...]. What she wants now is to change her mind about this man with whom, she realizes, she has inexplicably fallen in love.

'And', he is continuing, 'if there is any chance of you falling in love with me then we stop right now.'

[...] 'I won't,' she says to him.

'I'm in love with someone else,' he says, staring fiercely ahead. 'We have a wonderful, warm relationship' (p.85-7).

Arthur, atraído por Ann, crê, nitidamente, que será menos culpado se trair a esposa uma única vez. Ann, por sua vez, aceita as diretrizes que ele decide para seus encontros (local, dia, hora), como quem assina um contrato de responsabilidade. Obviamente, nenhum dos dois conseguirá cumprir a sua parte no acordo, pois que não é próprio da natureza do amor prestar-se para um negócio barganhável. Ann é a primeira a quebrar sua palavra, como vimos acima. Arthur é o próximo, não muito depois dela, quando em verdade, no mesmo dia, já começa a programar a agenda de seus encontros: “It would have to be during the day,” he remarks, becoming fractionally calmer. “I'm always at home at night. Tuesday, I'll meet you on Tuesday” (p.88). E o sofrimento, é claro, encontrará a ambos, em doses e momentos distintos:

As the months go by Ann is stunned again and again by her meetings with Arthur, finds herself staggering down hotel halls, not knowing how she got there, where she has parked her car, how she will escape, how much longer she will live. Everything is geometry, tilts at odd angles to a ground no longer horizontal. Her life becomes a series of doors that slid shut or click closed, whose locks must be constantly examined for safety. The rest of her days evaporate into a sequence of barely remembered landscapes glimpsed from the windows of a car racing at impossible speeds down an eight-lane highway. Her handbag is littered with crumpled tickets given to her by oddly

gentle policemen who examine her face and ask if there is anything that they can do to help. But she inhabits a region where no help is possible [...]. Having nothing to do with the way his mouth moves over her, her conversations with Arthur concern the wings of angels, the expressions of prophets the creation of scaffolding, painstaking sixteenth-century labour. They delight her with their whimsicality and annihilate her with their lack of relevance concerning his feelings for her. Occasionally he brings news of his daily life. We have bought a new car, he says, or, we are looking for a new apartment. Simple statements with the impact of the blow of an axe. The enormous reality of the rest of his life slams against the walls of her brain, and then she must hurl herself into the privacy of the painfully bright bathroom in order to regain her balance, her belief in gravity [...]. She must leave him, must leave the room, must never return [...] (Toronto, p. 97).

As they make love he has the impression that he is disappearing, each wave of pleasure peeling off another layer of his personality, his intellect, until he is raw, shuddering flesh, flayed alive, burnt, howling in agony as he comes [...]. He collapses into sleep and wakes again to find her staring into his face. 'This time', she says, 'while I watched you sleep, I was almost free to see your dreams'. 'I wasn't dreaming', he says coldly [...] 'Don't you understand... I don't want you to see my dreams [...]'. Who do you think you are looking into me, scrutinizing me like this. God damn you!', he shouts [...]. 'You fool! There's nothing there to look into!' 'Yes, yes, there is', Ann says, her heart cartwheeling in panic. 'There's all this activity, this emotion... I've glimpsed it. I've seen your face, I've seen...' 'You've seen nothing [...] I want you to stop! Whatever this web we're trapped in, you wove it! God, Ann, why don't you look at me, just once, why don't you really look at me?' 'But I do, and I see everything alive and moving and vital.' 'No, you *don't*! Or maybe you do. But you don't see me, Ann, you see yourself! [...] Look at my hands, Ann [...]. We've been together all this time and you've never looked at my hands [...]. Doesn't that tell you something?', asks Arthur. 'It should tell you everything.' 'I'm not what you think.' Arthur's voice is practically inaudible, 'and never will be. I'm not desperate or passionate. We tumbled into each other, that's all. I'm fixed, Ann, stationary. Nothing like this should have ever happened to me. I'm just trying to live for the rest of my life [...]. I wanted to touch you, to love you in that way, but I can't just stop living the rest of my life, I'm terrified that my life will collapse around me and then I will feel nothing' (Veneza, p. 235-37).

É difícil precisar se quando Arthur diz “Nothing like this should have ever happened to me” ele está se referindo ao fato de ter tido as mãos, a sensibilidade e o poder de criação artística mutilados ou se à sua relação com Ann, cujo exacerbado poder de sentir o agride, diminui (ou, eventualmente, às duas coisas). A verdade é que é tarde demais para o desabafo *dele* – o homem conformado com a vida que conseguiu ter, que acredita não ser capaz de sentir, ou mesmo de não querê-lo – à *ela* – a mulher que busca, que cresceu tendo por parâmetro o intenso universo emocional de *Wuthering Heights*. Talvez até ambos precisassem dessa experiência intensa, de certo modo desconstrutora, a fim de exorcizar os próprios demônios e se descobrir como indivíduos.

Para concluir, é mister clarear que entre um e outro dos excertos à priori transcritos Ann e Arthur já haviam decidido pelo rompimento uma primeira vez, razão pela qual ela viaja para New Yorkshire, onde pretende trabalhar no seu manuscrito sobre o tempo, e ele para Veneza, para aprofundar seus estudos sobre Tintoretto. Contudo, a SNB é mediatizada, durante certo período e até quase o desfecho do romance, por algo que poderíamos considerar um triângulo sentimental, visto que a paisagem brontëana, além de servir como cenário inspirador, acaba por cumprir um outro papel na vida de Ann: lhe revela John Hartley, a última personagem relevante a ser mencionada em *C.H.*

John é uma personagem transparente, plena, generosa – um presente tanto para Ann quanto para o/a leitor/a. Não gratuitamente, a meu ver, Urquhart promove o primeiro encontro entre eles quando Ann está a caminho do mesmo lugar que serve de abrigo à Catherine e Heathcliff em *Wuthering Heights* (Ponden Kirk, na realidade, Peniston Crag, na ficção). Eis um dado que passa a significar muito para aquele/a leitor/a que, desejando conhecer melhor as duas histórias, decidir reprisar sua leitura de *C.H.* no enalço das pistas deixadas pela autora.

John é um homem que Ann vai descobrindo aos poucos, com a ajuda dele próprio. Já em suas primeiras aparições na diegese, a sua missão é a de *orientar* (no sentido de alertar Ann contra a rota mal traçada para conhecer Ponden Kirk), de *consertar* (foi ele quem deixou a cabana dela própria para condições de uso), de *curar* (cuidando de Ann quando ela cai de cama com pneumonia): “He has walked into her life and has brought with him no tension, no discomfort” (p.153).

Em sua companhia, Ann encontra abrigo, sossego, proteção: “Her muscles relax in his presence, her mind untwists, pretence evaporates” (p.153). Com Arthur, John só compartilha a coincidência de ser bem mais velho do que Ann, embora não se saiba exatamente quanto. Esta figura quase paternal, que salva Ann de sucumbir à doença num país estranho, é uma presença leve, sutil, muito próxima à de um anjo da guarda:

Her new friend. This giant who, with huge ministering hands, has pulled her back so gently from the abyss, who has taken on, so effortlessly, the responsibility of her weaknesses (p. 152).

Sometimes he is just a voice and Ann can barely perceive him where he sits in the opposite armchair near the fire: his white hair tinged with orange, the wonderful rhythms of this speech washing over the furniture of the house (p. 153).

The clarity of such a man is astonishing; as if these simple words he uses are a microscope directed at the heart and placed there for the purpose of total revelation. He speaks and she comprehends and the world around her becomes rich with light. He is like large windows in a house; as generous

with his distribution of sun and moon and stars as the upstairs room: the place of her recovery (p.154)

Antes de conhecê-la, ele fora casado, mas enviuvara; a certa altura de sua convivência com Ann, quando fala neste amor do passado, é sensível em perceber que aquele é um ciclo fechado, encerrado, finito, o qual, mesmo considerando a situação de perda envolvida, é livre de seqüelas e traumas, diferente daquele que uniu Ann e Arthur:

'There was a completeness about her death that did not leave me torn. Left me empty, hollow, but not broken. Like a cup whose contents have been drunk, which is waiting to be filled again [...]. / 'You loved her'. / John passes a large hand over his forehead. 'Yes... but I was undamaged by it – saddened, but still whole. With you it's different. Something has torn you, left you raw at edges' (p. 186).

Para completar a aura de encanto que circunda John, ele ainda provê Ann (e a quem mais lhe emprestar um ouvido, como nós, do lado de cá do livro) das mais diversas histórias, que conta, seguindo a tradição do seu falecido pai, preferivelmente sem interrupções. Tudo leva a crer, segundo a tapeçaria narrativa tecida por Urquhart, que, a exemplo de Emily na SNA, também aqui as histórias contadas por John não são escolhidas ao acaso: todas contêm, em maior ou menor escala, o traço comum de narrar histórias de vida que, dependendo do ouvinte, inspirarão a busca por respostas. Se para Ann este processo é mais sutil, para o/a leitor/a ele é com certeza inconscientemente desejado e inesperadamente mais objetivo: John é o elemento que intersecciona as duas seqüências narrativas de *C.H.*, o elo perdido, a voz que une as duas pontas do romance; é a personagem síntese – de tempo decorrido, de conflitos resolvidos, a bonança depois da tempestade.

### 2.5.2 O(s) espaço(s) e o tempo

Seguramente, o espaço é uma das categorias narrativas mais marcantes na SNB, seja como domínio específico da história – integrando, como propõem Reis e Lopes (1990), os componentes físicos que servem de cenário à movimentação das personagens –, seja em sentido translato, quando abarca então tanto as atmosferas sociais e até psicológicas. A partir da seleção de alguns episódios extraídos de “Wind”, “The Upstairs Room” e “Revenants”, procuro demonstrar a relevância do espaço físico (aqui abordado em suas instâncias interna e externa, inferior e superior) para a construção do espaço psicológico em que atuam as personagens desta porção do romance.

Começemos por “Wind”, que nos traz os momentos mais tenros da vida de Ann.

No segundo capítulo de *C.H.*, a primeira cena dedicada à protagonista – salvaguardadas as devidas diferenças temporais e locais – em muito nos lembra aquela que introduzia, páginas antes, Arianna: então, a moça inglesa, em espaço aberto, lutando contra o feroz vento norte de setembro em New Yorkshire; agora, a menina canadense, voltando da escola, movimenta-se ao embalo de um outro violento vento setembrino:

Walking home through a storm more clamorous than the full force of the rhythm band she remembers from kindergarten, more clamorous than recess in the thick of fifty-seven boys larger than herself, the child inhales wind. / It is everywhere: lifting her small plaid skirt, slamming her schoolbag against the shins, tossing cinders into her eyes, tearing the very important mimeographed home and school announcement out of her hands. Ann fights this turbulence down Greer Avenue under churning September trees which have already begun to throw off their smaller twigs. Some of these sticks attach themselves to Ann's ankle socks. Others ride, unnoticed, in her hair. On either side of the street the square brick Tudor-style houses present a succession of moving walls to the assault of the storm. Ann looks at these as she negotiates the blast, using them for ballast. They slide, like dark freighters, slowly past her. If she keeps moving, keeps swimming through the ocean of air, one of the houses will be hers. She will step inside and the outer storm will vanish. The carpets will not stir, the pleats in the drapes will remain undisturbed (p.17).

Com o auxílio do narrador, é possível perceber como é soberana a presença deste vento que indiscutivelmente se impõe, marcando seu território. Este é um momento para guardar, pois que o vento, eu diria, se afirma como um elemento que divide o protagonismo da cena com a personagem principal, balizando, como já sabemos, o início de uma parceria definitiva. Acrescente-se, também, que o vento aqui transcende a condição de símbolo para se tornar um agente que *faz* (*lifting, slamming, tossing, tearing*), apresentando-se sob um traço semântico passível de ser rastreado e reconhecido em outros momentos da SNB.

No mesmo excerto, registramos a presença da casa, do espaço capaz de conter o vento, num explícito contraste *externo versus interno* ou da noção de *dentro e fora*. Uma vez aqui, dois cômodos merecerão uma atenção especial: o quarto de Ann e o porão.

A casa, de estilo Tudor, ergue-se como uma construção sólida e segura, permitindo a Ann passar incólume (e alheia) ao efeito das tempestades que naquele momento assolam outros bairros de Toronto. *Dentro*, obviamente, as imagens de conforto confirmam o espaço acolhedor da casa:

Inside there is calm, her mother's voice and a radio describing the surrounding storm; the velocity of the present wind, the enormity of predicted rainfall. Ann swallows a glass of milk, slowly, filling her throat with the tranquil liquid while her face and body distort on the surface of the electric kettle. Then she climbs the carpeted stairs to her room, where she is greeted by the expressionless glass eyes of thirty neglected toy bears [...]. The wind in her own yard is beginning to disengage larger branches from a variety of trees. Dowstairs the radio speaks the word "hurricane". By the

next morning ravines will have become lakes, cars will have been crushed my maples, electric cables filled with fiery stars will be dancing on the corners of most Toronto's city streets [...] (p.18).

Uma vez dentro da casa, é no espaço do quarto que Ann descobre o romance brontëano e se entrega à sua leitura, “storm-driven by the distant winds of *Wuthering Heights*” (p.18). Deste ponto em diante, torna-se difícil dizer se é a ficcional atmosfera intempestiva da narrativa de Emily Brontë que encontra eco naquela que concretamente toma conta de Toronto ou se esta é que acompanha a tônica do romance inglês. Fato é que o mau tempo prolongado dá à Ann a oportunidade de conhecer (e encantar-se com) Catherine e Heathcliff – “The next morning all schools are closed. Catherine and Heathcliff have reached adulthood. Ann can read all day. She reads for most of the daylight hours [...]” (p.19) – e dela própria explorar a tênue fronteira que separa a infância dos ursos deste novo momento que ela ora experiênciava:

‘Are you playing with your bears?’ her mother asks and Ann says ‘Yes’, enjoying the taste of the lie on her tongue, not wanting her mother to enter the novel’s territory with her – keeping it secret, special, apart. She is a prim child, perfectly behaved, carries her dishes to the sink, smiles at her mother and walks upstairs, step by step, towards the wonderful chaos she has recently discovered (p.19).

O livro de Emily Brontë atua como um divisor de águas no imaginário da jovem Ann, acionando mecanismos inconscientes que, de alguma forma, levam a menina a perceber que este vivido inédito que ela testemunha demanda também uma nova configuração comportamental, espacial, “and she is taking what she has learned to the basement” (p.20). Com base nos excertos seguintes, defendo que Urquhart nos faz refletir que o espaço do concreto vivido de Ann até então é por demais *plástico e perfeito* para servir como pano de fundo à ação transgressora de ler às escondidas e do querer preservar só para si a natureza do caótico e sinistro mundo brontëano que ela descobre:

Upstairs and upstairs again is so extremely polished. Glass windows reflect an interior where everything gleams. Kitchen counter, linoleum tile floors, hardwood around the edges of the living-room carpet slippery enough for skating socks. Banister for sliding down, had Ann been the kind of child to slide – its rich wood shining, dark, gold. Flat table in the dining room, smaller surfaces of side tables by chairs glowing, dustless, remote [...] (p.20).

The moment Ann closes the door to the basement stairs and stands on the third step down, it is clear that she is somewhere else; a location that the cleaning lady never visits, an unpolished region. The rough plastered wall, the painted grey stairs. And, at the bottom of these, the damp smell of the real earth beneath the concrete floor. Several rooms hunker down here: one of preserves; one for the furnace, that large beast with the boiler; one for laundry; and one that operates as a sparsely furnished, primitive form of



recreation room, in whose corner Ann keeps her dollhouse. This elaborate toy, largely overlooked until now because of emotional involvement with bears, is suddenly an apparatus perfectly designed for shrinking the world of the novel into the territory of seven small furnished rooms (p.20).

A rudeza característica deste andar inferior da casa de Ann – “an unpolished region”, “the rough plastered wall”, “the damp smell of the real earth beneath the concrete floor” (p.20) – constitui, doravante, o cenário perfeito para que Ann, com o recurso da casa de bonecas e da inspiração vinda de *Wuthering Heights*, dê asas à imaginação e liberte toda a energia vital e sexual que agora explode de si, de sua subjetividade, da vida pacata e branca que até então ela tivera dentro da redoma na qual os adultos a preservam:

Four tiny dolls live there and magnificent dramas are born among them. Tempers flare, furniture is overturned, tiny pots and pans are hurled against a tiny kitchen counter. Father doll loses his job and sits for days in the living room – a ruined man. Mother doll runs away or hides for hours behind the dining room sideboard while police are called and the two children languish in their beds, wasting away from diseases with names like *calaria* or *malthropia*. Father doll is angry, violent, he drinks some. Mother doll is beautiful, petulant, passionate. Their names are Heathcliff and Catherine. The children, who are called, collectively, “the children” or, separately, “child”, are incidental to the central drama. They are minor characters who, when not dying, are used cruelly by their more interesting elders – forced, for instance, to dust each small superfluous item in the house, or locked outside while their parents make delirious love (p.21).

Mais uma vez, contudo, este é um prazer que ela viverá sozinha; como já registramos, a casa de bonecas do porão é uma porta que ela abre para um mundo diferente do seu (é a *sua* maneira de *iniciar-se*), algo que as outras crianças infelizmente não entendem:

Involving other children in this play, Ann quickly discovers, is a waste of time. They want to call the adult dolls “Mummy” and “Daddy” and the smaller ones “Susie” and “Bobby”. They want to send them to school, or to the kitchen, or to church. They want to sit down at the table for pleasant family meals; want, in fact, to reproduce the orderly ordinariness of the world upstairs. They have not read *Wuthering Heights*, and when Ann describes the book to them their eyes glaze (p.21).

Em *A poética do espaço* (2000), Bachelard pensa a casa como um corpo de imagens que dão ao homem razões ou ilusões de estabilidade, afirmando que incessantemente reimaginamos a sua realidade. Distinguir todas essas imagens seria revelar a alma da casa, desenvolver uma verdadeira psicologia da casa, imagens essas que, para serem melhor examinadas, ele organiza sob dois temas principais de ligação: 1) A casa é imaginada como um ser vertical. Ela se eleva. Ela se diferencia no sentido de sua verticalidade. É um dos

apelos à nossa consciência de verticalidade; 2) A casa é imaginada como um ser concentrado. Ela nos leva a uma consciência de centralidade.

Ciente, porém, de quão abstratamente esses temas são enunciados, Bachelard nos guia através de exemplos, para que lhes reconheçamos o caráter psicologicamente concreto:

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. As marcas dessa polaridade são tão profundas que, de certo modo, abrem dois eixos muito diferentes para uma fenomenologia da imaginação. Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. O teto revela imediatamente sua razão de ser: cobre o homem que teme a chuva e o sol. Os geógrafos sempre mencionam que em cada país a inclinação do telhado é um dos sinais mais seguros do clima. “Compreende-se” a inclinação do teto. O próprio sonhador sonha racionalmente; para ele, o telhado pontiagudo corta as nuvens. Todos os pensamentos ligados ao telhado são claros. No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vigamento. Participa-se da sólida geometria do carpinteiro. / No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. Enumerando suas comodidades, nós o racionalizamos. Mas ele é a princípio o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas. / Nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornarmos sensíveis à função de habitar a ponto de fazer dela uma réplica imaginária da função de construir. Os andares elevados, o sótão, o sonhador os “edifica” e os reedifica bem edificadas. Com os sonhos na altitude clara estamos, convém repetir, na zona racional dos projetos intelectualizados. Mas, quanto ao porão, o habitante apaixonado cava-o cada vez mais fundo, tornando ativa sua profundidade. O fato não basta, o devaneio trabalha. Com relação à terra cavada, os sonhos não têm limite (p.36-7).

A casa de Ann tem um sótão e um porão, mas, como sabemos, é este último que a menina elege para dar vazão ao imaginário emocional que a leitura de *Wuthering Heights* lhe desperta; por sua vez, a casa de brinquedo, ou esta meta-casa que ela redescobre dentro da sua (quem sabe uma extensão do corpo?), constitui o cenário perfeito para abarcar o mundo do romance. Não esquecendo que a própria Ann se define como uma criança bem comportada, que sabe corresponder ao que o mundo adulto espera dela sem, no entanto, compartilhar com ele todos os seus segredos, é no porão, ou no lado obscuro da casa, como propõe Bachelard (2000), que este seu *lado desconhecido* também encontra a atmosfera favorável para se manifestar. O objetivo de Ann, como já vimos, não é reproduzir na casa de brinquedo a lógica e as regras das personagens reais da sua vida, muito pelo contrário: neste lugar de *potências subterrâneas*, de manifestação do *irracional*, Ann pode abdicar de todos os limites que norteiam a sua vida no *andar de cima* para permitir-se conhecer a si mesma, sondar que tímidas ou intensas emoções habitam a sua puberdade, sua individualidade de sujeito em formação. E se por um lado a sua juventude não lhe permite, conscientemente, dispor da maturidade emocional para dar conta de todas as mudanças pelas quais está passando, por

outro a brincadeira lúdica, a encenação com os bonecos e o recurso da dramatização auxiliá-lhe a imprimir sentido e racionalizar o complicado universo das relações humanas num espaço que ela consegue controlar. Para citar mais uma vez Bachelar (2000), o porão, como terra cavada, é um lugar de devaneios, de infinitas possibilidades, de sonho sem fim – características que também se emprestam para descrever o perfil emocional de Ann com excelência.

Desde o início da SNB, é possível apreender o quanto, para Ann, os espaços estão vinculados à questão da memória e à questão afetiva. A narração ulterior nos permite pensar assim quando, ainda muito jovem, a acompanhamos no vivenciar de determinados fatos e o narrador nos confidencia que eles jamais serão esquecidos no futuro, e igualmente, quando do futuro, determinados lugares evocarão do passado essas lembranças.

Um destes espaços é sem dúvida a rodovia: “Its arrival has, for Ann, heralded the end of an era. And the beginning of another where four lanes sew the disparate parts of her life together like a long, grey thread” (p. 44). A relação espacial que temos aqui também é dicotômica, mas fugirá momentaneamente do binômio dentro/fora para traduzir-se em *antes e depois*:

Before the highway, there was Ann’s early childhood in the city and a more complicated road to the past: a road made up of the sequential experiences of earlier forms of travel. Ann sitting in the back of her mother’s lush, curvaceous Buick, meandering along the old road which turned and dipped and then changed with ruler-straight regality, into the King and Queen Street of one small town after another. Pickering, Newcastle, Port Hope, Grafton – their red brick town halls, their clapboard churches, their five-and-dime stores, their gas pumps which resembled undersea divers. There were spots, too, in the countryside between towns where trees would reach towards each other to make a tunnel through which the car hummed. Then light and shade would flicker briefly on the paper dolls and their wardrobes which Ann had placed on the plaid fabric of the back seat. / Farmers rumbled by in pick-up trucks; twelve bales of hay in the back, a dog beside them, alert, in the cab. Other dogs too, that leapt towards the car, having crouched in anticipation behind farmhouse shrubbery ever since the appearance of the last vehicle some twenty minutes before. Porch swings, rail fences. Brief glimpses of water: a brook, one river, and now and then the Great Lake itself shinning on the far side of an orchard (p. 44-5).

Mas crescer implica em perdas que vão muito além do que Ann poderia imaginar: significa viver mais e ver o progresso subtraindo da paisagem tudo aquilo que antes fazia parte do trajeto físico e emocional até à casa da avó:

The highway connects everything: the countryside and the city, the known and the unknown. It makes certain of her mother’s relationships to maintain. It reduces distance to a manageable time frame. It connects the house in the city with Ann’s mother’s past – a village and a farm in a rural landscape that

becomes, with the advent of the highway, a miraculous hour and a half away. An hour and half of grey speed and you are able to enter the nineteenth century; its general stores, its woodstoves, its large highceiling rooms, its dusty gravel roads [...] Now that the highway has come into being it eliminates the landscape of getting there. Now there is, as there would later be on jumbo jets, only there and here and a swift void in between [...] (p. 44-5).

Como bem prenuncia o narrador, as quatro mãos da rodovia vão costurando, ao longo dos anos, as diferentes partes da vida de Ann. Ironicamente, esta costura não forma uma unidade harmônica, mas sim, ao que tudo indica, uma mal tecida peça primeiro de fatos e depois de lembranças da qual Arthur, tão logo Ann o conhece, tornar-se-ia mais um estrago: “She understands that until now it has been a summer road for her. Weather and the highway have not yet come together in her life” (p.87).

A forma como Ann usa a palavra *weather* vai aos poucos definindo-a para o/a leitor/a como um amálgama de tudo o que o termo suscita por si próprio – vento, tempestade, tormenta, sol, chuva, neve, quente, frio, inverno, verão, etc – porém no âmbito das emoções. Somos levados a crer que Ann anseia por experimentar isso tudo, que está disposta a abrir-se ao furacão de sensações das quais somos invadidos quando estamos emocionalmente envolvidos, ainda que ignore (de maneira análoga à vinte anos antes), o efeito devastador da turbulência. É possível, inclusive, apontar o momento chave de quando este caos tem início. Ann está na cozinha de seu apartamento, escrevendo o seguinte parágrafo do seu ensaio sobre o vento

‘Weather has come right in through the window’, she has stated, ‘in the form of driving rain at the time of Heathcliff’s death. He has *finally* (she has underlined the word finally) opened the window. He has opened himself. He has let himself out and he has let the weather in’ (p.85)

quando o telefone toca. É Arthur, que retorna da Itália depois de seis meses, e está decidido a vê-la. Ann acredita que ele finalmente decidiu entrar em sua vida. Engana-se.

O que se segue a partir daí já havia sido anunciado, de certa forma, muitas páginas antes. A frase “Ann’s long voyage to the rented room” (p.77), que abre o capítulo XI de *Wind* – quando Ann e Arthur ainda estão por se conhecer – surgira como um espectro a dar seqüência na tônica entre o lembrado e o vivido da narrativa ulterior da SNB.

Na única vez em que Ann sugere a casa dela para que os dois se encontrem, Arthur recusa-se categoricamente a fazê-lo: “I would never do that [...] I don’t want to know about that” (p.96). Por isso o quarto alugado, muitos quilômetros distante do centro de Toronto, rodovia acima.

Obviamente, muitos viriam a ser os quartos ao longo do tempo em que eles se encontram; mas tudo neles é tão impessoal que o narrador nos passa essa informação de modo a entendermos que eles poderiam ter sido sempre o mesmo: “the rented *room*”. Eis o primeiro, segundo o narrador: “The room, when she enters it, is dark and closed and still. They do not speak to each other” (p.94). O último, na visão de Ann: “What she will remember forever is this oddness of the last room, for she has come to believe, after one and a half years, that every hotel room on the highway is exactly the same” (p.113). E mesmo o próprio Arthur chega a verbalizar esta mesma impressão, confirmando-a para nós:

He, who has always made the arrangements for this series of rooms, now finds that he can remember nothing of the others. Or even if there were others. Perhaps it was the same room, this room, over and over. Or perhaps he has been with her in rooms all over the hotel (p.119).

Essa falta de detalhes do espaço compartilhado é emblemática da falta de cumplicidade afetiva vivida por Ann e Arthur, uma não-coincidência – assim como no caso das vias paralelas da rodovia – dos objetivos que os dois têm para estar envolvidos neste complicado relacionamento. “We have no landscape” (p.105), diria, pensaria Ann, muitas vezes.

Uma vez deixando o quarto alugado, Arthur volta para sua vida, sua família; Ann – que parcamente tem a Arthur pelo tempo que dura o aluguel do quarto – não tendo ninguém para quem voltar ou nada para levar consigo que possa chamar de seu, é abastecida por aquilo que a memória afetiva consegue não muito seletivamente absorver:

She is, when they are together, so tremendously awake, her ability to concentrate so focused on the moment, that she takes all the superfluous details of their meetings home with her; the pile of the terrycloth hotel towels, the cracked rubber of the insulating lining of the curtains they must pull in order to ensure privacy, the small triangle of dust that a maid has overlooked on a plastic telephone, his cufflinks and her earrings, thrown like dice onto a bedside table. These trivial particulars move out with such precision it is as if he has brought allov the perceived world with him into the room so that there is a barrage of stimuli springing, at his touch, into life all around her. And she, newly sighted, taking it all in, taking it all in. Unable to keep any of it out. Unable to sort or classify; unable to say this object should be carefully scrutinized, this object glanced at in passing, that ignored altogether. So she takes home all the details that move out from him and she takes him home as well: not just the way he approaches but also the way he moves away from her. She can recall, at any moment, the way he rises abruptly, changes the angle of his gaze, the tilt of his head; of the way he changes, quite suddenly, the topic of conversation. / She takes all of this home to her empty apartment and there attempts to sift it, wanting to pan for gold, wanting to let the ordinary slip back into life’s stream. She wants to choose perhaps one or two words, a glance, a specific touch to keep. But this is impossible. The fool’s gold of the attached details clings to her memory

with as much tenacity as the rare gold of emotional response. She hoards it all (p.103-4).

“I suppose I wanted a museum of you” (“Revenants”, p.224), dirá Ann pessoalmente à Arthur, muito tempo depois. Tanto lá como agora, ele, diferentemente dela, não comunga desta intimidade: “He does not want to be known – at least by her – does not wish to submit to her scrutiny. Short allotments of dark communion. Dark acts in hidden places” (p.104).

As seguintes passagens, todas extraídas do dia em que Ann e Arthur se encontram pela última vez (antes de Veneza), registram o que cada um fez e sentiu, também sem compartilhar – como o tomar banho, o vestir-se e até o ir embora, um antes do outro, sem dizer palavra:

Ann rises from the bed and walks across the room into the bathroom. The water pouring into the tub sounds like the highway. Immersed, she silently mouths the words: *distance, detachment, casuality*. She closes her eyes and sinks further into the liquid warmth, the convenient noise. Trying to wash the last afternoon away. When she re-enters the room he has dressed. He has closed the bed, perhaps as a last, casual kindness to her. As if the tangled sheets could speak of an open wound and the proximity of the weapon. (“Wind”, p.114-15).

The whole room between them and this is what she sees: her own clothing, scattered; bright bits of fabric that have to be collected again to assemble the self, in order to depart. She dresses facing him so that he can see each gesture; each movement is a message from her heart’s dark garden. Knowing that from this room on, each day is a day after (“Wind”, p. 115).

What Ann does not see in her memories is Arthur standing near the door of a hotel room from which a wounded woman has departed, his mind a vacant house. A weapon that he hadn’t known he’d carried had been called into action with such ease it was as though the act had been committed while he was glancing out the window or straightening his tie: the words merely those of a popular tune one sings quietly while performing daily chores. And now she is gone (“Wind”, p. 116).

It is suddenly of great importance that he remembers every piece of furniture here, that he imprint their shapes, their odd angles, on his memory before they are consumed, forever, by this permanent absence [...]. In the open closet hangs his own tweed coat looking calm and comfortable as if it were familiar with the room. Near it the hanger from which she snatchet her jacket still twitches slightly as if touched by a barely perceptible breeze. What was the color of the cloth, he wonders, and he wishes, just for a moment, that he had turned towards the closet while the woman was still in the room, to see the two garments hanging there side by side (“Wind”, p. 118).

Em “The Upstairs Room” e “Revenants”, encontramos, respectivamente, a paisagem de Ann e Arthur segundo palavras das próprias personagens: West Yorkshire e Veneza. A seguir uma rápida exposição sobre estes lugares antes de falarmos no tempo.

Ann se identifica com os pântanos ingleses por representarem Emily Brontë e *Wuthering heights*, presenças que lhe acompanham desde sempre. Em West Yorkshire, ela aluga um chalé em Standbury. Aqui, mesmo em dias escuros ela acorda sob uma infusão de luz: “[...] her bedroom is surrounded by windows through which light blasts, and around whose panes creeps the persistent wind” (p.126). Ao contrário da casa de sua infância em Toronto, o chalé de agora não consegue manter o vento do lado de fora, mas este, analogamente àquele, também divide com ela o protagonismo de algumas cenas, só que literalmente *dentro* do mesmo espaço:

Everything in the room trembles under the influence of currents of air: the papers on the desk, the thin curtains, even, during the day, Ann’s cotton nightgown where it hangs from a hook on the door. At times this odd interior wind is so strong it ruffles the pages of *Emily Brontë’s Collected Poems*, which Ann has left open on her night table [...] It scatters the mail that the postman leaves at the door, dispersing her one link to her past, her real life. It encourages or kills her difficult coal fire – the only source of heat in the cottage. It rattles at the coal cellar door at night like a vigilant group demanding entrance. It blows into her dreams (126-27).

Arthur, sabe-se, continua com ela: “mind in the rooms along the Canadian highway, eyes on the Yorkshire ground” (p.132); a imagem da rodovia nos tocando fundo novamente, lembrando-nos de que nunca todas as coisas queridas da vida de Ann podem andar juntas ... Ou não podiam, porque no parágrafo seguinte Ann encontra John Hurtle pela primeira vez, naquele lugar, conforme já citado, que servia de abrigo à Catherine e Heathcliff...

Das janelas de seu chalé, Ann avista o mesmo cenário que testemunhou a chegada de Arianna quase 200 anos antes, porém, agora, um tanto modificado pela inevitável passagem do tempo:

Ann has a view of hills criss-crossed by drystone walls, the building of few dark farms with names such as Slack Edge and Old Snap, Ponden Mill – now a craft shop and the room – and, at the bottom of the valley, the Old Silent Inn. Behind the cottage, like two large parallel snakes on either side of the road, wind the village of Standbury: a series of attached weavers’ cottages now converted into modern dwellings, one school, a small church, and two pubs. Above all this, the brown stain of the moor spills over the wide, gentle hills, which hold firm under vast, changeable skies (p.140).

Inusitadamente, é neste lugar de *changeable skies*, um lugar de configuração atmosférica tão imprevisível e rebelde quanto West Yorkshire, que a atmosfera emocional de Ann dá indícios de estabilidade se observarmos três estágios que podemos didaticamente chamar de *antes, durante e depois*.

(Antes). A princípio, Ann desenvolve um sentimento de apego pelos objetos do chalé em consequência da solidão de estar num outro país; de certa forma, ou assim eu leio, é como estar no lado de dentro daquela casinha de bonecas da infância<sup>73</sup>:

She has not stepped across the threshold for three days and she is developing a personal relationship with each of the details of the cottage's interior. As all but one of the remembered faces from her abandoned life fade, the little china figurine on the mantel, for instance, or the quilted hen that serves as tea-cosy, gain power, become almost as important as similar objects were to her when she was a child. And then she realizes, for the first time, how alone she was a child, and she knows that her reverence for often-touched objects – objects that are both familiar and dependable – is growing as a result of her solitude in another country p.140-41).

(Durante). Mesmo quando se vê obrigada a interromper suas excursões à paisagem em vista da neve que cai há três dias e que bloqueia temporariamente a vista para o exterior, o frio e o vento que se impõem dentro da casa desencadeiam em Ann, de certa forma, a busca por companhia (lembrando-nos, mais uma vez, Arianna e o poder da imaginação como estratégia de sobrevivência):

Drifts crawl in under Ann's door and do not melt in the cold interior [...]. Ann is making new forms of conversation. She performs a task and the cottage responds with the rattle of spoons in a drawer, the creak of an opening door, the purr of a boiling kettle (p.140).  
The wind that comes in under the door, that slides around the windows, attacks her ankles, and shinnies up the inside of her jeans. To the delicate china lady on the mantel Ann says, 'If you are this cold and there is wind everywhere there's no stop anything'. She apologizes to the plump motherly hen when she removes her from her warm post. 'Sorry... but we all share now. Yes, it's share and share alike' (p.141).

(Depois). Mas por fim, depois de ter estado em Veneza com Arthur, retornar para West Yorkshire e encontrar John Hartley esperando por ela, este mesmo lugar (ainda que alugado), transmite a Ann uma sensação acolhedoramente familiar:

Ann recognizes evidence of herself everywhere; her manuscript on the table, her pen, a huge exclamation mark across the last page, her waterproof jacket hanging from a nail on the wall, boots caked with mud from the moor lying on a mat near the door, the singing kite near them, quiet, motionless. Her quilted hen. Her Staffordshire friends (p. 247-48).

O excerto acima só faz consolidar uma imagem que já vinha sendo construída antes, em passagens verdadeiramente indicativas de uma paisagem a dois, de detalhes, de comunhão, de fôro íntimo:

---

<sup>73</sup> É bem possível que a seguinte passagem, de "Wind", endosse o referido ponto de vista: "At thirteen and a half, still clinging to the pages of the book, she abandons the dollhouse forever. But then, is it really possible to abandon such delicious alternatives forever?" (C.H., p. 22).



A few evenings later, John returns to the cottage and Ann, pleased to see him, brings the bottle of whisky from the kitchen to lace their tea and make the talk easier. She is burning a new form of coal: large, round, flat lumps. / ‘They look like hockey pucks’, she says. / ‘What’s this, these hockey pooks?’ / ‘A Canadian game... with skats and sticks and ice’. / ‘Ah, yes...’. He has almost forgotten her foreignness (p. 170).

A kind of beautiful order steps with John into Ann’s life: an order all the more clearly visible set at it is against the chaos of the surrounding moorland, which trembles daily under the touch of the wind.

In the mornings, Ann and John rise to the sound of glass milk bottles being set down on the cottage’s stone doorstep, clinking together like Japanese chimes. As John dresses in his work clothes, Ann descends the stairs, and expert now, to stoke the fire, and then further down to the cellar to fetch a fresh scuttle of coal. In the kitchen she chooses plates and bowls whose flowers she has become fond of, leaving the little cracked cup of her illness on the windowsill: enshrined, a relic, magic object. The morning cat, a creature who visits only once a day and always at this time, rubs against the window behind the cup, flattening his fur upon the glass. It is waiting for a saucer of the milk that Ann brings, along with a remarkable quantity of wind, in from the front door. John appears in the kitchen and fills the kettle for tea (p. 182).

Imprescindível dizer que também no chalé vemos Ann se movimentar entre o porão e o andar de cima (na figura do quarto). Porém, aqui, testemunhamos uma inversão de polaridade: a protagonista passará ligeiramente pelo porão – “She takes the scuttle and descends the stairs to the cellar (p.140) – e ficará muito tempo no andar de cima – recuperando-se da pneumonia, ouvindo as histórias de John, trabalhando em seu manuscrito. Como diz o próprio John, a certa altura da recuperação de Ann – “Now today you look almost well... three steps back from the grave” (p.149) – esta estadia no “andar de cima” pode ser interpretada como uma transição do irracional para o racional, do conflito para a paz, da morte para a vida. Recuperando Bachelar, que diz que “nós nos tornaremos sensíveis a essa dupla polaridade vertical da casa se nos tornarmos sensíveis à função de habitar a ponto de fazer dela uma réplica imaginária da função de construir” (2000, p. 37), talvez Ann esteja construindo um novo momento da sua vida, uma outra forma (mais tranqüila) de relacionar-se com o sexo oposto, lembrando também que é aqui, no andar *elevado*, na “[...] zona racional dos projetos intelectualizados” (2000, p. 37), que seu manuscrito vai ganhando corpo.

Para finalizar, uma atenção ao espaço de Arthur.

A personagem dele não é inquieta como a de Ann: é fixa, estacionária, interiorizada. Seus espaços mais marcantes são o estúdio de janelas opacas da adolescência e a cidade de Veneza: aquele um ambiente claustrofóbico, incendiado, este um cenário naufragante. Muitos lembrariam de Veneza como a cidade dos passeios românticos, dos casais apaixonados, da paisagem perfeito para uma lua de mel, mas para Arthur ela é assim:

“It is bubbles and blisters and walls warped by water. It is sinking and dying. So-o-o-o beautiful. The city weeps” (p.95). Fogo e água: Arthur é, de veras, um sujeito destroçado, que se reconstrói parcialmente das cinzas e teme qualquer sinal de faísca.

Na passagem abaixo, ao descrever Veneza, Ann parece concomitantemente nos dizer algo de Arthur e Jeremy:

‘Isn’t it funny’, she says, ‘how because this city is all palaces and churches and museums and restaurants and hotels and churches and hotels and shops and water and piazzas and bridges, how nothing bends in the wind here. Everything that can move at all does so awkwardly. It flaps’, she points to a café awning, ‘or, when the wind gets strong enough, it crashes and smashes. If the wind got strong enough those tables would tumble around in it and those glasses would smash. There are no trees or grasses, you see, that’s why nothing bends. The wind has to be really strong and then it would have to damage before it would be felt at all’ (p.234).

Não acredito que o vento, este elemento de natureza tão instável, mantenha-se aprisionado numa única possibilidade semântica ao longo de uma dinâmica e complexa narrativa como *C.H.* Porém, dentre os muitos sentidos que *O dicionário de símbolos* (1999) atribui a ele e que ajudam a fomentar uma reflexão – tais como força elementar de poder e cegueira; instrumento de força divina que dá vida, castiga e ensina; sinal, assim como os anjos, e portanto portador de mensagens, só para citar alguns – talvez o que mais se aproxime daquele último excerto seja o de mudança. Quando Arthur afirma que sua paisagem é Veneza e Ann, por sua vez, descreve a cidade italiana por uma ótica tão estática e irredutível, não percebe – mas nós, leitores/as, sim – que está descrevendo Arthur: ele não quer mudar, não pode, não consegue. A cidade que afunda, chora e tem bolhas (“blisters”) é ele próprio:

‘You can’t live your whole life with your nervous systems exposed to the open air’; ‘[...] I’m just trying to live for the rest of my life’; ‘[...] the difference is that you *want* to live the fiction or the life or whatever and I... I simply don’t’ (Arthur, p. 235-37).

Assim como Jeremy, Arthur aprecia a distância e precisa dela – num sentido físico e mesmo geográfico – para se manter distante e estável emocionalmente. Daí os quartos de motel ao longo da rodovia e não o apartamento de Ann, daí nunca falar das coisas dele, daí cada um ir e voltar pela rodovia em seu próprio carro, tirar e vestir a própria roupa. As únicas coisas compartilhadas com Ann foram de fato o corpo (exceto pelas mãos) e o assunto que o interessava: Tintoretto. A ele, intriga ver os anjos e demônios vestidos do mesmo jeito (em seda), Cristo em perpétua agonia e a última ceia – “how the disciples at the table fade away into darkness, into absence [...] towards the land of never again” (p.119). A Ann encanta a errônea certeza de que ela e Arthur poderiam ser felizes juntos: “The Venetians sometimes

called Tintoretto ‘Thunderbolt’. ‘Brontê’ is the Greek word for thunder. There are connections everywhere” (p.107).

Quanto ao tempo da SNB, pode-se dizer que é uma categoria relativamente mais simples de abordar do que aquele da SNA. Enquanto a história de Arianna se conta a partir dos seus últimos momentos de vida numa dimensão conhecida e, a partir de sua morte, dando saltos entre a idade adulta e a infância até os nossos dias segundo uma lógica temporal toda própria da realidade imaterial, a de Ann é narrada de forma linear, rascunhando as passagens alusivas à infância e à adolescência numa certa pressa de chegar à sua idade adulta, exibindo ainda algum *bônus* dado aqui e ali pelo narrador heterodiegético.

Embora haja muitas incursões do narrador no sentido de mesclar o presente e o passado, ou de adiantar fatos futuros enquanto conta o presente, é também visível o esforço desta voz para refrear o impulso de quem tudo sabe para nos contar esta história tão ordenadamente quanto possível.

Há marcas da sucessão cronológica dos fatos, e estas são dadas não através de datas, meses ou anos, mas fundamentalmente a partir da faixa etária da personagem de Ann, por um momento a partir da de Arthur (no único capítulo dedicado a sua juventude) e eventualmente por outros recursos que demonstram tempo decorrido:

Walking home [...] the child inhales wind (p.17).

During the weeks and months and eventually years that follow the hurricane [...], the dollhouse dramas become Ann’s secret; [...] between the ages of eleven and thirteen, for several hours a day. At thirteen and a half, still clinging to the pages of the book, she abandons the dollhouse forever (p.22-3).

Now, three years after the purchase, Ann gazes through glass at another city’s centre: Franco’s Madrid (p.33).

At the age of fifteen, Arthur Woodruff becomes obsessed with Tintoretto, for several reasons (p.57).

By the time he is eighteen, preparing to enter the University of Toronto as a scholarship student, his destiny has been determined by his obsession (p.59).

When Arthur was perhaps ten years old, his mother placed a plaster-of-Paris *Last Supper* on a shelf above television. There it remained, unchanging, as Arthur grew. Now, at eighteen, he begs it from her [...] (p.62).

Tonight is her first dance. She is fourteen (p. 67).

A partir daqui, Ann e Arthur já são adultos e falam-se pela primeira vez num fim de festa, quando ele anuncia que vai à Itália e que estará fora durante seis meses. Nota-se que a intenção desses primeiros capítulos é formar um pano de fundo no que diz respeito à infância e à juventude de cada uma das personagens, de modo a termos algum parâmetro para os adultos que eles são hoje. Daqui para frente, prevalecem as marcas de tempo decorrido, como

Six silent months in Ann's tidy kitchen where tea towels hang [...] (p. 85).

As the months go by Ann is stunned again and again by her meetings with Arthur (p.97).

It has been snowing for three days [...] (p.140).

A few evenings later, John returns to the cottage [...] (p.170).

Se o modo de ler *C.H.* obedece à organização em que o romance está organizado e interpola a história de Arianna com a de Ann, então sentimo-nos confortavelmente navegando adiante em busca de respostas enquanto transitamos pela SNB, ao passo que nadamos contra essa correnteza quando trilhamos a SNA, que sempre nos impele ou a um delicado movimento para trás ou no mínimo a um ritmo diferente. Essas duas correntes – do tempo lembrado e do vivido – se fazem sentir de forma inconfundível durante toda a duração da narrativa; complementam-se, afinam-se e finalmente se encontram, num movimento perfeitamente harmônico e crível para o/a leitor/a de *C.H.*

Quando, ao final da narrativa, as respostas chegam simultaneamente à Arianna, à Ann e à nós, leitores/as, entendemos que o tempo de *C.H.* é tanto o tempo da leitura quanto do que dela fica conosco, da mesma forma que suas personagens vivem e lembram o suficiente para encontrarem-se consigo próprias.

## **2.6 “Let me in, let me in”: entrando em *Changing heaven* pela janela gótica intertextual de *Wuthering heights***

Reerguendo a mesma bandeira levantada anteriormente para demonstrar a visão de Jane Urquhart no gótico – qual seja, aquela que sinaliza para as relações intertextuais –, esta parte final da análise dedica-se a examinar a segunda porção narrativa de *C.H.*, correntemente denominada SNB, segundo o mesmo parâmetro conceitual de intertexto proposto para a SNA e com base na evidência de que também este momento do romance se apresenta ricamente tecido pelas cores de outros textos que o precedem.

Se para introduzir a estratégia de abordagem ao gótico pela via dos intertextos antes fiz uso da figura da porta, nesta fase do trabalho, em que é dada seqüência ao processo de análise, recorro, de outra forma, à figura da janela, pelo tanto que este símbolo veio a tornar-se caro no desenrolar de ambas as seqüências narrativas de *C.H.* e também por representar, segundo DeLamotte, “a versão alternativa dos românticos de acesso ao sobrenatural” (1990, p.130).

É ao pé de uma janela que vemos Arianna Ether e Ann Frear experimentar momentos epifânicos no romance de Urquhart; dentro do balão, ou nesta versão de casa sem janelas, Arianna vivencia seus melhores momentos; os olhos, como janelas da alma, estão presentes na descrição da maior parte das personagens masculinas; as telas de Tintoretto, minuciosamente descritas, configuram-se como fatos emoldurados em dinâmica semelhante àquela do espectador que enquadra, com os limites da janela, uma cena exterior. Mas é a súplica de Catherine Earnshaw à janela de Heathcliff em *Wuthering Heights* (que ouvimos ecoar ora mais, ora menos retumbantemente em *C.H.*) a dar título a esta introdução por ser aquela, intertextualmente falando, a grande matriz narratológica por trás do romance de Urquhart. Como leitores/as, também pedimos passagem.

Começando, portanto, por *Wuthering heights* (1847), os artigos a seguir visitam alguns dos intertextos deste *outro lado* da tapeçaria literária que caracteriza *C.H.*, ao qual tomo o cuidado de não denominar nem de *avesso*, nem de *direito*, em atitude de fidelidade à premissa anteriormente expressa de que as duas seqüências que compõem *C.H.* são, apesar de, paradoxalmente, ao mesmo tempo independentes e complementares.

A seguir, são explorados o tema do *eu* e o *outro* em Tintoretto, e as passagens bíblicas que ecoam por todo o romance de Urquhart como recurso da narrativa gótica para tangenciar o não-racional (mundo das emoções) através do sobrenatural.

### **2.6.1 *Wuthering heights* ou os limites do eu como tema gótico**

Largamente ambientado no país de Emily Brontë – em Haworth e nos pântanos de Yorkshire – *C.H.* não é apenas um romance inspirado na narrativa da escritora inglesa; em verdade, orbita em torno da sensibilidade daquela romancista ao mesmo tempo em que tenta reviver-lhe a ideologia e a visão criativas. Assim como *Wuthering Heights*, *C.H.* repete a tempestuosa condição atmosférica típica dos pântanos ingleses, para Urquhart um símbolo da compreensão brontëana acerca do excitante envolvimento e recíproco modelar que caracteriza a condição humana. *C.H.* não só ecoa essa visão sobre as relações humanas como vai além, assinalando a correspondência direta entre vida e arte.

Sendo assim, a primeira dessas relações entre vida e arte que podemos (e devemos) assinalar é sem dúvida aquela que se estabelece através da literatura, mais precisamente pela presença definitiva de *Wuthering heights* na vida da personagem Ann. A leitura do romance, como vimos, transcende o papel de mera distração para tornar-se uma constante emocional, profissional e intelectual no mundo de Ann, definindo-lhe,

respectivamente, modelos de relacionamento, a ocupação como professora de literatura e a atividade de pesquisadora e escritora.

Não por acaso, o romance brontëano e Ann encontram-se pela primeira vez quando esta ainda é uma menina, mas habitando o limiar da fronteira entre infância e adolescência (lembramos dos ursos postos de lado e da mentirinha contada à mãe). Aqui, pois, já podemos explicitar o primeiro ponto de contato entre a narrativa de Brontë e a de Urquhart, precisamente quando *Wuthering Heights* fala mais perto a Ann sob uma das muitas nuances de suas possíveis especificidades temáticas: aquela que aborda a perda da inocência face à necessária derrota da infância, e passível, em *C.H.*, de ser ilustrada por vários episódios citados anteriormente – na inevitável iniciação junto à coletividade juvenil (que a rejeita), na relativa facilidade com que é enganada (para sua imensa frustração) sobre a compra de um objeto de arte, bem como na perda da avó e da paisagem que a levava até ela, para citar apenas alguns. Tanto o livro como a natureza secreta do ato de leitura confirmam o rito de passagem; ainda assim, Ann brincarará muito de casinha até que possa aceitar esta *outra* que a ronda e na qual ela está prestes a se transformar.

Mas estas cores de moderna Catherine com que Urquhart permite que Ann se pinte não lembrariam fielmente o quadro da narrativa brontëana com o qual *C.H.* dialoga se outros elementos da sua composição não se fizessem presentes, tais como um também moderno Heathcliff, na figura de Arthur. Da mesma forma com que o vento da *mudança* marca a cena de abertura da SNB, também Arthur – no tema da *traição*, de *Judas* como figura principal do Tintoretto falso que Ann compra na galeria de arte – já se fizera anunciar, muito antes de ser dado a ele o momento de estrear oficialmente no romance (capítulo VIII, “Wind”). A arte com a qual lida Ann e aquela com a qual lida Arthur são o que os coloca no mesmo plano de convivência (o acadêmico cenário das artes); Tintoretto e Brontë (aquele em muito maior escala) se apresentam, durante todo o seu relacionamento, como os únicos assuntos sobre os quais eles conseguem dialogar (não por falta de tentativas de Ann de abordar outros temas).

Independentemente da distância temporal e espacial que os separam, bem como do espaço e do tempo das vozes que os enunciam, pode-se dizer que Arthur e a personagem brontëana masculina que o inspira compartilham outras razoáveis semelhanças além daquela de se verem apanhados em destrutivas relações pessoais.

A cor morena da pele de Heathcliff, decorrente de uma linhagem incerta, lhe impinge a alcunha de *cigano* e o agravante de jamais ser completamente aceito, nem mesmo quando ascende socialmente através do dinheiro; Arthur é filho de um canadense com uma

imigrante italiana, e desde cedo experimenta a luta que se trava em seu sangue entre o dançante sentimentalismo da mãe e o medo repressor e quase militar que o pai lhe lega em relação às emoções, de onde resulta, catalisado pelo incêndio, um homem cuja capacidade de manifestar o que sente (ou mesmo viver uma grande paixão, embora já seja casado) encontra-se duplamente obliterada (e também aqui a ascensão profissional não lhe ameniza em definitivo os conflitos internos). Assim como Heathcliff, que some de cena por três anos sem que *sua* gente tenha conhecimento do seu paradeiro (partindo um patinho feio e voltando um cisne, não obstante as garras de tigre), também Arthur desaparece de *C.H.* por três longos capítulos (o que significa muito tempo), retornando, assim como o outro, já adulto e formado (e na incapacidade de ser um artista, como Tintoretto, pelo menos um intérprete sobre o pintor). Ambas as personagens tornam-se obcecadas por uma causa que lhes parece justa e que se transforma na razão de suas vidas: Heathcliff quer vingança, Arthur quer entender Tintoretto (talvez vingativamente também, visto que o artista lhe custou o tato das mãos). E é preciso que algo, já bem no fim de suas trajetórias nas histórias às quais pertencem, lhes quebre o espírito para que eles se abram e confessem a razão de seus tormentos; até lá, apresentam-se como personalidades muito duras e frias, beirando, por vezes, o não-humano.

Em *A voz rmbargada*, Wanderley (1996) nos diz que ambos Catherine e Heathcliff “representam o universo das paixões essenciais vistas por Emily como simultaneamente vivificantes e destrutivas, mas que a autora privilegia ao compará-lo ao mundo da decadência estéril representada pelos Linton” (p. 109). Uma vez que um dos grandes veios temáticos de *C.H.* perpassa a questão das relações humanas, é possível argumentar que este *mundo estéril*, na SNB, pode estar representado pelo primeiro modelo afetivo das vidas de Ann e Arthur: seus lares.

Como amplamente demonstrado à priori, o núcleo familiar de Ann, exceto pela figura da mãe e a lembrança da avó, é lacônico e silencioso; o de Arthur, dedutível: “His father’s withdrawal to cold neutral places after a day involved with the heat of cleaning other people’s clothes” (p. 59). Daí pensar que a arte com que cada uma dessas personagens se identifica ainda em sua juventude é que lhes oferece, indiretamente, um retrato mais fidedigno sobre a intensidade das emoções envolvidas no processo de influência mútua, e que constitui, por sua vez, o processo contínuo de *tornar-se*, de moldar e ser moldado, síntese, afinal, do principal evento criativo: enquanto Tintoretto é furioso com as cores, Brontë o é com as palavras, enquadrando-se perfeitamente na máxima proferida pela Emily ficcional de *C.H.*: “love should be angry, otherwise there is no ferocity” (p. 75). Em outras palavras, deve haver um envolvimento verdadeiro, e não apenas uma associação passageira.

Contudo, voltando ao caso específico de *Wuthering heights*, uma paixão dominante como aquela vivida por Catherine e Heathcliff tende a ser destrutiva, uma vez que ela tanto fecha a mente e o coração para tudo e todos ao redor como também para o sentido mais amplo da dinâmica da vida: “it’s like a whirlwind sucking the world’s objects, the world’s events into its chaos until nothing has any meaning anymore except in relation to it” ( *C.H.*, p. 76). Exatamente este, pode-se afirmar, é o estado de Ann em relação à Arthur: sua vida transforma-se num frenético zanzar rodovia acima e abaixo, num esconder-se atrás de portas que se trancam, a não lembrar onde estacionou o carro, a esquecer de si e do seu trabalho, tornando-se obsessiva e infeliz quando está fora desta montanha russa, feito mariposa que retorna repetidas vezes para a lâmpada que a fere. E tal como Catherine e Heathcliff – “two flames lapping at each other but never joining to become a single flame” (p. 149) – Ann e Arthur jamais, como vimos, formam uma unidade; sua relação é de uma silenciosa violência emocional que choca e impressiona.

O sadismo recorrente em *Wuthering heights*, a propósito, desde sempre levanta muitas questões no que tange ao tipo de moralidade (se é que alguma) o romance veicula. Perguntas que mereceram respostas interessantes como a de Van Ghent (*apud* Wanderley, 1996), que explica a violência de *Wuthering heights* (1847) como representação simbólica da dialética natureza *versus* cultura – a representação simbólica da dualidade *existência humana/não-humana*, da alteridade do natural em oposição ao humano:

Catherine e Heathcliff, herdeiros dos elementos naturais (simbolizados nos ventos, tempestades, rochas etc.) tentam desesperadamente identificar-se enquanto humanos. Uma luta perdida, pois a própria qualidade do amor que os une é ávido, sobrenatural, não-humano, e os destrói, assim como a tudo que os envolve. O lado humano dessa dicotomia seria representado por Lockwood e Nelly Dean [...] (WANDERLEY, 1996, p. 113).

O mesmo, eu diria, se aplica para Ann e Arthur, que mais uma vez se filiam aos seus correspondentes ficcionais. Numa quase paráfrase à citação de Van Ghent, Ann e Arthur também são herdeiros dos elementos naturais: a ela associa tanto o vento (pelo dinamismo arrebatador) e a terra (pela questão do zelo à memória e a vontade de ocupar um espaço), enquanto Arthur é ao mesmo tempo fogo (força que o destruiu) e água (na figura de Veneza, a cidade que chora e afunda, segundo palavras daquela personagem). Como podem, pois, identificar-se como *pares* se sua luta também é perdida, visto que a própria qualidade do *sentimento* que os une é também ávida e egoísta, e se a natureza individual de cada um é tão díspar, tão *outra*? Como podem ser felizes se a qualidade do seu relacionamento se apóia sobre valores de ordem natural/não-natural, este último no sentido de adúltero, irregular?



Felizmente, também aqui o lado humano dessa dicotomia está presente: John Hartley, que de certa forma impede que Ann destrua a si e a Arthur.

DeLamotte (1990) argumenta que o terror gótico é sempre um mundo em que as fronteiras nas quais se confia revelam-se incertas, alteráveis, não-existentes. Tal é o caso, ainda segundo ela, em *Wuthering heights*:

De fato, neste mundo Gótico até mesmo as diferenças entre as próprias fronteiras tendem a mudar e obscurecer-se: o livro/manuscrito que contém o diário de Catherine e o sermão de Branderhman, assim como o aposento do quarto que se abre para o “supernaturalismo natural” do urzal, é um símbolo da forma como o eu, outros eus e o Outro se confundem ao longo de todo o episódio. As tentativas de Lockwood de entrar na casa de Heathcliff reaparecem em sonho através de Joseph (José) que, no papel de seu guia, o adverte de que ele [Lockwood] não vai conseguir alcançar sua própria casa sem um bastão de peregrino (p. 23). A peregrinação até sua casa, por sua vez, revela-se como uma romaria religiosa até uma igreja (onde o próprio Jabes Branderhman vai pregar o propósito do texto *Setenta Vezes Sete*). Os acontecimentos dentro da igreja se mostram tais e quais como aqueles do mundo exterior à janela, na natureza. O fenômeno natural do galho que roça na janela mostra-se como um fenômeno sobrenatural de um fantasma tentando entrar (p. 25). E este fantasma à janela talvez seja apenas um sonho: uma projeção externa do eu interior de Lockwood. Estranhamente, este eu interior assume a forma externa de Catherine, que, por sua vez, constitui o eu interno de Heathcliff, sua “alma” (p. 140). Lockwood, que invade Heathcliff, é, então, invadido por Heathcliff, que, por sua vez, percebe o sobrenatural invadindo-o na forma de Lockwood como fantasma de Catherine. A própria tempestuosa intrusão de Heathcliff no aposento de Lockwood corresponde à intrusão, via janela, da tormenta no mundo exterior dos urzais (*heaths*) e penhascos (*cliffs*) (DeLAMOTTE, 1990, p. 131).

Portanto, no assombrado mundo de *Wuthering Heights*, os limites entre Lockwood e Heathcliff, entre ele e seu eu interior, entre ele e o Deus de Joseph, entre ele e a natureza e entre ele e um mundo espiritual sobrenatural que se revela na natureza confundem-se todos uns com os outros. O resultado desta confusão é o de que o desejo frustrado de acesso à alguma coisa além do eu acaba por identificar-se, estranhamente, tanto com a auto-alienação como com o medo de que o seu eu seja invadido por algo externo a ele. Esta identificação deriva, fundamentalmente, da rasura dos limites que distinguiriam duas personagens radicalmente diferentes: aquela do homem dos urzais e penhascos, que abre a janela e invoca que o fantasma entre, e a do homem de interiores e lugares fechados, que deixaria o fantasma do lado de fora, se pudesse. Os perigos da noite de Lockwood são o desejo da alma de Heathcliff. Contudo, na confusão identitária entre os dois homens, seus medos e desejos são revelados como dois aspectos do mesmo dilema. Em suas reações ao fantasma, a janela torna-se um símbolo tanto da terrível proximidade de alguma coisa Outra como de alguma coisa Outra e sua terrível inacessibilidade. Perversamente, Lockwood não consegue defender-se do

fantasma e Heathcliff não consegue unir-se a ele. Bloquear a janela não impedirá que o fantasma entre; escancarar as grades e remover as trancas não o trará para dentro. Juntos, Lockwood e Heathcliff representam o duplo terror da unidade e da separação. Lockwood descobre que o limiar entre o refúgio mais recôndito do eu e aquele mais externo do Outro é precário; ainda assim, no tormento de Heathcliff percebe-se como é difícil unir o abismo entre eles. Lockwood é atormentado pelo medo do que há além da janela, ao passo que Heathcliff o é por ansiar exatamente a mesma coisa – este Outro que vem tão aterradoramente ao encontro da vida humana, mas que recua quando os humanos tentam alcançá-lo, conforme se lê em DeLamotte (1990).

Tomando este aspecto conclusivo da interpretação de DeLamotte como *deixa* para uma estratégia discursiva, defendo que o mesmo princípio que rege este *não acolher* da alteridade explicitado pela relação estabelecida entre Lockwood e Heathcliff pode ser estendido à relação que se desenha entre Ann e Arthur.

O que Ann mais deseja é o que Arthur mais teme: a proximidade, a cumplicidade, a troca transformadora, passível de ser forjada no cenário ardente (leia-se *feroz*) do amor, do envolvimento verdadeiro em contraste com o da associação passageira proposta por Arthur: “I’m not in love with you [...] What this is all about is that I want to go to bed with you [...] And, if there is any chance of you falling in love with me then we stop right now” (Arthur, p. 86-87). Na mesma medida em que ela se esforça por trazê-lo para dentro de sua vida (ou para entrar na dele), Arthur reage no sentido de manter-se/mantê-la fora dela, não permitindo, por exemplo, que nenhuma intimidade se instale verdadeiramente – seja quando faz questão de estabelecer uma *paisagem neutra* para os seus encontros, seja quando coíbe Ann de chegar mais perto, de manifestar o que sente: “‘I wish...’ ‘Don’t wish’. He turns his face away, examines his watch. ‘I have to go’ [...]. He is dressed, has disappeared before she can tell him what she wishes” (Ann, Arthur, p. 107).

Curiosamente, não é Ann quem procura por Arthur – nem quando eles se falam mais intimamente pela primeira vez nem quando eles voltam a se ver depois de terem optado pelo rompimento. É ele quem toma a iniciativa. De modo que podemos argumentar sobre a teoria de que Ann e Arthur representam duas faces da mesma moeda, dissociadas por questões existenciais. O que falta a Arthur em seu casamento para que, primeiramente, ele recorra a uma aventura e, num segundo momento, mantenha o que era para ser *temporário* durante um período de *um ano e meio*? Que tipo de entusiasmo Ann permite que Arthur reviva, ainda que dentro de limites muito bem controlados por ele, quando está com ela? Que espaço é este que ela lhe dá para que ele fale de sua maior paixão – Tintoretto – e que ele não encontra em outro

lugar? Ora, assim como Heathcliff e Lockwood, Ann é o elemento externo, dinâmico – o vento, a busca, o movimento –, ao passo que Arthur é o elemento interno, estacionário – *fogo que continua ardendo sem se ver*, ferindo, mas militarmente contido por lágrimas que ele nunca derrama. Ele busca, como vemos, essa coisa Outra da qual carece, mas recua quando, para seu terror, finalmente a encontra. Ela também sofre, mas por descobrir inacessível este mesmo Outro que ela também encontra depois de muito procurar.

Onde termina Ann e começa Arthur? Difícil dizer. Afinal, os limites que os separam são tão tênues... Quando estão juntos, confinam-se no mesmo espaço, dividem a mesma cama, seus corpos inúmeras vezes confundem-se um com o outro, seus medos e desejos também se traduzem como dois aspectos do mesmo dilema e, ainda assim, no tormento de ambas as personagens, visualizamos *como é difícil unir o abismo entre eles*. “Bloquear a janela não impedirá que o fantasma entre”: ir embora de Toronto, para os pântanos ingleses e trancar bem o chalé não livra Ann da consciência de que Arthur existe nem lhe poupa das memórias dele. “Escancarar as grades e remover as trancas não o trará para dentro”: Arthur *baixar a guarda* e permitir que Ann compartilhe um pouquinho da sua paisagem, em Veneza, tampouco se mostra uma medida eficaz no sentido de deixar que ela realmente adentre seu mundo. Em suma, Ann e Arthur também representam o duplo terror da unidade e da separação.

Quase desnecessário dizer que Urquhart nos conta a história de Ann e Arthur lançando mão de todo o arsenal gótico disponível, pois de fato estão lá, vestindo uma *roupagem* atualizada, a convencional estrutura de aprisionamento (na figura do relacionamento entre Ann e Arthur), os silêncios não-naturais ou o inexprimível, aqui mesclados com a também característica dificuldade em contar uma história (tanto quando Ann não pode falar de coisas suas como quando Arthur finalmente consegue contar-lhe a sua história), as aparições do passado (na forma de lembranças, de ambos os lados), os espaços subterrâneos (na presença dos porões), as emoções exageradas (no caso de Ann), as confusas fronteiras entre vida e morte (em Ann, quando acorda da pneumonia: “How slowly, slowly the world comes back”, *C.H.*, 0. 149), as ameaças sexuais (*ou* Ann contenta-se com uma relação apenas carnal com Arthur *ou* ele vai embora), o amante misterioso (representado por Arthur), culpa e vergonha (em ambos os lados), o eu bloqueado (em Arthur, certamente), etc... Entretanto, no momento em que *C.H.* se põe a dialogar com *Wuthering heights*, é preciso refletir, ainda que brevemente, sobre de que modo ou até que ponto *C.H.* se beneficia desta troca e o que, com o perdão do trocadilho, oferece em troca à contribuição do romance brontëano.

## 2.6.2 O eu e o outro em Tintoretto

O homem

*Tintoretto*, como é conhecido Jacobo Robusti, o pintor italiano personagem de *C.H.*, nasce em Veneza por volta de 1518. Filho de um tintureiro de sedas (daí o cognome), sabe-se que ainda jovem entra para o ateliê de Ticiano (1490-1576) para aprender o ofício. Reza a lenda que o mestre fica pouco tempo com ele por perceber o talento e a independência do menino – que fariam dele um pintor, mas não um bom aprendiz. Tintoretto estuda então por conta própria, observando as obras dos grandes mestres e confeccionando modelos de cera. Em 1539, estabelece-se como pintor. Continua admirador (embora nunca amigo) de Ticiano, adotando como lema em seu estúdio a frase *Desenho de Michelangelo e cor de Ticiano*.

Concentrada sobretudo em Veneza, os óleos de Tintoretto têm escurecido ao longo do tempo, em parte porque ele não costumava reforçar o branco das telas antes de pintar as cores escuras. Suas obras, altamente dramáticas, fogem à placidez e regularidade da composição renascentista, e combinam oposições como o real e o irreal, o natural e o sobrenatural, o terreno e o ultraterreno, o que fica explícito em *A última ceia*. A fama da qual desfrutou o pintor como mestre do colorido, a despeito da deterioração de seus óleos, sobrevive em função da alta qualidade emocional das telas. Sua linguagem caracteriza-se pelo desenvolvimento de aspectos espirituais e expressionistas, que entram em choque com o academismo extravagante característico dos primeiros anos do maneirismo italiano. A dramaticidade dos quadros de Tintoretto somente pode ser equiparada à sua inesgotável atividade; daí seu outro apelido na época, *Il Furioso*.

Autodidata, a princípio estuda e copia obras de Michelangelo e Sansovino. Executa trabalhos sem nada cobrar ou apenas pelo preço do material utilizado. É o caso da decoração da igreja de Santa Maria dell'Orto e da Scuola di San Marco. Nesta última, conclui, em 1548, um de seus quadros mais importantes: *O Milagre de São Marcos*, hoje na Academia de Belas-Artes, Veneza. Nesta obra, Tintoretto procurou exaltar o movimento e o volume dos corpos pela luz, sem sacrificar a cor. A partir de 1550, recebe numerosas encomendas de procedências diversas. Dessa fase há, entre outros trabalhos, *Adão e Eva* (1550-1553), *Abel e Caim* (1550-1553), *Santo André e São Jerônimo* e *São Jorge e a princesa*, os dois últimos para o Palazzo Ducale. A mais célebre das obras desse período foi *Susana no banho* (1560-1564).

Em 1564, a Scuola di San Rocco abre concurso para a decoração de suas salas e convida os principais pintores venezianos a participar. Todos apresentam apenas um simples projeto, mas no dia da decisão do certame Tintoretto manda descobrir uma parede da instituição, revelando um trabalho totalmente acabado que oferece de presente. Como o estatuto da escola não permitisse a recusa de doações, a vitória coube ao pintor, que, além de vencer o concurso, recebe o contrato para a execução de outras obras.

Nessa mesma instituição, Tintoretto deixa importante repositório de arte. A primeira de suas obras ali pintada foi *A crucificação* (1565), seguida de uma história da *Paixão* (1566) com cenas que salientam os impulsos humanos das personagens, como em *Cristo diante de Pilatos*, *Tentação de Cristo* e *A Ceia*. Em 1577, Tintoretto começa a decorar o segundo pavimento da escola e executa *O maná*, *Moisés aspergido com a água do regato* e *Adoração da serpente de bronze*. Para o teto, principalmente, pinta cenas dos dois testamentos, dentre as quais se destaca *Fuga para o Egito*.

O pintor executa ainda obras avulsas, como *O juízo final* e *A batalha de Lepanto*, destruídas no incêndio que consumiu o Palazzo Ducale de Veneza em 1577. Para esse palácio conclui, pouco antes de morrer em Veneza, em 31 de maio de 1594, o monumental *Paraíso*, um dos maiores quadros a óleo do mundo.

Durante muito tempo, Tintoretto foi classificado como o último pintor renascentista, passando depois a ser considerado o primeiro mestre da pintura barroca. Hoje, contudo, a moderna historiografia de arte tende a reconhecer em Tintoretto o maior representante do amplo movimento artístico que foi o maneirismo, interpretado segundo a tradição veneziana. A dificuldade em classificá-lo com precisão resulta da evidência de que em sua obra existem exemplos das três correntes. O pintor preocupou-se igualmente com a forma e com a cor, numa síntese florentino-veneziana que para outro mestre teria sido impossível. No conjunto, sua obra percorre boa parte do mundo bíblico, os dogmas do clero, os heróis do Velho Testamento, as fases da vida de Cristo e os sacramentos da Igreja. Ao final de sua carreira, acabou assumindo um caráter mais terreno, pagão e mitológico do que espiritual<sup>74</sup>.

#### A personagem

Em *C.H.*, Arthur Woodruff e Tintoretto são retratados ora como dois vultos distintos em sua qualidade ficcional e histórica, ora como um amálgama entre esses dois

<sup>74</sup> TINTORETTO. In: Encyclopaedia Britannica do Brasil Ltda. Disponível em <[http://www.casthalia.com.br/a\\_mansao/artistas/tintoretto.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/artistas/tintoretto.htm)>. Acesso em 10 set 2007.

planos. Desenredar um do outro, atentando para o que este deixa de si naquele (principalmente através de sua arte), representam aqui tentativas de acompanhar o diálogo que Urquhart promove entre essas duas séries da vida cultural – literatura e pintura – e também de revelar, em alguma medida, a visão da escritora no gótico.

Em *C.H.*, três fatores contribuem para que Tintoretto se transforme, mais que em destino, numa obsessão e numa (acidental) direção profissional para Arthur.

A primeira (e aparentemente menos importante) delas advém do fato de que ele ganha, juntamente com os colegas do grupo escolar, uma parte da imensa pintura do artista exposta na galeria de arte de Toronto. Surpreso com as dimensões desta tela – *Christ washing the feet of his disciples* – Arthur encanta-se pelo que vê:

While most of his friends move, snickering, from naked woman to naked woman, Arthur paces back and forth in front of the Tintoretto until he feels he has walked the marble floor, patted the stationary dog, exchanged pleasantries with Christ, and cast one or two suspicious glances in the direction of the turned back of Judas. You can move around in this painting and Arthur, at fifteen, needs that (p. 57).

As duas outras razões são indubitavelmente mais caras a Arthur.

Uma delas mostra-se como uma feliz coincidência, uma vez que *tintoretto* significa “little dyer of cloth [...] and that is one activity in which Arthur’s ordinary Canadian father engages in his purgatory below. One of the worst, though most engaged activities because of the extra fee” (p. 58). Além de sentir-se mais próximo de Tintoretto (e de sua arte), o fato também contribui para que Arthur passe a ver o pai de uma forma mais positiva, menos comum: “Arthur’s father, then, with his wounded leg, his ordinariness, his boring, repetitive war stories, is a *tintoretto*. Arthur loves it. It adds a touch of theatre, a touch of the exotic, to the steamy, claustrophobic earnestness of his father’s profession” (p. 58).

E se Arthur não nasce veneziano, este componente italiano é fornecido pela figura da mãe (italiana), extremamente católica e sensível:

She has filled their apartment with plastic, illuminated shadow boxes depicting *The Last Supper*, or *The Bleeding Heart of Jesus*, or angels speaking quietly to darkhaired children. She wears crucifixes and says rosaries. She prays in dark Catholic churches at dawn for the health of her husband, the welfare of her child. She weeps often: with joy, with sorrow, with resignation. When Arthur takes her to see the painting she weeps for its Italian-ness, its religious subject matter, its glimpses through arches of landscape she knows she will never see again (p. 58-9).

A repetida leitura da antiga biografia de Tintoretto escrita por Ridolfi<sup>75</sup> informa Arthur sobre o artista, bem como ensina-lhe muito sobre a arte e o mundo artístico da Veneza do século XVI, incluindo suas rivalidades e vinganças. Cresce, como se lê, a admiração e a identificação que Arthur nutre em relação ao pintor:

It's Tintoretto's character that Arthur is beginning to admire at this point even more than his achievements. He loves the concept of the passionate *inner man* combined with the practical *outer* one, who even as a boy could undergo such an unjust dismissal and still admire the man who carried it out. A man who in an era of studio-trained artists was himself, of necessity, self-taught. The son of a simple dyer of cloth (p. 61) (grifos acrescentados)

Daqui para frente, a vida do jovem Arthur – às vezes pela mão de Urquhart, outras por deliberação da personagem – imita aquela do jovem aprendiz italiano: na figura paterna dos dois, que lhes cedem um cômodo da tinturaria para servir de estúdio, na frase que dá título a este espaço de estudo (*Il desegno di Michelangelo e'l colorito de Titiano*), nos modelos de cera, substituídos, em Arthur, pelos bonecos suspensos e até mesmo no incêndio. Este, porém, não destrói apenas as imagens de Tintoretto fixadas no estúdio; esteriliza as mãos de Arthur, apagando delas o destino de artista que suas linhas talvez desenhasssem. Não obstante, está travada, assim como entre Ann e Emily Brontë, uma espécie de aliança espiritual entre Arthur e Tintoretto.

#### Do purgatório ao inferno

A única janela do estúdio improvisado de Arthur forçosamente faz lembrar primeiro aquela da fábrica onde Arianna trabalhava e depois a do quarto onde Jeremy a deixava trancada junto à praia (SNA). Não sendo este o melhor momento para traçar paralelos entre essas considerações, o que importa reter aqui (além de uma rápida lembrança dessas *coincidências*) é o fato de que também pela janela de Arthur não se consegue ver o mundo lá fora, em virtude do vapor da lavanderia do pai que continuamente a embaça. Ainda assim, é lá que Arthur gosta de estar, pois “the room seems cool and clear compared to the laundry itself” (p. 60).

Nos primeiros meses de uso deste espaço, Arthur tenta, repetidas vezes e com diferentes tipos de tecido – “from rayon to terrycloth” (p. 60) – remover a opacidade da janela. Seus esforços, contudo, provam-se inúteis: “The only result of this task is that the world outside is changed to a blur of smeared colours. Then gradually, gradually, the window returns to its original state of opacity” (p. 60). Aos poucos, porém, ele vislumbra o aspecto

<sup>75</sup> Carlo Ridolfi (1594-1658): principal biógrafo de Tintoretto, autor de *Vita del Tintoretto* (1642), ainda não traduzido para o português.

positivo desta vã tentativa de liberar sua visão e acolher a luz – ou, como interpreta o narrador, “to let his vision out and let the light in” (p.60). Convencido de que quer tornar-se pintor, a uma certa altura parece-lhe vantajoso não ter acesso ao mundo exterior tal como ele é, pois que a janela embaçada lhe permite armazenar na memória experiências visuais da natureza que o cerca – “the sharp edges of Lee Wong’s Groceteria and Schendell’s Used Furniture” (p. 60) – mesmo que logo em seguida elas borrem, fiquem indistintas, “dissolving into soft, abstract, pastel shapes” (p. 60). Com o tempo, todavia, ele acaba por desistir totalmente desta idéia, e “resigns himself to the moist, close environment, and forgets altogether that the colours and shapes of the outside world ever held his attention at all” (p. 60). Em outras palavras, Arthur abdica do externo, da troca; assim como no caso da herança de emoções contritas que lhe vêm do pai, também aqui vence a inclinação de tornar-se um sujeito interiorizado.

Tal como Ann, Arthur é autor de um espaço só seu, um espaço criado dentro do espaço da sua casa. Apaga as luzes do estúdio, cobre a janela embaçada com roupa suja da lavanderia, acende velas; a imagem em gesso de *A Santa Ceia*, tomada emprestada da mãe e colocada dentro de uma caixa de papelão – da qual Arthur remove um dos lados e nos demais corta três ou quatro janelas – provavelmente é sua tentativa de reproduzir o cenário e a atmosfera de *A última ceia*, de Tintoretto (Fig.1):

From the ceiling, like lumpy pink fans, hang rubber dolls that Arthur has collected over the last few months from Queen Street junk shops; the cardboard wings he has made for them droop listlessly from their plump shoulders. For the moment these are ignored, as Arthur focuses his attention on positioning the candle outside the four-inch window. Then, kneeling so that his eyes are level with the small sculptural group, he contemplates the room he has created (p. 63).

Pouco a pouco, Arthur acende várias velas ao redor da caixa, observando o efeito da luz sobre o grupo de gesso, até que sobrem as últimas sete, pouco antes do incêndio. Deste longo processo, recolho dois momentos:

Into this room streams a shaft of yellow, unearthly light. One half of the face of each disciple is illuminated, orange, except for the garish features of Judas. His head is turned towards the window, towards Arthur, towards the candle, away from Christ, whose vaguely menacing face shines like a partial moon in that company. The colours of all the painted clothing –the hideous turquoises and purples – are deepened, enriched, by the tint of fire. Arthur lights another candle and places it behind the rear window he has cut into the box. / When the light moves into the room from the rear window the *Last Supper* amalgamates, becomes an ugly lump, resembles a poorly constructed artificial mountain. Personality disappears. Judas, Peter, John, Jesus, Timothy, Andrew melt into a meaningless mass of flesh and clothing. So much clothing, obscuring everything beneath (p. 63).





Figura 1 – The last supper (1592-1594). 365 x 568 cm.  
 San Giorgio Maggiore, Veneza.  
 Fonte: <http://www.gallery.euroweb.hu>

Passados em revista, os momentos à priori destacados apresentam algumas contradições e confluências dignas de atenção.

Sentindo despertar em si o interesse pela arte e motivado por tantas coincidências que só fazem reforçar essa vontade, a personagem de Arthur se cerca, metodicamente, de todo um aparato material que possa conduzi-lo, de forma bem sucedida, na direção de seu intento: tornar-se um artista. Sensível, reconhece, mais do que nas realizações, o valor do homem simples que foi Tintoretto, como ele apenas o filho de um tintureiro. No entanto, quão rápido o vemos esquecer e desistir, primeiramente do aspecto dual da personalidade do pintor italiano que tanto lhe fascina (a capacidade de ser ao mesmo tempo um homem internamente apaixonado e ainda assim prático com as questões do seu mundo)<sup>76</sup> e por fim de estar engajado, de estar envolvido, para tornar-se tão auto-centrado e indiferente!

Embora a narrativa de Urquhart tenha um foco nitidamente engendrado na questão do feminino, a autora é sensível em apresentar, tal como faz para Ann, essas cenas primeiras da vida de Arthur, para que, na posse das mesmas medidas, possamos interpretar a trajetória

<sup>76</sup> Ou, como diria a Emily ficcional da SNA: “the need for involvement and detachment, for intensity and latitude in human relations” (p. 138).

descrita por cada uma das personagens. Obviamente que o incêndio da juventude de Arthur é um evento marcante em sua história, de caráter até certo ponto aniquilador; porém, lendo na figura do fogo também o simbolismo que marca um ritual de passagem, entendo que esta passagem – da adolescência para o mundo adulto – não é bem sucedida em Arthur da mesma forma como o é para Ann. Arthur sobrevive, e vive (de novo como Tintoretto, ainda que a seu próprio modo), uma vida dedicada à arte. Contudo, nem ele cria sua própria arte nem a arte o liberta emocionalmente, servindo-lhe ou de fuga ou de obsessão.

Tudo nessas primeiras cenas remete ao futuro homem que se torna Arthur – da figura de Judas, marcando o tema da traição, ao dilema constante de lidar com a questão do interno e o externo. E aqui, novamente, não há como ignorar a janela.

DeLamotte (1990) argumenta que com a cena do cômodo assombrado em *Wuthering Heights* Emily Brontë deu ao gótico uma nova face e identidade, por comprimir, num breve período narrativo, uma gama de convenções góticas que teriam servido à Ann Radcliffe por centenas de páginas, e, ao fazê-lo, atinge o efeito de conferir às fronteiras e barreiras da narrativa múltiplos significados, fundido-as umas com as outras. Ou seja, o fazer artístico de Brontë ostenta um caráter visionário.

De tal caráter pioneiro também goza o histórico Tintoretto, um artista que, sem deixar de ser italiano em sua atenção à harmonia e graça, em muito transcende os mestres de sua nação no poder de sugerir o que é estranho e misterioso, aspectos facilmente identificáveis nas telas *São Jorge e o dragão* (na qual retrata um elemento a mais, na figura do corpo caído ao chão) e *A última ceia* (onde o mundo espiritual, na figura dos anjos, coexiste com o mundo material mesmo que este o ignore). De modo que me sinto autorizada a trazer DeLamotte (1990) novamente à cena, não apenas pelo tanto que esses dois artistas representam para as artes nas quais se expressaram, mas também e principalmente pelo que representam para as personagens que os acolheram.

Que a janela que embaça e os discípulos que se mesclam conforme a luz no estúdio de Arthur são emblemáticos do terror gótico, aquele mundo de fronteiras incertas, alteráveis e não-existentes, já sabemos. O dado novo é que o jovem bolsista da Universidade de Toronto (ao qual rondava, tudo indica, um potencial *Outro*, quem sabe até um grande pintor) é surpreendido por um outro *eu* jamais imaginado: aquele de mero intérprete de Tintoretto.

Imbuído do projeto de *tornar-se* e mesmo aparentemente sendo tão zeloso e metódico, o jovem Arthur descuida da lição que o mestre italiano lhe demonstra de várias maneiras, mas que compartilham entre si o traço comum de sugerir o diálogo, a interação, o

envolvimento; quer no exemplo de vida de Tintoretto, quer em sua obra, há sempre espaço para ele e o outro. Exemplos disso (além daquele que o próprio Arthur assinala sobre a personalidade do artista) podem ser visualizados nas telas do pintor: na primeira imagem que Arthur conhece do artista – *Christ washing the feet of his disciples* com a qual ele consegue virtualmente interagir (Fig. 2)<sup>77</sup>, no protagonismo que suas telas exibem entre as coisas deste mundo e de outros mundos (por assim resumir), no uso que Tintoretto faz da luz, acolhendo o claro e o escuro, contraste este também observável entre o ambiente no qual o pintor trabalhava e o que se vê em suas imagens. Aliás, o mesmo Arthur assinala a existência destes dois planos, mas falha em perceber a relação entre eles:

Arthur learns that the apprentice painter hung small wax angels from his studio ceiling [...] and he covets such an environment. Oddly enough, it is not the canals, the romance, the splendour of sixteen-century Venice that he wants. Only the calm interior of young man's studio, its tranquility" (p. 62) / Many of the Tintoretts that Arthur sees in books he has borrowed are filled with wild activity. Cloth and weather, cloth and wind (p. 61).

Arthur sufoca-se, tranca-se em seu estúdio, nega a luz, o lado de fora, o *outro*, rejeitando, por conseguinte, as inúmeras oposições e tensões contidas na hibridez e na diversidade, aqui tangenciando a típica perspectiva introvertida do gótico (mais tarde transformada no também difícil passado que forçosamente lhe volta, quando tem que falar do acidente ou encarar suas mãos). Querendo ser grande, transcender o eu (identificando-se com a aspiração romântica de estar acima e além, como Catherine<sup>78</sup>), perde-se nas chamas de um inferno indiretamente criado por ele, como se ele mesmo se traísse. E se na arte Arthur resulta nem Tintoretto nem pintor, na vida ele também não parece conseguir ser totalmente marido ou amante.

---

<sup>77</sup> Esta sensação descrita pela personagem de Arthur justifica-se plenamente à luz da técnica de Tintoretto. Sua técnica de compor, baseada em diagonais, imprime à suas telas uma idéia de movimento; o espectador é convidado a experimentar a cena, deixando de ser apenas um passivo receptor da mensagem bíblica para tornar-se uma testemunha que consegue sentir (além de entender) esta mensagem, da qual freqüentemente é convidado a tomar parte. "The visual language of Duccio and Tintoretto: a comparative analysis" (MARQUES, 2006).

<sup>78</sup> "Well... never mind! That is not *my* Heathcliff. I shall love mine yet; and take him with me – he's in my soul. And", added she, musingly, "the thing that irks me most is this shattered prison, after all. I'm tired, tired of being enclosed here. I'm wearying to escape into that glorious world, and to be always there; not seeing it dimly through tears, and yearning for it through the walls of an aching heart; but really with it, and in it... I shall be sorry for *you*. I shall be incomparably beyond and above you all" (*Wuthering Heights*, p. 196-97).



Figura 2 – Christ washing the feet of his disciples (1547) 210 x 533  
 Museu do Prado, Madrid.  
 Fonte: <http://www.gallery.euroweb.hu>

Para finalizar, isto que aqui chamo *perda*, DeLamotte chama auto-alienação, resultado da busca do sujeito por algo que está além, mas que lhe é inacessível. Outra consequência desta busca frustrada é o medo do sujeito ter seu *eu* invadido por alguma coisa Outra, externa a ele – o medo de ser íntimo, por exemplo (que já abordei). Um medo, em última instância, também simbólico do compartilhar, de aceitar o outro.

Outra nuance a considerar na não-transcendência da personagem de Arthur é o quanto ele próprio repete o pai em sua ordinariedade, no não sentir, no quanto também se torna *monotemático*, incapaz de falar ou viver outra coisa que não seja Tintoretto, e no fato de que também é portador de uma lesão – o pai e sua perna ferida na guerra, ele e suas mãos feridas no incêndio.

### São Jorge e o dragão

Arthur has pinned St George and the Dragon up on his wall. He spends hours studying it, trying to decipher its messages. In the foreground of the painting, a menacing, hysterical princess is thrust towards him by something she is trying to escape from; her voluminous clothing struggling with her away from the threatening weather, dark landscape, and the languid corpse of a young, nude man. She wants out, she wants to be away, and at certain moments, when Arthur has looked at the painting for too long, he fears that she wants him. What she appears not to want is Saint George himself – a small horseman in the background who is engaged in the act of spearing a timid, lethargic dragon. The dragon is not nearly as frightening as the emotions of the princess. Perhaps she has not even noticed Saint George, so driven is she by the demons that seem to live with her inside those yards and yards of pink silk. Arthur is only a student. He knows next to nothing about women. But looking at the poor, dutiful, underrated saint, and then at this huge whirlwind of a princess, he is certain that the story is all about her (Arthur aos 18 anos, p. 61).

There is something terribly the matter in the painting. The woman – the princess – has just had some earth-shattering news and she is trying – I'm convinced of it – to get out of the painting. / 'Pardon?' Ann laughs / 'No... I

mean it. She is quite frantically trying to escape'. / 'From the dragon?' Ann is recalling the myth. / 'No... the poor dragon, he is not even remotely menacing'. Arthur places his hand, lightly, absently, on Ann's arm. / 'I'm quite serious, she is trying to jump off the canvas. You see – there is something terribly the matter, something that has nothing to do with the dragon and I can't – couldn't ever – figure out what it was' (Arthur adulto, p. 95).

The body of the one who has been abruptly abandoned (p. 91).

Embora a tela de Tintoretto intitulada *Saint George and the dragon* (1560) por si já seja relevante do ponto de vista da expressividade que ostenta dentro da série cultural à qual pertence, a dupla menção à sua existência na narrativa de Urquhart (como comprovam os dois primeiros excertos acima) e mais, sempre pela ótica da personagem de Arthur, fazem dela uma imagem síntese e um alvo potencial de observação na tentativa constante de elucidar a visão da autora no gótico.

Uma análise superficial nos mostra que a tela em questão (Fig.3) pode ser dividida em três planos ou momentos: na parte superior da pintura, há um espaço classificável como divino ou espiritual, onde com algum esforço visualiza-se Deus e seus anjos em intensa atividade; na parte central da imagem, já em terra e muito próximo à água, trava-se uma luta entre São Jorge e o dragão, junto aos quais jaz o corpo seminu de um homem desconhecido; na parte inferior da tela, uma figura feminina, que concluímos ser a princesa (pelas vestes e a coroa), parece querer fugir da cena.

Que diálogo podemos estabelecer entre esses elementos (em Tintoretto) e a trama da SNB (em Urquhart)? Começemos por São Jorge, que dá título à obra.

De acordo com a lenda, Jorge de Anicci, hoje santo patrono da Inglaterra, Portugal, Geórgia, Catalunha, Lituânia e da cidade de Moscou, teria nascido na antiga Capadócia, região que atualmente pertence à Turquia, no ano de 280. No final do século III, o cristão Jorge troca a Capadócia, na Turquia, pela Palestina, vindo a ingressar no exército de Diocleciano. Jorge logo se destaca, sendo elevado a conde e depois a tribuno militar. Tudo ia bem, até que as perseguições aos seguidores de Cristo reiniciaram. O rapaz não quis negar sua fé, fazendo com que Diocleciano se sentisse traído. O imperador, então, condena-o às mais terríveis torturas, mas Jorge consegue vencer a todas elas. Suportando uma dor atrás da outra, o filho da Capadócia suporta as lanças dos soldados, permanece firme sob o peso de uma imensa pedra, obtém a cicatrização imediata das navalhadas que recebe e resiste ao calor de uma fornalha de cal. A cada vitória sobre as torturas, Jorge vai convertendo mais e mais soldados. O imperador, contrariado, chama um mago para acabar com a força de Jorge. O santo toma duas poções e, mesmo assim, mantém-se firme e vivo. O feiticeiro junta-se à lista

dos convertidos, assim como a própria esposa do imperador. Estas duas últimas "traições" levam Diocleciano a mandar degolar o ex-soldado em 23 de abril de 303. Conta-se ainda que o bravo militar matou um dragão para salvar a filha do rei de Selena e todos os habitantes desta cidade da Líbia<sup>79</sup>.



Figura 3 – Saint George and the dragon (1555-1558) 158 x 100  
National Gallery, Londres.  
Fonte: <http://www.gallery.euroweb.hu>

A tela de Tintoretto aparentemente representa um sincretismo dessas lendas, pois nela tanto podemos visualizar a imagem de São Jorge, obreiro de Deus na terra, imbuído de destruir a idolatria a deuses pagãos pelas armas da fé, como também aquela de herói, que

<sup>79</sup> Na lenda do Perseu mitológico, o referido Cavaleiro salva Andrômeda, acorrentada à porta do seu palácio, antes que o dragão a devorasse. Vemos uma cópia fiel desta lenda mitológica na do S. Jorge cristão, que também salva uma princesa acorrentada à porta do seu palácio, na iminência de ser devorada pelo mesmo dragão da lenda anterior. A Igreja a interpreta como sendo o demônio da heresia, o dragão, e S. Jorge como o Inspirado divino. Ambas as lendas não passam de uma alegoria: a princesa acorrentada não é mais do que a Humanidade em evolução na Terra. E o dragão, neste contexto, a ignorância das coisas divinas, da verdadeira sabedoria eterna.

alegoricamente toma para si a tarefa de salvar a donzela, para alguns símbolo da província de onde o Santo extirpara as heresias ou da própria humanidade em evolução.

Passando ao largo desse simbolismo cristão que a imagem de São Jorge suscita conforme as culturas, o dado significativo a sublinhar aqui é como Arthur lê esta obra em dois momentos distintos de sua vida, sem, contudo, jamais obter uma resposta para as indagações que ela lhe provoca no tocante à figura feminina ali presente.

Sem descuidar para o fato de que muitos pintores retrataram a imagem de São Jorge e o dragão (como Ucello, van der Weyden, Sodoma e Rafael)<sup>80</sup>, *nenhum* deles o fez como Tintoretto (com o acréscimo da figura masculina caída ao chão). Entretanto, é a mulher em fuga e as roupas que ela veste o detalhe que mais prendem a atenção de Arthur.

Para Arthur, a princesa da cena é sem dúvida o foco, uma vez que Tintoretto a coloca em primeiro plano; da mesma forma, não o dragão, mas sim ela carrega a significância de terror e perigo pelo turbilhão de emoções que a invadem na fuga. A princípio, essa imagem feminina é percebida por Arthur como ameaçadora e histérica; mais tarde, Arthur suspeita que ela, de posse de notícias terríveis, é impelida a fugir do quadro.

De fato, a porção da cena que retrata a luta entre São Jorge e o dragão sugere um ponto pacífico, já que o dragão, além de totalmente sob controle, tem por seu *algoz* um guerreiro protegido por um escudo superior divino. A princesa, no que concordo com Arthur, é de fato alvo do conflito, mas por razão diversa da sua. Se por um lado pode-se pensar que sua fuga é motivada pela batalha que ela testemunha (razão da morte do homem caído ao chão), por outro não há como negar que seu rosto não exhibe qualquer traço de pavor, e que seu olhar aparentemente se volta para o homem caído ao chão: semivestido com parte das roupas que ela própria usa (em azul), enquanto esta última exhibe uma cor rosa ou avermelhada que também veste São Jorge. Segundo Cunningham (1999), essas cores gritantes parecem enfatizar exatamente as duas personagens (a princesa e São Jorge); a posição arqueada na qual

---

<sup>80</sup> Paolo Ucello (1397-1475): pintor italiano. Ucello fez parte do *Quattrocento* do Renascimento, destacando-se por sua maestria nas pinturas em perspectiva e pela impressão de relevo que deu à pintura, recorrendo para isso ao claro-escuro (*chiaroscuro*). Era obcecado pela perspectiva e passava noites tentando entender o Ponto de fuga. Usava-a para criar uma sensação de profundidade em suas obras e não para narrar histórias. Paolo trabalhou na tradição do Gótico Internacional e enfatizou a cor ao invés do clássico realismo. Rogier van der Weyden ou Rogier de Bruxelles (1400-1464): verdadeiro nome Rogier de la Pasture; foi um dos mais notáveis e importantes pintores góticos flamengos. Sodoma (1477-1549): nome dado ao pintor italiano maneirista Giovanni Antonio Bazzi, que, com suas obras, estabelece uma ponte entre o estilo do final do renascimento e o manierismo. Rafael (1483-1520): mestre da pintura e da arquitetura da escola de Florença durante o Renascimento italiano, celebrado pela perfeição e suavidade de suas obras. Também é conhecido por *Raffaello Sanzio*, *Raffaello Santi*, *Raffaello de Urbino* ou *Rafael Sanzio de Urbino*. (Wikipedia, 2007).

Tintoretto pinta o homem seminu demonstra o momento de sua morte e também indica a situação da qual escapou a princesa.

Tentemos aproximar esta *situação* digna de fuga de que fala Cunningham do universo da SNB em *C.H.*

Numa interpretação baseada em elementos simbólicos (e sem perder de vista a leitura que Arthur faz do quadro), compõem a cena idealizada por Tintoretto aspectos compositivos alinháveis àqueles que temos até aqui considerados góticos: “dark landscape” (p.61), na forma do castelo representado ao fundo, na natureza morta que rodeia as personagens, do mar revoltado que os margeia, encurralando-as; “the threatening weather” (p. 61), *weather* aqui como um amalgamado lexical a insinuar, como sempre, emoções intensas; a interação entre dois mundos (o natural e o sobrenatural, ou o material e o imaterial), que sem dúvida marcam a narrativa pictórica do artista; a presença do medo (que Arthur sente ao ver a mulher, por recear que ela o queira); o contraste entre elementos antitéticos (a atração sexual e o amor espiritual, a pulsão de vida e a de morte, a luta entre o bem e o mal, a fidelidade do santo a Jesus Cristo *versus* a infidelidade carnal de Arthur), e, por fim, mais uma vez, o confuso limiar entre as fronteiras identitárias.

Lenda ou não, o fato é que São Jorge nos lembra que todos nós temos nossos demônios para enfrentar, seja na forma de traumas, de desafios a serem vencidos, do nosso egoísmo ou outras questões que nos afetam a existência. Por este ângulo, o quadro antecipa (e depois confirma) vários aspectos que já foram possíveis rastrear quanto à personagem de Arthur: o homem que tem medo de sentir, de ser realmente desejado, que considera perigoso o mundo das emoções. “Drappery”, uma palavra repetidas vezes citadas na SNB, traduzível por “panos”, “por aquilo que veste e cobre”, é uma das coisas que mais fascina a Arthur na obra de Tintoretto e à qual várias associações podem ser feitas: fazem lembrar o pai de Arthur (de quem este último tanto quis ser diferente), os lençóis que cobriam a ele e Ann (“Ann looks around her at the sheets, the rough sea of the untidy bed. This too, is drapery”, p. 106), por sugerirem intimidade, a proximidade do *Outro*, e, ainda, aludem às possíveis máscaras sociais que usamos, que nos *escondem*, nos *adornam*, nos *protegem* – saudáveis se usadas temporariamente, mas danosas se nos esquecemos de quem somos por trás delas.

Sendo assim, encaminho-me para concluir que a tela *São George e o dragão*, de Tintoretto, torna-se particularmente cara à análise que desenvolvo aqui por contribuir, aliada a outros elementos elencados ao longo deste trabalho, para demonstrar a visão de Urquhart no gótico, ao mesmo tempo que confirma, sinteticamente, outros pontos já demonstrados até o momento.



Em meio às titubeantes impressões que Arthur vivencia diante dessa tela, sua única certeza – “the story is all about her” (p. 61) – é precisa no sentido de endossar, simbolicamente, o foco engendrado que Urquhart imprime à SNB de *C.H.*, já defendido e demonstrado anteriormente também para a SNA.

Os conflitos dramáticos entre luz e escuridão irradiados do céu cintilante da pintura mostram-se emblemáticos dos momentos de lucidez e alienação que o par da SNB experiencia. As diferenças pontuais que habitam a distinta subjetividade masculina e feminina, como também, em particular, daquela constituinte da natureza de Ann e Arthur (resultado de como cada um lidou com suas experiências traumáticas de vida e no quanto hoje se mostram dispostos ou não a continuar engajados no processo de *tornar-se*) estão refletidos na presença dos quatro elementos naturais encontrados na tela (terra, água, ar e fogo, implícito na figura do dragão).

A princesa, vestida na sua própria cor e naquela da dos dois homens que com ela compartilham o cenário, reforça a natureza dialógica do quanto podemos nos construir e reinventar a partir do contato com o outro, sublinhando uma questão de certa forma trabalhada à priori (embora de forma negativa) por Heathcliff e Catherine em *Wuthering Heights* e pela Brontë ficcional da SNA. Dizem as personagens brontëanas a Nelly Dean (uma por vez, em momentos diferentes), respectivamente: “Eu sou Catherine” (Heathcliff); “Eu sou Heathcliff” (Catherine). A Emily ficcional, quando indagada por Arianna sobre quem é Catherine: “Someone I invented. And in some ways she was the invention of someone else I invented and he was her invention. I invented them so that he could invent each other” (p. 63).

Da mesma forma que Catherine e Heathcliff destróem-se e só a geração posterior a eles transcende esse legado de desgraças, Ann (duzentos anos à frente da geração feminina de Arianna), é o ser que transcende, *levada a ver e recolocar em ordem* (em parte pelas mãos de John, em parte por sua própria inquietude de buscar), o confuso universo das suas emoções. Quando Arthur observa que a princesa do quadro talvez nem tenha percebido a presença de São Jorge, é possível concordar sinceramente com ele, se transferirmos, para o plano da narrativa de Urquhart, que o embate travado entre o santo e a fera representam, espiritualmente, aquele difícil passado de Ann (do qual Arthur também faz farte), experiência da qual Ann herda o vermelho da coragem para libertar-se da terrível relação-prisão de unidade e separação anteriormente estabelecida com seu *par*, *fugindo deste quadro existencial* que não lhe serve mais e confirmando o argumento principal dos romances góticos femininos: o impulso de transcender (DeLamotte, 1990).

### 2.6.3 “In unit there is strength<sup>81</sup>”

[...] caiu a chuva, vieram as enchentes, sopraram os ventos e investiram contra aquela casa; ela, porém, não caiu, porque estava edificada na rocha. (Mt 7:25).

Assim como o pranto de Catherine em *Wuthering heights – deixe-me entrar, deixe-me entrar* – verifica-se, em *C.H.*, uma outra constante que, ora verbal, ora imagética, ecoa ao longo das duas partes deste romance, demonstrando a fidelidade de Urquhart à poética do gótico enquanto gênero e, concomitantemente, o quanto a escritora também atualiza este pressuposto compositivo em sua obra: refiro-me às passagens bíblicas. A recente menção à Tintoretto e sua dedicação quase que exclusiva aos temas sacros, gostaria de sublinhar, em muito se afiniza com esta parte da análise. Por fim, ressalto ainda que embora as reflexões que apresento aqui sejam altamente pertinentes também à SNA, comprometo-me em fazer as devidas aproximações entre as duas seqüências no momento oportuno das “Considerações Finais”, ainda que seja inevitável, antes disso, trazer um ou outro traço da história de Arianna ao instante analítico reservado à história de Ann.

Anjos, anjos caídos, anjos da guarda, demônios; imagens de culpa, adultério, martírio, penitência, purificação; momentos de comunhão, de ascensão de virgens, de descidas ao inferno, de fé, de peregrinação; paz e tormento; entre-espacos de purgatório e limbo, de choro e ranger de dentes, ou totalmente paradisíacos; vida, morte, vida além da morte, renascimento, salvação: tudo isso emana da narrativa aqui em apreço, tratado de forma muito delicada na visão de Urquhart e atendendo, como sugere a fórmula gótica, ao uso do sobrenatural como função de sua preocupação com o não-racional (Northey, 1976).

Na SNB, ou, por assim dizer, no espaço da realidade material conhecida, por *não-racional* entendo que respondem todas aquelas questões alusivas não só ao mundo das emoções como a outros universais humanos, que, conforme compilação de Brown (2000), incluem, também, o medo, os gestos, os mitos, a esperança, os sentimentos morais, a mediação de conflitos, a distinção entre o bem e o mal e entre um estado normal de um anormal, a territorialidade, a própria narrativa, as noções lógicas de parte e todo, de oposto, enfim, apenas para ficar com os mais pertinentes junto ao texto de Urquhart.

Freqüentemente as histórias góticas apresentam personagens planas que enfatizam certas qualidades simbólicas (Northey, 1976). Sem qualquer intenção reducionista no que concerne à personagem de John Hurtley, acredito que esse seja um viés adequado para

---

<sup>81</sup> Frase de John Hartley. *C.H.*, p. 136.

abordá-lo, do contrário ele pareceria, como vulgarmente se ouve, *bom demais para ser verdade*.

Se Emily Brontë significa para Ann o que Tintoretto significa para Arthur, então é justo pensar que John está para Ann assim como a Emily ficcional está para Arianna. Este homem, que como visto encarna os papéis de ex-moleiro, jardineiro e contador de histórias (entre muitos outros), personifica também, quando em contato com Ann, um misto de enfermeiro e anjo da guarda.

Na epígrafe que descortina o último momento do romance, “Revenants”, Urquhart cita parte do poema “Come death”<sup>82</sup>, da inglesa Stevie Smith (1902-1971), que diz:

[...] Oh would that I were a reliable spirit careering around  
Congenially employed and no longer by *feebleness*<sup>83</sup> bound  
Oh who would not leave the flesh to become a reliable spirit  
Possibly traveling far and acquiring merit [...]

Se por um lado a mensagem do fragmento mostra-se cara aos personagens da SNA (lembrando que Arianna *não morre* e que Jeremy decide *purificar-se* num exílio/suicídio voluntário no Ártico), por outro a materialidade autoral por trás do poema o é para as personagens da SNB (em especial Ann e John), pois Smith não é apenas um nome ao qual a crítica associa o feito de escrever romances e poemas; a escritora é também lembrada como *the care-giver poet*, ou, em português (ainda que em muito subtraindo do que há de especial no termo), algo como *a poeta amorosa, a poeta cuidadosa, zelosa*, uma espécie de anjo.

Stevie Smith cresceu em casa de uma tia, pois o pai fugira para o mar e a mãe morrera ainda muito jovem. Sua vida inteira foi vivida ao lado dessa mulher, razão pela qual Smith abdica de trabalhar fora de modo a prover-lhe cuidados em tempo integral. Todos os anos passados junto à tia inválida dão a ela uma profunda compreensão não somente da responsabilidade que recai sobre quem cuida de alguém, mas também das alegrias daí advindas – matéria-prima que, além do tema da morte, dá corpo a muitos dos seus poemas<sup>84</sup>. Embora sua primeira publicação date de 1936, Smith só se populariza entre a década de 1950 e 1960. A dupla carreira como poeta respeitada e aquela de *enfermeira* não remunerada não a impedem de conhecer o sucesso, e ela recebe a “Queen’s Medal for Poetry” em 1969, dois anos antes de sua morte.

<sup>82</sup> Não foi possível localizar a data em que o poema foi escrito, apenas o volume do qual ele faz parte, que é de 1978. Smith S. *Selected Poems*. London: Penguin Books; 1978.

<sup>83</sup> Ênfase de Jane Urquhart no original.

<sup>84</sup> Smith, inclusive, é dona de uma frase que muito a aproxima da Emily Brontë ficcional da SNA: “People think because I never married, I know nothing about the emotions. When I am dead you must put them right. I loved my aunt.” (Williams, 1991, p.38-49).

Esta figura evocada por Urquhart está presente, de muitas formas, na personagem de John Hartley, que se desdobra entre o homem que recita poemas e aquele que cuida de Ann desde a primeira vez que a vê, quando ela ainda lhe é estranha.

Ann foge para os pântanos ingleses a pretexto de escrever seu livro sobre o vento, mas de fato chega lá emocionalmente ferida, rejeitada por Arthur. A pneumonia que a coloca de cama, neste sentido, não chega a surpreender se vista do ângulo de que seu corpo apenas externaliza, materialmente, uma falta de saúde que é antes de mais nada emocional.

Perdida a caminho dos lugares inspirados por *Wuthering heights*, Ann confunde-se com as ovelhas reais da paisagem, e, assim como elas, é reconduzida por John, a partir dali, a reencontrar o seu caminho, sem *desgarrar-se* irreversivelmente. Doente, escuta de John a leitura dos salmos e das tantas histórias que ele, ao pé da sua cama, estrategicamente escolhe, como se fossem parábolas a operar simbolicamente sobre as dores de Ann. De certa forma, ele estimula nela uma reação mais compassiva à experiência humana, que acaba por abrir caminho para uma carreira de escritora mais bem-sucedida. Sua influência, contudo, de modo algum subverte o tema feminista; Hartley, que passou toda sua vida nos pântanos ingleses, é uma figura brönteana em termos de sensibilidade e imaginação. Ao contrário dos demais personagens masculinos de *C.H.*, que são auto-centrados, ele detém uma ternura, uma natureza intuitiva sensível à maré e ao fluxo dos impulsos e necessidades humanas. Precisamente por esta razão não surpreende que John aceite com relativa facilidade a ida de Ann à Veneza (não sem uma dor que não chega a manifestar), para o encontro com Arthur. É preciso testar, de alguma maneira, se a *paciente* está curada, se a *pupila* aprendeu a lição.

Longe de John, após a dolorosa conversa com Arthur (na ocasião em que este lhe revela sobre suas mãos), Ann, felizmente, dá sinais deste amadurecimento quando liberta-se emocionalmente do amante:

During the long night, while Arthur sleeps, Ann sits near the window at the little wooden stable, one small light washing over all his scattered notes. As the hours advance, the air calms and clears, and she, glancing at the unconscious man, is at last able to see his fragility and his imperfection. His age. The obsession is breaking, is falling away. She hears Arthur's breath, helpless, lost in the rhythms of sleep, while the night hours fill the space that has always existed between the man that he is and the woman that she is. The space that she has refused to acknowledge. The space that Arthur has had to cross each time they met. Ann thinks of how Catherine described her adolescent dream in *Wuthering Heights*; how she knew that heaven was not her home. Ann can practically see this dream, in which angry angels toss a young girl out of the clouds and down onto the unreclaimed moor, as if the body were weather itself. Catherine asleep, her mind falling through air, the angels receding. And then the crash, the awakening. The real, the painful joy. All through the night Ann falls, falls to earth, just as if certain angels had taken it upon themselves to toss her out of an inappropriate heaven.

Everything she sees is draining downwards; the dim furniture, roses on the wallpaper, curtains, bedclothes. She can actually feel her own body gain texture, substance; the miracle of gravity guiding her towards solidity and weight. The city beneath her is rumoured to be sinking as well. She imagines it shifting and settling under her newly acquired weight. How the real earth holds, embraces, reclaims these built things; Tintoretto's painted tantrums or her own frail palace of romance. The man the built and this breathing form This life [...]. By dawn Ann has completed her descent, has fallen back into the world. She watches as the grey light turns to gold, fills with wind, parts the white curtains and dances towards her on a rug whose patterns she has never seen until this moment. She pictures herself an Elizabeth, a Magdalene, alone, surrounded by vital light and tumultuous weather – a still figure in a frantic landscape. She can keep it all: the idea of this man, this city, the ancient moor wind – even the currents of the highway with its clouds of fumes and thunderous noise, keep everything in the manner of painted saints, with patience, near trembling streams under glistening trees. The difficult love. The troubled awakening weather (p. 238-39).

A imagem de anjos caídos novamente é acionada aqui, a primeira vez tendo sido quando Arianna pula do balão, na SNA. Agora, no entanto, tomar consciência de si mesma, de que pode ocupar um lugar efetivamente seu e descobrir que pode ser amada não custa o preço de uma vida, embora o processo seja igualmente doloroso. Tem fim a tenebrosa condição de estar junto sem ser uma unidade, de bater numa porta que nunca se abre, até que, afinal, a própria consciência de que não é preciso bater (*let me in, let me in!*) seja substituída pela de que o mais importante é *abrir a sua porta...*; a noção de *heaven*, de pertencimento, e até do que seja amar, afinal, passada a limpo. Plenitude. Ann plena – acordada, em tempo, de um sonho ruim, ainda do lado de cá da vida, com tudo a que tem direito (teto e tempo todos seus). Se Arthur prefere carregar uma cruz, ela prefere viver.

De volta à terra de Emily Brontë, onde John a espera, Ann é levada pela mão calosa e experiente dele para perto do fogo para lhe ouvir dizer: “I knew you would come back for the story of the sky” (p. 247). John, que à maneira de Sherazade, sempre interrompe as histórias no lugar certo, para garantir o dia seguinte; John, que apesar de ter tido todos os livros da juventude queimados no incêndio do moinho, carrega na memória todas as histórias que o pai lhe contara, lançando mão delas, à maneira de Stevie Smith: “with a poem you can carry it round while you're doing the housework” (*apud MacKNIGHT*, 1998, s/p).

No todo, pode-se argumentar que também na SNB testemunhamos um *Bildungsroman* na personagem de Ann, operado (não só, mas principalmente) através da figura de John e seu sutil método de ensino. De forma análoga à *Wuthering Heights* (1847), também aqui visualizamos o desnível social entre os parceiros amorosos, mas, numa reviravolta gótica de perspectiva feminina, por assim dizer, esta diferença não representa

qualquer foco de impedimento nem resulta em tragédia, muito pelo contrário: a alteridade mostra-se bem-vinda.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Este trabalho de dissertação de mestrado propôs um estudo do romance *Changing Heaven* (1990), da canadense Jane Urquhart, em sua relação com o romance gótico de autoria feminina. Para tanto, parti de três questões: quais são as origens do gênero gótico feminino e como ele se movimentou historicamente até à contemporaneidade? Que relações podem ser estabelecidas entre *Changing Heaven* e outras obras do gótico feminino na tradição do gênero, no Canadá anglófono? De que forma o romance *Changing Heaven* dialoga com ou revisa a linhagem/ancestralidade de romances góticos de autoria feminina?

A resposta à primeira questão aponta que o gótico de autoria feminina surge como uma reação à fórmula masculina para o mesmo gênero.

Treze anos após a publicação da primeira obra a fazer uso do termo *gótico* – *The Castle of Otranto, a gothick story* (1764), de Horace Walpole (1717-1797) – Clara Reeve (1729-1807) visivelmente apropria-se do subtítulo walpoliano e apresenta a *sua* versão de um romance gótico, publicando *The Old English Baron, a Gothic story* (1777). A própria Reeve assim se manifesta, abertamente, no prefácio à primeira edição da obra:

[...] Esta história é produto de *The Castle of Otranto*, escrita segundo o mesmo esboço, numa formatação que visa a unir as circunstâncias mais atrativas e interessantes do romance heróico e moderno, ao mesmo tempo em que assume uma natureza e atitude toda próprias, que diferem de ambos; distingue-se pelo nome de História Gótica, como reflexo de períodos e características góticas. As histórias de ficção são, desde sempre, fonte de prazer em vários países, seja através da tradição oral (naqueles mais bárbaros), seja através da escrita (naqueles mais civilizados); e embora algumas pessoas de bom senso e conteúdo intelectual as tenham condenado indiscriminadamente, eu me arriscaria a afirmar que mesmo aqueles que muito as desprezam sob uma determinada forma as receberão e acolherão de outra [...]. A História representa a natureza humana tal como ela é na vida real, mas aí, quase sempre na forma de melancólico retrospecto! O romance exhibe apenas o lado afável do quadro; revela os traços que são agradáveis e lança um véu sobre os defeituosos: a humanidade naturalmente se agrada do que satisfaz à sua vaidade; e a vaidade, como todas as outras paixões do coração humano, pode tornar-se subserviente a bons e úteis propósitos. Confesso que se pode incorrer num abuso do romance, tornando-o um instrumento de corrupção dos modos e morais da humanidade; o mesmo pode acontecer com a poesia, com as peças de teatro, com todo tipo de composição; mas isso não faz senão provar o antigo provérbio recentemente

resgatado pelos filósofos mais eminentes, ‘que toda coisa mundana tem dois lados’. A primeira tarefa do romance é estimular a atenção; a segunda, direcioná-la para alguma finalidade útil, ou pelo menos inocente: feliz do escritor que atinge ambos estes pontos, como Richardson! e não menos afortunado ou merecedor de elogio aquele que é bem sucedido apenas no último, provendo o leitor de entretenimento! [...] Tendo, de certa forma, apresentado meu projeto, gostaria de transpor a questão para reconduzir meu/minha leitor/a ao foco de *The Castle of Otranto*, uma obra que, como já observado, constitui uma tentativa de congregar os vários méritos e encantos do Romance heróico e o do moderno. Para atingir esta finalidade, faz-se necessário uma medida suficiente do maravilhoso, para estimular a atenção; o suficiente, também, dos modos da vida real, para conferir um ar de probabilidade à obra; e suficiente do patético, para comprometer o coração em seu nome. O livro que mencionamos é excelente nos últimos dois pontos, mas apresenta uma redundância com relação ao primeiro; o início estimula a atenção fortemente; a condução da história é hábil e prudente; as personagens são admiravelmente construídas e sustentadas; a expressão é polida e elegante; contudo, mesmo em face a todas essas brilhantes vantagens, o romance sobrecarrega a mente (embora não o ouvido), e a razão é óbvia: o mecanismo é tão violento que destrói o efeito pretendido de excitar/estimular. Tivesse ele se mantido no limiar do provável e ter-se-ia preservado o efeito, sem perder [aquele] mínimo detalhe que estimula ou retarda a atenção<sup>85</sup>. (REEVE, 1777, s/d).

---

<sup>85</sup> “This story is the literary offspring of *The Castle of Otranto*, written upon the same plan, with a design to unite the most attractive and interesting circumstances of the ancient Romance and modern Novel, at the same time it assumes a character and manner of its own, that differs from both; it is distinguished by the appellation of a Gothic Story, being a picture of Gothic times and manners. Fictitious stories have been the delight of all times and all countries, by oral tradition in barbarous, by writing in more civilized ones; and although some persons of wit and learning have condemned them indiscriminately, I would venture to affirm, that even those who so much affect to despise them under one form, will receive and embrace them under another [...]. History represents human nature as it is in real life, alas, too often a melancholy retrospect! Romance displays only the amiable side of the picture; it shews the pleasing features, and throws a veil over the blemishes: Mankind are naturally pleased with what gratifies their vanity; and vanity, like all other passions of the human heart, may be rendered subservient to good and useful purposes. I confess that it may be abused, and become an instrument to corrupt the manners and morals of mankind; so may poetry, so may plays, so may every kind of composition; but that will prove nothing more than the old saying lately revived by the philosophers the most in fashion, "that every earthly thing has two handles." The business of Romance is, first, to excite the attention; and secondly, to direct it to some useful, or at least innocent, end: Happy the writer who attains both these points, like Richardson! and not unfortunate, or undeserving praise, he who gains only the latter, and furnishes out an entertainment for the reader! [...] Having, in some degree, opened my design, I beg leave to conduct my reader back again, till he comes within view of *The Castle of Otranto*; a work which, as already has been observed, is an attempt to unite the various merits and graces of the ancient Romance and modern Novel. To attain this end, there is required a sufficient degree of the marvellous, to excite the attention; enough of the manners of real life, to give an air of probability to the work; and enough of the pathetic, to engage the heart in its behalf. The book we have mentioned is excellent in the two last points, but has a redundancy in the first; the opening excites the attention very strongly; the conduct of the story is artful and judicious; the characters are admirably drawn and supported; the diction polished and elegant; yet, with all these brilliant advantages, it palls upon the mind (though it does not upon the ear); and the reason is obvious, the machinery is so violent, that it destroys the effect it is intended to excite. Had the story been kept within the utmost verge of probability, the effect had been preserved, without losing the least circumstance that excites or detains the attention”. REEVE, 1777, s/p. Disponível em <[http://www.litgothic.com/Texts/old\\_english\\_baron.html](http://www.litgothic.com/Texts/old_english_baron.html)>. Acesso em 24 jan 2007.



Os romances góticos surgem, como observamos antes, num momento histórico que testemunha o enfraquecimento dos medos religiosos, apresentando-se, pois, enquanto narrativa, como uma tentativa de envolver emocionalmente os/as leitores/as de modo a provocar uma reação ou de terror ou de horror, e que é, em última instância, um mecanismo gerador de prazer (ANDREWS, 2001). A crítica de Reeve à Walpole reside exatamente aí: na obtenção do efeito desejado, no lapidar da forma. Segundo a romancista, é bem possível conceber alguns dos elementos propostos por Walpole no romance escrito por ele (tais como a aparição de fantasmas ou a presença de um elmo encantado), desde que eles se mantenham dentro dos limites do crível. Uma espada tão grande que requer cem homens para levantá-la, um elmo que com seu próprio peso abre uma passagem no pátio para uma galeria abobadada grande o bastante para que um homem a atravesse, uma pintura que abandona a moldura ou o esqueleto de um fantasma no capuz de um eremita destroem o trabalho da imaginação, justamente quando a expectativa do/a leitor/a está tensionada ao máximo (REEVE, 1777). E essa quebra de expectativa, causada pela tamanha inverossimilhança do mundo criado na obra de Walpole, frustrantemente conduz o leitor/a ao riso, em função do terror que se transforma em ridículo. Por esta razão, Reeve acredita que seria possível compor uma obra baseada no mesmo esquema, mas na qual tais *defeitos* fossem evitados, e diz-se arriscar no projeto de *The Old English Baron* na promessa de atentar à sua composição. Note-se, também, que o texto do prefácio da escritora sinaliza para a poética de um gênero novo, um híbrido entre o romance heróico e aquele do próprio romance moderno, na época ainda bastante recente; que ela se preocupa com a questão da recepção dessa obra, tangenciando a noção de sistema (conforme pensada por CANDIDO, 1979), segundo a qual são necessários leitores/as para que exista o/a escritor/a; e, em última análise, que ela reconhece o estatuto de objeto artístico da literatura, em sua estética e finalidade próprias, em contraste àquele da história.

A partir dela, como constatamos, várias inglesas se lançam ao ofício da escritura de romances dessa natureza, algumas com maior ou menor talento mas encontrando, na escrita, uma forma de sobreviver financeiramente (e livrar os maridos endividados da cadeia) graças à boa aceitação dessas obras junto ao público leitor. O gênero se populariza e se consolida como uma ficção predominantemente escrita por mulheres, das quais Ann Radcliff constitui um dos maiores expoentes e, depois dela, as irmãs Brönte, o que leva Ellen Moers a cunhar, em 1977, o termo *gótico feminino*.

Numa análise diacrônica mais incisiva, DeLamotte (1990) contribui com duas outras razões para o gênero gótico ter se tornado tão mais poderoso na pena feminina.

A primeira delas reside no fato de que o gótico feminino esteve, desde o início, obcecado com a inter-relação entre as restrições sociais e psicológicas no que concerne à liberdade das mulheres de tornarem-se conhecidas através do ato de dizerem *eu*. A segunda observa que o gótico escrito por mulheres participou apenas parcialmente da visão do *outro* maléfico na forma de uma versão disfarçada do eu. Esta visão é tida como a marca característica do gótico mais sofisticado e mais psicologicamente perspicaz, especialmente por parte daqueles críticos que colocam as obras escritas *por* e *sobre* homens no centro do cânone gótico. Certas convenções do gótico escrito por mulheres de fato apontam para o receio das escritoras de um *eu* desejoso e insatisfeito enterrado mesmo dentro das mulheres boazinhas – um *eu* que as ideologias contemporâneas da condição feminina não as permitiriam admitir abertamente. Na verdade, a matéria do medo no gótico feminino representa, sempre, um disfarce para a raiva. Por outro lado, uma das fontes principais dessa raiva é a percepção de que o *outro* maléfico que a heroína gótica enfrenta não é, de forma alguma, um *eu* oculto e sim exatamente o que ele aparenta ser: um *outro* que é profundamente alheio e hostil às mulheres e aos seus interesses.

Conforme aponta o estudo de Smith & Wallace (2004), o gênero gótico feminino permanece alvo de interesse da crítica e das escritoras que, atualizando suas instâncias compositivas, lançam mão dessa moldura para questionar posições aceitas na sociedade. O mais importante a frisar aqui é o quanto este gênero, assim como qualquer outro, será pontuado pelas marcas do que lhe é culturalmente específico (HOWARD, 1990), no que visualizo uma *deixa* para dar atenção ao segundo questionamento norteador desta pesquisa.

Que relações podem ser estabelecidas entre *Changing Heaven* e outras obras do gótico feminino na tradição do gênero, no Canadá anglófono?

A julgar pelo teor dos romances das nove romancistas anglo-canadenses elencadas a partir do item 1.6 deste trabalho, a resposta a essa pergunta bifurca-se nos quesitos estético e temático. Começando por este último, constato que Urquhart, assim como suas conterrâneas, faz uso da moldura gótica para abordar temas que, além daqueles que sublinham a questão feminista, preocupam-se em discutir questões muito próprias da sua cultura. Passando alguns desses nomes e temas em revista, temos, em Montgomery, a busca da imaginativa menina-adolescente por auto-conhecimento que resulta em libertação da autoridade adulta e sucesso no confronto homem-mulher (Urquhart, leitora, de Montgomery, também aborda o mesmo em *C.H*); em Watson, a ênfase sobre a figura sombria da existência; em Laurence, a questão da voz, do eu bloqueado, da luta da mulher para pertencer a uma comunidade discursiva; em Munro, o terror, a repressão, a loucura e a morte, também sublinhando as profundezas da

natureza humana, a repressão dos sentimentos, o familiar tornado não-familiar; em Engel, um impulsionar da experiência feminina para territórios menos plácidos, que fogem, através do gótico, do imperialismo e da masculinidade, rejeitando a figura castrada da mulher e misturando o abjeto ao tabu, recuperando, como positivas, experiências ou elementos que foram excluídos da ordem simbólica; em Robinson, a ameaça de morte, a negociação do seu próprio senso de ambivalência a respeito do seu lugar no mundo como mulher Haisla (nativa). O quesito estético, contudo, é tão ou mais significativo do que o temático, uma vez que Urquhart, em conjunto com essas escritoras canadenses, confirma Howard (1990) na constatação de que a ficção intitulada *gótico canadense* se constrói a partir de símbolos, imagens, paisagens tipicamente nacionais. Consideremos o aspecto do local, por exemplo, que é central para a construção da narrativa gótica: o mito do território selvagem canadense como emblema do indômito terreno das emoções, espelhando tanto o mundo exterior quanto a paisagem interior da psique, o branco como a paisagem do eu (alienado, aniquilado), a ameaça do *outro* na possível presença das feras nos bosques canadenses, a sublime paisagem das cataratas do Niágara que aprisiona e aliena o eu, a aridez da região rural entre-montanhas como emblema da esterilidade interna de personagens, o norte canadense retratado não como sendo necessariamente perigoso apenas por ser inexplorado, o poder do mundo espiritual nativo, enfim... Todas essas *cores locais* habitam o imaginário das escritoras e transformam-se em potenciais símbolos de representação, capazes de conferir, através do aspecto territorial, do local de enunciação, traços distintos à ficção gótica por ela produzidas.

*De que forma o romance Changing Heaven dialoga com ou revisa a linhagem/ancestralidade de romances góticos de autoria feminina?*

*Changing heaven*, como minudentemente tentei demonstrar através das análises intertextuais que acompanham ambas as suas seqüências narrativas, é um romance que explicitamente interage e negocia com toda uma galeria de escritoras pioneiras no gênero hoje conhecido como gótico feminino. A ocorrência deste diálogo, por um lado natural, verifica-se porque “os livros continuam uns aos outros, apesar do nosso hábito de julgá-los separadamente” (WOOLF, 1929, p. 89). Porém, é preciso salientar que traços distintos e especiais pontuam este diálogo do início ao fim no romance de Urquhart. Ao contrário do cânone ocidental masculino, onde a exigência é de um movimento de comparações e superações – segundo a proposta sobre influências e angústias de Harold Bloom (1991) – aqui o diálogo se dá como uma verdadeira conversa íntima, numa interlocução afetiva e fundamental para todas as leitoras/escritoras envolvidas. Assim, a possibilidade de compartilhar experiências semelhantes que se repetem, tanto nas situações de dificuldade

como nas de ousadia entre elas, cria o vínculo, o traço identitário, laço fundamental para a criação de uma linhagem, de uma ancestralidade onde as mulheres podem figurar como modelos afirmativos e importantes para outras mulheres. Além disso, o gótico, como moldura literária, tem se mostrado particularmente caro às escritoras que procuram uma *forma* de exprimir protesto, raiva, terror e até humor (FLEENOR, 1983), razão que torna *Changing Heaven* – nos seus silêncios, segredos, inversões e invocação de várias referências intertextuais – uma tradução multivocal da complexa identidade feminina. Do geral para o particular, o momento histórico de Uruhart e o local de onde fala contribuem não só para conferir cores próprias à sua narrativa como também ao discurso feminino anglo-canadense como todo.

*Vis-à-vi* às primeiras publicações inglesas de autoria feminina para o gênero ora em análise, é perfeitamente possível constatar a atenta observância de Urquhart às instâncias que, afinal, caracterizam o gótico como um estilo narrativo distinto. A figura feminina, por exemplo, segue ou sendo a órfã virginal entregue ao poder de uma figura masculina que deveria servir-lhe de tutor (como é o caso de Arianna e Jeremy), ou, ao contrário, é retrabalhada de modo a contar pelo menos com sua mãe para que possa entender-se com ela (conforme ocorre com Ann). A questão do espaço, central à diegese gótica e que tantas vezes é reflexo do turbilhão mental de alguma personagem (em geral, do vilão), é, sem dúvida, uma das instâncias compositivas mais ricas em *Changing Heaven*, presentificada tanto no balão (espaço do tipo uterino e muito relevante para a heroína gótica) como nos vários cenários alvo do deslocamento de Ann, que dirá, muito orgulhosamente aos ingleses em New Yorkshire, “I’m Canadian” (p. 183). O *quarto branco*, símbolo de um mundo edênico associado a um passado infantil inocente do qual a arquitetura constitui um anverso terrível, pois que também é emblemático de algo perdido pelo vilão (como a inocência ou a esperança ou a vontade nula de brigar pelo processo de *tornar-se*). A estrutura de aprisionamento, antes contida em alguns desses espaços, agora transcende as paredes materiais da casa ou do quarto para fazer-se sentir dentro das relações estabelecidas entre os pares, ou, ainda, dentro de alguma outra limitação imposta à heroína e da qual, a princípio, ela não consegue se libertar (um silêncio imposto, uma subjugação sexual, etc). A mescla entre fantasia e realidade permanece, mas sempre fiel, apenas para lembrar Clara Reeve, aos limites do crível, sob pena do/a autor/a comprometer a tensão construída e perder o/a leitor/a (a tentativa, agora, é corromper, através da fantasia, os modos *realistas de ver*). Os *duplos*, como forma de desestabilizar a fixidez do caráter identitário, que revelam, em última instância, as fluidas fronteiras que o constitui. A clássica descoberta do *cômodo secreto*, representada, em *Changing Heaven*, por um lugar na mente ou

na subjetividade da protagonista que a liberta, ao menos espiritualmente, do cárcere físico (Arianna). *As emoções exageradas, os espaços subterrâneos* (da casa ou daquelas obscuras zonas psíquicas às quais o eu não tem acesso), o amante misterioso, o eu bloqueado, as confusas fronteiras entre vida e morte, os múltiplos narradores, a culpa e a vergonha, as ameaças sexuais, enfim... Tudo isso está indubitavelmente presente no romance de Urquhart, com destaque para o resgate da experiência feminina no tocante à sexualidade (aspecto geralmente excluído da ordem simbólica), mas ainda assim sentido de forma alienante, pois que as heroínas ou não têm direito de *não* exercer sua sexualidade (Arianna) ou a exercem de forma emocionalmente destruidora (Ann), fato que ainda as priva de outras vivências típicas do feminino como a maternidade. De forma análoga a toda narrativa gótica, estão lá a ansiedade da auto-defesa, da busca pelo conhecimento, a repetição e a transcendência, razões que tornam quase toda narrativa gótica um *Bildungsroman* (DeLamotte, 1990). Não obstante a ainda ausência da experiência do maternar e a constatação das inegáveis relações sexuais alienantes (pelo menos até que Ann conheça John), em *Changing Heaven* Urquhart encontra formas alternativas de elevar suas protagonistas à condição de sujeito, seja quando dá a uma o direito de não morrer na ignorância sem encontrar-se com sua verdade e reconciliar-se com seu passado, seja quando, no caso da outra, compensa toda a angústia da busca com o ato dignificante de tornar-se uma artista. Os vilões agora são ambivalentes: provocam-nos medo e pena, convidando-nos, no papel de leitores/as, a questionarmos nossos próprios conceitos de *bem e mal*.

Para DeLamotte (1990), toda essa repetição (ainda que atualizada) dos aspectos compositivos do gótico feminino servem a uma dupla e contraditória função: imitam a *circularidade claustrofóbica da vida real das mulheres*, ao mostrar que elas devem enfrentar os mesmos terrores repetidamente, fazendo a mesma coisa de novo e de novo, e sugerem, através do que se vê nos romances góticos, a *inescapável vitimização das mulheres em geral*, ao apresentar múltiplas vítimas femininas a quem as mesmas coisas acontecem repetidas vezes. O romance de Urquhart, embora exalte a causa feminista valorizando todo o potencial feminino de superação (principalmente através da arte), não nega ufânica e utopicamente esta realidade ainda menos privilegiada do subalterno feminino, mas expressa toda uma esperança de resistir e identificar-se. Neste sentido, talvez a própria forma labiríntica de *Changing heaven*, tão cara à fórmula gótica, constitua uma metáfora do tortuoso e difícil caminho que trilhamos, como espécimes femininas, na busca por igualdade, visibilidade e respeito. Caso não, que fique registrado então que as formas artísticas não convencionais que Urquhart

freqüentemente adota em seus romances desloca, movimenta seus/suas leitores/as tanto quanto mobiliza suas personagens, convidando-nos, de certa forma, também a transcender.

Cumprida a tarefa de abordar em âmbito particular cada uma das duas seqüências narrativas de *C.H.*, objetivando, através dessa estratégia, não só tornar a análise metodologicamente viável como também valorizar a autonomia compositiva e temática que as sustentam, é chegado o momento de pensar-lhes, finalmente, como um todo coeso e portador de sentidos, em respeito ao projeto de escritura idealizado por Jane Urquhart.

Colocadas lado a lado, as duas histórias que compõem o romance aludem aos caros temas da identidade, da alteridade, da memória e do processo de criação artística, sobre os quais gradativamente discorro na medida em que tanto procuro considerar a relevância da moldura gótica adotada por Urquhart para sublinhá-los, como também responder as questões norteadoras deste trabalho de pesquisa.

*Changing heaven* é uma obra que abertamente dialoga com um dos maiores romances góticos de autoria feminina já escritos, um romance que, no curso da linhagem inglesa daquelas narrativas, inovou não apenas no foco temático mas também no estético: *Wuthering Heights* (1847). Ao eleger por principal matriz narratológica a obra brönteana (além dos outros intertextos secundários com os quais interage), acredito que Urquhart reconhece o pioneirismo da série inglesa – em especial na figura exponencial de Emily Brontë – para o gênero hoje conhecido por gótico feminino, ao mesmo tempo em que nos diz da atualidade dessa obra, a atualiza e também vivencia um processo de conscientização ou de resconscientização de sua própria escritura. É de se esperar que então resulte, desta conversa secular que resiste ao tempo e transcende espaços, um fazer literário que, bebendo da fonte da tradição em seus pressupostos estéticos e temáticos, dá corpo a algo que esta pequena incursão científico-acadêmica tenta descobrir, caracterizar e cercar, e que atende pelo nome de gótico feminino canadense.

Duzentos anos separam Arianna de Ann, e o trajeto de vida (e morte) descrito pela balonista (preservado como memória na personagem de John Hartley) ainda tem algo a dizer à moderna pesquisadora dos ventos. Juntas, as duas personagens fazem lembrar contemporâneas *Catherines*, que, na ânsia de serem amadas, *apaixonam-se* pela construção que fazem do *outro* acidentalmente despencado em suas vidas. Contudo, embora a Emily ficcional de *C.H.* verbalize que a *sua* Catherine jamais descansaria em seu livro (nem mesmo depois de morta, ao que tudo indica), constatamos que Urquhart, assim como a Brontë histórica, parece não desejar a mesma sorte para sua heroína: na ficção construída por Brontë, a segunda Catherine, filha da primeira, é responsável por reconciliar o presente e o passado da

sua linhagem; naquela concebida por Urquhart, a personagem de John – no papel de veículo, de portador para a voz que vem de um “upstairs room” – também restabelece a ordem simbólica: Arianna, que não chega a ficar *vagando, perdida*, graças a tutela de sua amiga fantasma, desvanece-se ao encontrar sua verdade e sua paz através da história que ele conta; Ann, ou o *feminino* da mesma linhagem de uma geração posterior, encontra-se com a sua paz e a sua verdade também, ouvindo a mesma história, com a diferença de que sente-se ganhando corpo, substância.

No prefácio de *C.H.*, encontramos o seguinte texto:

She wants to write a book about the wind, about the weather. She wants the words *constancy* and *capriciousness* to move in and out of the sentences the way a passing cloud changes the colour of the page you read outside on a variable day. She wants there to be thunder, then some calm, then some thunder again. She wants to predict time in relation to change and to have all her predictions prove wrong. She wants recurrence. That cloud that looks like a face of a man you might fear or love – she wants that cloud to appear on the horizon, then disappear, then appear again. She wants to be forced indoors by tempests and driven into air by heat, to be caught miles from shelter by a squall. She wants to see the Great Lake altered by the activity of the sky, to see a still moorland reservoir develop white-caps for the first time in its life, to look the spines of animals whose fur is being blown in the wrong direction; to see their eyes reflect rain, sleet, snow. She wants the breath of the wind in her words, to hold its invisible body in her arms. She wants the again and again of the revenant, the wind – its evasiveness, its tenacity, its everlastingness. ‘We are blessed and cursed by the wind here’, one of the villagers might say to her, shouting to make himself heard above the gale. And in the weeks, the months to come, she will change her mind about the wind, as often as the wind itself will change its mind about the organization of the sky or how much further it should twist the trees [...]. She wants to write a book about disturbance; about elements that change shape but never substance, about things that never disappear. About relentlessness. About sky, weather, and wind. (s/p).

Embora o fragmento leve a crer que o romance tratará da história de Ann, as duas seqüências narrativas que compõem *C.H* demonstram que Urquhart fornece às suas personagens femininas um mesmo espaço de atuação, de visibilidade, mesmo que em lugares diferentes. Ou seja, além de não haver competição pelo protagonismo face à tentativa de Urquhart em igualar espaços, há, pelo menos no campo da arte, um acolher de si e do outro na forma de um profícuo diálogo empreendido entre Canadá e Inglaterra.

Tantos deslocamentos como os testemunhados em *Changing Heaven* sinalizam para um aspecto não estático muito pertinente para a questão identitária que o gótico auxilia a suscitar, os quais podem ser visualizados na trajetória desenhada por ambas as personagens femininas.

Arianna movimenta-se num balão, que é feito para voar, mudar de lugar. Essa mobilidade iniciada por ela consolida-se em Ann, que inúmeras vezes deixa o quarto para brincar no porão, abandona o centro urbano de Toronto e a familiaridade de seu apartamento para encontrar-se com Arthur nos motéis da rodovia, parte do Canadá para a Inglaterra, de lá para Veneza e desta última novamente para os pântanos ingleses. Cada vez que experimenta alguma coisa de caráter incerto dá espaço para que surja o que Freud chamaria de *estranho*, que em seu caso não chega a constituir um fato terrivelmente desestabilizador embora o seja, em última instância, desconstrutor; uma vez, porém, que a identidade não é jamais algo unidimensional ou unicategórico, como afirma Edwards (2005), as personagens góticas, que freqüentemente contestam a diferença binária entre o eu e o outro ou entre o bem e o mal, acabam por entender que o eu não é *fixo*, está constantemente em trânsito, em processo de reconstrução (é *vento, movimento, inquietação*). Nem Jeremy nem Arthur compreendem este princípio. Aquele primeiramente rejeita a alteridade que vê em Polly, transformando-a em Arianna, processo de assujeitamento mal-sucedido mesmo depois que ele a tranca no quarto branco, onde a mente dela o enche de cores, até que, não suportando este *outro* em quem ela se transforma, decide matá-la. Arthur, outra personagem auto-centrada, desde cedo também dá sinais de não conseguir conviver com a alteridade: ou é o sangue do pai ou é o da mãe, mas não os dois; ou é o lado de dentro ou o de fora, ao invés do intercâmbio, do ir e vir entre eles. Seu maior erro é *aceitar a* ou *acreditar na* espectralidade do eu como categoria fixa, construída, que lhe acarreta um alienar-se ao invés do transcender (o mesmo podendo ser dito sobre Jeremy).

Wanderley (1990) interpreta *Wuthering Heights* e *Trushcross Grange*, em *Wuthering heights* (1897), como espaços dicotômicos e antagônicos, algo do tipo *a fúria com vida* versus *a calma vazia*. Catherine, metáfora da liberdade feminina, e Ann, sua correspondente em *C.H.*, simbolizam as filhas das tormentas, dos seres que buscam (das quais Arianna representa, em sua ingenuidade e inexperiência, o esboço inicial); Jeremy e Arthur, filhos da calma, mostram-se bem menos (ou nada) comprometidos na luta de participar e envolver-se (será que acham que não precisam? Que já têm o seu lugar garantido?). E embora a princípio o fracasso prevaleça entre as personagens de *C.H.* – tanto na arte quanto no amor – desde o início Arianna e Ann mostram-se inclinadas a estabelecer laços mais vitais ou com o *outro* (no caso da primeira) ou com a vida (no caso da segunda). Ainda que Arianna não se saia tão bem quanto Ann, Urquhart dá a ela a oportunidade de conhecer seus erros e tomar consciência da tirania de seu amante pela mão de Emily; Ann é alimentada pelo terno e paciente John, cujas histórias a imergem numa onda de esperança ao mesmo tempo em que



fala dos sofrimentos humanos. A busca de Catherine (em *Wuthering heights*) é satisfeita em sua filha, cujo relacionamento com Hareton conduz ao enriquecimento mútuo.

Tudo em *C.H.* – a moldura narrativa empregada, as categorias compositivas, o jogo entre o concreto vivido e a memória, o texto e os sub-textos – é dialógico. A intrigante mistura entre passado e presente, por exemplo, contribui para alargar a perspectiva literária, ao passo que os intertextos (góticos ou não) apontam, através do mosaico de sua diversidade narrativa (à *maneira de Bakthin*), o caminho para a descoberta de uma estética própria. Também as duas séries artísticas que atuam em *C.H.* – a literatura e a pintura – mesmo em suas especificidades artísticas compartilham de uma linguagem comum. Como vimos, gótico se caracteriza, dentre outros traços, pelo exagero, pelo interesse no lado *negro* da existência humana, pelos trajetos labirínticos; o maneirismo de Tintoretto traz por terra o ideal de clareza e equilíbrio do renascimento, o desequilíbrio é marcado pela imitação exagerada das grandes fórmulas em voga, o *eu* exacerbado do humanismo mostra-se repleto de significados obscuros e dramáticos, e, tal como acontecerá no rococó posteriormente, apresenta capricho nos detalhes e labirintos.

Uma das grandes diferenças na obra de Urquhart em relação à grande maioria dos romances góticos de autoria feminina é a questão do narrador, frequentemente múltiplos e em primeira pessoa. Em *C.H.*, contudo, a escolha por narrador(es) heterodiegético(s) sugere, como normalmente observamos no relato pós-moderno, uma máscara ficcionalizada do/a autor/a, aqui cumprindo funções não meramente organizativas, mas também questionadoras, através da figura explícita – ainda que não autoritária – de uma voz que, sem renunciar à onisciência, é cada vez mais reticente. Esta questão específica do foco narrativo, assim como todas as outras categorias narrativas de *C.H.*, significa muito se, recuperando o conceito de Fleenor (1983), atentarmos que o romance gótico, com suas ênfases nos múltiplos níveis de narração, nos modos do discurso, nas tensões entre fantasia e realidade, trata (entre tantas outras coisas) da posição das mulheres numa comunidade discursiva. Direcionando esta observação para a particular causa da criação literária, podemos dizer que talvez escrever seja exatamente isso: criar uma personagem que fale pelo autor/a, que lhe sirva de veículo. Portanto, se as personagens femininas de *C.H.* experimentam, até dado momento, a premissa gótica dos silêncios não-naturais ou a dificuldade de contar uma história (exemplificados, na SNA, pelo barrar de Jeremy à manifestação do passado e dos sonhos de Polly/Arianna, e na SNB pela recusa de Arthur em ouvir Ann, sempre machucada e adiando o projeto do seu livro), é difícil não pensar que também aqui Urquhart esteja nos dizendo algo (sem dizê-lo): que se no contexto da produção colonial o subalterno não tem uma história e não pode falar, o

subalterno feminino encontra-se ainda mais imerso na obscuridade, duplamente obliterado enquanto sujeito colonizado e enquanto mulher (SPIVAK, 1994). A repetição de mais de cem vezes do adjetivo *dark* ao longo de *Changing Heaven*, bem como a reiterada invisibilidade de Arianna na vida e na morte, constituem duas possíveis evidências dessa teoria. Mas *tudo* pode mudar, inclusive a posição do/a escritor/a.

Por fim, se a narrativa gótica permite à mulher demonstrar que o que ela mais deseja (ainda que careça das condições *de*) é contar sua história e entender-se com seu pai e sua mãe (STEIN, 1995), macroanaliticamente ou de uma maneira mais universal, por assim dizer, a narrativa proposta por Urquhart sugere que, na forma da Emily ficcional (ou daquela mãe fantasmagórica) e de John Hartley (uma figura espiritualmente paternal), suas personagens alcançam a possibilidade de se reconciliar com seus passados familiares, transcendendo, em parte, algumas das limitações impostas ao sujeito feminino na sociedade patriarcal. A arte, diga-se de passagem, em muito contribui para essa transcendência e para a realização do eu feminino. Ainda que Emily não possa falar por si nem Arianna por ela, aquela tem a John e esta a Ann. Por este viés, *a descoberta de antigos laços de família* (outro traço característico do gótico) pode estar sendo aqui representada/atualizada no momento em que John conta a Ann a história de Arianna, que, em última análise, é também a *sua* história; o ganho de consistência (metáfora para *visibilidade*) que Ann experimenta nesta hora resulta do poder do qual, como escritora, Urquhart goza enquanto sujeito que fala *no*, *para* e *sobre* o feminino em *Changing heaven*, compensando, através da palavra artística, todo um histórico desvantajoso para a ancestralidade feminina da qual ela (Urquhart) também faz parte.

Minha palavra final, muito consciente de que este texto há muito excedeu os parâmetros para uma dissertação de mestrado e que talvez comece a cansar meus/minhas leitores/as, deseja apenas registrar aqui um espaço que se abre para futuros diálogos sobre a escritora Jane Urquhart, sejam eles motivados por esta mesma obra ou por outros títulos de sua autoria. Muito embora um de seus romances já tenha sido traduzido para o português – *O pintor das sombras* – e o trabalho que os Núcleos de Estudos Canadenses realizam na divulgação da cultura daquele país mostre-se altamente expressivo, a até então ausência de trabalhos acadêmicos sobre Urquhart no Brasil, se antes resultado da falta de informação sobre a qualidade do fazer literário da escritora, espero possa ser em parte sanada com a apresentação desta pesquisa, realizada não apenas para a obtenção do título de mestre em Letras, mas também para contribuir com os estudos de gênero, despertando nos/as estudantes, leitores/as brasileiros/as e demais membros da comunidade acadêmica o interesse para uma excelente escritora.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities: reflection on the origin and spread of nationalism*. New York: Verso, 1991.
- ANDREWS, Jennifer. *Native Canadian Gothic refigured: reading Eden Robinson's Monkey Beach*. Published in *Essays on Canadian Writing* 73 (2001): 1-24.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira, colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz. 5a ed. São Paulo: Hucitec, 1978.
- BAKHTIN, M.M. *Estética da criação verbal*. SP: Martins Fontes, 1979.
- BAYER-BARENBAUM, Linda. *The Gothic imagination*. London: Associated, 1982.
- BECKER, Susanne. *Gothic forms of feminine fictions*. Manchester: Manchester University Press, 1999.
- BELYEA, Andy. *Redefining the real: Gothic realism in Alice Munro's Friend of my Youth*. 1998. 115 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade de Queens. Kingston, Ontário, Canadá.
- BENSON, Eugene e. TOYE, William. (gen. eds.). *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Toronto, ON: Oxford:Oxford University Press, 1997. Second Edition.
- BHABBA, Homi K. "Introduction: Narrating the Nation." *Nation and Narration*. Ed. Homi K. Bhabha. New York: Routledge, 1990.
- BLAIN, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BOLAÑOS, Aimée. *Pensar la narrativa*. Rio Grande: Furg, 2002.
- BRÖNTE, Charlotte. *Jane Eyre*. Disponível em <<http://www.gutenberg.org>>. Acesso em 18 ago 2007.
- BRÖNTE, Emily. *Wuthering Heights*. Disponível em <<http://www.gutenberg.org>>. Acesso em 10 jun 2007.
- BROWN, Donald E. *Human universals*. New York: McGraw-Hill, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 6 edição. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARROLL, Noël. *The philosophy of horror or, paradoxes of the heart*. New York: Routledge, 1990.
- CAMPHELLO, Eliane T. A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

- CHAPMAN, JEFF (ed.) Urquhart, Jane. *Contemporary Literary Criticism*. Ed. Jeff Chapman. Vol. 90. Thomson Gale, 1996. Disponível em <http://lit.enotes.com/contemporary-literary-criticism/urquhart-jane/patricia-bradbury-review-date-july-1987>. Acesso em 9 Abr 2007.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.
- CONDE, Mary. As cold as ice. In: FERRI, Laura (ed.). *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. p. 57-64.
- COVE, Lily. Disponível em <http://www.haworth-village.org.uk/history/people/lily-cove.asp>. Acesso em 26 jul 2007.
- CUNNINGHAM, Sarah. *European Art in the 16th Century*. Disponível em <http://www2.students.sbc.edu/cunningh00/euroart116/Tintoretto2.html>. Acesso em nov 2007.
- DACRE, Charlotte. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 259-60.
- DAVIDSON, Arnold E. *Canadian Gothic and Anne Hebert's Kamarouska*. *Modern Fiction Studies*, 27.2 (1981): 243-54.
- DeLAMOTTE, Eugenia. *Perils of the night: a feminist study of the nineteenth century Gothic*. New York: Oxford University Press, 1990.
- Dictionary of Literary Biography. *Canadian writers since 1960*. Ed. Gale, 1986.
- EDWARDS, Justin D. *Reading the spectre of a national literature*. Canada: University of Alberta Press, 2005.
- EPPERLY, Elizabeth. In: *The Oxford Companion to Canadian Literature*. General Editors: Benson, E. & Toye, W. Second Edition. Oxford: Oxford University Press, 1997. p. 760-762.
- FERRI, Laura. A conversation with Jane Urquhart. In: FERRI, Laura (ed.). *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. .
- FLEENOR, Juliann E. (ed.). *The Female Gothic*. Montreal: Eden, 1983.
- FOUCAULT, Michel. *A história da sexualidade I – A Vontade de Saber*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- FOWLER, Roger (ed.). *A dictionary of modern critical terms*. London: Routledge, 1987.
- FREUD, Sigmund. *Moisés e o monoteísmo*. In: ESB. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 148-54.
- FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction: the development of a critical concept*, in *P.M.L.A.*, vol LXX, 1955. pp. 1160-1184.
- GOYA, Francisco. Disponível em [www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com). Acesso em 10 ago 2007.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.
- GUNTER, Eric. ERIC Gunter: *A definition of Gothic literature*. Disponível em: <http://www.google.com/search?q=cache:zoZXSFLhYkIJ:dept.lamar.edu> Acesso em 10 mar 2007.

- HANCOCK, Geoff. *An interview with Jane Urquhart*. Canadian Fiction Magazine. N° 55 (1986). p. 25
- HENKE, Suzette. *A Portrait of the Artist as a Young Woman: Janet Frame's Autobiographies*. SPAN 31 (1991): 85-94.
- HEWITT, Peggy. *These lonely mountains: a biography of the moors*. London: Springfield Books, 1985.
- HOLMAN, Hugh. *A handbook to literature*. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1980.
- HOWARD, Jaqueline. *Reading gothic fiction: a Bakhtinian approach*. Clarendon Press; January 1994.
- HOWELLS, Coral Ann. *Private and fictional words: Canadian women novelists of the 1970s and 1980s*. New York: Methuen, 1986. p.207-8.
- JACKSON, Rosemary. *Fantasy: the Literature of Subversion*. London: Methuen, 1981.
- KAHANE, Kahane, Claire. The Gothic Mirror. In: *The (M)other Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*, ed. Shirley Nelson Garner, Claire Kahane, and Madelon Springnether, 334-51. Ithaca: Cornell UP, 1985.
- KAMBOURELI, Smaro. *Scandalous bodies: diasporic literature in English Canada*. Toronto: Oxford UP, 2000.
- KILGOUR, Maggie. *Cannibals and critics: an exploration of James De Mille's Strange Manuscript Found in a Copper Cylinder*." Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature 30.1 (March 1997).
- KILKENNY, Beth. Artigo sobre Eleanor Sleath. Disponível em <<http://www.extra.shu.ac.uk>>. Acesso em jul 2007 e jan 2008.
- LAWSON, Kate. *The alien at home: hearing voices in L.M. Montgomery's Emily Climbs and F.W.H. My-ers*. *Gothic Studies* 4:2 (2002):155-166.
- LEE, Sophia. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 643-4.
- LORDE, Audre. *Sister outsider: essays and speeches*. Arizona: Kore Press, 2000.
- MAC ANDREW, Elizabeth. *The Gothic tradition in fiction*. New York: Columbia UP, 1979.
- MARDRUS, J.C. e MATHERS, P. (trad). *The book of the thousand nights and one night*. Volume II. London & New York: Routledge, 1989.
- MARQUES, Hugo G. *The visual language of Duccio and Tintoretto: a comparative analysis*. Disponível em <<http://privatewww.essex.ac.uk/~hgmarq/documents/historyofart>>. Acesso em 12 dez 2007.
- MAYNARD, John. *Charlotte Brontë and sexuality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

- Mc GREGOR, Gaile. *The Wascoosta Syndrome: Explorations in the Canadian Landscape*. Toronto: U of Toronto P, 1985.
- MILES, Robert. Introduction, *Women's Writing: the Elizabethan to Victorian Period*, Special Number. *Female Gothic Writing*, 1/2 (1994).
- MISTRY, Alicia. *Charlotte Brontë's Jane Eyre and Emily Brontë's Wuthering Heights: Supernatural, Spiritual and Spectral Gothicism*. Disponível em <<http://www.boloji.com/literature/00117.htm>>. Acesso em jun 2005.
- MOERS, Ellen. *Literary Women*. Anchor Press: New York, 1977.
- MONTGOMERY, Lucy. In: *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Second Edition. General Editors Eugene Benson & William Toye. 1997.
- MOODIE, Susanna. *Roughing it in the bush: or, life in Canada*. Toronto: NCL, 1989.
- MOSS, John. How fiction works. In: FERRI, Laura (ed.). *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. p. 78-82.
- MOUSSETTE, Maria. *Marta e Maria*. Coimbra: Ariadne Editores, 2004.
- MUNRO, Alice. In: *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Second Edition. General Editors Eugene Benson & William Toye. 1997. p. 777-8.  
 \_\_\_\_\_ . Disponível em <<http://www.athabascau.ca/writers/munro.html>>. Acesso em 10 ago 2007.
- NORTHEY, Margot. *The Haunted Wilderness: Gothic and Grotesque in Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1976.
- NUNES, Benedito. *O tempo da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- PARSONS, Eliza. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 834-5.
- PEYRONIE, André. Ariadne. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p.82-8.
- PORTER, Dennis. *Haunted Journeys: Desire and Transgression in European Travel Writing*. Princeton: Princeton UP, 1991.
- PUNTER, David. *The Literature of Terror Volume 2: The Modern Gothic*. London: Longman, 1996.  
 \_\_\_\_\_ . *Gothic pathologies: the text, the body and the law*. London: Macmillian, 1998.
- RADCLIFFE, Ann. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 889-890.
- REEVE, Clara. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 911-12.

- REIS, Carlos e LOPES, Ana . *Dicionário de narratologia*. Coimbra: Almedina, 1990.
- RICCIARDI, Caterina. *Away and the meaning of colonization*. 2001. In: FERRI, Laura (ed.). *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. p. 65-77.
- RICHARDSON, J. *Wacousta*. Disponível em <<http://en.wikisource.org/wiki/Wacousta>>. Acesso em 15 jul 2007.
- RIGELHOF, T. F. Stone Dazzling. In: FERRI, Laura (ed.). *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. p.51-56.
- ROBERTS, Bette B. *The Horrid Novels: The Mysteries of Udolfo and Northanger Alley*. Gothic Fictions: Prohibition/Transgression. Ed. Kenneth W. Graham, New York: AMS, 1989.
- ROBINSON, Eden. *Monkey beach*. Toronto: Alfred A. Knopf, 1996.
- ROBUSTI, Jacopo. Disponível em <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)>. Acesso em 10 ago 2007.
- RUBENS, Peter P. Disponível em <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)>. Acesso em 10 ago 2007.
- RUBIO, Mary. In: *The Oxford Companion to Canadian Literature*. General Editors: s/a. Disponível em <<http://www.engl.virginia.edu/enec981/Group/ami.intro.html>>. Acesso em 10 dez 2005.
- SANDBURG, Carl. In: HODGINS, Francis (ed.). *Adventures in American Literature*. Orlando: Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- SARUP, Madan. Home and Identity. *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*. Ed. George Robertson e al. New York: Routledge, 1994.
- SEDGWICK, Eve K. *The coherence of Gothic conventions*. New York and London: Methuen, 1986.
- SLEATH, Eleanor. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 991-992.
- \_\_\_\_\_ . Disponível em < <http://extra.shu.ac.uk>>. Acesso em 17 jul 2007.
- SMITH, Andrew. WALLACE, Diana. *The female gothic then and now*. 2004. Smith, Andrew; Wallace, Diana Source: Gothic Studies, Volume 6, Number 1, May 2004 , pp. 1-7(7) Publisher: Manchester University Press Disponível em: <[http://www.manchesteruniversitypress.co.uk/information\\_areas/journals/gothic](http://www.manchesteruniversitypress.co.uk/information_areas/journals/gothic)> Acesso em 23 jan 2007.
- SMITH, Charlotte. In: Blain, Virginia et al. *The feminist companion to literature in English: women writers from the Middle Ages to the present*. New Haven and London: Yale University Press, 1990. p. 996.
- SMITH, Stevie. *Selected Poems*. London: Penguin Books, 1978.
- SMOLLET, Tobias. Disponível em <<http://www.litgothic.com/Authors/authors.html>>. Acesso em 22 fev 2007.

- SPIVAK, Gayatri. *Entre a escrita e o espaço: paisagens femininas canadenses*. In: PORTO, Maria B. (org.). *Fronteiras, passagens, paisagens na literatura canadense*. Rio de Janeiro: EdUFF, 2000. p. 203-222.
- STEIN, Karen. *Speaking in Tongues: Margaret Lawrence's A Jest of God as Gothic Narrative*. *Studies in Canadian Literature*. 20:2 (1995).
- STEVENS, Bonnie K. STEWART, Larry L. *A Guide to Literary Criticism and Research*. Fort Worth: Harcourt, 1996.
- STEIN, Karen. *Speaking in tongues: Margaret Laurence's A Jest of God as Gothic Narrative*. 1994. Disponível em <<http://www.lib.unb.ca/Texts/SCL>>. Acesso em 10 jul 2007.
- STOVEL, Nora. *Rachel's Children: Margaret Laurence's A Jest of God*. Toronto: ECW, 1992.
- SUGARS, Cynthia. *Haunted by (a Lack of) Postcolonial Ghosts: Settler Nationalism in Jane Urquhart's Away*. *Essays on Canadian Writing* 79 (Spring 2003).
- TINTORETTO. In: Encyclopaedia Britannica do Brasil Ltda. Disponível em <[http://www.casthalia.com.br/a\\_mansao/artistas/tintoretto.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/artistas/tintoretto.htm)>. Acesso em 10 set 2007.
- THIEME, John. *Postcolonial con-texts: writing back to the canon*. New York: Continuum, 2001.
- THOMPSON, G.R. *The Gothic Imagination: essays in dark romanticism*. *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 30, No. 4 (Mar, 1976), pp. 516-519
- TINTORETTO. In: ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA DO BRASIL LTDA. Disponível em <[http://www.casthalia.com.br/a\\_mansao/artistas/tintoretto.htm](http://www.casthalia.com.br/a_mansao/artistas/tintoretto.htm)>. Acesso em 10 set 2007.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Paris: Editions du Seuil, 1975.
- TOROK, Maria. *Story of fear: the symptoms of phobia – the return of the repressed or the return of the phantom?* The Shell and the Kernel: Renewals of the Psychoanalysis. Vol. 1. Translated by Nicholas T. Rand. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- TURCOTTE, Gerry. *Sexual Gothic: Marian Engel's Bear and Elizabeth Jolley's The Well* (1995). Disponível em <<http://ro.uow.edu.au>>. Acesso em jun 2007.
- URQUHART, Jane. *The whirlpool*. Toronto: McClelland & Stewart, 1986.
- \_\_\_\_\_. *The underpainter*. Toronto: McClelland & Stewart, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Changing heaven*. Toronto: Emblem Editions, 1990.
- \_\_\_\_\_. *The stone carvers*. Toronto: Emblem Editions, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Away*. Toronto: Emblem editions, 2001.
- \_\_\_\_\_. *A map of glass*. Toronto: Emblem editons, 2006.
- \_\_\_\_\_. In: FERRI, Laura (ed.): *Jane Urquhart: essays on her works*. Toronto: Guernica, 2005. p.13.
- \_\_\_\_\_. Resenha sobre a poética de Jane Urquhart. Disponível em <<http://www.nwpassages.com/bios/urquhart.asp>>. Acesso em 9 abr 2007.



- \_\_\_\_\_. Entrevista com Jane Urquhart, cortesia Penquin Putnam. Disponível em <<http://www.readinggroupguides.com/guides/underpainter-author.asp>>. Acesso em set 2005.
- \_\_\_\_\_. Entrevista com Jane Urquhart à L. Richards. Disponível em <<http://www.januarymagazine.com/profiles/urquhart.html>>. Acesso em 9 Abr 2007.
- VAN HERK, Aritha. Center for language and literature. Athabasca University. Disponível em <<http://www.athabascau.ca/cll/writers/vanherk.html>>. Acesso em 17 jun 2007.
- \_\_\_\_\_. In: BENSON, Eugene and TOYE, William (gen. eds.). 1997. *The Oxford Companion to Canadian Literature*. Toronto, ON; Oxford:Oxford University Press. Second Edition, p.1152-3.
- \_\_\_\_\_. In: *Center for language and literature*. Athabasca University. Disponível em <<http://www.athabascau.ca/cll/writers/vanherk.html>>. Acesso em 17 jun 2007.
- VELÁZQUES, Diego R. Disponível em <[www.wikipedia.com](http://www.wikipedia.com)>. Acesso em 10 ago 2007.
- VIDEIRA, Luz. *Ariadne*. Coimbra: Palimage Editores, 2003.
- WANDERLEY, Márcia C. *A voz embargada: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX*. . SP: EDUSP, 1996.
- WATSON, Sheila. *Dictionary of literary biography* .Disponível em <[http://www.bookrags.com/Sheila\\_Watson](http://www.bookrags.com/Sheila_Watson)>. Acesso em 9 jun 2007.
- WILLIAMS, J. Much further out than you thought. In: *Sternlicht S, ed. In Search of Stevie Smith*. Syracuse. NY: Syracuse Univ. Press. 1991:38-49.
- WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1929.