

## 01

## A CONSUBSTANCIAÇÃO E FANTASMAGORIZAÇÃO DE WUTHERING HEIGHTS

Gisele Gemmi Chiari

Recebido em 09 out 2022.

Aprovado em 18 jan 2023.

**Gisele Gemmi Chiari**

Pós-doutoranda em Teoria Literária, Narrativas e Oralidade, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Doutora em Letras, Literatura Brasileira, pela Universidade de São Paulo (USP), 2015.

Integrante do grupo de pesquisa “Coletivos poéticos e políticas públicas de inclusão: inovação social na cena literária”.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1727308126535213>.

ORCID iD: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0003-3475-5500>.

E-mail: [giselegemmi@hotmail.com](mailto:giselegemmi@hotmail.com).

**Resumo:** Desde a sua primeira publicação em 1847, *O morro dos ventos uivantes* de Emily Brontë tem provocado inúmeros debates, seja em relação ao desconforto que as ações dos personagens Heathcliff e Cathy suscitaram por desviarem-se das normas e moral vitorianas, seja pelas inovações estruturais e linguísticas da obra. Com um enredo complexo, o romance tem sido analisado sob diversos aspectos, a fortuna crítica compreende interpretações de cunho marxista, psicanalítico, pós-colonialista, feminista, além de análises que enfatizam os elementos góticos e românticos. Neste artigo nos deteremos na

questão do espaço em *O morro dos ventos uivantes*, especificamente pensando a herdade de Wuthering Heights como uma casa mal-assombrada, ou melhor, assinalando como acontece esse processo de fantasmagorização. Para tanto, o estudo baseia-se na noção freudiana de *Umheimlich*, no conceito de consubstanciação, bem como na ideia de contraespaço apresentada por Foucault.

**Palavras-chave:** O morro dos ventos uivantes. Emily Brontë. *Umheimlich*. Casa mal-assombrada.

**Abstract:** Since its first publication in 1847, *Wuthering Heights* by Emily Brontë has provoked numerous debates, whether in relation to the discomfort aroused by the actions of the characters Heathcliff and Cathy by deviating from Victorian norms and morals, or by the structural and linguistic innovations of the work. With a complex plot, the novel has been analyzed under several aspects, the critical fortune includes Marxist, psychoanalytic, post-colonialist, and feminist interpretations, besides analyses that emphasize the gothic and romantic elements. In this paper we will focus on the issue of space in the novel, specifically thinking of the Wuthering Heights estate as a haunted house, or rather, pointing out how this process of ghosting takes place. To this end, the study is based on the Freudian notion of *Umheimlich*, the concept of consubstantiation, as well as the idea of counter-space presented by Foucault.

**Keywords:** Wuthering Heights. Emily Brontë. *Umheimlich*. Haunted houses.

A partir do século XVIII, as mulheres começam a obter mais visibilidade como escritoras, leitoras ou mesmo como personagens de ficção, embora não recebessem incentivo para se desenvolverem intelectualmente e estivessem confinadas

ao espaço doméstico. No entanto, mesmo nos romances de autoria feminina a tendência era reproduzir nas personagens o modelo de feminilidade aprovado pela sociedade patriarcal. Essa representação de um ideal feminino foi divulgada nos romances e se perpetuou até o final do século XIX (VASCONCELOS, 2007, p. 141). Os enredos mormente narravam a jornada de uma heroína, fora do espaço do lar e afastada da família, enfrentando uma série de obstáculos que põe em risco sua conduta moral. Os problemas enfrentados no âmbito da diegese, no entanto, representavam questões importantes para as mulheres coetâneas, como o celibato, a escolha do marido, o casamento, a perda da virgindade, a maternidade, o adultério. Para tanto, em geral, as narrativas eram imbuídas de vários artifícios, e a intriga, valendo-se da herança romanesca, caracterizava-se pelo acúmulo de aventuras e reviravoltas. As personagens tendiam a ser planas ou pouco complexas, não apresentando, assim, aprofundamento psicológico ou delineamento social, os desfechos, por sua vez, são direcionados a um objetivo moral. Todos esses predicativos colaboram para tornar os enredos inverossímeis (VASCONCELOS, 2002, p. 113-114).

No século XIX, nas produções literárias das irmãs Brontë, especialmente nas de Charlotte e Emily, já não há uma preocupação evidente em alinhar as personagens a um ideal feminino, nem à ironia civilizada presente no romance inglês dominante de Austen, Thackeray, George Eliot e Henry James. As Brontës, pelo contrário, parecem evitar um excesso de civilidade para não enfraquecer o vigor de seus escritos, e, por isso, certas passagens soam cruéis e violentas. Do ponto de vista de Thrushcross Grange, Heathcliff

e Catherine agem grosseiramente, de maneira incivilizada, mas é dessa forma que ambos combatem as hierarquias sociais e desprezam todos os negócios referentes à propriedade, herança e o mercado de casamento (EAGLETON, 2010, p. 1).

Em *O morro dos ventos uivantes* (1847), Emily Brontë (1818-1848) aborda os mesmos problemas femininos enfrentados pelas personagens dos romances de suas predecessoras do século XVIII, no entanto, os compreende sob uma ótica dialética, ou melhor, sob uma ótica do conflito, pois não é apresentada uma síntese das antíteses representadas nas oposições entre o mundo adulto e o da criança, a masculinidade e feminilidade, a civilização e natureza, o livre arbítrio e determinismo. Como observou Eagleton (2010, p. 4), a estrutura eminentemente dialética do romance se recusa a permitir ao leitor uma simples escolha entre leituras. De maneira engenhosa, a autora desvincula-se dos enredos pautados em reviravoltas inverossímeis e estrutura o romance em dualidades conformando conteúdo e forma. Assim, ela implanta as antíteses por meio de pares: duas casas, duas famílias, dois narradores, duas gerações (KNOEPFLMACHER, 1989, p. viii) abrangendo questões histórico-sociais, porém, numa atmosfera em que o limite entre o real e o insólito é diluído.

O enredo de *Wuthering Heights* tem como base o triângulo amoroso formado por Heathcliff, Catherine e Edgar Linton, mas essa definição reducionista não dá conta da abrangência que a obra compreende, de tal maneira que o romance tem sido objeto de diferentes perspectivas de análise. Heathcliff, dito de origem cigana, é adotado pelo senhor Earnshaw, que o encontra perambulando pelas ruas de Londres. A chegada do garoto desestrutura a família.

O pai passará a privilegiar o garoto perfilhado em detrimento do primogênito, Hindley, o que causará ciúmes e desejo de vingança do filho legítimo. Já Catherine, a filha mais nova, se tornará a companheira do irmão adotado. Com o passar do tempo, a cumplicidade da infância se transformará em paixão. Com a morte do sr. Earnshaw, Hindley assume a administração da propriedade, relegando Heathcliff à categoria de servo, que passa a ser maltratado e humilhado. Catherine, devido à situação a que o irmão adotivo é rebaixado, decide se casar com Linton, vizinho proprietário da rica Thrushcross Grange. Sentindo-se traído, o cigano abandona Wuthering Heights. Ele desaparece por três anos, e quando retorna, apresenta-se bastante mudado e com posses. Volve resoluto para vingar-se de Hindley e da família Linton. Catherine, grávida e confusa, se dá conta que é impossível conciliar paixão e casamento. Ela adoece e morre. A segunda geração — Hareton, filho de Hindley; Linton, filho de Isabella e Heathcliff; e Cathy, filha de Linton e Catherine —, dá continuidade à relação de amor e desagravo dos pais. Heathcliff, atormentado pela morte de Catherine, por fim, abre mão da vingança e morre para se juntar à amada.

O romance aborda uma série de temas, tais como as desigualdades econômico-sociais, o poder patriarcal, a sociedade vitoriana, as relações de família, a infância, o (auto)exílio, a dissonância entre natureza e sociedade, o amor impossível e o triângulo amoroso. Destarte, *Wuthering Heights*, de Emily Brontë, tem sido um objeto profícuo para a crítica literária. Com um enredo complexo, o romance compreende interpretações marxistas, psicanalíticas, formalistas, pós-colonialistas, feministas, além das análises que enfatizam os elementos góticos e românticos.

Neste estudo nos deteremos na questão do espaço em *O morro dos ventos uivantes*, especificamente pensando a herdade de Wuthering Heights como uma casa assombrada. É importante notar que propriedade e obra são homônimas, ademais o título remete à charneca e ao “tumulto atmosférico a que este local está sujeito em época de tempestades”. Dito de outra maneira, a morada dos Earnshaws e de Heathcliff transcende o elemento arquitetônico e se expande. Há uma dissolução dos limites da casa com a natureza, o que remete à própria questão estética que envolve a literatura gótica em sua temática e estrutura de excessos, limiares e transgressões (o horror, o sonho, a loucura, a noite, o sobrenatural e a morte). A exploração do espaço sobrenatural se reverbera nos acontecimentos dramáticos e no ritmo acelerado sugerido pela sucessão de episódios atemorizantes e emocionantes.

No Romantismo, porém, o elemento característico se confunde não raro com o desequilíbrio correspondente, graças a uma estética baseada no movimento, no deslocar incessante dos planos. Por isso o desequilíbrio representa autenticamente o ideal romântico, que não teme a desmedida e se inclina, no limite, para a subversão do discurso. (CANDIDO, 1964, p. 15)

Pensando o sentido de consubstanciação como a ideia de unir-se numa só substância, unir-se intimamente, identificar-se, sugerimos que, no romance, a casa e os protagonistas comungam a ânsia de se confundir com a natureza, se autodiluindo uns nos outros. No entanto, esse desejo é causado pela inserção de uma personagem no enredo, pois é a figura de Heathcliff que modifica a relação das personagens com o espaço, incluindo tanto Wuthering

Heights como Thrushcross Grange, transformando assim o *heimlich* em *unheimlich*, ou seja, o que era familiar e seguro passa a ser estranho e amedrontador<sup>1</sup>: “O meu sonho era que acontecesse alguma coisa capaz de libertar Wuthering Heights e Thrushcross Grange da presença do sr. Heathcliff, deixando-nos viver como antes da sua vinda. Aquelas visitas eram para mim um pesadelo contínuo” (BRONTË, 2010, p. 17).

Vale lembrar que nos escritos de Hoffman e Poe esse motivo do contraste entre a segurança do interior do lar e o medo da invasão por um forasteiro ou um desconhecido é bastante explorado. Outrossim, há em seus contos, uma equivalência entre a inquietação espacial e mental; dito de outro modo, o elemento arquitetônico reflete os desvios e labirintos dos pensamentos e sentimentos das personagens.

No romance em questão, a mudança não se dá na estrutura física das casas, mas na relação delas com os caracteres e com o espaço exterior. Heathcliff traz o tumulto atmosférico do exterior para o interior das casas: “E assim, desde o começo, trouxe ele a discórdia para dentro de casa” (BRONTË, 2010, p. 51).

Essa dinâmica de a casa refletir ou se unir à alma da personagem é precisamente o que Edgar Allan Poe aplica no conto “The fall of the house of Usher”. Porém, diferentemente do conto de Poe, em *Wuthering Heights*, o espelhamento entre espaço e personagem não resulta no desaparecimento da construção, mas em sua *supernaturalização*. A casa de *O morro dos ventos uivantes*,

---

1 “The house provided an especially favored site for uncanny disturbances its apparent domesticity, its residue of family history and nostalgia its role as he last and most intimate shelter of private comfort sharpened by contrast the terror of invasion by alien spirits” (VIDLER, 1992, p. 17).

antes no limiar entre natureza e civilização, ao final do romance, ao ser esvaziada e supostamente assombrada pelos espectros de Catherine e Heathcliff, torna-se sobrenatural: “one thought one saw a sepulcher with windows allowing the specters to look out” (HUGO apud VIDLER, 1992, p. 20). Outro aspecto equivalente entre os dois escritos está na ideia de integração entre a casa e os protagonistas. No conto do escritor americano, quando os dois protagonistas fenecem, a casa desaparece com eles. Em *O morro dos ventos uivantes*, eles permanecem nela, apesar de seu esvaziamento e da morte de ambos. Nos dois casos, entretanto, há o apagamento dos contornos entre o que é orgânico e inorgânico, personagens e casa se (con)fundem.

Como a casa abandonada de Guernsey, que fascinou Victor Hugo, situada num lugar deserto com suas janelas e inscrições enigmáticas, a morada dos ventos borrascosos tem um aspecto pitoresco e traços de antropomorfização. A gótica inscrição no seu pórtico, “1500 - Hareton Earnshaw”, nos arroja para o passado, e, ao mesmo tempo, de forma insólita, evoca o presente, esmaecendo as marcas temporais. Outrossim, na cena em que o fantasma de Catherine pede para entrar na casa, a fronteira entre o passado e presente se dilui, assim como entre o natural e o sobrenatural, entre o real e o onírico.

Nesse sentido, *O morro dos ventos uivantes* narra a fantasmagorização da casa e da charneca: “The house, like man, can become a skeleton. A superstition is enough to kill it” (HUGO apud VIDLER, 1992, p. 20). A narrativa nos faz conhecer o mistério que arrastou *Wuthering Heights* ao esvaziamento de vida e a ocupação por espectros, supernaturalizando o natural,

e, ao mesmo tempo, naturalizando o sobrenatural: “‘Natural Supernaturalism’— for the general tendency was, in diverse degrees and ways, to naturalize the supernatural and to humanize the divine” (ABRAMS, 1973, p. 122). O romance de Emily Brönte responde, de alguma maneira, às questões formuladas por Victor Hugo ao se deter em frente à casa mal-assombrada de Guernsey, citada anteriormente: “Quem foram os habitantes originais? Por que ocorreu o seu abandono? Por que não tem donos?” (VIDLER, 1992, p. 20).

A charneca e a propriedade de Wuthering Heights, após o seu esvaziamento, se constituiriam como contraespaços, lugares que se opõem aos outros e os contestam, refletindo as rupturas da vida, do amor e da morte. A charneca é como a cama dos pais mencionada por Foucault quando trata das heterotopias. Explorada pelas crianças, torna-se lugar da imaginação e do deleite, prazer que durará até o retorno dos pais, quando serão punidas. Os *moors* são esse lugar da utopia localizada em que Heathcliff e Catherine vivem sua infância, lugar que se contrapõe tanto a casa dos Earnshaws como a dos Lintons. Como sujeitos desviantes da norma e da moral vitoriana, a charneca se torna o espaço e o tempo propício a eles. Somente quando Heathcliff subverte a opressão sofrida e abdica da vingança, Wuthering Heights é consubstanciada pela charneca, tornando-se parte dela e, portanto, heterotopia. É a negação, ausência da linearidade temporal: tempo da infância, do sonho, da morte.

Há os [lugares] que são *absolutamente* diferentes: lugares que se opõem a todos os outros, destinados, de certo modo, a apagá-los, neutralizá-

los ou purificá-los. São como que contraespaços. As crianças conhecem perfeitamente esses contraespaços, essas utopias localizadas. É o fundo do jardim, com certeza, é com certeza o celeiro, ou melhor ainda, a tenda de índios erguida no meio do celeiro, ou é então – na quinta-feira à tarde – a grande cama dos pais. É nessa grande cama que se descobre o oceano, pois nela se pode nadar entre as cobertas; depois, essa grande cama é também o céu, pois se pode saltar sobre as molas; é a floresta, pois pode-se nela esconder-se; é a noite, pois ali se pode virar fantasma entre os lençóis, é, enfim, o prazer, pois no retorno dos pais, se será punido. (FOUCAULT, 2013, p. 20)

De qualquer maneira é preciso atentar para o fato de que tanto o espaço em *Wuthering Heights*, incluindo a casa e a charneca com seus ventos tumultuosos, assim como Heathcliff incitam uma sensação de perigo, medo e dor. Esse efeito, segundo a teoria de Edmund Burke, constitui uma fonte do sublime porque produz as emoções mais fortes que o espírito pode alcançar. A vastidão dos *moors*, o poder das intempéries e de Heathcliff, bem como a obscuridade da casa e de seu senhorio, misterioso em sua origem e ascensão, produzem esse efeito de terror e admiração.

É nesse sentido que, Brontë, ao contrário do que a fortuna crítica coeva à publicação do romance aventou, constrói meticulosamente a ambiência da narrativa que se coaduna às personagens e ao sentido da obra. As descrições da casa em questão, seja por meio dos narradores ou da fala dos caracteres, se configuram como um lugar antigo, afastado, de difícil acesso, cercado por uma natureza inóspita, mas forte o suficiente para aguentar as intempéries. Sinistra, escura e fria, a morada dos

Earnshaws é antropomorfizada ao longo do romance e, num jogo de espelhos, Heathcliff recebe os mesmos predicativos destinados à casa e à charneca. Logo no início da narrativa, quando Lockwood visita seu senhorio, a casa e seu dono se mostram igualmente hostis: “O ‘pode entrar’ era dito entre dentes e na realidade significava: ‘Diabos o levem!’ Até mesmo o portão sobre o qual se reclinava não se moveu em concordância com as palavras” (BRONTË, 2010, p. 9).

É interessante observar que apenas Heathcliff e sua casa recebem nomes interligados a elementos da natureza. Embora ao longo do romance as outras personagens também sejam comparadas a elementos naturais. A autora aplica um arsenal de metáforas e analogias da natureza para destacar e aprofundar o delineamento dos caracteres e suas emoções, evidenciando o lado obscuro da natureza humana.

To exalt the power of human feeling, Emily Brontë roots her analogies in the fierce life of animals and in the relentless life of the elements – fire, wind, water. [...] The application of this landscape to the characters is made explicit in the second half of the novel when Heathcliff says, ‘Now, my bonny lad, you are mine! And we’ll see if one tree won’t grow as crooked as another, with the same wind to twist it! This analogy provides at least half of the metaphorical base of the novel’. (SCHORER, 1992, p. 134-135)

*Wuthering*, lembramos, descreve a condição atmosférica tumultuosa deste local em época de tempestades (BRONTË, 2010, p. 10), e Heathcliff é um nome composto por dois termos que compreendem duas ideias, a de terreno improdutivo e inculto (heath), e de abismo (cliff). Conforme observamos anteriormente,

o herói vilão reflete as características do espaço e, assim como a charneca, mostra-se árido, áspero, e, em alguns aspectos, incivilizado. Vale lembrar que abismo designa o mundo das profundidades ou das alturas indefinidas. Se associa a ideia do caos originário e do fim dos tempos. No plano psicológico corresponde a indeterminação da infância e do final da vida, a decomposição da pessoa. Implica a ideia de união mística, da profundidade e elevação às alturas (CHEVALIER, 1986, p. 42).

O complexo protagonista de Emily Brontë compreende esse aspecto ambíguo que o sentido de abismo abarca, figurando entre a vingança e a consubstanciação com a charneca, entre o tempo da infância e o desejo de morte. Herói injustiçado ou vilão demoníaco? A “pitiless, wolfish man” (BRONTË, 1996, p.75) or a “uncomplaining lamb?” (BRONTË, 1996, p. 27). Para Frederick R. Karl (2004, p. 147-148), a misantropia byroniana, a brutalidade, e a aparência de cigano colocam o protagonista à margem da sociedade; rebelde, ele se nutre das forças de baixo, e torna-se uma personificação da energia dos *moors*, antagonista da civilização e herói romântico. Injustiçado, o garoto clama por vingança.

Mas embora corresponda ao movimento próprio da estética romântica, é sobretudo às concepções românticas de homem e de sociedade que a vingança se presta como tema. O personagem romântico – dramático, desmedido, sangrento encontrava nela a atmosfera da contradição e da surpresa em que banha a sua psicologia! Ele serve não raro de amplificador, o gesto se torna imenso, as energias, titânicas. (CANDIDO, 1964, p. 20)

A dubiedade intrínseca à figura de Heathcliff se condensa na fala de Mr. Earnshaw quando apresenta o menino à família: “Aceite,

entretanto, minha carga como um presente de Deus, embora seja ele tão trigueiro como se viesse das mãos do diabo” (BRONTË, 2010, p. 49). Assim, podemos conjecturar o vilão em seu aspecto intersticial, impuro, monstruoso. Para falar com Candido (1964, *passim*), aos iniciados no satanismo, o demônio confere uma natureza dupla, ao mesmo tempo, divina e infernal. O herói romântico condensa, dessa maneira, atributos como o egoísmo, o demonismo, a vontade (desmesurada) de poder e a solidão. A sua maldade baseia-se na capacidade de negar a sociedade e a vida.

Essa complexidade reflete-se inclusive em seu próprio nome, que já o identifica como manifestação selvagem e sublime da natureza: *heath* (que significa ‘charneca’) remete à passagem destacada pela solitária vastidão constantemente açoitada por fortes ventos que ameaçam destruir tudo à sua volta; *cliff* (penhasco) leva-nos a pensar na localização íngreme e de difícil acesso, podendo assim provocar reações de espanto, medo e até mesmo admiração em quem o contempla. (ALEGRETTTE, 2016, n.p)

Herói romântico por excelência, coaduna aspectos contraditórios, é inteligente, elegante e belo, mas ao mesmo tempo bruto, excêntrico e melancólico. Apaixonado, sabe ser extremamente perspicaz e indefectível em seu plano de vingança. Heathcliff é sempre comparado a criaturas sobrenaturais e malévolas: vampiro, *ghoul* ou demônio. Vale lembrar com Bakhtin que o diabo no grotesco romântico, diferentemente do da cultura medieval, não promove o riso alegre, mas irônico e sombrio. Deleita-se com o sofrimento de seus inimigos, ou melhor, com o sucesso das suas ações, contemplando, de forma sádica, suas infalíveis e audazes intervenções.

[...] o diabo, por sua vez, não é mais o 'espantalho alegre' da cultura medieval, mas a figuração sombria do desespero do homem moderno ante um mundo cada vez mais hostil, em acelerado processo de transformação, rumo a um futuro, - mais do que nunca, desconhecido: 'no grotesco romântico, o diabo encarna o espanto, a melancolia, a tragédia. O riso infernal torna-se sombrio e maligno. (BAKHTIN, 2010, p. 38)

A personagem do cigano trigueiro encontrado nas ruas de Londres foi um dos elementos do livro que a crítica do século XIX condenou. Heathcliff, apesar de suas maldades e comportamento reprovável não recebe uma punição adequada no desfecho da obra. É certo que o vilão morre ao final deixando a oportunidade para Cathy e Hareton mudarem-se para Thrushcross Grange e se casarem. No entanto, o desejo de se unir a Catherine é realizado e ele cumpre sua vingança contra Hindley e os Lintons.

The first reviewers of 1847 and 1848 convey, in their perplexity at its apparent moral unorthodoxy and in the urgency of their distress at its violence, the strong impresssion made upon them by this unusual addition to the output of the novels. They were certainly upset by its deserting the accepted convention which required the author to provide clear moral signposts for the reader's guidance. (ALLOT, 1992, p. 17)

Para Alegrette, Brontë propõe uma maneira ousada de explorar o tema do vampirismo, que se configura na relação parasitária entre Catherine e Heathcliff em que um se alimenta da energia do outro. A ausência ou distanciamento entre eles provoca o enfraquecimento de ambos e até mesmo a morte. Não creio

que haja um enfraquecimento de Heathcliff quando Catherine se ausenta, pois ele apenas sucumbe quando se dá conta que deve abrir mão de sua vingança e de outras preocupações terrenas para poder se juntar a Catherine. Ademais, o aspecto vampiresco do herói vilão pode ser entrevisto de forma simbólica em sua sede de vingança (CANDIDO, 1964, p. 27).

Vale observar que, na esteira de Locke e Rousseau, as literaturas gótica e romântica se interessaram pelo desenvolvimento de excentricidades e anormalidades que se iniciam na infância, como no caso de monomanias e compulsões, basta lembrarmos de alguns célebres personagens: Ahab, o monstro de Frankenstein e Drácula,

reflecting a rise of interest in eccentrics and abnormal states of mind, the gothic expands on the stories in the margins Locke's texts focus on children who do not grow up, or who become eccentrics, whose development is not teleological but caught in a repetition compulsion like that of Dracula [...]. (KILGOUR, 1995, p. 36)

Kilgour aponta a ausência de um desenvolvimento teleológico nessas personagens, e, embora não possamos concordar com uma inexistência de *telos* em *Wuthering Heights*, a ideia de excentricidade e de uma espécie de monomania ligada a infância, tão cara aos escritos góticos, é empregada na construção do protagonista. Seria mais apropriado pensarmos numa espécie de trajetória, mas não no sentido burguês do padrão do *Bildungsroman*. Em similitude, Abrams (1986, p. 179) observa na teodiceia (ou biodiceia) de Wordsworth, uma espécie de romance de formação: a tradução de um doloroso processo de conversão e redenção cristãos num processo, igualmente dorido,

de autoformação, crise, autorreconhecimento, que culmina num estágio de autocoerência e autoconsciência assumindo essas conquistas como a própria recompensa.

A partir do momento em que Cathy e Hareton rebelam-se, opera-se uma mudança e um processo de autoconsciência em Heathcliff, que, no entanto, não se confunde com o ideal de moralização cristã. Ao ver que o jovem casal, como ele, esforça-se por confrontar as regras sociais, ele rememora seus próprios esforços. (KETTLE, 1971, *passim*). A morte de Heathcliff espelha essa culminância do reconhecimento: a continuação da vingança e da vida não lhe trariam o seu paraíso particular, seu céu, o amor de Catherine. Nesse sentido é que Emily Brontë nos convence de que Heathcliff representa algo moralmente superior a Linton. Mesmo depois de conhecermos as atitudes brutais realizadas pelo protagonista, nós continuamos a simpatizar com ele, porque acreditamos que a sua vingança é justa. Nós não concordamos com os seus atos, mas os compreendemos. Há certa equilibração ou justiça, quando Heathcliff se utiliza das mesmas armas do patriarcado que o condena, para condenar os seus representantes. Marginalizado pela sociedade devido a sua origem e situação financeira, em outros aspectos, o herói-vilão mostra-se muito superior, conduz toda a conjuntura familiar entre Earnshaws e Lintons a seu favor sem nunca trair seus princípios. Seus atos e sentimentos são desmedidos e incontroláveis, ou seja, são monstruosos e supernaturais, assim, ao mesmo tempo que atemorizam, também causam admiração.

Com Byron o rebelde se torna o 'estrangeiro', o homem impenetrável que transcende a maneira

ordinária de sentir, que transcende os seus próprios crimes. É o além-do-homem que está mais acima e ao mesmo tempo mais abaixo dos outros homens. É o infeliz que se alimenta de ressentimento para com um deus cruel do qual imita a crueldade. (BORGHESI, 2011, p. 62)

Em seu estudo sobre Emily Brontë, Bataille (1989) aproxima o romance *Wuthering Heights* da tragédia grega, afirmando que o objeto de ambos é fundamentalmente a transgressão trágica da lei<sup>2</sup>. No enredo, Heathcliff e Catherine fracassam na tentativa de eternizar a infância. Eles se recusam a abdicar da liberdade vivida enquanto crianças, quando as normas sociais ainda não ordenavam o afastamento dos protagonistas. A transgressão é trágica porque se configura contra o “Bem”, que se confunde com a ideia de razão baseada num sistema de cálculo que visa o interesse comum convencionalmente socialmente. Heathcliff não pode tolerar esse sistema que o rejeita. Estereotipado como cigano, ele é considerado um inculto e está fadado à marginalidade, por isso o herói-vilão de *Wuthering heights* se volta para o “Mal”. O “Bem-razão” indica, de forma calculada, o bem-estar da sociedade e o asseguramento do futuro. Apesar de os protagonistas de Emily Brontë serem obrigados a tomar parte das convenções estabelecidas (Catherine casa-se com Edgard Linton e Heathcliff torna-se um homem rico e ‘civilizado’), a transgressão lhes é imanente e reverbera-se na morte da protagonista e na

---

2 Outros críticos apontaram aspectos da tragédia em *Wuthering Heights*, como E.S. Dallas em “Approaching the ‘Pitiless Fatality... of Greek Tragedy’” (1857): “The whole gloomy tale is in its idea the nearest approach that has been made in our time to the pitiless fatality which is the dominant idea of Greek tragedy...”. Para Karl Frederick (2004, p. 154): “Like a Greek tragic figure, Heathcliff is what he is the elements of his greatness (his will to power) contain as well his flaw (his overwhelming passion), and he is unable to scape himself”.

violência do vilão-herói. A ruptura necessária para aderir a um estado de enlevo é a morte. O êxtase da paixão se confunde com o arrebatamento da morte, ambas seriam formas de se alcançar a totalidade que a realidade fragmentada nega. A visualização dos fantasmas dos protagonistas, para além da expressão do sobrenatural, compreende a questão da consubstanciação com o meio. A morte de Heathcliff permite a consumação de um amor que em vida não pode ser usufruído, bem como a união de Hareton e Cathy, que decidem viver em Trushcross Grange.

Do mesmo modo, a maldição da casa se insinua a partir da paixão dos protagonistas, no mal que amalgama essas duas almas que se arremetem para o amor e para a morte. Para falar com Rougemont, vislumbra-se na relação entre os protagonistas, no triângulo amoroso entre Heathcliff, Catherine e Linton, um tipo de relacionamento característico da sociedade cortês dos séculos XII e XIII, eivada pelo ideário da cavalaria. O mito do amor que perpassou essa sociedade que configura o mito de Tristão e Isolda e permanece presente nos nossos sonhos e literatura, ou seja, continua a existir em nosso imaginário, embora tenha sido banido dos códigos oficiais (ROUGEMONT, 2003, p. 29-30). Umberto Eco, assim como Rougemont, relaciona o gnoticismo cátaro ao amor cortês, ou seja, liga a ideia de libertação da vida e desse mundo imperfeito por meio da renúncia e da espiritualização do amor. Vale lembrar que na relação entre Catherine e Heathcliff não há envolvimento sexual.

É difícil evitar a tentação de enxergar a herança gnóstica em muitos aspectos da cultura moderna e contemporânea. Uma origem cátara, gnóstica por conseguinte, foi observada na relação do amor cortês (e portanto romântico), visto como

renúncia, como perda do ser amado e, em todo caso, como uma relação puramente espiritual excluindo qualquer ligação sexual. A celebração estética do mal como uma experiência reveladora é certamente gnóstica...

Algumas pessoas viram uma raiz gnóstica nos princípios dominantes do idealismo romântico, em que o tempo e a história são reafirmados, mas apenas para fazer do homem o protagonista da reintegração no Espírito. (ECO, 2005, p. 43)

Esse mito se nutre daqueles que acreditam no amor como destino e renunciam a moral, as coerções sociais, e a vida para se lançar de corpo e alma numa espécie de ascese religiosa, aliás, “o grande mistério dessa religião de que os poetas do século XIX foram os sacerdotes e os inspirados” (ROUGEMONT, 2003, p. 34-35). Para Heathcliff e Catherine o céu é uma mistura de amor e liberdade na charneca, um retorno impossível à felicidade da infância, que não tem mais lugar na vida adulta.

Vale recordar que, no amor cortês, a fidelidade ao casamento não se identifica à fidelidade ao amor. Aliás, a paixão não se confunde com a instituição social do matrimônio e é considerada superior a ela. Por outro lado, esse amor não se consoma no plano da realidade, aliás, ele se nutre do impedimento da consumação. Porque, na verdade, o desígnio do amor romântico é a totalidade, a consubstanciação no Absoluto:

[...] enquanto paixão que deseja a noite e triunfa numa morte transfiguradora, ela representa uma ameaça violentamente intolerável para qualquer sociedade. É preciso, portanto, que os grupos constituídos sejam capazes de contrapor uma estrutura solidamente articulada para que ele

tenha a oportunidade de se exteriorizar sem causar maiores danos. (ROUGEMONT, 2003, p. 32)

Apesar de haver um espelhamento da charneca em Heathcliff, a ideia de renúncia e consubstanciação, obviamente também envolve Catherine. Aliás, as falas da personagem são as mais explícitas nesse sentido, basta lembrar o célebre trecho em que afirma ser, ela própria, Heathcliff. Quando adoece, pede a Nelly que abra as janelas para que possa sentir os ventos dos *heights*. Deseja estar livre para se aventurar na charneca como quando criança. Por fim, deseja ser enterrada fora da igreja, nos *moors*.

With Heathcliff she is, as it were, completely at one; they make from their two identities a hybrid monster, with two sexes and two souls... Catherine sees in him her own energies... uncurbed by the restraint which her sex imposes; she sees her own hidden perversities blossoming forth in him like poisoned poetic flowers. The scene in which she confesses the secret of her love for Heathcliff is fine and terrible. 'He is so much myself', she says, 'that he is more myself than I am; he is the thunderbolt of which I am nothing more than the lightning flash'. (MONTÉGUT, 1992, p. 75)

Assim, o que Catherine e Heathcliff desejam é a morte para alcançarem/eternizarem, de alguma forma, o idílio que viveram na infância. Para falar com Bataille, esse é o mal; e o que causaria desconforto nos leitores. Por outro lado, a perversidade advinda das ações do herói vilão só cessa quando ele abre mão da vingança, daquilo que o liga, de alguma forma à vida, percebendo o casal Cathy e Hareton como duplos de sua relação com Catherine: "Ainda não escrevi testamento e nem sei como hei de dispor do que é meu.

Gostaria de aniquilar da face da terra tudo o que tenho” (BRONTË, 2010, p. 415).

Vale lembrar que o fenômeno da duplicidade logra a razão e a finitude, e, ao mesmo tempo, a impossibilidade da plenitude. Dito de outra maneira, na relação de espelhamento entre as duas gerações parece haver um embaralhamento das identidades. Sentimentos, como o amor e a vingança, parecem ser mais fortes do que a singularidade/identidade de cada personagem. Há um estranhamento na ideia de continuidade e espelhamentos que os filhos dos protagonistas assumem ao perpetuarem sentimentos de amor e ódio que seus pais haviam experimentado.

A observação de Lookwood, ao final do romance, colocando em evidência os três túmulos em contraposição à igreja abandonada aponta justamente para a sacralização do amor em detrimento à instituição religiosa. Afinal, o romance é um triunfo da vida ou da morte? Sugeriríamos, ser ele o triunfo do amor na vida e na morte, pois o amor é o ápice da vida e também uma justificativa, para renunciar à vida e, assim, consubstanciar-se à natureza, à totalidade. A presença de Heathcliff traz à tona o mito da paixão, o herói satânico que se deleita com a sua vingança e, ao mesmo tempo, morre por amor. Entre o desejo de vingança e de amor, o cigano se confunde com os elementos do espaço que o cercam, pois os possui e os reflete. A confluência com o espaço é atingida apenas quando todas as personagens do triângulo amoroso morrem e se misturam à charneca, enterrados aos pés da igreja abandonada. A fronteira entre o orgânico e o inorgânico torna-se mais tênue, e a casa perde o seu valor intrínseco, ou melhor, deixa de abrigar os vivos para ser morada dos espíritos subvertendo a função pragmática e

social da casa. E é desse tumultuoso processo de consubstanciação dos protagonistas com os *moors* que advém o esvaziamento e o assombramento de Wuthering Heights.

## REFERÊNCIAS

ABRAMS, H. M. *Natural supernaturalism: tradition and revolution in Romantic literature*. London; New York: W.W. Norton & Company, 1971.

ALEGRETTE, Alessandro Yuri. *Heathcliff: a representação gótica sublime do mal em O Morro dos ventos uivantes*. Disponível em: <https://sobreomedo.wordpress.com/2017/09/04/heathcliff-a-representacao-gotica-sublime-do-mal-em-o-morro-dos-ventos-uivantes-alessandro-yuri-alegrette/>. Acesso em: set. 2017.

ALLOT, Miriam. *Emily Brontë: Wuthering heights*. London: Macmillan, 1992.

BAKHITIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. 7.ed. Tradução de Yara Frayeschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2010.

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BORGHESI, Massimo. O pacto com a serpente. *30 dias: Nova et vetera*, n. 4/5, p. 60-66, 2011.

BRONTË, Emily. *Wuthering heights*. Mineola, NY: Dover Thrift Editions, 1996.

BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Tradução de Rachel de Queiroz. São Paulo: Abril, 2010.

CANDIDO, Antonio. Da vingança. In: CANDIDO, Antonio. *Tese e antítese*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CHEVALIER, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Bercelesona: Herder, 1986.

EAGLETON, Terry. Nothing nice about them. *London review of books*. v. 32, n. 21, nov. 2010. Disponível em: <https://www.lrb.co.uk/the-paper/v32/n21/terry-eagleton/nothing-nice-about-them>. Acesso em: 20 set. 2022.

ECO, Humberto. Interpretação e História. In: ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, p. 27-51, 2005.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

KARL, Frank R. The Brontës: The outsider as protagonist. In: BLOOM, Harold (Ed.). *The victorian novel*. New York: Chelsea House Publishers, p. 147-169, 2004.

KETTLE, Arnold. Emily Brontë: Wuthering Heights (1847). In: WATT, Ian (Eds.). *The victorian novel: modern essays in criticism*. New York: Oxford University Press, 1971.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London; New York: Routledge, 1995.

KNOEPFLMACHER, Ulrich Camillus. *Emily Brontë, Wuthering Heights*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

MONTÉGUT, Émile. A dark poetic imagination (1857). In: ALLOT, Miriam. *Emily Brontë: Wuthering heights*. London: Macmillan, 1992.

ROUGEMONT, Denis de. *História do amor no Ocidente*. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. 2.ed. reform. São Paulo: Ediouro, 2003.

SCHORER, Mark. Metaphors color all her diction (1949). In: ALLOT, Miriam. *Emily Brontë: Wuthering heights*. London: Macmillan, 1992.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. *A formação do romance inglês*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild; Fapesp, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII, São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

VIDLER, Anthony. *The architectural uncanny: essays in the modern unhome*. MIT Press, 1992.