



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA (ILEEL)
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS: PORTUGUÊS E LITERATURAS DE
LÍNGUA PORTUGUESA
CAMPUS SANTA MÔNICA

MARIA BEATRIZ MELO RODRIGUES

FANTASMAS E SUAS PERFORMANCES: O espaço
gótico de *O Morro dos Ventos Uivantes* para as produções
audiovisuais de Kate Bush



MARIA BEATRIZ MELO RODRIGUES

FANTASMAS E SUAS PERFORMANCES: O espaço gótico de *O Morro dos Ventos Uivantes* para as produções audiovisuais de Kate Bush

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para aprovação na disciplina TCC II.

Área de concentração: Literatura

Orientador: Prof. Dr. Pedro Afonso Barth

UBERLÂNDIA – MG
2024



Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

R696 Rodrigues, Maria Beatriz Melo, 2002-
2024 Fantasmas e suas performances [recurso eletrônico] :
O espaço gótico de O Morro dos Ventos Uivantes para as
produções audiovisuais de Kate Bush / Maria Beatriz Melo
Rodrigues. - 2024.

Orientador: Pedro Afonso Barth .
Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Uberlândia, Graduação em Letras:
Português e Literaturas de Língua Portuguesa.
Modo de acesso: Internet.
Inclui bibliografia.
Inclui ilustrações.

1. Linguística. I. , Pedro Afonso Barth, 1990-.,
(Orient.). II. Universidade Federal de Uberlândia.
Graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua
Portuguesa. III. Título.

CDU: 801

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074



Maria Beatriz Melo Rodrigues

FANTASMAS E SUAS PERFORMANCES: O espaço gótico de *O Morro dos Ventos Uivantes* para as produções audiovisuais de Kate Bush

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Instituto de Letras e Linguística, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para aprovação na disciplina TCC II.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Afonso Barth

Data da defesa: 13/11/ 2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Pedro Afonso Barth
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro Titular: Profª. Dra. Carolina Duarte Damasceno Ferreira
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Membro Titular: Prof. Dr. Leonardo Francisco Soares
Universidade Federal de Uberlândia (UFU)

Local: Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística (ILEEL)
Campus Santa Monica



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Instituto de Letras e Linguística
Av. João Naves de Ávila, nº 2121, Bloco 1U - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4162 - <http://www.ileel.ufu.br/> - ileel@ileel.ufu.br



Dedico este trabalho à Elvina, Geraldo, Diva e Mosart, as bases que possibilitaram o desenvolvimento de minha história.



AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Pedro Afonso Barth, por ministrar aulas maravilhosas as quais fizeram com que eu me encontrasse na área e iniciasse minhas pesquisas. Obrigada por todas as contribuições e ensinamentos durante meu percurso.

Ao Prof. Dr. Leonardo Soares e à Profa. Dra. Carolina Damasceno por aceitarem participar de minha banca e contribuírem para um momento muito especial de minha vida.

Aos demais professores que participaram de minha formação. Com vocês pude aprender os diferentes contextos semânticos implícitos e, até mesmo, que um “Boi morto” pode ser mais do que parece.

Ao PET Letras pelas oportunidades e experiências vividas. Em especial, à tutora Prof. Dra. Valeska Virgínia, pelo acolhimento, dedicação e, principalmente, pela inspiração em ser uma profissional tão dedicada e, ao mesmo tempo, possuir um coração gigantesco.

Aos meus amigos que, mesmo por vezes afastados fisicamente, trilham caminhos parecidos aos meus, oferecendo, cada um à sua maneira, amizade e suporte, além de tornar a vida mais divertida.

Às pessoas que compõem a minha família pela confiança depositada, por entenderem meus momentos de ausência e, principalmente, se alegrarem com a minha volta. Agradeço em especial a minha avó Elvina, que desde sempre acreditou em minha formação e se orgulhava de cada conquista.

Agradeço aos meus pais pelo incentivo, apoio e estrutura em minha vida. Não existem palavras suficientes para agradecer os sacrifícios que fizeram e ainda fazem por mim. O amor de vocês é o maior incentivo em minha trajetória.

Agradeço finalmente à Deus pela iluminação de encontrar pessoas especiais e que contribuíram e continuam a contribuir para o meu crescimento.



“É um lugar bonito, entre morro e morro, com muita pedreira e muito mato, distante de qualquer parte; e lá chove sempre...” [...] Não porque ele mesmo Miguilim visse beleza no Mutúm - nem ele mesmo sabia distinguir o que era um lugar bonito e um lugar feio. Mas só pela maneira como o moço tinha falado: de longe, de leve, sem interesse nenhum; e pelo modo contrário de sua mãe - agradava de calundú e espalhando suspiros, lastimosa. No começo de tudo, tinha um erro - Miguilim conhecia, pouco entendendo. Entretanto, a mata, ali perto, quase preta, verde-escura, punha-lhe medo”.

Guimarães Rosa (2001)



RESUMO

O livro *O Morro dos Ventos Uivantes*, escrito pela inglesa Emily Brontë (1818-1848), possui o espaço como um elemento marcante para a composição da narrativa, ligado diretamente às personagens e, de certo modo, ao sobrenatural. O romance, publicado no ano de 1847, já desponta para uma variedade de novas produções e adaptações, as quais estão inseridas em diferentes tipos de mídias. O propósito do presente trabalho foi realizar uma análise acerca das possibilidades de representações do espaço gótico na obra literária e sua adaptação para o cenário musical. Dessa forma, o foco principal de análise recaiu sobre a transposição do romance para as produções audiovisuais da cantora Kate Bush (1958 -), sendo estas a música *Wuthering Heights* e três videocliques produzidos para a canção. Logo, conceitos como Adaptação e Intermidialidade se tornaram essenciais para compreender como são atualizados os novos sentidos de uma obra, assim como os tipos de inter-relações e interações ocorridas entre mídias distintas, utilizando, para isso, as contribuições de Hutcheon (2013) e Clüver (2006). Além disso, ao tratar do espaço, as teorias de Lins (1976), Dimas (1984) e Candido (2006) se mostraram substanciais para traçar um plano de estudo acerca de sua estruturação em meio a um romance gótico. Deste modo, observou-se que, sendo o espaço um elemento essencial para o desenvolvimento da narrativa, sua transposição para os videocliques acarreta em mudanças de seus sentidos e de outros elementos que o constituem enquanto uma mídia. Buscou-se, então, compreender a fusão da música, performance e intermidialidade, presentes na obra de Bush, e como estes aspectos revivem o trabalho de Brontë a fim de trazer contribuições para a área de estudos de literatura e sua influência em outras artes.

Palavras-chave: Adaptação; Gótico; Videoclipe; Intermidialidade; Espaço.



ABSTRACT

The book *Wuthering Heights*, written by the English author Emily Brontë (1818-1848), has the space as a noteworthy element in the composition of narrative, directly linked to the character and, in a way, to the supernatural. The novel, published in the year 1847, appears in a variety of new productions and adaptations, that are inserted in different types of media. The purpose of the present work was to execute an analysis of the possibility of gothic space representation in the literary work and its adaptation of the musical setting. Thus, the main focus of analysis fell on the transposition of the novel into the audiovisual productions of singer Kate Bush (1958 -), these being the song *Wuthering Heights* and three video clips produced for the song. Therefore, concepts such as Adaptation and Intermediality became essential to understanding how the new meanings of a work are updated, as well as the types of interrelations and interactions that occur between different media, using, for this purpose, the contributions of Hutcheon (2013) and Clüver (2006). Furthermore, when dealing with space, the theories of Lins (1976), Dimas (1984) and Candido (2006) proved to be substantial in outlining a study plan about its structuring in the midst of a gothic novel. Thus, it was observed that, since space is an essential element for the development of the narrative, its transposition to music videos entails changes in its meanings and other elements that constitute it as a medium. The aim, then, was to understand the fusion of music, performance and intermediality present in Bush's work and how these aspects revive Brontë's work in order to bring contributions to the field of literature studies and its influence on other arts.

Keywords: Adaptation; Gothic; Videoclip; Intermediality; Space.



LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Abertura do videoclipe 1	52
Figura 2 - Características da performance do videoclipe 1	53
Figura 3 - Representação dos efeitos especiais do videoclipe 1.....	54
Figura 4 - Recuperação de passagens do romance do videoclipe 1	55
Figura 5 - Kate Bush como Catherine fala com Heathcliff no videoclipe 1	55
Figura 6 - Final do videoclipe 1	56
Figura 7 - Abertura videoclipe 2	57
Figura 8 - Representação das roupas vermelhas presentes do videoclipe 2	58
Figura 9 - Aspectos da performance do videoclipe 2	59
Figura 10 - O olhar direcionado pela câmera no videoclipe 2	60
Figura 11 - Os aparecimentos e desaparecimentos do videoclipe 2.....	60
Figura 12 - Abertura videoclipe 3	62
Figura 13 - Representação roupas e cenário do videoclipe 3	63
Figura 14 - Uso de efeitos especiais e visuais no videoclipe 3	64
Figura 15 - Performance e cenário do videoclipe 3.....	64
Figura 16 - Arquitetura gótica do videoclipe 3	65
Figura 17 - Elementos cenográficos do videoclipe 3	66
Figura 18 - Movimento de câmera que revela Heathcliff.....	67
Figura 19 - Recursos verbais do videoclipe 3	67



SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 A AMBIENTAÇÃO GÓTICA EM <i>O MORRO DOS VENTOS UIVANTES</i>	16
1.1. O espaço e a ambientação na obra literária.....	16
1.2 A construção da estética gótica	20
1.3 A presença da ambientação e do gótico no romance.....	27
2 O PROCESSO ADAPTATIVO E INTERMIDIÁTICO ENTRE AS OBRAS DE EMILY BRÖNTE E KATE BUSH.....	35
2.1 Intermedialidade e Adaptação.....	35
2.2 Particularidades da Mídia Videoclipe	41
3 ANÁLISE.....	46
3.1 Análise da letra	46
3.2 Análise de Clipe 1	51
3.3 Análise de Clipe 2	56
3.4 Análise de Clipe 3	61
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	69
REFERÊNCIAS	72

INTRODUÇÃO

A vivência em um espaço pode ser sentida em vários modos e intensidades ao criar laços entre o lugar e aquele que nele vive, os quais podem oscilar entre o afeto e o sufocamento e, até mesmo, a ambivalência entre os sentimentos de pertencimento e não pertencimento. No livro *Campo Geral* (1964), de Guimarães Rosa, Miguilim é apresentado como uma criança que sente o ambiente em que está inserido e o traduz a partir da invenção de “estórias”, contadas ao seu irmão, como forma de escapar e modificar a sufocante e amedrontadora realidade imposta por ele. Como Miguilim, a literatura apresenta a capacidade de transformar em histórias a realidade de um lugar, a partir dos sentimentos gerados, como, por exemplo, o medo e o aprisionamento.

A representação dos sentidos do espaço se mostra presente em diversas obras, mas destaca-se, para o empreendimento do presente trabalho, o livro *O morro dos ventos uivantes*, escrito pela inglesa Emily Brontë. Publicado em 1847, a obra permanece atual ao abarcar “revisitações” e atualizações ao longo de quase duzentos anos de existência. Assim, diante das possibilidades de inovações, sua história permanece viva ao ganhar representações que extrapolam os limites estabelecidos pelo romance.

A temática desenvolvida por Brontë apresenta uma gama de discussões que perpassam, principalmente, a crueldade do homem. Nascida em Yorkshire, em uma região isolada da Inglaterra, no ano de 1818, vivenciou perdas e dificuldades ao longo de sua vida, as quais marcaram de maneira significativa sua escrita. Logo, sua obra, como as histórias de Miguilim, é influenciada pelo ambiente ao qual está submetida, porém se diferencia ao transmitir de forma bruta a realidade de viver em meio à solidão, carregando-a com traços de sentimentalismo, obscuridade e mistério. Dessa forma, o espaço é demonstrado como um importante elemento para a construção do romance.

A trama perpassa o tumultuoso sentimento desenvolvido entre Catherine e Heathcliff, o qual acontece em uma casa isolada ao estar cercada por uma natureza tempestuosa: O Morro dos Ventos Uivantes. São apresentadas três fases da vida dos habitantes e duas gerações, que vivem através das reminiscências do passado e das atitudes de seus antecedentes. Isso posto, isolados em meio a imensidão de uma natureza revolta e de seus próprios arrependimentos, são incorporados nos moradores características tempestuosas, rústicas e, até mesmo, perturbadoras.

Ademais, a narração da história é realizada por meio de dois narradores: Sr. Lockwood, um hóspede e viajante desconhecido pela família, responsável por revelar o tempo “presente” da narrativa, e Nelly Dean, uma antiga governanta, que rememora os acontecimentos passados,



buscando distrair o visitante. Assim, a apresentação dos protagonistas é realizada desde suas infâncias pela governanta e já revela as relações peculiares desenvolvidas entre ambos, em uma constante oscilação entre amor e ódio. À medida que se tornam adultos, a trajetória das personagens varia e evolui de uma inicial liberdade para o caos e aprisionamento, como visto, por exemplo, no caso de Catherine e Heathcliff, quando crianças eram livres em meio à natureza, mas acabam se prendendo em seus arrependimentos.

Inspirando-se na obra de Brontë, a cantora Kate Bush, importante artista inglesa popularizada no início da década de 1980, reproduziu em sua música homônima, *Wuthering Heights* (1979), elementos que retomam o romance, adaptando, desse modo, o ponto de vista da narração, além da mídia de veiculação, composta por três videocliques. Cada videoclipe apresenta espaços e sentidos diferentes, permitindo novas leituras e olhares interpretativos. Logo, percebe-se que, a partir de uma complexa construção espacial “Brontëana”, Bush cria novas visões em sua música e videocliques.

Deste modo, torna-se proveitoso o empreendimento de uma análise acerca das possibilidades de transformações estabelecidas entre as mídias, em especial para compreender como a música e performances de Kate Bush interpretam e transformam a obra literária. Para isso, é fundamental dialogar com conceitos ligados ao estudo da literatura e sua relação com as outras artes, como de intermedialidade (Clüver, 2008) e adaptação (Hutcheon, 2011), além de metodologias que analisem o diálogo de textos e mídias. Assim, entendendo o videoclipe como uma obra multimodal, pode-se visualizar para além da música ao contar com diversos elementos como: cenário, performance, som, luz, dentre mais constituintes, fundamentais para a construção de sentidos da adaptação. Além disso, para a análise das produções audiovisuais, será empregada a metodologia elaborada pela perspectiva de J. Rodriguez e J. I. Aguaded-Gómez (2013), a qual engloba elementos categóricos e estruturais que podem compor os mais diversos videocliques.

Este trabalho possui como objetivo geral elaborar um estudo acerca da ambientação e seu efeito sobrenatural do livro *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, além de sua influência na música homônima, da cantora Kate Bush. Além da letra da canção, serão também analisadas as performances e as estéticas produzidas em seus três videocliques. Ademais, tencionando para uma análise que reflita acerca das transposições realizadas, procura-se refletir sobre o papel do espaço no romance, como também a influência de aspectos do gótico presentes nas adaptações. A partir da análise, interpretação das obras e da descrição das diferenças e



convergências encontradas, considerando os suportes midiáticos nos quais estão inseridas, objetiva-se compreender como o espaço e o gótico, podem transitar entre diferentes mídias.

Para isso, deverão ser abordadas particularidades referentes à música, performance e parte do universo do audiovisual. Pretende-se, então, elencar as mudanças de sentido presentes nas adaptações para a produção dos videocliques, assimilando como se configuram e seu papel como uma obra completa. Além disso, é esperado que possam ser realizadas contribuições para novas reflexões acerca das relações desenvolvidas entre as artes e mídias.

Desse modo, o presente trabalho se justifica por oferecer contribuições para uma temática vagamente trabalhada, em especial no território brasileiro, considerando o pequeno número de trabalhos acadêmicos dedicados à temática, especialmente os dedicados à análise de adaptações de obras literárias para mídias como a música e o videoclipe. Vale ressaltar, a partir do ponto de vista literário, a importância das adaptações de obras diversas, frequentemente julgadas como inferiores ao texto creditado como “original” e enquanto produto cultural. Assim, são necessárias reflexões acerca de sua produção, a qual, mesmo cercada de concepções errôneas, permanece ganhando espaço em meio a sociedade ao serem produzidas cada vez mais.

No que tange o trabalho com o conceito de espaço, almejando sua análise em meio literário, há a necessidade de expandir seus limites conceituais e realizar um plano de estudo que abarque e desmistifique sua visão enquanto um elemento superficial dentro da narrativa. Para tal propósito, serão condensadas as teorias formuladas por Osman Lins (1976), Antonio Dimas (1984), Arnaldo Franco Júnior (2009) e Antonio Candido (2006).

Ao discorrer sobre o ambiente construído no romance e como este adquire características do gótico, torna-se necessário traçar um esboço dos aspectos constituintes desta estética, de modo a perceber como sua transposição é anunciada do livro para os videocliques. Para compreender as características que compõem essa estética, serão utilizadas, principalmente, as considerações presentes no livro de Fred Botting (2005) e a tese de Maurício Cesar Menon (2007).

Desse modo, a análise das intersecções existentes entre o romance *O morro dos ventos uivantes*, a canção *Wuthering Heights* e suas produções visuais se mostra como um complemento de informações aos estudos que trabalhem as relações de adaptação, intermedialidade e espaço. Além disso, são esperados resultados que possam influenciar o estudo de Literatura, tornando-o proveitoso, não apenas para fins acadêmicos, mas para toda a comunidade.



Isto posto, o método empregado para o empreendimento deste trabalho é o exploratório, considerando o levantamento de aportes teóricos e a investigação a partir de exemplos, de modo a facilitar a delimitação do tema. Dessa forma, será realizado por meio de procedimentos bibliográficos com abordagem qualitativa, tendo em vista o uso de materiais já publicados, os quais servirão de suporte teórico, e sendo que “[...] a pesquisa tem o ambiente como fonte direta dos dados” (Prodanov; Freitas, 2009, p. 70). Descritivo, pois serão comparadas obras literária e audiovisual, contando com a sua produção videográfica, a partir da sua estrutura, mas especialmente pela ambientação do gótico.

Em relação à organização do trabalho, o primeiro capítulo realiza um panorama acerca dos aspectos teóricos definidos para a realização das análises, sendo estes referentes aos conceitos de espaço, contando com suas funções, e ambientação. Também foi efetuada a exposição de uma trajetória de desenvolvimento da estética gótica e sua vinculação à literatura em narrativas e romances ao longo dos anos. À vista disso, processou-se uma reflexão inicial acerca da presença desses elementos no livro trabalhado em questão e como sua construção em meio ao texto pode levantar significações e sentidos para a história.

Em seguida, no capítulo 2 são trabalhados os conceitos referentes a Intermedialidade e Adaptação, de modo a criar um entendimento sobre como as mídias podem se relacionar e também como ocorre o processo de adaptação. Além disso, ao se considerar o videoclipe como o suporte de mídia a ser analisado, é apresentada na seção uma exposição das características que o compõem. Dessa forma, é possível compreender as mudanças e criações envolvidas no processo adaptativo e intermediário das produções de Brontë e Bush.

Logo mais, no capítulo 3, são realizadas as análises correspondentes entre os pontos levantados anteriormente, de forma a contextualizar como ocorreram as interpretações e ressignificações do romance a partir da construção e estruturação dos videoclipes. Portanto, tendo em vista os procedimentos adotados para a realização das análises, a partir da leitura e da análise das músicas e videoclipes de Kate Bush será possível uma delimitação e classificação que pode auxiliar em futuras pesquisas da área.



1 A AMBIENTAÇÃO GÓTICA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*

1.1. O espaço e a ambientação na obra literária

O espaço se mostra como um componente fundamental para o desenrolar de uma narrativa, possibilitando reformular e influenciar a maneira de receber ou contar uma história. Considerando que: “a narrativa é um objeto compacto e inextricável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (Lins, 1976, p. 63), o espaço se une a demais “fios” estruturais, como tempo, personagem, narrador, dentre outros elementos, para criar significados. Desse modo, considerando seu papel em uma análise, tem-se uma impossibilidade de estudá-lo isoladamente, tendo em vista os encontros estabelecidos com as demais estruturas que compõem uma obra.

Ademais, um grande número de estudos que pretendem abordar o espaço em meio literário acaba por traçar uma linha investigativa que se limita a estabelecer uma “geografia literária”, na qual, “[...] o que está em pauta não é a visão do mundo transfigurada e remodelada pelo artista, capaz de dotar a realidade histórica de atributos outros que não os simplesmente exteriores, mas, antes, a insistência em localizar o modelo que funcionou como ponto de partida” (Dimas, 1987 p. 7). Assim, esse método de estudo do espaço é entendido como uma fotografia, onde os cenários e locais são meramente situados e são ilustrados os espaços em que se passam determinados acontecimentos. Por vezes, tal método acaba por sugerir uma falsa concepção de que o espaço seja um elemento secundário dentro de uma narrativa.

No entanto, a sua influência oferece compreensão não apenas da construção do enredo, mas, também, dos personagens, demonstrando a concepção e a imaginação do autor ao transmitir seus objetivos em relação àquela obra. A visão do espaço se dá de maneira ampla quando inserida em meio a uma obra literária, pois devem ser levados em conta diversos elementos que o constituem, como as relações desenvolvidas entre objetos, personagens, formas e elementos narrativos, não ficando restrito a um simples lugar ou cenário. Logo, visando um trabalho no qual o conceito tenha notoriedade, faz-se necessário quebrar com a sua perspectiva puramente geográfica e ampliá-la, de modo que seja possível abarcar o encadeamento estabelecido pelo autor na composição de sua obra.

Antonio Candido, em seu ensaio *Degradação do espaço* (2006), consegue demonstrar a relevância do espaço enquanto um componente dotado de significações que pode influenciar na caracterização das demais estruturas do texto, tendo em vista o modo como a palavra é manipulada em sua construção. Para isso, o autor analisa minuciosamente a obra *L'assomoir*,



de Émile Zola, destacando, além do espaço em si, as particularidades que o especificam. Dessa forma, a articulação de seu trabalho de análise demonstra uma metodologia que pode ser aplicada para análises de outras obras, tendo em vista o enfoque nas relações semânticas, homófonas e imagéticas: “a interrelação fônica e semântica [...] desvenda uma estrutura, que representa em embrião os fatos que definirão seu destino” (Candido, 2006, p. 32).

Além disso, ao considerar as proposições de Candido, em que o espaço se relaciona com as estruturas composicionais e linguísticas, observa-se que o modo de discurso utilizado pode viabilizar diversas formas de representação do ambiente. Por se tratar de um conceito complexo, são diversos os pontos de vista lançados sobre sua análise, os quais podem divergir quanto ao seu papel na narrativa, a forma como é apresentado e demais noções constituintes. Ao objetivar o estabelecimento de um ponto em comum entre perspectivas, inicialmente será adotada a definição de Franco Júnior, na qual “o espaço compreende o conjunto de referências de caráter geográfico e/ou arquitetônico que identificam o(s) lugar(es) onde se desenvolve a história. Ele se caracteriza, portanto, como uma referência material marcada pela tridimensionalidade que situa o lugar onde personagens, situações e ações são realizadas” (2009, p. 45).

Para a melhor compreensão dos aspectos que envolvem espaço e obra literária, também serão apontadas as definições abordadas por Osman Lins em seu livro *Lima Barreto e o espaço romanesco* (1976). O autor discorre acerca das diversas relações desenvolvidas pelo espaço no romance, caracterizando-o como “tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero (Lins, p. 72)”.

Ao relacionar as definições e funções dadas ao espaço, percebe-se que os autores reafirmam o elo estabelecido entre a descrição, as personagens e tudo aquilo que os envolve. Desse modo, considerando o termo “espaço” como possuidor de um caráter abrangente, Lins recorre ao uso de diferentes conceituações para possibilitar uma análise complexa, que permita uma visualização gradual dos aspectos do romance, destacando as noções de ambiente, atmosfera e, especialmente, de ambientação.

No que diz respeito a atmosfera, entende-se como a sensação ocasionada pelo contato com o espaço, não necessariamente necessitando deste, mas que resulta em sentidos para a obra. Pode ser afirmado que, a partir da atmosfera, é possível entender os sentimentos ocasionados no leitor pela narrativa. Em uma definição mais objetiva, Lins (1976, p. 76) a considera como uma:



[...] designação ligada à ideia de espaço, sendo inevitavelmente de caráter abstrato - de angústia, alegria, exaltação, de violência, etc. -, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca.

Concebe-se nesta proposta o conceito de ambientação, definida por Lins como “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar, na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo; para ajuizar sobre a ambientação, onde transparecem os recursos expressivos do autor, impõe-se um certo conhecimento da arte narrativa (Lins, 1976, p. 77)”. Para contextualizar e diferenciar as noções de ambiente e ambientação, é traçada uma divisória entre personagens, que se localizam em um plano da história, e sua caracterização, que se encontra no plano do discurso.

Desse modo, é ressaltado o papel do narrador, o qual, por meio do discurso, torna-se substancial para desenvolver o espaço dentro da história, pois, enquanto a personagem é classificada como um objeto em si, a caracterização desta se relaciona a sua execução dada na narrativa. Logo, ao examinar o espaço em meio ao romance, utiliza-se o conhecimento advindo das vivências no mundo, ao passo que a ambientação é analisada mediante ao conhecimento da poética, ou seja, a arte narrativa. Assim, tendo em vista os diferentes recursos artísticos adotados pelo autor, Lins categoriza três formas de ambientação, as quais podem ser empregadas de forma isolada ou combinada, em: franca, reflexa ou oblíqua.

A ambientação franca é indicada pela exposição direta do narrador, este visto como uma fonte de consciência, trabalhado tanto na primeira quanto na terceira pessoa, e, por isso, a presença dos personagens não se mostra estritamente necessária para seu desenvolvimento. Torna-se possível observar que a manifestação dessa forma de ambientação se dá através do discurso, provocando uma quebra na ação e introduzindo uma pausa que se detém na descrição de um determinado espaço.

Sendo a narrativa na terceira pessoa, acentua-se a ambientação franca, quando o observador, violando a objetividade, reage de algum modo ante a coisa descrita, [...]. Inversamente, a ambientação franca, quando enunciada na primeira pessoa, é tanto mais característica quanto menos se percebe, ante o que se descreve, a presença do narrador. Isto porque a importuna presença da subjetividade do narrador na terceira pessoa e, paralelamente, a objetividade do narrador na primeira pessoa, representam, no caso, interrupções mais fundas do fluxo narrativo. (Lins, 1976, p. 80)



Em seguida ao tratar de uma ambientação reflexa, o foco recai sobre a personagem, ou seja, ela é empreendida através do interior das personagens e implicando uma ação. Se dá de maneira interior e, para sua melhor condução, deve ser realizada por meio da narração em terceira pessoa. Tendo em vista que ambas podem se assemelhar, faz-se necessário entender os conceitos dessas formas de ambientação e suas diferenças, pois constata-se que: “Conduzidas através de um narrador oculto ou de um personagem-narrador, tanto a ambientação franca como a ambientação reflexa são reconhecíveis pelo seu caráter compacto ou contínuo, formando verdadeiros blocos e ocupando, por vezes, vários parágrafos. Constituem unidades temáticas perfeitamente identificáveis” (Lins, 1976, p. 83).

De modo contrário, a ambientação oblíqua, também classificada como dissimulada, é constituída pelo efeito de sugestão, gerado a partir da atividade das personagens, isto é, a união entre espaço e ação. O cenário é construído a partir do olhar das personagens e os objetos são incorporados ao mesmo tempo que as movimentações, presentes na narrativa, são desenroladas. “Assim é: atos da personagem, nesse tipo de ambientação, vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (Lins, 1976, p. 84).

Ampliando a discussão, Lins descreve possíveis funções as quais podem ser aplicadas ao espaço descrito na obra. Concebida como uma das mais importantes, a função classificatória contribui para descrever o personagem, de forma a contemplar suas características físicas, sociais e psicológicas. Além disso, o espaço também possui o desempenho de influenciar, propiciando ou provocando a ação, em que:

O fato de o espaço, em certos casos, provocar uma ação, desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de que certos fatores, dentre os quais o cenário, tornem afinal possível o que se anuncia (Lins, 1976, p. 101).

Além de caracterizar e influenciar a personagem, o espaço pode situá-la, ou seja, localizar a personagem em um determinado local. Diferente das demais, essa função não possui ligações com o interior ou as ações dos personagens, mas, sim, com o seu posicionamento, o que pode auxiliar e destacar demais aspectos narrativos com os quais se liga.

Dessa forma, a partir dos apontamentos realizados, pode-se observar que a ambientação e o espaço são recursos importantes da narrativa, tendo em vista a natureza ficcional e caracterizador de sentidos. A partir da descrição realizada pelo escritor, podemos perceber seus métodos e sua função como criador, notando as dimensões construtivas de seu material de trabalho, o texto, em relação a apresentação do espaço, frequentemente visto, por maus olhos,



como secundário e, até mesmo, enfadonho. Apesar disso, ao tomar consciência de sua relevância e funções dentro da narrativa, “[...] poderíamos indagar se o leitor de romances que “salta uma paisagem” não está, muitas vezes, retificando inconscientemente o escritor.” (Lins, 1976, p. 106. Grifos do autor). Logo, a relevância desse elemento, se revela através de toda a obra, ao contribuir como forma de entrelaçamento dos fios que perpassam a narrativa como um todo.

1.2 A construção da estética gótica

O ser humano representa suas emoções por meio da arte, criando, por meio de variados recursos e técnicas, maneiras de expressar e de dar forma às sensações sentidas em seu interior, sendo o medo um dos sentimentos mais representados e utilizados ao longo da história da humanidade. O medo pode ser visto como a tomada de consciência de um perigo ou ameaça, sobre a qual é lançado um instinto de conservação, pois: “o homem mantém uma relação dialógica [...], convivendo com ele, questionando-o, procurando vencê-lo e, por vezes, deixando-se dominar por ele” (Menon, 2007, p. 9). Além de proporcionar um estado de proteção, o medo foi utilizado como um mecanismo de controle e propagação de ideias, tanto de forma visível, com a propagação e aplicação de leis pelo Estado, quanto invisível pela Igreja e as manifestações divinas, as quais estabelecem forte relação de justiça após a morte.

Assim, o homem cria relações de temor com aquilo que o rodeia e lhe pode surpreender de maneira repentina, seja por meio de fatos conhecidos como de desconhecidos, mesmo que estes se apresentem de maneira distante de sua realidade. Dessa forma, é possível que, por meio de sua representação artística, em meio às mais diversas mídias, o medo possa atingir o imaginário do homem, fazendo-o ser sentido de modo indireto, ou seja, sem que haja uma ameaça ou conflito que provoque risco. Em se tratando de textos literários são encontradas diversas representações do medo que consolidaram uma estética de sua recepção e produção, configurando-o como um gênero cada vez mais difundido, em especial em meados do século XVIII.

Nesse período, as histórias foram permeadas pela sensação de temor, sendo uma das “estruturas” fundamentais de composição e não se apresentando apenas em determinados momentos da obra, mas sim como o objetivo final desta. O livro, por consequência, torna-se uma forma segura de sentir medo, já que este não se mostra palpável e fica restrito à imaginação. Uma das grandes influências para a concretização desta estética foram os trabalhos e estudos



realizados acerca da manifestação do sublime, sendo notável a obra de Edmund Burke (1993) *uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*.

Para Burke: “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz” (1993, p. 48). Dessa forma, para o autor, a recepção do sublime atinge seu grau mais elevado diante do assombro, no qual a alma é incrustada com o horror e não abre espaço para a racionalidade, pois aquilo que suscita tal sentimento é capaz de prender toda a atenção para si. A idealização por meio dos excessos se mostra substancial para que seja possível atingir tal sensação, sendo os exageros encontrados, principalmente, nas construções espaciais e nas ambientações de uma obra, como em: construções arquitetônicas, descrições e fenômenos presentes na natureza. Logo, pode-se inferir que, para produzir esse sentimento elevado, a estruturação do medo em uma obra pode recorrer ao uso de determinadas instâncias, como o caso da obscuridade e da incerteza provocada por ela.

Para tornar algo extremamente terrível, a obscuridade parece ser, em geral, necessária. Quando temos conhecimento de toda a extensão de um perigo, quando conseguimos que nossos olhos a ele se acostumem, boa parte da apreensão desaparece. Qualquer pessoa poderá perceber isso, se refletir o quão intensamente a noite contribui para o nosso temor em todos os casos de perigo e o quanto as crenças em fantasmas e duendes, dos quais ninguém pode formar idéias precisas, afetam os espíritos que dão crédito aos contos populares sobre tais espécies de seres (Burke, 1993, p. 66-67).

Ademais, as grandes construções arquitetônicas, a natureza em seu modo primitivo, assim como demais objetos extensos e voluptuosos colaboram para esse fim, ao despertar a ideia de finitude e impotência do ser frente à magnitude de suas proporções. A vastidão dos espaços, associados ao obscuro produz a incerteza de um perigo iminente, abrindo caminho para o medo do inesperado e daquilo que possa atentar pela autopreservação.

De acordo com esse pensamento, a literatura incorpora o gótico enquanto uma forma de produzir histórias, ganhando força a partir do século XVIII. A origem do termo “Gótico” remonta aos godos, tribos germânicas as quais, durante parte da Idade Média, não possuíam relações com a cultura greco-romana e, por isso, eram considerados estranhos e bárbaros. Com a queda de Roma, a influência das tribos germânicas se espalhou principalmente pela Europa, deixando parte de suas lendas e mitos, além da construção de diversos edifícios, os quais fundamentaram a estética gótica medieval ou *flamboyant* (Carpeaux, 2012, p. 156). Dessa forma, a era medieval recebeu a alcunha de Idade das Trevas durante o período Neoclassicista, pois se distanciava das luzes dos iluministas.



A visão das antigas construções, superstições e grande parte da cultura derivada da Idade Média remeteram a visões de um passado bárbaro e decadente, em que sua representação se dava de modo a estabelecer uma relação entre a posição diminuta do homem e a expansão do divino. Assim, os ambientes foram de grande auxílio para despertar a sensação da grandeza dos céus, contando com o emprego de técnicas metafóricas em seus monumentos. Os principais edifícios eram catedrais e castelos, os quais contavam com arcos em ogivais, abóbadas de nervuras, riqueza de ornamentos, como gárgulas, que acreditava-se afastar os maus espíritos, e os vitrais o quais, normalmente, buscavam retratar cenas bíblicas e histórias do período.

O traço gótico pretendia expressar uma harmonia divina, definida pela verticalidade das linhas, pela pureza das formas, bem como pela renovação de técnicas de construção. Nessa arte, todo o cenário comunicava um simbolismo teológico em que as paredes eram a base espiritual da igreja, os pilares representavam os santos, os arcos e nervos indicavam o caminho para Deus, tudo se completava pelos vitrais que, geralmente, ilustravam relatos bíblicos, criando no observador uma sensação de que através daquele ambiente era possível se dirigir ao infinito, alçar o céu (Menon, 2007, p.21).

Posteriormente, durante o período Iluminista, houve grandes mudanças nas formas de se trabalharem questões políticas e filosóficas, principalmente em relação à mentalidade medieval. Novas descobertas no ramo das ciências foram realizadas, ao projetar por meio do estudo que o homem poderia atingir o conhecimento seguro, fato que reduziu o poder da religião, das crenças populares e dos mitos enquanto método de controle. Por isso, os filósofos desse período classificavam o pensamento medieval, o qual era moldado pela igreja e por diversas crenças provenientes do medo gerado pelo que era desconhecido, como de menor valor. Isto posto, “o racionalismo iluminista substituiu a religião como o modo autoritário de explicação do universo e alterou as concepções das relações entre os mundos naturais, sobrenaturais e sociais” (Botting, 2005, p. 15, tradução nossa)¹.

No entanto, as mudanças desencadeadas durante o século XVIII, como as Revoluções Francesa e Industrial, reviveram o gosto pelo gótico, em especial, no meio literário. As narrativas carregam consigo a insatisfação frente a opressão exercida pelos nobres, buscando se opor às artes neoclássicas e sua supervalorização da racionalidade. Dessa forma, torna-se uma corrente ligada à burguesia e as massas, tendo em vista sua circulação se basear principalmente por meio de romances de folhetim, além do aumento do público leitor feminino. Assim, enquanto termo:

¹ No original: “Enlightenment rationalism displaced religion as the authoritative mode of explaining the universe and altered conceptions of the relations between individuals and natural, supernatural and social worlds.”



O gótico significa uma escrita de excessos. Ele aparece na terrível obscuridade que atormentava a racionalidade e moralidade do Século XVIII. Ele persegue os desesperados êxtases do idealismo Romântico, do individualismo e das extraordinárias dualidades presentes no realismo e na decadência da Era Vitoriana. A atmosfera gótica - sombria e misteriosa - tem repetidamente mostrado o inquietante retorno do passado sobre o presente e invocado emoções de terror e riso. [...] O gótico condensa muitas das percepções que ameaçam esses valores, ameaças que estão associadas com o sobrenatural e forças naturais, imaginação excessiva e desilusão, religião e crueldade humana, transgressão social, desintegração mental e corrupção de espírito. Se não um termo puramente negativo, a escrita Gótica remonta a fascinação por objetos e práticas que são construídas como negativas, irracionais, imorais e fantásticas (Botting, 2005, p. 1, tradução nossa)².

A imaginação e emoção suprimem razão e moralidade em meio aos universos mágicos e fantasmagóricos, muitas vezes evocados por lendas e mitos medievais e inspirados em elementos do sublime. Logo, cria-se um novo modo de escrita baseada em formas românticas e sublimes, as quais recorriam ao uso de descrições dos objetos naturais e o uso de artifícios artísticos e imaginativos. O uso de imagens das antigas ruínas de castelos e catedrais medievais frequentemente eram empregados nas narrativas, explorando um passado em que a infinitude e desconhecimento extrapolavam os limites estabelecidos pelo racionalismo.

Nesse âmbito, seguindo as características estabelecidas pelo sublime, o medo foi trabalhado nas histórias de modo a abarcar o sobrenatural, o fantástico e o absurdo, de forma a causar o assombro e a repugnância, mas, ao mesmo tempo, o interesse e o fascínio do leitor. Essas características ganharam notoriedade não apenas com as narrativas, mas também na poesia, especialmente com os chamados “Poetas de cemitério”. As trevas dominam o campo de acontecimentos, destacando-se a noite como período em que os sonhos e a imaginação fundissem a realidade, levantando os limites acerca da sanidade e da loucura.

As sombras, de fato, estão entre as principais características dos trabalhos Góticos. Elas marcaram os limites necessários para a constituição de um mundo iluminista e demarcaram limitações das percepções neoclássicas. A escuridão, metaforicamente, ameaçou a luz da razão com o desconhecido. A penumbra lança a percepção de uma ordem formal e um design unificado em obscuridade; a incerteza gerou tanto sensações de mistério e paixão quanto emoções alheias à razão. A noite deu reinado livre para o incomum da imaginação e às criaturas maravilhosas, enquanto as ruínas

² No original: “Gothic signifies a writing of excess. It appears in the awful obscurity that haunted eighteenth-century rationality and morality. It shadows the despairing ecstasies of Romantic idealism and individualism and the uncanny dualities of Victorian realism and decadence. Gothic atmospheres—gloomy and mysterious—have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter. [...] Gothic condenses the many perceived threats to these values, threats associated with supernatural and natural forces, imaginative excesses and delusions, religious and human evil, social transgression, mental disintegration and spiritual corruption. If not a purely negative term, Gothic writing remains fascinated by objects and practices that are constructed as negative, irrational, immoral and fantastic.”



testemunharam uma temporalidade que excedia o entendimento racional e a finitude humana (Botting, 2005, p. 21, tradução nossa).³

Durante os séculos XVIII e XIX as narrativas góticas apresentaram focos distintos quanto à representação do medo, porém mantendo características fundamentais que permitem encontros das obras. No geral, as paisagens e cenários góticos são marcados pela solidão e isolamento, nos quais são encontrados diversos tipos de ameaças, sejam estas advindas do próprio ser humano ou de universos sobrenaturais, retomando as ideias do sublime ao se utilizar descrições de uma grandiosidade advinda tanto da natureza selvagem quanto dos edifícios colossais. Dessa forma, sentimentos de ansiedade e melancolia são frequentemente observados em meio aos personagens, os quais acabam por refletir as próprias condições do homem daquele tempo, tendo em vista as mudanças políticas, sociais e filosóficas que acompanharam o desenvolvimento e popularização da escrita gótica.

As obras góticas e sua perturbadora ambivalência podem, desse modo, ser efeito do medo e ansiedade, como tentativa para representar ou lidar com as incertezas destas mudanças. Elas também tentam explicar o que o Iluminismo deixou inexplicado, esforçando-se para reconstruir os mistérios divinos que a razão tentou dismantelar, para recuperar passados e histórias que ofereceram uma permanência e uma unidade ao ultrapassar os limites da ordem racional e moral (Botting, 2005, p. 15, Tradução nossa)⁴

Inicialmente, durante o século XVIII, as obras retomavam as narrativas cavaleirescas, permeadas de incidentes fantásticos e maravilhosos⁵, as quais remontavam a um passado rodeado de maldições e ruínas. Os castelos e abadias ganharam destaque enquanto o local em que ocorriam acontecimentos inexplicáveis e sobrenaturais, situando-se em meio a natureza selvagem, montanhosa e rodeada de perigos inimagináveis. Os terrores causados pelos crimes

³ No original: “Shadows, indeed, were among the foremost characteristics of Gothic works. They marked the limits necessary to the constitution of an enlightened world and delineated the limitations of neoclassical perceptions. Darkness, metaphorically, threatened the light of reason with what it did not know. Gloom cast perceptions of formal order and unified design into obscurity; its uncertainty generated both a sense of mystery and passions and emotions alien to reason. Night gave free reign to imagination’s unnatural and marvellous creatures, while ruins testified to a temporality that exceeded rational understanding and human finitude.”

⁴ No original: “Gothic works and their disturbing ambivalence can thus be seen as effects of fear and anxiety, as attempts to account for or deal with the uncertainty of these shifts. They are also attempts to explain what the Enlightenment left unexplained, efforts to reconstruct the divine mysteries that reason had begun to dismantle, to recuperate pasts and histories that offered a permanence and unity in excess of the limits of rational and moral order.”

⁵ Todorov conceitua o fantástico, o estranho e o maravilhoso na obra *Introdução à literatura fantástica* (1975), e de forma secundária apresenta os conceitos de terror e horror, estabelecendo distinções entre estes. Contudo, não serão elaboradas discussões acerca de seu uso no presente trabalho, pois tal discussão abriria frentes incompatíveis com os limites de uma monografia.



e motivações das personagens se mostravam como uma fonte de depravação dos costumes da época, mas que também eram vistas como fonte de deleite, ocasionando em uma ambivalência de sentimentos entre os leitores.

O principal *locus* dos enredos Góticos, o castelo, era tenebroso, predominantemente no início da ficção Gótica. Deteriorado, sombrio e cheio de passagens secretas, o castelo estava ligado a outros edifícios medievais - abadias, igrejas e especialmente cemitérios - que, geralmente em seus estados de ruínas, retomavam a um passado feudal associado a barbaridade, superstição e o medo (Botting, 2005, p. 2, tradução nossa)⁶.

As narrativas iniciais seguiam a linha de restaurar a paz em meio ao medo, o qual era ocasionado pela presença de aparições sobrenaturais, mas que ao fim as maldições seriam quebradas pelos heróis. Um grande exemplo trata-se do livro *O castelo de Otranto*, do escritor Horace Walpole (1717-1797), definido como o primeiro romance de literatura gótica.

A partir do século XIX, os castelos já não possuem tanta notoriedade como nas ficções anteriores, cedendo espaço para as cidades e, em especial, às casas, estas que: “tanto como construção quanto como linhagem familiar, torna-se o local em que os medos e ansiedades retornam ao presente. Essas ansiedades variam de acordo com diversas mudanças: revolução política, industrialização, urbanização, mudanças na organização sexual e doméstica, e nas descobertas científicas” (Botting, 2005, p. 2, tradução nossa)⁷. A falta de segurança ronda até mesmo o lar e a família, tornando o cotidiano violento e ameaçador, causando ansiedade e descrença nos personagens. A degradação do homem é evidenciada de modo visível, destacando-o como um antagonista de si mesmo que vacila entre a moralidade e imoralidade e, por isso, o uso de figuras sobrenaturais fica em segundo plano.

A corrupção ronda em meio às cidades e as residências familiares, estas assombradas pelos erros cometidos no passado e a constante sensação de culpa. A ocorrência do terror por meio de acontecimentos estranhos também é recorrente, porém o interior ambíguo das personagens torna-se o novo foco do horror⁸. Nesse caso, a selvageria da natureza se encontra

⁶ No original: “The major locus of Gothic plots, the castle, was gloomily predominant in early Gothic fiction. Decaying, bleak and full of hidden passageways, the castle was linked to other medieval edifices—abbeys, churches and graveyards especially—that, in their generally ruinous states, harked back to a feudal past associated with barbarity, superstition and fear.”

⁷ No original: “as both building and family line, it became the site where fears and anxieties returned in the present. These anxieties varied according to diverse changes: political revolution, industrialization, urbanization, shifts in sexual and domestic organization, and scientific discovery.”

⁸ Noel Carrol elabora distinções entre os conceitos de terror e horror. Entretanto, devido aos limites de uma pesquisa monográfica, tal aspecto não será abordado em profundidade.



junto da urbanização, isolando o indivíduo de si mesmo em meio a grandeza de espaços tão diversos, mas, ao mesmo tempo, tão ameaçadores:

A nova preocupação flexionada nas formas góticas, emergiu como o lado mais sombrio dos ideais Românticos de individualidade, consciência imaginativa e criação. O Gótico se tornou parte de um mundo internalizado pela culpa, ansiedade, desespero, um mundo de transgressão individual, interrogando os limites incertos da liberdade imaginativa e do conhecimento humano. Os ideais Românticos foram ofuscados pelas paixões e extravagância gótica. Formas externas eram sinais de distúrbio psicológico, estados subjetivos cada vez mais incertos, dominados pela fantasia, alucinação e loucura (Botting, 2005, p. 7, Tradução nossa).⁹

Entende-se, dessa forma, que as narrativas apresentam diferenças acerca dos enfoques destinados à sua construção, porém ainda podem ser visualizados pontos de encontros que unem as histórias na categoria da escrita gótica. Maurício Cesar Menon, em seu trabalho *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na Literatura brasileira de 1843 a 1932*, elenca o ambiente e o elemento sobrenatural como algumas das características fundamentais do gótico.

O ambiente pode ser tomado como um dos aspectos mais preponderantes dentro da ficção gótica, este que acaba por influenciar as demais características que possibilitam o desenrolar das ações dentro da obra. Menon (2007) destaca a recorrência de três espaços, sendo estes o castelo, o espaço religioso e a natureza. “Os castelos descritos em narrativas góticas são lugares fechados, escuros e gélidos, de difícil acesso, entrecortados por corredores extensos, passagens secretas e torres isoladas – o clima de isolamento desenhado nos labirintos desse tipo de construção reforçam, sempre, o sentimento de terror/horror vivido pelo(s) personagem(ns)” (Menon, 2007, p. 30-31). Os fenômenos ocorridos em seu interior corroboram para a criação de um sentimento de ansiedade dos personagens, estes que estão presos em um ambiente fechado e que parece ter vida própria. Além disso, o castelo em ruínas por vezes rememora o passado feudal e a degradação da Aristocracia.

O espaço religioso também é marcado por grandes construções como igrejas, abadias e catedrais, retomando a ideia do sublime. Ao demarcar uma presença divina em meio a essas estruturas colossais, as divindades podem guiar o homem para bondade ou afastá-lo da moralidade, levando-o ao caminho da transgressão. Assim, o caráter espiritual presente no

⁹ No original: “The new concern inflected in Gothic forms emerged as the darker side to Romantic ideals of individuality, imaginative consciousness and creation. Gothic became part of an internalized world of guilt, anxiety, despair, a world of individual transgression interrogating the uncertain bounds of imaginative freedom and human knowledge. Romantic ideals were shadowed by Gothic passions and extravagance. External forms were signs of psychological disturbance, of increasingly uncertain subjective states dominated by fantasy, hallucination and madness.”



espaço pode se dar não apenas de modo palpável por meio dos edifícios mencionados, mas na própria representação e menção da religião nas obras. Dessa forma, pode-se dizer que:

[...] serve de refúgio aos terrores sofridos pelas personagens, funcionando, assim, como um espaço imaculado, santificado, protegido por Deus [...] ou também como o espaço formador de religiosos perturbados pelo furor carnal, seres que transgridem os preceitos religiosos em prol da própria satisfação, seja ela de origem sexual ou egocêntrica (Menon, 2007, p. 31-32).

Por fim, a natureza oferece uma construção completa do gótico, pois, ao contrário das demais formas de edificações, sua formação não se deu pela construção humana, representando-se como uma incógnita ao homem. Logo, em meio às densas florestas podem se esconder os mais diversos perigos e mistérios, advindos tanto de um mundo natural quanto do sobrenatural. Na narrativa, o ambiente natural é marcado por uma representação minuciosa de cada elemento ou acontecimento que o constitui, aproximando-o do interior das personagens e direcionando as ações destas.

Em vista disso não é sem propósito que abundam as descrições de uma natureza sombria e misteriosa – a floresta cerrada e inacessível, geralmente envolta em brumas, salpicada por charnecas, sacudida por tempestades e recortada por precipícios assustadores. Tal espécie de descrição é valorizada, uma vez que, quase sempre, as personagens góticas apresentam estados anímicos, fóbicos, melancólicos, desequilibrados. Sendo assim natureza e personagens fundem-se num mesmo processo de emoção, aquela revelando e ampliando o interior destes (Menon, 2007, p. 33).

Em vista das considerações realizadas, pode-se afirmar que o ambiente não se restringe a um mero cenário dentro da narrativa gótica, mas se integra como um personagem que direciona e influencia as demais para o desenrolar da história. Desse modo, o espaço gótico direciona a ocorrência do sobrenatural na obra, tendo em vista que aparições e personagens consideradas sobrenaturais por si só não são suficientes para a construção do gótico, pois estas precisam possuir uma ligação com o ambiente que as cercam a fim de criar uma atmosfera que propicie o sentimento de terror ou horror. Além disso, a depender da narrativa, as ações podem levar o leitor a aceitar ou não o sobrenatural, podendo, até mesmo, criar uma relação de ambiguidade entre os acontecimentos ao sugerir se estes realmente ocorreram ou se foram frutos da imaginação.

1.3 A presença da ambientação e do gótico no romance



O espaço descrito e vivenciado, tanto se tratando da natureza quanto da arquitetura, possui implicações ao desenvolvimento do romance. Dito isso, pode-se observar sua relevância no livro já a partir de seu título, *O Morro dos Ventos Uivantes*, o qual se refere à casa e ao ambiente em que está inserida, assumindo, principalmente, duas funções: caracterizadora e influenciadora. De modo geral, em relação ao seu papel caracterizador, destaca-se a solidão e a rusticidade, características do espaço que antecedem e auxiliam na descrição das personagens, criando, assim, um enlace entre ambos.

A ideia de um ambiente que possui o “poder” de influência no desenvolvimento de ações, está fortemente ligada às narrativas góticas, nas quais são apresentadas forças inexplicáveis que acometem, de forma psicológica, as personagens. Dessa forma, “[...] é o que tende em geral a ocorrer; que a personagem transforme em atos a pressão sobre ela exercida pelo espaço” (Lins, 1976, p.100). Portanto, o espaço, no romance em questão, é apresentado como uma forma de entidade que guia e domina os personagens, marcado especialmente pelas forças naturais e da residência.

Iniciando uma análise mais aprofundada da natureza, tem-se os campos ingleses de Yorkshire como o local de desenvolvimento da história. A região, inicialmente, é descrita pelo Sr. Lockwood, indivíduo exterior ao passado daquele local, demonstrando uma primeira visão ao seu respeito: “A região é de fato magnífica! Em toda a Inglaterra, custo a crer que pudesse encontrar um local mais afastado do alvoreço das cidades grandes, um verdadeiro paraíso para os misantropos - e o sr. Heathcliff e eu formamos a dupla ideal para compartilharmos esse isolamento” (Brontë, 2021, p.21). Os campos são ambientados de modo franco, apresentando seu isolamento, que, ao primeiro olhar, demonstra-se como uma solidão pacífica e a natureza paradisíaca. Em sequência e do mesmo modo é realizada a primeira ambientação da casa:

Wuthering Heights é o nome da propriedade onde vive o sr. Heathcliff. “Wuthering” é um adjetivo local que descreve a violência atmosférica ao qual o morro fica exposto durante as tempestades e que pode ser traduzido como “ventos uivantes”. De fato, a ventania não lhes deve dar sossego. É possível estimar a força do vento do norte sobre a colina pela pronunciada inclinação dos abetos atrofiados no fundo da casa e pelo modo como os espinheiros descarnados da sebe parecem estender os membros para a mesma direção, como braços estirados a implorar esmolas ao sol. Por sorte, o arquiteto teve a providência de construir a casa bem reforçada: as janelas estreitas são bem encavadas na parede, e os cantos, guarnecidos por grandes pedras salientes (Brontë, 2021, p. 22).

Já de início é estabelecida a relação entre a casa e a natureza, sendo uma complementada pela outra, ambas subordinadas por um elemento característico da região: os ventos. Chevalier e Gheerbrant (2000, p. 935) destacam que: “Devido à agitação que o caracteriza, é um símbolo



de vaidade, de instabilidade, de inconstância. É uma força elementar que pertence aos Titãs, o que indica suficientemente a sua violência e sua cegueira”. Observa-se que a composição do romance apresenta particularidades que se assemelham aos ventos, em especial as personagens, as quais adquirem suas características instáveis, violentas, selvagens e tempestuosas. Além disso, as movimentações dos ventos marcam as transições ocorridas no enredo, como formas de anunciar uma nova fase, destacando-se três passagens em especial.

A primeira se refere à morte do pai de Catherine, o sr. Earnshaw, momento que marca a primeira separação de Cathy e Heathcliff, após do filho mais velho, Hindley Earnshaw, afastá-los, ao assumir a função de proprietário da residência: “Morreu em paz, em uma noite de outubro, sentado em sua poltrona ao lado da lareira. Um vento forte rondava a casa uivando pela chaminé. Parecia feroz, como se anunciasse uma tempestade, [...]” (Brontë, 2021, p. 63). Com a morte de Earnshaw, a educação das crianças é negligenciada e, dessa maneira, estas incorporam a rusticidade do ambiente. A segunda passagem se refere à fuga de Heathcliff, o qual, após sentir-se rejeitado por Catherine ao aceitar se casar com Edgar Linton, fica desaparecido por anos até retornar, de forma misteriosa, rico e sedento por vingança: “O vento varria com violência, e os trovões e raios retumbavam no céu; a fúria da intempérie rachou uma árvore na lateral da casa, fazendo tombar um galho imenso no telhado, que derrubou parte da chaminé e arremessou com estrondo pedras de fuligem para lareira da cozinha” (Brontë, 2021, p. 107).

Por fim, com a morte de Catherine, todas as demais personagens são afetadas, incluindo a próxima geração de moradores, as quais vivem às margens das transgressões do passado: “De noite, o tempo virou: o vento pôs-se a soprar do sul para o nordeste, trazendo, primeiro chuva, depois neve. No dia seguinte, custávamos a crer que tínhamos tido três semanas de verão” (Brontë, 2021, p.203). No que tange as passagens citadas e a representação dos ventos, percebe-se que suas aparições e a violência das tempestades que carrega, constituem os desdobramentos marcantes da narrativa. Considera-se, então, dizer que os ventos transcrevem as personagens, antecipando as consequências de suas ações, que são marcadas pelo impulso, orgulho, crueldade e destruição.

Salienta-se, dessa forma, uma atmosfera sobrenatural e mística ao se apresentar uma força que pode, não somente moldar e modificar as estruturas daquele local, como também a vida dos habitantes sujeitos a sua agitação. Isso posto, os ventos, ambientados de forma franca, articulam-se com o discurso realizado de forma direta pelo narrador, fomentando a imagem do



sublime ao não fornecer reflexões e uma postura ao seu respeito, de modo a representar algo que fuja a racionalidade.

Ademais, outro elemento, o qual está inserido em meio a natureza tempestuosa, merece destaque: a casa. Assumindo as características da escrita gótica do século XIX, o romance apresenta a casa se distanciando da ideia de um espaço como lar e proteção, mas de fomento dos medos e aflições, que são acrescidos com o passar dos tempos e gerações. Dito isso, nota-se a casa como uma projeção cíclica do interior dos seres que nela habitaram, no caso, de suas culpas, medos, ansiedades e horrores, sentimentos que também serão herdados pelos próximos moradores.

A temática Gótica em que os pecados do pai despontam em seus descendentes, é manifestada nas representações da ilegitimidade e brutalidade da autoridade paterna, da repetição de eventos e da duplicação de figuras e nomes em sucessivas gerações. A tirania doméstica de Earnshaw, a selvageria de Hareton, a falta de masculinidade de Linton e Heathcliff, e a energia de Catherine são todas duplicações deslocadas de papéis e características da geração anterior. [...] O relacionamento entre Heathcliff e Catherine é o mais poderoso exemplo de duplicação: um constituindo a imagem narcisista do outro, do próprio eu unificado (Botting, 2005, p. 84, trad. nossa)¹⁰.

Como já citado, o Morro dos Ventos Uivantes é o nome da residência em que se dão grande parte dos acontecimentos e, já pelo nome que recebe, é possível observá-la como uma extensão da própria natureza que a cerca, adquirindo, de certa forma, vida própria e se comportando como uma personagem. A casa é pertencente aos Earnshaw, uma família antiga que perdura desde o fim da era medieval, estabelecendo uma longa linhagem: “Antes de cruzar a soleira da porta, detive-me por um momento para admirar a profusão de entalhes grotescos que ornavam a fachada, sobretudo acima da porta principal. Entre grifos arruinados e menininhos impudicos, distingui a data de “1500” e o nome “Hareton Earnshaw.” (Brontë, 2021, p. 22, grifos do autor). Logo, suas ruínas remetem ao passado e a degradação medieval que ainda perduram e influenciam a vida de quem a habita.

Seu interior é ambientado de modo a representar a anatomia de sua construção, ou seja, mostra-se como uma casa sem revestimento e qualquer tipo de material que disfarce suas estruturas, assim como seus moradores. Ela se assume como uma entidade que aprisiona e controla as personagens, como se estas estivessem amaldiçoadas a permanecerem em seus

¹⁰ No original: “The Gothic theme that the sins of the father are visited on the offspring is manifested in the representations of the illegitimacy and brutality of paternal authority, the repetition of events, and the doublings of figures and names in successive generations. Earnshaw’s domestic tyranny, Hareton’s wildness, Linton Heathcliff’s unmanliness and Catherine’s energy are all displaced duplications of the roles and characteristics of the previous generation. [...] The relationship between Heathcliff and Cathy is the most powerful example of doubling: one constituting the others narcissistic image of his or her own unified self.”



domínios, mesmo após a morte, compartilhando e participando de sua deterioração. No romance, observa-se a degradação de Isabella Linton, anteriormente alegre e cercada de cuidados, depois de seu casamento com Heathcliff. A personagem é ambientada assim como a casa de forma reflexa, demonstrando que o desmazelo se estende de apenas uma condição do lugar para o âmago de suas estruturas:

A sala, que outrora exibia seu quinhão de aconchego, estava em estado lastimável. Confesso que, se estivesse no lugar dela, teria ao menos varrido o chão e tirado o pó das mesas. Mas era como se já estivesse contaminada pelo arraigado espírito de desleixo impregnado naquela casa. Seu rosto estava pálido e sem vida, e o cabelo, desarrumado, com algumas madeixas soltas e outras presas em desalinho no alto da cabeça (Brontë, 2021, p.172).

Entre as personagens, Catherine é caracterizada como a mais afetada pela casa, seja em vida como em morte. Enquanto criança, estabelece uma relação próxima à natureza, brincando e correndo pelos campos e charnecas, situação que se modifica após seu casamento, quando a culpa e o arrependimento se tornam constantes em seu interior. Uma das razões se deve a sua escolha por se casar com Edgar Linton, devido a sua fortuna, contrariando seus sentimentos por Heathcliff. Sua personalidade, antes selvagem e livre, é mascarada quando se muda de sua casa, o Morro dos Ventos Uivantes, para a Granja de *Thrushcross*, residência dos Lintons.

Diversos episódios estranhos ocorrem a partir da mudança de Catherine, colocando em jogo as possibilidades de os acontecimentos serem reais ou ficarem no plano da loucura. A personagem apresenta delírios e passa a desejar e sonhar em retornar para a sua casa. Cathy tem alucinações e presságios de sua morte, que se confirmam posteriormente, além de adquirir, gradualmente, uma aparência física fantasmagórica ainda em vida, retomando superstições e crenças que fogem à racionalidade. Pouco antes de sua morte, Catherine já parecia habitar o além, visualizando espíritos do passado que a rondava, além de sua antiga casa: “[...] sua aparência mudara drasticamente, mas quando estava serena exibia uma beleza etérea. O brilho dos seus olhos dera lugar a uma suavidade sonhadora e melancólica, e eles não pareciam mais fixar os objetos ao seu redor; perdidos em um longínquo horizonte, era como se contemplassem algo para além deste mundo” (Brontë, 2021, p. 186).

Com a morte de Cathy, o romance ganha contornos mais claros de sua escrita gótica, pois a loucura e frenesi das personagens atinge seu apogeu, assim como o aumento das recorrências de supostas aparições espectrais. No entanto, no início da narrativa, o desenvolvimento de uma postura sobrenatural já é delimitado durante a descrição do sonho de



Lockwood, possivelmente influenciado pelo contato com antigos objetos e livros que pertenceram a garota, sonha com Catherine ainda criança:

[...] Atravessei meu punho pela vidraça com um soco e estiquei o braço para apanhar o galho inconveniente. Mas, em vez de um ramo seco, meus dedos se fecharam na mãozinha gelada de uma criança. Tentei recolher meu braço, mas a mão o segurava com força. Ouvi então uma voz melancólica, suplicando entre soluços: “Deixe-me entrar, deixe-me entrar.”. “Quem é você?” perguntei, lutando para soltar meu braço. “Catherine Linton” respondeu a criatura, em voz trêmula (por que eu guardei o nome Linton? Lera *Earnshaw* vinte vezes mais). “Estava perdida na charneca, mas agora voltei para casa!” (Brontë, 2021, p. 45, grifos do autor).

Apresentado inicialmente como apenas um sonho, ao final do livro esta questão é colocada em dúvida, pois são descritas diversas outras sugestões de aparições e acontecimentos considerados estranhos. Essa sensação se expande com Heathcliff, o qual, após a morte de Catherine, também enlouquece com o passar dos anos. Retornando após seu misterioso desaparecimento, Heathcliff busca vingança contra todos aqueles que o desprezaram, tomando o Morro dos Ventos Uivantes para si e se tornando proprietário. Dessa forma, a casa apresenta-se como um tormento para a personagem, servindo como palco para as memórias de sua amada e também das almas que lá rondam.

Sua obsessão por Catherine o faz tomar atitudes questionáveis e irracionais, associando-se às ruínas de sua residência e as transmitindo para os demais que lá habitavam, como apresentado no caso de Isabella Linton. No entanto, deve-se destacar que sua deterioração é consumida no interior de seu ser, tendo em vista que, ao se vingar, busca manter sua aparência melhor do que as ruínas exteriores de sua casa. Com o desenvolvimento de sua dor no romance, retoma-se as aparições do fantasma de Cathy, como ocorreu no início do romance, tendo em vista o fato de que Heathcliff se diz atormentado pela presença de sua amada: “Ela é quem me perturba, dia e noite, há dezoito anos... Sem descanso, sem remorsos [...]” (Brontë, 2021, p. 317).

A própria Catherine, momentos antes de sua morte, amaldiçoou Heathcliff, dizendo que nunca o deixaria em paz, mesmo em um mundo pós vida. Situações consideradas macabras e motivadas por sua loucura são desenroladas, sendo uma das mais memoradas do romance a tentativa de Heathcliff de desenterrar Catherine de seu túmulo e a sensação de que o fantasma de sua amada estivesse ao seu lado sobre a terra:

No dia em que ela foi sepultada, nevou. De noite, fui ao cemitério. O local estava tão sombrio quanto o inverno, e completamente deserto.” [...] “Sozinho, ciente de que a única coisa a nos separar eram alguns palmos de terra, pensei comigo mesmo: Hei



de tê-la em meus braços novamente! Se estiver fria, culparei o vento do norte e fingirei que seu corpo inerte está apenas adormecido.’ “Peguei a pá na cabana de ferramentas e comecei a cavar com toda a minha força até alcançar o caixão. Continuei o serviço com as mãos e senti os parafusos cederem na madeira. Estava prestes a alcançá-la quando tive a impressão de ouvir alguém suspirar lá de cima, na beira da sepultura, como se debruçado sobre mim. [...] Ouvi então outro suspiro, desta vez, bem próximo à minha orelha. Senti um hálito quente atravessar o vento gélido. Sabia que não tinha ninguém de carne osso por perto, mas, assim como percebemos um vulto se aproximar no escuro sem que possamos distingui-lo perfeitamente, tive certeza de que Cathy estava lá: não enterrada, mas na beira da sepultura (Brontë, 2021, p. 318).

Além disso, mesmo após passados quase vinte anos de sua morte, o corpo de Catherine ainda se demonstrava intacto, não mostrando sinais de decomposição: “Deixe-me lhe contar o que fiz ontem! Pedi ao coveiro, que cavava a sepultura de Linton, para remover a terra sobre a tampa do caixão dela e o abri. Cheguei a pensar, por um momento, que não sairia dali nunca mais. Quando vi o rosto dela novamente... Ele continua igual!” (Brontë, 2021, p. 316). A sensação de que o fantasma de Cathy espera por seu amado é concretizada, como uma busca ao passado livre e selvagem ao lado de Heathcliff e sua materialização em um mundo pós vida. Portanto: “Os fantasmas do romance são um efeito da internalização da tradição romântica tanto em nível social quanto individual. [...] Esses acontecimentos estranhos na história são, como os efeitos da história em Lockwood, sinais do retorno de um mundo perdido” (Botting, 2005, p. 85).¹¹

Considerando as passagens citadas, a construção do ambiente gótico no romance não se vale apenas da descrição do espaço puramente denotado, pois, ao se associar às personagens, as questões psíquicas também ganham destaque. Dessa forma, sua estruturação também se vale dos embates formados entre a razão e loucura, como também da tênue divisão entre crer se os acontecimentos se dão na linha do real ou do imaginário. Ao concretizar dúvidas e não oferecer explicações para estas, atinge-se o ponto sublime da relação existente entre Catherine e Heathcliff ao final do romance:

Anoitecia e eu andava para a Granja. Era uma noite escura, e um trovão ameaçador prenunciou o temporal. Ia dobrando a encruzilhada do Morro quando encontrei um garotinho com uma ovelha e dois Carneiros. Vendo que chorava muito, imaginei que os carneiros fossem arredios e ele tivesse com dificuldades para guiá-los. “O que houve rapazinho?”, perguntei. “Heathcliff está logo ali com uma mulher”, choramingou, “e não tenho coragem de passar por eles”. Não vi nada, mas não só o menino como também seus animais se recusavam a avançar. Disse-lhe que contornasse o caminho e pegasse a estrada mais abaixo (Brontë, 2021, p. 363).

¹¹ No original: “The ghosts of the novel are an effect of the internalization of a Romantic tradition on a social rather than individual level. [...] These uncanny effects in the story are, like the effects of the story on Lockwood, signs of the return of a lost world.”



A ambientação oblíqua oferece uma delimitação do caminho noturno e tempestuoso para a Granja, percorrido pela narradora Nelly Dean. Aqui mostra-se uma possível aparição dos fantasmas de Cathy e Heathcliff, juntos novamente graças à morte, dividindo a liberdade de vagar pelas charnecas e a impossibilidade de seus espíritos abandonarem este local. Ademais, ao percorrer seu trajeto, a narradora destaca a presença de uma encruzilhada para se chegar ao Morro do Ventos Uivantes, local que, principalmente ligado à noite, é utilizado por diversas narrativas, sejam de caráter gótico como presentes na cultura popular, como palco de acontecimentos considerados extraordinários.

A importância simbólica da encruzilhada é universal. Liga-se à situação de cruzamento de caminhos que a converte numa espécie de centro do mundo. Pois, para quem se encontra numa encruzilhada, ela é, nesse momento, o verdadeiro centro do mundo. Lugares epifânicos (i.e., aqueles onde ocorrem aparições e revelações) por excelência, as encruzilhadas costumam ser assombradas por gênios (ou espíritos), geralmente temíveis, com os quais o homem tem interesse em se reconciliar. [...] É, igualmente, um lugar de passagem de um mundo a outro, de uma vida a outra - passagem da vida à morte (Chevalier, Gheerbrant, 2000, p. 367).

Desse modo, a encruzilhada, como caminho e entrada para a casa, demarca uma separação desta para as demais partes da região, dotando-a como um mundo em si. Logo, a solidão, a rusticidade e todos os aspectos que o constituem, influenciam e são influenciados pelos que atingem seus domínios, assim como caracteriza e é caracterizado. A natureza e a casa unem-se às personagens, demonstrando a relevância desse elemento narrativo para a constituição da narrativa como um todo.



2 O PROCESSO ADAPTATIVO E INTERMIDIÁTICO ENTRE AS OBRAS DE EMILY BRÖNTE E KATE BUSH

2.1 Intermedialidade e Adaptação

É notória a busca de estímulo e inspiração por parte do ser humano para a (re)criação de diversos aspectos de sua realidade, seja por meio da observação do meio natural quanto das próprias manifestações artísticas e tecnológicas criadas por este mesmo. Isso pode ser feito a partir da combinação de diferentes “materialidades”, sejam físicas ou técnicas, as quais podem produzir signos. Entra-se, assim, na Intermedialidade, termo cunhado, de certa forma, recentemente, tendo em vista ser um fenômeno que detém ocorrências desde tempos remotos e nas mais variadas formas. O conceito se relaciona a possibilidade de aproximação de mídias, o qual, ao ser definido por Claus Clüver, “implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar fronteiras” que separam as mídias” (Clüver, 2011, p. 6).

Desse modo, entendendo esse processo como uma troca de conjuntos de signos por outros, o teórico, visando contextualizar de maneira mais elaborada o que vem a ser a intermedialidade, procura discorrer acerca de mídia, tendo em vista a ligação estabelecida entre estes conceitos. Diante do grande número de definições que buscam explicar o que são as mídias, Clüver recorre, inicialmente, ao seu uso relacionado à comunicação, apontando-as como:

Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre os seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais. [...] Essa formulação fala da transmissão como um processo dinâmico que envolve a produção e a recepção de signos por seres humanos como emissores e receptores (Clüver, 2011, p. 6).

Logo, são mistas as formas englobadas pelas mídias, abrangendo elementos verbais, visuais, performativos, auditivos e móveis, enquadrando não somente a televisão, o rádio e outras esferas já convencionadas, mas também a publicidade e os diversos modos de artes existentes. O teórico opta por denominar as configurações midiáticas de “textos”, pois podem ser consideradas: “como uma estrutura sígnica - geralmente complexa” (Clüver, 2006, p. 15). Além disso, ressalta-se que a mídia transmitida, ou seja, o texto, é sustentada a partir de sua materialidade, sendo suas características internalizadas por meio de um ato espontâneo de contato e interação com esta.



As mídias fazem parte da cultura e, dessa forma, suas características e as fronteiras que determinam são firmadas por meio de convenções estabelecidas socialmente e podem se modificar com o passar do tempo. No entanto, deve-se frisar que as demarcações não são estanques, permitindo expandir o estudo de diversas formas artísticas e textuais. Assim, considerando a intermedialidade como uma forma de extrapolar os limites midiáticos, Irina Rajewsky (2013) propõe três subcategorias que podem auxiliar as análises voltadas para as interações realizadas entre as mídias: a combinação de mídias, as referências intermidiáticas e a transposição midiática.

A primeira subcategoria, referente à combinação de mídias, diz respeito a união de mídias distintas e está presente em grande parte das formações culturais, marcadas pela presença das mídias plurimidiáticas, ou seja, a presença de mídias diversas no interior de uma, como ocorre no cinema. Além disso, em meio a essa subcategoria, há a presença de configurações midiáticas de textos mixmídia, multimídias e intermídia ou intersemiótico. “Um texto multimídia compõe-se de textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (Clüver, 2006, p. 19). Já em relação aos textos intermídias, serve-se de “dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (Clüver, 2006, p. 20).

Ademais, direcionando o olhar para a segunda subcategoria, as referências intermidiáticas, observa-se a presença de textos, composto de uma só mídia, que podem aludir a textos específicos, de forma a evocar características marcantes de sua composição. Trata-se, deste modo, de aspectos intertextuais os quais podem envolver mídias plurimidiáticas e destacam a constante troca de referências em meio às mais diversas mídias. Clüver (2011) inclui em seus estudos o conceito de écfrase que se trata de uma forma de referência intermidiática composta por representações verbais e é definida como: “A representação verbal de um ou vários textos reais ou fictícios compostos em sistemas sónicos não-verbais” (Clüver, 2011, p. 18).

A terceira e última subcategoria alude a questão da transposição midiática, esta entendida como:

a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme, etc.) ou de seu substrato em outra mídia. Essa categoria é uma concepção de intermedialidade “genética”, voltada para a produção; o texto ou o filme “originais” são a “fonte” do novo produto de mídia, cuja formação é baseada num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermidiático (Rajewsky, 2012, p. 24).



Assim, tem-se a passagem de uma transmutação de mídia, esta que depende das condições materiais e as convenções abarcadas pelos textos. Esse processo enquadra o conceito de adaptação, esta que ocorre: “normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), sendo que o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.)” (Clüver, 2007, p. 18).

A pluralidade de mídias engloba os mais diversos produtos culturais, os quais podem ser transformados ou adequados mediante à influência que exercem em si mesmos, ou seja, as formas textuais expressas nas mídias podem ser adaptadas, de forma a atender os anseios e desejos de alguém sobre uma determinada obra. Tendo em vista a vasta gama de abordagens midiáticas em que são expressas as mais diferentes formas de arte, observa-se que o processo de Adaptação não é restrito e pode tomar forma em diferentes realizações cotidianas e, até mesmo, no que se mostra excepcional. Devido às inúmeras possibilidades em se adaptar, são criados diversos questionamentos e caminhos que devem ser estabelecidos mediante fundamentação de uma análise que contemple os aspectos da adaptação.

Linda Hutcheon, em seu livro *Uma teoria da Adaptação* (2013), procura debater acerca das particularidades que rodeiam o termo Adaptação, o qual pode ser visto como processo ou como produto, e estabelece seis questionamentos essenciais para compreender a teoria: O que?; Quem?; Por quê?; Como?; Onde? e Quando?. Antes de responder tais questionamentos, primeiramente, torna-se substancial entender como “abordar as adaptações como adaptação”, entendendo-a como: “repetição, porém repetição sem replicação” (Hutcheon, 2013, p.28) e quebrando a noção de que a fidelidade deve servir de parâmetro para o julgamento do produto originado do processo adaptativo.

Ao tratar de uma perspectiva da Adaptação como um produto formal, Hutcheon (2013) a define como uma transposição, ou seja, pelo deslocamento de determinados elementos de uma ou mais obras para outra. Essa transferência não ocorre de modo idêntico e literal e, deste modo, pode envolver a reformatação das informações - adicionando, retirando ou modificando - para atender às novas necessidades a depender da especificidade das mídias de suporte. Deste modo:

Essa “transcodificação” pode envolver uma mudança de mídia (de um poema para um filme) ou gênero (de um épico para um romance), ou uma mudança de foco e, portanto, contexto: recontar a mesma história de um ponto de vista diferente, por exemplo, pode criar uma interpretação visivelmente distinta. A transposição também pode significar uma mudança, em termos de ontologia, do real para o ficcional, do



relato histórico ou biográfico para uma narrativa ou peça ficcionalizada. (Hutcheon, 2013, p. 29)

Ao considerar a Adaptação como processo, deve-se considerar mais aspectos referentes a dois sentidos possíveis tanto em um processo de criação quanto em um processo de recepção. No primeiro caso, a criatividade ganha espaço em meio aos atos de (re-)interpretação e (re)criação, podendo ocorrer de forma a apropriar e recuperar um texto. Em relação ao segundo caso, destaca-se a experimentação do produto por meio de reminiscências intertextuais de uma determinada obra. Isto posto, ao lançar o olhar para a adaptação como processo, é possível entendê-la como texto em si, diferenciando-se daquilo que Hutcheon (2013) classifica como “texto adaptado” e a reconhecer como: “derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária - ela é a própria coisa palimpséstica” (Hutcheon, 2013, p. 30).

São destacadas as possibilidades de incluir a análise do envolvimento das pessoas com as adaptações, pautando-se por meio de três modos de engajamento, os quais possuem características próprias. O primeiro se refere ao “contar” e pode ser exemplificado por meio de romances e demais narrativas, envolvendo os processos de imaginação, toque, leitura, articulação e ou comunicação, além de revelar maior autonomia por parte de seu tempo e duração. Já o segundo modo se refere ao “mostrar”, no qual há a percepção direta e sensorial do texto, como visto em filmes, teatros e *videoclipes*. O terceiro e último pode ser visualizado em *videogames* e, até mesmo, em parques temáticos, nos quais impera o modo “interagir” que permite uma imersão instantânea e corporal com a mídia.

Após esboçar um panorama acerca de algumas propriedades da adaptação, Hutcheon desenvolve respostas aos questionamentos citados anteriormente, iniciando-se pelo “O que?”. A pergunta de “o que adaptar?” está intrinsecamente ligada às formas assumidas, tendo em vista que a mudança de forma retoma os debates relativos à hierarquia de mídias, as quais se movimentam em meio aos modos de engajamento. Logo, são inúmeras as possibilidades em se transpor obras, porém, possibilidades estas que, relacionando-se aos modos de engajamento, podem ser categorizadas em três grupos.

O primeiro grupo se refere a passagem do “contar para o mostrar”, ou vice-versa, considerada uma das mais recorrentes formas de “transcodificar” as obras, é marcada pela passagem de meios impressos para o performativo, como acontece na adaptação de filmes, peças, *videoclipes*, entre outros, assim como, no caso contrário, a romantização baseada em *performances*. Em seguida, a autora apresenta a transformação do “mostrar para o mostrar”, sendo marcada pela performance e a sua passagem para um segundo tipo performático, levando



em conta que nem todas as maneiras do mostrar funcionam do mesmo modo, como percebido nas diferenças existentes entre as convenções encontradas no conjunto de suportes encontrados em meio ao audiovisual. A última forma se refere a mudança do interagir para o contar ou mostrar, que também pode se dar de modo contrário, e envolve a participação e a ação do usuário, como na realização de filmes a partir de jogos e, até mesmo, na criação de parques temáticos inspirados em séries fantásticas.

Ademais, dando prosseguimento, Hutcheon procura debater acerca de “Quem irá adaptar?” e “Por quê?”, questionamentos estes, que se ligam a figura do adaptador ou, quando estamos diante de uma mídia audiovisual, podemos dizer adaptadores. A (re-) interpretação e a (re-) criação são posturas as quais devem ser tomadas a partir das escolhas de quem irá trabalhar com o texto adaptado, contando com intervenções que tornem o produto como uma obra em si. A obra carrega traços das decisões realizadas em diversos contextos e podemos compreendê-los por meio dessas escolhas que, por vezes, não estão explícitas em meio ao texto.

[...] o adaptador é um intérprete antes de tornar-se um criador. Mas a transposição criativa da história de uma obra adaptada e seu heterocosmo está sujeita não apenas às necessidades de gênero e mídia, conforme explorado no segundo capítulo, mas também ao temperamento e talento do adaptador, além de seus próprios intertextos particulares que filtram os materiais adaptados (Hutcheon, 2013, p. 123).

Tendo em vista o adaptador enquanto intérprete, suas intenções se mostram produtivas para entender o porquê de se adaptar aquele determinado texto, além de servir como guia para o processo de adaptação. Assim, Hutcheon (2013, p. 28) declara que o desejo em se adaptar uma ou mais obras podem ir desde provocar questionamentos, homenagens e, até mesmo, apagá-las. Para isso, devem ser levados em conta uma variedade de motivações que podem moldar a forma com que a adaptação será realizada, como: o lucro comercial a ser gerado, as prováveis restrições legais e judiciais as quais estão submetidas, ganhar respeitabilidade e capital cultural, além da própria influência das motivações pessoais, estéticas, políticas e condicionadas historicamente, assumidas durante o processo.

Em sequência, a autora discute a indagação de “Como adaptar?”, esta que pode assumir diferentes caminhos a depender de um público conhecedor ou não da adaptação enquanto adaptação. Esta perspectiva pode interferir em como será realizada, experienciada e, até mesmo, na escolha do texto que será adaptado, pois:

Se não sabemos que o nosso objeto é de fato uma adaptação, ou se não estamos familiarizados com a obra específica que é adaptada, simplesmente vivenciamos a adaptação como viveríamos uma obra qualquer. No entanto, para experienciar



uma adaptação como adaptação, como visto, precisamos reconhecê-la como tal e conhecer seu texto adaptado, fazendo com que o último oscile em nossas memórias junto com o que experienciamos (Hutcheon, 2013, p. 166).

Dito isto, ao escolher estabelecer uma relação “nostálgica” entre o texto adaptado e a adaptação como produto, o adaptador cria uma perspectiva entre o público, na qual estão determinados desejos em sua recepção. Vários fatores podem condicionar as expectativas dos espectadores, como gênero, mídia, se a obra pertence ao cânone, dentre outros. Logo, pode-se dizer que os modos de engajamento também influenciam na maneira de aproximação com a obra, pois as formas de contar, mostrar e interagir operam de maneiras diferentes na consciência do público, exigindo “seus próprios processos de descodificação” (Hutcheon, 2013, p. 178).

O adaptador deve refletir acerca dos aspectos que rodeiam os diferentes modos, considerando a forma que pretende envolver o público nas mais diferentes formas de imersão, sendo de forma imaginativa, visual e física. Além disso, Hutcheon destaca também que a depender das escolhas realizadas, da mesma forma que o texto adaptado gera expectativas, a adaptação pode criar e influenciar a um novo olhar para este texto usado como inspiração. Dessa forma, são geradas inúmeras possibilidades de experimentações, podendo expandir, apagar e modificar a percepção do público em relação a uma ou outra obra, seja esta realizada por uma adaptação intermediária, como também, presente dentro de uma mesma mídia.

Ao atentar que a arte pode variar conforme a sociedade e cultura a qual ela surge e pertence, Hutcheon (2013) traça um plano de discussão acerca de seus dois últimos questionamentos: “Onde?” e “Quando?”. A resposta alcançada se liga à forma que a adaptação “pertence” a um determinado contexto, pois um texto pode mudar na medida em que os contextos que o abarca evoluem e se modificam. Deve-se compreender que tanto a adaptação como produto quanto como processo estão ligadas pelo contexto, já que podem ser afetadas as suas formas de criação e recepção.

Conforme Malcolm Bradbury sugere, mesmo sem qualquer atualização temporal ou alterações no cenário nacional ou cultural, não é preciso muito tempo para que o contexto modifique o modo como uma história é recebida. Tanto o que é (re)enfatizado quanto - mais importante ainda - o modo como uma história pode ser (re)interpretada são passíveis de mudanças radicais. Uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto - um tempo e um espaço, uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio (Hutcheon, 2013, p. 191-192).

Os modos de engajamento também estão inseridos em meio a um cenário contextual, porém não representam fatores significativos para condicionar o contexto e, por isso, devem ser recorridos as instâncias ligadas ao lugar, a mídia e o tempo, este último que, além de mudar o



significado, pode funcionar como apagamento. Hutcheon (2013, p. 202) complementa que as adaptações interculturais carregam pontos complexos de discussão e utiliza o termo “Indigenização”, advindo da antropologia, para levantá-los. O conceito diz respeito a uma acomodação cultural, na qual os adaptadores exercem o controle do texto a ser adaptado, escolhendo o que querem transplantar de uma certa cultura para a sua própria.

A transculturação é um processo recorrente em meio às adaptações, especialmente quando levado em conta o local onde o processo e produto adaptativo ocorrerá e, também, quando. No entanto, esse processo não se estabelece restrito apenas à mudança de ambiente, pois: “mesmo dentro de uma única cultura, as mudanças podem ser tão grandes que talvez devam, de fato, ser consideradas transculturais num nível local” (Hutcheon, 2013, p. 199). Logo, como dito anteriormente, os contextos de criação e recepção de um texto podem ser alterados diante de fatores que estão presentes em meio de uma sociedade, assim como de uma mesma sociedade.

Dessa forma, após o estabelecimento de um amplo caminho de debate acerca do termo “Adaptação”, torna-se possível compreendê-lo não como apenas uma forma de repetição, expandindo os horizontes para enxergá-la como uma obra em si. “Evoluindo através da seleção cultural, as histórias viajantes adaptam-se a culturas locais, do mesmo modo como as populações de organismos adaptam-se a ambientes locais” (Hutcheon, 2013, p. 234). Disto isso, o estudo de termos como Intermidialidade e Adaptação são necessários para que seja possível compreender os encontros midiáticos e artísticos que rodeiam as mais diversas culturas e, com as novas evoluções, expandem-se cada vez mais.

2.2 Particularidades da Mídia Videoclipe

O videoclipe pode ser apontado como uma forma de mídia que acompanha o desenvolvimento das tecnologias audiovisuais criadas ao longo dos tempos. Para entender seu papel e popularização, primeiro se faz necessário retroceder ao século XX e às tentativas de sincronização de vídeo e som no cinema mudo, em que as obras cinematográficas eram acompanhadas de partituras musicais. A escolha das músicas para os filmes acontecia a partir das imagens representadas em cena, diferindo do atual sistema de estruturação do videoclipe. A introdução do cinema falado se iniciou com o filme *O cantor de jazz* (1927) e a fusão entre imagem e música, diante de um olhar mais sinestésico, deu-se com a realização do filme *Fantasia* (1940) dos estúdios Disney nos anos 40, no qual as ações e movimentos das ilustrações ocorrem de acordo com a música executada.



A partir de então, novas formas de união entre música, imagem e vídeo surgiram, expandindo-se de uma esfera do cinema para a o meio popular. Um importante meio de divulgação massiva foi a televisão e a criação de programas voltados para a exibição de performances musicais. No entanto, antes mesmo da popularização através da televisão, outras formas de reprodução já circulavam na sociedade, tendo em vista que:

A articulação entre as canções e a escolha direta do público veio se sedimentar na metade da década de 40, com o que Raúl Durá-Grimalt chamou de “vitrolas de fichas visuais”, objetos comuns em bares nos Estados Unidos, onde era possível visualizar números musicais em preto e branco a partir da inserção de moedas. As “vitrolas de fichas visuais” eram um aprimoramento das famosas jukeboxes e continham, efetivamente, um projetor de “diferencial”. Imagens de pés dançantes fundiam-se com cenas de trompetistas e um artista virou uma espécie de símbolo das “vitrolas de fichas visuais”: Bing Crosby (Soares, 2004, p. 14-15).

Mediante a popularização e o maior acesso por parte do público das performances, os próprios artistas procuram realizar produções vídeo musicais, visando divulgar não apenas a música, mas, também, a própria imagem enquanto artistas. Logo, em meados dos anos 1960, popularizou-se a realização de vídeos experimentais que buscavam destacar uma estética, tendo em vista a “[...] disseminação do sistema portátil de captação de imagem e do uso, cada vez mais frequente, do vídeo-tape pelas emissoras de televisão” (Soares, 2004, p. 16). Produções como o filme *A Hard Day's Night* (1964), dirigido por Richard Lester, conta com diversas performances dos Beatles que, mais tarde, seriam consideradas como uma forma primitiva de videoclipe; e também *Live at Pompeii* (1972), dirigido por Adrian Maben, o qual demonstra uma apresentação do grupo Pink Floyd nas ruínas da cidade de Pompéia, mas que não apresenta público.

Ademais, foi nessa época em que a produção de videoclipes fora realizada visando a divulgação da música enquanto um produto, sendo o responsável por esta guinada o clipe de *Bohemian Rhapsody* (1975), da banda Queen. Assim, com a impulsão das vendas geradas, abriram-se margens para a criação de canais que funcionassem especialmente para a transmissão de vídeos musicais durante toda sua programação. Foi nesse contexto que, mais tarde nos anos 80, surge a Music Television (MTV), canal de amplo acesso e popularidade, especialmente para as camadas mais jovens da população, o qual acabou por impulsionar e chamar a atenção para a produção massiva de videoclipes. Artistas como Madonna, Michael Jackson, Britney Spears, entre outros, fizeram história com a produção de videoclipes que viriam a dar forma a estruturação moderna de sua produção.



Deste modo, em se tratando de sua produção estética, o videoclipe sintetiza cenário(s), performance(s), componentes textuais secundários, dentre diversos outros elementos constituintes e que podem variar de acordo com a imagem do artista que o produz, gerando, já de antemão, uma determinada expectativa do público. Sua formação enquanto obra pode seguir diferentes finalidades e significações:

[...] ora considerados como um gênero audiovisual do domínio do entretenimento, de natureza eminente publicitária, não raro assumindo uma compleição artística. Isto é, o clipe não apenas opera para a autopromoção mercadológica (da imagem) do/a artista e seus 'produtos', mas também promove, muitas vezes, a função estética de uma 'obra de arte' audiovisual - algo ainda mais usual nos vídeos contemporâneos (Mozdzinski, 2013, p. 105).

De todo modo, independentemente de seu intuito, o videoclipe é caracterizado pela passagem frenética de imagens, em meio ao processo de montagem e edição pelo qual o vídeo é submetido. Ele carrega características do cinema, como o uso de efeitos especiais, narrativos e interpretativos, porém transportando-os para o cenário musical. Entra-se então no campo das mídias audiovisuais, porém respeitando os limites impostos pela música para sua produção, tendo em vista que:

O videoclipe se situa como um desdobramento da performance da canção popular massiva, uma vez que integra a cadeia de produção de sentido que articula o sonoro e o visual, sendo "regido" por uma sistemática de construção de imagens que opera com signos visuais "inseridos" na canção e segundo pressupostos das próprias performances apresentadas (Janotti Júnior, Soares, 2008, p. 102).

Dessa forma, pode-se afirmar que o videoclipe se apresenta como uma obra multimodal, ou seja, nela estão inseridos diferentes textos, podendo se destacar a presença de textos verbais, componentes paratextuais, música, sons eventuais e imagens (Mozdzinski, 2013, p. 104). Além disso, agregando as análises estabelecidas por Claus Clüver (2006), não seria possível conceber a existência dos textos que compõem o videoclipe de modo separado, tendo em vista que seja a união destes que o torna como uma mídia integral e completa. Logo, o videoclipe pode ser classificado como um texto mixmídia, tendo em vista sua composição:

[...] pela união de um texto multimídia e de uma montagem de textos visuais: produzido para ter sua trilha sonora vendida separadamente (música e palavras: texto multimídia), o videoclipe contém também um caleidoscópio de videotextos visuais, que mostram os músicos num ambiente que se altera continuamente e, além disso, momentos narrativos, fragmentos de dança, cenas em ambientes externos e internos e (em medida crescente) efeitos visuais produzidos puramente por computador. [...] O fato de que o texto visual não é nem coerente nem auto-suficiente, não podendo,



consequentemente, ter existência separada, faz do videoclipe como um todo um texto mixmídia. (Clüver, 2006, p. 20)

Diante de uma estrutura formada por diversos constituintes, são tomados diversos caminhos para empreender análises do videoclipe enquanto material de estudo, tanto por ser considerado, de certa forma, uma mídia recente e a consequente escassez de material, quanto pelo equívoco tomado ao considerá-lo como uma mídia secundária e de valor diminuto. Para lançar luz à empreitada de analisar uma obra multifacetada, J. Rodriguez-López e J. I. Aguaded-Gómez (2013) propuseram uma metodologia de análise que busca contemplar os mais diversos elementos categóricos que compõem diferentes tipos de videoclipe.

Os teóricos dividem a realização da análise em três etapas, sendo estas: Segmentação, Análise Videográfica e Interpretação. Em se tratando da “Segmentação”, ela é considerada indispensável para a posterior análise das demais etapas, pois nela são priorizadas o estudo da sequência, ou seja, “o conjunto de planos que integram uma unidade argumentativa significativa” (Rodriguez-López, Aguaded-Gómez, 2013, p. 65, trad. nossa). A partir dela, tem-se a focalização na canção e letra, pois, é com base na observação destinada a ela que imagem e som podem ser trabalhados de maneira uniforme dentro da composição do videoclipe.

A segunda etapa, referente à “Análise videográfica”, está ligada aos códigos e signos presentes no vídeo musical e é realizada de acordo com uma divisão em três categorias. A primeira em uma Análise Formal, na qual se empregam da fotografia, de títulos, som, voz, jogos de câmera, montagens e os planos presentes. A segunda categoria de análise se refere a de Representação que se debruça na cena e tudo aquilo que nela está representado, como o mundo e seus cenários, as personagens e suas características, além de duas instâncias que se relacionam sendo o espaço e o tempo. A última categoria, denominada Análise de narração, compreende tanto elementos existentes quanto acontecimentos, sendo o primeiro relacionado às personagens e aos ambientes, enquanto o segundo ao ritmo na narração, sendo que “Distingue-se entre ações, provocadas por um agente animado e que podem ser definidas como comportamentos, funções ou atos; e eventos, quando o agente é um fator ambiental ou uma comunidade anônima” (Rodriguez-López, Aguaded-Gómez, 2013, p. 68, Tradução nossa)¹².

A etapa final de análise é denominada Interpretação e busca completar e ligar os resultados das análises anteriores, objetivando que quando em contato com o videoclipe consiga compreender sua organização como um todo. Ela possui um caráter subjetivo em razão de que,

¹² No original: “Se distingue entre acciones, provocadas por un agente animado y que pueden estar definidas como comportamientos, funciones o actos; y sucesos, cuando el agente es un factor ambiental o una colectividad anónima.”



a partir do olhar e do sentido dado pelo artista que produz o texto audiovisual, o pesquisador consiga enxergar sua própria visão analítica. Assim:

Esta fase de estudo propõe como seus objetivos compreender como se organiza o vídeo musical como um todo, através do exame das relações entre as partes e componentes do videoclipe, assim como propor padrões e funções desses elementos no interior da estrutura do vídeo musical. Se trata tanto de sintetizar como de explicar o objeto investigado a nível interno e a nível externo, sintetizando o seu contexto de produção. (Rodríguez-López, Aguaded-Gómez, 2013, p. 68, tradução nossa)¹³

Dessa maneira, a partir das considerações realizadas sobre o videoclipe e a exposição de uma metodologia, abrem-se caminhos para o seu uso enquanto um material de pesquisa completo de sentido e que pode refletir a produção cultural e artística integrante de uma sociedade. Sua criação e desenvolvimento acompanharam as diversas revoluções tecnológicas e culturais ocorridas e, até o momento, continua se reinventando.

¹³ No original: “Esta fase de estudio se propone como objetivos comprender cómo se organiza el vídeo musical como un todo, a través del examen de las relaciones entre las partes y componentes del videoclip, así como proponer patrones y funciones de dichos elementos en el interior estructural del vídeo musical. Se trata tanto de sintetizar como de explicar el objeto investigado a nivel interno y a nivel externo, concretando su contexto de producción.”



3 ANÁLISE

3.1 Análise da letra

Entende-se que a Literatura e a Música apresentam ligações desde às mais remotas eras, caminhando de acordo com as evoluções humanas e, por isso, estabelecendo novas maneiras de se associarem. Ao trabalhar essa relação intermediária, entra-se no campo da Melopoética, ou seja:

[...] do grego melos (canto) + poética. Visando à iluminação recíproca entre a literatura e a música, esse campo interdisciplinar, cujos esforços sistemáticos remontam ao século XVII, focaliza diferentes vertentes da aliança entre o discurso musical e o verbal. Inserem-se aí investigações sobre diversas formas de música cantada, como a canção, o lied, madrigais, cantatas, coros, baladas, a ópera, a masque inglesa e o Singspiel alemão (Oliveira, 2006, p. 323).

Considerando a capacidade comunicativa da canção, por meio da letra é possível tecer algumas de suas particularidades, pois o determinado discurso utilizado, juntamente a sua composição melódica indicam o tema, gênero e, frequentemente, as finalidades dadas a sua produção. Assim: “a relação entre letra e composição musical reafirma-se sempre como essencial, já que, sem a interação desses dois constituintes, não há propriamente música vocal, mas apenas fragmentos discursivos” (Oliveira, 2006, p. 326). Logo, no presente trabalho a análise da música *Wuthering Heights*, de Kate Bush será realizada inicialmente, para que tenha maior aprofundamento com o posterior estudos dos videocliques.

De forma geral, pode-se observar na letra da canção, o ponto de vista é direcionado de maneira subjetiva para Catherine. A personagem sofre pela ausência de seu amado Heathcliff. Observa-se a presença de termos que retomam um discurso direto estabelecido por Bush, enquanto uma representação de Cathy, aspecto marcado pela presença dos pronomes “eu”, “você” e “nós”. Já se delimita, então, a noção de transposição definida por Hutcheon (2013), tendo em vista que a adaptação foi realizada a partir de uma mudança de mídias, no caso em questão, de um romance para a música.

Devido a estrutura do romance, os sentimentos podem ser construídos de modo mais lento e, quando adaptados e transpostos para uma mídia diferente, em especial em se tratando do modo mostrar, como no caso do videoclipe e sua música, que possuem um tempo menor de desenvolvimento, são necessárias técnicas de intervenção. Enquanto processo, a adaptação para a letra focaliza de modo mais direto as sensações de melancolia, desespero e arrependimento, sofridas pela personagem, como visto na letra:



Morro dos ventos Uivantes

Lá fora nas charnecas tempestuosos
Nós rolariamos e cairíamos no gramado
Seu temperamento era como o meu ciúme
Ardente demais, ávido demais
Como você pôde me abandonar
Quando eu precisei te possuir?
Eu te odiei, eu te amei também
Sonhos ruins durante a noite
Eles disseram-me que eu perderia a luta
Deixo para trás meu morro, morro
Morro dos ventos uivantes
Sonhos ruins durante a noite
Eles disseram-me que eu perderia a luta
Deixo para trás meu morro, morro
Morro dos ventos uivantes
Heathcliff, sou eu, Cathy
Voltei para casa,
Estou com tanto frio
Deixe-me entrar por sua janela
Oh, fica escuro, fica solitário
Do outro lado, longe de você
Eu definho tanto, eu noto que o destino
Fracassa sem você
Estou voltando, amor
Cruel Heathcliff, meu único sonho
Meu único mestre
Por muito tempo eu vago pela noite
Estou voltando para o seu lado para consertar isso
Estou voltando para o meu morro, morro
Morro dos ventos uivantes
Oh, deixe-me ter
Deixe-me levar sua alma embora
Oh, deixe-me ter
Deixe-me levar sua alma embora
Você sabe que sou eu, Cathy
(Bush, 1978, tradução nossa)

Nos primeiros versos, já é perceptível uma característica fundamental que estabelece sua relação com o romance: a natureza. Há a retomada das charnecas, paisagem que marca o desenvolvimento da história e sua ambientação, além da representação como um local influenciado pelos ventos, os quais demonstram-se revoltosos. Do mesmo modo, na letra, Bush reitera, de forma oblíqua, os sentimentos conturbados das personagens, estes que, como os ventos, interpolam-se entre a liberdade de brincar e correr em meio a natureza e a tempestuosidade e destrutividade de sua força.

Lá fora nas charnecas tempestuosos
Nós rolariamos e cairíamos no gramado
Seu temperamento era como o meu ciúme



Ardente demais, ávido demais¹⁴

A visão de Catherine é destacada frente ao desaparecimento de Heathcliff, demarcando o sentimento de abandono. Além disso, a oscilação de sentimentos é retomada claramente e de forma direta, especialmente devido à sua construção gradual do romance. Nota-se também a presença de verbos indicando o passado das ações como visto anteriormente com “rolaríamos”, “cairíamos”, no futuro do pretérito e indicando a hipótese de situações que poderiam ter se concretizado no passado, além de “pôde”, “precisei”, “odiei” e “amei”, no pretérito perfeito como situações que ficaram no passado¹⁵. Dessa forma, já são apresentados indícios de que as personagens se encontram separadas e impedidas de viver seu amor e, até mesmo, o ódio.

Como você pôde me abandonar
Quando eu precisei te possuir?
Eu te odiei, eu te amei também¹⁶

A música já estabelece em si diversas características do gótico, entre elas destacam-se a presença da noite, dos sonhos, do misticismo e presságios. Os pesadelos de Catherine acerca de sua morte são concretizados, ou seja, a música gira em torno de um eu-lírico fantasma que remonta ao passado e à infância:

“Se eu fosse para o céu, Nelly, seria extremamente infeliz.” “Porque não merece estar lá”, respondi. “Todos os pecadores se sentiriam mal no céu”. “Mas não é por isso. Certa vez, sonhei que tinha ido para o céu.” “Já lhe falei que não quero ouvir os seus sonhos, Srta. Catherine! Vou me deitar”, interrompi novamente. Ela riu me segurou, pois fiz mesmo menção de me levantar. “Não é nada demais”, garantiu. “Eu só ia dizer que o céu não parecia ser o meu lugar, que meu coração ficou apertado e eu não conseguia parar de soluçar, implorando para voltar para a terra. Os anjos ficaram tão irritados que me lançaram de volta no meio da charneca, bem em cima de Wuthering Heights, onde acordei chorando de alegria” (Brontë, 2021, p.103).

Logo, torna-se possível compreender que a música apresenta Catherine após os acontecimentos que sucederam sua morte. Seu espírito, dessa forma, encontra-se afastado do Morro dos Ventos Uivantes, sendo a repetição do título da canção uma tentativa de transmitir a tempestuosidade dos ventos para a canção.

¹⁴ No original: Out on the wily, windy moors/We'd roll and fall in green/You had a temper like my jealousy/Too hot, too greedy

¹⁵ No original em inglês, estão presentes as formas em “we'd roll and fall”, que também compartilha da noção de um passado hipotético apresentado pelo futuro do pretérito no português, assim como “needed”, “hated” e “loved”, as quais indicam as noções do pretérito perfeito.

¹⁶ No original: How could you leave me/When I needed to possess you?/I hated you, I loved you, too



Sonhos ruins durante a noite
Eles disseram-me que eu perderia a luta
Deixo para trás meu morro, morro
Morro dos ventos uivantes¹⁷

O refrão destaca umas das referências mais recorrentes do romance, reconstruindo o sonho narrado pelo Sr. Lockwood, no qual o fantasma de Catherine, como criança, retorna para a casa, agarra seu braço e implora para que a deixe entrar pela janela. O espírito demonstra, a partir de uma ambientação reflexa, possuir uma ligação evidente com o lugar, como se estivesse preso na casa e na natureza que o rodeia. Observa-se também que o discurso é voltado diretamente para Heathcliff.

Heathcliff, sou eu, Cathy
Voltei para casa,
Estou com tanto frio
Deixe-me entrar por sua janela¹⁸

A escuridão e a solidão são marcas que retomam os sentimentos de culpa e desespero que rondam Catherine. Ela louva e descreve Heathcliff como cruel, remetendo a sua personalidade agressiva apresentada no romance, chegando a ser caracterizado como uma figura animalesca, demoníaca e não humana: “A segunda pergunta interessa-me profundamente; é a seguinte: o Sr. Heathcliff é um homem? Se é, estará louco? Se não, será um demônio?” (Brontë, 2021, p.). Além disso, o sentimento existente entre ambos parece se estender de uma paixão para, na realidade, uma obsessão.

Oh, fica escuro, fica solitário
Do outro lado, longe de você
Eu definho tanto, eu noto que o destino
Fracassa sem você
Estou voltando, amor
Cruel Heathcliff, meu único sonho
Meu único mestre¹⁹

¹⁷ No original: Bad dreams in the night/They told me I was going to lose the fight/Leave behind my Wuthering, Wuthering/Wuthering Heights

¹⁸ No original: Heathcliff, it's me, I'm Cathy/I've come home, I'm so cold/Let me in your window

¹⁹ No original: Ooh, it gets dark, it gets lonely/On the other side from you/I pine a lot, I find the lot/Falls through without you/I'm coming back love, cruel Heathcliff/My one dream, my only master



O arrependimento se torna uma das principais características de Catherine, tendo em vista as escolhas tomadas em sua juventude. O eu-lírico se refere na canção que vaga buscando reparar e consertar o erro referente a separação de ambos, o qual se relaciona a escolha matrimonial de Catherine por Edgar Linton e o posterior desaparecimento de Heathcliff.

Por muito tempo eu vago pela noite
Estou voltando para o seu lado para consertar isso
Estou voltando para o meu morro, morro
Morro dos ventos uivantes²⁰

O romance levanta questionamentos acerca de aparições fantasmagóricas, criando uma vacilação entre o sobrenatural e a loucura, retomando a “maldição” de Catherine que, antes de morrer, diz que atormentará Heathcliff até que se junte a ela: “Mas, Heathcliff, se agora eu o desafiar, você aceitará? Se aceitar, eu ficarei do seu lado. Não jazerei lá sozinha: podem enterrar-me a quatro metros de profundidade e derrubar a igreja por cima de mim, que eu jamais descansarei enquanto você não estiver comigo. Jamais!” (Brontë, 2021, p. 151). Assim, finalizando a letra, demarca-se na letra a obsessão do eu-lírico fantasma em possuir seu amado, de forma que ambos tenham uma segunda chance de ficarem juntos em um novo mundo pós vida.

Oh, deixe-me ter
Deixe-me levar sua alma embora
Oh, deixe-me ter
Deixe-me levar sua alma embora
Você sabe que sou eu, Cathy²¹

Em se tratando da música, a cantora interpreta utilizando vocais extremamente agudos, entremeados de graves e falsetes, criando uma sensação de surpresa e, até mesmo, incômodo no ouvinte, o que possibilita uma apresentação que consiga expressar uma atmosfera gótica e também a personalidade irritante de Catherine. Nota-se que são utilizadas repetições, em especial no refrão, as quais introduzem a sensação de ciclos e ventos, além de reafirmar o arrependimento e a obsessão por Heathcliff. Essas características de sua letra e composição são vistas de formas distintas em meio aos três videocliques, os quais serão analisados em sequência.

²⁰ No original: Too long I roam in the night/I'm coming back to his side to put it right/I'm coming home to wuthering, wuthering/Wuthering Heights

²¹ No original: Ooh, let me have it/Let me grab your soul away/Ooh, let me have it/Let me grab your soul away/You know it's me, Cathy



3.2 Análise de Clipe 1

Ao realizar a escolha de se adaptar uma obra considerada canônica, Kate Bush procura despertar as características do romance na efervescente indústria musical e audiovisual popularizada no final do século XX. Dessa forma, cria-se uma atmosfera experimental em seu trabalho, no qual estão concentrados traços marcantes de dois contextos: o gótico do século XIX e a popularização e massificação de gêneros musicais, como o pop e o rock, assim como a produção de videocliques para estes.

Antes da análise propriamente dita do videoclipe em questão e dos demais, torna-se necessário compreender algumas das produções realizadas nesse contexto. Como já falado anteriormente, o surgimento dos videocliques acompanhou a evolução do cinema, articulando diversos de seus componentes estruturais e temáticos. A partir do século XX, foram realizadas diversas adaptações de obras literárias para o cinema, em especial de romances com características voltadas ao terror e/ou ao gótico, tendo como exemplo um acervo de produções as quais receberam grande popularidade, como *Drácula*, dirigido por Tod Browning (1931), *Frankenstein* (1931), de James Whale, *O Exorcista* (1973), de William Friedkin, além das várias versões do próprio *O Morro dos Ventos Uivantes*, sendo mais conhecidas as dirigidas por William Wyler de 1939, Robert Fuest de 1970 e Peter Kosminsky de 1992. Do mesmo modo, as músicas e a produção de seus videocliques acompanharam a evolução e retratação do gênero, como a adaptação de obras ou apenas da estética, em especial na música pop:

No Século XX, o Gótico está em todo e nenhum lugar. O vídeo de Michael Jackson para a música 'Thriller' percorre a gama de mutações visuais do terror o qual, ainda que aludindo às metamorfoses do Gótico, se baseia amplamente nas imagens popularizadas em representações cinematográficas do horror. Foi o cinema que sustentou a ficção Gótica no século XX pelas intermináveis versões de filmagens dos romances Góticos clássicos. A esse respeito, o Gótico, sempre enraizado na cultura popular, está perfeitamente em casa (Botting, 2005, p. 101, tradução nossa)²².

O primeiro videoclipe a ser analisado é referente a versão lançada, inicialmente, no Reino Unido, em 1978. Nele, Kate Bush se torna também a intérprete da canção, por meio de passos inspirados do ballet e gestuais da mímica. A cantora assume a figura de Catherine

²² No original: "In the twentieth century Gothic is everywhere and nowhere. Michael Jackson's video for the song 'Thriller' runs the gamut of visual mutations of terror which, though alluding to Gothic metamorphoses, draws widely on the images popularised in cinematic representations of horror. It has been the cinema that has sustained Gothic fiction in the twentieth century by endlessly filming versions of the classic Gothic novels. In this respect, Gothic, always nourished in popular culture, is perfectly at home."

enquanto um fantasma, o qual está presente em meio a escuridão, sofrendo pela ausência de seu amado, como na letra.

De modo geral, sua ambientação é composta por uma espécie de palco escuro, no qual incidem luzes de seu centro para as laterais, destacando a cantora por meio das cores: azul, amarelo e vermelho. No início do videoclipe, a cantora está posicionada abaixada em meio ao cenário e, acompanhando a música, se levanta e dá início a performance. A inserção de um cenário escuro e sem ornamentação, apenas com luzes e gelo seco, remete a uma representação do além e da solidão oferecida por este. Com isso, Bush cria uma sensação de mistério e obscuridade, marcas do sublime e do gótico, da qual emergem figuras espectrais, como os fantasmas.

Figura 1 - Abertura do videoclipe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>.

Neste videoclipe em questão, a atmosfera fantasmagórica é destacada a partir da junção de elementos que transmitem uma imagem etérea da cantora, como a incidência do ponto de luz e, principalmente, a vestimenta: um vestido branco com cortes mais folgados que o corpo, aparentando uma mortalha. Mesmo com a interpolação das demais cores, a luz amarela recebe destaque no *videoclipe*, marcando de forma curiosa o sentimento transmitido pela canção acerca da relação desenvolvida entre Catherine e Heathcliff. Isso pode ser visto, ao considerar que o amarelo é: “Intenso, violento, agudo até a estridência, ou amplo e cegante como um fluxo de metal em fusão, o amarelo é a mais quente, a mais expansiva, a mais ardente das cores, difícil de atenuar e que extravasa sempre dos limites em que o artista desejou encerrá-la” (Chevalier, Gheerbrant, 2002, p. 40).

Em se tratando da performance, os sentidos presentes na letra são transmitidos corporalmente por meio de uma coreografia permeada de gestos mímicos, passos de ballet e

expressões faciais carregadas. Além disso, em se tratando de um videoclipe, observa-se que a performance, enquanto componente da interpretação, se afasta das características das apresentações ao vivo, aproximando-se do ambiente cinematográfico, tendo em vista que uma apresentação: “ocorre em tempo real e cujos sons e imagens estão correlacionados com exatidão, num filme, a relação entre som e imagem é construída” (Hutcheon, 2013, p. 101), e também manipulada pelo diretor. Nessa versão, por apresentar poucos detalhes dispostos no ambiente, a performance é evidenciada, em especial ao ser realizada de modo rigoroso e quase mecânico.

Essa manipulação e controle da performance pode ser vista a partir da associação dos movimentos aos efeitos especiais utilizados. Além disso, a dança é realizada de modo a se encontrar com a letra, como se pudesse criar uma visualidade, a partir do corpo, para as palavras. Isso é marcado, em especial, nos versos “Deixo para trás meu morro, morro/ Morro dos ventos uivantes” (Bush, 1978), representando a tempestuosidade do vento com movimentos rotativos de seu braço, o que é feito a partir da repetição da palavra “morro”.

Figura 2 - Características da performance do videoclipe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>.

O uso de efeitos especiais e tecnológicos, os quais são utilizados de modo intenso, acompanham a coreografia, de modo a criar uma fragmentação da cantora ao espelhar e multiplicar sua imagem. O gelo seco também é uma técnica empregada para criar névoa, o que compactua na passagem do modo contar para o mostrar, aumentando os efeitos de mistério e estranhamento em sua performance. Assim, tratando-se do processo adaptativo, os adaptadores

têm ao seu alcance técnicas variadas para transpor as sensações e características da linguagem para outras mídias, especialmente quando tratado das mixmídias, como o caso do videoclipe.

Figura 3 - Representação dos efeitos especiais do videoclipe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>.

Passagens do romance e da letra são recuperadas, partes estas relacionadas a morte de Catherine, mais especificamente aos presságios de morte e a retomada do sonho de Lockwood. A cantora posiciona as mãos à frente do corpo de modo a remeter gestos ligados ao sonambulismo e aos sonhos inquietos, como também de modo a parecer que toca uma superfície de vidro, como se pedisse para entrar por uma janela. Dessa forma, quando tratado acerca de sua recepção enquanto uma adaptação, o videoclipe direciona de modo diferente as passagens do romance, tendo em vista que este possui suas próprias características enquanto uma mídia que, frente ao seu contato, exige diferentes atos mentais do público:

O contar exige do público um trabalho conceitual; o mostrar solicita suas habilidades decodificadoras perceptivas. No primeiro, imaginamos e visualizamos um mundo a partir das marcas pretas nas páginas brancas enquanto lemos; no segundo, nossa

imaginação é apropriada enquanto percebemos, e então damos significado a um mundo de imagens, sons e palavras vistas e ouvidas no palco ou na tela (Hutcheon, 2013, p. 178).

Figura 4 - Recuperação de passagens do romance do videoclipe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>.

Como o enfoque é direcionado ao fantasma de Catherine, Heathcliff não é personificado no videoclipe, porém a interpretação se torna mais carregada nos momentos em que a letra da canção retoma sua presença. Desse modo, sua representação ocorre pelo tom de discurso, o qual evoca pela sua companhia, considerando a necessidade do fantasma em possuir a sua alma. Assim, quando se refere à Heathcliff, Bush olha e aponta para a câmera, além de sobrecarregar as expressões faciais, remetendo a perspectiva de um diálogo.

Figura 5 - Kate Bush como Catherine fala com Heathcliff no videoclipe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>.

São utilizados também novos efeitos para finalizar o videoclipe, de forma a diminuir a imagem da cantora gradativamente.

Figura 6 - Final do videoclipe 1



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>.

Com sua imagem fragmentada e desfocada, Bush dança afastada da câmera enquanto a imagem escurece aos poucos, alcançando, deste modo, a total obscuridade. Esse recurso é amplamente difundido no audiovisual, especialmente para dramatizar o final da exibição do produto trabalhado.

3.3 Análise de Clipe 2

O segundo videoclipe, também lançado em 1978, é referente a versão promovida nos Estados Unidos. Sua ambientação é caracterizada pela presença da natureza, mais especificamente dos campos e charnecas. Novamente o foco recai para a apresentação de Bush enquanto uma representação do fantasma de Catherine, que performa em meio ao cenário. Logo, observa-se que há o desenvolvimento da característica de cumplicidade da natureza enquanto ambientação e das personagens que nela estão submetidos.

A abertura do videoclipe se dá pela aparição da cantora, sendo que, inicialmente, apenas a paisagem é visível, esta composta por gramado, árvores altas, o céu acinzentado e uma leve neblina que permeia o espaço. A demonstração de Kate Bush encarnando o fantasma de Catherine já é concretizada nos segundos iniciais do videoclipe, tendo em vista o recurso visual adotado que faz a cantora se materializar de repente em meio à natureza.

Figura 7 - Abertura videoclipe 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=I03PAWbRPmo>

É estabelecido um alto contraste entre a paisagem escura e a composição da cantora, tendo em vista que esta apresenta vestimentas vermelhas que vão desde seu vestido, meias, lenço no pescoço e uma flor na cabeça. Além disso, a maquiagem se faz mais evidente nessa versão, sendo mais marcada em seus olhos e, principalmente, pelo batom, que também é vermelho. À vista disso, a cor vermelha sobrepõe e ganha mais destaque em relação às demais, levantando, então, possibilidades de associações com as sensações transmitidas por ela, pois, ligando-se ao fogo e ao sangue, podem oscilar entre o amor e o ódio: “Universalmente considerado como símbolo fundamental do princípio de vida, com sua força, seu poder e seu brilho, o vermelho, cor de fogo e de sangue, possui, entretanto, a mesma ambivalência simbólica destes últimos, sem dúvida, em termos visuais, conforme seja claro ou escuro (Chevalier e Gheerbrant, 2002, p.944). Dessa forma, os sentimentos oscilantes que permeiam a relação firmada entre Catherine e Heathcliff são expressos para além da letra.

Figura 8 - Representação das roupas vermelhas presentes do videoclipe 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=I03PAWbRPmo>

Em relação a performance, em uma primeira vista, a coreografia segue com certa fidelidade os passos de dança realizados na primeira versão dos *videoclipes*. No entanto, a ambientação realizada em meio a natureza oferece maior naturalidade à dança, pois, diferentemente do primeiro, no qual a cantora deveria se posicionar no foco de luz, agora seus movimentos podem alcançar um maior espaço. Assim, buscando uma performance “orgânica”, Bush procura uma maior neutralidade em suas expressões faciais. Além disso, associando-se a técnica de câmera utilizada, a qual parece acompanhar os movimentos da cantora, oferece à performance maior naturalidade e fluidez.

Figura 9 - Aspectos da performance do videoclipe 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=I03PAWbRPmo>

Neste caso também, ao se referir a Heathcliff, busca-se transmitir a ideia de um diálogo, porém de modo a representar maior leveza. Para isso, um jogo de câmera é utilizado, empregando o recurso de zoom, que focaliza o rosto da cantora, esta que a olha diretamente. Dessa forma, Heathcliff é retratado por meio do discurso e das técnicas de câmera utilizadas, tendo em vista que, em se tratando de uma mídia ligada ao audiovisual: “Esse uso de técnicas cinematográficas aponta para uma das maiores vantagens que os filmes têm sobre as adaptações de romances para o palco: o uso de uma mídia variada que, com a ajuda da mediação da câmera, pode dirigir e expandir as possibilidades de percepção” (Hutcheon, 2013, p. 73).

Figura 10 - O olhar direcionado pela câmera no videoclipe 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=I03PAWbRPmo>

Finalizando esta versão, volta-se a utilização dos efeitos de aparecimento e desaparecimento da cantora, enquanto a performance é realizada sem interrupção. Seu corpo, inicialmente enquadrado no centro da tela, se torna transparente até desaparecer, ressurgindo mais ao fundo do cenário e, seguindo esse caminho, vai se deslocando para mais ângulos.

Figura 11 - Os aparecimentos e desaparecimentos do videoclipe 2



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=I03PAWbRPmo>



Logo, tem-se a representação não de um fantasma que sofre por Heathcliff no além, mas que vaga buscando seu amado em meio a liberdade oferecida pela floresta.

3.4 Análise de Clipe 3

A terceira versão a ser analisada, refere-se a lançada na Holanda, também em 1978, com o propósito de, além da divulgação e expansão da música em si, divulgar, por meio de um programa de televisão, um parque de diversão que seria inaugurado no país: *The Efteling*. O vídeo foi gravado em uma das atrações do parque, sendo ela um castelo assombrado. Desse modo, mesmo que a atração não represente uma adaptação direta do romance, são observadas caveiras, gárgulas, espectros e diversos outros elementos característicos do universo gótico.

Deste modo, o videoclipe, sendo ambientado em meio a um parque de diversões, adquire propriedades que percorrerem desde o modo interagir, exigido pelo local, até mesmo as suas características ligadas ao modo mostrar. Pode ser estabelecida, então, uma relação entre os três modos de engajamento, pois, tendo em vista a passagem do contar para o mostrar (adaptação do romance para a música e videoclipe), ao estabelecer a possibilidade de divulgação de um parque temático, cria-se outra, ligada a característica física e interativa deste. Assim, para o público desconhecedor, ao frequentar e entrar em contato com o parque a partir do videoclipe, o romance ganhará outros sentidos, pois: “A natureza física e interativa desse tipo de engajamento provoca mudanças tanto na história quanto em sua própria importância” (Hutcheon, 2013, p. 37).

Para a realização dessa versão, Kate Bush dá seguimento aos demais videoclipes ao se configurar como o fantasma de Catherine, porém, desta vez, sua imagem espectral se constrói de modo mais explícito. Em um primeiro momento, a cantora sai de forma dramática do interior de uma tumba, em meio a lápides e um ambiente escuro que se remete a um cemitério: inicialmente apenas sua mão é visível e seu corpo apenas é revelado enquanto a tampa se levanta gradativamente, até oferecer passagem para que possa sair. A apresentação, deste modo, é carregada de encenação, porém a ambientação acaba por receber maior destaque devido ao grande número de detalhes que compõem o cenário. Logo, a ornamentação está repleta de cenografias características da estética gótica: castelo e cemitérios com aparições consideradas aterrorizantes.

Figura 12 - Abertura videoclipe 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

O uso de roupas brancas é retomado pela cantora, vestido similar ao utilizado na primeira versão dos videoclipe. Observa-se que o primeiro cenário apresentado é de um cemitério, aparentemente abandonado, pelo qual o fantasma vaga. Nessa versão, a cor azul é destacada por meio de uma luz que incide ao fundo do cenário e é acompanhada por uma névoa projetada por gelo seco.

O azul é a mais profunda das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua fuga da cor. O azul é a mais imaterial das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, e de vazio acumulado, vazio de ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato puro e frio (Chevalier e Gheerbrant, 2002, p.107).

A cor influencia na criação de uma atmosfera etérea, como a volta do fantasma para o mundo dos vivos, compondo na formação da solidão, dos mistérios e da imaterialidade do espectro, que vaga incansavelmente atrás de seu amado.

Figura 13 - Representação roupas e cenário do videoclipe 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

O uso de efeitos especiais para demarcar o caráter fantasmagórico também é realizado, em especial nos momentos em que o corpo da cantora perde um pouco de sua opacidade e torna-se levemente transparente enquanto performa. Bush aparece dançando em meio a paredes de tijolos desgastados, o que cria um contraste entre o castelo e a representação do fantasma, destacando-o em relação à escuridão das passagens e arcos presentes na estrutura do edifício. Observa-se que diante do modo em que o videoclipe é realizado e ao acompanhar a música, são adquiridas novas significações para o público em relação ao modo que este irá receber a adaptação enquanto produto, pois:

Performance, local, ocasião, função — tudo isso condicionou (e continua a condicionar) a recepção, o que inclui também sensações visuais e espaciais. A gravação e os mecanismos de distribuir, reproduzir e ouvir gravações, até os meios modernos de regravar gravações recebidas pela internet, mudaram e qualificaram profundamente a recepção. Além dos meios tecnológicos de transmissão, capazes de modificar o próprio som, são os meios de distribuição, inclusive os “paratextos” da embalagem e do design da capa, que influem em nossa recepção de um texto musical (os últimos sendo aspectos intermediários). (Clüver, 2006, p. 11)

Figura 14 - Uso de efeitos especiais e visuais no videoclipe 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

Em relação a performance, observa-se a tentativa de seguimento das demais versões, como, por exemplo, a representação corporal dos presságios de morte ocorridos nos sonhos de Catherine. No entanto, a maior ornamentação do cenário acaba por influenciar no modo como a performance é realizada, ao considerar a limitação estabelecida pelo contato entre os objetos dispostos e a cantora que a executa. A presente versão preserva a coreografia das demais, porém, devido a forma como estão dispostos os elementos no ambiente, é executada com maior cautela e menor liberdade, devido a diminuição da disposição espacial para a execução. Por vezes, Bush necessita desviar seus passos para não bater e se encontrar com as lápides, arbustos e estruturas que se encontram dispostas pelo chão e, como forma de auxiliar na divulgação dos elementos da atração do parque, encontrar meios de incorporá-los em sua performance.

Figura 15 - Performance e cenário do videoclipe 3



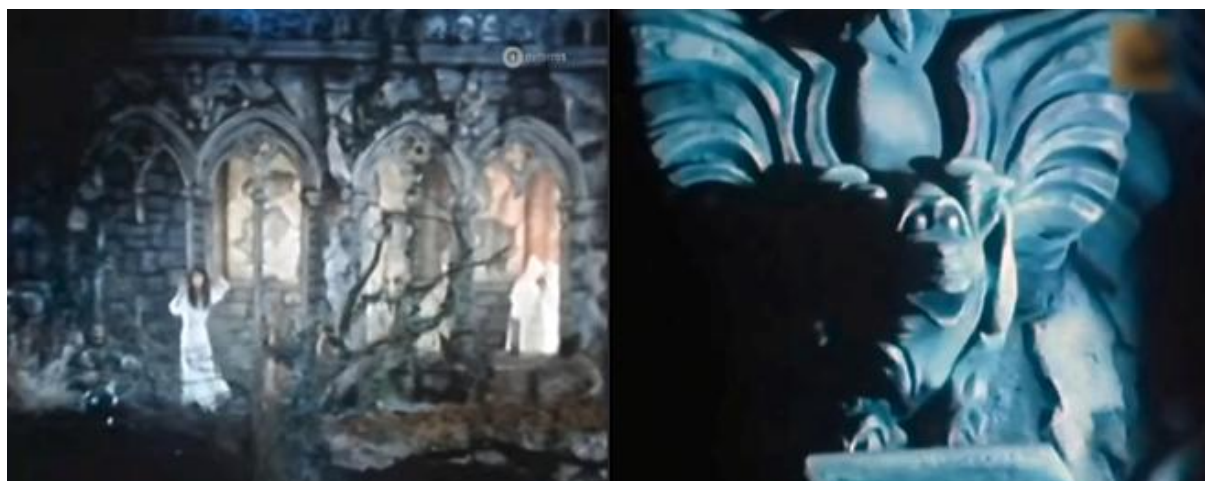
Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

No geral, a ambientação é realizada por meio da representação de um castelo em ruínas, marcado pela ornamentação e arquitetura gótica, empregando, para isso, elementos característicos como arcos, abóbadas e gárgulas. Considerando que a atração não possui como objetivo central a representação exata dos elementos do romance analisado, como ocorre, por exemplo, em parques que adaptam um universo específico, ela se apresenta como uma adaptação generalizada do universo gótico, em especial ao popularizado na escrita do século XVIII, no qual:

O que é adaptado aqui é o heterocosmo, literalmente um “outro mundo” ou cosmos, repleto, é claro, dos elementos de uma história - cenários, personagens, eventos e situações. Mais precisamente, é a “res extensa” - para utilizar a terminologia de Descartes - daquele mundo, sua dimensão material e física que é transposta e então experienciada através da interatividade multissensorial (Hutcheon, 2013, p. 37).

No entanto, quando analisado em meio ao videoclipe e o universo criado por Bush, o castelo incorpora as características de proteção e isolamento do Morro dos Ventos Uivantes, como uma forma de aprisionamento do espírito. O fantasma de Catherine vaga por seus muros à espera de estar ao lado de Heathcliff novamente.

Figura 16 - Arquitetura gótica do videoclipe 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

O sublime é retomado na presença de elementos que causam estranheza e incompreensão, os quais vão desde a presença de um grupo de homens vestidos com roupas brancas e portando velas, como se estes participassem de alguma espécie de culto, e, até mesmo, um local em que se depositam alguns esqueletos. Visando apresentar esses elementos, a cantora

modifica sua apresentação de modo a evidenciá-los, ficando mais ao canto e também abaixando-se junto a eles.

Figura 17 - Elementos cenográficos do videoclipe 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

São usados frequentes jogos de câmeras para focalizar diferentes planos do videoclipe e do cenário, como zooms e afastamentos. Diferenciando-se das demais versões, esses recursos, na versão em questão, são utilizados como uma tentativa de personificar Heathcliff, considerando que a cantora aparece focalizada em uma janela enquanto a câmera se afasta, ampliando o cenário, no qual se revela a sombra de um homem de costas. Além disso, a performance ganha maior intensidade, principalmente nos versos “Deixe-me levar sua alma embora” (Bush, 1978), no qual Bush estende as mãos em direção a sombra como se quisesse agarrá-la.

Figura 18 - Movimento de câmera que revela Heathcliff



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>

Além disso, também diferindo das demais, principalmente por se tratar de uma apresentação voltada para um programa de televisão, é apresentada uma citação em holandês referente a um trecho dos versos da música.

Figura 19 - Recursos verbais do videoclipe 3



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>



Como foram gravados ao total de seis videocliques²³ no parque de diversão e a apresentação ocorrer em sequência no programa, a citação funciona como uma forma de apresentação do vídeo e de sua temática referente ao romance. Dessa forma, são utilizados recursos não apenas ligados às linguagens visuais, como também verbais.

²³ O programa veiculado na televisão holandesa chama-se The Efteling TV Special songs. Mais informações em: <https://www.youtube.com/watch?v=U6Uxb9etH04&t=5s>. Acesso em: 18 out. 2024.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Buscou-se, neste trabalho, compreender como o espaço, enquanto elemento narrativo complexo, é apresentado no romance e as possibilidades de sua transposição para outras mídias, no caso, para os videocliques. Desse modo, diante da realização de três videocliques, a passagem do ambiente presente no livro, o qual se apresenta no domínio do gótico, ganha diferentes perspectivas, mas que procuram transmitir o sentimento captado pela música. Com isso, a percepção da adaptação, enquanto um processo e também recepção, acaba por influenciar em seu texto adaptado, pois amplia os pontos de vistas e as formas de contato com este, em especial quando estão envolvidas mídias consideradas populares e de fácil disseminação ao público, como a música e o videoclipe.

Inicialmente, ao considerar as formas de ambientação realizadas na narrativa, foi possível perceber que o espaço da casa e a natureza a qual ela se insere, especialmente em se tratando da tempestuosidade dos ventos, possui a capacidade de configurar o desenvolvimento do romance, dotando-o de sentido. Dessa forma, observou-se que a partir do modo como o ambiente é apresentado e suas eventuais mudanças, modificam-se também as ações e os destinos das personagens. Além disso, cria-se uma interligação entre espaço e persona, pois as personagens acabam por adquirir e compartilhar, seja de modo direto ou indireto, as características do lugar em que estão situadas.

Ademais, a criação dessa associação, assim como a movimentação dos ventos e da natureza, desenvolve uma relação mística e sobrenatural marcante das narrativas góticas. Isso pode ser visto por meio de curiosos acontecimentos, além da presença, ou melhor dizendo, suposta presença de fantasmas. São desenvolvidas ligações entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos, este último habitado por aqueles que vivem submissos ao passado e reféns das lembranças e atos daqueles que já se foram. Logo, a casa, as sepulturas, os fantasmas que nelas habitam e a loucura desencadeada por eles, demarcam as características da escrita gótica do século XIX, ao demarcar o ciclo da vida, em especial o fim desta, como uma forma de escapar das heranças de um passado em ruínas e reconstruí-lo de um mundo pós vida.

Ao transportar elementos do romance para sua música, Kate Bush transporta o foco para os sentimentos de Catherine, possibilitando que ocorra uma inversão do ponto de vista acerca do sofrimento causado pela distância. Enquanto o livro demonstra a dor de Heathcliff ao perder



sua amada e ser atormentado pelo fantasma de Cathy, a canção consegue transportar o público ouvinte para um mundo pós vida, de modo a apresentar o sofrimento do espectro que também padece pela ausência de seu amado. Isto posto, os videocliques realizados para a música transmitem pontos centrais de ambas as mídias, porém incorporando também elementos próprios em sua construção. As três versões apresentam semelhanças significativas, mas, diferem-se de acordo com suas representações, principalmente, em relação ao ambiente que compõem seus cenários.

O primeiro videoclipe analisado oferece uma percepção de Catherine enquanto um fantasma que sofre a ausência de Heathcliff, o qual é representado pela performance, em meio a escuridão do além. Tem-se em vista um cenário simples, escuro e apresentando em sua composição pouca ornamentação e, por isso, a performance e interpretação da cantora são destacadas de modo intenso. Além disso, os efeitos especiais corroboram para destacar tanto o caráter sobrenatural da produção quanto a imagem etérea buscada pela cantora.

Já o segundo videoclipe, mesmo que a performance tenha destaque, percebe-se que ela apresenta novos contornos devido a ambientação do videoclipe se dar em meio a natureza. O cenário oferece maior liberdade para a realização dos passos de dança, os quais se desenvolvem com maior fluidez. Ainda que retome características presentes na primeira versão, como a personificação de Heathcliff e a coreografia, sua realização se faz de forma a transmitir a liberdade oferecida pelos campos e charnecas. Além disso, são criados contrastes em relação à paisagem para destacar a cantora, utilizando, para isso, vestimentas vermelhas, sendo a simbologia desta cor marcante em relação aos sentimentos desenvolvidos entre Catherine e seu amado.

Por fim, o terceiro videoclipe procura seguir a mesma interpretação das demais versões, porém, ao ser produzido em meio a um parque de diversões, apresentando, portanto, fins publicitários, são invocadas características físicas e interativas do local. Sua ambientação não se liga exatamente a elementos presentes no romance, mas que podem ser integrados como representativos de uma estética gótica, em especial tendo como base a representação dos cemitérios e da volta do fantasma ao mundo dos vivos. Neste caso, Heathcliff é personificado, porém de modo sugestivo ao apresentá-lo como uma sombra inserida em meio ao castelo. Dessa maneira, a performance é realizada com maiores limitações, considerando a rica ornamentação e a necessidade de apresentar a atração do parque, tendo, então, o cenário maior destaque.

As constatações obtidas serviram para o propósito de se observar como o espaço pode interferir na construção e desenvolvimento do romance e, também, na produção de videocliques.



Em se tratando de uma obra que segue características do estilo gótico, o ambiente tende a possuir particularidades que sigam essa estética e, ao se tratar de sua adaptação, mesmo que em mídias distintas, estas podem transitar de forma a se complementar e também modificar. Logo, foi possível observar que os conceitos de adaptação e intermedialidade conseguiram abarcar os modos em que o espaço e o gótico podem transitar em meio a produções consideradas diferentes, como no caso do romance e dos videocliques.

Constata-se, então, que são inúmeras as possibilidades de se analisar as relações estabelecidas entre as diferentes artes e mídias, considerando que estas se desenvolvem e se ressignificam. Torna-se, então, um terreno fértil para posteriores análises acerca das particularidades estabelecidas entre o espaço e o gótico, considerando que a presença destes elementos se estende para novas obras, as quais, em uma primeira vista, aparentam não possuir associações. Assim, as evoluções que ocorrem no âmbito das artes apresentam novas oportunidades de pesquisa, inovação e adaptação da teoria, acrescentando, dessa forma, ao repertório de trabalhos que buscam aperfeiçoar estes estudos.



REFERÊNCIAS

BOTTING, Fred. **Gothic**. London: Routledge, 2013.

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**. Tradução: Marcia Heloísa. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2021.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo**. Tradução, apresentação, notas: Enid Abreu Dobránszky. Campinas: Papirus: Editora da Universidade de Campinas, 1993.

BUSH, K. **Wuthering Heights**. Youtube 30 dez, 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-1pMMIe4hb4>. Acesso em: 15 out. 2024.

BUSK, K. **Wuthering Heights - The Efteling Special**. Youtube. 25 dez. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JlxWW97JtbE>. Acesso em: 15 out. 2024.

BUSK, K. **Kate Bush Wuthering Heights Red Dress Version**. Youtube 22 ago., 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I03PAWbRPmo>. Acesso em: 15 out. 2024.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em L'Assommoir). **Revista Letras**. 2006, p. 29-61. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/41>. Acesso em: 27 set. 2024.

CARPEAUX, Otto Maria. **A Idade média por Carpeaux**. São Paulo: LeYa, 2012.

CARROLL, Noël. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução: Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CHEVALLIER, J., & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al, 2002.

CLÜVER, Claus. Intermedialidade. **PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFG**, p.8-23, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413>. Acesso em: 25 mar. 2024.

CLÜVER, Claus. Inter textus / Inter Artes / Inter Media. **Aletria**, Belo Horizonte, n. 14, p. 11-41, jul.-dez. 2006. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.14.2.10-41>

FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: **Teoria literária: abordagens históricas e tendências**, v. 3, 2009.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da Adaptação**. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder; SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. **Galáxia**, n. 15, p. 91-108, 2008. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/1497>. Acesso em: 10 out. 2024



LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira: de 1843 a 1932**. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, 2007. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.uel.br/document/?code=vtls000123280>. Acesso em 15 jun.2024.

MOZDZENSKI, Leonardo. As configurações genéricas e multimodais do videoclipe. **Signo**, v. 38, n. 64, p. 100-117, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.17058/signo.v38i64.3392>.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Canção: letras x estrutura musical. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, v. 14, n. 2, p. 322-333, 2006.

PRODANOV, Cleber Cristiano. FREITAS, Ernani Cesar. **Metodologia de trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico**. 2. Ed. Novo Hamburgo: Feevale, 2013.

RAJEWSKY, Irina o. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. 2005. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, Thaís F. N.; REIS, Eliana Lourenço de Lima (org.). **Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte, 2013.

RODRÍGUEZ-LÓPEZ, Jenifer., AGUADED-GÓMEZ, José, Ignacio.: **"Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical"**. Vol. XVI, págs. 63-70, 2013. ISSN 1138-9761. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10272/7339>. Acesso em: 10 out. 2024.

SOARES. Thiago. **Videoclipe: o elogio da desarmonia**. Recife: Livro rápido, 2004.