



ROGÉRIO LOBO SÁBER

**JUSTA VINGANÇA:
UMA LEITURA APROXIMATIVA DOS ROMANCES
“CRÔNICA DA CASA ASSASSINADA” E “O MORRO DOS
VENTOS UIVANTES”**

**CAMPINAS
2014**



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ROGÉRIO LOBO SÁBER

**JUSTA VINGANÇA:
UMA LEITURA APROXIMATIVA DOS ROMANCES “CRÔNICA DA
CASA ASSASSINADA” E “O MORRO DOS VENTOS UIVANTES”**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Teoria e História Literária.

Área: Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

**CAMPINAS
2014**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

Sa13j Sáber, Rogério Lobo, 1989-
Justa vingança : uma leitura aproximativa dos romances "Crônica da casa assassinada" e "O morro dos ventos uivantes". / Rogério Lobo Sáber. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Mário Luiz Frungillo.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Cardoso, Lúcio, 1912-1968. 2. Bronte, Emily, 1818-1848. 3. Literatura
gótica. 4. Vingança - Ficção. 5. Erotismo. I. Frungillo, Mário Luiz, 1960-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Fair revenge : an approximative reading of the novels "Crônica da casa assassinada" and "Wuthering Heights".

Palavras-chave em inglês:

Cardoso, Lúcio, 1912-1968

Bronte, Emily, 1818-1848

Gothic literature

Revenge - Fiction

Eroticism

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Mário Luiz Frungillo [Orientador]

Alcebíades Diniz Miguel

Cássia dos Santos

Data de defesa: 25-02-2014

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

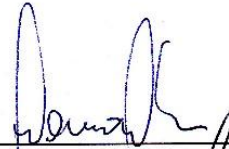
Mário Luiz Frungillo

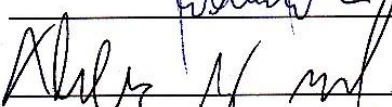
Alcebiades Diniz Miguel


Cassia dos Santos

Eric Mitchell Sabinson

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa







IEL/UNICAMP
2014

RESUMO

As obras “Crônica da casa assassinada” e “O morro dos ventos uivantes” – escritas, respectivamente, pelos autores Lúcio Cardoso (1912-1968) e Emily Brontë (1818-1848) – podem ser lidas como textos que, além de explorarem elementos da estética gótica literária, partilham uma trama que se movimenta a partir dos planos de vingança executados por seus protagonistas Nina e Heathcliff. Em primeiro lugar, desejamos delimitar quais elementos e temas são explorados pelos textos que nos permitem compará-los com os romances pertencentes à literatura *noir* dos séculos XVIII e XIX. Na sequência, prevemos a aproximação de ambos os romances, de maneira que possamos compreender as razões da vingança de cada um dos agentes, os instrumentos utilizados, o modo de execução do plano e, por fim, as consequências do ataque levado a cabo. A aproximação proposta, além de confirmar que os textos podem ser lidos como obras góticas, indica-nos conclusões de ordem filosófica a respeito do tema em estudo (vingança).

Palavras-chave: Literatura gótica. Vingança (ficção). Erotismo. Lúcio Cardoso (1912-1968). Emily Brontë (1818-1848).

ABSTRACT

The literary works “Crônica da casa assassinada” and “Wuthering Heights” – respectively written by Lúcio Cardoso (1912-1968) and Emily Brontë (1818-1848) – can be read as texts that explore elements from the literary gothic aesthetics as well as a plot that animates itself through the revenge plan executed by their protagonists Nina and Heathcliff. In the first place, we want to delineate the elements and themes that are explored in the texts and that allow us to compare them to the novels that belong to the 18th and 19th centuries literature *noir*. Following that, we foresee an approximative reading of both novels in order to understand the reasons of the revenge of each protagonist, the instruments used, how the plan was executed and, finally, the consequences of the attack. Our approximative reading confirms that the texts can be read as gothic novels and it indicates us philosophical conclusions on the elected theme (revenge).

Keywords: Gothic literature. Revenge (fiction). Eroticism. Lúcio Cardoso (1912-1968). Emily Brontë (1818-1848).

SUMÁRIO

	Considerações iniciais.....	1
Capítulo 1	As manifestações literárias góticas: o paradigma canônico do gênero e a possível aproximação entre <i>Crônica da casa assassinada</i> e <i>O morro dos ventos uivantes</i> do universo dos textos pertencentes ao romantismo <i>noir</i>.....	5
Capítulo 2	Delineamento e execução dos planos de vingança de Nina e de Heathcliff.....	43
Capítulo 3	Realidade pós-vingança: considerações sobre os desfechos das obras.....	97
	Considerações finais.....	121
	Referências.....	125

Dedico esta dissertação às minhas avós, sinônimos do amor incondicional: Clotildes Teodoro Santana e Maria Lucia Pagliarini Saponara.

Aos meus pais, Amauri e Rogéria; aos meus irmãos, Juliana e Lucas, e aos meus sobrinhos.

Agradeço:

- Ao meu orientador, professor Mario Luiz Frungillo, que, desde o início, acreditou nesta iniciativa e me mostrou que, em meio à turbulência, é possível encontrar forças para se dedicar ao projeto de vida um dia elaborado.
- Aos professores Cássia dos Santos e Alcebíades Diniz Miguel, que gentilmente aceitaram participar de minha banca de qualificação e se dispuseram a considerar, sobretudo, os pontos positivos deste trabalho.
- À professora Maria Lucia Pagliarini Saponara, avó que sempre teve a paciência e as palavras certas para que eu pudesse seguir adiante, convicto de minhas inclinações pessoais.
- Aos professores Alexandre Soares Carneiro e Marcos Siscar, do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL), por se disporem a acompanhar meu crescimento acadêmico e a dialogar.
- Aos meus amigos da Universidade do Vale do Sapucaí e do Colégio Tecnológico Delfim Moreira – especialmente ao professor Benedito Afonso Pinto Junho e a Janua Coeli Faria, entusiastas do meu projeto.
- À minha irmã, Juliana Alves Sáber Rezende, por sua sabedoria de vida e entendimento de minha ausência.
- À minha amiga Rosemari Scodeler, pelo sempre disponível ombro amigo e palavras de sabedoria.
- À minha prima Marina Gonçalves Alves, pela cumplicidade literária.
- À CAPES, pela concessão da bolsa de estudos.
- Aos funcionários do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL): Cláudio, Rose, Miguel e Rita.

O que eu disse foi: o homem se vinga porque acha que está fazendo justiça. Isso significa que ele encontrou o motivo original, o fundamento, ou seja: a justiça. Disso decorre que ele está tranquilo de todos os lados e conseqüentemente, efetua sua vingança tranquila e eficiente, pois está convencido de que executa uma ação honesta e justa.

(Dostoievski, Notas do subsolo)

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A obra literária é um objeto, e a crítica uma reflexão, um dobrar-se do espírito sobre este objeto. A obra literária cria um universo, configura um mundo, a partir de uma linguagem; a crítica questiona esse universo, esse mundo, a partir de uma metalinguagem.

(Wendel Santos, Crítica sistemática)

O trabalho crítico que ora buscamos desenvolver sob a forma de dissertação elege como objetos de estudo os romances *Crônica da casa assassinada*, escrito em 1959 pelo mineiro **Lúcio Cardoso** (1912-1968), e *O morro dos ventos uivantes*, obra publicada em 1847 pela escritora inglesa **Emily Brontë** (1818-1848).

Tomamos, como ponto de partida para nossa pesquisa, os seguintes questionamentos:

- 1. A leitura comparativa das obras selecionadas nos permite pensar em um entrecruzamento formal e temático? Em caso afirmativo, que elementos seriam recorrentes e quais seriam distintos?*
- 2. Os romances observam os preceitos ditados pelas manifestações literárias góticas canônicas que tomaram corpo nos séculos XVIII e XIX? Que elementos canônicos são respeitados e quais são revisitados? De que maneira é realizada a retomada desses elementos?¹*
- 3. Considerando-se que tanto o romance cardosiano quanto o romance brontëano movimentam-se a partir da temática da **vingança**, a que conclusões o desenvolvimento do tema e o seu consequente desfecho nos permitem chegar?*

¹ Vale considerar, como ponto de partida para análise desta pergunta, a proposição teórica de Todorov (1992), para quem as obras-primas dignas de conservação propõem a reformulação da própria convenção sobre a qual se sustentam.

A viabilidade da proposta, em nosso ver, encontra também respaldo na observação de Bosi (1978), que, em sua *História concisa da literatura brasileira*, afirma que *Crônica da casa assassinada* possui “um sopro de romantismo radical, algo digno de Emily Brontë” (p. 466). A partir dessa sugestão do crítico brasileiro, elaboramos esta leitura, que se concentra nas figuras de Nina e Heathcliff como sendo elementos desagregadores e agentes dos planos de vingança que são postos em execução sobre os círculos familiares a que se vinculam – família Meneses e família Earnshaw.

Desejamos desenvolver estes objetivos por meio da leitura comparada:

- a. *Compreender em que medida os romances se inserem no universo da literatura gótica ao manter ou ao revisitar elementos canônicos do gênero, como tirania masculina, decadência dos elementos religiosos, erotismo, deposição de antigos sistemas, restauração ou aniquilação das linhagens, dentre outros.*
- b. *Perscrutar as razões dos personagens Nina e Heathcliff, que agem como agentes dos planos de vingança, buscando delinear o sistema moral de cada um deles.*
- c. *Delimitar a forma de ataque e os instrumentos de que lançam mão Nina e Heathcliff para atingirem seus propósitos.*
- d. *Estudar as consequências decorrentes da execução da vingança.*
- e. *Articular as interpretações anteriores para que possamos, finalmente, compreender de que maneira o tema da vingança se insere na cosmovisão de Lúcio Cardoso e de Emily Brontë.*

Para fins de organização, buscamos respeitar a seguinte sequenciação de capítulos:

- *Considerações iniciais* – Seção destinada à introdução da dissertação e à apresentação do problema de pesquisa, dos objetivos, da justificativa e da metodologia empregada.

- Capítulo 1 – Seção reservada ao estudo das manifestações da literatura *noir* e da comparação dos romances à luz do cânone gótico.
- Capítulo 2 – Segmento textual destinado ao estudo do plano de vingança – delineamento e execução – perpetrado pelos protagonistas dos romances.
- Capítulo 3 – Seção dedicada ao estudo dos desfechos dos romances à luz da temática da vingança.
- *Considerações finais* – Segmento textual reservado às últimas observações e que visa a confirmar (ou não) a validade da tese levantada.

Importa-nos reiterar, como justificativa principal desta empresa crítica, a inquestionável importância que conquistaram as obras selecionadas no âmbito do cânone literário. Estamos diante de dois textos cujos sentidos não se esgotam e que, por meio de um cuidadoso trabalho formal, nos mostram que – mais uma vez – são uma espécie de passaporte que nos convida a explorar questões que, desde sempre, têm atormentado as almas humanas.

A proposta metodológica adotada e os resultados obtidos, em nosso ver, podem servir de norte para que sejam delineadas futuras pesquisas a respeito dos escritores ou dos temas levantados para análise.

CAPÍTULO 1

As manifestações literárias góticas: o paradigma canônico do gênero e a possível aproximação entre *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes* do universo dos textos pertencentes ao romantismo *noir*

O homem ascendeu-se e se ele levantou-se dos brutos, pode rebaixar-se novamente ao mesmo nível.

(Robert Louis Stevenson, Olalla)

O gosto literário prevalecente no período de transição entre os séculos XVIII e XIX, de acordo com Praz (1996), sustém-se sobre um questionamento que beira o paradoxo: *seria possível posicionar-se dentro de situações e frente a personagens horrendos, demoníacos, repulsivos, de modo a extrair-lhes uma beleza passível de fruição?*

A tentativa de delineamento de resposta a essa pergunta é o propósito que perseguem os autores que se filiam à estética literária gótica: tornamo-nos cúmplices de uma poesia e prosa sinistras (e, justamente devido a tal atributo, sedutoras), um convite para que adentremos os sombrios domínios da animalidade e da psicologia do homem, criatura condicionada a amarras sociais, mas dotada de uma força interna e de desejos que escapam a qualquer possibilidade de contenção racional. A tendência romântica lúgubre, que passou a privilegiar uma prosa ficcional embebida de mistério e de terror e cuja origem remonta à segunda metade do século XVIII, é o regato teórico-estético para o qual converge nossa dissertação.

Lancemos a indagação seguinte com o propósito de retomar os pensamentos que, aí nessa mudança de século (XVIII para XIX), adquiriram forma

e impuseram sua influência: *em que atmosfera histórico-social surgiram tais manifestações artísticas ditas decadentes?*

Três determinantes, em nosso ver, merecem atenção: (1) a *descrença* nos ideais iluministas do século XVIII; (2) o princípio de *individualismo* sob o qual se encontravam tanto os grupos humanos quanto a economia da época (que previa, utopicamente, a possibilidade universal de ascensão entre os estratos sociais por meio do sistema capitalista) e; (3) a *laicização* que, praticamente, decretou a decadência dos valores cristãos.

Podemos afirmar que a atuação conjunta dessas forças explosivas modifica o rumo da vida social, que abandona a confiança no discurso racionalista e adquire consciência de que, em meio a todos, impera um sentimento de decadência, de esvaziamento.

Como reagem, então, as manifestações literárias diante dessa mudança que se mostra um verdadeiro cataclismo? Em outras palavras, se as obras são agora frutos de um contexto perturbado, estremecido em suas bases, como se concretizam? Poderíamos pensar em um conjunto cumulativo de *convenções literárias* propício à manifestação dessa desilusão localizada no virar do século?

Steinmetz (1984) sustenta resposta afirmativa e defende que o *gênero gótico* é uma “reserva estética” (p. 122, tradução nossa) do Romantismo e é fonte da qual bebem os autores para darem vazão às inquietações e para colocarem em discussão o cenário de ruínas que têm agora à frente. Com efeito, entre a estética gótica e o movimento romântico há, em nosso ver, inquestionável vínculo, sobretudo porque tal convenção artística sombria, adotada por autores da casta de Edgar Allan Poe (1809-1849), teria mesmo chegado a erigir, como assim também concebe Hume (1969), as vigas românticas dedicadas à sustentação do sublime, da sensibilidade, do envolvimento do leitor e da dissolução de fronteiras entre as noções idealizadas de Bem e Mal.

Não foi arbitrariamente que Eggenschwiler atribuiu, ao gênero gótico, a expressão “Romantismo rudimentar” (2004, p. 31, tradução nossa), conveniente para confirmar o argumento de Gamer (2000), para quem a escolha estética gótica

tornara possível, no período pré-romântico de 1760 a 1790 (fim do século XVIII), o nascimento de obras ficcionais de terror que foram, nos anos seguintes, consolidando seu vigor e servindo como raízes para o desdobramento de novos ramos literários.

Hume (1969) condensa os anos de origem e término do movimento literário gótico dos séculos XVIII e XIX, apresentando-nos o intervalo único 1764-1820, que agrupa historicamente, em seu ver, os primórdios canônicos do gênero. O texto apresentado como seminal é *The castle of Otranto (O castelo de Otranto)*, publicado em 1764 por Horace Walpole (Conde de Orford, 1717-1797), e o último rebento da literatura em questão corresponde a *Melmoth, the wanderer (Melmoth, o caminhante)*, escrito em 1820 pelo excêntrico pregador irlandês Charles Robert Maturin (1782-1824).²

Interessa-nos retomar sucintamente o contexto de publicação e recepção dessas obras para que possamos compreender mais minuciosamente a rede de influências que se armou e que passou a conduzir a literatura em direção a uma espécie de disseminação maciça. É bem verdade que, no período, o acesso às obras literárias não era completamente igualitário: é Watt (2007) quem nos dá ciência dessa gradativa massificação da arte da palavra, embora comente que as condições de instrução do povo ainda eram limitadas e que bebidas alcoólicas (como o gim) custavam mais barato do que um jornal (e, por extensão, do que um livro). Por outro lado, não se pode negar que uma das principais contribuições da ideologia capitalista dominante no século XVIII correspondeu ao obstinado convite à escrita e à publicação, que pôs as mentes em estado de efervescência criativa.

² Praz (1996), ao discorrer acerca dos principais criadores do romance gótico europeu, justapõe mais dois nomes ao de Charles Maturin: Mrs. Ann Ward Radcliffe (1764-1823), autora de romances negros como *The mysteries of Udolpho (Os mistérios de Udolpho)* (1794), e Matthew Gregory Lewis (1775-1818), escritor britânico, autor de *The monk (O monge)* (1796). Para Gamer (2000), Ann Radcliffe criou a fórmula do romance gótico que foi copiada por diversos autores a partir de 1794 para conseguirem a aprovação da publicação pelas editoras emergentes. Notemos que há certa divergência quanto ao estabelecimento da obra seminal do gênero gótico; em estudo antecedente ao de Praz, Faure (1984) indica a obra *The monk (O monge)* como sendo a primeira obra negra, que teria, inclusive, inspirado a escrita de *Die Elixiere des Teufels (Os Elixires do diabo)* por E. T. A. Hoffmann (1776-1822).

As condições de mercado vão melhorando pouco a pouco e instigam os autores e editores a, respectivamente, criarem e publicarem obras.

Houve, no século XVIII, a despeito dos ventos favoráveis à ampliação da atividade literária, um aumento paradoxalmente limitado da população leitora porque o acesso universal à leitura e à escrita ainda estava condicionado às possibilidades financeiras de cada um. É certo que as condições de instrução, referentes à utilização eficiente da língua materna, ainda não eram as mais satisfatórias e esperadas, mas as promessas reluziam sem interrupção e, em última análise, o acesso à leitura descreveu uma trajetória crescente, se comparado aos séculos anteriores:

A venda dos livros mais populares da época sugere um público comprador que ainda se pode contar em dezenas de milhares. A maioria das poucas obras seculares que venderam mais de 10 mil exemplares eram panfletos sobre assuntos do momento, como a *Conduct of the allies* (Conduta dos aliados) (1711), de Swift, que vendeu 11 mil exemplares, e as *Observations on the nature of civil liberty* (Observações sobre a natureza da liberdade civil) (1776), de Price, que em poucos meses vendeu 60 mil exemplares. O maior número registrado para uma única obra – 105 mil, para a *Letter from the lord Bishop of London to the clergy and people of London on the occasion of the late earthquakes...* (Carta ao senhor bispo de Londres ao clero e ao povo de Londres por ocasião dos últimos terremotos) (1750), do bispo Sherlock – refere-se a um panfleto religioso um tanto sensacionalista, tendo muitos exemplares sido distribuídos gratuitamente com objetivos evangélicos. A venda de obras mais extensas e, portanto, mais caras era bem menor, sobretudo quando se tratava de livros de natureza leiga. (WATT, 2007, p. 35)

A atividade literária, desse ponto em diante, ampara-se profundamente na dinâmica comercial e os autores não são mais somente os bardos criadores, inspirados pelos deuses da retórica e criatividade, mas dão início à elaboração de textos críticos e, daí em diante, atuam como seus próprios algozes ou redentores por meio de periódicos especializados que vão percorrendo uma trajetória ascendente de importância. Outra característica da empresa literária do período reside no fato de que a literatura, vista pela ótica de uma sociedade

essencialmente viril, masculina, em nada mais consistia senão em um deleite ao ócio feminino – ainda é Watt (2007) quem nos esclarece isso.

Gamer (2000) defende ter existido certa produção em massa no período, mormente quando conhecida a grande procura pelas obras góticas, que se tornaram o trunfo econômico das companhias editoriais. Minerva Press, por exemplo, foi uma editora londrina fundada em 1784 por William Lane e que se deleitava no lucro advindo das vendas dos livros negros; de maneira semelhante, fruía da expansão econômica e da tomada de gosto pelo decadente a Noble Brothers (1737-1789), que conquistou clientes fiéis por meio da publicação de ficção gótica de tendência popular:

Enquanto a recepção polêmica do [estilo] gótico dele fez proeminentemente uma “baixa” forma contra a qual os próprios escritores românticos podiam se opor, sua imensa popularidade, promessa econômica e matéria sensacional fizeram de tal oposição uma tentativa complexa e, por fim, conflituosa e enganosa. (GAMER, 2000, p. 7) (tradução nossa)

Tanto uma editora quanto a outra souberam explorar comercialmente o desejo humano latente que se move em direção ao Horrível e à curiosidade de se revolver os obscuros recônditos da alma. Pela Minerva Press, a título de exemplo, vieram à tona textos de Selina Davenport (1779-1859), como *An angel's form and a devil's heart (Forma de anjo e coração de demônio)* (1818), e de Jane Harvey (1776-?), sendo *Brougham castle: a novel (O castelo de Brougham: um romance)* (1816) um dos livros mais memoráveis.

Em síntese, o condicionamento da obra literária aos mecanismos editoriais resultou em muitos livros de configuração previsível: os cenários, os personagens e a trama de grande volume de textos não diferem muito entre si e a recorrência de tais elementos tem constituído, conforme propõe Gamer (2000), um dos mais incisivos ataques críticos aos textos pertencentes ao *Gothic novel*.³

³ A autora inglesa Jane Austen (1775-1817), cônica da fórmula gótica explorada amiúde pelos romances do gênero, providenciou, em 1803, a conclusão da obra *A abadía de Northanger* (publicada postumamente em 1818). Esse texto, que se sustenta explicitamente por sua tendência irônica, corresponde a uma paródia dos romances góticos que, à época de Austen, conquistaram as graças do público leitor. A protagonista da história, Catherine Morland, encarna uma espécie de

Caberá ao genuíno artista atender às necessidades comerciais de sua época sem causar dano à criatividade e tampouco ao seu potencial de criação, por mais que o estabelecimento desse equilíbrio seja exigente tarefa. A respeito dessa dificuldade de se escapar à tentação material imposta pelo capitalismo do período ponderou Henry Fielding (1707-1754): “*Transforme o dinheiro em deus e ele o perseguirá como o demônio.*” (apud THOMAS, 2009, p. 92).

Outra concepção que se presta a degradar a imagem do romance gótico no século XVIII é a de que se trata de um gênero feminino, menor, que contraria a forma superior e viril que é o épico. Em adição, existe a percepção, nos anos 1790, de que os romances góticos são esguios, informes – uma vez que não são “um tipo de ficção” nem um “modo narrativo” (GAMER, 2000, p. 3, tradução nossa) –, e híbridos porque transitam pelos domínios do poético e do dramático. No sentido em que discute a questão do gênero, Novak (1979) debate a ideia de que o romance gótico tem sido mal compreendido e a tais obras, ao menos no período em que vieram à luz, foi reservado um injustificado silenciamento.

Ora, se aos textos negros nem sempre foram estendidas mãos solidárias, como também aponta Hume em pesquisa anterior (1969), não residiria uma ironia no fato de que tal gênero, tomado como menor, remodelou a própria ideologia romântica, se colocarmos em evidência a teoria de Gamer (2000)? Para esse último autor, o espírito popular que anima os romances negros teria alterado as fôrmas da criação e recepção literárias, uma vez que o gênero passou a exigir

heroína gótica às avessas cuja existência incita-nos a retomar o contexto dos romances da literatura *noir*, de modo a nele entender o limitado papel atribuído às mulheres: “Seu corpo era franzino e esquisito, a pele era de um aspecto pálido e doentio, e ela tinha cabelos negros e lisos e feições um tanto rudes – isso era o que se podia dizer de sua aparência; sua mente parecia ser não menos avessa ao heroísmo. Ela gostava de todas as brincadeiras de meninos e estimava o críquete em grande medida, em detrimento não apenas das bonecas como também dos mais heroicos divertimentos da infância, como cuidar de um ratinho silvestre, alimentar um canário ou regar uma roseira. Catherine não tinha, de fato, apreço algum pela jardinagem; e se chegava mesmo a colher flores, ela o fazia antes de mais nada pelo prazer da travessura – ao menos era o que todos supunham, já que a menina escolhia sempre as flores nas quais era proibida de mexer. [...] Não aprendia ou compreendia nada se não lhe ensinassem bem, e às vezes nem mesmo assim, pois com frequência se mostrava desatenta, e por vezes estúpida.” (AUSTEN, 2012, p. 17-18)

novas considerações dos críticos e, pouco a pouco, conquistou seu espaço no cenário da literatura europeia.

Fosse o gênero gótico um sopro eólico passageiro, inferior e fadado ao oblívio, não haveria coerência na argumentação de Spencer (2004), para quem a existência de tais obras não se confina ao século XVIII, mas, pelo contrário, espalha-se ao longo das gerações literárias e pode bem tomar parte em criações de qualquer contexto histórico.⁴ Fosse essa ideia uma falácia, não poderíamos conceber, tal como aqui propomos, um romance cardosiano do século XX como sendo uma obra criada com auxílio dos recursos estéticos do romantismo *noir*.

Resultantes de um contexto socioeconômico em rápida mutação, as obras exploram, de forma obsessiva, a *ideia da usurpação* e a *imagem masculina tirânica* (relacionada, sobretudo, às figuras monárquicas); donde a afirmação feita por Gillet (1984) de que “longe de ser uma moda, o gótico transformou-se em uma fenda que interpreta a história” (p. 71, tradução nossa) porque visa a denunciar a corrupção de figuras aristocráticas que, apesar de se vincularem a uma reconhecida estirpe, agem desumanamente ao explorarem o trabalho das classes baixas que lhes permitem manter-se no poder e que lhes servem de legitimadores da arrogância real.

Os textos góticos, ramos que são da árvore romântica, tomam como causa primeira a oposição à *mecanização* da vida. Quaisquer estratégias e discursos sociais, como o científico, responsáveis pela opressão da natureza humana ou pelo condicionamento da existência, tornam-se alvo de ataque da literatura *noir*. Para além da crítica à ciência, é recorrente, nos textos, a iniciativa de exposição do desprezo ao discurso religioso por meio da inserção de elementos ou ideias que se caracterizam por sua decadência. Consideremos, por exemplo, o romance *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole: Hipólita, a ingênua esposa de Manfredo,

⁴ É o que corrobora a compilação preparada por Baldick (2009), intitulada *The Oxford book of gothic tales (O livro Oxford dos contos góticos)*: a fim de nos apresentar notórios autores que fizeram da matéria decadente sua Musa inspiradora, o professor nos põe diante de trinta e sete narrativas que se distribuem entre os séculos XVIII, XIX e XX. Ao último pertencem, por exemplo, as propostas literárias de autores como H. P. Lovecraft (1890-1937), William Faulkner (1897-1962), Jorge Luis Borges (1899-1986) e Isabel Allende (1942-).

anuncia que pedirá a intervenção de um sacerdote para que seu marido abandone a ideia de divórcio. Manfredo é decisivo e deixa claro que suas “resoluções não precisam da intervenção de um padre” (WALPOLE, 1994, p. 115), resposta que representa a renúncia a quaisquer orientações provindas de uma figura religiosa. No caso de Manfredo, sua renúncia voluntária e firme é reflexo do desprezo que passou a ser concedido à religião; esta, abandonada por seus adeptos, perde sua função de referência existencial e desloca-se para uma condição periférica que denota seu enfraquecimento.

Neste trabalho, partimos do princípio de que a consumação fiel dos preceitos cristãos – notadamente sinceridade de sentimentos, devoção ao próximo e tolerância – não mais existe nos cenários criados por Lúcio Cardoso e Emily Brontë, e tal pressuposto permite-nos compreender a ambientação gótica que esses autores reservaram aos romances em estudo.

Na obra inglesa, a capela de Gimmerton mostra-se-nos inteiramente em frangalhos, o que intensifica a trajetória decadente descrita pelos preceitos religiosos que outrora serviam de sustentação social. O campanário de Gimmerton não mais se une à ideia de salvação e redenção; pelo contrário, sua imagem funde-se agora à da morte trágica porque a capela situa-se próxima a um pântano cuja lama propicia o embalsamamento de corpos e porque a instituição religiosa cedeu lugar à idolatria financeira. É por falta de recursos materiais que o pastor não pode desenvolver seus trabalhos missionários em meio a tal comunidade, restringindo-se a uma tímida atuação dentre os paroquianos. Desamparado por aqueles que um dia foram seus próprios fiéis, já não mais possui os vencimentos necessários à garantia de uma vida digna:

Chegamos à capela. Por duas ou três vezes, em meus passeios, havia passado diante dela. Está situada numa concavidade do terreno, entre duas colinas, a grande altitude, perto de um brejo, cuja lama turfosa é bem própria, ao que parece, para embalsamar os poucos cadáveres ali depositados. O teto conserva-se intato até hoje, mas, como os honorários do pastor são de 20 libras por ano com uma casa de dois cômodos, que ameaçam transformar-se rapidamente em um, nenhum pastor quer aceitar os encargos da

capelania, tanto mais quanto se diz correntemente que suas ovelhas prefeririam deixá-lo morrer de fome a aumentar, de seu bolso, um vintém a mais em seus vencimentos. (*Capítulo III*) (BRONTË, 1971, p. 28)

Existe, no romance cardosiano, essa mesma preocupação em se narrar as atribuições financeiras enfrentadas pelo sacerdote local, tendo em vista que padre Justino, na trigésima segunda seção da obra, vai à Chácara coletar esmolas que serão destinadas à manutenção das atividades da Paróquia. Essa dependência da benfeitoria dos habitantes da cidade, por si só, serve para reiterar a falência do projeto religioso na circunscrição de *Crônica*. Não obstante, também a descrição das vestimentas do pároco – que faz uso de uma “sotaina esgarçada nalguns pontos” (*capítulo 32, Fim da narração de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 307) – concorre para que seja iterada essa imagem de decadência do elemento religioso.⁵

O foco que o texto elege permite-nos também conhecer o conflito íntimo de padre Justino, que, gradativamente, toma ciência do descaso que a população local agora reserva a um sacerdote que parece estar sozinho na luta contra as forças diabólicas.⁶ Relegado a um segundo plano, o padre de Vila Velha tem de

⁵ Ainda em *Crônica da casa assassinada*, a descrição do antigo oratório erigido, por dona Malvina, a Nossa Senhora das Dores, em um cômodo da casa, confirma o papel de pouca importância que a religião possui na atual atmosfera da Chácara: “Devo explicar de início que essa porta era a de uma pequena câmara contígua ao meu quarto de dormir, e que sempre estivera mais ou menos abandonada. Minha cunhada Ana ali ia algumas vezes, empilhando nela roupas ou objetos sem uso ou de uso não imediato. Nele, minha mãe havia também armado outrora um oratório de Nossa Senhora das Dores, e era esta a peça que ocupava o centro do quarto, com uma **banqueta forrada de veludo, já muito gasto**, para os que quisessem se ajoelhar.” (grifo nosso) (*Capítulo 37, Depoimento de Valdo*) (CARDOSO, 2009, p. 340) (grifo nosso). Em adição, se tomarmos em conta o acervo cardosiano, encontraremos ainda mais informações a respeito da desamparada Paróquia de Vila Velha, cidade imaginária que também serve de cenário ao romance *O viajante*. Em tal obra inacabada, reitera-se a precária condição de padre Justino, que constantemente sai às andanças para acumular esmolas destinadas ao término das obras da Igreja: “[...] as esmolas eram poucas e os donativos mais do que raros. Por quê? A explicação era óbvia: as obras da Matriz, sempre atrasadas. Procissões, fogos, prendas e leilões não adiantavam nada – a igreja nunca ia para a frente. (CARDOSO, 1973, p. 216-217)

⁶ Gradativamente, padre Justino toma consciência da inutilidade do discurso religioso em meio à comunidade em que vive e precisa esforçar-se sobremaneira para, ele mesmo, crer nas próprias verdades que anuncia: “Era como padre que eu devia falar – e as mesmas verdades tão velhas, as mesmas repetidas revelações, quando o que se tornava necessário era um ímpeto forte, um impulso de todo o meu ser em direção àquela alma desmantelada, um único e definitivo gesto de

reunir sua boa vontade e esperança para enfrentar a crise existencial que ameaça desestruturar seu espírito:

Que imaginam que seja um padre, um padre da roça como eu, além de um animal triste, um cavalo de serventia indistinta, um homem cego e estonteado como outro qualquer, unicamente diferente por esse desejo constante, aflito, de jamais sair dos caminhos certos? (*Capítulo 56, Pós-escrito numa carta de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 507)

Por cumprirem a tarefa de denunciar e problematizar a influência opressiva dos discursos de ordenação social, os romances góticos sustentam-se sobre a corda da *mudança*. Se de um lado deparam-se com a tarefa de pôr em evidência a violência dos sistemas políticos e a deformação das iniciativas revolucionárias, na outra extremidade têm de, ao menos, tocar a questão da destituição e da alteração dos regimes e valores sociais.

A temática da deposição nas obras, por conseguinte, aparece como a condensação da denúncia inicial: não basta somente apontar o que está falho; é preciso conceber, mesmo pela ficção, uma nova ordem social. Em última hipótese, caso não haja ideias de um novo paradigma para se pôr à disposição, por meio da literatura, que pelo menos sejam encontrados caminhos para a destruição desses regimes que pecam pela falta de humanidade.

É relevante, portanto, nos atentarmos ao fato de que *Crônica da casa assassinada* partilha dessa questão da deposição dos arcaicos e dissimulados regimentos sociais, mormente quando o aflitivo ato final do romance corresponde ao último suspiro da residência da família Meneses – residência que, desde o falecimento de dona Malvina, rumou em direção à sua queda completa.⁷

ternura e de compaixão. E apesar de tudo, miserável, ali me achava eu – e antes de começar já sabia que estava perdido tudo o que eu dissesse, como sementes lançadas num terreno sáfaro. Mas um padre tem a sua missão – dizia eu a mim mesmo à guisa de consolo – e devo ser padre, ainda que não creia na eficácia da minha ação.” (*Capítulo 30, Continuação da segunda narração de padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 290)

⁷ Quando tomada em consideração essa decadência dos antigos sistemas tradicionais, julgamos essencial estabelecer uma articulação entre as obras cardosianas e os romances do escritor William Faulkner, pertencentes àquela linha de pesquisa que houveram por bem denominar “gótico do Sul” (“Southern Gothic”). De maneira semelhante, Faulkner preocupa-se – sobretudo em

No romance brontëano, não se optou pela destruição da residência familiar; no entanto, a renovação do espaço cênico – isto é, as mudanças que os personagens remanescentes realizam em *Wuthering Heights* – indica-nos semelhante preocupação da romancista em depor o sistema de vida ditado, até então, por Heathcliff.

A imaginação gótica cria narrativas nas quais os valores tradicionais são problematizados, tendo em vista que se tornaram objetos de adoração de personagens decaídos que destroem, à maneira de Demétrio Meneses, quaisquer

romances como *O povoado*, *A mansão* e *A cidade* (integrantes da trilogia Snopes) – com a questão do *status* de famílias tradicionais que acabam por dirigir a vida local de pequenos vilarejos. Ainda nesse sentido, o romance faulkeriano *Santuário* representa um espécime literário que revisita a tradição gótica, a partir do instante em que a trajetória da protagonista Temple Drake deixa-nos cientes de que, quer seja em Jefferson, quer seja em Jackson, ou ainda em Memphis, as figuras femininas devem se submeter ao patriarcalismo (dominação masculina) da sociedade. Nesse último romance que mencionamos, também *Little Belle*, enteada de Horace Benbow, mostra-se coagida pelo namorado (coação que é dada ao leitor conhecer por meio de uma ligação telefônica). Outros pontos tomados para discussão também evidenciam um diálogo entre o texto cardosiano e o acervo literário dos autores que representam o *Southern Gothic*: de acordo com o artigo de Ladd (2005), “[...] a literatura do Sul [dos Estados Unidos] é caracterizada por um forte senso de localidade, baseado na memória, insularidade, e na trágica história de derrota na Guerra Civil (o Sul tomara o lado dos brancos) [...] a literatura do Sul reflete a crença sulista no mal, na Queda, e na eficácia limitada de qualquer programa progressista ou reformista [...]” (p. 1629, tradução nossa). Para além dessas questões, Ladd (2005) argumenta que a literatura gótica do Sul – redigida por autores como Truman Capote, Ralph Ellison, William Faulkner, Carson McCullers, Flannery O’Connor, Eudora Welty, Tennessee Williams e Frank Yerby – gravita em torno de questões como *raça* e *gênero*. Os papéis femininos são marginalizados (chegam a ser demonizados) e a voz das alteridades – notadamente das comunidades negras – são postas igualmente em problematização. A questão da alteridade, como a ressaltamos nesta dissertação, é um objeto de discussão que movimenta também o enredo de *Crônica*, uma vez que o patriarcalismo mineiro não se dispõe a compreender a feminilidade carioca de Nina. Uma última observação pertinente: ainda a respeito de William Faulkner, vale mencionar a admiração que Lúcio Cardoso cultivava pelo escritor norte-americano, a quem pôde conhecer, pessoalmente, por ocasião do 1.º Congresso Internacional de Escritores, realizado em São Paulo em 1954. A respeito da poética de Faulkner, para se ter ideia, Lúcio declarou que o criador da família Snopes tinha razão em priorizar a denúncia da “escuridão e [da] decadência do nosso tempo” (janeiro de 1951) (CARDOSO, 2012, p. 322). Ainda em favor do escritor nascido no estado do Mississippi, manifesta-se Lúcio Cardoso, após seu encontro com o romancista à mesa de um hotel: “Não há dúvida de que Faulkner brilha numa das esquinas da literatura – e das mais belas, das mais altas, das mais justas, mas brilha simplesmente porque na verdade era um ‘criador’, não de conflitos literários insolúveis, mas de conflitos humanos – estes sim, insolúveis, porque feitos dessa tumultuada matéria com que besuntam as mãos todos os escritores dignos desse nome e que se chama injunção humana. [...] E além disto, confirmava-se minha primeira impressão, da falta de paz: o grande escritor era inquieto, hesitante e pouco confiante em si mesmo. Fumava sem descanso, enrolando nos dedos um cigarro aflito. Assim eu o vi: exatamente um homem sem paz, ele, que para mim **era o maior romancista vivo.**” (fevereiro de 1961) (CARDOSO, 2012, p. 486-488) (grifo nosso)

escrúpulos em nome da defesa da tradição. De fato, o apego a um passado que se quer brilhante, inigualável, e a saudade do *status* social até então garantido pelos vínculos à tradição fazem da *nostalgia* um dos sentimentos capitais da estética gótica, melancólica por excelência (BALDICK, 2009).⁸

Nesse sentido, a armadura nostálgica que encouraça o romance cardosiano também toma para si a tarefa de alinhá-lo aos textos negros. Logo, podemos localizar, nas memórias familiares dos irmãos Meneses, uma insistente saudade da vida que levavam à barra da saia da mãe, dona Malvina, quando a Chácara ainda parecia se revigorar com a alegria e com a união dos seus moradores. É mobilizada pelo sentimento de nostalgia que Nelly também acompanha o desleixo que os personagens reservam a *Wuthering Heights*, residência “outrora tão alegre!” (*capítulo XIV*) (BRONTË, 1971, p. 141), que, sob o comando de Heathcliff, se transformara em um espaço sujo e arruinado.

Por tocar essa conturbada questão da deposição de poderes (dos quais será subtraída a antiga supremacia), as obras góticas prendem-se ao que, em nossa opinião, consiste precisamente em uma de suas principais características: o objetivo atormentado de alocar, em contracena, personagens e acontecimentos que deslizam por terrenos repletos de *incertezas*.

O clima dos textos – quer seja no que retêm de atmosfera sobrenatural, quer seja no que possuem de profundidade psicológica – deixa o leitor inquieto, ora com o percurso que vai sendo palmilhado pelos atores cênicos, ora com a curiosa busca de compreensão dos fatos que não se expõem por completo. A

⁸ A nostalgia, por exemplo, é o sentimento que predomina no âmago dos personagens que tiveram de renunciar à sua supremacia em nome das mudanças sociais irrevogáveis. Considere-se, como exemplo dessa dificuldade de desapego, o excerto seguinte, extraído do romance *Santuário*, que, embora não pertença ao gótico canônico, revisita o mesmo sentimento melancólico de que temos tratado: “Em Kinston, os trens eram esperados por um velho que possuía um auto de sete lugares. Sujeito magro, de olhos cinzentos, e bigode grisalho untado nas pontas. Antigamente, antes de ter a cidade progredido tão depressa, transformando-se em centro madeireiro, ele fora um fazendeiro, dono de terras, filho de um dos primeiros colonos. Perdera a propriedade devido à sua cupidez e credulidade, começando então a guiar uma carruagem da estação para a cidade, de cartola e fraque, bigode untado nas pontas, dizendo aos viajantes que houvera época em que ele dirigia a sociedade de Kinston e que continuava agora a dirigi-la, só que numa carruagem.” (FAULKNER, 1982, p. 242)

necessidade de deposição, ao penetrar o tecido literário, tem de se respaldar em recursos criativos que reforcem a atmosfera de traição e de ameaça constantes.

Portanto, a condição lacunar das obras em estudo empenha-se em esconder, por exemplo, o real parentesco entre Ana Meneses e André – que são, na verdade, mãe e filho – e as iniciativas a que se dedicou Heathcliff para que pudesse, quando de seu afastamento de *Wuthering Heights*, tornar-se um homem rico e influente. Diante de tais constatações, o esforço feito por padre Justino para unir os fragmentos dos fatos dos quais toma conhecimento assemelha-se àquele que o leitor também precisa realizar para compreender, por fim, que Ana Meneses era a “chave [daquele] segredo” (*capítulo 33, Fim da terceira confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 312) que, durante tão longo tempo, fora mantido às ocultas.

Além do mais – seja mencionado –, à semelhança de Heathcliff, a vida de Nina, no Rio de Janeiro, é-nos completamente desconhecida, razão por que pairam suspeitas a respeito de sua existência pregressa. Parece-nos certo que o ocultamento de tais informações – ou antes, a não preocupação do autor em inseri-las na trama – consiste em uma preferência que somente intensifica o mistério que paira sobre a personagem.

Betty, ao surpreender André chorando no sofá da sala, dispõe-se a consolá-lo e a ouvir suas queixas, que gravitam em torno desse misterioso comportamento da carioca. O adolescente inquieta-se com a possibilidade de não ser realmente filho de Nina e, ao expor sua angústia, semeia igualmente tal dúvida no espírito da governanta, que forçosamente precisa se conformar com todo o intervalo obscuro pertencente à existência de sua patroa:

E agora, enquanto ia sentindo crescer como um mato escuro os alicerces daquele drama, imaginava comigo mesma que mundo seria este onde somente ela penetrava – e lembrava-me, com que insistência, do que diziam a seu respeito, do seu passado, da sua vida agitada no Rio de Janeiro. Quando falava, que imagens estariam presentes por trás de suas palavras, que nomes de homens, ou de lugares, ou de culposas situações, flutuariam por trás do esforço que ela despendia diante de nós? (*Capítulo 23, Diário de Betty, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 239)

Em adição, a iniciativa de decifração dos fatos, por parte do leitor, é semelhante também à que engendra Lockwood para compreender – a partir do que ouve de Nelly – as transformações por que passou Heathcliff durante o período em que este se ausentou de *Wuthering Heights*.⁹

Devido a tal propensão ao silenciamento dos fatos, figuram, em ambas as tramas, personagens mexeriqueiros que se dedicam incessantemente tanto à apreensão das intenções e dos sentimentos quanto das ações levadas a cabo pelos personagens, notadamente por Nina e Heathcliff. Atores cênicos como o médico, farmacêutico e habitantes de Vila Velha (em *Crônica da casa assassinada*) e como Lockwood e Zilá (em *O morro dos ventos uivantes*) dispõem-se àquela tagarelice que é comum ao comadrio e, por conseguinte, boatos disseminam-se pelos cenários, correspondendo a uma nítida tentativa de apropriação das verdades ocultas:

Tire seu tricô do bolso... muito bem... e agora continue a história do Sr. Heathcliff, de onde a deixou até o dia de hoje. Foi ele terminar sua educação no continente e voltou transformado num perfeito cavalheiro? Ou conseguiu um lugar de estudante-servente? Ou fugiu para a América, cobrindo-se de glória, derramando o sangue de seus conterrâneos? Ou fez fortuna mais rápida, nas grandes estradas da Inglaterra?

– É possível que haja feito um pouco de todas essas coisas, Sr. Lockwood, mas não posso garantir nada disso. Já lhe disse antes que não sabia como ganhava ele seu dinheiro, nem estou certa dos meios que empregou para libertar sua mente da selvagem ignorância em que vivia mergulhada. Mas, com sua licença, prosseguirei a meu modo, se acha que posso distraí-lo sem fatigá-lo. (*Capítulo X*) (BRONTË, 1971, p. 91-92)

O excerto selecionado indica-nos, a partir da fala de Nelly – que deseja dar sequência à sua versão da história –, o principal recurso composicional adotado pela romancista inglesa para consolidar o propósito de ocultamento dos fatos.

⁹ A própria criada de *Wuthering Heights*, ao mostrar sua boa vontade em oferecer, a Lockwood, a recomposição dos fatos vivenciados por Heathcliff e por seus patrões, frisa bem o desconhecimento quanto à origem da riqueza do filho adotivo: “É a história do cuco! Conheço-a inteirinha, menos onde nasceu ele, quais eram seus pais, e como fez fortuna, no começo.” (*capítulo IV*) (BRONTË, 1971, p. 38)

Trata-se da condição epistolar, que serve de sustentação à obra e que pode ser pensada, predominantemente, como um cuidadoso relato em meio ao qual encontramos ainda outros gêneros afins, tais como *cartas* (haja vista as missivas escritas por Linton Heathcliff e Isabella Linton) e *diários* (considerando-se o caderno de anotações de Catherine Earnshaw).

A adoção de gêneros textuais epistolares concorre, igualmente, para a construção do ludíbrio narrativo em *Crônica da casa assassinada*. Confissões escritas, depoimentos, cartas e diários garantem a multiplicidade de pontos de vista sobre a qual se estrutura o romance cardosiano e, nesse sentido, vale notar que a intercalação das cenas construídas intensifica a aparência vertiginosa da obra, que resiste ao trabalho de desvelamento a que deve se dedicar o leitor.

Conforme argumenta Pick (2004), a opção pelo emprego de recursos epistolares tende a problematizar o tecido narrativo, principalmente porque a obra, redigida de tal maneira, reivindica especial atenção à sua forma. Se, no âmbito das composições em estudo, a escrita de essência epistolar mostra-se como recurso conveniente para que criadas, como Nelly e Betty, possam dar vazão aos ímpetos de tagarelice estereotipados pela profissão, temos ainda de perceber que a principal problematização lançada nos textos refere-se à parcialidade narrativa.

Como os recursos epistolares permitem a manifestação individual de cada personagem envolvido – e à conseqüente representação do narrador, de que trata Todorov (1992) – instala-se certa dificuldade de recomposição integral da trama. De acordo com o que redigiu Booth (1980), o fluxo textual é condicionado à posição e à ideologia de seu narrador e, portanto, ao dar forma ao seu ponto de vista, cada ator cênico busca defender a sua versão individualizante dos fatos, que, via de regra, se mostra desprovida do potencial onisciente com que se munem outras espécies de narrador.

Vinculadas à atmosfera intrigante das obras góticas, encontramos também as iniciativas de construção que inserem, nos textos, *elementos sobrenaturais* – preferência que, de acordo com Safranski (2010), corresponde à materialização da

“ânsia pelo secreto e fascinante” (p. 52), que visa a reagir contra a planificação racional proposta pelo Iluminismo.

Situações que se unem a visões, a fatos sem explicação e a presságios recorrem nos textos góticos. No entanto, os escritores dão à luz uma escritura mais verossímil quando cuidam para que o sobrenatural, nos textos, figure atrelado à ambiguidade, à indefinição de fronteiras e à suspensão do juízo. Quando os elementos sobrenaturais suscitam, no leitor, a dúvida ou mesmo quando buscam, prioritariamente, percorrer o caminho da sugestão, o realismo da obra literária é resguardado da inverossimilhança, uma vez que os elementos inseridos escapam à limitação de explicações superficiais.

É este o caso de *Crônica da casa assassinada* e de *O morro dos ventos uivantes*, que dosam os elementos sobrenaturais com que trabalham: no primeiro romance, temos a sugestão de que André é um personagem possuído por forças demoníacas; contudo, a ideia é inserida de maneira sutil e temos justamente de pôr nosso juízo em suspensão porque já não sabemos se existe realmente a possessão ou se estamos diante de um adolescente impetuoso – motivado por “forte perturbação interior” (*capítulo 24, Terceira narrativa do médico*) (CARDOSO, 2009, p. 246) – que se vê contrariado por ter sido apartado de sua amada. O comportamento e a aparência de André, de outra forma, impelem-nos a ponderar a respeito da temática da reencarnação: estaria o personagem possuído pelo espírito de Alberto – que deseja retornar aos braços da amada Nina – ou as inúmeras semelhanças que possui em relação ao jardineiro devem-se ao fato de este ser seu progenitor? Note-se ainda que, no romance cardosiano, a temática da metempsicose é invocada pelo comportamento de Timóteo, que acredita piamente em que o espírito de Maria Sinhá, uma antepassada da família, habita seu corpo e reclama pelas excêntricas vestes com que sempre se vestira.

Por seu turno, *O morro dos ventos uivantes* segue na mesma esteira que prevê o respeito à verossimilhança, posto que a inserção de elementos sobrenaturais não compromete o pacto narrativo estabelecido com o leitor – o que significa dizer que, dentro desse universo brontëano, não existem combinações

entre os elementos sobrenaturais capazes de nos suscitar um sentimento de descrença.

Tomemos, a título de exemplo, as visões de Heathcliff: as imagens que o aterrorizam são, realmente, manifestações de Catherine ou fruto da loucura que, lentamente, o acomete? Trata-se da alucinação de um homem obcecado, cujo espírito encontra-se mergulhado em violência, ou da alma de Cathy que volta para reclamar a paz não encontrada no outro plano? O que poderíamos afirmar, nesse sentido, a respeito das visões que aterrorizam Cathy? Realmente existem espectros que residem atrás do espelho – conforme declarado a Nelly, no capítulo XII – ou suas alucinações decorrem da fraqueza em que mergulha a personagem que se recusa a alimentar-se? Como poderíamos explicar, ainda, o receio do jovem pastorzinho quando, ao término do romance, declara ter visto Heathcliff e Catherine passeando pela charneca? Que efeito – senão o de também aludir à temática da reencarnação – desejou obter a romancista quando fez com que Isabella Linton se impressionasse com o fato de que a alma de Catherine Earnshaw parecia estar viva dentro de Hindley, que possuía “exatamente os [...] olhos” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 173) da irmã?

O caráter ambíguo, como queremos evidenciar, concentra-se na dupla (ou múltipla) possibilidade interpretativa que situa as explicações dos fatos na fronteira do racional e do fantástico:

- Não estás vendo aquele rosto? – perguntou ela, olhando atentamente para o espelho. Por mais que lhe dissesse que aquele rosto era o dela mesma, não consegui fazê-la compreender isso. Acabei por levantar-me e cobri o espelho com um xale.
- O rosto está sempre lá atrás – prosseguiu ela, cheia de ansiedade.
- Moveu-se. Quem é? Espero que ele saia donde está, quando te fores embora. Oh! Nelly, o quarto está mal-assombrado! Tenho medo de ficar sozinha! (*Capítulo XII*) (BRONTË, 1971, p. 120)

As impressões sobrenaturais que se registram nos livros em estudo podem ser mais bem compreendidas quando, de bom grado, nos dispomos a dialogar com os ensinamentos do teórico búlgaro-francês Todorov (1992), que elegeu,

como um de seus campos de estudo, o gênero *fantástico* da literatura. Seja dito, se quisermos ser justos, que o gênero gótico – esse mesmo que tomamos para nosso trabalho e que encontrou expressão no final do século XVIII – delimitou um período literário de especial significação à literatura fantástica. A bem da verdade, segundo o crítico, o período em que se publicaram romances góticos corresponde à primeira manifestação maciça do gênero fantástico, que opera *conscientemente* na literatura *noir* porquanto busca, sobretudo, explorar recursos que beneficiam a inserção do suspense dentro da trama textual.

Em linhas gerais, temos que a *literatura fantástica* funciona justamente na ambiguidade, na hesitação, uma vez que as leis de nossa realidade são o ponto de referência para que sejam valoradas situações estranhas que pendem entre a explicação racional (mundo real) e a explicação sobrenatural (mundo mágico). A “hesitação fantástica”, da maneira como a entende seu proponente, “se situa ao nível do sentido literal” (TODOROV, 1992, p. 75) – ou seja, dispensa os sentidos alegórico e poético – e, portanto, o que se manifesta de sobrenatural não deve ser tomado em sentido figurado. O que predomina é a dúvida a respeito de um determinado fenômeno que, não se sabe ao certo, ora parece pisar o terreno da racionalidade, ora encontra respaldo no terreno metafísico.

Em termos formais, ainda, vale relembrar a questão do *narrador representado*, que se torna preferencial nos textos do romantismo *noir*. Isso significa que a voz narrativa (ou as vozes narrativas) – como em *Crônica* e em *O morro* – realiza a narração dos fatos e também neles se insere como personagem. Daí, temos que seu discurso, enquanto mobilizado pelo fato de que seu enunciador é integrante do *dramatis personæ*, pode ser um embuste – o que é preferível ao fantástico por acentuar a questão da ambiguidade, da incerteza.

Em termos formais, diga-se de passagem, os textos fantásticos lidam com expressões linguísticas – aquilo que o autor de *Introdução à literatura fantástica* denomina “traços do enunciado” (p. 90) – que denotam a dúvida do narrador: “como se...”, “talvez...”, “dir-se-ia...” tornam-se a pedra de toque diante da qual

nos postamos para compreender que nem o responsável pela retomada dos fatos tem convicção absoluta daquilo que é dito.

Julgamos importante mencionar as preferências temáticas – também desenvolvidas nas obras de Cardoso e de Brontë – que são privilegiadas por essa *literatura da hesitação*. Seguindo ainda o caminho traçado por Todorov (1992), podemos resumir suas considerações teóricas e indicar dois grandes conjuntos temáticos: o primeiro, referente ao que se chamou *temas do eu* – dentro do qual se desenvolve a questão da multiplicação da personalidade (da qual o duplo gótico é um exemplo) e a ânsia de rompimento da barreira que nos prende em nossa condição carnal; o segundo conjunto diz respeito aos *temas do tu* – dentro do qual se dá preferência à oposição que se estabelece entre sexualidade e religião, bem como aos temas do incesto, homossexualismo, amor a mais de dois e sadismo (que é a deformação do desejo sexual). Tenhamos sempre em mente que todos esses temas são, de uma ou outra maneira, explorados pelos romancistas que tomamos para este estudo.

Em acréscimo aos episódios já mencionados acima, consideremos a questão do alcoolismo de Timóteo: o uso de drogas é apontado por Todorov (1992) como sendo um desejo que o personagem nutre para ultrapassar os limites carnis de sua existência. O fantástico literário sempre entra em cena quando a questão é um excesso sensorial, uma iniciativa que visa à superação dos limites humanos. Logo, é dada preferência a situações que lidam com a transcendência criatural, melhor dizendo, com a transposição dos limites entre o real e o imaginário que, acredita-se, as drogas sejam capazes de oferecer:

Diante de mim, lento e majestoso (não sei se já disse que o Sr. Timóteo, que **começava a beber com certo exagero, talvez para fugir à causticante monotonia de sua vida entre aquelas quatro paredes, talvez por um motivo mais secreto e mais triste, um suicídio lento** – engordava a olhos vistos, e os ricos e extravagantes vestidos que haviam pertencido à sua mãe, e que tanto lustro haviam dado outrora à crônica social da Chácara, estouravam agora pelos cantos, rompiam em cicatrizes, esgarçados em lugares onde o excesso já torneava as primeiras e irremediáveis deformidades...) (*Capítulo 9, Diário de Betty, II*) (CARDOSO, 2009, p. 115) (grifo nosso)

Parece-nos inquestionável que o aprisionamento de Timóteo, a falta de perspectiva a que está condicionada sua existência e a impossibilidade de concretizar qualquer relação de ordem amorosa – visto que o personagem cultiva uma atração homossexual por Alberto – transformam-se em circunstâncias que o empurram em direção à promessa de transcendência (ou de desligamento temporário) de sua realidade imediata.

O deslocamento em direção ao século XVIII, necessário para que compreendamos o contexto e as características canônicas do gênero gótico, naturalmente nos situa no mesmo instante histórico em que ocorreram a ascensão e a consolidação do gênero literário *romance*. Ao recuperar esse contexto, Watt (2007) discorre a respeito da configuração patriarcal de família, que cede espaço ao individualismo. O lucro financeiro, segundo o teórico, torna-se o combustível que permite mobilidade por entre as escadarias sociais e o valor do indivíduo equipara-se agora ao valor dos bens que estão agregados a seu espólio. Passam a importar, por conseguinte, quaisquer possibilidades de negócios, uma vez que a sobrevivência desse sujeito moldado pela moral econômica depende unicamente de sua habilidade em lucrar.

O ser humano, acentuadamente no século XVIII, torna-se usuário da máscara que lhe confere feição de *instrumento*. A criatura humana abandona o livre-arbítrio e a supremacia que lhe haviam sido concedidos e transforma-se de senhor em coisa. A lógica inverte-se: não são mais os objetos úteis ao homem, mas este se torna útil às coisas, à medida que o arrebatada a obsessão do acúmulo e do zelo.

A emergente sociedade industrial, vale notar, também é o berço de uma fatigante e interminável contenda, que toma lugar em muitas obras literárias: o cenário rural deve procurar anticorpos para se defender da invasão urbana. Estamos diante de estilos de vida distintos entre si e que se afirmam inconciliáveis, sendo um arcaico, apegado a uma tradição cambaleante, provinciana, e outro célere, de tendência ecumênica. A partir de tal confronto, entendemos que a querela entre o rural e o urbano é uma das forças-motrizes que

dão vigor ao romance de Lúcio Cardoso: de um lado, no romance, irrompe a figura urbana de Nina, conhecedora dos horizontes do luxo e afeita a rupturas da rigidez social; de outro, resvalam os habitantes da Chácara dos Meneses, que são controlados pelos ditames da tradição.

A incompatibilidade que comumente se estabelece entre o cenário citadino e o provinciano é perceptível também no texto inglês, uma vez que o senhor Earnshaw desloca-se a Liverpool – centro urbano da época de consideráveis extensão e densidade demográfica – e toma a iniciativa de adotar um garoto maltrapilho que, ao regressar ao cenário campesino, atua como elemento complicador da trama.

A literatura romântica, como Bataille (1990) a delimita em sua obra *La littérature et le mal (A literatura e o mal)*, publicada originalmente em 1957, nega, desde suas origens, “o Estado moderno e a atividade burguesa” (p. 44, tradução nossa). Herdeiro da tradição romântica, Lúcio Cardoso não hesita em utilizar a exaltação para propor a destruição do decadente mundo mineiro e, além de toda a concepção subversiva de *Crônica da casa assassinada*, outro elemento privilegiado no texto atesta-nos a preferência estética do autor: a exploração extasiante do *cenário natural*, que não serve somente de acessório narrativo, porquanto se transforma em uma espécie de organismo que adquire força e persegue o propósito de expulsar, de seus domínios, os elementos que lhe são estranhos. Tanto o cenário cardosiano quanto a charneca inglesa, portanto, assumem corpo próprio e exercem influência sobre os personagens, e essa vivificação cênica trata-se de mais um elemento que nos permite reconhecer, nos romances em estudo, seu filão gótico.¹⁰

¹⁰ Retomar os escritos diarísticos do fundador de Vila Velha possibilita-nos fundamentar a hipótese que acabamos de contornar. Consideremos, dessa maneira, a leitura de uma missiva escrita, em janeiro de 1951, a um sacerdote – provavelmente Frei Gastão, conforme anota Écio Macedo Ribeiro, editor dos *Diários* –, a fim de lhe expor os embates internos que o teriam impedido de aceitar uma proposta de emprego. Ressaltando o vínculo que um romancista possui com as questões mundanas e fazendo notar sua vocação para a exploração dos dramas existenciais humanos, o escritor demarca nitidamente sua posição no espaço da criação literária: “Não sou, nunca fui um *fin de siècle*, misturado a resquícios românticos e heranças ancestrais. **Sou totalmente um romântico**, com más heranças próprias e sem responsabilidade de ninguém. Sou

Cumpra-nos dizer que são magnetizadas ainda pelo *modus operandi* da literatura gótica todas as concepções que logram discutir a fusão que, na natureza humana, se estabelece entre o Bem e o Mal. O gênero literário em estudo surge como espelho do que existe de irracional no ser humano, ao passo que desconstrói a ingênua confiança que o século XVIII depositou em uma natureza humana passível de esmiuçamento polarizado (GIRARD, 2007).

Ao compreenderem a existência humana como sendo um mistério impossível de ser solucionado unicamente pela razão, as manifestações literárias góticas afundam-se na obscuridade de nossa natureza para problematizar a figura humana, que assiste continuamente ao duelo que se trava, no espírito, entre o Bem e o Mal. Portanto, uma das possibilidades temáticas em que se concentram as obras negras – em uma iniciativa de exploração dos recônditos humanos – é o *sadismo*, tópico inserido em ambas as obras sobre as quais temos escrito.

Ora, não é puramente por razões fraternas, por exemplo, que o coronel cultiva sua amizade com Nina: com efeito, sua iniciativa de aproximação encontra respaldo no desejo erótico. Estamos, portanto, diante de uma relação de amizade que está condicionada aos interesses pessoais dos atores envolvidos. Movido pelo interesse em possuir e desposar Nina, o oficial Amadeu Gonçalves lhe

isto, se é possível assim reduzir uma pessoa viva a um esquema.” (CARDOSO, 2012, p. 324-325) (grifo nosso). A predileção do autor mineiro pela estética romântica reflete-se, para além das escolhas composicionais que garante a seus textos, no rol das leituras comentadas que registra em seus diários e também nos títulos estrangeiros escolhidos para tradução. De todo o inventário traduzido pelo autor, os poemas de Emily Brontë (preparados em 1944 e compilados para a José Olympio em uma antologia intitulada *O vento da noite*) são, certamente, os que mais nos interessam, uma vez que a escolha reitera o interesse de tão longa data que o escritor nutria pela romancista inglesa. Ademais, em outro trecho de seu diário, anotado em setembro de 1949, Lúcio inclui uma nota a respeito da paisagem de Itaipu, relacionando-a ao cenário tempestuoso de *Wuthering Heights*. O que se escreve é decisivo para que confirmemos a forte impressão que a atmosfera do romance brontëano legou ao engenheiro cardosiano – cenário que, de acordo com nossa tese, influenciara na criação da infernal Chácara dos Meneses: “O vento era tão forte que parecia querer arrastar o mar até a porta de nossas casas. A paisagem é um amálgama atormentado de areia, rochas e vento. Se *Wuthering Heights* fosse escrito numa praia, seria sem dúvida aqui que Emily Brontë encontraria o cenário ideal para a sua história.” (CARDOSO, 2012, p. 215). É conveniente indicar também que o conto *O coração delator*, de Edgar Allan Poe, foi adaptado para o teatro pelo próprio Lúcio Cardoso, que cuidou igualmente dos figurinos, do cenário e da *mise-en-scène* do espetáculo (cf. página 241 dos *Diários*). Por fim, deparamo-nos, em 1943, com a tradução do livro gótico *Drácula, o homem da noite*, escrito por Bram Stoker. (Vale mencionar que essa última obra teve sua primeira edição relançada, em 2013, pela editora Civilização Brasileira.)

reserva frequentes visitas, sob o pretexto de reencontrar o pai da carioca, antigo companheiro que se tornara inválido prematuramente.

As constantes aparições do coronel em casa de Nina motivam conversas, jogos de cartas e apostas, e sua presença, em uma tão estagnada atmosfera, acaba por servir de alento ao amigo. As lembranças a que se dedica o pai de Nina complementam-se com as narrativas inéditas trazidas pelo coronel e diversas “intrigas sensacionais e fatos que ainda se achavam em pleno desenvolvimento” (*capítulo 7, Segunda narrativa do farmacêutico*) (CARDOSO, 2009, p. 97) aguçam-lhe a curiosidade, criando um aprisionamento psicológico entre os personagens.

De forma contínua, o coronel segue em sua apresentação de novas histórias, interrompendo, propositalmente, o fluxo narrativo quando atingido o ápice de seu enredo. Temos de notar que esse corte deliberado representa, em primeiro lugar, o pretexto de que se vale o personagem para regressar à casa do amigo, uma vez que seu retorno é necessário para que seja dada sequência à narrativa iniciada.

Não obstante, essa espécie de hipnose exercida pela narrativa sobre o espírito do pai de Nina converte-se, num segundo momento, em um instrumento de tortura: íntimo da curiosidade do companheiro, o coronel Amadeu Gonçalves começa a simular lapsos de memória que, ao impedirem a organização dos fatos e dos nomes dos envolvidos, se transformam em um suplício ao oficial entrevado. Quando toma ciência do sofrimento que é capaz de infligir ao pai de Nina por meio da cisão narrativa, o coronel começa a manipular a relação em seu favor e esse jogo interesseiro culmina na *obtenção forçada* da anuência de que precisa para que possa desposar Nina.

É pertinente afirmarmos que a figura do coronel, à medida que representa um personagem cujo espírito está saturado de egocentrismo e que justamente lança mão dessa conduta existencial para provocar o sofrimento alheio, alinha-se aos personagens *sádicos* da literatura romântica dos séculos XVIII e XIX que,

segundo Bataille (1980), alocam suas aspirações em primeiro plano, independentemente de qualquer consideração para com o próximo.

A postura sádica do personagem cardosiano não se esgota aí; vale notar que, para além da satisfação de seus interesses à custa do outro, o coronel frui a volúpia que advém do sofrimento alheio porque a inquietação físico-espiritual do pai de Nina aguilha sua crueldade, impelindo-o a dar continuidade a seu plano diabólico de dissimulação.

Nina, posteriormente, parece retribuir a atitude sádica do coronel com a mesma moeda. Episódios pontuais que vão se acumulando ao longo do romance nos sugerem que a carioca sente um prazer velado em postergar continuamente qualquer decisão que possibilite, finalmente, a aproximação erótica entre ela e seu amigo oficial. A personagem conhece a atração que exerce sobre o coronel e sabe, principalmente, das reais motivações que o levam a satisfazer seus caprichos. Instala-se entre os personagens, dessa forma, uma inversão dos papéis de dominação: quem manipula agora o jogo a seu favor é Nina (dominadora) e seu pretendente é quem se submete às regras ditadas (dominado).

Portanto, o arremesso de um relógio ao meio da rua (cf. *capítulo 35, Segunda carta de Nina ao coronel*), sem qualquer explicação aparente senão a que nos remete à personalidade volúvel – mas calculista – de Nina, o atirar de um copo de vinho sobre uma camisa branca ou, se se deseja um último exemplo, as constantes grimaças dirigidas à face do amigo prestam-se a macerar, sadicamente, a paciência do coronel.

Isso ocorre porque, em nosso ver, a carioca toma ciência do jogo sádico levado a cabo por Amadeu Gonçalves, ou seja, da manipulação exercida sobre seu pai, a fim de arrancar-lhe o consentimento do matrimônio com sua única filha. Eis por que se dedica, da mesma forma, a vingar-se de seu pretendente de maneira velada: ora, o temperamento de Nina justifica sua instabilidade e, portanto, a iniciativa pendular de sedução e fuga por ela engendrada não possui

indício algum, em superfície, de que corresponde à mesma proposta sádica de que o pai fora vítima.¹¹

Um último argumento que nos permite esboçar a hipótese de vingança sobre a figura do coronel encontra-se nessa mesma epístola endereçada ao amigo do Rio de Janeiro. Ao rememorar fatos passados, Nina assinala a inquietação e o desgosto de que o pai se tornara vítima quando, ao desferir um último golpe mais intenso, o coronel decreta que não mais comparecerá – provavelmente até que sua situação com Nina seja finalmente acertada – às partidas de baralho:

A tosse de meu pai. Seu invariável: “Nina, o Coronel já chegou?” E mais tarde, quando já não se jogava mais, o ar acabrunhado com que me disse: “Nina, o Coronel não voltará mais para as partidas.” Definiu desde essa época, até morrer. Revejo o enterro, com o corpo estendido no meio do quarto, um lençol cobrindo-o. Foi aí que você reapareceu, e tomou-me as mãos: “É uma pena, Nina que você esteja nesta situação.” (*Capítulo 35, Segunda carta de Nina ao coronel*) (CARDOSO, 2009, p. 323)

¹¹ Existe, em *O morro dos ventos uivantes*, um episódio protagonizado por Lockwood que também nos parece corresponder a um jogo amoroso que privilegia o comportamento sádico. No capítulo de abertura do romance, o inquilino de Heathcliff rememora, nestas palavras, a aproximação momentânea de uma donzela: “Gozava eu de um mês de bom tempo à beira-mar, quando travei relações com a mais fascinante das criaturas, para mim uma verdadeira deusa, tanto que nem conhecimento tomou de minha pessoa. ‘Nunca lhe confessei o meu amor’ de viva voz. Mas se os olhos falam, o mais simplório dos imbecis poderia verificar que eu estava completamente louco de amor. Ela por fim compreendeu e por sua vez me lançou um olhar... o mais doce de todos os olhares imagináveis. Que fiz eu? Confesso-o para vergonha minha... encolhi-me friamente na minha timidez, como um caracol. A cada olhar, recolhia-me mais frio e mais distante, até que afinal a pobrezinha começou a duvidar de seus próprios sentidos, e, acabrunhada de confusão pelo seu suposto engano, persuadiu sua mãe a mudar de pouso. Por causa deste curioso feitio meu, criei reputação de crueldade intencional, aliás bem injusta, como só eu mesmo posso julgar.” (*Capítulo I*) (BRONTË, 1971, p. 11). Estabelecamos um sentido para essa passagem, de modo a relacioná-la ao comportamento de Nina em relação ao coronel: Lockwood justifica sua atitude covarde em relação à conquista amorosa atribuindo-a a um espírito tímido, que, sabemos, não se aplica ao seu comportamento ao longo da trama. O bisbilhoteiro locatário de Thrushcross Grange não nos oferece muitos sinais de timidez e, mais ainda, parece-nos constantemente motivado por um desejo de transgressão, notadamente quando decide, sem ter recebido qualquer convite, regressar à casa de Heathcliff no dia subsequente à sua primeira visita. Não tendo podido contar com a acolhida de seu senhorio, que motivação, pois – exceto os desejos de transgressão e de intromissão na vida alheia – nutriria esse personagem? Em síntese, como uma pessoa mortificada pela timidez – e que alega não ter tido coragem suficiente para aproximar-se de uma pretendente – se disporia a imiscuir-se, oferecidamente, em um círculo familiar pouco amigável?

A filha, que pôde acompanhar o abatimento do próprio pai, parece jamais ter se esquecido da covardia do coronel. Apesar de seu registro epistolar assemelhar-se unicamente a uma simples lembrança do passado, estamos convencidos – considerando-se as balizas morais da personagem – de que seu discurso aparentemente desprezioso possui, como lastro, o ressentimento necessário à vingança.

Especifique-se que o gosto pela perversão sádica caracteriza a catártica literatura negra e que essa preferência temática visa a ampliar a discussão da própria natureza humana, que não pôde ser compreendida integralmente pelos discursos tradicionais da religião e da ciência. Como redigiu Dostoievski (2006), em *Recordações da casa dos mortos*, “homens há que, como os tigres, lambem o sangue” (p. 208): eis aí a constatação de que o ser humano, por mais bem nascido e educado que seja, não está isento da possibilidade de corrupção instintiva que nos outorga prazer a partir da dor alheia.

Assim sendo, o deleite que advém da fruição do sofrimento mostra-se-nos evidente também em *O morro dos ventos uivantes* no episódio em que Lockwood, tomando a lanterna de José para aventurar-se a regressar a Thrushcross Grange, é surpreendido por Gnasher e Lobo, dois cães de Wuthering Heights. Imobilizado pela brincadeira dos animais, o inquilino sente-se humilhado diante dos risos de Heathcliff e Hareton, que saboreiam avidamente o pavor com que é tomado o curioso visitante. Finalmente, a constatação de que a violência heathcliffiana é essencialmente sádica é-nos dada pelo próprio personagem que, no capítulo XIV, põe em evidência o deleite que sente quando em contato com a dor alheia:

– Não terei piedade! Não terei piedade! Quanto mais os vermes se torcem, maior é minha gana de lhes esmagar as entranhas! É uma espécie de dor de dentes moral e eu mastigo com tanto mais energia quanto a dor é mais viva. (BRONTË, 1971, p. 146)

A estética gótica é um convite à dispersão e posiciona-se contrariamente à proposta de controle que nos estendem as obras apolíneas e, se tomamos tal

afirmação como procedente, impõe-nos que seja mencionado um último elemento que serve de remate ao quadro argumentativo que temos aqui recuperado.

O século XVIII, em sua aspiração revolucionária, contou com o potencial cáustico do *erotismo*, que sempre foi capaz de pôr em turbulência as instituições defensoras dos bons costumes (ALEXANDRIAN, 1994). Por meio do desenvolvimento de temas vinculados à sexualidade, as obras góticas logram discutir o que há de animalesco no ser humano – condição a que, ao longo do desenvolvimento das civilizações, sempre se reservou a imposição do recalque.

Tais manifestações literárias são a revolta contra a condição humana na medida em que o próprio homem cria para si amarras que o asfixiam e com as quais, em ocasião de extremada saturação, não sabe lidar. Logo, os textos negros buscarão, por meio da literatura, adensar o vínculo conflitante que se estabelece entre o homem e os interditos – os “tabus” de que fala Chénieux-Gendron (1984, p. 134, tradução nossa). Em *Crônica da casa assassinada*, por exemplo, o mais significativo dos interditos humanos é posto em discussão e o autor nos faz acompanhar todas as conturbações decorrentes de uma relação entre Nina e André que aparenta ser incestuosa até os instantes finais da trama.

Concentremo-nos, a partir deste ponto, no estudo das formas canônicas da estética gótica: *de que recursos faz uso tal gênero em termos de estruturação cênica, de disposição de personagens, tramas e desfechos?* Seria possível esboçar um *tableau* dessas obras, delas ressaltando o que possuem de comum em suas origens canônicas, ou seja, justamente aí nesse momento histórico de que temos falado, sem passar pelas revisitações que lhes propuseram os autores dos séculos XX em diante? Como se materializa, paradigmaticamente, uma história gótica? Que elementos lhe devem ser atribuídos para que possamos vislumbrar, no conteúdo e forma do texto lido, um alerta de que estamos a fazer crítica de um texto negro? Sobre quais temas têm se concentrado, por fim, as revisitações feitas por autores posteriores ao período histórico em estudo (séculos XVIII e XIX)?

Consideremos os quatro elementos seguintes que, segundo indica Hume (1969), caracterizam a *composição canônica* do gênero gótico:

1. *Deslocamento temporal da trama (tempo, espaço, enredo)*, que se instala, preferencialmente, em um período anterior ao século XVIII (1701-1800), sendo tal transferência cautelar um resguardo de que se vale o autor para não se intrometer (diretamente) nos fatos sociais. É certo que se trata de um afastamento enganoso, posto que o gênero justamente quer subverter a ordem social em vigência. Não obstante, aos olhos da grande maioria, a temporalidade e a espacialidade da obra tornam-se irrelevantes – porquanto se encontram remotas – e há redução de ocorrências de entrelaçamento dos fatos da obra com os fatos presentes.

Além do mais, para Spencer (2004), a instalação remota da história resume-se a uma estratégia para conferir verossimilhança ao texto, à medida que o tom utilizado pelos narradores reveste-se de uma formalidade que impele o leitor à crença naquilo que está posto no papel. Ora, se os fatos estão distanciados da audiência – e têm lugar, preferencialmente, “na Espanha ou na Itália durante a Inquisição” (SPENCER, 2004, p. 307, tradução nossa) –, como saberão os leitores se se trata de mentira ou verdade? A criação desse efeito de deslocamento de tempo e espaço fica a cargo, inclusive, como sugere Novak (1979), do qualificativo “*conto*”, recorrentemente inserido no título das obras.

No que se refere à obra cardosiana, notamos que Lúcio elege o termo “*crônica*” para o título e tal designativo, quando cotejado com o cenário completo abstraído da leitura, confirma múltiplas interpretações: (1) antecipa a ideia de que a trama se trata da retomada da trajetória dos Meneses, família outrora abastada; (2) o termo nos remete à constatação de que estamos diante de vários relatos, de várias versões criadas pelos personagens; (3) confirmamos que a história corresponde ao pretérito dos fatos.

Ao buscar retrazar a trajetória da linhagem dos Meneses, a obra alude também – já a partir de seu título – às narrativas histórico-literárias pertencentes à

tradição literária portuguesa dos séculos XIV e XV, que, ao se dedicarem a recompor a história das famílias reais, recebiam igualmente o nome de *crônica*. É certo que estamos diante de uma tradição literária anterior às manifestações góticas; de qualquer maneira, no entanto, essa referência aos textos portugueses ressalta mais uma vez seu ideal de reconstituição de fatos passados que gravitam em torno de nobres linhagens.

O gótico, se quisermos então propor uma sùmula, é uma modalidade narrativa em retrospecto (PUNTER, 2004) e é justamente de tal recurso que o romance brontëano lança mão para estabelecer seu enredo: *O morro dos ventos uivantes* desloca temporalmente a trama e sabemos dos acontecimentos passados por meio da senhora Dean, que se dispõe a tagarelar a Lockwood, inquilino de Thrushcross Grange.

Crônica da casa assassinada também nos coloca diante de tal deslocamento, já que a emblemática e inapreensível Nina encontra-se morta logo no início do romance e toda a narrativa, dependendo do ângulo pelo qual nos embrenhamos no texto, é a busca da compreensão de sua trajetória pelos arrabaldes de Vila Velha. Se o recurso de deslocamento era usado em prol do auto-ocultamento dos autores setecentistas, talvez possa também ser pensado como mecanismo de defesa para Lúcio Cardoso, posto que fora criado sob rígidos moldes mineiros e católicos.¹²

2. *O código moral do vilão-herói opõe-se ao código moral historicamente vigente* e, portanto, o personagem tem suas ações sempre julgadas pela ideologia

¹² Os elementos fantásticos, conforme argumenta Todorov (1992), contribuem para que os autores de prosa ficcional coloquem em discussão a censura institucionalizada e mesmo a censura autoimposta, ou seja, aquela que provém da “psique dos autores” (p. 167). O crítico leva em consideração, inclusive, o fato de que a literatura fantástica – gênero que nos oferece possibilidades interpretativas para *Crônica da casa assassinada* e para *O morro dos ventos uivantes* – reclama para si, como funções social e literária, todo projeto que diga respeito à *transgressão*, posto que “quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificção” (TODOROV, 1992, p. 174). Vale mencionar ainda que a tendência literária fantástica – no interior da qual se aloca o gênero gótico – problematiza os interditos sociais à medida que explora temas que foram (ou que ainda são) proibidos, notadamente os que dizem respeito a questões de neurose e psicose.

corrente, não existindo o afastamento temporal necessário entre obra e público. Tanto Nina quanto Heathcliff, que são os vilões-heróis das obras, tornam mais complexa essa questão do código moral: é certo que muito de suas ações não constituem iniciativas modelares – a serem tomadas como lição moral pelo leitor –, mas, ainda assim, o que nos é dado conhecer ao longo das tramas são razões fundamentadas que, de forma coerente, servem para justificar a postura tomada pelos protagonistas. Estão lançados, pois, os princípios que queremos chamar de *argumentos atenuantes*, capazes de eliminar a esquematização simplista da natureza humana e de testar o discernimento do leitor à exaustão, uma vez que todas as atitudes dos personagens terão de ser vistas e revistas antes de se poder registrar qualquer parecer, favorável ou repudiante que seja.

O abandono que Nina reserva ao verdadeiro filho, por essa perspectiva, passa a ser a julgado de maneira menos intransigente pelo leitor porque este toma conhecimento de que o recém-nascido – se é que existente – não fora lançado à própria sorte, mas destinado aos cuidados da enfermeira Castorina, conhecida da carioca.

A leitura do romance, em adição, coloca-nos diante de insistentes indícios que nos impelem a acreditar em que Nina aceita casar-se com Valdo por interesses financeiros. No que tange à retidão moral, sua aproximação do irmão Meneses não consiste em uma iniciativa exemplar; no entanto, desprendemo-nos do julgamento precipitado da carioca tão breve notamos que o matrimônio serviu-lhe de escape a uma existência desprovida de horizontes. O que teria Nina a perder se se aventurasse a um casamento com um herdeiro de notável família? As ideias de conforto, de estabilidade e de aniquilação das esperanças do coronel Amadeu Gonçalves parecem-nos significativas se desejarmos, então, compreender a decisão tomada por essa integrante do *dramatis personæ* cardosiano.

Argumentos atenuantes que trabalham em favor de Heathcliff foram, igualmente, inseridos na trama de *O morro dos ventos uivantes*. A vilania do personagem chega a ser passível de compreensão quando temos em mente o

contínuo espezinhamento que lhe fora destinado, na infância, pelo irmão adotivo (Hindley) e por outros personagens da trama. Além do mais, as atitudes de Heathcliff não se tornam mais aceitáveis quando consideramos a força do amor incontrolável que nutre por Cathy?

3. *As obras canônicas privilegiam a utilização de múltiplos narradores*, responsáveis por criar caleidoscópicas versões dos fatos e, conseqüentemente, por dificultar a iluminação do tecido narrativo. As leituras realizadas nos têm confirmado que as obras distinguem-se por sua *engenhosidade heterogênea*, isto é, pela potencialidade de abranger, em seu seio, gêneros distintos e múltiplas possibilidades associativas. As obras-primas góticas, em sua *originalidade contextual* (séculos XVIII e XIX) ou em sua *originalidade dialógica* (revisitações), priorizam “múltiplos modos de escrita, alternância da prosa romanesca em poesia, narrativas orais emolduradas, fábulas didáticas ou espetáculos pantomímicos e dramáticos” (GAMER, 2000, p. 4, tradução nossa).

A arquitetura de *Crônica da casa assassinada* ampara-se em múltiplas vozes que, ao serem agrupadas, se tornam um repositório de opiniões, confissões e memórias, e essa opção priorizada pelo romancista delinea a atmosfera de mexericos em meio à qual transitam os atores cênicos. Em relação à obra inglesa, vale apontar que o fio que sustenta a trama são as memórias e impressões de Nelly e de Lockwood, que, ao intercalarem suas narrativas, nos tornam possível reconstituir a trajetória das famílias Earnshaw e Linton.¹³ À parte as diferenças composicionais, temos que as obras resolvem-se em suas necessidades narrativas, ao passo que as preferências registradas contribuem com o diálogo que os textos estabelecem com a estética gótica.

¹³ Note-se que o início da obra inglesa fica a cargo do Sr. Lockwood (capítulos I-IV), que, a partir do capítulo V, cede espaço a Nelly, criada que conduz a narrativa até o capítulo XXX. No trigésimo primeiro capítulo, ocorre nova alternância da voz narrativa, mas Nelly, ao expor o episódio referente ao “fim estrambótico” (*capítulo XXXII*) (BRONTË, 1971, p. 287) de Heathcliff, retoma a narração nos capítulos XXXII e XXXIII. O capítulo final (XXXIV) abrange o relato final de Nelly a respeito da assombração avistada pelo jovem pastor e o último comentário registrado por Lockwood sobre Hareton e Cathy Linton, casal que, movido por um amor sincero, desafiaria “satanás e todas as suas legiões” (*capítulo XXXIV*) (BRONTË, 1971, p. 313).

4. *O sentimento geral da obra é sacrílego, “anticlerical”* (HUME, 1969, p. 287, tradução nossa), o que significa afirmar que a **institucionalização da religião** – comumente acompanhada da hipocrisia e manipulação – torna-se alvo dos escritores.¹⁴ Além do mais, a *cisão idealizada* entre o Bem e o Mal é problematizada, uma vez que os textos góticos concebem ser impossível uma precisa delimitação entre os terrenos do altruísmo e da crueldade. Imprecar contra mortos, da maneira como Heathcliff procede na obra brontëana, e desafiar a sacralidade bíblica do matrimônio por meio do adultério, essa iniciativa consciente cometida por Nina, são exemplos de blasfêmia com que entramos em contato quando da leitura das obras.¹⁵

O desabafo de André, no final de *Crônica da casa assassinada*, é semelhante indicativo do tom de blasfêmia que paira sobre os textos góticos, assim como as diretas execrações proferidas por Hindley Earnshaw contra a Providência quando do passamento de sua esposa Frances, no capítulo VIII de *O morro dos ventos uivantes*. A indignação dos personagens em relação à autenticidade do Cristo – entidade que seria, em seu ver, um embuste – converte-se, portanto, em um escárnio marcadamente antirreligioso.

Para além dessas considerações, devemos tocar uma última questão crucial à interpretação da atmosfera não cristã da obra, que parece indicar, como sendo o pecado mais grave da família Meneses, a falta de fé e de esperança que acomete seus membros. É Valdo, por exemplo, que reconhece, diante de padre Justino, que “nunca [fora] dado às coisas da Igreja” (*capítulo 22, Carta de Valdo a*

¹⁴ A crítica à religião católica institucionalizada e eletiva, que acaba por contradizer os princípios de ecumenismo por ela mesma previstos, é objeto de registro do escritor Lúcio Cardoso em seus *Diários*: “Lembro-me de ter dito, não sei mais onde, que não condizia comigo uma religião que não me permitisse sentar ao lado do último dos homens. Lugar-comum, talvez, já romanticamente explorado por muita gente, mas no momento a mais natural das reações. [...] Acredito sim, que a graça de Deus não foi feita para um número restrito de ‘eleitos’, que todos podem recebê-la, como Ele próprio diz que o sol e a chuva foram criados para todos.” (2 de março de 1951) (CARDOSO, 2012, p. 343-344)

¹⁵ Amparando-se na imagem de um Deus castigador, André também impreca contra a amada, à semelhança de Heathcliff: “Por que fez isto, por que judiou deste modo de mim, por que é que quer ir-se embora, e deixar-me sozinho neste mundo? **Tome cuidado, Nina, pois se Deus existe, não há de permitir que você tenha repouso do outro lado.**” (*Capítulo 48, Diário de André, X*) (CARDOSO, 2009, p. 432) (grifo nosso)

padre Justino) (CARDOSO, 2009, p. 226). No âmbito do romance, apenas dona Malvina, já falecida, cuidava das tradições religiosas. Coincidentemente, a observação dos preceitos da Igreja Católica pela mãe de Demétrio parece ter garantido, à família, a estabilidade e abastança que já não mais existem em meio aos irmãos.

À medida que lemos atentamente as histórias góticas, delas podemos reter o argumento de que se deixam tecer por um modo narrativo que nos põe diante de um *epílogo em suspensão (final ambíguo)*. Queremos dizer, com o emprego de tal expressão, que determinados eventos são abandonados pela voz responsável pela narração (ou pelas vozes), o que acaba por nos oferecer a constatação de que há fatos que permanecem sem completa explicação. A adoção dessa sorte de epílogo não significa, todavia, que falta o desfecho estrutural do texto, necessário à construção do sentido de toda leitura: o conjunto inicial de fatos dirige-se a uma normalidade (desfecho) após complicar-se, concatenar-se e desenvolver-se.

No caso de *O morro dos ventos uivantes*, a título de ilustração, é-nos dado acompanhar o desfecho da trajetória dos personagens; contudo, a autora não confere remate racional a todos os fios entrelaçados e, então, o desfecho acaba por ressaltar a atmosfera fantástica do texto, uma vez que um jovem pastor mostra-se-nos amedrontado com o que seriam os espíritos atormentados de Heathcliff e Catherine a vagarem pela charneca:

E uma coisa curiosa me aconteceu há cerca de um mês. Eu ia uma noite à Granja. Estava escuro e ameaçava tempestade. Justamente na volta do Morro encontrei um pastorzinho que impelia diante de si uma ovelha e dois cordeiros. Chorava copiosamente. Supus que os cordeiros eram rebeldes e não queriam deixar-se conduzir.

– Que há, meu homenzinho? – perguntei.

– Heathcliff e uma mulher estão lá embaixo, sob a ponta do rochedo – respondeu ele, soluçando –, e eu não tenho coragem de passar na frente deles.

Não vi nada. Mas nem ele, nem seu rebanho quiseram avançar e aconselhei-o a tomar a estrada de baixo. É provável que, enquanto atravessava a charneca, fizera ele próprio surgirem esses fantasmas, pensando nas tolices que ouvira seus pais e camaradas repetirem. Seja como for, ainda agora não gosto de

ficar lá fora, de noite, e não gosto de ficar sozinha nesta triste casa. É uma impressão que não consigo mais dominar. (*Capítulo XXXIV*) (BRONTË, 1971, p. 312)

O que não localizaremos – como não o encontramos em qualquer dos átrios mais profundos dos bons textos góticos e também nos de outras obras-primas – são fatos completamente iluminados, metodicamente explicados. Sempre haverá mistérios sobre os quais devemos refletir acentuadamente, assim como os próprios personagens se detêm ao entendimento de enigmas, que assumem a forma de uma maldição de família ou de um manuscrito desconhecido.

Incógnitas que impedem o amplo conhecimento dos fatos que se atrelam ao nascimento do herói (ou de um integrante que detenha algo de inocente) também são comumente distribuídas pelas obras e, em *Crônica da casa assassinada*, a charada proposta instiga-nos a descobrir a verdade sobre a origem de André. No texto brontëano, Cathy Linton é impelida pela desobediência a visitar Wuthering Heights por desconhecer a verdadeira história de Heathcliff e de seu filho. A jovem donzela é uma espécie de cabra-cega que não conhece o temperamento e tampouco seu real parentesco em relação a Heathcliff e, por quase toda a extensão do romance, vive à parte dos segredos e dos ranços familiares.

O estilo literário em estudo repete, inclusive, a estrutura patriarcal da sociedade – que concebe malissimamente o papel feminino – e “a trama gótica, portanto, não é uma fuga do mundo real, mas a repetição e exploração da negação de identidade traumática nele encontrada” (MASSÉ, 1990, p. 686, tradução nossa). Que melhor exemplo de negação traumática de identidade poderíamos recortar senão aquele que corresponde à própria existência de Ana Meneses, ser ignóbil, sufocado pela tradição e que, posteriormente, tem de renunciar à sua identidade enquanto mãe de um filho que não pode ser assumido?

Se, por um lado, as obras nascem em um meio histórico nada favorável ao papel da mulher, paradoxalmente a feminilidade posiciona-se no centro (mesmo implicitamente) dos textos porque a mulher – aos olhos de uma sociedade que está saturada de virilidade – é o sinistro fantasma que assombra os homens. Na

profundidade das obras, o que está em especulação é o *existir de maneira feminina*. (Nesse sentido, o travestimento físico-espiritual Timóteo, cremos nós, é indicativo dessa mesma especulação.) Que é estar na vestimenta moral e fisiológica do sexo frágil? Como é sentir-se em um corpo e em uma alma que não trajam gravatas? O ponto que a obra gótica atinge, com todos os seus heróis fatais e suas donzelas perseguidas (ou igualmente fatais, venenosas), é único: a obsessão pelo feminino, grande enigma que passa a monopolizar a atenção dos homens. A mulher é concebida como um ser feérico que paira sobre o imaginário masculino de maneira exótica:

Novamente, no Romantismo, as mulheres dificilmente podem ser somente criaturas companheiras do sexo oposto, [que] procuram uma relação duradoura, um lar e filhos; em vez disso, elas devem ser estranhas e mágicas. Dessa feita, a poesia amorosa romântica não é endereçada à garota da porta ao lado. Está preenchida de seres misteriosos – ninfas, fadinhas, rainhas e princesas orientais, garotas ciganas selvagens; de fato, [toma] quaisquer criaturas femininas belas que possivelmente não viveriam na porta ao lado. Isso não significa que os românticos eram indiferentes às garotas e às mulheres comuns; longe disso. O que estavam fazendo era dramatizar e sobre-enfatizar os aspectos da feminilidade real que pareciam estranhos e mágicos à vida interior de um homem. (PRIESTLEY; SPEAR, 1963, p. 128-129, tradução nossa)

É preciso pôr em reconsideração a atuação e as possibilidades de mobilização da mulher, que, tal como as donzelas dos romances, se prende ao pai e ao marido, não lhe sendo possível encontrar autonomia existencial. Os personagens femininos das obras estudadas mostram-se como exemplos dessa falta de mobilidade própria: Nina, a despeito de toda sua postura subversiva, desvincula-se do amparo da figura paterna (já falecida) e se acomoda sob a proteção do marido Valdo; Ana desloca-se (por imposição de outros) do círculo familiar patriarcal e percorre o caminho que a conduz ao marido Demétrio; Catherine Earnshaw, em uma custosa escolha, deixa o cenário paterno de *Wuthering Heights* e aloca-se em Thrushcross Grange, a iluminada residência do marido Edgar Linton.

A literatura, num indício de humanidade, propõe o apagamento das cláusulas antigas e a consequente reedição do “contrato social feminino” (MASSÉ, 1990, p. 682, tradução nossa) e, ao repensar a atuação da mulher, em suas limitações impostas culturalmente, convida-nos a refletir, por extensão, acerca da *liberdade humana*, essa constante para a qual convergem textos distintos de várias épocas.

Como escapar-se a uma aparente liberdade? Como confirmar-se livre se todos estamos condicionados a um sistema construído e consolidado, pouco dado a amizades, impassível em sua lenta ou inexistente mobilidade? Posta a questão de outra forma: como encontrar um escape, um caminho em direção à liberdade, em meio a tantas amarras?

A literatura gótica, como teoriza Baldick (2009), também entende que as velhas construções familiares, essas mansões empoeiradas, absolutas em seu mistério e isoladas em seu mutismo, são as responsáveis pelo *aprisionamento e decadência humana*. Não é à toa, portanto, que as glebas das famílias Meneses e Earnshaw são cenários favoráveis à percepção de que existe uma força, sobre essas antigas e rígidas propriedades, que impele os personagens à ganância, ao crime e à deformação espiritual e moral. Adicionalmente, os lugares decadentes das obras – como o Pavilhão de *Crônica da casa assassinada*, ninho dos ímpetos eróticos de Nina – são explorados incessantemente como fonte de prazer doentio e são tão bem descritos que se tornam o modelo a ser copiado do cavalete de pintura (em inglês, “easel”) que são as obras góticas (GAMER, 2000).

O próprio espaço é tão sedutor e maligno quanto os personagens criados e torna-se, não raro, um dos protagonistas da trama (HUME, 1969; GRIEVE, 1984), como bem o demonstram a Chácara dos Meneses e *Wuthering Heights*, cenários sedutores e perniciosos, herdeiros da primeira mansão gótica em esboço presente no romance *Tom Jones* (1749), crítica de costumes lançada pelo inglês Henry Fielding (WATT, 2007).

Consideramos oportuno encerrar este primeiro capítulo, dele retomando os principais argumentos tecidos:

(1) A literatura gótica surge atrelada às expressões românticas e, qualquer que seja o ambiente literário em que tenha se desenvolvido, seus propósitos sempre coincidiram com ideais de denúncia da opressão (seja causada por uma figura tirânica ou por códigos morais asfixiantes).

(2) As obras negras visam, para se utilizar a expressão empregada por Gamer (2000), à destruição da “fábrica social” (p. 61, tradução nossa). Por meio de tal estética literária, diversos autores se dispuseram a reconsiderar a atuação feminina na sociedade.

(3) A despeito do que se afirma pejorativamente sobre o gótico, as obras não saem de uma única fôrma; apesar de haver uma recorrência de temas, imagens e desenvolvimento de enredos, os textos são dotados de elasticidade e tornam-se ferramentas que instigam a imaginação dos autores, que retomam e revisitam constantemente tais paradigmas. O sentimento de se estar diante de princípios subversivos não obriga as obras, diferentemente do que a crítica negativa tem exarado, a terem a mesma aparência: semelhança é cordão umbilical que filia as obras à mesma estética, mas não significa clonagem, imitação.

(4) À *originalidade contextual* das obras têm sido concedidas revisitações (*originalidade dialógica*), o que nos leva a pensar na perenidade do gênero, que toca enigmas da natureza humana que ainda não foram solucionados por completo.

No próximo capítulo, aprofundaremos o diálogo que constatamos existir entre *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes*, títulos eleitos como centrais para esta empresa crítica. Intentamos compreender os elementos e fatos problematizantes do enredo, responsáveis pela desagregação dos círculos familiares e pela consequente instalação do sentimento de vingança no espírito de Nina e de Heathcliff.¹⁶

¹⁶ Como última observação – mas não menos importante –, seja lembrado que o tema da vingança é uma preferência da era elisabetana brilhantemente desenvolvida por William Shakespeare (1564-1616). A preocupação com a linhagem e com a manutenção do patrimônio também foi apontada por Lévy (1984) como sendo temas do acervo shakespeariano que foram,

Estudaremos, nesse sentido, os fatos que concorreram para a origem e adensamento do sentimento de revanche, os propósitos traçados e os instrumentos escolhidos por Nina e Heathcliff para a execução de seu plano.

mais tarde, retomados pelos romances góticos, que também gravitam em torno do tema do “desapossamento” (p. 12, tradução nossa). Lúcio Cardoso registra em seu diário, em 6 de março de 1951, um comentário acerca da genialidade do dramaturgo nascido em Stratford-upon-Avon – autor que, em seu ver, seria um expoente da criação teatral substantiva. Resta-nos questionar em que medida as leituras shakespearianas feitas e anotadas por Lúcio acabaram por influenciar em sua escolha de temas literários – principalmente em sua eleição do tema da vingança para *Crônica da casa assassinada*: “Posso agir agora, agora que está rezando. E agora vou agir. Ele irá para o céu, e eu estarei vingado. É preciso refletir. Um miserável mata seu pai e por esta razão eu, seu único filho, mando para o céu esse mesmo miserável. Ah, isto seria um favor, uma recompensa, nunca uma vingança. Ele assassinou meu pai brutalmente, no apogeu, quando todos os seus pecados se abriam na plenitude, como as floradas de maio. E quem sabe as contas que teve de prestar no céu? A julgar por nós e pelo que imaginamos, a carga deve ter pesado muito sobre sua alma. E estarei eu vingado, ferindo o assassino no ato de se purificar, pronto e preparado para a viagem? Não. Alto, minha espada, e escolhe ocasião mais horrível: quando ele estiver bêbedo, a dormir, ou encolerizado, ou nos incestuosos prazeres do seu leito; jogando, blasfemando ou praticando algum ato que não lhe dê esperanças de salvação.” (*Hamlet, Príncipe da Dinamarca, Ato III, Cena III*) (SHAKESPEARE, 1954, p. 189-190)

CAPÍTULO 2

Delineamento e execução dos planos de vingança de Nina e de Heathcliff

Uma injúria permanece irreparada, quando o castigo alcança aquele que se vinga. Permanece, igualmente, sem reparação, quando o vingador deixa de fazer com que aquele que o ofendeu compreenda que é ele quem se vinga.

(Edgar Allan Poe, O barril de amontillado)

Para que possamos compreender os planos de vingança elaborados e postos em execução por Nina e por Heathcliff, julgamos imprescindível, inicialmente, considerar a condição de *elemento desagregador* que ambos os personagens assumem na trama dos romances.

Tal condição desarmônica é-lhes imediata e incessantemente imputada pelos círculos familiares tradicionais dos quais passam a fazer parte; contudo, a personalidade perspicaz de Nina e de Heathcliff – comum àquelas figuras que, inseridas em um meio desfavorável a seus desejos, têm de encontrar recursos que garantam sua sobrevivência – rapidamente lhes torna possível uma primeira percepção: a de que podem, justamente, apropriar-se conscientemente de sua “presença destoante” (*capítulo 8, Primeira confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 109) para transformá-la na força necessária à vingança contra seus algozes. Portanto, essa característica pessoal que, aos olhos da tradição, corresponde a um condenável defeito ontológico, transforma-se ironicamente no recurso que possibilitará a sobrevivência desses personagens que – quer pelo matrimônio, quer pela adoção – tiveram de se inserir em um círculo hostil de relações.

Os contextos familiares que temos considerado caracterizam-se por sua tentativa de enclausuramento voluntário, ou seja, pela busca de isolamento como

caminho para manutenção daquela espécie de organicidade que garantiria, por fim, a sustentação e a supremacia do clã. No entanto, as famílias Meneses e Earnshaw não conseguem manter-se à margem da existência; primeiramente, porque as vozes externas da comunidade são as primeiras flechas que buscam atingi-las, subtraindo-lhes segredos confessionais. Em segundo lugar, de maneira a intensificar o efeito intrusivo das vozes alheias, os romancistas inserem os *personagens catalisadores* Nina e Heathcliff, que são atores cênicos dotados de um fermento destrutivo, que acabam por acelerar a velocidade do processo de declínio das famílias. Quando do aparecimento de tais personagens, as residências – construções sóbrias sob o jugo das quais se deixam apascentar os membros das famílias – se transformam em círculos infernais mergulhados em profundo tormento.

É claro que, debaixo da superfície que é apresentada à comunidade, não existe paz autêntica entre os membros das famílias: nem poderia existir, dadas as constantes hipocrisia e vaidade em meio às quais todos habitam. Contudo, pelo caminho da hipocrisia ou da vaidade, paira certo controle sobre essas propriedades abandonadas por Deus,¹⁷ e essa débil estabilidade ver-se-á, com a intrusão de personagens como Nina e Heathcliff, completamente perdida.

De certa forma, antes do aparecimento dessas forças de mal-estar, a vida segue tranquila, sem grandes expectativas, mas a situação é completamente posta às avessas quando Valdo se casa com uma carioca, levando-a à Chácara, e quando o senhor Earnshaw decide-se a adotar uma criança maltrapilha encontrada em Liverpool e que lhe fora providencialmente apresentada como sendo um “presente de Deus” (*capítulo IV*) (BRONTË, 1971, p. 40).

¹⁷ Vale complementar que a concepção de Providência que predomina em *Crônica da casa assassinada* transforma a figura de Deus em um Criador sádico, injusto, que cumula Nina de graças e as subtrai completamente de Ana. Esta, por sua vez, passa a considerar Deus uma entidade maléfica, dotada do poder de fulminar sua inimiga: “Deus existia, repetia comigo mesma, pelo menos **o Deus inflexível e capaz de desferir o raio**, mesmo sobre os mais diletos objetos de sua criação – mesmo sobre aqueles que, como Nina, houvessem no seu acúmulo de graça infringido as severas leis a que são submetidos todos os seres humanos. Agora poderia vagar tranquila, pois tinha certeza de que Deus me ouvia e não se desinteressava da pobreza dos meus gestos.” (*Capítulo 45, Última confissão de Ana, I*) (CARDOSO, 2009, p. 415) (grifo nosso)

À medida que as tramas avançam, notamos que Nina e Heathcliff, no sentido com que Girard (2007) emprega o termo, são personagens *mediadores* porque extirpam, de outros integrantes da trama, desejos que neles estão latentes, mas que, por alguma razão, precisaram ser rechaçados.

De acordo com o autor da teoria mimética, as obras de “verdade romanesca” (GIRARD, 2007, p. 18) não distorcem a lógica do desejo humano, correspondendo àqueles textos que nos põem diante do protagonismo que se outorga ao *mediador*, bem como frente aos resultados da *mediação*, isto é, da consumação do confronto entre a força catalisadora e o sujeito recalcado. Destruir as máscaras da autonomia idealizada, segundo a qual os sujeitos desejam livremente e ainda deliberam conscientemente sobre seus impulsos, é um dos propósitos essenciais da literatura romanesca, e tal intenção de desmascaramento, no entanto, não é somente preferência exploratória: trata-se de uma real aproximação do núcleo da existência humana, que nos apresenta provas cabais de que é mimética e, por extensão, romanesca.

Não obstante, tanto a posição de Nina e de Heathcliff quanto as consequências dos cataclismos que fomentam são elementos-chave em *Crônica da casa assassinada* e em *O morro dos ventos uivantes* e, portanto, podemos afirmar que estamos lidando com obras de essência romanesca que são fiéis em sua problematização da natureza humana.

A carioca atua como uma espécie de catalisador porque acelera o processo de tomada de consciência, por exemplo, de Ana Meneses, que se dá conta, diante da beleza da concunhada, de sua própria feiura e de seu rebaixamento enquanto ser humano. Por bem ou por mal, o que é posto em discussão é a constatação de que, na existência humana, uma alteridade sempre influencia a outra, dando-lhe indícios de si mesma e contribuindo, dessa forma, na autocompreensão daquele que é influenciado.

Em um primeiro instante, Ana Meneses vê-se a si mesma com outros olhos e começa a perceber o papel esmaecido que lhe atribuíram para desempenhar. Em momento posterior, passa a considerar os outros com olhos diferentes, menos

embaciados pela hipocrisia da família a que pertence. É quando nota, por exemplo, que Alberto, objeto de seu amor adúltero, não é somente o jardineiro; para além do papel social a ser cumprido por um homem, existe a figura de um jovem, de um ser do sexo masculino, que nela desperta fibras antes adormecidas:

Alberto, para mim, sempre fora o jardineiro, e jamais consegui identificar sua presença senão daquele modo. Eis que agora, pelo simples manejo da existência de Nina, eu o descobria como havia descoberto a mim mesma. Este deve ser, Padre, o primeiro dom essencial do demônio: despojar a realidade de qualquer ficção, instalando-a na sua impotência e na sua angústia, nua no centro dos seres. Sim, pela primeira vez eu via Alberto, e o via de vários modos simultâneos: primeiro, que era moço, segundo, que era belo. (*Capítulo 8, Primeira confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 110)

O Outro se torna a medida do Eu e, para Ana, a descoberta da realidade nua, desprovida de qualquer ilusão, é incitação demoníaca, que nos deixa alerta quanto à verdade dos outros seres e também à nossa própria. Entretanto, o desejo que é suscitado pelo Outro pode arrastar-nos ao inferno da obsessão e, a partir de tal consideração, é-nos possível interpretar de maneira mais profunda a constante vigilância que Ana reserva à concunhada.

É como se, a partir do confronto com Nina, Ana tivesse sua existência cindida ao meio, fato que também nos alude à temática do *duplo*, que se abriga no escopo da literatura gótica. A esposa de Demétrio percebe que há uma força interna buscando meios de se expressar e afirma nela existir um ser monstruoso – provavelmente porque lhe toca fibras relacionadas à sexualidade – que representa seu Eu verdadeiro, ou seja, a essência que desesperadamente busca resgatar por meio de sua própria escrita confessional:

Sem ar, é como se me debatesse dentro de um elemento viscoso e mole; no fundo do meu espírito, uma força tenta em vão romper a camada habitual, revelar-se, impor a sua potência que eu desconheço e não sei de onde vem. Repito, ignoro o que esteja se passando comigo – surda, causticada, vagueio entre as pessoas sem coragem para expor o que se passa no meu íntimo, mas suficientemente lúcida para ter certeza de que um monstro existe

dentro de mim, um ser fremente, apressado, que acabará por me engolir um dia. (*Capítulo 14, Segunda confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 154-155)

A força destrutiva que alimenta a carioca, aos olhos dos moradores da Chácara, não necessita muito do esforço de sua detentora para que possa vir à tona e afetar os habitantes. Na verdade, o próprio existir de Nina consiste, ele mesmo, em um insulto à moral mineira, dado o comportamento adotado pela personagem ao longo da trama.

Tal incompatibilidade, extremamente ressaltada no romance, nos conferirá, a partir da narração de personagens como Demétrio e Ana, uma primeira imagem de Nina: a de uma cortesã, isto é, a figura de alguém que, em consonância com sua postura egocêntrica, bem poderia ter se casado com Valdo somente por buscar dinheiro ou algum subsídio financeiro equivalente. Seria, neste caso, a criatura corrompida, que fora arrancada de seu *habitat* original (Rio de Janeiro) para adentrar o arcaico círculo mineiro em busca de benefícios próprios.

Gradativamente, Nina põe Betty pensativa, atuando sempre como a alteridade que nos faz tomar ciência – por bem ou a contragosto – de outra realidade, de outra possibilidade de se existir, de outros caminhos que têm igual valor no que se refere à compreensão e fruição do mistério da vida. Eis aí, por certo, o interesse de Valdo em casar-se com uma personagem que lhe indicaria um novo horizonte existencial – por mais que esse mesmo horizonte tenha, por fim, de se envergar à opressão da tradição mineira.

A influência exercida por Nina sobre as pessoas da Chácara faz com que, inclusive a governanta, se pergunte a respeito dos valores e paradigmas ideológicos até então imutáveis e inquestionáveis:

Então, a mim, que nunca havia pensado naquelas coisas, nem me detido ante problemas de tão grande profundidade, ocorreu um pensamento que quase subiu aos meus lábios na forma de um grito: que é a bondade? Como julgá-la, como aquilatar o seu valor diante de um ser impulsivo e cego como aquele que se achava ante a mim? Podia-me enganar, podia apenas estar cedendo ao sortilégio que a impregnava, mas não era isto o que a redimia e a

tornava diferente de todas as criaturas que eu conhecia? (*Capítulo 34, Diário de Betty, I*) (CARDOSO, 2009, p. 318) (grifo nosso)

O sedutor poder de transformação de Nina altera o comportamento dos personagens da Chácara, impelindo inclusive Valdo à tentativa de suicídio quando este toma ciência de que a partida de sua esposa lhe será um açoite a vergastar o espírito; logo, qualquer convite à separação daquela força cativante em nada mais consistirá senão em sofrimento maior do que aquele desconforto gerado por Nina. O feitiço atua, então, ao contrário: apesar de a presença da carioca ser, em princípio, decisivamente indesejada, no decorrer da história transforma-se em substância vital, sem a qual outros atores cênicos já não podem mais existir.¹⁸

É por tal razão que Valdo, ao ponderar a respeito da propensão ao mal-estar com que a esposa se vê embebida, adquire consciência de que quaisquer opressões advindas de Demétrio ou do sistema de vida tradicional da Chácara serão suportáveis, apesar de já não ser mais tolerável seu afastamento da criatura amada. O próprio personagem resume-nos sua condição de dependência e conclui que “nada mais podia suportar sem a sua presença [de Nina]” (*capítulo 10, Carta de Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 122).

À margem de seu diário, André toma nota igualmente da condição inconciliável daquela que se transforma no objeto de seu desejo: Nina contrapõe-se, em profundidade sanguínea, ao paradigma de vida da Chácara e, à vista do mancebo, nada mais é senão uma “ilha, completa e fechada, varrida por ventos que não eram os do nosso mundo” (*capítulo 20, Diário de André, III*) (CARDOSO, 2009, p. 218).

Adstrita à trama da obra, a presença dessa bela mulher sugere-nos a retomada do trabalho de desagregação iniciado em tempos passados por Maria

¹⁸ Com efeito, quando Nina parte de Vila Velha, Ana Meneses sofre um esvaziamento interior: “Confesso: senti isto, e de modo mais agudo, no dia em que ‘ela’ tomou o carro e partiu. Foi como se de repente eu houvesse sido relegada ao silêncio, ao abandono, ao exílio de qualquer manifestação de vida. Não me deviam ter feito aquilo, pois o sentimento que me alimentava, negativo ou não, era tão forte, tão preponderante, quanto um sentimento de amizade ou qualquer outro que comportasse entusiasmo. Era, pelo menos, o único que me fazia viver.” (*Capítulo 40, Quarta confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 367-368)

Sinhá e tal continuidade será, finalmente, coroada com êxito porque a carioca atingirá – apesar de o preço ser pago às suas próprias expensas – os propósitos de destruição que esboça e que põe em prática para tornar célere a derrocada da hostil família a que se vinculou. Ímpeto caótico, tal qual uma violenta força da natureza, Nina se transforma em um germe contaminante que transgredir o repositório de tabus (interditos) em que se transformou a própria tradição mineira.¹⁹

No entanto, a violação de um código cultural converte o próprio transgressor em tabu e, por tal razão, à figura da carioca é estendido o desprezo que, ao longo das páginas do texto, aumenta em densidade. Transforma-se em uma criatura que Demétrio começa a temer devido a suas enfermidades moral e fisiológica (câncer), que se supõe serem moléstias que se revestem de significativo potencial infeccioso.

A inviabilidade de a Chácara regressar ao seu intacto estado primevo corresponde ao que Girard (2007) denominou “mal ontológico” (p. 310), ou seja, um desequilíbrio geralmente ocasionado por personagens catalisadores que, à maneira de uma epidemia, acabam por colocar em xeque a condição existencial dos demais personagens.

Também em *Totem e tabu*, Freud (1974) já havia constatado que a satisfação de desejos repreensíveis por um sujeito tende a ser exemplo a ser seguido pelos demais integrantes da comunidade, razão por que o transgressor deve ser aniquilado tão logo sua existência seja detectada. Sob a influência dessas criaturas que propagam instabilidade, nenhuma outra é capaz de manter-se ilesa: positiva ou negativamente, o que se instala é uma *prise de conscience* que incita, irrevogavelmente, a comparação de A com B. Por conseguinte, Nina

¹⁹ Pelo estudo seminal feito por Freud (1974), podemos delimitar o sentido de *tabu* a partir do instante em que compreendemos esse grupo de restrições humanas como sendo o código de leis comportamentais mais primitivo cujos propósitos essenciais gravitam em torno do ideal de *proteção*. Tais interditos têm origem no estágio primitivo da humanidade, mas ainda assim nos atentam ao desejo de controle social que sempre existiu em meio aos seres humanos e que, desde tempos remotos, reclamou para si a tarefa de delimitar o que é ou não coletivamente aceitável em prol da manutenção do grupo.

toma ciência desse seu potencial de desestruturação para poder se vingar contra aqueles que a humilharam impiedosamente.²⁰

Ainda a respeito da trajetória de Nina pelo território mineiro, devemos considerar a adoção do sacramento do matrimônio como possibilidade de ascensão social da personagem. Da inquietação decorrente da volubilidade financeira notamos um ponto crucial: em sua ânsia de ascensão ou de preservação do *status* social, os personagens vaidosos como Nina encontram, no matrimônio, um trunfo conveniente aos seus desejos. O estabelecimento de um vínculo legal, preferencialmente com um descendente de uma família de posses, é a saída priorizada por personagens a fim de conseguirem se ascender socialmente.²¹

O casamento é visto, ao menos pelos personagens femininos, como um salvo-conduto que possibilita o trânsito por entre as esferas da influência social, donde é-nos dado perceber que raramente o estabelecimento de vínculo matrimonial ampara-se em reais sentimentos de amor – notadamente naquelas comunidades estreitamente tradicionais que, como Vila Velha, não oferecem um círculo amplo de pretendentes e tampouco a possibilidade de livre escolha.

Como no caso de Ana Meneses, os círculos sociais são estreitos e as cerimônias são impostas com o intuito de que seja mantida a engrenagem que, fluida ou tropegamente, garante a manutenção da configuração social em vigor. O

²⁰ Mas se, aos atos da carioca, quisermos conferir uma interpretação consideravelmente otimista, podemos encará-los como sendo a atuação irônica da energia divina, uma vez que, segundo padre Justino, a força de Deus consiste justamente na turbulência que interpela a mudança de postura frente à realidade. As palavras finais do sacerdote de Vila Velha estão abarrotadas dessa concepção caótica de Providência que instala a conversão por meio do tumulto: “Deus, ai de nós, muitas vezes assume o aspecto do mal. Deus é quase sempre tudo o que rompe a superfície material e dura do nosso existir cotidiano – porque Ele não é o pecado, mas a Graça.” (*Capítulo 56, Pós-escrito numa carta de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 508). Logo, é priorizando esse sentido que conseguimos compreender as atitudes da carioca como sendo uma demanda forçada para que os Meneses mudem de postura e, quiçá, encontrem a redenção a tempo.

²¹ É também o caso de Catherine Earnshaw, que pretere seu verdadeiro amor em nome da posição social que poderia assumir ao lado de Edgar Linton, pretendente “jovem”, “alegre” e “rico” (*capítulo IX*) (BRONTË, 1971, p. 79). Para além desse desejo de autossatisfação, Cathy, como a maioria dos personagens femininos moldados pela fôrma da literatura gótica, tem de se unir a um marido que lhe proporcione a ascensão social de que depende para tentar auxiliar Heathcliff. Por outro lado, o irmão adotivo de Cathy, enquanto personagem tradicionalmente masculino, tem, ele mesmo, de liderar uma iniciativa que lhe permita galgar a escadaria social.

matrimônio transforma-se, portanto, no principal recurso privilegiado por aquelas famílias que, guiadas por um intenso sentimento de casta, desejam reafirmar sua posição e consolidar seus bens materiais.

Em *O morro dos ventos uivantes*, vale complementar, a restrição do círculo social obriga as mulheres, igualmente, à submissão aos pretendentes existentes, uma vez que “quem se enterra vivo num lugar [como Wuthering Heights]”, precisa unir-se aos rústicos locais por “ignorar simplesmente que [haja] criaturas superiores” (*capítulo II*) (BRONTË, 1971, p. 19) a esses personagens brutalizados.

Por tal perspectiva econômica, somos capazes de interpretar a posição de Edgar Linton que, em *O morro dos ventos uivantes*, fomenta o desejo de manutenção de sua casta e fortuna, a partir da proposta de casamento que apresenta a Catherine. Se estamos diante de duas famílias tradicionais que partilham um mesmo cenário de isolamento, qual seria o interesse de Edgar senão o de unir os brasões de ambos os clãs, consolidando, assim, o poderio da casa dos Lintons? Devemos considerar, não obstante, se quisermos entender as razões que fomentaram o pedido de casamento, o amor que também o irmão de Isabella passou a dedicar à jovem Earnshaw. Em resumo, a união a Catherine Earnshaw é uma iniciativa de duplo benefício porque propicia a manutenção da casta e a satisfação amorosa de Edgar:

[Hindley] Desejava ardentemente que ela honrasse a família, unindo-se com os Linton, e, contanto que o deixasse tranquilo, pouco se importava ele que ela nos espezinhasse, como se fôssemos escravos. Edgar Linton, como tantos outros que o têm sido e serão após ele, estava **cego de amor**. E julgava-se o mais feliz dos homens vivos no dia em que a conduziu à Capela de Gimmerton, três anos após a morte de seu pai. (*Capítulo IX*) (BRONTË, 1971, p. 88) (grifo nosso)

Desprovida de autênticos sentimentos, a maior parte dos enlaces que se registram nos romances que versam a respeito de famílias tradicionais limita-se a um embuste, e a vida a dois, paulatinamente, transforma-se em um duelo infernal. É preciso disfarçar o descompasso que reina entre o casal e, à maneira de Ana e

Demétrio, apegar-se a uma rotina esvaziada, na qual predominam uma calma e uma naturalidade que são forçadas ao extremo:

Sempre me dera bem com meu marido, apesar de não amá-lo. É a primeira vez que o digo, Padre, e as palavras parecem se atropelar ao meu encontro, rebeldes e estranhas – mas se não revelar ao senhor esse segredo que durante tanto tempo me habitou, a quem mais o faria? Não o amava, repito, nunca o amei, algumas vezes cheguei a detestá-lo – esta é a triste verdade. Mas como viera para esta casa fruto colhido verde, verde ficara, um tanto enrijecido, com podridões e laceramentos aqui e ali, mas intato, em conserva – e o mundo para mim não tinha outra aparência senão a daquela permanente estação de frieza e engano. (*Capítulo 8, Primeira confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 106)

Uniões como a que também se institui entre Valdo e Nina não ultrapassam as aparências, servindo-lhes de válvula de escape à medida que a distinção entre os aparatos ideológicos dos personagens representa um convite à fruição de um sistema de vida inédito. Vale ressaltar daí que, se relatos íntimos, redigidos por personagens da estirpe de Ana Meneses, prestam-se à exposição da encenação em que se converteu o sacramento do matrimônio, as narrativas elaboradas pelos personagens externos à Chácara voltam-se à crença comunitária na validade dos casamentos.

Melhor dizendo, existe um contraste significativo entre a real biografia dos personagens e a biografia imaginada pelos olhares da vizinhança e, nesse sentido, a relação entre Nina e Valdo é alvo de comentários das vozes alheias, que creem estar diante de um casal que se afina pela “maior das harmonias” (*capítulo 11, Terceira narrativa do farmacêutico*) (CARDOSO, 2009, p. 127), quando, na verdade, todo o esforço é pela sustentação da marquise decadente pela qual se anunciou a união de dois núcleos familiares que são ideologicamente incompatíveis entre si.

Ora, se se teima em conceber o matrimônio como um estratagema que acaba por assegurar o sustento financeiro dos personagens que a ele recorrem, encontramos aí uma oportunidade de elucidação do suspeito comportamento de Nina diante da tentativa de suicídio de Valdo. Uma vez que a carioca espera, de

seu casamento, o respaldo financeiro que desde o nascimento lhe fora negado, podemos pensar em que sua surpresa, diante do acidente com uma espingarda sofrido por seu marido, tem relação com um velado desejo de herança.²² Considerar, em profundidade, a psicologia desse personagem feminino permite-nos constatar, nesta sua conversa com o médico local, certo tom de expectativa:

– Não, não há nenhum perigo. A bala atingiu-o superficialmente.
– Superficialmente! – bradou ela. – Mas doutor, não é mortal o ferimento? Betty me disse que havia limpado no chão da sala uma grande mancha de sangue. Depois disto, supus até que ele já estivesse em agonia.
– Não, está mesmo muito longe de entrar em agonia.
(Capítulo 5, Primeira narrativa do médico) (CARDOSO, 2009, p. 73)

Para além da imagem de uma esposa devotada, não poderíamos inferir, da conduta da personagem, uma espécie de ânsia em relação à morte do marido? Essa nossa interpretação não se sustentaria se levássemos em conta que, com o falecimento de Valdo, Nina teria algum direito sobre as propriedades restantes da família, uma vez que dela passara legalmente a fazer parte? Por outra perspectiva, a ânsia de Nina em relação à eventual morte do marido não se justificaria pelo desejo de libertação de um casamento opressivo?

Vestígios referentes ao desejo de posse nutrido por Nina abundam no romance: no segundo capítulo, a carioca escreve ao marido e, antes de a epístola ser interrompida por uma cisão, chama nossa atenção o insistente relato a respeito das condições financeiras dessa família que habita uma quinta onde “gozam de uma vida de relativa fartura” (*capítulo 2, Primeira carta de Nina a Valdo*)

²² O acidente de Valdo com uma espingarda parece ter sido motivado pelo episódio equivalente constante do capítulo XXXII de *O morro dos ventos uivantes*: “O Sr. Heathcliff, que se tornava dia a dia mais insociável, havia pouco a pouco afugentado Earnshaw do aposento onde costumava ficar. No começo de março, em consequência dum acidente, o rapaz ficou confinado na cozinha durante alguns dias. **Sua espingarda havia rebentado, numa ocasião em que se achava sozinho nas colinas. Um estilhaço lhe havia atingido o braço e perdera muito sangue antes que pudesse chegar em casa. Viu-se, pois, bem contra sua vontade, condenado a ficar tranquilo ao pé do fogo, até sua cura completa.** Sua presença na cozinha pareceu agradar a Catarina e, em todo caso, fê-la detestar cada vez mais seu quarto lá de cima. Ela me obrigava a arranjar-lhe trabalho cá embaixo, para poder ficar a meu lado na cozinha.” (BRONTË, 1971, p. 289) (grifo nosso)

Meneses) (CARDOSO, 2009, p. 38). Em outro momento, ao conversar com a empregada Betty, Nina demonstra interesse pelas terras da Chácara e especula a respeito do que Demétrio diria se este tomasse conhecimento de que a cunhada arranjaria um herdeiro para todo o espólio dos Meneses:

- Mesmo arruinada, esta Chácara deve valer muito, Betty. Reparei que nos fundos existem pastos que vão até as serras.
 - São os pastos da antiga Fazenda Santa Eulália – respondi. E Dona Nina, erguendo-se a meio na rede:
 - Que não diriam eles, esses Meneses antigos, se um dia eu tivesse um herdeiro para isto?
- Movi a cabeça em silêncio, tão justa me pareceu aquela suposição. O Sr. Demétrio, que era mais velho do que o Sr. Valdo, e sempre estivera à testa dos negócios, por incompetência ou indiferença deste, perderia todo o direito à Chácara, já que por sua vez não possuía nenhum herdeiro. (*Capítulo 4, Diário de Betty, I*) (CARDOSO, 2009, p. 67)²³

A criada não se contém e mostra-se feliz com tal hipótese, visto que, se as terras da Chácara fossem destinadas à criança de Nina, haveria ainda uma esperança de restauração da antiga linhagem Meneses, promessa contrariada pelos atuais detentores da casa.²⁴

Identicamente à situação de Nina e de Valdo, o matrimônio consumado entre Heathcliff e Isabella Linton é frustrado, uma união de ludíbrio, posto que a

²³ Nessa observação redigida por Betty, temos um primeiro indício de que Demétrio não possui descendentes porque é um personagem estéril. A surpresa de Ana ao tomar conhecimento de sua gravidez encontra-se registrada no último capítulo do texto, uma vez que “após tantos anos de casada, era a primeira manifestação neste sentido que sentia” (*capítulo 56, Pós-escrito numa carta de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 500). Como conhecemos o fato de que Ana Meneses engravida do jardineiro, nossas suspeitas referentes à esterilidade devem recair mesmo sobre Demétrio, principalmente quando retomamos, da mitologia grega, a narrativa de Deméter. Conhecida também por Ceres, essa figura mitológica, cujo nome parece ter motivado o batismo irônico do personagem cardosiano, era considerada a deusa das atividades agrícolas. Filha de Saturno e de Ópis (ou de Vesta ou de Cibele), foi a responsável por ensinar, à humanidade, as técnicas de cultivo e de colheita. Violentada por Netuno, pôs-se ao abrigo de uma gruta e, durante sua ausência, as terras pereceram em infertilidade – donde temos a relevante sugestão de que, ao marido de Ana, não fora outorgado o dom da paternidade. Grosso modo, Deméter associa-se à ideia de fecundidade e, por conseguinte, todos os homens dela dependem para que possam ser alimentados pela natureza. (COMMELIN, 1983).

²⁴ A promessa de restauração de um antigo equilíbrio perdido por meio do nascimento de um herdeiro é encontrada também em *O morro dos ventos uivantes*: Nelly, no capítulo XIII, nos deixa a par da gravidez de Catherine Linton e acredita em que a chegada de um rebento garantiria que as terras de Thrushcross Grange ficassem nas mãos certas.

jovem donzela comprara uma imagem do homem amado que não corresponde àquela que lhe apresentou a realidade. A irmã de Edgar Linton representa, em *O morro dos ventos uivantes*, a frustração da promessa do casamento e precisa renunciar ao conforto em que vivia em Thrushcross Grange para desposar o tirânico Heathcliff. Em seu caso, o desgosto é duplo porque, além de seu marido não ser a pessoa esperada, a personagem é obrigada a acostumar-se à nova residência, que contrasta com a casa paterna e que se assemelha a um “castelo antigo” (*capítulo XIII*) (BRONTË, 1971, p. 131), desprovido de luz e isento de cuidados. À maneira do romance cardosiano, a narrativa brontëana opta por colocar, no mesmo nível, o sacramento do matrimônio e a possibilidade de expansão e consolidação financeira.

Os personagens que se engajam em casamento com outros decepcionam-se com frequência, uma vez que a existência real não faz jus aos planos e sonhos concebidos; conseqüentemente, o vínculo estabelecido entre ambos os cônjuges torna-se a semente da qual brotará o fruto amargo do arrependimento. Uma vez que, à ligação, não se outorga qualquer sentimento genuíno capaz de sustentá-la, os envolvidos passam a sofrer com o desencontro que lhes reservam o destino e a escolha feita.

É o caso em que se encaixa Valdo que, em sua *Carta*, reconhece, com amargura, tanto o “cálice de fel” (*capítulo 10, Carta de Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 121) que tivera de beber desde que se aproximara de Nina, quanto o contínuo desgaste da relação contraída com a carioca. O marido torna-se vítima do desencanto: o ímpeto passional e sonhador da iniciativa, uma vez concebida como possibilidade de fuga do tradicionalismo mineiro, cede espaço a crescentes insultos e a violentas acusações.

Apesar de Valdo não ter sido sincero com Nina a respeito da verdadeira condição financeira da família – falta que comete conscientemente –, temos de considerar sua fidelidade, mesmo após a morte da esposa. Tomando essa direção, cumpre-nos aludir ao episódio constante do capítulo 51 (*Depoimento de Valdo, IV*), em que Valdo predispõe-se a enfrentar o irmão Demétrio que, em um

ato furioso e de inconformidade, lança as roupas de Nina pelo corredor da casa, em sinal de forçada renúncia à imagem da amada:

Uma presilha do vestido segurou-se em suas pernas: Demétrio, procurando desembaraçar-se, vibrou na peça violento pontapé, fazendo-a cair quase junto à porta onde se acumulavam os curiosos. Era demais, como que um gemido perpassou sobre minha cabeça e, cego, saltei sobre as vestimentas esparsas, segurando Demétrio pelo braço: – Não faça isto – e ao mesmo tempo, abandonando-o, apoderei-me de outra roupa que ele já segurava. (CARDOSO, 2009, p. 454)

Apesar de covarde e volúvel, Valdo Meneses tentara, à sua maneira, promover a sobrevivência da relação com a carioca e tal empresa, julgamos, merece ser destacada não porque seja capaz de nos pôr diante de um marido perfeito, mas justamente porque nos mostra o difícil esforço executado por um homem que é posto à prova e que precisa escolher entre o tradicionalismo da família e a promessa de uma relação que poderia lhe desvelar novos caminhos e libertá-lo de amarras opressivas.

Da maneira como Lúcio Cardoso e Emily Brontë constroem a ideia do casamento, torna-se-nos manifesta a evidência de que é impossível, à harmonia, vicejar em meio às pessoas que se unem por tal iniciativa ritualística. O desencontro origina-se, mormente, do fato de que essa convenção social não se sustenta por meio do equilíbrio; pelo contrário, degrada-se lentamente por meio do jogo de submissão e poder em que ambos se veem envolvidos.

A aproximação de duas pessoas não se caracteriza pelo respeito mútuo, mas pela violência de que a mulher é comumente vítima: assimilada pelo marido, sua individualidade é desprezada, sua condição humana é lentamente asfixiada por um limitado sistema machista. Transformar-se em cônjuge, pois, pelas celebrações cardosiana e brontëana é dispor-se à descoberta de que o casamento é um desencontro brutal porque a vida a dois é uma espécie de baile de máscaras que nos entretém por um tempo, mas que nos subtrai o direito de conhecer a verdadeira face de nosso companheiro. Diante de tais delimitações, um questionamento salta-nos à mente: por que teria Valdo Meneses, portanto, tomado

a decisão de casar-se com uma mulher que, desde o primeiro instante, se mostrara completamente avessa ao tradicionalismo mineiro?

Presenciamos, antes de qualquer coisa, a atuação de Valdo, que, ao abandonar temporariamente a Chácara e ao dirigir-se ao Rio de Janeiro, encontra a ocasião oportuna para conhecer e exhibir, a Nina, seus atrativos de “conquistador completo” (*capítulo 7, Segunda narrativa do farmacêutico*) (CARDOSO, 2009, p. 91). Romântico, melancólico e galante, Valdo é um dom-juan que desperta a atenção das mulheres que cruzam seu caminho, mesmo daquelas que, como Nina, não são as tolas e opacas donzelas da província.

Somos a favor da hipótese de que a carioca, aos olhos desse irmão Meneses, seria uma força capaz de desembarcá-lo das retrógradas amarras da tradição em que fora criado e de tornar possível a fruição de seus desejos sexuais. Sua aproximação dessa personagem incomum à Vila Velha sugere-nos seu desejo profundo de libertação do sistema de vida hipócrita e manipulador em que se converteram os princípios familiares.

No entanto, interessa-nos notar que Valdo não fixa moradia no Rio de Janeiro e, portanto, regressa à Chácara. Ora, se seu desejo era justamente o de ver-se independente da influência familiar, por que não passara a residir na terra natal de Nina? A tal pergunta podemos delinear uma resposta se, sobretudo, tomarmos como pressuposto a ideia de que Valdo é a representação da figura masculina decadente dos romances góticos, a qual é frequentemente retratada como um ser desprovido de coragem e de vontade própria.

Dessa forma, por mais que Valdo se veja distanciado das terras mineiras – e, principalmente, da circunscrição familiar –, a elas acaba por retornar, impelido, julgamos nós, pela covardia, que o impede de desapegar-se da tradição que sempre lhe concedera uma espécie de arrimo. É por tal razão que, ao retornar à casa de seus familiares, Valdo acaba por assumir novamente o ponto de vista de sua linhagem, decisão que acelera a desestabilização de seu casamento.²⁵

²⁵ De maneira semelhante à de Valdo, Hindley Earnshaw busca igualmente ausentar-se do círculo familiar para que possa concretizar seu casamento com Frances, mulher de ascendência

Não nos parece descabido, em adição, considerar que o retorno de Valdo a Minas Gerais tenha servido de satisfação à sua vaidade. Ora, seu regresso a Vila Velha forçaria Nina a acompanhá-lo e, por conseguinte, o recém-casado tornar-se-ia objeto da atenção da comunidade local, interessada em replicar opiniões a respeito da notícia que tem, como protagonista, uma deslumbrante carioca.

A iniciativa de retorno permite-nos supor ainda a existência de uma rixa entre Valdo e Demétrio: por que não encontrar um meio de se rebelar contra esse primogênito da família que julga ter sempre razão? Por que não se unir em matrimônio a uma jovem mulher que servirá de afronta à ridícula esposa do irmão?²⁶ A resposta decisiva é difícil de ser apontada, embora tais hipóteses não deixem de nos parecer pertinentes ao servirem de auxílio à compreensão do comportamento de cada um dos personagens. Expostas essas considerações, que buscam interpretar as razões da aproximação entre Valdo e Nina, dediquemo-nos, sequencialmente, a explorar os motivos que teriam servido de embasamento ao mencionado plano de vingança da carioca.

Tendo idealizado em Valdo a sólida figura de um marido aprumado, Nina espera encontrar, no sistema de vida tradicional da família Meneses, sobriedade e princípios que lhe foram negados. É bem verdade que a aproximação dos

desconhecida, que, segundo a voz narrativa, seria repudiada pela tradição da família Earnshaw: “O Sr. Hindley regressou a casa para os funerais e – coisa que causou estupefação a todos nós e deu que falar ao comadrio de toda a parte – trouxe uma mulher consigo. Nunca nos disse quem era ela e onde havia nascido. Provavelmente não tinha nem dote nem nome que a recomendassem, sem o que não teria ele ocultado do pai essa união.” (*Capítulo VI*) (BRONTË, 1971, p. 49). De maneira extensiva, podemos partir do ocultamento de Frances para pensar na seguinte hipótese: se o senhor Earnshaw se preocuparia com a ascendência daquela que seu filho quisera tomar por esposa, por que não nutriu inquietação em relação à ascendência de um garoto igualmente desconhecido, que fora levado para o seio de sua família? Estaria aí velada a sugestão de que Heathcliff seria um filho legítimo de Earnshaw, resgatado em Liverpool e fruto de eventuais libertinagens de juventude? Se esse ponto obscuro, que não nos permite pisar território firme, merecer uma resposta afirmativa, estaríamos mais uma vez diante da temática do *incesto* porque Heathcliff se apaixonaria, portanto, pela sua própria irmã. Apesar de ser uma questão indecifrável, julgamo-la pertinente ao contexto gótico que temos redesenhado nestas páginas e também à interpretação da obra.

²⁶ Nossa hipótese de que, entre os irmãos, paira uma antiga rixa é confirmada pelo depoimento assinado por Valdo: “Falava nisto, por que não dizer, **aquele velho ódio que sempre nos havia separado**, e que tinha sua origem na minha permanente necessidade de defesa contra seu instinto de prepotência – falava este ódio que nos separara a vida inteira, através de opiniões e tendências completamente opostas – e tudo isto em silêncio, como duas sombras que se perseguem.” (*Capítulo 53, Depoimento de Valdo, V*) (CARDOSO, 2009, p. 475) (grifo nosso)

personagens parece levar em conta, sobretudo, interesses econômicos – afinal, Nina nutre um desejo de estabilidade e opulência –, mas, ainda assim, não devemos negar que essa sua vontade de compor uma família exista na obra. De qualquer forma, após o falecimento do pai, Nina se vê sozinha no Rio de Janeiro e, para que não tenha de optar pela única saída até então existente (seu casamento com o coronel), a união a Valdo promete-lhe, minimamente, uma aventura.

Dessarte, a carioca deixa-se levar pelas promessas de Valdo e decide, para espanto geral de Vila Velha, juntar-se a ele em matrimônio, mudando-se para a Chácara tão logo encontre o momento propício. Percebamos que, a essa altura da trama, o regozijo maior de Nina é ter-se inserido em um círculo familiar de alto prestígio e supostamente detentor de riquezas. Qual não será, por conseguinte, a indignação da carioca quando Demétrio lança-lhe à face a verdade: a família Meneses está arruinada, não detém mais posses, não possui mais rendimentos!

À mesa do almoço, ocasião em que Nina descobre a verdadeira condição financeira da família do marido, temos nova manifestação da postura contraditória de Valdo, que começa a reparar, diante de todos, a decadência das instalações da Chácara. Tratar-se-ia de um pretexto para simular falsa surpresa diante de Nina? Teria ele fingido que nunca reparara na condição decadente de sua propriedade para que a esposa não o tomasse por mentiroso? Por que, repentinamente, passara a criticar a atual condição das instalações familiares? É Demétrio, caricatura do bom senso, quem logo trata de desenganar o irmão e de deixar claro que, há tempos, a casa se encontra em processo de declínio:

– Não vê? Pois olha, você sabe muito bem o que representamos: uma família arruinada do Sul de Minas, que não tem mais gado em seus pastos, que vive de alugar esses pastos quando eles não estão secos, e não produz nada, absolutamente nada, para substituir rendas que se esgotaram há muito. Nossa única oportunidade é esperarmos desaparecer quietamente sob este teto, a menos que uma alma generosa – e ele fitou rapidamente a

patroa – venha em nosso auxílio. (*Capítulo 4, Diário de Betty, I*)
(CARDOSO, 2009, p. 63)²⁷

Diante da trágica descoberta, a primeira reação da ludibriada é esconder-se sob a imagem da donzela injustiçada, da apaixonada amante que confiara cegamente no temerário sedutor e que recebera, em devolutiva, unicamente abandono e humilhação. Essa impressão de que Nina – ao menos diante de seu próprio espelho – é uma mulher que sofrera desumana injustiça é construída pela própria personagem que, em sua segunda missiva direcionada a Valdo (cf. capítulo 6), se retrata como sendo uma dama perseguida, pisoteada pela encenação matrimonial e traída completamente em sua confiança. Ferida em sua vaidade, Nina encontra, na figura do coronel Amadeu Gonçalves, a principal fonte de recursos financeiros necessária à sua sustentação quando de seu regresso ao Rio de Janeiro e também um admirador que lhe serve para estabelecer uma atmosfera de suspeitas e ciúmes.

Existe, contudo, intenso ressentimento por detrás das palavras redigidas por Nina a Valdo porque, inconformada com o fato de possuir um marido e ter de depender de amigos que garantam seus luxos, a bela personagem precisa dobrar seu orgulho e aceitar as lisonjas que lhe são reservadas – que variam desde a compra de roupas e acessórios até o depósito aparentemente desinteressado de quantias em dinheiro sobre móveis:

Ora, Valdo, chegamos exatamente ao ponto crucial da questão. Se eu fosse uma mulher livre, aceitaria sem hesitação as homenagens deste estranho. Sua corte, porque a verdade manda que se lhe dê este nome, teria justificação, e eu não arrastaria constantemente este sentimento de estar enganando alguém a quem não posso corresponder... Lembro-me [de] que ainda possuo um marido legítimo – e esta atenção permanente me enerva e produz em meu espírito um sentimento de humilhação.

²⁷ Importa-nos perceber que o olhar que Demétrio dirige à cunhada, em uma esperança de receber um comentário positivo a respeito da possibilidade de Nina salvar as posses da família Meneses, é indício do comportamento ambíguo de Valdo que, provavelmente, também apresentara, à família, uma outra versão dos fatos quanto às reais condições daquela que tomara por esposa. Provavelmente, o personagem contraditório que é Valdo convencera a família de que Nina possuía bens que poderiam auxiliar no resgate das riquezas e na manutenção do *status* da família Meneses.

(Capítulo 2, Primeira carta de Nina a Valdo Meneses) (CARDOSO, 2009, p. 43)

As missivas de Nina a Valdo apresentam o propósito de reivindicar a atenção negada e o auxílio financeiro que jamais a família decadente dos Meneses lhe outorgara. Ignorada em suas queixas e praticamente abandonada à própria sorte, Nina deixa-nos intrigados quando de seu retorno à Chácara quinze anos após sua partida. Ora, se desde o início dos acontecimentos a família do marido lhe reservara exclusivamente desprezo e preconceito, por que teria a carioca ânsia por regressar às terras mineiras?²⁸

De forma essencialmente velada, o romancista contamina a alma de Nina com o sentimento de *vingança* e, quando interpretamos suas ações por essa ótica, sua conduta aflora de modo similar à das *belles dames sans merci* da literatura *noir*, ou seja, à das mulheres fatais que, contrariadas em seus desejos de prestígio, ascensão social e luxo, têm de se revoltar contra as figuras geradoras da negação. À maneira das donzelas desprovidas de misericórdia, Nina age, como

²⁸ Devemos ainda considerar a confissão manifesta por Nina (a André) em seu leito de morte: “Como me faz mal esta cidade, esta casa.” (Capítulo 1, Diário de André, conclusão) (CARDOSO, 2009, p. 32). Salvo melhor juízo, Nina já não teria, por estar às vésperas de sua extinção, razões (nem forças) para dar sequência ao seu jogo de ludíbrio. Portanto, se a constatação final da personagem remete-nos ao mal-estar que a atmosfera da Chácara sempre lhe causara, não podemos senão nos mantermos na tese de que seu regresso a Minas Gerais fora motivado pela vingança. Vale notar também que o próprio marido de Nina, em carta a padre Justino, desconfia do pretexto apresentado por Nina quando de seu retorno: “Ausente de casa durante muitos anos, devido a lamentáveis incidentes que em absoluto não dependeram nem da minha vontade e nem do meu controle, regressou agora, sob pretexto de que se achava gravemente doente. Após quinze anos era esta a única razão que poderia me convencer. Desde sua chegada, no entanto, verifiquei que não se achava tão doente assim, e que fora ligeiros sinais de decadência, oriundos do tempo ou provavelmente do gênero de vida que levava (nunca foi uma pessoa de hábitos por assim dizer morigerados...) **nada observei que pudesse justificar um regresso dessa natureza.** [...] Nada posso dizer à minha mulher até esse instante, que desabone sua conduta. Porta-se como todo o mundo, conversa, passeia – e no entanto, Senhor Padre, há nela qualquer coisa dúbia, e por que não dizer, perigosa. Não poderia apontar o que fosse, porque não consiste em elementos precisos. É como se estivesse pronta a uma revolução ou a um assalto, que pressentíssemos isto, sem poder indicar a data precisa. Adivinhamos a atmosfera subversiva, mas não existe nenhuma prova que possa condená-la.” (Capítulo 22, Carta de Valdo a Padre Justino) (CARDOSO, 2009, p. 226-227) (grifo nosso). Finalmente, cumpre-nos retomar igualmente o estranhamento de Betty, que acaba por redigir o próprio questionamento que norteia esta pesquisa: “Se [Nina] era venturosa nos tempos do Coronel por que rompera com tudo para vir exilar-se na Chácara?” (Capítulo 34, Diário de Betty, V) (CARDOSO, 2009, p. 318)

dissemos, como uma força natural de significativo potencial destrutivo que, ao devastar seu entorno, não deixa de infligir um autoprejuízo.

Pecaminosamente vaidosa, a carioca toma a iniciativa de calcular suas ações para que possa insurgir-se contra seus inimigos, e os seguintes comentários, por ela feitos, possibilitam-nos insistir na hipótese de que seu coração encontra-se chafurdado em rancor, consequência da frustração da qual fora vítima:

Não estou sozinha neste mundo, graças a Deus, e saberei me defender, ainda que para isto tenha de despender minha última parcela de energia, e verter minha última gota de sangue. (*Capítulo 2, Primeira carta de Nina a Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 44)

Nunca me passou despercebido que frequentasse nossa casa exclusivamente por minha causa. Dirá você [coronel] que fui leviana, que aceitei demais não tendo intenção de retribuir coisa alguma. Neste caso é porque você **não conhece o coração das mulheres, e nem sabe o que sacrificamos dos outros para satisfazer nossa vaidade.** (*Capítulo 35, Segunda carta de Nina ao coronel*) (CARDOSO, 2009, p. 323) (grifo nosso)

Tenhamos sempre em mente que o ressentimento de que Nina se tornou vítima embasa-se na promessa dourada oferecida pelo *capital*. Dentre todos os propósitos da jovem, parece-nos que a procura, na família Meneses, por um sustento financeiro é o mais significativo e, por conseguinte, a frustração desse plano é o ponto de partida para os propósitos de vingança que se consumam quando a carioca retorna à Chácara e, encontrando André na adolescência, quinze anos mais tarde (momento em que estão aflorados seus instintos), acaba por seduzi-lo, ocasionando uma inquietação geral entre todos.

A vingança se mostra a Nina como sendo a única iniciativa que deve ser posta em prática para que possa, inicialmente, emendar seu orgulho ferido pela mentira do marido, que, em fim de contas, é um arruinado.²⁹ No entanto, outros

²⁹ Ao redigir, em tom queixoso, sua primeira epístola a Valdo Meneses, Nina comenta o que se segue a respeito da figura do coronel Amadeu Gonçalves: “Eu sei, não é um homem belo, nem um homem culto, e muito menos um homem jovem – mas há **calor nos seus movimentos e**

problemas – que, em termos de importância, se nivelam a esse primeiro – atuam como motivos que estimulam a vingança de Nina: o desdém com que fora tratada por Demétrio e por Ana, que a recebem de forma hostil; a rivalidade entre Nina e Ana por desejarem o mesmo homem; a trama da troca das crianças – ou, se o filho de Nina, de fato, não existir, a atribuição da maternidade a Nina como forma de esconder a infidelidade de Ana, que credita todos os males que afloram na Chácara à rival.

Não bastasse a traição de Valdo, a rejeição sentida por Nina é registrada em sua primeira epístola, momento em que, postada diante do papel, chega à conclusão de que os anfitriões e o ambiente da Chácara reservaram-lhe um frio desprezo – razão por que vê “se cristalizar em gelo a atmosfera que antes supunha tão aquecida de afeto” (*capítulo 2, Primeira carta de Nina a Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 40).

Com efeito, a personagem não desperdiça as oportunidades que encontra para que possa levar a cabo seu propósito de defesa, mas, não bastasse insurgir-se contra seu marido, a carioca concebe ser também impreterível a vingança contra os demais membros da família que, de alguma forma, tomaram parte nos problemas por ela enfrentados. Por isso Nina planeja o assassinio da casa, ou seja, a desestruturação irrevogável dessa família hostil.

Como a leitura nos indica, dentre todos os integrantes do elenco, Ana é a que principalmente poderia manifestar empatia por Nina, colocando-se no equivalente lugar de uma pessoa que, não pertencendo em origem à família Meneses, dela se tornara parte por meio do matrimônio.

sinceridade em suas palavras.” (*Capítulo 2, Primeira carta de Nina a Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 36) (grifo nosso). Não seriam, esse vigor e essa franqueza, os traços físicos e morais que Nina procurara em Valdo e que este – por sua covardia e pela mentira contada – decisivamente lhe negara? A decepção com o ludíbrio de Valdo ficará para sempre marcada no espírito de Nina, que passa a descrer de quaisquer promessas do marido. Eis um diálogo entre Nina e Valdo, alocado no capítulo 10 (*Carta de Valdo Meneses*), que serve de embasamento ao nosso raciocínio: “ – Ainda que ele [Demétrio] realmente a odiasse, ainda que desejasse vê-la expulsa daqui para sempre, corrida como uma cadela das ruas, você poderia contar comigo, Nina. Você sempre poderia contar comigo. Posso jurar que ninguém jamais ousaria tocar num só fio dos seus cabelos...”

– Ah! – bradou você num assomo tão vivo que eu cheguei quase a me assustar. – É isto o que você pensa? Como é ingênuo, Valdo!” (CARDOSO, 2009, p. 124)

A motivação para vingança advém do fato de que é Ana quem apresenta o filho que concebera com o jardineiro Alberto como sendo a criança que Nina provavelmente dera à luz no Rio de Janeiro. Finalmente, o suicídio de Alberto parece-nos ser ainda uma razão para que a vingança seja posta em prática. Com o intuito de alcançar os propósitos de se vingar do marido traidor e da repulsiva concunhada – que se aproveitara de uma gravidez simultânea para manter-se próxima ao filho bastardo e que, pelo que tudo nos indica, teve significativa participação no que se refere ao suicídio de Alberto –, a esposa de Valdo precisa agir de forma imediata, notadamente quando descobre que sua saúde está se tornando cada dia mais fragilizada pela presença de um câncer.

Por conseguinte, é imprescindível que se encontre a circunstância conveniente para que todos os Meneses se arrependam da desumanidade que lhe reservaram. A execução mais promissora de seu ideal de vingança seria aquela que, com um só golpe, fosse capaz de destruir a hipócrita e calma atmosfera da Chácara.

Nina, portanto, obcecada por seu plano, repara em que a máxima preocupação de Demétrio – e, por extensão, da tradicional família a que pertence – consiste na manutenção do memorável sobrenome dos Meneses, considerando-se que é um personagem “excessivamente cauteloso com tudo o que possa trazer dano ao honroso nome da família” (*capítulo 2, Primeira carta de Nina a Valdo Meneses*) (CARDOSO, 2009, p. 37).

Está localizada, pois, a chaga que deve ser aguilhada para que sua investida alcance a desestruturação de todos aqueles que a detestaram desde o primeiro instante, e o personagem que lhe serve de alvo é André: verdadeiro filho de Ana, Nina entende que seduzi-lo ferirá sua mãe verdadeira, que será forçada a permanecer calada para que seu terrível segredo de adultério não venha à tona. Obrigar Ana a presenciar suas investidas sobre o adolescente é o golpe que Nina encontra para vingar-se da esposa de Demétrio. Outrossim, importa perceber que o relacionamento de Nina com André lhe faculta uma outra vantagem: ao deitar-se com o jovem, a carioca tem uma última chance de entregar-se ao jardineiro

Alberto, que, somos levados a crer, se encarnou no seu próprio filho. Torna-se explícita, portanto, a ideia de que Nina, ao deitar-se com André, procura reviver os momentos vividos com Alberto.³⁰

Diversas passagens do diário de André transformam-se em evidências substancialmente significativas no que tange à comprovação de nossa tese. O gênero textual escolhido pelo jovem permite-lhe, ao longo dos capítulos, sempre questionar a sinceridade e transparência de Nina, que, em seu ver, se esforça por manter a relação de maneira dissimulada. Indícios sutis – tais como a mudança no “tom de voz” (*capítulo 1, Diário de André, conclusão*) (CARDOSO, 2009, p. 19) – são frequentemente tomados por André como sinal da encenação levada a efeito pela sedutora mulher, que sabia “compor a atmosfera precisa de um engano” (*capítulo 17, Diário de André, II*) (CARDOSO, 2009, p. 186).

“Representaria ela uma farsa ou aceitaria realmente a paixão que começava a nascer em mim?” (*capítulo 17, Diário de André, II*) (CARDOSO, 2009, p. 192) ou ainda: “[...] teria ela realmente me amado, ou procuraria em mim apenas a reminiscência de alguém?” (*capítulo 36, Diário de André, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 332) são indagações que André se arrisca a registrar e para as quais procura resposta durante todo o tempo, dada a falta de solidez com que se caracteriza o comportamento de Nina. Com efeito, o esboço de uma resposta aparecerá somente no capítulo 36 (*Diário de André, VI*), no episódio em que o casal se encontra, pela última vez, “a sós no porão” (CARDOSO, 2009, p. 331). Convencendo-se, a contragosto, da inautenticidade do sentimento da carioca, o mancebo entrega-se desesperadamente aos beijos:

³⁰ O tema da necrofilia, constantemente evocado pela literatura fantástica, é, nesse sentido, desenvolvido por Lúcio Cardoso, posto que Nina somente acreditará ser possível reencontrar o amado suicida no corpo de seu descendente André: “Este amor pela morte, apresentado aqui sob forma levemente velada e que em Gautier igualmente se apresenta como o amor por uma estátua, pela imagem de um quadro etc., leva o nome de necrofilia. Na literatura fantástica, a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram ao meio dos vivos. Esta relação pode de novo ser apresentada como a punição a um desejo sexual excessivo; mas ela pode também não receber uma valorização negativa.” (TODOROV, 1992, p. 145)

Pela primeira vez, confesso tive o pressentimento de que ela realmente não me amava. Não me amava e nem poderia me amar nunca, havia nela um veneno que a impossibilitava disto. Talvez, até agora tudo não tivesse passado de simples dissimulação. (*Capítulo 36, Diário de André, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 333)

Um último argumento decisivo permite-nos a manutenção de nossa proposta de leitura da obra. Retomemos, antes de qualquer comentário – embora acreditemos em que o recorte falará por si só –, o excerto seguinte, extraído do capítulo 20 (*Diário de André, III*):

Quando ousei avançar, ela fez um movimento, abriu os olhos, acabou sentando-se na rede. A atmosfera desfez-se devagar, como uma ameaça que recuasse para a sombra.
– Quem está aí? – disse.
Avancei, sem coragem para responder. Ela veio ao meu encontro:
– Você é André, não é?
– Sim, sou André.
– Eu sabia – tornou a dizer, e havia uma tal firmeza em sua voz, que a olhei estupefato.
Do seu mundo, ela me fitava como se desejasse diminuir a distância que nos separava. E sem dizer mais nada, levou-me, obrigando-me a sentar ao seu lado. (CARDOSO, 2009, p. 218)

Trata-se da cena em que Nina retorna do Rio de Janeiro – após um intervalo de 15 anos – e se encontra, *pela primeira vez*, com seu suposto filho. Ora, para uma mãe que revê seu rebento depois de ter permanecido tanto tempo dele afastada, o comportamento de Nina – que é predominantemente impulsivo, conforme o desenrolar do romance nos aponta – não teria sido um tanto artificial?³¹

Consideremos, não obstante, a outra parte do elenco, ou seja, aquele grupo de personagens que julga ser André autêntico filho da carioca: se, aos olhos de Ana, a relação entre Nina e André *não* é considerada incestuosa – mas somente uma aproximação erótica entre duas pessoas sem vínculo sanguíneo –, todos os

³¹ Convém-nos notar que o próprio André, à página seguinte de seu diário, registra seu estranhamento em relação ao reencontro com a mãe, afirmando que “não eram as mesmas frases que [...] esperava ouvir, nem aquelas com que [...] sonhara durante tanto o tempo em que a aguardara” (*Capítulo 21, Diário de André, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 219).

outros personagens interpretarão a abordagem erótica de Nina como sendo a corrompida investida de uma mãe sobre um elemento de sua própria prole. Vemos, portanto, que, de uma só vez, Nina se vinga de Ana – que deve acompanhar a depravação do filho sem poder auxiliá-lo – e dos demais Meneses – que a julgam uma mãe absolutamente pervertida e, portanto, abominável aos olhos da tradição.

Nina chega mesmo a hesitar diante da decisão de vingança tomada. Por um instante – a partir do que se encontra escrito na *Continuação da carta* que escreve ao coronel –, somos impelidos a acreditar em que ela se arrependera de ter escolhido tal caminho para o acerto de contas com a família Meneses:

Ah, Coronel, se eu tivesse coragem, **confessaria que já começo a me arrepender deste novo passo que dei**, mas estou certa de que a sorte de alguns é errar, até que um dia, não sei quando e nem onde, tenhamos a explicação última desses erros que nos tornam tão incertos e desgraçados. (*Capítulo 19, Continuação da carta de Nina ao coronel*) (CARDOSO, 2009, p. 203) (grifo nosso)

Em vista desse comentário, ficamos certos de que o retorno de Nina não visa unicamente à retomada de seu papel de esposa de Valdo e à consequente restauração da honra maculada. Se a motivação de sua volta tocasse menos a questão da punição que deseja infligir, talvez seu espírito não mergulhasse em tamanha inquietação.

A criação de um crescente burburinho nos domínios da Chácara torna-se possível pelo fato de que a residência dos Meneses, da maneira como é descrita ao longo da trama – e mesmo esboçada na planta criada pelo romancista e reinserida no início da edição que tomamos para este estudo –, é uma construção de cômodos intensamente contíguos.³²

A leitura da obra nos sugere ser praticamente impossível a manutenção de qualquer segredo no interior da mansão porque tudo encontra-se

³² Nina deseja escalavrar a imagem da família Meneses por meio do escândalo e, segundo Betty, “nada [havia] pior do que escândalo” (*capítulo 23, Diário de Betty, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 240), mal que deveria ser evitado a qualquer custo. É também por medo de escândalos que Demétrio pede ao médico que não chame a polícia à casa da família para investigar o suicídio de Alberto (cf. *capítulo 13, Segunda narrativa do médico*).

entrelaçadamente próximo e, portanto, a privacidade absoluta parece-nos inexistente: portas, janelas e corredores concorrem para que estejamos diante de um cenário onde um personagem exerce vigilância sobre a rotina do outro. Isso posto, a probabilidade de que saibam do envolvimento de André e Nina é significativa, principalmente quando, presente a uma reunião de família, a carioca demonstra grande interesse por acompanhar seu suposto filho pelos arredores da Chácara:

Em certo momento, porém, o assunto retém minha atenção: fala-se em diversões, e ela [Nina] afirma que de agora em diante se dedicará aos esportes, que irá comigo a passeios e caçadas. Só eu serei capaz de avaliar a tristeza que existia em tudo aquilo – passeios, caçadas, ela sempre os tivera, desde que se dispusesse a sair comigo. Por que manifestar portanto tal opinião? **Mas não era para mim, era para os outros que ela falava.** Por isto é que eu concordava sem grande entusiasmo, pesando o efeito que aquelas palavras provocavam no ambiente. Teriam percebido, teriam descoberto alguma coisa? (Refiro-me ao que existia entre nós: como um círculo escuro, invisível, era a única coisa que girava em torno da mesa iluminada.) Sim, era provável que houvessem percebido, e eu me lembrava naquele instante, particularmente, de certos cochichos surpreendidos entre os empregados, uma ou outra palavra de Ana, inequívocos silêncios – mas de que valia tudo isto? Que me importava que o mundo inteiro ardesse, e que o escândalo tísasse a face daqueles que me cercavam? (*Capítulo 41, Diário de André, VIII*) (CARDOSO, 2009, p. 381-382) (grifo nosso)

Lançando as sementes da dúvida e do escândalo, Nina apunhala a hipocrisia que reina em meio à família do marido – que se devota, como temos visto, à manutenção da boa imagem social – e atinge ainda Ana Meneses. A carioca encontra, na iniciativa da vingança, uma dupla conveniência: ao utilizar-se de André para atacar a família Meneses – obstáculo maior para a consumação de seu amor adúltero –, a personagem tem a oportunidade de encontrar Alberto uma última vez.

Temos de esclarecer, adicionalmente, que Nina mantém relações com Castorina, uma enfermeira que, a partir do que nos apontam nossas conclusões, deve corresponder à amiga que ficara encarregada de tomar conta do herdeiro

dos Meneses. Se esse filho realmente existe e se ele ficara sob os cuidados de Castorina, temos justificado o pedido que Nina apresenta a Betty (cf. *capítulo 12, Diário de Betty, III*), isto é, a entrega de uma “carta extremamente importante” (CARDOSO, 2009, p. 143) que, certamente, seria expedida para averiguar uma ou outra informação a respeito de Glael, provável nome do verdadeiro filho de Nina mencionado no último capítulo do texto (cf. *capítulo 56, Pós-escrito numa carta de Padre Justino*).³³

No entanto, esse é o primeiro caminho interpretativo de três, posto que: em segundo lugar, podemos imaginar que o filho de Nina nascera morto (hipótese que encontraria sustentação a partir do estilo de vida nada morigerado da carioca) e, finalmente, poderíamos ainda levantar a ideia de que *não havia* criança alguma, dado o exame superficial realizado pelo farmacêutico (!) de Vila Velha (cf. *capítulo 11, Terceira narrativa do farmacêutico*). Sem grandes recursos para o procedimento médico e sem ser, efetivamente, um especialista clínico, torna-se-nos possível presumir um diagnóstico equivocado.

De qualquer forma, somos favoráveis à ideia de que a carioca, quando de seu segundo regresso à Chácara, quinze anos após o nascimento da criança, já tem conhecimento da mentira anunciada pela concunhada. Além do mais, parece-nos aqui pesar a tão essencial questão materna: no fundo, uma mãe não teria conhecimento se uma criança pertence ou não à sua prole?³⁴

Sabendo não ser André seu verdadeiro filho, a carioca lança-se à proposta de sedução que culmina na destruição da paz espiritual do adolescente e na

³³ É pertinente ressaltar que a palavra Glael é uma possibilidade anagramática para o adjetivo *legal*. Nesse sentido, o nome do filho de Nina traria consigo esta carga semântica: a de indicar a verdadeira ascendência do garoto.

³⁴ Para ainda insistirmos um pouco mais na hipótese de que Nina, ao retornar à Chácara, já tem conhecimento da ascendência de André, podemos retomar a cena em que Betty, ao conversar com Nina, suspeita de que o jovem não seja um Meneses. Betty nota que o garoto não se assemelha aos integrantes da família – quando, na verdade, o romancista cria os personagens pertencentes à linhagem com o mesmo nariz aquilino – e, ao exprimir tal opinião a Nina, esta sente “alívio” (*capítulo 18, Carta de Nina ao coronel*) (CARDOSO, 2009, p. 201). Ora, o lenitivo que tranquiliza o espírito da esposa de Valdo certamente diz respeito à constatação de que seu plano de sedução pode seguir adiante porque, de fato, André não possui seu sangue, uma vez que não se parece com os Meneses e, portanto, somente pode ter sido concebido por um casal que não partilha do sangue familiar, ou seja, Ana e Alberto.

aniquilação de qualquer esperança, visto que o jovem acredita cometer o “mais horrível dos pecados” (*capítulo 56, Pós-escrito numa carta de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 506) – melhor dizendo, incesto – com a mulher que lhe dera a vida.³⁵

A *esperança* é uma virtude teologal que, ao lado da *fé* e da *caridade*, encabeça os preceitos da ideologia cristã. Temos, portanto, nova constatação de que o romancista constrói um cenário inquestionavelmente infernal e desprovido de Deus, quer porque Nina destrói as esperanças de André – que passa a nutrir, por si mesmo, a culpa de ter-se rendido aos encantos da mãe –, quer porque a família Meneses – notadamente Ana – é expoente da falta de caridade e de compreensão do próximo.

É-nos relevante indicar, inclusive, que a *memória* – e todas as implicações advindas do repisar incessante das mágoas individuais – desempenha papel importante na execução da vingança. Demétrio, com a intenção de censurar a inconstância de Valdo, afirma ser possuidor de “boa memória” (*capítulo 17, Diário de André, II*) (CARDOSO, 2009, p. 187) e declara ser-lhe impossível esquecer-se do incômodo que Nina causara à imaculada imagem da família. Essa característica reconhecida pelo personagem pode, cremos nós, ser estendida à figura da carioca, que também nos comprova possuir uma memória acurada e ressentida, motor que dá sustento aos seus propósitos de vingança.

A partir dos argumentos assinalados, torna-se-nos possível examinar atentamente a principal arma de ataque empunhada por Nina quando da colocação em prática de seus propósitos de desagregação, a saber: uma espécie

³⁵ O plano de Nina de aproximar-se de André para seduzi-lo surte efeito porque, de acordo com o próprio relato do garoto, sua pouca idade já era suficiente para que se deixasse atrair pelas mulheres que encontrava em Vila Velha: “Apesar dos meus dezesseis anos, confesso que era a primeira vez que uma mulher chegava tão próximo à minha pessoa. Já sabia tudo a respeito das mulheres, quer porque os livros mo ensinassem, quer porque o percebesse através do silêncio dos mais velhos. E muitas vezes, quando fora à cidade pela mão de Betty, ou sentado na boleia da charrete de tio Demétrio, seguira com olhos vagabundos e sonhadores as mocinhas que via transitando pela rua. Mas não passava disto, e eu não podia deixar de encarar com certa ansiedade o momento que meu tio anunciara, um pouco gravemente, surpreendendo um desses meus olhares em direção às furtivas passantes: ‘Ah, você, já repara nas mulheres! Um dia desses será preciso conhecê-las de perto...’” (*Capítulo 17, Diário de André, II*) (CARDOSO, 2009, p. 189)

de erotismo a que julgamos por bem atribuir o qualificativo *calculista*.³⁶ É claro que basta a presença de Nina para que os ânimos na Chácara tornem-se exaltados; contudo, é por meio de *iniciativas eróticas conscientes e cuidadosamente deliberadas* que a intrusa intensifica a velocidade das reações que coloca em movimento.

A adoção do erotismo como instrumento de desagregação condiz com o que escreveu Bataille (1990), uma vez que o desejo sexual humano é veemente e acaba por nos subtrair a capacidade de discernimento, o que ocasiona uma “desordem dos sentidos” (p. 95, tradução nossa) que se torna incompatível com os princípios racionais.

Nina, assim como os demais personagens alocados em *Crônica da casa assassinada*, luta com os recursos que a Natureza lhe concedeu, o que significa que lança mão dos **atributos físicos** que lhe foram outorgados. Enquanto mulher jovem e atraente, a carioca tem ciência de que sua composição física é uma arma letal que representa efetivamente o trunfo que tem à disposição para que alcance a sobrevivência, notadamente a financeira.

É consciente de sua potencialidade sedutora que se colocará nua, ao longo do romance, à frente de André, jovem que deseja seduzir. A observação é feita pelo próprio adolescente que, em seu diário, registra certo estranhamento quanto ao comportamento dessa mulher que toma por mãe: “Admirava-me, por exemplo, sua impressionante falta de pudor – colocava-se nua diante de mim sem o menor esforço, com a liberdade e a ligeireza de um animal acostumado à vida isenta de

³⁶ A partir do estudo crítico que Auerbach traça a respeito da obra *Luísa Miller*, podemos afirmar que o amor, que se transformou em princípio temático fortemente relacionado à tragédia, reclamou para si, a partir do fim do século XVIII – contexto em que surgem as obras góticas –, a centralidade dos textos literários, tendo se transformado em um tema cada vez mais “erótico, comovente e sentimental” (AUERBACH, 2009, p. 393). Por certo, quando da leitura de *Crônica da casa assassinada* e de *O morro dos ventos uivantes*, não precisamos ir muito longe para constarmos essa tragicidade sublime com a qual passaram a se revestir os textos herdeiros dessa tradição romanesca: por meio de ambas as histórias, somos capazes de acompanhar verdadeiros impulsos amorosos e eróticos, que chegam a culminar em ideações suicidas (como é o caso de Alberto, o jardineiro) ou em maldições blasfemas (como a que pragueja Heathcliff sobre o cadáver de Catherine e a que manifesta André, ao fim do romance, quando procede à negação de Jesus Cristo).

malícia e de pecado.” (*Capítulo 36, Diário de André, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 330).

Um pensamento que nos permite confirmar a condição básica da existência de Nina diz respeito à tendência ao *excesso*, que, no decorrer das páginas do texto, sempre busca satisfazer. Ora, uma vez que estamos diante de um personagem que encontra, na sedução, sua carta de maior valor, somos levados a considerá-lo como sendo uma personificação da própria essência do erotismo, que também atua sempre como força desarranjadora.

Vale notar que, a *Crônica da casa assassinada*, foi conferida uma carga erótica a partir da criação de capítulos como aquele em que Valdo fica desconcertado diante de Nina e, enfeitiçado pela beleza de seus seios, vistos “através do roupão entreaberto” (*capítulo 22, Carta de Valdo a Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 230), percebe a inversão do jogo proposta pela esposa, que se transforma de ré em vítima – aliás, a fragilidade exposta pelas partes nuas de seu corpo contribui em demasia com a criação de uma figura que, durante grande parte da trama, se concebe como uma dama injustiçada.³⁷

Contudo, tamanho é o cuidado do romancista em percorrer os caminhos do erotismo que encontramos, em todo seu acervo – e não somente em *Crônica*, apesar de ser a obra que toca tais questões de modo mais profundo –, a opção

³⁷ A semiexposição de partes do corpo feminino transforma-se em um jogo erótico que se presta a incitar a imaginação. É por meio dessa força criativa que se torna possível, a cada indivíduo, conferir valor às situações vivenciadas, à medida que estas vão (ou não) ao encontro dos anseios idealizados de forma lúdica (aí inseridos os anseios sexuais). O relacionamento entre o erotismo, a imaginação e a perversão é discutido filosoficamente por Sade (1740-1814) em sua obra *Justine: os sofrimentos da virtude*, publicada em 1791: “Assim é a imaginação do homem, Thérèse; o mesmo objeto é representado nela sob tantas formas quantas ela possui modalidades, e segundo o objeto recebido nessa imaginação pelo objeto, seja qual for, ela decide amá-lo ou detestá-lo; se o choque do objeto visto impressiona-a de uma maneira agradável, ela o ama, ela o prefere, ainda que esse objeto não contenha dentro de si nenhum encanto real; e se esse objeto outro que tem um grande valor aos olhos de outrem não impressionou a imaginação de que falamos de maneira agradável, ela irá afastar-se dele, porque nenhum sentimento nosso se forma, se realiza, senão em virtude do produto dos diferentes objetos na imaginação; nada há de surpreendente portanto em que o que agrada de modo intenso a uns possa desagradar a outros e, vice-versa, que a coisa mais extraordinária encontre ainda assim seguidores... O homem deformado também encontra espelhos que o tornam belo.” (SADE, 1990, p. 135). Regressaremos a esse texto de Sade para, a partir dele, fundamentar e ilustrar outros pontos teóricos cujas arestas tocam os limites desta dissertação.

pelo *decoro* quando da narração de fatos relacionados à sexualidade. Os episódios que se prestam à recomposição da aproximação erótica dos personagens são redigidos de maneira recatada e, a partir deles, os próprios personagens sempre encontram a oportunidade de registrar uma reflexão filosófica a respeito do erotismo humano.

Trata-se do mesmo princípio de contenção empregado em *O morro dos ventos uivantes*, cujas descrições factuais se limitam a beijos impetuosos que são rememorados por personagens externos, ou seja, por observadores que não são verdadeiramente os protagonistas envolvidos na cena.

O afastamento da obscenidade levado a cabo pelo escritor mineiro é visível, por exemplo, em uma das cenas em que André consuma o ato sexual com Nina:

Chegávamos ao instante em que as palavras eram desnecessárias, escutávamos apenas, e os menores sons se transformavam em monstruosos ruídos, discordantes, animais, porque um único movimento nos interessava, e era a mecânica assombrada, medieval, que nos unia, e nos fazia de encontro um ao outro, não como seres diferentes, mas como o mesmo ser, conjugados na mesma carne e no mesmo sangue. (*Capítulo 36, Diário de André, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 338)

A disposição cardosiana ao refreamento reflete-se, por exemplo, nos relatos de André, que chega a pedir desculpas ao leitor quando da exposição de detalhes que acredita ser uma “exuberância de minúcias” (cf. *capítulo 43, Continuação do diário de André, IX*) (CARDOSO, 2009, p. 403). Apesar de a retomada de pormenores auxiliá-lo na reconstrução e no embalsamamento das lembranças que deseja manter, o personagem toma sempre cuidado para não ultrapassar a linha da decência e transformar seu relato em um ultraje lançado à face do leitor.³⁸

³⁸ O próprio relato feito por Timóteo em seu *Livro de memórias*, quando da iniciativa de revelação de seus motivos para estar constantemente próximo a Nina, serve de exemplo do decoro adotado pela escritura cardosiana. Pelo que nos é dado conhecer, Timóteo também se deixa atrair pelo jardineiro e o sofrimento que enfrenta por não poder concretizar essa relação amorosa reflete-se em uma escritura velada cuja interpretação é condicionada por indícios muito sutis: “Jamais o diria, Nina, porque meu primeiro movimento diante do amor foi **ultrajar-me**. Antes, muito antes que a música da paixão soprasse em mim seus loucos foles de ouro, já eu renunciara à minha **figuração decente**, e **desafiara os homens** com a imagem daquilo que, ai de mim, não podia aceitar sem

Conforme o enredo de *Crônica* avança em seu desenvolvimento, a influência de Nina sobre o suposto filho de Valdo torna-se vampiresca; ademais, a diabólica mente dessa “criatura condenada” (*capítulo 1, Diário de André, conclusão*) (CARDOSO, 2009, p. 33) busca seduzir e encarcerar o bem-estar psicológico do personagem edipiano que é André.

Por tal razão, é fortemente sugestiva a cena alocada próxima ao fim do livro, na qual o adolescente regressa à sala da família como um amante que se dirige romanticamente ao cadáver da mulher querida. A partir da narração feita por Valdo, estamos em um cômodo silencioso, desertado pelos curiosos da comunidade, quando André, ao se aproximar do cadáver em uma última tentativa de fruição de sua atração erótica, decide-se por acentuar seu posicionamento blasfemo, em prejuízo de qualquer esperança pós-existencial:

E num movimento rápido, inclinou-se sobre os restos da morta e cuspiu neles – cuspiu não uma, nem duas, nem três vezes, mas inúmeras vezes, até que se esgotou sua saliva, e deteve-se. E estava exausto, e o suor escorria-lhe pela testa. – Quero que saiba de uma coisa – disse-me ainda – eu não o amo, nunca o amei como a pai. Não o sinto como tal, como não sinto que é minha mãe que jaz morta neste caixão. Aliás, não sinto nada em relação aos meus parentes. Não amo nenhum ser humano. E quer saber por quê? Guarde isto, porque se o contrário acontecesse bem poderia ser que eu o amasse como a pai, e respeitasse aos outros, e reconhecesse este cadáver como o de minha mãe. Se isto não acontece, é exclusivamente PORQUE O CRISTO É MENTIRA. (*Capítulo 55, Depoimento de Valdo, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 492)³⁹

desprezar-me.” (*Capítulo 54, Do livro de memórias de Timóteo, II*) (CARDOSO, 2009, p. 481) (grifo nosso)

³⁹ Tão inquestionável se torna a perturbação interior de André que o personagem abandona, na cena descrita, quaisquer escrúpulos em relação ao corpo morto da amada. Essa última aproximação do adolescente do cadáver de Nina assemelha-se à iniciativa de Heathcliff de escavar os restos mortais de Cathy para poder abraçá-la uma última vez. Ao transgredirem a regra que prevê o descanso dos mortos, ambos os amantes adotam um comportamento que se caracteriza pela blasfêmia: “Sozinho e sabendo que 2 metros de terra móvel eram a única barreira que havia entre nós, disse a mim mesmo: ‘Hei de tê-la uma vez mais entre meus braços! Se ela estiver gelada, pensarei que é o vento norte que me enregela. E se imóvel ela está, é porque adormeceu.’ Tirei uma picareta daquele depósito de utensílios e me pus a cavar com todas as minhas forças. A picareta bateu no caixão. Pus-me a trabalhar com minhas próprias mãos. A madeira começou a partir-se perto dos parafusos. Estava a ponto de atingir meu desiderato, quando me pareceu ouvir um suspiro de alguém, que se inclinava por cima de mim, junto do ângulo da sepultura. ‘Se

A fim de que possa fazer uso de seu potencial sedutor (arma mais letal), Nina forja um sem-número de situações a partir das quais prossegue em sua investida sobre o garoto da Chácara. Sob uma falsa aparência de submissão, a carioca suga-lhe tanto a quietude do espírito quanto as esperanças de realização de um amor sadio.

Desestabilizado em seu prumo existencial – tanto pelos sentimentos de culpa e de pecado quanto pela dor de perder a mulher amada –, André foge da Chácara, conforme narrado por Valdo no penúltimo capítulo. A angústia existencial dentro da qual passa a se debater o jovem tem que ver, de acordo com o que propõe Bataille (1980), com a consciência da transgressão cometida:

Eis o que surge claramente na **angústia**, isto é, no momento em que *transgredimos* a proibição, sobretudo no suspenso momento em que ela ainda intervém, mas em que, não obstante, cedemos ao impulso a que ela se opunha. **Se observarmos a proibição, se nos submetemos a ela, não teremos consciência disso, mas no momento da transgressão, e só nesse momento, conhecemos a angústia sem a qual a proibição não existiria: é a experiência do pecado.** (p. 35) (grifo nosso)

O destino do mancebo é retomado no romance póstumo *O viajante*, de 1973, obra a partir da qual sabemos que André se tornara um cavaleiro errante que vaga pela cidade juntamente com a quadrilha de Chico Herrera, conhecido ladrão que assombrava a região de Vila Velha.⁴⁰

Em síntese, a partir das intervenções de Nina, o final que se reserva a André, fruto bastardo da relação de Ana e Alberto, é a completa perdição e

pudesse somente ao menos levantar a tampa do caixão’, murmurei, ‘desejaria que nos cobrissem de terra a ambos nós!’ E apliquei-me à minha tarefa com mais desespero ainda.” (*capítulo XXIX*) (BRONTË, 1971, p. 268)

⁴⁰ O breve reconhecimento de que o personagem André, de *Crônica da casa assassinada*, tornara-se o rebento favorito da corja de Chico Herrera é registrado por Donana de Lara: “Seria ele o paraguaio, que ela iria divisar ali do alto da varanda, quando chegasse do sertão com sua tropa enorme – e desde longe, com os cavalos em disparada, o pó que levantariam seria tanto que obscureceria o horizonte – e os cavaleiros, todos de má catadura, encheriam a rua com seus resplendores de fivelas e seu cheiro forte de suor. Assim circundariam a casa, todos de má catadura – menos um. Menos um, alto, louro, com uma cicatriz violenta no rosto. Seria ele que se apearia para ajudar Chico Herrera, velho e com a perna direita paralisada por uma bala, a descer do cavalo. Era o seu ordenança, seu predileto, o único que lhe merecia confiança total. [...] Então, ante o seu silêncio, Chico Herrera gritaria para o homem louro: ‘Repare bem, André, eu vi, foi esta mulher que atirou o filho pela ribanceira.’” (CARDOSO, 1973, p. 192)

negação da tradição que, durante todo o romance, reclama para si o papel de protagonista. De igual forma, a investida de Nina contra o brasão dos Meneses alcança êxito, considerando-se a desestruturação completa da mansão e de seus habitantes, que ou buscam um novo começo (no caso de Valdo, que parte da casa) ou morrem (no caso de Timóteo).

Analisemos, a partir deste ponto, a situação referente a Heathcliff. Manteremos a mesma esquematização proposta para estudo do enredo de *Crônica da casa assassinada* e, por isso, argumentaremos, inicialmente, a respeito da *condição desagregadora* do personagem, que, uma vez inserido no círculo familiar dos Earnshaw, se torna o responsável por despertar sentimentos até então adormecidos ou inexistentes.

Dentre todos os episódios que consideraremos, aquele que julgamos o mais significativo – vale esclarecer de antemão – corresponde à liberação dos sentimentos eróticos de Isabella Linton, que, ao conhecer Heathcliff, chega mesmo a se indispor contra sua cunhada, Catherine Earnshaw.

Se optarmos por retomar os fatos na sequência em que se desenvolveram, constataremos que o primeiro sentimento cuja vazão se tornara possível quando do contato com Heathcliff corresponde aos ciúmes do tirânico Hindley, que, prontamente, passa a protagonizar uma contenda com seu irmão adotivo. Em um instante posterior, o garoto protegido pelo senhor Earnshaw torna-se o responsável pela liberação dos ciúmes de Edgar Linton, que, ao conceber a figura de Heathcliff como sendo a de um rival, se respalda em sua condição financeira para antecipar-se e pedir Catherine em matrimônio.

O potencial mediador desse personagem aceito como filho da família Earnshaw atinge ainda a ingênua Catherine Linton, que, ao tomar conhecimento da existência do tio, lhe dedica certa afeição, predispondo-se à desobediência ao seu pai Edgar, que se esforça por mantê-la afastada do inimigo. Contudo, Heathcliff logra êxito em sua iniciativa de ludíbrio ao conquistar a afeição daquela que é filha de sua amada porque, de fato, o principal sentimento que prolifera pelo espírito da sobrinha, quando esta toma conhecimento da vida que se leva em

Wuthering Heights, é o sentimento de transgressão. O contato com Heathcliff desestrutura a índole obediente da filha de Edgar, que empreenderá excursões, às escondidas, a Wuthering Heights e que redigirá missivas a Linton Heathcliff em nome de uma relação amorosa reprovável e enganosa.

Por fim, parece-nos ser consequência do contato com Heathcliff a intensificação do sentimento de curiosidade nutrido por Lockwood. É bem verdade que a condição bisbilhoteira é uma característica que não se pode negar no inquilino de Thrushcross Grange e que é indispensável ao andamento da trama escrita por Brontë. Todavia, também não podemos dispensar o fato de que o comportamento misterioso e taciturno de Heathcliff impele o locatário a procurar explicações que lhe sirvam de distração e que lhe permitam entender o estranho conjunto de elementos humanos que tem à sua frente quando de seu comparecimento a Wuthering Heights. Uma vez posta em evidência a igualmente desagregadora condição de Heathcliff, passemos às razões responsáveis por motivar seu plano de vingança.

O primeiro golpe que o personagem recebe refere-se a toda rejeição que lhe fora destinada desde sua chegada à casa da família Earnshaw. Ao transpor o umbral de Wuthering Heights, Heathcliff tem de suportar o descaso que lhe fora dado pela senhora Earnshaw, Hindley e, nesse primeiro instante, por Cathy e Nelly. Interessa-nos ressaltar, todavia, que o estranhamento reservado a Heathcliff pela simpática criada é substituído, no decorrer do tempo, por uma espécie de companheirismo e que a repulsa inicial, segundo sua própria narrativa, nada mais era senão uma “injustiça” (*capítulo IV*) (BRONTË, 1971, p. 41) cometida por uma criança inexperiente.

Todo o desprezo recebido é um dos fatores motivadores da manifestação de seu caráter vingativo, o qual, durante muito tempo, segundo a narrativa de Nelly (*capítulo IV*), permanecera às ocultas e, por consequência, tomado por inexistente. A cena seguinte ilustra, a um só tempo, o ciúme que envenena a alma de Hindley e a introversão rancorosa de Heathcliff:

Heathcliff adiantara-se para desamarrar o animal e mudar-lhe a sela. Passava por detrás dele, quando Hindley, terminada sua arenga, o atirou para baixo das patas do cavalo. E, sem parar para ver se suas esperanças se tinham realizado, correu a bom correr. Fiquei admirada de ver com que sangue frio o menino se levantou e continuou o que havia começado, mudando as selas e os arreios e sentando-se depois numa meda de feno para se refazer, antes de entrar em casa, da indisposição que lhe causara o violento golpe. Persuadi-o facilmente a deixar que eu atribuísse suas machucaduras ao cavalo. Pouco se importava com o que se contasse, desde que obtivera o que desejava. Queixava-se tão raramente, afinal, de brigas como aquelas, que eu, na verdade, não pensava que ele fosse vingativo. Enganei-me redondamente, como o senhor verá. (*Capítulo IV*) (BRONTË, 1971, p. 43)

Não bastasse o ciúme de Hindley manifestar-se sob a forma de desprezo (ataque psicológico), Heathcliff torna-se vítima dos maus-tratos (ataque físico) que o novo mestre de Wuthering Heights lhe destina tão logo se consuma o sepultamento do velho senhor Earnshaw. A partir do instante em que se vê senhor da propriedade, Hindley procede ao rebaixamento de Heathcliff, obrigando-o a trabalhar com os criados e impedindo-o de dar sequência às lições ensinadas pelo pastor local.

No âmbito das punições psicológicas, um cruel artilheiro que Hindley reserva a Heathcliff refere-se à restrição da presença de Catherine, que passa a ter suas “tardes de domingo” (*capítulo III*) (BRONTË, 1971, p. 26) controladas pelas imposições do irmão. Estão lançadas, pois, as bases que condenarão Heathcliff a permanecer distanciado de Catherine e que atingirão seu propósito máximo quando do regresso da herdeira dos Earnshaw da casa da família Linton por ocasião de sua convalescença.

Ao retornar de Thrushcross Grange, Cathy aparece-nos completamente apartada de Heathcliff porque, refinada como ficara, não quer mais estar na presença de um homem que se transformara em um animal imundo e bruto. À medida que o trabalho imposto por Hindley impede o personagem de continuar seus estudos, em menor condição de igualdade permanece Heathcliff em relação à sua amada:

Em primeiro lugar, havia ele perdido naquela época os benefícios de sua primeira educação. O contínuo trabalho pesado, começado cedo e acabado tarde, extinguiu qualquer curiosidade que outrora tivera de adquirir conhecimentos e o amor pelos livros ou pelo saber. O senso de superioridade que tivera na infância, instalado pela proteção do velho Sr. Earnshaw, havia desaparecido. Lutou muito tempo por conservar-se no mesmo pé de igualdade com Catarina nos seus estudos, mas acabou por dar-se por vencido, com pungente, embora silencioso pesar. Cedeu completamente e nada pôde estimulá-lo a dar mais um passo para elevar-se, quando se convenceu de que não havia mais possibilidade de voltar ao nível antigo. E então seu aspecto exterior toava com a degradação mental. (*Capítulo VIII*) (BRONTË, 1971, p. 68-69)

Essa iniciativa de aviltamento, que se consuma quando Heathcliff já não pode mais contar com a intervenção de seu benfeitor, persegue justamente o tolhimento do seu desenvolvimento intelectual. Encontra Hindley, nessa empresa, um caminho para aproximar seu rival, cada vez mais, de uma abominável condição animalesca. Portanto, sob o jugo de Hindley, Heathcliff terá mínimas chances de se ver liberto da condição brutalizada que acaba por servir de pretexto aos seus algozes para desprezá-lo e considerá-lo indigno de permanecer em meio a quaisquer círculos familiares culturalmente envernizados.

À parte todo desprezo sofrido por Heathcliff – sentimento que, no decorrer do tempo, torna-se mais denso e opressor –, o personagem cultiva, como alento, a esperança de um dia desposar Catherine, a jovem companheira de infância que sempre buscara protegê-lo e estar junto dele. De acordo com as memórias que Nelly se esforça por trazer à tona, acompanhamos, durante o crescimento das crianças, a proximidade que sempre Heathcliff mantivera de sua irmã adotiva, que era “quem mais repreensões sofria por causa dele” (*capítulo V*) (BRONTË, 1971, p. 46).

No entanto, quando Heathcliff, ouve, por acaso, a confissão de Catherine a Nelly a respeito da decisão de casamento com Edgar Linton, está definido o golpe fatal para que o personagem fuja de *Wuthering Heights* – em uma cena amparada em forte dramaticidade – e somente regresse a tal cenário com um plano de vingança em andamento. Note-se bem que escrevemos a respeito de uma

iniciativa de revanche que, com um único golpe, servirá para desestruturar as duas famílias responsáveis pela humilhação sofrida.

Em se tratando da obra inglesa, o poder garantido ao capital para cindir as classes sociais é igualmente o miasma que contamina o espírito vingativo de Heathcliff. Embora o personagem não almeje o respaldo financeiro de uma esposa pertencente a uma família de posses – situação que seria especular à de Nina em relação a Valdo –, é justamente por não ser detentor de provisões materiais que precisa assistir à deserção de Catherine, que o pretere em benefício de Edgar Linton.⁴¹

Temos, portanto, que o encantamento pelo brilho do capital é responsável pelas infelicidades amorosas de uma jovem que renuncia ao seu amor (Catherine), de um enjeitado que se vê impotente para lutar por sua amada (Heathcliff) e de um marido covarde que sabe não ser correspondido em sua estima (Edgar). De qualquer forma, Catherine opta por aceitar o pedido de casamento apresentado por seu rico pretendente, considerando-se que a união a Heathcliff torná-la-ia, igualmente, uma criatura aviltada.

Se uma primeira razão para o casamento com Edgar diz respeito à possibilidade de Catherine satisfazer seu capricho, não podemos perder de vista a segunda justificativa apresentada à criada – argumento que, no âmbito do romance, atenua o descaso reservado a Heathcliff. Conforme confessa à amiga Nelly, Catherine buscara casar-se com Edgar para que pudesse, para além do motivo inicial de vaidade, ter acesso a bens materiais que, de alguma maneira, poderiam auxiliar na independência de Heathcliff.

O impasse da trama, não obstante, concentra-se no fato de que Heathcliff, por estar escondido e ouvir somente parte da conversa entre Nelly e Cathy, não conhecera esse propósito de sua pretendente. É por somente ter tomado

⁴¹ Temos de reiterar, por outra perspectiva, que a postura vaidosa da personagem feminina mantém-se na trama brontëana, uma vez que Catherine Earnshaw, nos instantes iniciais, cogita a possibilidade de matrimônio com o descendente da família Linton para que possa herdar o prestígio do clã e tornar-se conseqüentemente “a mulher mais importante [da] região” (*capítulo IX*) (BRONTË, 1971, p. 79).

conhecimento de que seu casamento com Cathy os transformaria em “mendigos” (*capítulo IX*) (BRONTË, 1971, p. 82) que Heathcliff foge de Wuthering Heights em uma noite chuvosa de verão.

Ao longo dos anos, contudo, o amante deposto prioriza justamente o acúmulo de todos os bens materiais possíveis com o intuito de elevar-se aos membros daquela classe que – por ser muito consciente de si mesma e extremamente apegada a preconceitos – o desprezaram por sua pobreza e com o propósito de resgatar a amada que escolhera repeli-lo. Heathcliff, portanto, foge de Wuthering Heights quando ouve a confissão de Catherine a Nelly – conversa em que a donzela expressa, à criada, a angústia de estar dividida entre a ascensão social e o rebaixamento – e retorna anos mais tarde, rico e influente.

Quando postas em evidências essas duas extremidades – a fuga e o retorno do personagem –, constatamos, como já dito, que a trama de Brontë apresenta uma lacuna: uma vez que a história de Heathcliff é narrada por Nelly, que permanecera em Wuthering Heights, não sabemos, de fato, em que atividades se respaldou o fugitivo para que pudesse ascender-se economicamente.⁴²

O crescimento de Heathcliff é reflexo das possibilidades de aprimoramento capitalista prometidas, sobretudo, pelo contexto econômico dos séculos XVIII-XIX. Não obstante, a escolha formal feita pela romancista – que não possibilita, a ninguém do elenco, conhecer as ações de Heathcliff em meio a esse intervalo temporal – presta-se à intensificação da aura de mistério que envolve esse protagonista, que é um personagem sombrio que atua como contraparte do cenário soturno em que progressivamente se transforma Wuthering Heights.

⁴² É relevante lançar luz sobre o fato de que Nelly, como nascera em meio à família Earnshaw, tem mais liberdade para apresentar detalhes familiares e mesmo palpites quanto à postura de um ou outro personagem do que Betty, que também atua como governanta, mas que fixara moradia em meio aos Meneses em momento posterior. Nelly, criada desde pequena em meio às pessoas com quem trabalha, não se abstém de manifestar opiniões ou censuras, notadamente acerca das decisões precipitadas de Heathcliff e de Catherine.

Expostos os argumentos que motivaram a vingança de Heathcliff, consideremos seu retorno à casa de Hindley e a execução do plano traçado ao longo dos anos em que se manteve afastado das famílias Earnshaw e Linton.

A resistência de Heathcliff, em face dos preconceitos sofridos, cede espaço a uma obsessão gradual que introduz, em sua alma, o desejo de pôr fim ao cruel reinado de Hindley e de humilhá-lo à sua maneira. A decisão de vingança, bem como o reconhecimento da necessidade de paciência para que possa executar seu plano, é-nos explicitamente apresentada no sétimo capítulo do romance:

– Estou procurando um meio de fazer com que Hindley me pague. Não me importa o tempo que terei de esperar, contanto que consiga afinal. Espero que ele não morra, antes que eu o consiga!
– Que vergonha, Heathcliff! – disse eu. – A Deus cabe punir os maus. Devemos aprender a perdoar.
– Não, Deus não teria a satisfação que eu vou ter – replicou ele. – Apenas quero descobrir o meio melhor! Deixe-me sozinho. Vou idear um plano. Enquanto penso nisso, não sofro. (*Capítulo VII*) (BRONTË, 1971, p. 62)

Revidar as injúrias que lhe foram impostas pela tirania e soberba de Hindley é a desforra principal em cujo encalço segue Heathcliff e a consideração de tal propósito permite-nos encontrar um ponto de confluência entre os romances em estudo. Em ambos os textos, como temos considerado, os protagonistas desejam armar-se e elaborar um plano que lhes permita devolver a hostilidade recebida dos convivas, quer sejam agressões físicas, quer se trate de agressões verbais.

O vingador, em *O morro dos ventos uivantes*, também deseja atacar Frances, posto que essa esposa de Hindley embriaga-se com o mesmo veneno e passa a agir como uma extensão do marido. A mulher torna-se mal-humorada, irrita-se com Heathcliff e incita Hindley a punir o rival. Questões referentes a essa indisposição de Frances em relação a Heathcliff permanecem: seria a irritação da cunhada de Cathy somente uma reprodução do incômodo do marido? Por que, em fim de contas, Frances se insurge contra Heathcliff? Teria o oponente de seu esposo liberado uma atração erótica que, dentro das limitações familiares em que estão inseridos, não pode ser satisfeita? Nesse sentido, teria a esposa de Hindley

agido como uma espécie de Demétrio que, não tendo acesso ao objeto de seu desejo, deve rejeitá-lo?⁴³

O regresso do ator cênico a *Wuthering Heights* torna-lhe possível confirmar a validade do plano a que dera início. A possibilidade de atacar seu algoz mais antigo apresenta-se a Heathcliff como estando vinculada ao caráter depravado de que sempre lançara mão seu irmão adotivo. Certamente, pelo que podemos inferir da leitura, Heathcliff se dera conta de que Hindley seria alvo fácil no que tange ao vício do jogo, tendo bastado, ao idealizador da vingança, armar uma situação por meio da qual pudesse tirar proveito da fraqueza moral de seu oponente. Em pouco tempo, Heathcliff transforma-se no principal credor de Hindley, que já não possui reservas para poder quitar as dívidas contraídas em jogo.

Perseguindo ainda seu propósito de vingar-se de Hindley, Heathcliff subtrai-lhe Hareton, descendente legítimo dos Earnshaw. Para além das expectativas nutridas por Nelly quanto à possibilidade de o filho de Hindley despertar algum amor no empedernido coração de Heathcliff, o que a trama nos revela é que o executor do plano de vingança toma o filho de seu rival e dispõe-se a rebaixá-lo. Importa-nos considerar essa iniciativa de Heathcliff porque, a partir dela, temos reiterado o desejo de posse que igualmente predomina no espírito do personagem e que faz com que suas relações se caracterizem pela reificação.

À maneira de Nina, que ataca André, Heathcliff empenha-se em aniquilar o herdeiro da família que fora responsável por sua humilhação. Por conseguinte, Hareton é forçado à mesma ignorância e aos mesmos trabalhos braçais que, um dia, foram cruelmente impostos a Heathcliff.⁴⁴ O golpe desferido é duplo porque o

⁴³ A constatação de que Demétrio apaixonara-se pela cunhada é-nos apresentada por Ana, que explica, nestes termos, a súbita e violenta manifestação do marido quando do falecimento da carioca: “Pior ainda, não tardou muito em adivinhar que ele amava outra. Os horizontes da Chácara eram estreitos – que outra mulher poderia atrair Demétrio senão aquela cuja presença enchia a casa inteira?” (*Capítulo 51, Depoimento de Valdo, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 456)

⁴⁴ O crítico brasileiro Alceu Amoroso Lima, ao discutir o propósito humanista da criação literária, deixa-nos claro que a desumanização – iniciativa reservada por Heathcliff a Hareton – é o maior crime que se pode cometer contra um ser humano: “O homem não pode moralmente deixar de ser homem. É o axioma fundamental de toda norma de conduta, de toda saúde, de toda felicidade, de todo progresso, de toda beleza e de toda alegria no mundo. A desumanização é o maior crime da

rebaixamento de Hareton tanto inflige sofrimento na alma de Hindley quanto busca a esterilidade da linhagem:

Nunca lhe [a Hareton] haviam ensinado a ler e a escrever. Nunca o haviam repreendido por causa de um mau costume, a não ser que este incomodasse seu guarda. Nunca o haviam impelido a dar um passo no caminho da virtude, nem defendido do vício com um preceito que fosse. Pelo que ouvira dizer, José muito contribuiu para estragá-lo com uma indulgência mal compreendida, que o incitava a lisonjear e mimar aquele rapaz, porque ele era o chefe da antiga família. [...] Reconhecia [José] que Hareton estava irremediavelmente corrompido, que sua alma estava votada à perdição, mas dizia a si mesmo que afinal de contas era Heathcliff o responsável por tudo. A ele é que seriam pedidas contas da ruína daquela alma. (*Capítulo XVIII*) (BRONTË, 1971, p. 186)

O comportamento de Hareton, todavia, permite-nos inseri-lo no rol daqueles personagens cuja existência presta-se à problematização da natureza humana: a despeito de ser um jovem fechado em seu mutismo e de sofrer o descaso de Heathcliff, é um personagem de boa índole que, à ocasião da morte de seu malfeitor, derrama choro sincero. Hareton amava aquele que o odiava, razão pela qual podemos pensar em que a mensagem maior de cristianismo da obra fica a cargo do jovem Earnshaw e não do beato José, que se torna figura cômica, caricata, fútil.

A primeira parte do plano de vingança de Heathcliff – referente ao ataque a Hindley Earnshaw – consuma-se com a morte da vítima, que, apesar de não ter falecido por resultado das ideias suicidas que passa a cultivar, teve sua existência arrematada pelo consumo excessivo de “gim” e “cachaça” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 166) e pelo desgosto de perder todos os bens familiares para um inimigo impossível de ser detido.

Levemos em conta, na sequência, a segunda parte do plano de vingança de Heathcliff, que intenta ser desferido sobre o outro algoz de sua existência. O retorno do personagem a Wuthering Heights possui também, como propósito, o

humanidade. É a negação de sua própria forma. O aniquilamento do ser em sua existência mais profunda.” (LIMA, 1954, p. 68)

desejo de revanche contra Edgar Linton, rival que fora responsável pela tomada de Catherine.

A fim de fazer justiça contra os maus-tratos recebidos por parte da família Linton – desprezo que se ilustra, por exemplo, por meio do episódio em que Catherine é ferida pelos cães e Heathcliff violentamente expulso da propriedade dos Lintons (cf. *capítulo VI*) – e contra a investida de Edgar sobre a herdeira da família Earnshaw, Heathcliff lança-se sobre Isabella, a tola descendente da família de seu antagonista, que, rendendo-se a uma atração erótica, decide fugir de Thrushcross Grange para consumir um casamento às escondidas.

A aproximação que garante em relação a Isabella possibilita, a esse personagem sedutor, a posterior apropriação dos bens da família Linton, que fora responsável por tornar os gostos de Catherine refinados e, conseqüentemente, por acentuar a distância uma vez existente entre o casal.

A presença de Heathcliff em Thrushcross Grange – para onde havia se dirigido com o intuito de rever Catherine – incita o desejo de Isabella Linton, que se vê irrevogavelmente apaixonada pelo atraente homem de olhos negros:

Brotou essa nova fonte de perturbações da imprevista desgraça de uma súbita e irresistível atração de Isabel Linton pelo tolerado visitante. Ela era naquela época uma encantadora jovem de dezoito anos, de maneiras infantis, embora dotada duma inteligência aguda, de sentimentos ardentes e de um caráter vivaz, principalmente quando irritada. Seu irmão, que a estimava ternamente, ficou consternado com tão fantástica preferência. Pondo de parte a degradação dum casamento com um homem sem nome, e a possibilidade de passar sua fortuna, na ausência de herdeiros masculinos, para as mãos de tal indivíduo, era ele bastante sensato para compreender o temperamento de Heathcliff e saber que, embora sua aparência exterior estivesse mudada, sua natureza não mudara nem poderia mudar. (*Capítulo X*) (BRONTË, 1971, p. 99-100)

Apesar de Catherine advertir Isabella a respeito do espírito maligno de Heathcliff – “um homem feroz, implacável, como um lobo” (*capítulo X*) (BRONTË, 1971, p. 101) – e de seus propósitos de usurpação, a irmã de Edgar torna confesso seu amor pelo inimigo da família e dispõe-se a conquistar sua atenção.

Temente aos propósitos de Heathcliff, Edgar prevê o desfecho da situação e enclausura-se na biblioteca, ameaçando Isabella de deserção em caso de a irmã levar adiante qualquer relação com o adversário dos Lintons.

Não existe tempo, porém, para que a ameaça do irmão se materialize porque Isabella foge e se casa com Heathcliff. Contudo, a decepção da jovem e o desequilíbrio da vida conjugal dos personagens são-nos apresentados sem demora: Nelly recebe uma carta da irmã de Edgar por meio da qual ela relata a frustração de seu matrimônio. Condenada às paredes rústicas de Wuthering Heights, Isabella declara sentir falta da comodidade de Thrushcross Grange e amargamente conclui que sua aventura não passara de um “sonho fantástico” (*capítulo XIII*) (BRONTË, 1971, p. 131).

De maneira semelhante ao casamento de Nina e Valdo, a união de Isabella e Heathcliff é ludibriosa. Comprara-se uma imagem do marido, mas a realidade lhe ofertara um homem completamente diverso. Para Isabella, a única possibilidade de esperança – uma vez que as posses da família Linton seriam tomadas por Heathcliff – consiste na fuga e, por meio de tal iniciativa, a personagem se estabelece no sul de Londres para dar à luz o filho que espera.

Linton Heathcliff, o rebento da relação, é o personagem debilitado e andrógino – “pálido, delicado, de traços femininos” (*capítulo XIX*) (BRONTË, 1971, p. 190) – que se contrapõe à juventude rústica de Hareton e que serve posteriormente de isca para que Heathcliff possa, ainda em seu propósito de vingança contra Edgar Linton, enganar Catherine Linton.

Obcecado por garantir a completa possessão dos bens da família Linton, Heathcliff orienta a atuação dramática de seu filho para que sua relação com a prima possa estreitar-se. A jovem donzela, fruto da relação de Edgar e Catherine Earnshaw, em sua ingenuidade e inexperiência, acredita piamente no amor que o filho de Isabella lhe declara. No entanto, o derramamento emocional do garoto integra o plano de casamento entre os dois primos que fora concebido pela mente diabólica de Heathcliff, que torna a moça cativa em Wuthering Heights,

providencia um matrimônio forçado e acaba por tornar-se o tutor da personagem, que se vê órfã.

Estamos diante, portanto, da consumação integral do plano de vingança de Heathcliff, que encontrara os caminhos mais viáveis e promissores para destituir os bens materiais de seus algozes – Hindley Earnshaw e Edgar Linton – e de seus descendentes.

Julgamos ser esta a ocasião de insistirmos um pouco mais no texto de Emily Brontë para indicarmos o *erotismo* como também sendo a principal arma utilizada pelo personagem para alcançar seus propósitos de revanche. Como temos afirmado, Heathcliff é um personagem que atua como elemento desagregador dos círculos familiares e, ao ser inserido na trama brontëana, corresponde a um organismo maléfico que coloca em prática dois propósitos fundamentais, sendo: o de contaminação e o de provação.

Pela concretização do primeiro, o taciturno personagem é capaz de depravar a estabilidade moral de outros atores cênicos, como Isabella Linton. Todavia, quando o personagem-alvo de seu ataque corrosivo é resistente o suficiente para se manter fiel aos seus princípios, a atuação heathcliffiana transforma-se em uma força satânica de provação, que busca aferir, em meio a insultos, de que têmpera se forma seu firme interlocutor. Nessa última categoria de personagens encontramos Edgar Linton, que, diante de seu rival, expressa seu desprezo e superioridade:

Sua presença é um veneno moral capaz de contaminar as mais virtuosas criaturas. Por esta razão e para prevenir piores consequências, proíbo-lhe agora em diante a entrada nesta casa e advirto-o de que deve sair daqui imediatamente. (*Capítulo XI*) (BRONTË, 1971, p. 110)

À maneira de Nina, o protagonista de *O morro dos ventos uivantes* também promove, por meio do erotismo, a desagregação dos círculos familiares em que se insere; no entanto, a figura masculina de Heathcliff refestela-se em um erotismo que evidencia muito mais a violência e a animalidade pertencentes a essa força subjetiva humana. Sua imagem é fortemente erotizada e a brutalidade com que

ordena suas ações parece-nos ser indício de que Heathcliff representa o modelo masculino ideal, que deve apropriar-se da virilidade como principal atributo.

No excerto seguinte, extraído do décimo capítulo, Heathcliff regressa ao cenário inicial de suas angústias após ter sido desprezado por Catherine, que se mostra efusiva diante da volta do amado. Nelly, à luz das velas e do fogo, contempla o semblante amadurecido de seu antigo amigo, que se transformara em um homem fisicamente atraente:

Era agora um homem de boa compleição, de elevada estatura e de **formas atléticas**, junto do qual meu patrão parecia mais delgado e mais jovem. Seu porte ereto dava a ideia de que já houvesse estado no exército. A expressão e a decisão de seus traços davam-lhe uma aparência de ser mais velho que Linton. Revelavam inteligência e não conservavam sinais da antiga degradação. Uma **ferocidade semicivilizada** ocultava-se ainda nas sobrancelhas caídas e nos olhos cheios dum negro fulgor, ferocidade que ele conseguia dominar. (*Capítulo X*) (BRONTË, 1971, p. 95) (grifo nosso)

A condensação do erotismo, em Heathcliff, não se restringe unicamente ao desenvolvimento de seus atributos físicos. Seu comportamento ininterruptamente violento e temerário, que lhe permite enfrentar seus inimigos e envergar o andamento dos fatos de acordo com sua vontade, parece-nos outro indício de que a substância essencial que circula por suas veias originou-se da fonte da virilidade. Não é estranho, portanto, o contraste que se estabelece, no romance, entre esse personagem destrutor e Edgar, cuja aparência sugestivamente feminilizada de “cordeirinho” (*capítulo XI*) (BRONTË, 1971, p. 112) é alvo de zombaria e indicativo de que falta, ao marido de Catherine, a veemência que deve ser inerente a um paradigmático ser do sexo masculino.

Tanto Heathcliff quanto Nina fazem uso da condição erotizada que receberam da Natureza para que possam se alocar em posição central nos romances e, conseqüentemente, atingir os objetivos que tomam como importantes. No entanto, o que podemos notar quando da comparação de ambos os textos é que a sedução posta em prática pela carioca de Lúcio Cardoso não

pode ser tão impositiva quanto a de Heathcliff, que a distribui entre agressões e insultos.

O erotismo heathcliffiano manifesta-se por meio da violência propriamente dita, enquanto Nina fá-lo adotar o semblante da sedução veludosa e envolvente – escolhas que nos parecem naturais, considerados a diferença entre os sexos e os papéis tradicionalmente reservados a cada um deles:

Admirava-me, por exemplo, sua impressionante falta de pudor – colocava-se nua diante de mim sem o menor esforço, com a liberdade e a ligeireza de um animal acostumado à vida isenta de malícia e de pecado. O modo como andava, deixando ondular livremente as ancas, certa de sua graça e de sua feminilidade. Ocorriam-me detalhes: num dos nossos encontros no porão, fui encontrá-la já despida, de bruços sobre o colchão. Não se deitara simplesmente, como qualquer pessoa o faria, mas literalmente se abraçara à palha, entregando-se, como se quisesse fundir-se ao recheio antigo e já mofado. (*Capítulo 36, Diário de André, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 330)

À parte essa distinção que nos é perceptível quando da manifestação do erotismo em ambos os personagens, o eterno amor de Catherine também é consciente de que sua condição brutalizada é um atrativo às donzelas da narrativa, que lhe dedicam, como Isabella Linton, uma “admiração inata” (*capítulo XIV*) (BRONTË, 1971, p. 145), mesmo quando essas pretendentes conhecem a natureza impetuosa desse ser maligno que, para atingir seus inimigos, se dispõe a enforcar seus cães ou a protagonizar uma cena em que reserva, à filha de sua amada, surra e encarceramento.

Ao contrário do que poderíamos logicamente esperar, o estrangulamento de Fanny, a cadelinha de estimação de Isabella, concorre para o aumento da atração que a herdeira da família Linton alimenta por Heathcliff, embora o considere um “bruto animal” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 164). Com efeito, podemos pensar em que a ausência de virilidade em Thrushcross Grange deve ter atuado como uma mola propulsora que pôs Isabella no encalço do violento príncipe, o qual, por meio de seu magnetismo, fez com que a jovem renunciasse às

“gentilezas, [ao] conforto e [aos] amigos de sua antiga casa” (*capítulo XIV*) (BRONTË, 1971, p. 144).⁴⁵

A atração se funde, portanto, à violência e esta, a partir do que as mãos de Heathcliff traçam, culmina, em *O morro dos ventos uivantes*, na tirania que o personagem começa a exercer sobre as débeis criaturas que cruzam seu caminho, dentre as quais podemos citar seu próprio filho e Cathy Linton. Vale frisar que Nelly, no capítulo XXVII, também se torna vítima da opressão heathcliffiana, que a transforma em prisioneira domiciliar do vilão-herói.

A delimitação dos tipos de encarceramentos existentes nos romances mostra-se-nos necessária: dediquemos algumas linhas para que possamos traçá-la. A leitura que temos realizado das obras *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes* permite-nos determinar duas espécies de aprisionamento, a saber: *encarceramento físico* e *encarceramento psicológico*. Na primeira categoria, integram-se os episódios que nos põem à frente dos cativeiros reservados a Nelly – que é temporariamente banida do convívio social –, a André – personagem que é mantido preso no Pavilhão – e a Timóteo, tio de André que jamais é visto pelo sobrinho, posto que é mantido à parte da rotina familiar. Na segunda modalidade de encarceramento, podemos ressaltar a dominação psicológica que Nina exerce sobre André e aquela que Catherine Earnshaw reserva, ao longo de todo o romance, a Heathcliff. A partir do momento em que os romancistas recorrem a essas duas espécies de encarceramento, inserem, em seus textos, outro elemento composicional que remonta à atmosfera opressiva que costuma figurar nos romances góticos.

⁴⁵ Vale dizer que o amor de Isabella por Heathcliff é consequência da mediação da qual Catherine é sujeito agente: tudo nos leva a crer em que a irmã de Edgar somente se interessa por Heathcliff porque descobre ser ele um objeto do desejo da cunhada. A relação que se estabelece entre Hareton e Cathy Linton também se associa à teoria mimética, segundo a qual o Outro permite a tomada de consciência do desejo do Eu: a partir do contato que trava com a prima, Hareton dá-se conta da limitação que lhe fora imposta e passa a nutrir o desejo de receber instrução: “Earnshaw havia-se tornado carmesim, enquanto sua prima revelava, daquela forma, seus ocultos depósitos literários, e balbuciou um desmentido indignado para repelir as acusações de Catarina. – O Sr. Hareton está desejoso de aumentar a soma de seus conhecimentos – disse eu, correndo em seu auxílio. – Não se trata de inveja, mas da emulação que lhe provoca o saber da senhora. Dentro de alguns anos, ele estará instruído.” (*Capítulo XXXI*) (BRONTË, 1971, p. 279)

O rude caráter de Heathcliff transforma-se, nesse sentido, em exemplo da agressividade que se vincula ao apetite sexual masculino, idêntica vontade que torna possível a André, no texto cardosiano, perceber que, ao abandono de sua antiga personalidade pueril, segue a ascensão de um ser viril e animalesco, que “[começa] a se erguer no [seu] íntimo, agressivo, imperioso, cheio de fome e de sede de absoluto, como um animal que repontasse de selvas primitivas” (*capítulo 25, Diário de André, V*) (CARDOSO, 2009, p. 260).

A veemência com que o personagem brontëano conduz seus propósitos, além do mais, coloca-o em uma situação oposta à de Nina porque não tarda a dar sinais, a Isabella, de sua dissimulação e de seus interesses estritamente econômicos, enquanto a carioca, em *Crônica*, custa a exhibir seus reais desejos. Portanto, a natureza masculina, respeitada a circunscrição dos romances em estudo, parece-nos ser mais transparente do que a natureza feminina, que se caracteriza sobremaneira pelo *desejo de ocultamento*, até a máxima extensão possível, de sua perversidade.

De qualquer forma, precisamos igualmente considerar que a exploração da temática do erotismo levada a cabo pelos autores somente tem respeitada sua amplitude filosófica porque, precisamente, não deixa de considerar a essência violenta desse universo humano que ferve sob a superfície da superfície de nossa aparência.

Acompanhar todos os indícios vinculados à sexualidade postos em cena pelos autores é atentar-se ao fato de que, para além do tumulto que parece ser inerente ao encontro erótico entre as almas, existe certa possibilidade de o erotismo semear, entre os personagens envolvidos, o entendimento mútuo, porquanto consiste em uma força que permite o estabelecimento de laços densos que viabilizam que as almas sejam afinadas por um mesmo diapasão. O erotismo consiste – apesar de todas as tempestades que lhe são comuns – na sintonia última dos espíritos, no entendimento máximo de dois seres que, a todo instante,

se veem aguilhoados tanto pela limitação da condição humano-carnal quanto pela esperança de sobrelevação anímica.⁴⁶

Obcecado pelo acúmulo de recursos monetários, Heathcliff molda seu sistema moral – ou seja, os princípios que guiam sua postura em relação aos outros seres humanos – com o cinzel da *reificação*, que transforma as pessoas em meros objetos pelos quais alguns vinténs valem (ou não) a pena serem desperdiçados.⁴⁷ De fato, o próprio filho de tal personagem será vítima desse

⁴⁶ O erotismo humano caracteriza-se justamente pela ânsia de fusão criatural: duas pessoas buscam, conforme pondera Sade em seu texto *Justine*, alcançar a combinação máxima quando se dispõem à fruição erótica: “[...] alucina-se: mil beijos mais ternos cada um do que o outro não exaltam ainda com suficiente ardor a embriaguez em que nos mergulha o agente; enlaçados em seus braços, com as bocas coladas uma à outra, gostaríamos que toda a nossa existência pudesse ser incorporada à sua; gostaríamos de ser com ele apenas um ser; se há algo de que não podemos queixar-nos é de sermos esquecidos; queríamos que, mais forte do que Hércules, ele nos dilatasse, ele nos penetrasse; que esse precioso sêmen projetado fervente ao fundo de nossas entranhas fizesse, com seu calor e sua força, jorrar o nosso nas mãos dele...” (SADE, 1990, p. 58)

⁴⁷ Podemos concluir, a partir da leitura de *Justine: os sofrimentos da virtude*, que as atitudes perversas encontram, na organização racional, uma grande aliada, que acaba por viabilizar a execução de uma lógica do Mal. A criatura maligna lança mão de um frio pensamento calculista para impingir, sobre suas vítimas, a crueldade com que busca se deleitar. O livro de Sade desenvolve essa discussão por dois caminhos: o primeiro deles refere-se à narração daqueles episódios de que toma parte Thérèse e que, pertencendo ao enredo, dependem do diálogo e da ação dos personagens para que nos tornem visível essa sistematização das forças más. A citação que se segue é ilustrativa da organização burocrática do mosteiro no qual é confinada a protagonista: “Estamos sempre em igual número: os arranjos são feitos de tal forma a sermos sempre dezesseis, oito em cada quarto e, como vês, sempre usando o uniforme de nossas classes; antes de terminar o dia, vão dar-te roupas da classe onde estás entrando; todos os dias usamos um roupão da cor que nos pertence; à noite, usamos uma camisola da mesma cor, e arrumamos o cabelo o melhor possível; a decana do quarto tem toda a autoridade sobre nós, é crime desobedecer-lhe; está encarregada da tarefa de inspecionar-nos antes de comparecermos às orgias, e se as coisas não estão como seria de desejar, ela também é punida como nós. As faltas que podemos cometer são de vários tipos. Cada uma tem um castigo especial cuja tabela está afixada nos dois quartos; o regente do dia, aquele que vem, como irei explicar-te daqui a pouco, comunicar-nos as ordens, nomear as moças para o jantar, visitar nossos quartos e receber as queixas da decana, esse monge, como dizia, é o que distribui à noite o castigo que cada uma mereceu. Eis a espécie de castigos, correspondentes a cada tipo de crime: [...]” (SADE, 1990, p. 118). O segundo caminho tomado por Sade para trabalhar a concepção de que a perversão estabelece aliança com a racionalidade corresponde ao estilo filosófico utilizado em toda a obra, ou seja, ao exercício lógico que permeia todo o texto e que não se cansa de elencar justificativas para os atos criminosos ou argumentos que demarcam o que seria uma crença vazia em Deus: “Ó Thérèse, qual será o peso dessas razões sobre um espírito crítico e filosófico? Poderá o sábio ver, dentro desse amontoado de fábulas espantosas, algo além do fruto da impostura de alguns homens e da falsa credulidade de um número ainda maior; se Deus tivesse querido que nós tivéssemos algum tipo de religião e que ele fosse realmente poderoso, ou, melhor dizendo, se existisse um Deus, na realidade, seria por esses meios tão absurdos que ele nos teria comunicado suas ordens? Seria usando como instrumento um bandido desprezível, que teria mostrado a nós como deveríamos servi-lo? Se ele é supremo, se é poderoso, se é justo, se é bom, esse Deus de

paradigma coisificador e sentirá na pele o desprezo do pai, que não se entusiasma pela aplicação de qualquer recurso financeiro para preservar-lhe a saúde. Heathcliff somente demonstra um mínimo interesse pelo seu herdeiro quando percebe a possibilidade de ele agir em prol da consecução de seu objetivo de apropriação das posses da família Linton.

Isentamo-nos de qualquer julgamento da conduta de Heathcliff – comportamento que possui suas motivações e desencadeamentos necessários à trama –, mas não podemos deixar de notar que a adoção de um tal sistema moral apegado a bens materiais é compreensível quando justificada por uma trajetória biográfica como aquela percorrida pelo amado de Cathy. Evidentemente, a conduta do personagem é a do homem ressentido, que, ao procurar justificativas pertinentes para seus atos, nunca os considera abusivos ou injustos.

O capítulo XXXIV é aquele que coloca Heathcliff diante de seus instantes finais, mas, ao contrário de uma esperada conversão, o vilão-herói reafirma categoricamente a Nelly que os atos de vingança aos quais dedicou sua existência adulta não lhe permitiram senão garantir a justiça para consigo mesmo.⁴⁸

A obsessão pelo acúmulo transforma o personagem em um avaro que não estremece sua consciência mesmo diante da morte iminente do filho. A possessão de riquezas, em adição, não lhe possibilitou desfrutar de bens imateriais – como amor e amizade –, impossíveis de serem barganhados com níquel:

que me falas, será por meio de enigmas e de farsas que ele quererá ensinar-me a servi-lo e a conhecê-lo? Soberano propulsor dos astros e do coração do homem, não poderá instruir-nos servindo-se dos primeiros, ou convencer-nos gravando-se no segundo?” (SADE, 1990, p. 61)

⁴⁸ Para Nelly, o tormento que aflige o espírito de Heathcliff deve-se ao abandono que o personagem reservou à crença religiosa. O afastamento gradativo e irreversível da religião teria, na visão da criada, sido o responsável pela dureza de coração que se tornou característica de seu patrão: “Não ignora, Sr. Heathcliff, que desde a idade de treze anos tem levado uma vida egoísta e pouco cristã. É provável que, durante todo esse tempo, nunca tenha tido uma Bíblia nas mãos. Deve ter esquecido o que está nesse livro e talvez não tenha tempo de o procurar. Que inconveniente haveria em mandar procurar alguém... um ministro dum seita qualquer, pouco importa qual... para lho explicar, mostrar-lhe quanto o senhor se afastou de seus preceitos e quanto seria indigno do seu céu, se uma mudança não se produzir no seu coração antes de sua morte.” (*Capítulo XXXIV*) (BRONTË, 1971, p. 309). O afastamento de Deus, como dissemos, parece também ter sido um dos motivos responsáveis pela derrocada da família Meneses.

– Riquíssimo, sim, senhor! Ninguém pode calcular quanto ele possui. E cada ano sua fortuna aumenta. Sim, sim, é bastante rico para poder viver numa casa mais luxuosa do que esta daqui. Mas o que ele é... é um sovina. Se ele tivesse tido intenção de mudar-se para Thrushcross Grange, bastava saber que havia um bom inquilino, para que não quisesse perder a oportunidade de ganhar mais alguns cobres. O mais estranho é que se possa ser tão ganancioso, quando se está só no mundo! (*Capítulo IV*) (BRONTË, 1971, p. 35-36)

É igualmente por ganância que o recém-empossado mestre de Thrushcross Grange toma a filha de Catherine sob seus insultos e a remove para Wuthering Heights, a fim de que a antiga residência de Edgar Linton se transfigure em fonte de renda. Por conseguinte, a preferência de Heathcliff por manter-se em uma casa menos luxuosa e com menos recursos que Thrushcross Grange intriga Lockwood, que questiona a Nelly, no capítulo IV, a respeito da decisão de seu anfitrião.

As explicações oferecidas pela governanta, vale notar, tendem a indicar unicamente a sovynice de Heathcliff. No entanto, teria Nelly – em termos de aparato intelectual – condições de realmente compreender toda a extensão da história? Heathcliff apropria-se das armas de seus oponentes e seu apego a Wuthering Heights tem um fundo sentimental, ou seja, diz respeito ao seu desejo de reviver – mesmo em pensamento – os bons momentos que ali passara com Catherine.

A primeira evidência do reificador sistema moral heathcliffiano encontra-se próxima à aparição de Lockwood, que tem de, às primeiras páginas, ouvir de seu senhorio a reiteração antipática de que é somente um inquilino a ocupar uma de suas propriedades. Heathcliff trata seus semelhantes com o mesmo desprezo que lhe fora reservado quando criança e tão arraigado é o sentimento que o incita a considerar os outros seres humanos como verdadeiros objetos que mesmo Hareton, que lhe nutre especial carinho, tem seus caminhos temporariamente condicionados à austeridade do corvo brontëano, que lhe subtrai a possibilidade de instrução. O plano que visa a transformar Hareton em um verdadeiro mendigo dá-nos a dimensão exata da maldade de Heathcliff, que julga ser senhor não

somente de si, mas também das pessoas que considera possível manipular por meio do dinheiro e do poder.

A obsessão heathcliffiana pelo capital nos instiga a examinar o contexto histórico da obra. Em conformidade com a explanação de Bataille (1990), à medida que se avolumam, no século XIX, os movimentos de caráter proletário, a sedimentação de riquezas com o propósito de beneficiar os detentores dos meios de produção descreve trajetória ascendente. É quando teria surgido o protesto romântico, que se posiciona contrariamente às ordens de acúmulo capitalista e que afronta a febre utilitarista de produção por meio da concepção de obras que associam a sensualidade ao gasto de energia.

É imprescindível registrar que o desenvolvimento argumentativo realizado permite-nos chegar a esta formulação: a partir das concepções da literatura *noir*, os personagens são colhidos no terreno da perversão, e *fatalidade*, *beleza* e *melancolia* erigem-se como os elementos essenciais das musas sem coração (como Nina) ou dos violentos homens sedutores (como Heathcliff).

A distinção, porém, que conseguimos identificar entre as histórias refere-se à postura adotada pelos personagens para executarem seu plano de vingança. Enquanto a urdidura de Nina caracteriza-se por seu encobrimento, a prática vingativa de Heathcliff marca-se por sua condição visível: demanda-nos certo esforço o desvelamento das intenções de Nina, ao passo que o personagem bronteano expõe claramente as razões pelas quais regressara ao cenário de sua infância.

Contrapostos ambos os desenvolvimentos dos enredos, podemos concluir que os romances servem de ilustração a duas iniciativas de vingança, a saber: (1) *implícita*, em que as intenções do executor permanecem veladas ao limite e; (2) *explícita*, por meio da qual o agente da vingança coloca em evidência seus propósitos e até mesmo o método do processo.

Uma vez confirmada a existência dessa dupla abordagem, ainda temos de considerar que *Crônica da casa assassinada* contempla um plano de vingança concebido e posto em prática, sub-repticiamente, por um personagem *feminino*, à

oposição de *O morro dos ventos uivantes* que, ao conferir destaque a um plano de vingança idealizado por um *homem*, impele-nos a afirmar que a vingança feminina – condicionada à própria limitação da mulher no meio social – é significativamente mais velada, traiçoeira e cerebral do que aquela engendrada por um personagem masculino.

Recapitulemos, antes de passarmos à última seção deste trabalho, as principais ideias desenvolvidas neste capítulo: (1) Nos dois romances tomados como objetos centrais de nosso estudo, há personagens – Nina e Heathcliff – que atuam como *elemento desagregador* dos círculos familiares nos quais se inserem. (2) A principal arma utilizada por Nina em *Crônica da casa assassinada* para promover o desmantelamento da família Meneses é o *erotismo*, que, na obra cardosiana, atua de maneira sub-reptícia e maquinal. (3) O erotismo também é o projétil lançado por Heathcliff sobre os círculos familiares que deseja decompor; no entanto, a atuação do personagem ocorre de modo mais violento – preferência brontëana que visa a intensificar a questão da virilidade. (4) Em *Crônica da casa assassinada*, o plano de vingança de Nina visa a atingir, sobretudo, Valdo – o marido mentiroso – e Ana – a concunhada ardilosa que oculta seu adultério às expensas da carioca. (5) Heathcliff deseja desferir o golpe da vingança sobre Hindley Earnshaw – irmão adotivo – e Edgar Linton – rival amoroso. (6) Tanto Nina quanto Heathcliff utilizam-se de personagens inocentes (André, Hareton e Isabella) para consumarem o ataque aos círculos familiares em que estão inseridos.

Consideraremos, na seção seguinte, o desfecho de ambas as tramas em estudo e, limitando-nos à circunscrição das histórias, buscaremos compreender o sentido final que a temática da *vingança* conquista dentro da cosmovisão literária dos autores.

CAPÍTULO 3

Realidade pós-vingança: considerações sobre os desfechos das obras

O mistério do Amor é muito maior do que o mistério da Morte.

(Oscar Wilde, Salomé)

A partir deste ponto de nosso trabalho crítico, movemo-nos, conforme anunciado, em direção aos desfechos de *Crônica da casa assassinada* e de *O morro dos ventos uivantes*. O caminho a ser percorrido, cumpre-nos delinear, ramificar-se-á em três sendas, que reclamam para si estes objetivos: (1) identificar o resultado da vingança perpetrada por Nina e por Heathcliff sobre os círculos familiares em que se inseriram; (2) interpretar a condição final que foi reservada a esses mesmos personagens, agentes da vingança e; (3) discutir como o tema da vingança é condicionado à/desenvolvido pela cosmovisão literária dos autores Lúcio Cardoso e Emily Brontë. Para fins de sistematização, daremos preferência, em primeiro lugar, ao romance cardosiano e, na sequência, ao texto brontëano.

A primeira constatação que insta ser considerada a respeito de *Crônica da casa assassinada* refere-se ao *cumprimento irrevogável* do propósito de revanche levado a cabo pela carioca. As consequências de seu retorno à Chácara parecem-nos impossíveis de ser anuladas: a mentora das ações logra êxito no “esfacelamento do núcleo familiar” (SANTOS, 2001, p. 105) e garante, ao término do romance, uma paisagem fatídica, incapaz de ser reconstruída.

Podemos recortar alguns episódios para servirem de argumentos favoráveis à tese de que a vingança de Nina surtiu o efeito desejado. O primeiro indício de que a família sucumbiu às investidas da carioca diz respeito à briga que Valdo protagoniza com Demétrio diante dos visitantes da comunidade. Vale ter em mente que os irmãos, ao caminharem por Vila Velha, sempre venderam uma

imagem de união e de entendimento; logo, o evento levado a cabo diante dos olhares curiosos torna-se um dos desmascaramentos que Nina consegue promover. A conclusão é do próprio Valdo, redator do *capítulo 51 (Depoimento de Valdo, IV)*: “alguma coisa devia realmente estar rompida, para que os Meneses assim se digladiassem diante de tantos olhares estranhos [...]” (CARDOSO, 2009, p. 455).

Em segundo instante, podemos relembrar a desconfiança que a aproximação de Nina e André suscita contra o bem-estar da família. Também Valdo, o suposto pai do garoto, indaga de Betty – cf. *capítulo 23, Diário de Betty, IV* – sua impressão a respeito do comportamento de André, que se modificou substancialmente desde o retorno de Nina à Chácara. Se um dos objetivos de Nina era promover a inquietação dentre os moradores da casa – que se transformaram em uma espécie de personagens *voyeurs*, espectadores do fictício caso de incesto entre mãe e filho –, somos levados a afirmar que sua meta fora alcançada, dada a dúvida que passara a assaltar a paz de espírito de seu marido.

Um terceiro argumento pertinente às nossas considerações também alude ao descompasso que se instalara entre os membros da família. É como se a intervenção de Nina houvesse imposto, aos antigos acordos familiares – principalmente acordos tácitos, de falsa harmonia –, um processo de “babelização”, de desentendimentos crescentes e não anuláveis:

Então, e só então, compreendi que o combate era inútil. Como nos fazer compreender daqueles que **já não falam mais a nossa língua** – e como acusá-los, como perdê-los diante das razões que invocam, e que são razões palpáveis, matérias deste mundo? (*Capítulo 51, Depoimento de Valdo, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 460) (grifo nosso)

Em decorrência dessa impossibilidade de comunicação com os seus semelhantes e da impossibilidade de crer novamente na boa-fé do irmão – que, afinal, adquirira um revólver do farmacêutico para pôr em andamento um plano diabólico –, Valdo não mais considera a autoridade do primogênito e, então, renuncia ao que chamou de “um sistema de vida irremediavelmente

comprometido”, responsável pela manutenção forçada da “noção de família” (*capítulo 51, Depoimento de Valdo, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 451).

Por fim, vale mencionar que a vingança cumpre seu propósito porque a atuação de Nina – e mesmo o magnetismo que seu cadáver exerce sobre a curiosidade de Vila Velha – viola os limites de proteção da Chácara, que se escancara, ao cabo de grande intervalo de tempo, aos mexeriqueiros da região.

Retornaremos à queda do solar dos Meneses posteriormente, posto que, por ora, queremos identificar e discutir o destino reservado a cada um dos atores cênicos que puderam, no desenrolar do texto, contracenar com a linda esposa de Valdo. Uma vez lembrada a figura desse personagem, que já pôde ser escrutinada nas páginas anteriores, tomemo-la como ponto de partida.

Com a morte de Nina, Valdo anuncia, *no capítulo 53 (Depoimento de Valdo, V)*, que partirá de sua terra natal em direção ao sul – não sabe, ao certo, se fixará residência em São Paulo ou em Rio Grande –, dada a humilhação da queda de seu clã. A decisão final de Valdo há de ser considerada de maneira mais minuciosa, porquanto seu destino – voluntariamente escolhido – sugere-nos uma das explicações para a epígrafe eleita para o romance.

Trata-se, esse excerto de abertura da obra, de um recorte do Evangelho de São João que alude à clara ressurreição física de Lázaro. Em face desse texto bíblico, temos de apreciar a hipótese de que Lúcio Cardoso, provavelmente despista o leitor, que cria unicamente a expectativa da existência de um retorno da morte à vida à maneira do personagem das Escrituras.⁴⁹

É bem verdade que existe, no romance, a questão da possível reencarnação de Alberto e de Maria Sinhá – tópico interpretativo acerca do qual já discorreremos; não obstante, a inserção desse fenômeno sobrenatural também

⁴⁹ Com efeito, a temática da *ressurreição carnal* é também invocada pelo romance cardosiano porquanto Timóteo, por exemplo, finalmente se torna crente da intervenção de Deus quando, à cena do funeral de Nina, se depara com André. Ora: Timóteo sempre fora mantido isolado dos demais membros da família e jamais pudera conhecer seu suposto sobrinho – que também recebia ordens para manter-se afastado do quarto do tio. Portanto, por não conhecê-lo, o encontro com André leva Timóteo a considerar que está diante de Alberto ressurrecto. Essa iluminação final é, para Timóteo, a prova de que a Providência existe e age, principalmente, em favor dos descrentes, conduzindo-os à conversão.

concorre para a revisitação do cânone gótico – aí contemplados os pressupostos de sobrenaturalidade da literatura fantástica. Enfim, cremos em que o tema da ressurreição, no texto cardosiano, adquire, *inclusive*, uma conotação diversa da ressurreição física (leia-se: da consumação do milagre). Tentaremos explicá-la a seguir.

Para que possamos lançar luz a um outro sentido da epígrafe escolhida pelo romancista, impõe-se-nos analisar o destino de Valdo, único irmão Meneses que parece se dispor ao desapego ideológico e à conseqüente mudança de vida. É ele um personagem que, em sua solidão, apreende que o ressurgimento dos seres humanos não tem que ver com a renovação da carne, mas com a renovação do sistema de vida.⁵⁰

O marido de Nina começa a entender, finalmente, que sua ressurreição (ou ainda: seu renascimento) depende de flexibilidade e de conversão, da autodisposição para questionar os aprisionamentos que a tradição familiar sempre lhe impôs. A esperança, em fim de contas, vem de outras espécies de renascimentos, dentre as quais a derrubada de antigas amarras simboliza um recomeço promissor:

Era isto o que afinal vinha explodir ali, a despeito de todos os esforços que eu poderia tentar, pois o impulso que me arrastava era o de uma completa adesão, necessitando eu desse ato de violência para compor a trama de coisas despedaçadas de que compunha a minha existência – **a antiga, que eu acabara de deixar, e a nova, onde eu mal ensaiava meus primeiros passos**. Confesso: não tardou muito, e o sentimento que me tomou foi o de euforia, de uma estranha euforia, aliás. Era como se eu dissesse: que me importa o que sucede, se tudo isto já não conta mais para mim, se desse passado já me desprendi como quem abandona no caminho uma mala esvaziada de qualquer conteúdo de valor? (*Capítulo 46, Segundo depoimento de Valdo, II*) (CARDOSO, 2009, p. 475) (grifo nosso)

A tomada de consciência do personagem impele-o a perdoar Nina e ficamos também evidente que o fato de nunca ter tomado integralmente o partido da

⁵⁰ Lúcio Cardoso, em fevereiro de 1951, redige uma nota filosófica a respeito da necessidade de mudança a que está condicionada a existência humana: “METAMORFOSE – A lei da mudança é permanente, o que quer dizer, ou nos modificamos ou apodrecemos.” (CARDOSO, 2012, p. 341)

esposa pesou-lhe no espírito quando pôde entender que talvez não fosse a carioca o grande problema da Chácara, mas a intolerância da própria família, que jamais teve a intenção de entender sua nova integrante.⁵¹

Tendo alcançado agora uma percepção mais desembaciada, Valdo apreende Demétrio em maior profundidade e vê a figura miserável do irmão que, por detrás da segurança e posse de si, clama por auxílio para fugir ao esvaziamento que lhe garantiram sua arrogância e hipocrisia. Nesse processo de desapego dos decrépitos fundamentalismos familiares, esse personagem adventício – que será transportado a outro *habitat* – chega mesmo a compreender o ataque público que Timóteo engendra contra a família e declara que, diante da aparição do irmão, “não [se] sentiu escandalizado nem atemorizado” (*capítulo 53, Depoimento de Valdo, V*) (CARDOSO, 2009, p. 475).⁵² No âmbito do romance, em suma, somente Valdo experimentará a verdade da ressurreição, tema também explorado pelo romancista como sendo um caminho para mudança de vida.⁵³

⁵¹ No capítulo 49, Valdo mostra-se sensibilizado pela falta de apoio que sempre negara à esposa: “Não fora ela que me deixara, e partira, abandonando tudo o que eu legalmente poderia lhe proporcionar? Não fora ela... Então uma voz repentina e tumultuosa levantou-se em meu espírito – não, não fora! – e pela primeira vez na vida compreendi que o culpado não era ela, mas eu, culpado de um crime que não conseguia identificar, de uma **negligência** que não podia ver, de uma falta de amor, quem sabe, que sobrepujava a minha própria noção de amor.” (*Capítulo 49, Segundo depoimento de Valdo, III*) (CARDOSO, 2009, p. 436) (grifo nosso)

⁵² A relação entre Nina e Timóteo é uma aproximação duplamente conveniente porque ambos os personagens desejam atacar a família Meneses. Timóteo encontra, na cunhada, uma aliada com quem pode estabelecer um pacto que possibilitará a execução de seu plano de aniquilação da família e Nina, ao aproximar-se do irmão recluso, intensifica a atmosfera de traição e de mistério na qual se vê inserida: “Ah, Nina, quando começamos uma coisa, é preciso ir até o fim. E nós começamos, você não se lembra? Nós começamos, Nina, e você era toda a minha esperança. Desde que se foi, os Meneses cresceram de novo, tornaram-se únicos, formidáveis. Nina, é preciso destruir esta casa. Ouça-me bem, Nina, é preciso liquidar os Meneses. É preciso que não sobre pedra sobre pedra. Quando você se foi, chorei de pura raiva: nunca veria minha obra realizada, nunca. Eles eram mais fortes do que eu, mais fiéis, mais firmes do que a minha inteligência. Acabariam por me sepultar neste quarto.” (*Capítulo 19, Continuação da carta de Nina ao coronel*) (CARDOSO, 2009, p. 205)

⁵³ Eis uma informação complementar que nos ajuda a defender a nossa hipótese de que o tema da ressurreição não deve ser unicamente interpretado, em *Crônica da casa assassinada*, de forma literal: retomemos a teoria de Girard (2007), para quem a “conversão redentora de Dimitri” (p. 324), personagem de Dostoiévski que protagoniza a obra *Os irmãos Karamazov*, indica seu renascimento (ou seja, sua redenção). Para o crítico, existem duas espécies de mortes: “uma morte que é extinção do espírito [morte física] e uma morte que é espírito [vinculada à ideia de definhamento em vida]”. Mais adiante, conclui o autor da teoria mimética: “Todas as conclusões dostoiévskianas são começos. É uma vida nova que se inicia, entre os homens ou na eternidade...”

O próximo personagem que se submete, no decorrer da história, à influência de Nina é André, cuja alma tem de encontrar resistência para enfrentar o tormento que nela se instala. A intenção de ataque que Nina reserva ao seu suposto filho o conduz ao desespero decorrente da falta de esperança.⁵⁴ À espera (frustrada) da ressurreição da amada, o jovem reafirma sua descrença em Cristo, que seria uma mentira por tê-lo abandonado à mercê da solidão. O olhar não mais obscurecido de Valdo permite-lhe agora concluir o seguinte a respeito do filho que havia se tornado um autêntico estrangeiro:

(Hoje, eu sei: o que o corroía era uma total falta de esperança. Meu Deus, como podemos arder, e nos tornarmos secos como um carvão esturricado, somente pela falta de esperança. Porque, no fundo, era de Deus que ele [André] descrevia – e descrevia de um modo perigoso e mortal, porque não era um frio, mas um homem de paixão. Seu intento, e isto também eu descobri naquela hora, não era saber se a ressurreição existia a fim de bater no peito – mas saber se existia, para encontrar Deus e ofendê-lo diretamente. Era a própria Criação que ele não podia perdoar – era a invenção do homem, sua existência e seu desterro.) (*Capítulo 55, Depoimento de Valdo, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 491)

Para além dessa falta irremissível de esperança, o falso descendente dos Meneses aniquila qualquer resquício do sentimento de pertença à família de

[...] Todas as conclusões romanescas são conversões.” (GIRARD, 2007, p. 324). Essa dualidade marcada a partir da obra do escritor russo ampara, em nosso ver, a chave de leitura que elegemos para *Crônica da casa assassinada*, ou seja, a de que o tema da ressurreição tem de ser entendido como uma renovação espiritual. Seguindo nessa direção, importa-nos retomar a figura de Linda Snopes – personagem do romance *A cidade*, escrito por Faulkner – porque também essa atraente criatura precisa encarar o fato de que somente encontrará a renovação espiritual ao abandonar a provinciana cidade de Jefferson e, conseqüentemente, eximir-se da atmosfera tradicional construída pela família. Segue um excerto do diálogo estabelecido entre a mãe de Linda e Gavin Stevens, um eventual pretendente da garota: “‘Muito bem,’ respondi. ‘Estou cometendo um erro. Eu também não quero fazer isso. Não sou tão valente assim – oferecendo-me para dizer a alguém, muito menos a uma mulher, como educar sua filha. Mas alguém precisa fazer isso. Ela tem que sair daqui. Ir embora de uma vez, longe desta atmosfera que ouve ou respira o nome Snopes – [...]’. ‘Sim,’ ela disse. E agora me observava, o cigarro parado, nem parecia que estava aceso. ‘Case com ela.’ ‘O quê?’ eu disse, gritei. ‘Um homem grisalho com o dobro da idade dela? Você não percebe qual é o meu objetivo? **Quero livrá-la de Jefferson, e não a enterrar ainda mais aqui, ainda mais fundo, ainda para pior, só quero libertá-la.** E você fala na realidade dos fatos.’” (FAULKNER, 1997, p. 173) (grifo nosso)

⁵⁴ De acordo com as considerações teóricas de Eggenschwiler (2004), um dos desígnios dos romances góticos é justamente o de explorar situações que se relacionam à passagem da “Inocência” à “Experiência” (p. 38, tradução nossa), conceitos pares que dizem respeito, sobretudo, à fruição das experiências carnavais que se misturam à noção de pecado e transgressão.

Demétrio. Malgrado essa condição final do personagem, interessa-nos indicar que, por um breve instante, André vislumbra a possibilidade de mudança de vida. Na quinta seção de seu diário, o jovem observa atentamente os habitantes da Chácara que estão à sua volta e conclui que “há neles uma tão grande falta de compreensão [porque] são tão estreitos seus pontos de vista [e porque] limitam-se a uma tão estrita economia de sensações [...]” (*capítulo 25, Diário de André, V*) (CARDOSO, 2009, p. 253). Não seria essa consideração um indício de que o adolescente, mesmo por um momento, tomara consciência do aprisionamento em meio ao qual crescera? Contudo, a esperança da ressurreição – à maneira de Valdo – é aniquilada tempos depois quando, diante da impossibilidade de entender o comportamento indefinível da amada, André retorna de um passeio a cavalo e chega à conclusão de que sua existência está inquestionavelmente arraigada à vida na Chácara:

Atingindo uma curva onde floresce um ipê-roxo, volto a galope sobre meus próprios passos. Lá está a filha do colono, de pé, uma bacia de roupa lavada à cintura. O córrego espuma aos pés ligeiros do cavalo. E dentro em breve, com alívio, distingo o teto encardido da Chácara, sobressaindo dentre as velhas árvores da minha infância. **Pode ser o inferno, que importa, mas aí é que eu vivo, aí é que a existência me interessa.** Desço do cavalo, amarro as rédeas à pilastra, disposto a chamar um dos empregados para recolher o animal. E ia subir, quando deparei com ela imóvel no alto da escada. Estaquei, e meu coração pôs-se a bater com força. (*Capítulo 36, Diário de André, VI*) (CARDOSO, 2009, p. 333-334) (grifo nosso)

O que convém ressaltar ainda é que esse pronunciamento não tomará o caminho em direção ao pensamento anterior e, portanto, o destino de André não será o de experimentar o renascimento: sua condição final será errar pelos arredores de Vila Velha como um príncipe destronado, como um larápio do grupo do temido Chico Herrera.

Quando não perdemos de vista o fim reservado a André, torna-se facilitada a interpretação do título da obra. A casa dos Meneses fora objeto de assassinato, ou seja, o brasão da família fora visceralmente destruído e já não há mais esperanças de reconstituição do que outrora correspondera a uma notável

linhagem. Ademais, o fato de André, o único suposto herdeiro do clã mineiro, não possuir o sangue da família – uma vez que é filho de Ana e de Alberto, que foram anexados à família –, é a confirmação definitiva de que ninguém mais pode vir em auxílio da manutenção da antiga casta.

Em se tratando da impossibilidade de manutenção da família, não podemos nos esquecer da incógnita que, afinal, é o destino de Demétrio. Que fim levava o personagem? Diante da inexistência de qualquer menção quanto à sorte reservada ao primogênito dos Meneses, estamos aptos unicamente a recortar a hipótese da morte, que parece se confirmar quando retomamos a leitura do capítulo 40 (*Quarta confissão de Ana*). Nessa seção do romance, Ana dispõe-se a preparar um chá para o marido, que acorda debilitado e com dores. A observação da esposa permite-nos afirmar que uma enfermidade renal está a se desenvolver em Demétrio e que, certamente, essa doença será a causa do falecimento desse irmão Meneses:

Demétrio, que naquela manhã se queixara de não estar passando bem – dormira mal a noite, agitado, queixando-se às vezes de dores de cabeça, de sufocamento e outras perturbações que ultimamente se vinham dando cada vez com maior frequência – Demétrio me pediu que fosse lhe preparar um chá com certas ervas bastante aconselhadas para os rins. (*Capítulo 40, Quarta confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 368)

No entanto, o que redigimos é apenas conjectura: essa lacuna permanece no romance e não nos permite saber exatamente o que o romancista fizera da existência de seu inflexível personagem.

A vingança de Nina, como esperado, também atinge Demétrio que, além de ter de se esforçar por encobrir os rumores que rondam a imagem da família, ainda precisa render-se, em um ímpeto de fúria, à verdade de que nutria um amor proibido pela cunhada. A morte do objeto de seu amor ilícito é o evento responsável para que Demétrio abandone o papel de “homem de ferro” (*capítulo 51, Depoimento de Valdo, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 457) e reconheça-se profundamente apaixonado pela rival de Ana:

Mas em Demétrio o amor não se manifestava como em todo mundo – era para ele uma doença, um mal físico, insuportável. Sua natureza não permitia aquela intromissão, era demais para suas forças, lutava como um homem que estivesse prestes a naufragar. Aos poucos, à força de encarar Nina como uma ameaça à sua tranquilidade, ao seu bem-estar e até mesmo à sua integridade, acabara por supô-la um perigo geral – um mal que, para o bem de todos, evidentemente devia ser extirpado. [...] Amar odiando – este teria sido o seu dilema. **Não seria demais supor no entanto que houvesse cedido uma ou duas vezes – quem sabe, mais até... – e ela, Ana, chegara a surpreendê-lo de joelhos aos pés da outra. De joelhos, como um apaixonado qualquer, um adolescente vencido.** (*Capítulo 51, Depoimento de Valdo, IV*) (CARDOSO, 2009, p. 457-458) (grifo nosso)

Certamente, o cisma fixado no espírito do personagem – dividido entre a defesa da tradição e da boa imagem e a consumação de um amor interdito – trouxera-lhe grandes tormentos, razão pela qual avistamos, mais uma vez, o êxito da vingança esboçada pela amiga do coronel Amadeu Gonçalves. Não teria sido uma grande humilhação para Demétrio a iniciativa de ter se ajoelhado diante de Nina ao confessar-lhe o sentimento proibido que lhe seguia no espírito? Não teria esse ato sido uma humilhação justamente a ele, que jamais admitira a postura liberal da cunhada?

Igualmente herdeiro do sangue dos Meneses, Timóteo também não é poupado de um fim trágico. Consideremos a cena narrada por Valdo em que seu irmão-minotauro irrompe diante da comunidade de Vila Velha para desferir seu golpe contra a hipocrisia reinante (cf. *capítulo 53*). Antes mesmo de seu ato alcançar o desfecho, Timóteo “tombava por terra, evidentemente atingido por uma apoplexia” (*capítulo 53, Depoimento de Valdo, V*) (CARDOSO, 2009, p. 478). Valiosos adereços familiares – colares, pulseiras, broches, brincos e pérolas – estilhaçam-se no chão em decorrência da violenta e repentina queda de seu portador. Essa imagem da destruição das joias, diga-se de passagem, parece-nos simbolizar a própria queda iminente e irrevogável a que a família terá de se submeter.

Do conjunto dos desfechos destinados às peças humanas do romance, resta-nos mencionar o fim de Ana, que passa a habitar o insalubre Pavilhão –

espaço que se converte em uma espécie de altar – e que, posteriormente, falece. A participação de Nina na rotina da casa subtrai também de Ana qualquer possibilidade de esperança: basta-nos reconhecer, no discurso final da esposa de Demétrio, a renúncia forçada ao amor de Alberto. A verdadeira mãe de André encontra certo alento para sua alma quando se desloca para o Pavilhão, mas a personagem também não assimila o sentido conotativo da ressurreição e termina seus dias desafiando as forças providenciais, que, de seu ponto de vista, sempre lhe dedicaram desprezo:

Alberto estava morto, e bem morto; se bem que eu tivesse custado a aceitar tão horrível ideia, fora obrigada a me submeter, porque não havia mais nenhuma possibilidade de ele voltar ao mundo, nem de vislumbrar eu uma nova imagem sua. (*Capítulo 33, Fim da Terceira Confissão de Ana*) (CARDOSO, 2009, p. 308)

A vingança de Nina, ao promover a desestruturação de todo o círculo familiar dos Meneses, afiança, por conseguinte, a destruição final da casa, construção demoníaca que parecia extrair sua seiva da energia e da inflexibilidade de seus moradores. Arruinada em seus recursos humanos, a linhagem dos Meneses *não mais* pode ter continuidade: não existem herdeiros legítimos e a residência, que garantia a reafirmação da tradição por meio de suas paredes opressivas, não mais se encontra em pé:

A Chácara dos Meneses foi das últimas a tombar, se bem que seu interior já houvesse sido saqueado pelo bando chefiado pelo famoso Chico Herrera. Vejo-a ainda, com seus enormes alicerces de pedra, simples e majestosa como um monumento em meio à desordem do jardim. A calíça já tinha quase completamente tombado de suas paredes, as janelas, despencadas, batiam fora dos caixilhos, o mato invadia francamente as áreas outrora limpas e subia pelos degraus já carcomidos – e no entanto, para quem conhecia a crônica de Vila Velha, que vida ainda ressumava ela, pelas fendas abertas, pelas vigas à mostra, pelas telhas tombadas, por tudo enfim que constituía seu esqueleto imóvel, tangido por tão recentes vibrações. (*Capítulo 56, Pós-escrito numa carta de Padre Justino*) (CARDOSO, 2009, p. 495)

Diante dessas considerações e dos exemplos ilustrativos selecionados, devemos reiterar nosso argumento de que o plano de revanche de Nina deu origem aos resultados esperados.⁵⁵

Alteremos o romance de estudo e passemos, por isso, à obra de Emily Brontë. De maneira semelhante ao desenvolvimento argumentativo previsto para *Crônica da casa assassinada*, é nossa intenção elencar, neste primeiro instante, os resultados da intervenção levada a cabo pelo misantropo Heathcliff.

O delineamento das condições finais dos personagens na obra inglesa figura-se-nos significativamente mais simples, dado que a maioria dos atores pertencentes ao *dramatis personæ* morre – é o caso de Edgar e Isabella Linton, Hindley e Catherine Earnshaw, e Linton Heathcliff. Faz-se necessário excluir a delimitação do destino de Lockwood, uma vez que seu papel não tem vínculo direto com o plano de vingança idealizado por seu senhorio.

A vingança engendrada por Heathcliff – diferentemente daquela executada por Nina – não é *irrevogável*; apesar de esse corvo brontëano lograr êxito em seu propósito de revanche, a conclusão do romance – que se caracteriza, como veremos, pela restauração da linhagem Earnshaw – permite-nos compreender a intervenção heathcliffiana como sendo *não perene*.

Discutamos os desfechos concedidos aos personagens respeitando a seguinte organização: (1) resultados da vingança de Heathcliff sobre seus algozes – Hindley Earnshaw e Edgar Linton e; (2) resultados da vingança sobre os

⁵⁵ O cenário final no qual está imersa a Chácara dos Meneses atesta um desolamento irrevogável. É um desenlace que evoca, vale notar, a extinção da Casa de Usher, mansão criada por Edgar Allan Poe: “Fugi, aterrorizado, daqueles aposentos e daquela mansão. A tempestade se desencadeava ainda com toda a sua fúria, quando atravesssei o velho caminho. Súbito, uma luz intensa se projetou diante de mim, e voltei-me para ver de onde provinha uma claridade tão estranha – pois somente a imensa mansão e suas sombras se achavam para trás. A irradiação provinda da lua cheia, de um vermelho cor de sangue, já baixa no horizonte, brilhava agora através daquela fenda antes mal perceptível, a que já me referi, e que se estendia, em ziguezague, desde o telhado do edifício até sua base. Enquanto a olhava, a fenda alargou-se rapidamente – soprou violenta rajada de vento, em redemoinho – e o disco inteiro do satélite irrompeu de repente à minha vista. Meu cérebro se transtornou quando vi as pesadas paredes se desmoronarem, partidas ao meio; ouviu-se longo e tumultuoso estrondo, como o reboar de mil cataratas – e o lago fétido e profundo, a meus pés, se fechou, tétrica e silenciosamente, sobre os restos da Casa de Usher.” (POE, 1978, p. 27)

instrumentos do plano – Isabella Linton e Linton Heathcliff. Findo o exame desses dois pontos, colocaremos em debate os argumentos que comprovam a possibilidade de recomeço aos personagens Hareton Earnshaw, Catherine Linton e, claro, à nossa agradável Nelly Dean (3).

As más intenções de Heathcliff contra Hindley, seu rival de longa data, começam a tomar corpo quando do retorno daquele a Wuthering Heights como credor das dívidas da família. Uma pequena parada em Thrushcross Grange permite, a Heathcliff, reencontrar seu antigo amor e, à mesa do chá (cf. *capítulo X*), noticiar à tríade Edgar, Isabella e Catherine que sua nova morada será Wuthering Heights.

Hindley, agora um “homem alto e magro, sem gravata e [...] extremamente sujo” (*capítulo XIII*) (BRONTË, 1971, p. 132), é rebaixado à irônica condição de prisioneiro – ora, sua própria casa tornara-se um cativeiro! – e é transferido para um dos cômodos empoeirados da velha mansão. A contínua degradação do personagem, que partilha com Valdo uma mesma espécie de covardia e desolação, impulsiona-o também a atentar contra sua vida após o sepultamento de sua irmã.

À parte essas “ideias de suicídio” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 166) que não chegam a se consumar, uma sugestão de conversão é inserida na biografia de Hindley. Segundo o relato de Nelly, seu antigo mestre, gradativamente, alcança uma condição de aparente calma e resignação:

Tanto mais que ele não se intromete no que faço. Está mais calmo agora do que antigamente, se ninguém o provoca. Mais sombrio, porém mais **abatido** e menos furioso. José afirma que ele é um homem mudado, que o Senhor Ihe tocou o coração e que ele está salvo, “como pelo fogo”. Quebro a cabeça para descobrir os sinais de tão favorável mudança, mas nada tenho com isso. (*Capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 167) (grifo nosso)

A cena, contudo, remanesce na lista daqueles episódios que se caracterizam por sua complexidade interpretativa: teria tido lugar, com efeito, uma conversão interior – capaz de, por fim, afastar de Hindley o desejo de vingança latente – ou sua acomodação corresponderia ao reconhecimento decisivo de sua

incapacidade de revoltar-se contra seu inimigo? Convertido ou não, o irmão de Catherine acaba morrendo em profundo desgosto – com “apenas 27 anos” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 176) – e, portanto, somos favoráveis à afirmação de que os propósitos de vingança de Heathcliff sobre esse antigo proprietário de Wuthering Heights surtiram o efeito desejado.

Pelo que exporemos nas próximas linhas, também a vingança armada é capaz de atingir o segundo algoz do nosso vilão-herói, ou seja, Edgar Linton. Importa-nos explicar que a intervenção de Heathcliff atinge Edgar desde o retorno daquele a Wuthering Heights, considerando-se que a nova aparição do antigo empregado é responsável pela instituição de desentendimentos entre o casal que habita Thrushcross Grange. O retorno de Heathcliff coloca Catherine Earnshaw – que passara a assinar Catherine Linton – em um estado de euforia que depõe contra a solidez do matrimônio realizado.

O regresso de Heathcliff ao cenário inicial do romance serve de motivo para que Edgar nutra uma amargura no espírito e para que, de forma crescente, se torne voluntariamente um enclausurado da convivência humana. A partir do que nos é dado conhecer, temos que Edgar se isola na biblioteca de sua casa e ali se inquieta com a possibilidade de Isabella, sua irmã, vir a se casar com seu inimigo. De fato, o personagem ameaça a irmã de romper “todos os laços de parentesco que os ligavam” (*capítulo XI*) (BRONTË, 1971, p. 116).

A despeito da recusa de Edgar em aceitar uma relação dessa natureza, Isabella, como já discutimos, consuma o matrimônio com Heathcliff. A partir desse ponto, o mestre de Thrushcross Grange acentua sua inclinação à reclusão voluntária:

Quando consegui fazer-me ouvir, percebi que lhe agradara saber que sua irmã havia abandonado o marido, a quem ele aborrecia com uma intensidade que a doçura de seu caráter mal parecia permitir. Tão profunda e tão viva era a sua aversão, que se abstinha de ir a lugares onde pudesse encontrar Heathcliff, ou dele ouvir falar. **O pesar e aquele sentimento transformaram-no num completo eremita. Abandonou o cargo de magistrado que exercia, deixou mesmo de frequentar a igreja, evitou ir à aldeia em todas as ocasiões, levando uma vida de integral reclusão**

dentro dos limites de seu parque e de seus campos. A única distração que se concedia consistia em solitários passeios pelos pântanos e visitas ao túmulo da esposa, as mais das vezes à tardinha ou de manhã cedo, antes que outras pessoas andassem por ali. (*Capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 174) (grifo nosso)

Melancolicamente, Edgar também é obrigado a aceitar a morte de sua esposa, que tivera a saúde enfraquecida quando do retorno de Heathcliff, posto que este perturba a paz da antiga amada por meio do casamento com Isabella. A perda gradativa de energia de Catherine Earnshaw condiciona-a à morte no momento do parto de Catherine Linton. Vale lembrar que o nascimento dessa garotinha não garante que seja ela herdeira dos bens de Thrushcross Grange, conforme o velho senhor Linton havia determinado em seu testamento.

No fim da história, a partir de um golpe dado por Heathcliff, os bens da família têm de ser reservados ao herdeiro masculino concebido por Isabella, sobrinho que o próprio Edgar tenta reclamar quando da morte da irmã, em Londres. Após breve estada em Thrushcross Grange, no entanto, Heathcliff expede José para que tome o filho e o leve a Wuthering Heights, onde servirá de instrumento para que seja dada sequência ao seu plano de destruição dos inimigos.

O desenrolar do romance corresponde ao gradativo aumento da desolação de Edgar que, tempos depois, precisa enfrentar a desobediência de sua filha que, constantemente, narra ao pai seus passeios a Wuthering Heights. A jovem donzela, finalmente, movida por um sentimento de transgressão, transpusera os limites da Granja e, então, seu pai é obrigado a acompanhar a trajetória da própria filha, que cai nas garras de Heathcliff.

Adoentado, pouco Edgar pode fazer para impedir o casamento de sua filha com o filho de Heathcliff. Seu único consolo, todavia, é questionar à nubente se o marido a protegerá das maldades de seu inimigo, e uma resposta afirmativa bastaria para que pudesse descansar eternamente em paz:

Que posso eu fazer pela minha Catarina? Como devo deixá-la?
Não serei detido nem um instante pela ideia de que Linton é filho
de Heathcliff, nem pelo pensamento de que ele me tomaria se

pudesse consolá-la de minha perda. Pouco me importaria que Heathcliff atingisse seus fins e triunfasse, despojando-me de meu último consolo! Mas, se Linton é um ser desprezível, se não passa dum joguete nas mãos de seu pai... não posso abandoná-la em suas mãos! Por mais duro que seja ter de refrear sua natureza exuberante, é preciso que eu continue a entristecê-la enquanto eu viver, e é mister que eu a deixe só quando morrer. Coitada de minha querida filha! Preferiria confiá-la a Deus e sepultá-la antes de mim! (*Capítulo XXV*) (BRONTË, 1971, p. 240)

Mas o pai desesperado jamais consegue desconstruir o plano diabólico de Heathcliff e, mesmo tentando salvar seu patrimônio por meio de uma mudança imediata das disposições testamentárias, não logra êxito em seu propósito de resguardar o espólio da família. Catherine Linton casa-se com Linton Heathcliff e o pai deste acaba por subornar o Sr. Green, “homem da lei” (*capítulo XXVIII*) (BRONTË, 1971, p. 264) responsável pelos negócios burocráticos do vilarejo, que termina por chegar tarde demais a Thrushcross Grange. Edgar está morto – e morre em desgosto – e não há possibilidade de ser alterada qualquer cláusula do testamento. Portanto, sua fortuna, irrevogavelmente, passa às mãos de Heathcliff e, mais uma vez, estamos diante de um resultado positivo à vingança do sogro de Catherine Linton, que acompanhou a lenta destruição do inimigo com incomparável gozo.

Dediquemo-nos, na sequência, aos resultados da vingança sobre os instrumentos do plano, isto é, sobre aqueles recursos humanos da obra que são tomados como objetos de consecução dos propósitos do agente. Em primeiro lugar, se quisermos respeitar o andamento do próprio enredo, temos de considerar a figura de Isabella Linton. Podemos nos antecipar e esclarecer que seu fim, de forma idêntica ao do irmão, é a morte. Depois de ter se unido a Heathcliff por meio de um matrimônio frustrado, Isabella consegue fugir de Wuthering Heights e se deslocar provavelmente para “perto de Londres” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 174), região onde dá à luz seu filho Linton Heathcliff e onde falece, cerca de uma década depois.

Em resumo, é esse o fim da jovem Linton transgressora, que desobedecera ao irmão em nome de uma união de ludíbrio. Vale complementar, em adição, que

Isabella sobrevive por um tempo maior quando se vê afastada daquele cenário infernal cuja manutenção se vê a cargo de Heathcliff – personagem que concebe a esposa unicamente como um dos instrumentos necessários à realização de seu plano.

Ainda na categoria dos recursos humanos que são tomados por Heathcliff como instrumentos de seus propósitos, temos de considerar Linton Heathcliff, melhor dizendo, o próprio filho do agente de vingança. Trazido de Londres após a morte da mãe, o jovem Linton conta aproximadamente 12 anos quando se estabelece em Thrushcross Grange e quando, posteriormente, é obrigado por Heathcliff a mudar-se para Wuthering Heights.

Linton Heathcliff sempre se mostrara uma “criatura doentia e irritável” (*capítulo XVII*) (BRONTË, 1971, p. 174) e, desde sua primeira aparição no romance conseguimos antecipar, a partir de sua frágil saúde, uma breve existência. Esse garoto, como dissemos, é utilizado como instrumento de vingança: com efeito, ele se torna uma espécie de isca que deve atrair Catherine Linton (filha) a Wuthering Heights para desposá-la à força. A expedição de cartas forjadas por Heathcliff garante a aproximação de Catherine desse jovem mentiroso e manipulado e a união de ambos, imposta pelo idealizador do plano, se realiza.⁵⁶ Mas, em pouco tempo, as previsões se profetizam: Linton Heathcliff morre e Catherine, desamparada, precisa submeter-se ao jugo imposto pelo sogro.

Precisamos levar em consideração que o próprio Heathcliff, no capítulo XI, explica a Catherine que não deseja vingar-se dela – por mais que a escolha

⁵⁶ Mostra-se-nos esclarecedor este outro diálogo que *O morro dos ventos uivantes* estabelece com *Crônica da casa assassinada*: pelo que argumentamos, Nina precisa pôr seu plano de vingança rapidamente em prática porque está às vésperas da morte. A conferência do capítulo XXV da obra brontëana permite-nos compreender que o plano criado por Heathcliff para unir, à força, seu filho e Catherine Linton, também é uma iniciativa que precisa antecipar-se em sua consumação. Linton Heathcliff é uma criatura fragilizada que está, à maneira de Nina, próximo ao fim de sua existência; a execução do plano tem de ser agilizada para que possa ter sucesso: “Não imaginava que um pai pudesse tratar seu filho moribundo de maneira tão tirânica e cruel como Heathcliff fazia, segundo soube mais tarde, para constrangê-lo àquele ardor aparente. E seus esforços redobravam à medida que a morte ameaçava com uma iminente derrota seus planos interesseiros e implacáveis.” (*Capítulo XXV*) (BRONTË, 1971, p. 242)

matrimonial feita pela personagem tenha rebaixado seu verdadeiro amor à desolação contínua. Esta é a explicação dada por Heathcliff à sua irmã adotiva:

– Não procuro vingar-me em ti – replicou Heathcliff, com menos veemência. – Não é esse o meu plano. O tirano oprime seus escravos, mas não é contra ele que eles se voltam. Eles esmagam os que se encontram sob seus pés. Tu podes, para te divertires, torturar-me até a morte, mas permite que eu também me divirta um pouco no mesmo estilo e abstém-te de insultar-me o mais que puderes. Depois de teres destruído meu palácio, não ergas uma choupana e complacientemente admires tua própria caridade em dar-ma como morada. Se eu imaginasse que desejas realmente ver-me casado com Isabel, cortaria meu próprio pescoço! (*Capítulo XI*) (BRONTË, 1971, p. 110-111)

No entanto, as condições em que ficou Catherine não lhe permitem continuar viva: mergulhada em desespero, a irmã de Hindley sofre continuamente pela perda definitiva de seu amado. Com as energias gastas e sem nenhuma vontade de permanecer viva, Catherine Earnshaw dá à luz Catherine Linton; contudo, logo após o parto, a progenitora nada mais é senão uma mãe morta:

Lá pelas 12 horas daquela noite nasceu a Catarina que o senhor viu em O Morro dos Ventos Uivantes, uma criança fraquinha, de sete meses. Duas horas depois a mãe morria, sem ter recobrado a consciência suficiente da ausência de Heathcliff ou da presença de Edgar. O desespero deste último é um assunto demasiado penoso para ser tratado. Seus efeitos ulteriores mostraram quão profundamente fora ele atingido. Sua dor aumentou ainda, creio eu, pelo fato de ficar sem herdeiro. Eu lamentava tal coisa quando contemplava a fraca orfãzinha e, comigo mesma, censurava o velho Linton (o que não passava entretanto de uma parcialidade bem natural) por ter assegurado seus bens à sua filha e não à filha de seu filho. (*Capítulo XVI*) (BRONTË, 1971, p. 157)

Note-se, contudo, que, de todo o elenco posto em cena por Brontë, existem três personagens a quem a promessa de renovação não é negada: trata-se de Hareton Earnshaw, Catherine Linton (filha) e Nelly Dean. O personagem masculino em questão ressurgiu com o auxílio de Cathy, jovem que o ensina a ler e que, mesmo antes da morte de Heathcliff, conquista a proteção de seu primo:

Seu gênio honesto, ardente e inteligente triunfava depressa da ignorância e da degradação em que fora educado e os conselhos sinceros de Catarina esporeavam seu zelo. Seu espírito, ao

aclarar-se, aclarava-lhe o semblante, dava-lhe vivacidade e nobreza. Mal podia acreditar que fosse aquele mesmo o indivíduo que eu vira, no dia em que encontrara minha ama em Ventos Uivantes, após sua excursão aos rochedos. (*Capítulo XXXIII*) (BRONTË, 1971, p. 299)

A Hareton, assim como a Valdo Meneses, é dada a oportunidade de renascimento, de mudança de hábitos, e a grande distinção entre os romances tem que ver com o fato de que o descendente dos Earnshaw – ao saltar da ignorância à dignidade humana – pôde contar com a intervenção de sua prima. Em *Crônica*, parece-nos, o renascimento de Valdo é mais pungente e moroso, porquanto pessoa alguma pudera advogar em seu favor. Ademais, parece-nos que a juventude de Hareton, se comparada ao percurso biográfico mais extenso de Valdo, atua como elemento auxiliador de sua conversão, uma vez que teria permanecido menos tempo sob a influência de um sistema de vida vicioso.

Hareton é o porta-voz do que seja talvez a grande problematização humana prevista por Brontë porque, mesmo tendo sido submisso a Heathcliff e tolerado muito de seus atos malignos, ainda se dispõe a defender a imagem desse pai adotivo, “fosse ele o diabo” (*capítulo XXXIII*) (BRONTË, 1971, p. 299).

Ao lado desse descendente da família Earnshaw, encontra-se Catherine, representante última da família Linton. A união de ambos, amparada em sinceridade e companheirismo, será a iniciativa responsável para que a problemática geração anterior seja superada. Finalmente, em *O morro dos ventos uivantes*, o amor triunfa e o seguinte excerto dá-nos mostra de que a concretização do amor verdadeiro, todavia, não é resultado que se alcance sem quaisquer dificuldades:

A intimidade assim começada aumentou rapidamente, apesar de temporárias interrupções. Um simples desejo não poderia bastar para civilizar Earnshaw, e minha jovem ama nem era um filósofo, nem um paradigma de paciência. Como, porém, o espírito de ambos estava voltado para o mesmo objetivo, um, amando e desejando poder estimar, o outro, amando e desejando poder ser estimado, conseguiram, por fim, atingi-lo. (*Capítulo XXXII*) (BRONTË, 1971, p. 293)

O que se lança à discussão é o fato de que o amor sincero possui sua parcela de desafio e de imperfeição; contudo, apesar de Cathy ser, por vezes, impaciente com Hareton, existe boa vontade em contribuir no projeto de devolução da dignidade ao bruto personagem.

O matrimônio de Hareton e Cathy promove a aniquilação do inferno temporário em que havia se convertido Wuthering Heights e esta mansão, embora apresente sinais de decadência, ainda é habitável, ou seja, não se encontra em ruína total. De fato, ao término do romance, José continua a residir na casa de seus antigos patrões, ao passo que Hareton e Catherine, que se casarão no “dia de Ano Novo” (*capítulo XXXIV*) (BRONTË, 1971, p. 312), deslocar-se-ão para Thrushcross Grange.

A Nelly, por sua vez, é dado o prazer de ver que o cenário infernal cederá espaço à esperança e à paz, que poderão ser igualmente recuperadas por meio do renascimento mútuo dos descendentes últimos das famílias Earnshaw e Linton.⁵⁷ Estamos, portanto, diante de um desfecho que se distingue daquele reservado aos fatos de *Crônica da casa assassinada*, cujo cenário último, como discutimos, caracteriza-se por seu niilismo e pela extinção da linhagem que protagoniza o romance.

Em última análise, o desfecho reservado aos *agentes da vingança*, melhor dizendo, Nina e Heathcliff, permite-nos confirmar a tese de que a iniciativa de revanche – do modo como o tema é condicionado à cosmovisão dos autores em estudo – caracteriza-se por sua *esterilidade*. Temos de insistir nessa interpretação porque, como nos é dado conhecer, Nina debate-se em seu plano de vingança e chega mesmo a reunir as forças que possui em prol de sua execução; não obstante, a morte lenta e agônica decorrente de um câncer deixa-nos evidente a

⁵⁷ O final do romance *A casa das sete torres*, do escritor americano Nathaniel Hawthorne (1804-1864), segue em direção semelhante ao de *O morro dos ventos uivantes*: a retomada da linhagem Pyncheon fica a cargo de Clifford, Hepzibah e Phoebe, que se mudam da Casa das Sete Torres para a “elegante casa de campo do falecido Juiz Pyncheon” (HAWTHORNE, 1893, p. 356) (tradução nossa).

mensagem de que “a vingança não compensa”.⁵⁸ Mais ainda: o próprio cenário final de *Crônica* parece-nos também indicar essa mesma mensagem.

No âmbito do romance cardosiano, o destino de Nina e seus últimos momentos adquirem uma conotação adicional: os constantes questionamentos da carioca – já em seu leito de morte – a André a respeito da crença na ressurreição sugerem-nos o desejo de conversão e fé. Seja dito que tal hipótese parece comprovar-se a partir da narração de André constante do capítulo 48, ocasião em que padre Justino acaba de deixar o quarto de Nina após ter-lhe ministrado o sacramento da extrema-unção. O adolescente nota que a iniciativa sacramental parece ter surtido um efeito positivo sobre sua amada, que se encontra moribunda:

Avancei e, devagar, ajoelhei-me ao seu lado. Constatei em primeiro lugar que ela respirava ainda, não mais do modo angustiante como o vinha fazendo naqueles últimos dias, mas com certa placidez, **como se realmente o sacramento a houvesse aliviado.** (*Capítulo 48, Diário de André, X*) (CARDOSO, 2009, p. 429-430) (grifo nosso)

Com razão, o amparo oferecido a Nina pelo sacerdote local – e sua efetiva validade – vincula-se à questão da crença: é preciso converter-se e arrepender-se dos pecados para que exista alguma esperança em uma realidade metafísica. Nina, em nosso ver, parece ter se disposto – mesmo nesse último instante – à crença, e a mensagem da ressurreição (do renascimento espiritual), tão bem posta em discussão pelo romancista, deve ser entendida como uma das mais significativas na obra principalmente quando avistamos que o encerramento do texto concretiza-se por meio das considerações de padre Justino – em outras

⁵⁸ A retomada do estudo de Kune (1993) permite-nos indicar ainda que o desenvolvimento do câncer de mama – espécie de tumor que acomete Nina – possui relações com “eventos cotidianos estressantes” (p. 395, tradução nossa). A artificialidade com que tem de viver a carioca e a oscilação emocional a que está frequentemente exposta podem ter sido os fatores responsáveis pelo surgimento da doença terminal.

palavras, justamente do personagem que representa o elemento religioso de maneira mais direta.⁵⁹

Embora a expiação final de Heathcliff difira da de Nina, não há diferença no modo como Brontë discute a questão da vingança, cujo próprio agente reconhece ser estéril, mormente quando a promessa de união entre Hareton e Catherine ganha corpo:

– É uma triste conclusão, não acha? – observou ele [Heathcliff], depois de ter meditado um momento sobre a cena que acabava de testemunhar. – Um fim absurdo para meus violentos esforços! Tomo alavancas e picaretas para demolir as duas casas, exercito-me em tornar-me capaz dum trabalho de Hércules, e, quando tudo está pronto e em meu poder, percebo que a vontade de erguer uma única telha de cada um dos telhados desapareceu! (*Capítulo XXXIII*) (BRONTË, 1971, p. 300)

Heathcliff, à semelhança da protagonista cardosiana, é punido por suas ações malignas e, antes de encenar seu ato final, tem de se render à crescente

⁵⁹ A ponderação de André a respeito do esquife preparado para abrigar o corpo de Nina nos concede licença para a seguinte interpretação: se foi realmente Nina quem reivindicou a simplicidade de seu funeral, tal desapego não seria indício de uma recente conversão? Eis aqui o trecho lido nesse sentido: “Assim que ele se afastou, fui direto ao caixão, onde estaquei: era uma urna muito simples, trabalho de Mestre Juca, forrada de pano ordinário e com alças de metal. O corpo, enrolado num lençol, descansava sem que nenhuma flor o enfeitasse. **Talvez tivesse sido ela própria quem ordenara aquela nudez, aquele despojamento.**” (*Capítulo 1, Diário de André, conclusão*) (CARDOSO, 2009, p. 34-35) (grifo nosso). Julgamos sugestiva tal passagem, embora a escolha enunciativa, iniciada por *talvez*, não nos permita conhecer quem, verdadeiramente, idealizara a organização da cerimônia. Ou fora Nina, num indício de conversão, ou fora Demétrio, numa tentativa de escarnecer da cunhada pela última vez. Sustenta essa segunda hipótese – a de que o despojamento de Nina fora imposto por Demétrio – o diálogo que Valdo trava com Betty no capítulo 49: “Verifiquei com surpresa que realmente não havia ninguém na cama; desarrumada, o lençol repuxado numa das pontas, denotava o local que ali houvera uma presença ainda recente. Abaixei-me, e vi uma mancha escura, úmida, que nele desenhava quase a forma de um corpo humano. Toquei-a, e pareceu-me morna ainda. Há quantos minutos deviam ter retirado o corpo? Ou se contariam apenas segundos? Por que aquela pressa? Quem havia dado a ordem?”

– Betty! – chamei.

Ela não demorou em vir ao meu encontro. Desta vez observei logo que tinha os olhos vermelhos: havia chorado.

– Onde está ela, quem a tirou daqui?

Apontou-me o corredor:

– Está na sala. O senhor não viu quando passou?

– Não. (E pensei comigo mesmo: devia ter sido no momento exato em que ouvira a notícia, e abaixara a cabeça, vencido pela emoção.) E quem mandou...

Não concluí a pergunta.

– Foi o Senhor Demétrio – respondeu-me ela.” (*Capítulo 49, Segundo depoimento de Valdo, III*) (CARDOSO, 2009, p. 437-438)

obsessão pela amada morta, que o transforma em um espectro que, pouco a pouco, vai se tornando alheio aos acontecimentos e à rotina de *Wuthering Heights*. Com o espírito profundamente atormentado, Heathcliff torna-se uma criatura pálida que acaba por perder seu vigor e falecer após sucessivos passeios noturnos em busca de Catherine Earnshaw.

Em síntese, o que se reservou igualmente ao agente da vingança bronteano equipara-se ao niilismo de *Crônica da casa assassinada*. Todo o esforço realizado, todas as energias dispensadas, não compensaram: em primeiro lugar porque, mais uma vez, o responsável pela vingança foi exterminado; em segundo lugar porque, ainda em vida, Heathcliff toma ciência de que suas ações não impedirão a restauração das linhagens às quais se revoltou.

O vingador pode experimentar um gosto amargo quando da execução de seu plano, mas isso não impede que sua ação tenha, de algum modo, um efeito purificador. Se levarmos em conta que Catherine e Hareton darão sequência às suas respectivas linhagens sem cometer os mesmos erros da geração anterior, podemos afirmar que a intervenção do agente vingador foi capaz de promover a purificação de que falamos.

Seja considerado ainda o fato de que a *morte* de Nina e de Heathcliff – respeitados os limites dos romances – indica-nos que pode ser entendida também como sendo a *libertação das mazelas carnavais*. A morte é capaz de libertar Nina e Heathcliff dos seus sofrimentos – de acordo com o relato de Nelly, Heathcliff falece com uma espécie de sorriso nos lábios –, assim como torna livres também aqueles personagens que padeceram sob o jugo da vingança perpetrada (é o caso de Edgar e Isabella Linton e de Hindley Earnshaw, por exemplo).

Interpretada dessa maneira, a preferência dos romancistas pela morte insere-se, de muito bom grado, no escopo da literatura gótica. Em adição, a tentativa de delineamento do que seria o fim da vida humana – esse mistério que, ao castigar o físico, coloca-nos diante da incógnita metafísica... – é um esforço ao qual Lúcio Cardoso e Emily Brontë sempre se dedicaram. Temos, mais uma vez, revisitados os pressupostos dos textos da literatura *noir* e respeitada a

cosmovisão de cada um dos romancistas, que concebem a morte como a libertação última de nossas limitações:

Isto quer dizer que caminhamos naturalmente do nascimento para a morte. Uma grande vida deve ser aquela que aprendeu a se despojar melhor, a fim de atingir com perfeição o fim inevitável. Só aprendemos nos despojando, e esta é a grande lição de Jó. Só nos cumprimos encarando firmes e de coração tranquilo essa etapa irremovível, que tanto nos esforçamos por esquecer, que tanto tememos e que, no entanto, é a única realidade constantemente presente, a morte. São os homens pequenos que se debatem diante dela – para eles a vida simboliza um ideal perfeito. Mas os que aprendem, os que reconhecem na experiência esse valor despojativo, esse poder de serenidade, sabem que o único meio de se atingir bem o termo de tudo, é largar no meio do caminho o que nos faz muito pesados. **A morte nos recolhe nus, verdade que é tão velha quanto o princípio do mundo. E nem mesmo este corpo que nos foi EMPRESTADO, é admitido em outra vida. Rede de hábitos e contradições mesquinhas, irá jazer sob a terra e aí apodrecerá.** E a terra, revolvida um dia, lançará ao vento essas cinzas sem alma. Logo, ainda que um corpo idêntico ressuscite no Juízo Final, este que arranhamos com as garras de tantas ambições frustradas, jamais voltará a ser nosso, jamais nos constituirá com sua floração de sonhos suicidas. (*setembro de 1949*) (CARDOSO, 2012, p. 208-209) (grifo nosso)

Poema LXV – *Versos* – dezembro de 1837

Morro, mas quando o túmulo apertar
O coração que é um tão conhecido teu,
Quando cuidados terrenos não mais causarem sofrimento
E alegrias terrenas nada me significarem,

Não chores, mas pensa em que passei
Diante de ti para um mar de melancolia,
**Que lancei âncora em local seguro e que descanso, por fim,
Onde lágrimas e lamúria não chegam.**
Eu é que devo chorar por deixar-te aqui
Nesse escuro oceano em que navegas sem consolo,
Com tempestades em redor e diante de medos,
E sem luz alguma que te indique a praia.

Mas longa ou curta que seja a vida,
É nada à eternidade:
**Partimos de baixo para nos encontrarmos em cima,
Onde as épocas de extrema alegria não fenecem.**

(BRONTË, 1908, p. 322, tradução e grifo nossos)

Finda nossa argumentação referente aos desfechos reservados aos agentes dos planos de vingança, façamos uma breve retomada dos pontos discutidos: (1) A vingança posta em prática em *Crônica da casa assassinada* logra êxito em destruir a estabilidade da família, que não possui herdeiro algum autêntico para dar continuidade à linhagem. (2) A vingança perpetrada por Heathcliff não atinge as almas puras de Hareton e Catherine, que serão os responsáveis pela manutenção das linhagens Earnshaw e Linton. (3) Os resultados atingidos pelos agentes de vingança – resultado *definitivo*, no caso de Nina, e *temporário*, no caso de Heathcliff – sugerem-nos a esterilidade de seus projetos de revanche. (4) A morte, respeitada a cosmovisão dos autores, deve ser compreendida como libertação das mazelas humanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Se Shakespeare nunca houvesse existido – perguntou-se – seria hoje o mundo muito diferente do que é? Será que o progresso da civilização depende dos grandes homens? Seria o destino do ser humano médio melhor hoje do que no tempo dos Faraós? [...] Possivelmente o bem-estar da humanidade exige a existência de uma classe de escravos.

(Virginia Woolf, Rumo ao farol)

O trabalho crítico que pudemos levar a cabo – e que teve a intenção de propor uma leitura dos romances *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes* – presta-se a confirmar o ensinamento de Todorov (1992), para quem a obra literária é “uma estrutura que pode receber um número indefinido de interpretações” (p. 103), a depender do contexto histórico de seu enunciador.

Talvez nunca se tenha escrito tanto a respeito de Lúcio Cardoso, esse herdeiro do Romantismo que sempre escolheu, como preferência literária, o desenvolvimento de temas atemporais e apartados de qualquer condicionamento histórico – com efeito, a lista é extensa: *amor, ódio, inveja, vingança, intolerância, homossexualidade, transcendência, morte* etc. Eis a imagem de um escritor que jamais fizera da literatura um diletantismo: criar, para essa alma passionadamente tempestuosa – e, paradoxalmente, filosoficamente lúcida –, corresponde ao átomo da existência, à possibilidade contínua de manter-se vivo e de compreender um mundo defeituoso, imperfeito, humano.

O mesmo pode ser afirmado de Emily Brontë, cuja limitada biografia nos instiga o espírito: como pudera uma jovem escritora – confinada à limitada geografia de Yorkshire – tocar, com sua pena, questões que até hoje (quase dois séculos depois) não são passíveis de ser integralmente desvendadas? Dotada de uma escritura que se caracteriza pela intervenção de seu engenho, Brontë é-nos

prova de que a limitação carnal não é impedimento para que o espírito alce voos maiores.

A partir do que delimitamos nas páginas anteriores, somos levados a validar a tese levantada no princípio: de fato, soubemos existir um frutífero diálogo entre os romances em estudo e, também a partir de nossa argumentação, constatamos que Lúcio Cardoso permanece um escritor à parte de sua geração, ou seja, a geração introspectiva do romance brasileiro da década de 30.⁶⁰

É bem verdade que as obras cardosianas, de uma ou outra maneira, acabam por evidenciar discussões – como a hipocrisia do matrimônio – que também são postas em jogo, por exemplo, por escritores contemporâneos, como Lúcia Miguel Pereira e José Geraldo Vieira.⁶¹ Não obstante, o empenho cardosiano em apreender as motivações e contradições da alma humana é mais amplo – e singularmente mais pitoresco – e, nesse sentido, sua poética dialoga ainda mais com a de Brontë, que também toma a finitude carnal como inquietação que motiva a reflexão filosófica e, principalmente, a criação estética.

Por que continuamos a ler *Crônica da casa assassinada* e *O morro dos ventos uivantes*? Porque – à parte a magnífica criação cênica, que atinge o sublime, e o delineamento incisivo de temas profundos e perenes – os dois textos são *histórias bem contadas*, que aguçam a curiosidade do leitor e que o obriga a permanecer na leitura das obras, como uma criança que se deslumbra diante de um conto de fadas. Como não se dispor a acompanhar a trajetória de Nina, de Heathcliff, de Nelly e de Valdo? Acompanhamos a vida de cada um desses personagens e ficamos à espera de respostas; no entanto, somente conseguimos colecionar perguntas.

Por fim, vale retomar uma colocação feita pelo próprio Lúcio Cardoso, que, em fevereiro de 1961, ao comentar a respeito da criação literária de William Faulkner, afirmou ser o escritor americano um ícone da literatura de sua época, embora não fosse o que chamou de “marco intransponível”. Segundo Lúcio, “o

⁶⁰ Conferir, a esse respeito, as obras de Santos (2001) e de Camargo (2001).

⁶¹ A respeito dessa temática, consultar, por exemplo, *A mulher que fugiu de Sodoma* (1931), de José Geraldo Vieira, e *Maria Luísa* (1933), de Lúcia Miguel Pereira.

destino de todo marco, queiram ou não queiram os nossos inteligentes, é ser ultrapassado” (CARDOSO, 2012, p. 486). Permanecemos, pois, à espera de uma nova alma indômita que talvez seja a responsável por superar a profundidade das discussões existenciais postas em cena por esse bravo *corcel de fogo*.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. 2. ed. Tradução de Ana Maria Scherer e José Laurênio de Mello. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. (Coleção Estudos).

AUSTEN, Jane. **A abadia de Northanger**. Tradução de Rodrigo Breunig. Porto Alegre: L&PM, 2012. (Coleção L&PM Pocket).

BALDICK, Chris (Org.). **The Oxford book of gothic tales**. Great Britain: Oxford University Press, 2009.

BATAILLE, Georges. **La littérature et le mal**. Paris: Éditions Gallimard, 1990. (Folio/Essais).

_____. **O erotismo**: o proibido e a transgressão. Tradução de João Bernard da Costa. 2. ed. Lisboa: Moraes Editores, 1980. (Coleção Manuais Universitários, 15).

BOOTH, Wayne C. **A retórica da ficção**. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

BRONTË, Emily. **O morro dos ventos uivantes**. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1971. (Os imortais da literatura universal, v. 10).

_____. **The complete poems of Emily Brontë**. New York/London: Hodder and Stoughton, 1908. v. 1.

CAMARGO, Luís Gonçales Bueno de. **Uma história do romance de 30**. 2001. 944 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. 10. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____. **Diários**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

_____. **O viajante** (obra póstuma). Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1973.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. Lectures surréalistes du roman noir. **Europe – Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, n. 659 (Le Roman Gothique), mars 1984, p. 133-145.

COMMELIN, P. **Nova mitologia grega e romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1983.

DOSTOIEVSKI, F. M. **Recordações da casa dos mortos**. Tradução de José Geraldo Vieira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

EGGENSCHWILER, David. *Melmoth the wanderer: gothic on gothic*. In: BOTTING, Fred; TOWNSHEND, Dale (Org.). **Gothic: critical concepts in literary and cultural studies**. London: Routledge, 2004. (v. III). p. 31-44.

FAULKNER, William. **A cidade**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Mandarim, 1997.

_____. **Santuário**. Tradução de Lígia Junqueira Caiuby. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

FAURE, Alain. Du simple au double: du *Moine* de M. G. Lewis aux *Élixirs du diable* de E. T. A. Hoffmann. **Europe – Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, n. 659 (Le Roman Gothique), mars 1984, p. 54-62.

FREUD, Sigmund. **Totem e tabu**. Tradução de Órizon Carneiro Muniz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1974. (Pequena Coleção das Obras de Freud, v. 4).

GAMER, Michael. **Romanticism and the gothic: genre, reception, and canon formation**. London: Cambridge University Press, 2000.

GILLET, Jean. Ducray-Duminil, le gothique et la révolution. **Europe – Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, n. 659 (Le Roman Gothique), mars 1984, p. 63-71.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. Tradução de Lília Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações Editora, 2007.

GRIEVE, Ann. Égyptien ou gothique: le souterrain initiatique de Jean-Jacques Lequeu. **Europe – Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, n. 659 (Le Roman Gothique), mars 1984, p. 97-103.

HAWTHORNE, Nathaniel. **The house of the seven gables [1851]**. Salem edition. Boston and New York: Houghton, Mifflin and Company, 1893.

HUME, Robert D. Gothic *versus* romantic: a reevaluation of the gothic novel. **PMLA**, vol. 84, no. 2 (Mar. 1969), p. 282-290. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 11/04/2012.

KUNE, Susan. Stressful life events and cancer. **Epidemiology**, vol. 4, no. 5 (Sep., 1993). p. 395-397. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 15/01/2014.

LADD, Barbara. Literary studies: the Southern United States. **PMLA**, vol. 120, n. 5 (Oct., 2005). p. 1628-1639. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 15/01/2014.

LÉVY, Maurice. Le roman gothique, genre anglais. **Europe – Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, n. 659 (Le Roman Gothique), mars 1984, p. 5-13.

LIMA, Alceu Amoroso. **A estética literária e o crítico**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1954.

MASSÉ, Michelle A. Gothic repetition: husbands, horrors, and things that go bump in the night. **Signs**, The University of Chicago Press, vol. 15, no. 4 (Summer, 1990). p. 679-709. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 11/04/2012.

NOVAK, Maximilian E. Gothic fiction and the grotesque. **NOVEL: a forum on fiction**, Duke University Press, vol. 13, no. 1 (Autumn, 1979), p. 50-67. Disponível em: www.jstor.org. Acesso em: 11/04/2012.

PEREIRA, Lúcia Miguel. Maria Luísa. 2. ed. In: _____. **Ficção reunida**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 9-140.

PICK, Daniel. Terrors of the night: *Dracula* and “degeneration” in the late nineteenth century. In: BOTTING, Fred; TOWNSHEND, Dale (Org.). **Gothic: critical concepts in literary and cultural studies**. London: Routledge, 2004. (v. III). p. 287-303.

POE, Edgar Allan. **Histórias extraordinárias**. Tradução de Breno Silveira e outros. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996. (Coleção Repertórios).

PRIESTLEY, J. B.; SPEAR, Josephine. **Adventures in English literature: the eighteenth century, the Romantic period, the Victorian age**. United States of America: Harcourt, Brace & World, Inc., 1963. (v. 3).

PUNTER, David. Death, femininity and identification: a recourse to *Ligeia*. In: BOTTING, Fred; TOWNSHEND, Dale (Org.). **Gothic: critical concepts in literary and cultural studies**. London: Routledge, 2004. (v. III). p. 142-157.

SADE, Marquês de. **Justine: os sofrimentos da virtude**. Tradução de Gilda Stuart. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

SAFRANSKI, Rüdiger. **Romantismo: uma questão alemã**. Tradução de Rita Rios. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.

SANTOS, Cássia dos. **Polêmica e controvérsia em Lúcio Cardoso**. Campinas: Mercado das Letras / FAPESP, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Tragédias**. Tradução de Oliveira Ribeiro Neto. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954.

SPENCER, Kathleen L. Purity and danger: *Dracula*, the urban gothic, and the late Victorian degeneracy crisis. In: BOTTING, Fred; TOWNSHEND, Dale (Org.). **Gothic: critical concepts in literary and cultural studies**. London: Routledge, 2004. (v. III). p. 304-330.

STEINMETZ, Jean-Luc. La vérité sur *Madame Putiphar* (1839): gothique et histoire. **Europe – Revue Littéraire Mensuelle**, Paris, n. 659 (Le Roman Gothique), mars 1984, p. 112-123.

THOMAS, Sophie. Henry Fielding (verbete). In: PATRICK, Julian. (Org.). **501 grandes escritores**. Tradução de Livia Almeida e Pedro Jorgensen Junior. Rio de Janeiro: Sextante, 2009. p. 92.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 2. ed. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992. (Coleção Debates, v. 98).

VIEIRA, José Geraldo. **A mulher que fugiu de Sodoma**. 4. ed. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1975. 285 p. (Série Escalada).

WALPOLE, Horace. **O castelo de Otranto**. Tradução de Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 1994. (A aventura dos clássicos).

WATT, Ian. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.