

Revista de Literatura, História
e Memória



Seção: Pesquisa em Letras no contexto
Latino-americano e Literatura, Ensino e
Cultura

ISSN 1983-1498

VOL. 17 - Nº 29 - 2021

UNIOESTE / CASCAVEL - p. 326-351

A INTERAÇÃO ROMÂNTICA COM A NATUREZA
EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE EMILY
BRONTË, *O NAUFRÁGIO E VAPOR NUMA
TEMPESTADE DE NEVE*, DE WILLIAM TURNER

The Romantic interaction with the nature in *Wuthering
Heights*, by Emily Brontë, *The Shipwreck and Streamer
In A Snowstorm*, by William Turner

Tania Yumi Tokairin¹

RESUMO: O presente artigo é um estudo interartes que tem por objetivo comparar duas produções inglesas de características românticas: o romance *O Morro Dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, 1847), da escritora Emily Brontë (1818-1848), e as pinturas *O Naufrágio* (*The Shipwreck*, 1805), e *Vapor Numa Tempestade De Neve* (*Streamer In A Snowstorm*, 1842) de Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Tomando como parâmetro metodológico uma pesquisa de origem comparativa, envolvendo a leitura de imagem e de texto literário, far-se-ão as análises das mencionadas pinturas criadas por William Turner e da prosa ficcional de Emily Brontë, deslindando a interação entre as suas respectivas criações com o tema da natureza e pontuando, por conseguinte, o diálogo entre as obras enquanto representações importantes dentro do Romantismo inglês. Para a fundamentação teórico-crítica utilizamos estudos da área de literatura, artes visuais e filosofia, de autora e autores como: Márcia Cavendish Wanderley, Benedito Nunes, Anatol Rosenfeld, J. Guinsburg, Georges Bataille, E. H. Gombrich, Herbert Read, Friedrich Schelling e Michel Ribon.

PALAVRAS-CHAVE: Emily Brontë; William Turner; Romantismo; Literatura e pintura inglesa; Natureza.

ABSTRACT: The present article is an interaction arts study that aims to compare two English productions with romantic characteristics: the novel *Wuthering Heights* (1847), by the writer Emily Brontë (1818-1848), and the paintings *The Shipwreck* (1805) and *Streamer In A Snowstorm* (1842), by Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Taking as a methodological parameter a research of comparative origin, involving the reading of image and literary text, we will analyse the mentioned paintings created by William Turner and the fictional prose of Emily Brontë, demonstrating the interaction between their respective creations with the theme of nature and punctuating, therefore, the dialogue between the works as important representations within English Romanticism. For the theoretical-critical foundation we used studies in the area of literature, visual arts and philosophy, by authors such as: Márcia Cavendish Wanderley, Benedito Nunes, Anatol Rosenfeld, J. Guinsburg, Georges Bataille, E.H. Gombrich, Herbert Read, Friedrich Schelling and Michel Ribon.

KEYWORDS: Emily Brontë; William Turner; Romanticism; English literature and painting; Nature.

INTRODUÇÃO

A natureza não é para o artista mais do que é para o filósofo, não é mais que o mundo ideal, aparecendo com seus constantes limites, ou o reflexo

¹ Doutoranda em Literatura Brasileira – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, da Universidade de São Paulo (USP).

*imperfeito de um mundo que existe, não fora dele, mas dentro dele.
(Friedrich Schelling apud RIBON, 1991, p. 149).²*

Historicamente, o período marcado pelo Romantismo encontra-se, *grosso modo*, entre os séculos XVIII e XIX. Trata-se de uma manifestação cultural tipicamente ocidental que aconteceu em vários países da Europa, especialmente na Alemanha, França e Inglaterra. Mais do que mero estilo ou corrente artística e literária, o Romantismo atingiu vários campos do conhecimento humano, como a filosofia e a sociologia. Difundiu-se culturalmente como o ‘espírito’ de uma época, marcada pelo subjetivismo e pela valorização das emoções em contraposição ao extremo racionalismo que, anteriormente, dominara o pensamento ocidental através das ideias disseminadas pelo Iluminismo. Mais especificamente, pode-se dizer nas palavras do filósofo Benedito Nunes, que:

No movimento romântico, que se desenvolveu entre as duas últimas décadas do século XVIII e os fins da primeira metade do século XIX, quando, num período de cronologia oscilante, verificou-se a grande ruptura com os padrões do gosto clássico, prolongados através do neoclassicismo iluminista, fundiram-se várias fontes filosóficas, estéticas e religiosas próximas, e reabriram-se veios mágicos, míticos e religiosos remotos. Pela variedade de seus aspectos, extensivos, para além da literatura e da arte, a todas as dimensões da cultura, pela diversidade das posições contrastantes que abrangeu, o Romantismo foi, na verdade, uma confluência de vertentes até certo ponto autônomas, vinculadas a diferentes tradições nacionais. (NUNES, 2011, p. 52).

Entendemos, portanto, que o Romantismo não ficou restrito a um estilo artístico e literário, mas constituiu para além da esfera da arte e da literatura um movimento diverso e de ordem espiritual, resultante da confluência de fatores estéticos, filosóficos, sociais e políticos, produzindo, desse modo, mudanças comportamentais significativas na Europa. Constituiu-se, de fato em um sintoma e, depois, concretamente em uma forte reação ao que até então estava estabelecido como o mundo ideal postulado pelo primado da razão iluminista.³ No âmbito histórico, o pesquisador J. Guinsburg analisa alguns aspectos peculiares a esse período, destacando o papel inovador dessa tendência que ultrapassou o plano da arte e da literatura e modificou, inclusive, o próprio conceito e o entendimento de História para a sociedade:

² Excerto do ensaio do filósofo alemão Friedrich Schelling, “O milagre da arte é de testemunhar a absoluta identidade entre ideal e real, entre espírito e natureza”, que se encontra em seus *Textos Estéticos*.

³ “[...] a visão romântica do mundo, que se desenvolveu nos pródromos das mudanças culturais da sociedade europeia, concomitantes ao surgimento do capitalismo, é por certo uma visão de época, condicionada que foi a um contexto sócio-histórico e cultural determinado, que possibilitou a ascendência da forma conflitiva de sensibilidade enquanto comportamento espiritual definido.” (NUNES, 2011, p. 52).

[...] o Romantismo designa também uma emergência histórica, um evento sócio cultural. Ele não é apenas uma configuração estilística ou, como querem alguns, uma das duas modalidades polares e antitéticas – Classicismo e Romantismo – de todo o fazer artístico do espírito humano. Mas é também uma escola historicamente definida, que surgiu num dado momento, em condições concretas e com respostas características à situação que se lhe apresentou. [...]

[...] o Romantismo é um fato histórico e, mais do que isso, é o fato histórico que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois, uma forma de pensar que pensou e se pensou historicamente. Com efeito, o Romantismo é antecedido pelo Século das Luzes, que abandonou uma visão de História que se mantivera pelo menos formalmente, apesar da contestação maquiavélica do Renascimento, desde a instauração do Cristianismo. [...]

Mas o Romantismo pôs de lado não só o enfoque teológico judaico-cristão, como também a concepção clássica da História [...] (GUINSBURG, 2002, p. 13-14).

Compreendendo, pois, parte da complexidade que envolve esse ‘espírito’ diferenciado e inovador que marcou o período do Romantismo, expostos pelos estudiosos Benedito Nunes e J. Guinsburg, apresentaremos neste artigo um estudo interartes que tem por objetivo comparar duas produções inglesas de características românticas: o romance *O Morro Dos Ventos Uivantes* (*Wuthering Heights*, 1847), da escritora Emily Brontë (1818-1848), e as pinturas *O Naufrágio* (*The Shipwreck*, 1805) e *Vapor Numa Tempestade De Neve* (*Steamer In A Snowstorm*, 1842), de Joseph Mallord William Turner (1775-1851). Tendo como parâmetro metodológico uma pesquisa de origem comparativa, envolvendo a leitura de imagem e de texto literário, far-se-ão as análises das mencionadas pinturas criadas por William Turner e da prosa ficcional de Emily Brontë, deslindando a interação entre as suas respectivas criações com o tema da natureza e pontuando, por conseguinte, o diálogo entre as obras enquanto representações relevantes do Romantismo inglês. Embora tratem-se de linguagens diferentes, uma ficcional – cuja matéria são as palavras, e a outra pictórica – um trabalho plástico no qual se desenvolvem as pinceladas de tinta, o trabalho com a linha, a cor, a luz, a textura, o volume, constatamos que essas obras têm em comum o fato de sua autora e de seu autor as terem criado sob a ótica do Romantismo, imprimindo-lhes marcas e características próprias da estética romântica, tais como: a natureza em oposição à razão; a emoção sendo expressa sem pudor; a fusão entre religião e misticismo. E sendo o espírito romântico impulsionado pela força da natureza, a partir dela é possível destacar as marcas presentes tanto no romance de Emily Brontë como nas pinturas de Turner, quais sejam: a irracionalidade e a intensidade das paixões.⁴ Assim, este estudo visa a analisar a natureza como principal elemento de interação

⁴ Para Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg: “O Romantismo é, antes de tudo, um movimento de oposição violenta

entre as referidas obras, tratando o fator emocional em oposição ao racional dentro da obra de arte romântica, pois entendemos que a influência da natureza em Emily Brontë e em William Turner está ligada ao desejo de expressar uma fúria apaixonada, suscitando em quem lê o romance ou observa as pinturas, sensações e emoções ligadas a esse sentimento específico.

Dentro do Romantismo, a filosofia da natureza teve como principal defensor teórico o pensador alemão Friedrich Schelling. Para ele, a arte e a literatura românticas deveriam estar sempre pautadas pelo crivo da natureza, porque somente através dela a arte e a literatura conseguirão alcançar o espiritual. De acordo com o estudioso Michel Ribon:

Preocupados em enriquecer e dar consistência à sua filosofia da natureza, os pensadores românticos do fim do século XVIII tentam descobrir a beleza da natureza além da geografia física em que Kant a situara e inteiramente fora da geografia humana em que Hegel, mais tarde, irá confiná-la. Para esses jovens românticos a beleza está bem presente na natureza: assim, eles recusam a definição subjetivista pelo “puro juízo de gosto” que Kant dera à beleza da natureza. “Voltar à fruição e à exploração da natureza”, dissipando “o fantasma da coisa em si transcendente e insondável”: lançada em 1800 por Schelling, essa declaração aglutinará ao seu redor uma geração jovem e entusiasta; a noite de Novalis e a poesia romântica encontram, com Schelling, sua mais bela expressão especulativa. Se a filosofia da natureza leva naturalmente à filosofia da arte, em troca, a intuição estética torna-se, em Schelling, o órgão e o método supremo da filosofia: ela revela o ser.⁵ (RIBON, 1991, p. 38-39).

Como afirma Michel Ribon, o espírito romântico foi bastante influente na poesia, entre outros fatores, possivelmente porque a linguagem poética seja essencialmente aberta e reflexiva, e o uso da linguagem nesse gênero literário não se atenha à ordem da narrativa como ocorre na prosa de ficção. Contudo, o papel da natureza é fundamental tanto nas construções da trama e das personagens no romance de Emily Brontë como também tem papel preponderante nas criações das pinturas de William Turner. Neste último, a natureza é o objeto e o tema de suas pinturas, cuja obstinação em pintá-la pode tê-lo levado a ultrapassar seus próprios limites físicos, como verificaremos, posteriormente, na análise do quadro *Vapor Numa Tempestade De Neve*. Turner não se contentou em apenas copiar paisagens naturais, ele quis extrair delas mais do que meras reproduções do real. Empenhou-se em libertar a temática da paisagem da tradição realista e, com isso, inscreveu seu nome entre os primeiros pintores modernos, sendo considerado um dos precursores da pintura Impressionista (final do século

ao Classicismo e à época da Ilustração, ou seja, àquele período do século XVIII que é tido, em geral, como o da preponderância de um forte racionalismo.” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 261).

⁵ Michel Ribon refere-se especialmente ao texto “*Philosophie de l’art*” (*Filosofia da Arte*), de Friedrich Schelling.

XIX), e até mesmo da pintura Expressionista (início do século XX).⁶ Para o crítico de arte inglês Herbert Read, o artista romântico não reproduz a natureza de uma forma mimética, mas procura extrair dela emoções e sentimentos a fim de comunicar-se com aquele que a apreciará:

Por “natureza” significamos o mundo visível de aparências, mas, assim a definindo, não simplificamos o problema da relação do artista para com ela. [...] Poder-se-ia dizer muito simplesmente que o artista ao pintar uma paisagem (e tal se aplica a qualquer obra que o artista faça) não deseja descrever a aparência visível da paisagem e sim dizer-nos algo a respeito. Poderá ser observação ou emoção que partilhamos com o artista; mas, mais comumente, consiste em descoberta original do artista que deseja a comunicar. (READ, 1987, p. 112-113).

Segundo as palavras de Read, a exploração da natureza pelo pintor romântico acontece no sentido de desejar comunicar algo especial a quem observa sua pintura, algo que lhe é muito caro e não simplesmente de reproduzir a aparências das coisas de uma maneira realista. Pode-se dizer que esse modo de ver a natureza também é próprio do escritor e da escritora romântica.⁷ Nesse sentido, quando Emily Brontë faz uma personagem interagir com determinado estado da natureza, ela o faz objetivamente, visando a resultados estéticos, ou seja, com a intenção de expressar por meio de elementos da natureza as mudanças na trama romanesca e nos estados emotivo-passionais das personagens.

⁶ Sobre o Impressionismo, diz Jean Leymarie: “A geração impressionista nasceu entre 1830 e 1840 [...] Nasceria visão nova, que não resultava de teoria, mas de observação da própria natureza, os reflexos do sol sobre as barcaças do Sena. [...] // [...] A descoberta de Turner e Constable lhes precipita a evolução técnica. [...] A coerência da visão arrasta a unidade da técnica, a exaltação e a vibração da luz, escolhida como princípio dominante, donde o abandono do contorno, do modelado, do claro-escuro, dos detalhes demasiado precisos, emprego da forma aberta, ‘atmosférica’, conservando a composição de conjunto vitalidade de esforço, que se torna para os contemporâneos tão chocante por parecer inacabado, não terminado.” (LEYMARIE, 1981, p. 153-154). Em relação ao Expressionismo, Gilberto Mendonça Teles analisa que: “O expressionismo, no seu sentido amplo, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, mas da expressão da vida interior, das imagens que vêm do fundo do ser e se manifestam pateticamente. Do ponto de vista técnico, o expressionismo parece guardar relações com o impressionismo, tanto que os termos expressão e impressão chegaram a ser confundidos. [...] Ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um ‘equilíbrio’ abstrato e estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos pode ser identificada com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos e nos sonhos, em tudo que pudesse escapar ao controle lógico do homem.” (TELES, 1987, p. 104).

⁷ “As matrizes filosóficas da visão romântica, que legitima, dentro de uma nova constelação de princípios, a originalidade e o entusiasmo, são o caráter transcendente do sujeito humano e o caráter espiritual da realidade, que quebram a uniformidade da razão e a conseqüente forma de individualismo racionalista, ao mesmo tempo que a concepção mecanicista da Natureza. A primeira matriz moldou-se pelo princípio da transcendência do Eu na filosofia de Fichte, e a segunda pela ideia de Natureza como individualidade orgânica na filosofia de Schelling.” (NUNES, 2011, p. 57).

O MORRO DOS VENTOS UIVANTES

O Morro Dos Ventos Uivantes, único romance escrito por Emily Brontë, traz a presença da natureza na construção das personagens e dos ambientes externos e internos que lhes servem de cenário, impulsionando os acontecimentos da trama e também os desejos e atitudes humanas que vão responder e traduzir os princípios da estética romântica. Desse modo, as ações das personagens-protagonistas – Heathcliff e Catherine, são impulsionadas não pela razão, mas por instintos originários da natureza e do ambiente em que estão inseridos. Agem com ímpetos de raiva e/ou paixão, revelando estados de descontrole ou de apatia e de profundo envolvimento com esses instintos naturais. Assim, parecem reagir conforme as mudanças de tempo e clima da estação: as tempestades de chuva ou de neve estão aliadas aos momentos de desespero; o vento, aos momentos de prazer e desejo – ‘ventos uivantes’; o frio, a neve, a nebulosidade indicam melancolia e frieza por parte das personagens; já o bom tempo, o sol, as flores, traduzem os estados de paz e de tranquilidade das mesmas. Esses seriam os elementos essenciais da natureza que constituem as marcas da estética romântica no texto ficcional da escritora inglesa Emily Brontë. *Wuthering Heights*, não por acaso, é também o nome dado à residência de Heathcliff, protagonista do romance ao lado de Catherine. No primeiro capítulo do livro, Mr. Lockwood, personagem-narrador e interlocutor de Nelly Dean (governanta da casa) faz a seguinte descrição do local:

A residência do sr. Heathcliff chama-se *Wuthering Heights*, sendo ‘*wuthering*’ um regionalismo que descreve bem a atmosfera tumultuosa à qual a localidade está sujeita, quando das tempestades. Eles devem ter de fato uma ventilação contínua, pura e tonificante, lá em cima: pode-se adivinhar a força do vento norte soprando sobre a propriedade, pela inclinação de alguns abetos mirrados na extremidade da casa e por uma fileira de espinheiros esqueléticos que estendem seus galhos numa única direção, como se mendigassem esmolas ao sol. Felizmente o arquiteto teve o bom senso de construí-la robusta: as janelas estreitas estão bem embutidas na parede, e as quinas são protegidas por grandes pedras salientes.” (BRONTË, 2016, p. 22).

A descrição dessa moradia – que emerge dos elementos constituintes da natureza desse local –, é bastante sugestiva, porque sugere uma similaridade com a aparência física e a personalidade do seu dono: uma casa robusta, resistente aos fortes ventos, protegida por grandes pedras, localizada em um lugar alto, mas que recebe pouca iluminação solar, cujo solo infértil e clima não favorecem o crescimento das plantas. Heathcliff, cuja constituição física poder-se-ia fazer um paralelo com a construção da casa, é um homem forte como ela e

possui uma personalidade pouco receptiva, como a própria natureza do lugar. Há, pois, um contraste entre a aparência física/casa e a personalidade/natureza.

Imaginemos que Heathcliff continuasse robusto como a sua moradia, mas a natureza do lugar passasse a ser propícia ao cultivo de plantas, com muito sol e sem excesso de ventos, e concluiríamos que a história de *Wuthering Heights* seria completamente diferente do que sua autora planejou. O adjetivo “*wuthering*”, cujo significado específico não é facilmente encontrado nos dicionários atuais por tratar-se de um regionalismo, como descreve Brontë na última citação, denota a personalidade tempestuosa e passional do protagonista tal como o vento que é tão forte que emite sons semelhantes a “uivos”, característicos dos lobos, um animal essencialmente selvagem; e o substantivo “*heights*”, que quer dizer “cumes” ou “morros”, indica lugares altos, íngremes, isolados e de difícil acesso, delineando a constituição física e o comportamento do protagonista: um homem sadio, porém rude e solitário, que luta para impor-se em um universo socialmente hostil. As terras desse lugar ermo são improdutivas para qualquer tipo de cultivo, onde crescem apenas uns poucos abetos raquíticos e ramos de espinheiros estirados para uma única direção devido à falta de sol. Essa parca vegetação, pobre e insignificante em relação à força dos ventos e da altitude, simboliza o efeito causado pela personalidade e pelas atitudes de Heathcliff sobre as demais personagens do romance, as quais, ao longo dos acontecimentos narrados no seu enredo, vão definhando física e mentalmente: seus corpos são maltratados e seus desejos sufocados.

“Heathcliff” é um nome próprio incomum na língua inglesa e parece ter sido elaborado por Emily Brontë especialmente para construir um protagonista que fosse digno de um romance romântico, pois o nome escolhido para a personagem também mantém relação com a paisagem do romance. Trata-se de um nome composto que apresenta significados relacionados à natureza da região na qual a narrativa acontece. O vocábulo “*heath*” quer dizer, em português: um local aberto e agreste, coberto de grama áspera e de plantas baixas (tradução nossa)⁸. E “*cliff*”, que completa o nome do protagonista, é traduzido em nosso idioma como: penhasco, lugar escarpado e íngreme próximo ao mar (tradução nossa)⁹. O

⁸ “*Heath*” significa “*an area of open wild land covered with rough grass and low plants; a small area of MOORLAND**” (OXFORD, 1995, p. 554). * “*moorland*” significa: “*land that consists of moors: moorland regions.*” (OXFORD, 1995, p. 754). Tradução nossa: terras que consistem em *moors*: regiões de *moors*** . ** “*moor*” entre outros significados, pode ter o sentido de: “*a high open area of land that is not cultivated, esp. one covered with HEATHER***: go for a walk on the moors. The Yorkshire moors.*” (OXFORD, 1995, p. 754). Tradução nossa: uma área aberta, alta e de terras que não são cultiváveis, especialmente aquela coberta com uma planta baixa com pequenas flores roxas, rosas ou brancas, comuns nos locais de *moors*: dar uma caminhada nos *moors*. *Moors* de Yorkshire (característica da região onde se passa o romance de Brontë). *** “*heather*” significa: “*a low plant with small purple, pink or white flowers, common on MOORLAND.*” (OXFORD, 1995, p. 554).

⁹ “*Cliff*” significa: “*a high steep rock, especially one facing the sea*” (PASSWORD, 1991, p. 82); “*a steep, usu.*

nome Heathcliff, dentro dessa lógica semântica, encarnaria uma personagem que pelas atitudes rudes e intempestivas afasta as pessoas de si, não atraindo a afetividade humana. Por isso, as demais personagens, excetuando-se Catherine que o ama, não conseguem compreender os significados de seus sentimentos e ações. Além dos sentidos que o ligam diretamente à natureza local, o nome peculiar do protagonista de *Wuthering Heights* sugere uma influência da cultura cigana, conforme indica a pesquisadora Márcia Cavendish Wanderley, que traça um perfil da aparência e da psicologia dessa personagem masculina tão enigmática da literatura inglesa:

Lê-se também que Heathcliff, este quase único herói trágico que o romance vitoriano se permitiu criar, representa ao mesmo tempo a fragilidade do homem sem terra e sem nome ante à estrutura rural recém-liberta do modelo feudal, assim como a força do homem livre e aventureiro movido pela ambição e pelo desprezo à velha ordem social. De origem racial duvidosa pela cor que ostenta, a alcunha de cigano lhe assenta bem, pois é no romance a única personagem que se desloca espacialmente. Foi encontrado “morto de fome, perdido e, por assim dizer, mudo, nas ruas de Liverpool” pelo Sr. Earnshaw que o leva para o “Morro” onde fica, apesar da imediata reação negativa do resto da família que o vê como usurpador [...]. Na adolescência, ao ouvir a confissão de Catherine de que não se casaria com ele para não degradar-se, desaparece desse cenário por três anos. [...], mas sabe-se que retorna totalmente transformado. (WANDERLEY, 1996, p. 106).

Com as informações de Márcia Cavendish Wanderley nos é possível apreender que a origem de Heathcliff remete ao misticismo presente no ideário Romântico, contrapondo-se ao extremo racionalismo iluminista: representa o mistério em torno do desconhecido, tanto que a personagem é enigmática e muitas vezes suas atitudes parecem incoerentes ao olhar e ao entendimento da comunidade inglesa vitoriana; seu temperamento contrasta-se com o de seu rival, Edgar Linton, homem branco de cultura tradicional ocidental, cuja personalidade é exatamente oposta à sua e representa o dito ‘equilíbrio’ racional do sujeito inglês em oposição ao temperamento forte, livre e instintivo de Heathcliff, com o qual Catherine mais se identifica. Para Rosenfeld e Guinsburg, o sujeito tipicamente romântico, tal qual vemos em Heathcliff, é considerado um “desajustado” perante uma sociedade guiada somente pela razão, assim como a personagem criada por Brontë, pois no Romantismo:

O desajustado é basicamente uma figura trágica e não mais cômica. Os verdadeiros valores estão de seu lado. O ajustado *deve* ser desajustado. Ele é que tem razão e não a sociedade. Há nisso, não apenas uma afirmação do eu

high, face or rock, esp. at the edge of the sea: The sign said, ‘Keep away from the cliffs.’” (OXFORD, 1995, p. 208).

em face do contexto, como um protesto e uma profunda crítica cultural, uma insatisfação com a sociedade e [...] com as condições nelas reinantes na época. [...] Sentindo-se à margem da sociedade, como alguém dissociado dela por seu caráter superior, mas não reconhecido (a mediania “filisteia” impera), fragmentado intimamente por esse “estranhamento”, sofrem com a situação a que se julgam reduzidos. Daí provém a sua *Weltschmerz*, “dor-do-mundo”, que no aspecto social, cultural e até existencial traduz o profundo desconforto, a angústia, o sentimento de desterro do homem romântico em sua relação com o contexto onde lhe é dado viver. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 280).

Decerto para criar uma oposição bastante contrastante com Edgar Linton, a escritora Emily Brontë deu a Heathcliff tanto um temperamento forte e difícil quanto um caráter ambíguo e uma aparência que causam certo estranhamento e intolerância ao olhar da conservadora sociedade inglesa do século XIX. Tal compleição física e psicológica dão a Heathcliff o *status* de ‘anti-herói’ ou ‘quase herói’. O contraponto criado entre essas personagens suscita aspectos sociais pontuais que envolvem a trama de *O Morro Dos Ventos Uivantes* e constituem um sinal de mudança dentro da literatura inglesa, demonstrando que a autora estava à frente de seu tempo e, neste sentido, sua visão de mundo estava ligada ao que o Romantismo iria concretizar em termos culturais no contexto histórico ocidental. Segundo o historiador de literatura inglesa, Anthony Burgess: “*O morro dos ventos uivantes* é feito com o coração e a alma do espírito romântico, com sua história de uma paixão selvagem que se choca com os costumes de Yorkshire.” (BURGESS, 2002, p. 221).

Verifica-se, portanto, que o nome escolhido para o romance, assim como o significado do nome dado ao seu protagonista revelam interações diretas com Yorkshire, a região geográfica onde se passa a narrativa ficcional brontiana. E essa localidade, por sua vez, apresenta similaridades com a constituição física e comportamental de Heathcliff. Ou seja, a simbiose semântica entre o nome do protagonista com a natureza do ambiente está relacionada com o significado do título do romance, o qual, por sua vez, remete à paisagem geográfica que serve como o cenário principal da narrativa. E há outras simbioses e interações das personagens com os ambientes externos e internos nesse romance, transformando a paisagem e a própria casa em ‘personagens’ atuantes. As frequentes ‘fugas’ de Catherine e Heathcliff para as charnecas – terras caracterizadas pela aridez e improdutividade –, representam a ânsia de liberdade do casal: trata-se do único local no qual sentem-se livres para expressarem o que sentem um pelo outro, onde podem falar e agir como realmente pensam. A residência, em contraposição, é uma construção sólida e segura capaz de proteger seus moradores dos ventos e tempestades comuns à essa região, mas ao mesmo tempo os aprisiona; ela é indestrutível como a paixão que os domina. A paixão, neste caso, é como uma

fortaleza que impede a entrada de qualquer inimigo que os ameacem ou tente separá-los. Por isso, a estranha relação entre Catherine e Heathcliff assume um papel destrutivo que acaba por atingir a todos/todas que os/as rodeiam dentro dessa habitação. Na composição do cenário criado por Emily Brontë, esse contraste entre o ambiente externo e interno, representado pela natureza em oposição à residência de características austeras, funciona como elemento dramático que guia as ações das personagens inseridas em um enredo que coloca em xeque as próprias posições sociais que são obrigadas a empenhar naquele contexto histórico da vida inglesa do início do século XIX, no qual o relacionamento entre Heathcliff – um homem de origem desconhecida e de classe social inferior, com Catherine – uma mulher inglesa de *status* considerado superior ao seu, não poderia ser concretizado.

A literatura empreendida pela autora está, nesse sentido, em perfeita consonância com o estatuto romântico, contrastando o desejo de retorno à natureza com o sentimento de inadequação do ser humano a uma sociedade que caminha para a modernização, resultando em personagens que buscam na paisagem natural a sua própria identidade e subjetividade. No que concerne à filosofia da natureza, entendemos com o teórico Michel Ribon que no Romantismo as criações literárias e artísticas devem se inspirar essencial e espiritualmente ao retorno à natureza primeva dos seres vivos com o mundo natural, possivelmente mais selvagem:

Assim, voltamos aos locais de beleza natural como aos lugares de uma peregrinação, de uma presença, de um refúgio. Então descobrimos aí aquilo que a negligência intelectual de uma cultura nos fizera esquecer: a identidade do eu e do mundo, do sujeito e do objeto, do espírito e da natureza, que um dualismo ilusório separa, tanto quanto do absoluto, que é seu fundo comum. Lançada como uma ponte entre o homem e a natureza, a arte só pode refletir, com a vida divina da natureza, a absoluta identidade da natureza e do homem. De essência panteísta, somente a arte realiza a filosofia da identidade. (RIBON, 1991, p. 40-41).

Verifica-se, portanto, que a natureza e suas interações com as atitudes das personagens-protagonistas criadas por Emily Brontë têm um papel central na composição do cenário no qual transcorre a narrativa do romance e, por conseguinte, na trama do seu enredo. A autora criou uma atmosfera simbiótica na qual as personagens principais entram em interação íntima com o ambiente, a ponto de adquirirem suas características geográficas, climáticas, vegetais e minerais. As interações das personagens com essa natureza traduzem-se em relações também áridas e incultas, cujos resultados previstos tendem ao trágico:

Catherine e Heathcliff, herdeiros dos elementos naturais (simbolizados nos ventos, tempestades, rochas, etc.) tentam desesperadamente identificar-se enquanto humanos. Uma luta perdida, pois a própria qualidade do amor que os une é ávido, sobrenatural, não-humano, e os destrói, assim como a tudo que os envolve. (WANDERLEY, 1996, p. 113).

A natureza reflete e encarna nessas personagens o fator da subjetividade que é inerente ao ser humano, colocando em questão aquilo que não é possível atingir através da racionalidade: a paixão e as emoções que delas emanam, sejam boas ou más. A relação simbiótica criada entre as personagens e a natureza poderia, talvez, ser colocada como uma reflexão deixada pelo espírito romântico da autora: a de compreendermos que o ser humano recorrentemente tenta superar a força da natureza, doravante saiba que ela é soberana e embora a própria história da humanidade mostre, dia-a-dia, que se trata de algo insuperável e que suas consequências podem ser trágicas.

Como estamos vendo pela construção do romance de Emily Brontë, a força da emoção apaixonada expressa na literatura entra em luta contra o primado da razão no desejo de superá-lo, o que é de fato uma característica típica do Romantismo. Esse mesmo desejo, como veremos a seguir, também está presente na obra do pintor inglês William Turner. Suas pinturas mostram a natureza em seus momentos mais violentos, como em fortes tormentas e tempestades de chuva e neve no mar, e revelam os estados emocionais do próprio artista na tentativa de traduzir o que a natureza pode suscitar sinestésica e esteticamente para o ser humano, transformando-se em uma espécie de catarse visual.

O NAUFRÁGIO



Figura 1: *O Naufrágio (The Shipwreck)*. William Turner, 1805. Óleo s/ tela, 170,5 × 241,5 cm. Coleção Tate Britain. Fonte: wikipedia.org

O quadro *O Naufrágio*, pintado por William Turner em 1805, é um exemplo artístico de como a paixão e a natureza se atualizam na arte romântica inglesa. Nela, encontramos a natureza transformada pela violência das tormentas marítimas, nas quais os tripulantes aparecem como seres insignificantes frente ao poder de destruição do mar turbulento. Como a paixão desmesurada entre Heathcliff e Catherine no romance *O Morro Dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, o mar – elemento da natureza caracterizado por sua inconstância e perigo, é representado nessa pintura como algo igualmente incontrolável pelo ser humano, assim como o sentimento da paixão romântica. Os fortes ventos em alto-mar, que são visíveis através de sua representação pictórica no quadro, podem ser comparáveis aos incontroláveis “ventos uivantes” produzidos pela natureza típica da região onde se passa a narrativa ficcional de *O Morro Dos Ventos Uivantes*, os quais, por sua vez, também são comparáveis aos sentimentos incontroláveis existentes entre as personagens protagonistas do romance de Brontë, cujas simbioses com a paisagem e com o clima traduzem esses estados apaixonados e quase irracionais presentes na estética romântica. Essa interessante relação entre a arte e a literatura inglesa com a influência da natureza parece ser, de fato, não somente uma característica própria ao romantismo, mas também um aspecto que foi desenvolvido de maneira diferenciada por escritoras como Emily Brontë e por pintores como William Turner. Conquanto a arte romântica inglesa tenha sofrido influências de outros países nos quais essa corrente se propagou, especialmente da França e Alemanha, ela se distingue destas, pois, de acordo com o teórico da arte Walter Zanini;

A Inglaterra, país originário da arte de jardinagem romântica, antecipou-se aos demais na formação de uma pintura sensorial que não necessita de intermediários para o contacto com a natureza. Menos afetados pelo rigor das regras neoclássicas que seus colegas continentais, os paisagistas ingleses afirmaram mais livremente uma percepção espontânea do mundo natural. Um longo preparo da paisagem romântica a partir de Richard Wilson (1713-82) e mais ainda com Gainsborough – ambos influenciados por Claude Lorrain e Jacob Ruisdael – e através da Escola de Norwich, onde John Constable (1768-1821), a exemplo de Gainsborough, realiza estudos ao “ar livre” para elaboração posterior – antecede a formação de seus dois principais artistas no gênero: Constable e Turner. (ZANINI, 2011, p. 201).

Em *O Naufrágio*, Turner ainda retrata os barcos como objetos frágeis em relação ao poder do mar e os seus tripulantes são elementos ainda mais frágeis que estão à mercê do perigo; eles são seres diminutos perdidos no meio do oceano, a ponto de serem tragados por ele. O pintor enfatiza, desse modo, o poder da natureza e a sujeição dos seres humanos a ela, ressaltando a sua soberania e o seu predomínio enquanto beleza central da arte. As figuras

humanas são como coadjuvantes ou meros figurantes dentro de um cenário maior e mais belo que é expresso através da natureza em estados extremos. Através da representação da potência de fenômenos naturais como esses, Turner nos mostra que a arte pictórica romântica queria superar a estética puramente realista que visava somente à cópia mimética da paisagem, e expressar pela pintura emoções e sentimentos intensos. Sua arte revela que nossas reações diante do perigo, como surpresa, espanto, temor, medo, pavor, admiração e paixão nos são inerentes e podem nos levar à superação dos nossos limites ou mesmo ao nosso aniquilamento:

A arte da era romântica impregna-se de componentes culturais os mais complexos, de diversificadas conjunturas formais para exprimir suas significações idealísticas e afirma, como características principais, a espontaneidade e a prioridade dos sentimentos, a intuição, os valores passionais do homem, a busca da originalidade, a captação densa da vida. (ZANINI, 2011, p. 207).

Nessa obra do início do século XIX, Turner ainda estava preso a um tipo de pintura paisagística de características realistas, cuja temática segue uma espécie de narrativa por imagens, isto é, fica claro ao espectador-leitor que se trata de uma paisagem marítima na qual o fato narrado é um naufrágio em alto mar, como está explícito desde o seu título. Porém, já é possível perceber o gênio romântico florescendo em Turner, que emergirá com toda força na pintura *Vapor Numa Tempestade De Neve*, quatro décadas depois, dessa vez dentro de uma estética mais inovadora que foi capaz de traduzir com maior expressividade o espírito romântico nas artes visuais. O crítico de arte Walter Zanini faz a seguinte leitura dessa mudança empreendida pela pintura paisagística de William Turner:

Estudioso dos paisagistas holandeses do século XVII e de Claude Lorrain, aquarelista e gravador, e de início apegado à anotação minuciosa da realidade, abandona aos poucos a concepção definida e clássica da forma para dissolvê-la em nuanças de vapor. Diversamente das correntes paisagísticas embasadas na imediatidade das sugestões atmosféricas, sua pintura converge para a transposição dos dados da realidade num plano romântico de alusões visionárias, sugeridas pela intensidade da luz. (ZANINI, 2011, p. 201).

Na próxima pintura de Turner, verificaremos outras características estéticas e procedimentos criativos que estão presentes na criação romântica de Emily Brontë, aproximando-os ainda mais no que diz respeito à interação de suas obras com a natureza.

VAPOR NUMA TEMPESTADE DE NEVE



Figura 2: *Tempestade de neve: Barco a vapor na boca de um porto*¹⁰ (*Steamer In A Snowstorm*). William Turner, 1842. Óleo s/ tela, 91 x 122 cm. Coleção Tate Britain. Fonte: wikimedia.org

Na pintura *Vapor Numa Tempestade De Neve*, de William Turner, produzida cinco anos antes da primeira edição do romance *O Morro dos Ventos Uivantes*, verificamos que o tema da paisagem marítima é tratado de forma dramática e com expressividade quase abstrata, enfatizando os efeitos violentos do mar e dos ventos como elementos belos e traiçoeiros da natureza, contradição característica do pensamento romântico. As cores são utilizadas no sentido de impor maior dramaticidade à cena: em primeiro plano, as ondas turbulentas são ressaltadas por pinceladas brancas na direção diagonal, contrastando-se com um fundo no qual o mar se funde com o céu em tons enegrecidos, indicando raios e trovoadas. A cena principal é, por esse procedimento de exploração das cores, como que iluminada, levando-nos a fixar o olhar ao drama mostrado em primeiro plano, em uma espiral que retrata o encontro das águas com a ventania engolindo o barco a vapor. A preferência e a valorização do gênero da paisagem como expressão moderna, a forma de exploração da luz nesse tipo de pintura e a ‘imprecisão’ das imagens resultantes obtidas através do manejo das manchas de tintas, foram alguns dos fatores que levaram Turner a ser considerado um dos precursores do Impressionismo:

Considerados em seus termos mais amplos, os valores “tácteis” da forma

¹⁰ A tradução do título dessa obra de William Turner para a língua portuguesa pode variar de acordo com o tradutor. No corpo do texto, seguimos a versão encontrada no livro *Gênios da Pintura – Turner* (vide Referências), por a considerarmos mais fiel ao título original. Já nessa outra versão, referente à imagem da obra pesquisada na Internet, o título está um pouco diferente, embora o sentido seja semelhante.

rigorosamente alicerçada, que observamos em Jacques-Louis David (1749-1825) e Ingres, cederam lugar à visão “óptica”, de contornos evanescentes e efeitos espaciais atmosféricos, de John Constable (1776-1837), Joseph M. W. Turner (1775-1851) e Delacroix. Nestes abre-se o caminho para a estética sensorial dos Impressionistas [...]. (ZANINI, 2011, p. 194).

Por sua vez, as pinceladas expressivamente gestuais, muito mais “táteis”, para usar o termo ressaltado por Zanini, aumentam significativamente a dramaticidade visual e o modo como se desenvolve a composição dessa paisagem no espaço bidimensional, fazendo com que possamos sugerir o nome de Turner também como um precursor do Expressionismo, movimento de vanguarda posterior ao Impressionismo que tem como característica essencial a expressão dos sentimentos e das emoções através das obras literárias, plásticas, musicais ou cênicas. O Romantismo foi, nesse sentido, uma fonte de inspiração para o Expressionismo, visto que é premissa fundamental a artistas e escritoras(es) românticas(os) a expressão livre dos sentimentos e emoções por meio da criação artística e literária. A necessidade primordial de traduzir emoções intensas sentidas através da visualização das paisagens marítimas, que fizeram de Turner um mestre desse gênero de pintura, também alimentaram especulações em torno dos seus métodos de criação, especialmente do quadro *Vapor Numa Tempestade De Neve*. A análise a seguir vem acompanhada de um significativo relato de Turner a respeito da difícil empreitada que teria sido a realização dessa que é considerada uma de suas pinturas mais famosas:

A composição em elipse se aproxima de uma espiral, a traduzir um turbilhão da natureza que reduz o ser humano a diminutas proporções, diante da fúria dos elementos. Turner, para pintar esta cena, aos 67 anos de idade, pediu que o amarrassem ao mastro do navio, explicando que assim observaria melhor a borrasca: “Participando da tempestade, fiquei amarrado quatro horas, sem pensar que pudesse sobreviver a tal experiência, mas decidido a reproduzi-la se sobrevivesse”. (William Turner. In: GÊNIOS DA PINTURA, 1968, p. 5)¹¹

¹¹ De acordo com a reprodução da pintura na Tate: “Turner pintou muitos quadros explorando o clima extremo no mar. Aqui, o barco a vapor é mostrado no centro de uma tempestade. Há uma história de que Turner foi amarrado ao mastro de um navio durante uma tempestade para que pudesse pintar o evento de memória. Isso agora é considerado falso, mas tem sido usado como um exemplo do envolvimento direto de Turner com o mundo ao seu redor. O pequeno navio, sendo dominado pela água e pelo vento, pode ser visto como um símbolo dos esforços humanos para superar as forças da natureza”. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>>. Acesso em: 11. out. 2020. Em contradição ao que é informado na legenda da obra, esses são os dados do catálogo da Tate: “398. [N00530] Tempestade de neve - Barco a vapor saindo da boca de um porto fazendo sinais em águas rasas e seguindo na frente. O autor estava nesta tempestade na noite em que Ariel deixou Harwich. Exh. 1842. THE TATE GALLERY, LONDRES (530)”. Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>>. Acesso em: 11. out. 2020.

No depoimento do pintor, verídico ou não, já que essa estória se inclui no folclore criado em torno dos seus processos de criação, constata-se que há em seu trabalho uma postura claramente romântica: a do artista que se sente impelido a vivenciar o momento em que o referido fenômeno da natureza acontece a fim de reproduzir não apenas uma visão de uma paisagem, mas de concomitantemente passar a sensação e a emoção experienciadas *in loco*. Apesar da sensação de perigo que a suposta situação criada nos transmite, sua pintura revela liberdade, paixão e obstinação, transpondo para a imagem as sensações sinestésicas, sentimentos e emoções que essa natureza violenta poderia lhe suscitar. Quando olhamos para essa pintura de Turner mal conseguimos visualizar o navio a vapor, pois temos a impressão de que nossa visão está realmente embaçada pela neve, haja vista que só é possível identificar uma pequena parte do navio perdido em um intenso movimento, como se ele estivesse sendo engolido pelo mar bravio e pela borrasca de neve. Para o historiador inglês Ernst Hans Gombrich:

Tudo o que ele nos dá é a impressão do casco escuro, da bandeira se agitando braviamente no mastro – de uma batalha contra o mar enraivecido e a borrasca ameaçadora. Quase sentimos a arremetida do vento e o impacto das ondas. Não temos tempo de olhar detalhes. Eles são absorvidos pela ofuscante luz e as sombras espessas da nuvem de tormenta. [...] Em Turner, a natureza reflete e expressa sempre as emoções do homem. Sentimo-nos pequenos e esmagados em face de poderes que não podemos controlar, e somos compelidos a admirar o artista que tinha as forças da natureza sob seu domínio. (GOMBRICH, 1999, p. 493-494).

A descrição realizada por Gombrich toma a pintura de William Turner como a expressão das sensações, emoções e sentimentos do próprio criador da obra, cuja experiência vivenciada (ou não) no mar pode tê-lo levado a pintar uma paisagem que reflete não uma representação mimética da realidade, mas aquilo que traduz a potência estética de um estilo através da sua linguagem visual. Sua maneira de manejar os materiais da pintura produzem uma arte quase abstrata em sua fase madura, quase final, como nessa pintura. As pinceladas são expressivamente gestuais, deixando na tela as marcas das ações sem disfarces, valorizando as manchas de cores, cujas misturas ficam evidentes aos nossos olhos. Destacam-se pela sua fatura, os movimentos circulares e as espirais de ondas agitadas contrastantes com as cores utilizadas, em sua maioria mais suaves e leitosas. Nesse sentido, entendemos que:

[...] dando vazão a violentas oscilações de temperamento, a arte romântica derruba, com sua paixão e exaltação, todos os cânones e padrões estilísticos que cercavam o estro classicista, instaurando uma nova forma, descerrada,

fundamento da moderna estética do informe. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 273).

De acordo com o a proposição desses estudiosos do Romantismo, as inovadoras criações românticas aliadas a uma nova mentalidade dão vazão a uma arte “do informe”, isto é, de uma estética que não prezava pela perfeição, mas que era guiada pela paixão, o que ia de encontro com a racionalidade e com a ideia de ‘beleza clássica’, estética marcada pelo equilíbrio e harmonia nascida na antiguidade grega e preconizada pelo Renascimento, que até então dominava a cultura ocidental.

A visão apaixonada de William Turner sobre a natureza transforma a pintura de uma paisagem marítima em uma imagem potente e ‘transtornada’, bem diferente do modo como esse gênero comumente é retratado. O filósofo Benedito Nunes ressalta que os efeitos poético-imagéticos resultantes do olhar do poeta romântico sobre a natureza podem ser comparáveis aos efeitos das pinturas realizadas por alguns pintores românticos, como ocorre na obra de Turner:

Enquanto vivida num sentimento de proximidade e união, a Natureza benéfica e luminosa, consolando o homem das penas e fadigas da existência, propicia a quietude e o silêncio que permitem a alma voar [...], a hostil, movimento em torvelinho e em espiral, impetuosa e oceânica, que aniquila o indivíduo e todas as coisas arrebatada, imprimiu à visão romântica um lastro imagético de fluência, de vertiginosidade que, ultrapassando os limites da literatura, alcançou o dinamismo colorístico das marinhas de um William Turner e da “pintura negra” de Goya. (NUNES, 2011, p. 66).

A pintura e a literatura românticas desenvolveram-se concomitantemente a partir de preceitos estéticos em comum, como a decisiva influência da natureza, poeticamente colocada pelo filósofo Benedito Nunes. Sendo trabalhadas em linguagens completamente diversas, um poema, um romance, uma escultura ou uma pintura podem transpor de formas completamente diversas e originais as ideias contidas em uma proposta estética. Há limites técnicos para obter a expressividade desejada, mas algumas criadoras e criadores como Emily Brontë e William Turner conseguiram se destacar com obras que até hoje são lembradas, admiradas e estudadas.

A INTERAÇÃO ROMÂNTICA COM A NATUREZA

Constatou-se até aqui, por meio da análise dos elementos da natureza presentes no romance *O Morro Dos Ventos Uivantes* e nas pinturas *O Naufrágio e Vapor Numa Tempestade De Neve*, que tanto a escritora Emily Brontë quanto o pintor William Turner procuram

expressar, cada qual em sua linguagem artística específica: emoções apaixonadas caracteristicamente românticas através da interação das personagens brontianas com a paisagem e o clima presentes na narrativa ficcional; e em Turner, a interação do autor com as paisagens e os fenômenos da natureza retratados nas pinturas ao ar livre.

O tormento ocasionado pela paixão é uma das marcas do texto romântico e se traduz pictoricamente na obra de Turner em seus estados mais brutos e incontroláveis, como na violência dos fenômenos das tempestades e das tormentas marítimas, revelando a própria euforia apaixonada que envolve o artista diante da beleza e exuberância de uma paisagem natural transtornada. Por isso, no que concerne à técnica pictórica desenvolvida por William Turner, cuja importância é imensa para a obtenção dos efeitos expressivos buscados pelo autor, vai ao encontro da inovação estética proposta pelo Romantismo, como observa Walter Zanini:

Entre as linguagens plásticas, é, aliás, a pintura a que melhor traduz o estado de espírito romântico em suas múltiplas contingências subjetivas. Apegadas à vida corrente, mas invocando tanto a história como o infinito, é uma arte ancorada na *imaginação*, uma virtude tão necessária ao artista quanto ao destinatário da obra: a *rainha das atitudes*, como considerava Delacroix. (ZANINI, 2011, p. 207).

Na ficção, como se mostra no romance de Emily Brontë, a paixão atormentada pode ser verificada pelas atitudes instintivas das personagens e pelo sentido trágico que é dado ao amor que só se concretiza com a morte. A paixão, nesse caso, não está ligada ao prazer sexual e sim à dor sentida nas profundezas da alma do ser apaixonado, ainda que sinestesticamente seja tão intenso que possa nos atingir fisicamente. O definir até a morte pela impossibilidade de concretização real do amor, como acontece com Catherine, é um desses exemplos retratados em obras românticas. Há duas passagens que exemplificam muito bem a dimensão da paixão entre as personagens de *O Morro Dos Ventos Uivantes*. Em uma delas, é Catherine quem a exprime, revelando à personagem Nelly Dean a diferença dos seus sentimentos por Edgar Linton, seu futuro marido, e depois por Heathcliff, a quem realmente ama:

[...] Não tenho condições de expressá-lo, mas com certeza você e todo mundo têm a noção de que há ou deveria haver uma existência para além de nós. De que valeria eu ter sido criada se estivesse inteiramente contida aqui? Meus maiores sofrimentos neste mundo foram os sofrimentos de Heathcliff, e observei e senti cada um deles desde o início; o maior pensamento que tenho na vida é ele. Se tudo mais percesse e ele permanecesse, eu continuaria a existir; e se tudo mais permanecesse e ele fosse aniquilado, o universo passaria a ser estranho, eu não mais faria parte dele. Meu amor por

Linton é como a folhagem do bosque, o tempo há de transformá-lo, não tenho dúvidas, como o inverno transforma as árvores. Meu amor por Heathcliff se assemelha às rochas eternas sob o bosque, uma fonte de alegria pouco visível, mas necessária. Nelly, eu *sou* Heathcliff! Ele está sempre, sempre em minha mente. Não como fonte de prazer, não mais do que sou uma fonte de prazer para mim mesma, mas como meu próprio ser. [...] (BRONTË, 2016, p. 102).

Seria importante destacar como a romancista parte das características da natureza para diferenciar os sentimentos de Catherine por Edgar Linton e por Heathcliff. O amor pelo primeiro é caracterizado como frágil e transitório, pois compara-o às folhagens das árvores; o amor pelo segundo, ao contrário, é eterno como as rochas sob a terra que não estão visíveis aos nossos olhos, porém são indestrutíveis. A personagem acredita na vida em outra dimensão, na qual não sofrerá mais porque poderá concretizar seu amor por Heathcliff. Sua alma, mais do que seu corpo, está fundida à alma dele, chegando a afirmar que ela é Heathcliff, ou seja, não há como separá-los: seria como se eles estivessem presos um ao outro por forças tão poderosas como as da natureza, e nela a existência de um depende da existência do outro. Não há espaço para a razão, só para o estado passional. Assim, o amor romântico busca na morte um modo de união transcendental que não é possível acontecer na realidade. É a razão sendo sobrepujada pela paixão, como sentimos na leitura do romance de Emily Brontë: “[...] não há lei nem força, convenção nem piedade que detenha um instante o furor de Heathcliff: nem a própria morte, já que ele é, sem remorso e apaixonadamente, a causa da doença e da morte de Catherine, que apesar disso ele considera como sua.” (BATAILLE, 1989, p. 16). Trata-se, enfim, da contradição tipicamente romântica, de um “Bem” que só é possível através do “Mal”, como a entende o escritor Georges Bataille:

Desta maneira, o Mal, considerado autenticamente, não é só o sonho do malvado, ele é de algum modo o sonho do Bem. A morte é a punição, procurada, acolhida, deste sonho insensato, mas nada pode fazer que este sonho não seja sonhado. Ele o foi pela infeliz Catherine Earnshaw. Mas, na mesma medida, é preciso dizer que ele foi o de Emily Brontë. Como duvidar que Emily Brontë, que morreu por ter vivido as situações que ela descreveu, não se identificasse de algum modo com Catherine Earnshaw? (BATAILLE, 1989, p. 18).

A questão deixada por Bataille, não obstante refira-se especificamente à personagem criada por Emily Brontë, faz-nos refletir também sobre o pintor romântico aventurando-se no encontro físico com as forças da natureza em seus estados mais violentos, como na suposta experiência vivenciada pelo pintor William Turner para realizar a obra *Vapor Numa*

Tempestade De Neve. Atitude que seria tipicamente romântica, fruto de sua memória e/ou de sua imaginação, mas capaz de materializar um trabalho que traduz essa ‘experiência’ com pincéis e tinta sobre tela. Emily Brontë, por seu turno, ao criar personagens tão impetuosamente apaixonadas quanto Heathcliff e Catherine, parece ter colocado nelas toda a sua força criativa e, quiçá, muito de si mesma também:

É tão grande a simbiose entre esses dois seres – Catherine e Heathcliff – que [...] pode-se sugerir a existência de um mecanismo de projeção da autora em personagens opostas, sendo no caso a oposição mais definida pelo sexo que pela personalidade de ambas. Emily Brontë é ao mesmo tempo Catherine e Heathcliff. E os dois são impetuosos e apaixonados e, segundo Catherine, “seja do que forem feitas suas almas, a dele e a sua são as mesmas”. “*Eu sou Heathcliff*”, confessa Catherine a Nelly Dean e isso é mais ou menos como Emily Brontë confessar que possui, a par do romantismo exaltado de Catherine, todo o negror e degradação de Heathcliff. (WANDERLEY, 1996, p. 103).

As personagens principais do único romance escrito por Emily Brontë apresentam-se como seres atormentadas por uma paixão que não pode se concretizar em vida e que só poderá ser alcançada depois da morte, porque para o ser romântico a morte tem um sentido ambíguo de libertação. Por esse motivo, quando Catherine morre, Heathcliff sente-se traído e roga uma praga a si mesmo: seu desejo passa a ser o de também morrer para estar novamente com ela em algum lugar após a morte. Essa passagem do romance, semelhante àquela de Catherine revelando sua paixão por Heathcliff, expõe agora a revelação emocionada da paixão do protagonista pela amada que o deixou, tendo novamente como interlocutora-narradora a governanta Nelly Dean:

– Que ela desperte em meio ao tormento! – exclamou ele, com assustadora veemência, batendo o pé e grunhindo num ataque súbito de paixão irrefreável. – Ora, ela mentiu até o fim! Onde está? Não está lá... não no céu... não se foi... onde? Ah, você disse que não se importava com meus sofrimentos! E rezo uma única oração, que ei de repetir até perder o fôlego: Catherine Earnshaw, que você não encontre descanso enquanto eu viver. Disse que eu a matei... venha me assombrar, então! As vítimas assombram até mesmo seus assassinos. Acredito... sei que há fantasmas perambulando pela terra. Fique comigo sempre, assumo a forma que quiser, faça-me enlouquecer! Só não me deixe neste abismo onde não posso encontrá-la! Ah, meu Deus! É indizível! Não posso viver sem a minha vida! Não posso viver sem a minha alma!

E bateu com a cabeça contra o tronco nodoso. Ao erguer os olhos, uivou: não como um homem, mas como um animal selvagem sendo transpassado até a morte por facas e lanças.

Notei o sangue salpicado no tronco da árvore, e sua mão e sua testa estavam ambas ensanguentadas; a cena que eu testemunhara devia ser uma repetição

de outras ocorridas durante a noite. (BRONTË, 2016, p. 183).

Esse trecho de *O Morro Dos Ventos Uivantes* mostra que a vida sem a presença física de Catherine torna-se uma prisão para Heathcliff. Sob descontrole, ele passa a desejar que mesmo morta ela também não tenha paz. Suas palavras denotam desespero e sentimentos a partir delas o grau de sua paixão por Catherine, que parece aproximar-se da insanidade. A paixão que beira a loucura atrai o sentimento de destruição ou mesmo de autodestruição, como é evidenciado na atitude de autoagressão de Heathcliff, observada pelo narrador: “Notei o sangue salpicado no tronco da árvore, e sua mão e sua testa estavam ambas ensanguentadas” (BRONTË, 2016, p. 183). Entende-se, então, que essa paixão é guiada pelo signo do “Mal” como atribui Georges Bataille, e se inscreve na trama de *Wuthering Heights* como uma característica tipicamente romântica, a do amor relacionado à morte¹²: “De fato, *Wuthering Heights*, ainda que os amores de Catherine e Heathcliff deixem a sensualidade em suspenso, põe acerca da paixão a questão do Mal. Como se o Mal fosse o meio mais forte de expor a paixão.” (BATAILLE, 1989, p. 14). Esse “Mal” diferenciado em *O Morro Dos Ventos Uivantes*, da forma como é visto pelo pensador Georges Bataille¹³, parece ir ao encontro do que ficou também conhecido no Romantismo como o “mal do século”, como ressaltam Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg:

[...] os românticos veem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser

¹² Sobre personagens românticas e a relação entre amor e morte, observam Rosenfeld e Guinsburg que: [...] há neles uma genuína volúpia de síntese, todo um erotismo, que vai do abraço amoroso até a síntese universal, que envolve tudo em seu amplexo. Isto é, a síntese começa por um desejo de amor completo, que talvez não seja possível em termos humanos, pois dois continuam sempre dois, não podendo tornar-se um só por mais que se abracem e se enlacem. Em consequência, o desejo de união amorosa leva imediatamente, nos românticos, a uma visão do amor quase impossível, místico, embora tudo seja concebido ao nível dos seres carnis, ainda que idealizados. Basicamente, há neste *eros* um forte componente sadomasoquista, uma vez que só se poderia atingir a almejada união total, a fusão dos amantes, anulando-se ou suprimindo-se de algum modo um dos elementos do par – o abraço que o destruisse, ou o auto aniquilamento, romperia a dualidade, cingi-la-ia no um. De uma ou de outra maneira, o suicídio e a morte amorosa passam a ser cultuados como ‘vias’ da *unio*, da elevação à unidade suprema, alvo constante das buscas românticas.” (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 281).

¹³ Georges Bataille diz em “A significação do Mal”, texto que faz parte do seu ensaio sobre *Wuthering Heights*, de Emily Brontë: “O Mal, nessa coincidência de contrários, é apenas o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem natural, que está nos limites da razão. A morte, sendo a condição da vida, o Mal, que se liga em sua essência à morte, é também de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. [...] // O Mal, na medida em que traduz a atração para a morte, em que é um desafio, como o é em todas as formas do erotismo, nunca é, por outro lado, o objeto de uma condenação ambígua. [...] não é menos verdadeiro que o Mal, considerado sob a luz de uma atração desinteressada para a morte, difere do mal cujo significado é o interesse egoísta. Uma ação criminoso ‘infame’ se opõe à ‘passional’. A lei rejeita ambas, mas a literatura mais humana é o lugar privilegiado da paixão. Do mesmo modo, a paixão não escapa à maldição: só uma ‘parte maldita’ está destinada àquilo que, numa vida humana, tem sentido mais carregado. A maldição é o caminho da benção menos ilusória. // Um ser orgulhoso aceita *lealmente* as piores consequências de seu desafio. Às vezes até lhe é preciso sair ao encontro delas. A ‘parte maldita’ é a do jogo, do aleatório, do perigo. É ainda a da soberania, mas a soberania hirsuta e hostil. É também o mundo da expiação.” (BATAILLE, 1989, p. 27-28).

cindido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las ainda mais. Entre consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de “mal du sciècle”; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a “alma romântica”. (ROSENFELD; GUINSBURG, 2011, p. 272)

Compreendemos, nesse sentido, a necessidade desmesurada de evasão para a natureza pelas personagens principais de *O Morro Dos Ventos Uivantes*, pelo desejo de encontrarem e expressarem nesse ambiente os seus instintos mais profundos e os sentimentos mais recônditos. Através da natureza e dos elementos que a compunham (e os compunham), Heathcliff e Catherine revivem aquilo que os ligava desde a infância quando iam para as charnecas como uma forma de fuga do mundo que rejeitavam, das convenções sociais e papéis que tinham que cumprir diante dos demais. Eram livres somente diante da natureza, quando lhes era permitido expressar o que realmente sentiam em relação ao mundo a fim de sentirem-se como um só ser. Em uma leitura filosófica, podemos tomar a representação do ser humano e sua interação com a natureza na literatura e na pintura romântica como uma tentativa de aprofundamento da própria linguagem escrita e visual enquanto expressões da subjetividade humana, como entendemos a partir da proposta de Benedito Nunes:

[...] a busca do sublime ou do exótico, dos recantos solitários que tranquilizam, das paisagens remotas que acendem o desejo da terra paradisíaca, ou de lugares em ruínas, abandonados pelo homem, que despertam a nostalgia da terra perdida – por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo, está situada a tácita insatisfação com o todo da cultura, misto de afastamento desencantado e de reprovação à sociedade, depois do assomo libertário do idealismo político de 1789.

[...]

O dilaceramento da consciência individual, socialmente bloqueada, que se introverte e se afirma como a potência interior infrangível do Eu, negando o mundo que a nega, enxertou-se, com o afã de totalidade e de integridade em que o individualismo egocêntrico se externou, no culto da Natureza. (NUNES, 2011, p. 69).

Destacamos, dentro do quadro exposto por Nunes, o despertar para “a nostalgia da terra perdida – por trás desses aspectos do culto da Natureza, enquadrados num confronto dramático com o mundo”, onde o papel dos ventos e sua importância estética nas paisagens típicas das regiões inglesas narradas e mostradas no romance de Brontë e nas pinturas de Turner, evidencia a influência do clima e do meio ambiente na construção das personagens

românticas brontianas e dos dramáticos cenários marítimos produzidos pelo pintor inglês. A força da ventania, tanto em *O Morro Dos Ventos Uivantes* quanto em *O Naufrágio* e no *Vapor Numa Tempestade de Neve*, reflete e expressa a impossibilidade do ser romântico em controlar seus pensamentos e suas atitudes diante de uma paixão impossível ou diante da beleza imprevisível e violenta da natureza, traduzindo de uma forma artística a impossibilidade de o indivíduo controlar as mudanças e as contradições sociais que permeavam uma época grandes transformações políticas, econômicas e culturais.

CONCLUSÃO

Verificou-se através das análises de três obras românticas – o romance *O Morro Dos Ventos Uivantes* e as pinturas *O Naufrágio* e *Vapor Numa Tempestade De Neve*, que tanto a escritora Emily Brontë quanto o pintor William Turner sintetizam em suas criações não só o espírito romântico como imprimem-lhes seus estilos marcantes. O diálogo entre essas obras, que trabalham com a pintura e a ficção literária, foi travado a partir da interação que ambas as linguagens realizam através do papel da natureza como expressão e tradução da estética e do pensamento romântico. Procurou-se, nesse sentido, partindo da seleção dos princípios presentes no romantismo, detectar e analisar os significados da paixão, da irracionalidade e do instinto de liberdade presentes nessas criações, atualizando-os pela forma como Emily Brontë e William Turner traduzem esses sentimentos em suas linguagens específicas e pela presença da natureza como modo de interação entre elas. Ambos, portanto, traduzem nas linguagens ficcional e pictórica o espírito romântico através da expressão viva da natureza em suas personagens e temas.

Através de um enredo que foge aos padrões da época, dando destaque às diferenças sociais das personagens e, particularmente, enfocando a paixão e o instinto irrefreado de liberdade como sentimentos que unem as protagonistas de *O Morro Dos Ventos Uivantes*, Emily Brontë propõe que elas interajam apaixonada e simbioticamente com os espaços abertos de terras áridas e improdutivas que correspondem à falta de sol e ao excesso de ventos fortes do local, ou que adoeçam expostos ao frio e à umidade da casa isolada em um penhasco. Nas pinturas de William Turner, por sua vez, vimos as paisagens retratadas de uma forma selvagem e inovadora, destacando-se os fenômenos incontroláveis da natureza, como as tormentas marítimas e as tempestades de neve nas quais os seres humanos são vistos em situações de extremo risco, como figuras frágeis e insignificantes diante de céus que amedrontam, carregados de chuva e neve sob fortes rajadas de ventos, trovões, perdidos na

grandiosidade eloquente do mar, ou seja, à mercê das forças da natureza. Compreendemos, portanto, como Emily Brontë e William Turner efetivamente incorporaram em suas criações as diretrizes do pensamento e da estética romântica, pois:

Para Schelling, a bela geografia não é a simples geografia física cujas formas agradavam a Kant pelo livre jogo das faculdades que suscitava em seu espírito; tampouco se reduz ao simples jogo de suas aparências sensíveis. A beleza da natureza depende de um jogo mais profundo: o de uma atividade viva, autônoma, produtora de suas formas e ritmos cujo surgimento percebo ao meu redor. Se, diante de uma paisagem oceânica ou montanhosa, uma tempestade ou uma clareira, eu me emociono muito, é porque esse poder da natureza desdobra-se segundo uma dramaturgia próxima da que anima toda alma humana e na qual, esta, muitas vezes se reconhece. Como a da alma humana, a atividade da natureza é de fato, para Schelling, um Todo que regula a ação das forças opostas que tendem à sua mútua destruição; é um *Logos*, regulador dos contrários, [...] a natureza se nos propõe como um “infinito poder de rejuvenescimento” que, como a sabedoria de Apolo depois da louca passagem do cortejo de Dionísio, vem restabelecer o equilíbrio entre as forças opostas, cada vez que ele é rompido por uma delas; eis por que, nota Schelling, “tanto a terra como o céu nunca resplandecem com uma luz tão bela como depois da uma tempestade, uma tormenta ou uma chuva sem fim, quando então ela surge novamente criada”.¹⁴ (RIBON, 1991, p. 40).

Assim, concluímos que nas obras aqui enfocadas da romancista Emily Brontë e do seu contemporâneo, o pintor William Turner, foram constatadas e analisadas as marcas da natureza como elemento e forma de interação nas composições ficcional e pictórica, e, por conseguinte, que os temas escolhidos para o romance e para as pinturas, bem como a maneira como eles são desenvolvidos pela escritora e pelo pintor nas suas respectivas linguagens, acontecem sob os signos da paixão e da irracionalidade, os quais marcam de forma premente o pensamento e a estética das criações do Romantismo.

REFERÊNCIAS

BATAILLE, Georges. Emily Brontë. In: _____. **A Literatura e o Mal**. Tradução: Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989. p. 11-28.

BRONTË, Emily. **Wuthering Heights**. London: Penguin, 1994.

_____. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução: Adriana Lisboa. Apresentação: Rodrigo Lacerda. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

BURGESS, Anthony. **A Literatura Inglesa**. Tradução: Duda Machado. São Paulo: Ática,

¹⁴ Michel Ribon refere-se ao texto “*Philosophie de la révélation*” (*Filosofia da Revelação*), de Friedrich Schelling.

2002, p. 221.

DEMILLY, Christian. Expressionismo. In: _____. **Arte em Movimentos** – e outras correntes do século XX. Tradução: Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2016. p. 14-21.

GÊNIO DA PINTURA. **Turner**. São Paulo: Editora Abril, n. 91, 1968.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUINSBURG, J. Romantismo, historicismo e história. In: _____ (Org). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 13-21.

LEYMARIE, Jean. Impressionismo. In: MAILLARD, Robert. **Dicionário da Pintura Moderna**. São Paulo: Hemus, 1981. p. 153-157.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.

OXFORD – **Advanced Learner's DICTIONARY**. Fifth edition. Oxford: Oxford University Press, 1995.

PASSWORD – **English Dictionary for Speakers of Portuguese**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

READ, Herbert. **O Sentido da Arte**. 6. Ed. São Paulo: IBRASA, 1987.

RIBON, Michel. A natureza romântica (Schelling, Friedrich). In: _____. **A Arte e a Natureza**. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991. p. 38-43.

ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 261-293.

SCHELLING, Friedrich. O milagre da arte é de testemunhar a absoluta identidade entre ideal e real, entre espírito e natureza. In: RIBON, Michel. **A Arte e a Natureza**. Tradução: Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1991. p. 148-149.

TELES, Gilberto Mendonça. O Expressionismo. In: _____. **Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 104-112.

TURNER, Joseph Mallord William. **Tempestade de Neve: Barco a vapor na boca de um porto / Vapor Numa Tempestade De Neve** (Streamer In A Snowstorm), 1842. Óleo sobre tela, 91 x 122 cm. Coleção Tate Britain. In: WIKIMEDIA.ORG. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Joseph_Mallord_William_Turner_-_Snow_Storm_-_Steam-Boat_off_a_Harbour%27s_Mouth_-_WGA23178.jpg>. Acesso em: 06.out. 2020.

_____. **O Naufrágio** (The Shipwreck), 1805. Óleo sobre tela, 170,5 x 241,5 cm. Tate Britain Images. In: WIKIPEDIA.ORG. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Naufr%C3%A1gio_de_um_Cargueiro_\(Turner\)#/media/Ficheiro:Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Shipwreck_-_Google_Art_Project.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Naufr%C3%A1gio_de_um_Cargueiro_(Turner)#/media/Ficheiro:Joseph_Mallord_William_Turner_-_The_Shipwreck_-_Google_Art_Project.jpg)>. Acesso

em: 06.out. 2020.

WANDERLEY, Márcia Cavendish. *Wuthering Heights* – Emily Brontë. In: _____. **A Voz Embargada**: imagem da mulher em romances ingleses e brasileiros do século XIX. São Paulo: Edusp, 1996. p. 101-122.

ZANINI, Walter. A arte romântica. In: GUINSBURG, J. (Org). **O Romantismo**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 185-207.

Recebido: 15/10/2020

Aprovado: 12/02/2021