



**UEPB**

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA**

**CAMPUS I**

**DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E  
INTERCULTURALIDADE**

**PRISCILA SOARES DE OLIVEIRA**

**O MAL E A VINGANÇA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*: DO ROMANCE  
DE EMILY BRONTË À ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE PETER KOSMINSKY**

**CAMPINA GRANDE-PB  
2025**

PRISCILA SOARES DE OLIVEIRA

**O MAL E A VINGANÇA EM *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*: DO ROMANCE  
DE EMILY BRONTË À ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE PETER KOSMINSKY**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura e Interculturalidade.

**Área de Concentração:** Literatura e Cinema

**Linha de Pesquisa:** Literatura Comparada e Intermidialidade

**Orientador:** Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes

CAMPINA GRANDE-PB  
2025

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto em versão impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que, na reprodução, figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

O48m Oliveira, Priscila Soares de.

O mal e a vingança em O Morro dos Ventos Uivantes [manuscrito] : do romance de Emily Brontë à adaptação fílmica de Peter Kosminsky / Priscila Soares de Oliveira. - 2025.

133 f. : il. color.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Faculdade de Linguística, Letras e Artes, 2025.

"Orientação : Prof. Dr. Auricélio Soares Fernandes, Departamento de Letras - CH".

1. Emoções na literatura. 2. Adaptação literária. 3. Mise-èn-scene. 4. Literatura inglesa. I. Título

21. ed. CDD 891.95

PRISCILA SOARES DE OLIVEIRA

O MAL E A VINGANÇA EM O MORRO DOS VENTOS UIVANTES: DO ROMANCE  
DE EMILY BRONTË À ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE PETER KOSMINSKY

Dissertação apresentada à  
Coordenação do Curso de Mestrado em  
Literatura e Interculturalidade da  
Universidade Estadual da Paraíba,  
como requisito parcial à obtenção do  
título de Mestra em Literatura e  
Interculturalidade

Linha de Pesquisa: Literatura  
Comparada e Intermidialidade.

Aprovada em: 28/03/2025.

BANCA EXAMINADORA

Documento assinado eletronicamente por:

- **Rosangela Neres Araujo da Silva** (\*\*.646.354-\*\*), em **06/06/2025 10:58:41** com chave **5a6a5a0a42de11f0abf42618257239a1**.
- **Rogério Fernandes dos Santos** (\*\*.695.038-\*\*), em **05/06/2025 11:03:42** com chave **e361ac24421511f0937d1a1c3150b54b**.
- **Auricélio Soares Fernandes** (\*\*.079.514-\*\*), em **05/06/2025 11:00:53** com chave **7eedffa4421511f0959f2618257239a1**.

Documento emitido pelo SUAP. Para comprovar sua autenticidade, faça a leitura do QRCode ao lado ou acesse [https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar\\_documento/](https://suap.uepb.edu.br/comum/autenticar_documento/) e informe os dados a seguir.

**Tipo de Documento:** Folha de Aprovação do Projeto Final

**Data da Emissão:** 15/06/2025

**Código de Autenticação:** 3763fc



## **AGRADECIMENTOS**

Ao Senhor Deus, que me capacitou diariamente para seguir no propósito, que semeou em meu coração um sonho possível de ser alcançado, e que me auxiliou em cada etapa para a defesa desta qualificação, dedico primeiramente.

Agradeço aos meus pais, Severina e Heverlande, que me encaminharam na direção dos estudos, mesmo que não compreendessem muito bem o que é uma pós-graduação, mas que sempre estiveram ao meu lado, fortalecendo-me e encorajando-me. Obrigada por serem vocês.

Obrigada Gilliam, meu esposo e companheiro de todas as horas, que nunca me deixou desistir em meio a tantas adversidades que se impuseram em meu caminho acadêmico. Você é força e fortaleza, apoio em todos os momentos, impulso necessário para que eu consiga alçar os voos mais bonitos.

À Auricélio, querido orientador e professor pelo qual nutro uma intensa admiração. Gratidão por todo o auxílio nesta caminhada. Sua presença e companheirismo fizeram toda a diferença na escrita deste trabalho; sem você, ele não seria possível. Obrigada por estar em meu caminho.

Agradeço a todos que, direta ou indiretamente, auxiliaram-me na conclusão desta etapa; minhas queridas colegas de classe e minhas amigas de infância.

Finalizo esta etapa acadêmica com uma sensação de completude, da qual orgulho-me profundamente em ter podido fazer parte. Agradeço à Universidade Estadual da Paraíba, por fornecer subsídios para o funcionamento de um Programa de Pós-Graduação tão completo igual ao PPGLI.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

**Existe uma soma de bem e de mal na  
natureza e é preciso uma certa  
quantidade de seres que pratiquem o bem  
e uma outra que se entrega ao mal.**

**Marquês de Sade, 1791  
Justine: ou os tormentos da virtude**

## Resumo

A presente pesquisa tem por finalidade abordar duas representações do campo artístico: a literatura e o cinema, de forma a traçar um diálogo entre ambas, em relação às suas características particulares e em como uma mídia pode ser adaptada para outra. A obra literária que será discutida nessa pesquisa é o romance único da escritora inglesa Emily Brontë: *O Morro dos Ventos Uivantes* (2009) — publicado sob o título original de *Wuthering Heights* (1847) — e a obra fílmica homônima dirigida pelo britânico Peter Kosminsky no ano de 1992. Uma das pretensões deste estudo é observar como se deu a vingança do personagem Heathcliff em ambas as obras, vislumbrando como o diretor adaptou para a tela o mal e a vingança desse personagem, utilizando-se de elementos próprios da natureza fílmica — a exemplo das cores, cenário, música, figurino — a *mise-en-scène*, para compor uma narrativa visual para além dos diálogos e da atuação. Para isso, fazemos uso da pesquisa exploratória, com etapas divididas em conceituação teórica, contextualização e análise dos objetos de estudo. Utilizamos como referencial teórico os estudos de Cevalco e Siqueira (1985) sobre o contexto histórico-social de produção da obra literária, assim como Dinsdale (2019), que traz uma percepção sobre a vida e obra da família Brontë; acerca das nossas discussões sobre o mal, vingança e violência, trazemos Bataille (2015), Arendt (1963), Eagleton (2012) e Girard (2012); sobre os estudos das adaptações cinematográficas e *mise-en-scène*, utilizamos os estudos de Hutcheon (2011), Stam (2008) e Bordwell e Thompson (2013) entre outros que dialogam com a temática em estudo. A partir dessas análises, identificamos que a utilização da *mise-en-scène* foi uma ferramenta imprescindível para a construção e caracterização do mal e da vingança de Heathcliff, de forma que foi por meio dela que a vingança tornou-se explícita no filme, bem como a utilização dos cenários como complemento emocional dos personagens.

**Palavras-Chave:** Vingança; Adaptação; *Mise-en-scène*; *O Morro dos Ventos Uivantes*.

## Abstract

This research aims for the purpose approach two representations of the artistic field: literature and cinema, in order to establish a dialogue between both, in relation to their particular characteristics and how one media can be adapted to another. The literary work that will be discussed in this research is the only novel by the English writer Emily Brontë: *Wuthering Heights* (2009) — published under the original title of *Wuthering Heights* (1847) — and the film of the same name, directed by the British director Peter Kosminsky, and distributed by *Paramount Pictures* in 1992. One of the aims of this study is to observe how the revenge of the character Heathcliff took place in both works, envisioning how the director adapted all the strength and impetuosity of this character to the screen, using elements typical of the filmic nature — such as colors, scenery, music, costumes — and the *mise-en-scène*, to compose a visual narrative beyond the dialogues and acting. To that end, we use exploratory research, with stages divided into theoretical conceptualization, contextualization, and analysis. We use as theoretical references the studies by Cevalco and Siqueira (1985) on the historical-social context of the production of the literary work, as well as Dinsdale (2019), which provides an insight into the life and work of the Brontë family; regarding our discussions on evil, revenge, and violence, we bring Battaile (2015), Arendt (1963), Eagleton (2012), and Girard (2012); regarding studies of film adaptations and *mise-en-scène*, we use the studies by Hutcheon (2011), Stam (2008) and Bordwell and Thompson (2013), among others that dialogue with theme. From these analyses, identified that the use of *mise-en-scène* was an essential tool for the construction and characterization of Heathcliff's evil and revenge, so that it was through it that revenge became explicit in the movie, and the use of settings as an emotional complement to the characters.

**Keywords:** Revenge; Adaptation; *Mise-en-scène*; *Wuthering Heights*.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Imagem 01- Caracterização da narradora acerca de Heathcliff .....                           | 92  |
| Imagem 02- Caracterização da narradora acerca de Heathcliff .....                           | 93  |
| Imagem 03- Os elementos cênicos da natureza como um reflexo emocional dos personagens ..... | 94  |
| Imagem 04- Os elementos cênicos da natureza como um reflexo emocional dos personagens ..... | 96  |
| Imagem 05- Os elementos cênicos da natureza como um reflexo emocional dos personagens ..... | 97  |
| Imagem 06- A degradação de Heathcliff como mote para a vingança.....                        | 99  |
| Imagem 07- O início da vingança .....                                                       | 100 |
| Imagem 08- O casamento por interesse com Isabella Linton.....                               | 102 |
| Imagem 09- O casamento por interesse com Isabella Linton.....                               | 104 |
| Imagem 10- A degradação de Hareton Earnshaw.....                                            | 105 |
| Imagem 11- O declínio de Edgar Linton .....                                                 | 107 |
| Imagem 12- A ascensão de Heathcliff.....                                                    | 108 |
| Imagem 13- A quebra do ciclo de vingança .....                                              | 109 |

## SUMÁRIO

|                                                                                                                                  |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1 INTRODUÇÃO .....</b>                                                                                                        | <b>10</b>  |
| <b>2 CONTEXTUALIZANDO UMA ERA: APONTAMENTOS SOBRE A ESCRITA FEMININA NO PERÍODO VITORIANO.....</b>                               | <b>17</b>  |
| <b>2.1 The Brontës: uma família literária na Era Vitoriana.....</b>                                                              | <b>23</b>  |
| 2.1.1 “Ventos portentosos uivavam”: explorando as entrelinhas em <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i> .....                        | 30         |
| <b>3 O MAL: FORÇA PROPULSORA OU DESTRUIDORA? .....</b>                                                                           | <b>39</b>  |
| <b>3.1 Vingança: violência, justiça ou retribuição? .....</b>                                                                    | <b>48</b>  |
| 3.1.1 Caracterizando a vingança de Heathcliff: dos motes à execução .....                                                        | 53         |
| <b>4 A VINGANÇA VAI ÀS TELAS: A ADAPTAÇÃO DE O MORRO DOS VENTOS UIVANTES (1992), DE PETER KOSMINSKY .....</b>                    | <b>67</b>  |
| <b>5 A VINGANÇA POSTA EM CENA: UMA LEITURA CRÍTICA DA MISE-EN-SCÈNE DE O MORRO DOS VENTOS UIVANTES, DE PETER KOSMINSKY .....</b> | <b>87</b>  |
| 5.1 <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i> : a obra e suas adaptações .....                                                          | 112        |
| <b>6 CONCLUSÃO.....</b>                                                                                                          | <b>120</b> |
| <b>REFERÊNCIAS.....</b>                                                                                                          | <b>119</b> |
| <b>ANEXOS .....</b>                                                                                                              | <b>124</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A literatura, como afirma Candido (2004) “é o sonho acordado das civilizações” (p. 179); em seu ensaio *O Direito à Literatura* (1988), o autor defende que a literatura é um direito básico de qualquer ser humano, comparando-a até mesmo com outros direitos fundamentais, como o acesso a saúde e a educação, por exemplo. Mas o que podemos compreender desse preâmbulo de Candido? O referido autor nos mostra que é por meio dos textos literários que o ser humano pode ter sua percepção crítica — além do senso crítico-social e identitários — aguçados, de forma que, por meio de uma realidade circunscrita em palavras, que nós, indivíduos, podemos recriar o nosso meio, inclusive, a nós próprios.

Porém, não seria o campo artístico — de uma maneira geral — também uma refração da sociedade na qual estamos inseridos? assim como a literatura, filmes, séries, artes plásticas, dentre outros, trazem diálogos sociais questionadores, de forma que podemos compreender que todos os tipos de arte abordam e questionam valores sociais e identitários, representando ou criticando a cultura de um povo, apresentando uma realidade paralela à sua própria. As artes, de uma forma geral, são como uma espécie de sonho coletivo, onde as aspirações e os conflitos das sociedades são vividos e explorados. Através da ficção, os leitores/espectadores podem experimentar realidades alternativas e lidar com questões profundas de uma maneira que transcende as limitações da vida cotidiana. Assim, a experiência artística permite que as civilizações sonhem acordadas, articulando seus ideais e tensões de forma criativa.

Portanto, a presente pesquisa aborda duas representações do campo artístico: a literatura e o cinema, de forma a traçar um diálogo entre ambas, em relação às suas características particulares e em como uma mídia pode ser adaptada para outra. A obra literária que é discutida nessa pesquisa é o romance único da escritora inglesa Emily Brontë: *O Morro dos Ventos Uivantes* (2009) — publicado sob o título original de *Wuthering Heights* (1847) — e a obra fílmica homônima, dirigida pelo britânico Peter Kosminsky, e distribuída pela *Paramount Pictures* no ano de 1992. Um dos objetivos deste estudo é observar como se deu a vingança do personagem Heathcliff em ambas as obras, vislumbrando como o diretor adaptou para a tela o mal e a vingança desse personagem, explorando também os elementos que foram utilizados para tal, de forma

a suscitar a seguinte problemática: terá o diretor a possibilidade de adaptar características particulares da obra literária apenas utilizando-se de métodos da linguagem fílmica, de forma a modular a essência do texto literário? Neste trabalho, afirmamos que é possível que o diretor se utilize de elementos próprios da natureza fílmica — a exemplo das cores, cenário, música, figurino — a *mise-en-scène*, para compor uma narrativa visual para além dos diálogos e de códigos verbais.

Nesta pesquisa, utilizamos a obra traduzida da editora Lua de Papel (2009), da tradutora Ana Maria Chaves<sup>1</sup>. A referida tradutora preserva a profundidade emocional e a atmosfera sombria do romance, aspectos que são fundamentais para a experiência do leitor. Ana Maria Chaves enfrenta o desafio de traduzir para o português um texto que, em sua versão original, contém estruturas sintáticas e léxicas do inglês antigo, além de dialetos regionais que representam as vozes de personagens de diferentes classes sociais. Um dos aspectos cruciais para o sucesso desta tradução reside na habilidade da tradutora em manter a autenticidade do tom gótico e a intensidade emocional dos diálogos, sem perder de vista o ritmo e a cadência narrativa da obra original. A tradução de Chaves também se distingue pela sua abordagem cuidadosa em relação aos desafios estilísticos presentes no texto de Brontë. A alternância de vozes narrativas, entre as perspectivas de Lockwood e Nelly Dean, assim como as frequentes mudanças temporais, exige uma clareza linguística que Chaves busca manter sem sacrificar a ambiguidade moral que permeia a trama. A tradutora equilibra a linguagem poética com a crueza dos conflitos entre os personagens, especialmente na representação de Heathcliff, cujo temperamento violento e passionai é central para o desenvolvimento da narrativa, o que é também discutido nesta pesquisa.

Outro ponto relevante da tradução com a qual iremos trabalhar é a forma em como a tradutora lida com os aspectos culturais e históricos da narrativa. O contexto rural da Inglaterra do século XIX, com suas referências a costumes, hierarquias sociais e normas da época, é habilmente preservado, garantindo que o leitor de língua

---

<sup>1</sup> Tradutora literária de obras de ficção e de poesia, bem como tradutora de obras de ciências da educação e ciências sociais, além de professora de tradução e do ensino da língua inglesa na Universidade do Minho e no ISLA (Instituto Superior de Línguas e Administração) de Vila Nova de Gaia (1990-1996) —. A tradução da supracitada obra por Ana Maria Chaves e publicada pela Editora Lua de Papel em 2009 oferece uma nova interpretação da obra original de Emily Brontë de 1847. A obra, marcante para a literatura vitoriana, é conhecida por sua complexa narrativa rica em simbolismo, e personagens profundamente ambíguos, o que torna o ato de traduzi-la um desafio.

portuguesa compreenda não apenas a trama, mas também o pano de fundo cultural que a molda.

Vislumbrando o arcabouço teórico da nossa pesquisa, utilizaremos como base o conceito de adaptação, podendo considerar que a adaptação, que emergiu como um campo interdisciplinar abrangente, trata-se da adequação de obras, de um meio artístico para outro, como a adaptação de literatura para o cinema, teatro, televisão ou quadrinhos. Com raízes em estudos literários cinematográficos e culturais, esse estudo propõe uma investigação sobre as transformações que ocorrem quando uma narrativa é adaptada de um formato para outro. Um dos grandes desafios da adaptação está nas alterações necessárias para que a história funcione no novo meio, com suas características e convenções próprias, de forma a cativar e atender as expectativas do público espectador.

A partir da segunda metade do século XX, a adaptação passou a reconhecer o processo adaptativo como uma prática interpretativa e criativa. Autores como Linda Hutcheon, em sua obra *A Theory of Adaptation* (2006), sugerem que as adaptações devem ser vistas como palimpsestos, ou seja, novos textos que dialogam com o original, mas também com seu novo meio, cultura e público-alvo. Hutcheon defende que a adaptação é, por natureza, uma atividade de recriação, e não apenas de uma releitura mecânica, sendo influenciada por elementos como o contexto sociocultural, histórico e o meio no qual a obra é retrabalhada.

Autores como Robert Stam (2008), em seus estudos sobre adaptação cinematográfica, enfatiza que cada meio possui suas próprias formas de expressão. Stam recusa a ideia de que a fidelidade ao original é o critério mais importante para se julgar uma adaptação, propondo, em vez disso, que ela seja analisada em termos de criatividade, inovação e como um novo produto cultural em si. O autor também ressalta a importância de se considerar o papel das expectativas do público e da indústria cultural, que influenciam fortemente o processo adaptativo, perspectivas essas que também abordaremos nesta pesquisa.

A adaptação ainda pode ser entendida dentro do conceito de intertextualidade proposto por Julia Kristeva (1974), e expandido por estudiosos como Gérard Genette (1979). A adaptação não é apenas uma transferência de uma obra para outra mídia, mas uma reescrita que envolve uma série de outros textos e influências culturais. Genette, com seu conceito de transtextualidade, aponta para o fato de que toda adaptação é uma forma de diálogo com o texto-fonte, mas também com outras

adaptações e com o repertório cultural mais amplo. Linda Hutcheon também explora esse ponto ao argumentar que o prazer da adaptação está na repetição com variação. O público é capaz de apreciar uma obra tanto por sua familiaridade quanto pelas novas interpretações que ela oferece. Assim, a adaptação se torna um espaço de criação e inovação, e não simplesmente um ato de transferência ou cópia.

Por justificativa, afirmamos que o diferencial dessa pesquisa encontra-se no modo em como abordamos o mal no personagem Heathcliff; aqui não discutimos uma maldade inata — a exemplo de trabalhos relativos à obra literária em questão, como também no meio acadêmico e nas discussões do senso comum — mas explicitamos os abusos e repressões por ele sofridos, o que refletiu em uma personalidade complexa e calculista; para tanto, nesta pesquisa abordamos um diálogo contemporâneo sobre o mal, bem como sobre vingança e violência, pois em uma discussão acadêmica, não há como desassociá-los e tratá-los de uma maneira isolada, pois um está intrinsecamente ligado ao outro. Sendo assim, para alicerçarmos o conceito de vingança, foi necessária uma pesquisa de bases sociológica, filosófica e psicanalítica, visto que o tema também encontra suas raízes na esfera judicial e penal.

Calvino em *Por Que Ler os Clássicos* (2007) afirma que “um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (p. 11). Dessa forma, a análise da obra em questão alia-se a uma leitura afetiva e acadêmica sobre um enredo no qual sua escrita impetuosa imortalizou-se entre os clássicos da literatura. Sendo assim, *O Morro dos Ventos Uivantes* passou por inúmeras adaptações — como veremos mais adiante — de forma que compreendemos que muito da obra ainda pode ser dito e discutido academicamente, tendo em vista a sua relevância crítica, social e cultural, observando ainda que, atualmente, há pesquisas que também interessam-se pela etnia do personagem Heathcliff, bem como hipóteses sobre sua origem, além de discussões acadêmicas sobre como Emily Brontë envolveu críticas sociais interligadas ao enredo da obra. Dessa forma, apesar de ter-se uma gama de estudos sobre este título, ainda há discussões atuais e pertinentes no âmbito literário, social e adaptativo que podem enriquecer ainda mais a bibliografia da referida obra que, inicialmente, foi mal compreendida pela crítica da época, devido ao seu tom sombrio e à violência emocional que permeia a narrativa.

O referido romance ganhou reconhecimento ao longo dos séculos como uma obra que explora as profundezas da psicologia humana, das relações sociais e da

paisagem moral da Inglaterra vitoriana. Sua relevância crítica repousa em diversos aspectos que englobam a estrutura narrativa inovadora, a subversão das convenções românticas e a análise das dinâmicas de poder e opressão no contexto social e familiar. Uma das inovações mais notáveis de *O Morro dos Ventos Uivantes* é a sua estrutura narrativa. Brontë emprega uma narrativa na qual o narrador principal, Lockwood, e a criada Nelly Dean alternam suas vozes para relatar a história. Esse método cria uma sensação de distanciamento e fragmentação, fornecendo ao leitor uma visão subjetiva e, de certa forma, limitada dos eventos. A multiplicidade de perspectivas desafia o leitor a interpretar a história a partir de ângulos distintos, revelando uma crítica implícita à confiabilidade do relato individual e à maneira como as histórias são construídas e entendidas.

Afirmamos ainda que a adaptação do texto-fonte para outra mídia — neste caso, o cinema — pode conter elementos que ajudem a caracterizar o que fora dito anteriormente na obra literária, pois como é do senso popular o famoso dito “uma imagem vale mais do que mil palavras”, neste caso, ambas as formas de contação de histórias possuem seu nível de importância e maneiras distintas de interpretação, e é justamente neste ponto que esta pesquisa interessa-se: a maneira em que o texto-fonte foi adaptado mediante ao mal e a vingança do personagem Heathcliff, bem como esses passaram do contar para o mostrar.

O diálogo entre literatura e o cinema constitui uma interação fecunda entre diferentes formas de arte. Este estudo também explora a importância desse intercâmbio, examinando como as adaptações cinematográficas de obras literárias não apenas enriquecem ambas as mídias, mas também contribuem para a formação de novos públicos, a renovação dos modos de contar histórias e o aprofundamento das reflexões sobre a condição humana. A partir de uma análise interdisciplinar, este trabalho também argumenta que o relacionamento entre literatura e cinema oferece uma plataforma poderosa para a expressão e interpretação cultural. Desde o advento do cinema no final do século XIX, a literatura tem sido uma fonte rica de material para adaptações cinematográficas. Obras literárias, especialmente romances, contos e peças teatrais, têm servido como base para filmes que buscam capturar e expandir as narrativas originais em um formato visual. No entanto, o diálogo entre literatura e cinema vai além da simples adaptação de enredos; ele envolve uma complexa interseção de linguagens, significados e formas de expressão que enriquecem ambos os campos, como explicitado anteriormente.

No que tange o contexto do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade (PPGLI), podemos destacar que a linha de pesquisa em Literatura Comparada e Intermidialidades abrange o estudo da literatura em diferentes espaços e mídias, podendo também dialogar com a construção identitária do indivíduo como leitor e pesquisador, de forma que essa linha de pesquisa, dentro da proposta do referido programa, nos possibilita estudar e pesquisar não apenas sobre como a literatura impacta o campo das artes em geral, mas também como ela pode ser responsável por discutir assuntos (psico)sociais por meio de suas produções. Já na esfera social, a contribuição deste trabalho abrange de fato a arte, uma vez que ela é uma alternativa para podermos nos compreender como indivíduos pensantes e construir nosso repertório de conhecimento de mundo, ancorado em saberes linguísticos e textuais, especialmente os literários, nesse último caso.

Partimos também em busca de uma maior democratização com o diálogo entre a literatura e o cinema, possibilitando um impacto significativo na formação de públicos e na promoção do acesso à cultura. Adaptações cinematográficas de obras literárias clássicas ou contemporâneas podem introduzir essas narrativas a audiências mais amplas, muitas vezes alcançando pessoas que, de outra forma, não teriam contato com a literatura, fomentando assim a busca, inclusive, da própria obra fonte, tendo em vista a incitação do espectador para tal, muitas vezes.

Sendo assim, a ideia central desta proposta de pesquisa é promover uma análise, a partir da literatura comparada, com foco na teoria da adaptação, sobre os modos como a vingança orquestrada pelo personagem Heathcliff é representada na obra de Emily Brontë e em como essa representação é adaptada para a produção fílmica homônima, do ano de 1992, do diretor Peter Kosminsky. Iremos pontuar os sentidos atribuídos à *mise-en-scène* na obra cinematográfica e apontar como ela dialoga com o *corpus* textual. Dito isso, consideramos que foi possível encontrar respostas para os questionamentos aqui abordados por meio de uma investigação sistemática, de modo que concluímos que há movimentos de alteração da construção da narrativa literária quando ela ganha “ares” cinematográficos, por meio da subjetividade do diretor, não construindo uma aura fidedigna da obra literária, uma vez que outra mídia, outra história; outra história, a possibilidade de novos delineamentos narrativos.

Para tanto, como objetivo geral, analisamos a vingança do personagem Heathcliff em *O Morro dos Ventos Uivantes* (2009), com foco em sua representação

no livro e no filme homônimo de 1992 — dirigido por Peter Kosminsky — observando a *mise-en-scène* dessa produção e, sobretudo, em como ela retrata a vingança do personagem, analisando também como o diretor organiza o plano fílmico para a obtenção de um resultado imagético pretendido em relação a construção do personagem em tela e, para tanto, teremos a obra literária como *corpus* para a análise. A escolha dessa obra fílmica em específico deu-se por uma maior afinidade entre o texto-fonte e o referido filme, tendo em vista que, como analisaremos mais adiante, o diretor manteve elementos e características marcantes do próprio texto-fonte, a exemplo de retratar as duas gerações presentes na obra literária, além da caracterização latente em relação ao mal e a vingança em Heathcliff.

Em relação aos objetivos específicos, identificamos os elementos que permeiam a construção identitária do personagem, por meio da obra de Emily Brontë, quanto a sua personalidade, considerando a maldade e suas motivações anteriores; compreendemos também como a vingança do personagem é construída e apresentada no filme selecionado, além de refletirmos em como a orquestração do diretor de uma obra fílmica pode alterar o tom dado pelo autor à obra fonte.

Para tanto, nossa pesquisa se alicerça em uma metodologia de caráter qualitativo pois, tendo em vista a relação entre a pesquisa acadêmica e a literatura, é uma metodologia que valoriza a profundidade da análise e a compreensão dos significados subjacentes aos textos, em vez de se concentrar em quantificações ou generalizações estatísticas (Gil, 2022). Essa abordagem é especialmente relevante pois o foco dela permanece na interpretação crítica, no contexto histórico e nas nuances interpretativas das obras, sejam elas literárias ou fílmicas. Na pesquisa qualitativa, o contexto é um elemento central. Isso significa que, ao analisarmos uma obra artística, consideramos não apenas o texto em si, mas também o contexto histórico, cultural e biográfico em que ele foi produzido (Durão, 2015). O contexto histórico pode esclarecer como determinados eventos influenciaram a escrita ou a recepção de uma obra. Já o contexto cultural permite compreender as normas, valores e expectativas da sociedade que a obra reflete ou contesta. A biografia do autor, por sua vez, pode oferecer caminhos sobre suas intenções, experiências e influências que moldaram a obra (Gil, 2022); no decorrer do nosso trabalho trazemos essa visão mais ampla, apontando um diálogo da obra literária (que é nosso *corpus* de análise) com o contexto de sua produção e autoria. Para melhor fundamentar a análise proposta, recorreremos também à pesquisa exploratória, que, de acordo com Antônio C. Gil (2002,

p. 41), “têm como objetivo principal o aprimoramento de ideias ou a descoberta de intuições. Seu planejamento é, portanto, bastante flexível, de modo que possibilite a consideração dos mais variados aspectos relativos ao fato estudado”.

O presente estudo conta com cinco capítulos: a presente introdução, na qual versamos o contexto geral deste trabalho, bem como os caminhos percorridos para trilharmos este estudo; o segundo capítulo, no qual discutimos o contexto histórico de produção da obra literária *O Morro dos Ventos Uivantes*, bem como tratamos da biografia, vida familiar e elementos que, possivelmente, inspiraram Emily Brontë no processo criativo de escrita da referida obra; no terceiro capítulo, trazemos uma visão contemporânea acerca do conceito de mal e violência, não apenas de uma maneira crítico-social, como também aplicadas à literatura e especificamente à obra em estudo, bem como também trazemos um paralelo conceitual acerca da vingança — visando uma conceituação sociológica, filosófica e psicanalítica — aplicada ao personagem Heathcliff ainda na obra literária; para o quarto capítulo, discutimos acerca dos elementos cênicos, de uma maneira geral, que estão presentes na obra fílmica para que no quinto capítulo haja um estudo analítico e comparativo em como se deu a adaptação da vingança do supracitado personagem em *O Morro dos Ventos Uivantes* (2009) da obra fonte para o audiovisual, observando a *mise-en-scène* produzida pelo diretor Peter Kosminsky para o filme homônimo à obra, distribuído pela *Paramount Pictures* no ano de 1992, bem como outras adaptações — visuais, literárias e musicais — desenvolvidas no decorrer do tempo, também inspiradas pela obra em questão; finalizando a presente pesquisa, trazemos uma discussão acerca das conclusões obtidas com o estudo do presente trabalho.

## 2 CONTEXTUALIZANDO UMA ERA: APONTAMENTOS SOBRE A ESCRITA FEMININA NO PERÍODO VITORIANO

A Era Vitoriana, assim denominada devido à ascensão da rainha Vitória ao trono do Reino Unido, deu-se entre os anos de 1837 até meados dos anos de 1901, fazendo deste um período marcado pelos grandes avanços econômicos e expansão das colônias inglesas, com o mercantilismo e a agricultura saindo de cena e dando espaço para o capitalismo financeiro, bem como o processo de urbanização, as máquinas à vapor e as indústrias emergentes, como aponta Cevasco e Siqueira (1985):

Com a ascensão de Vitória ao trono, abre-se para os ingleses mais um período de prosperidade e relativa paz. Afastados os temores de uma revolução social à francesa, o país se prepara para a Segunda Revolução Industrial, que consolidará a posição da Inglaterra como país imperialista e centro econômico do mundo (Cevasco e Siqueira, 1985, p. 53).

Considerado um período no qual o excesso de moralismo ganhou formas, a intolerância — especialmente para com os pobres, homossexuais e não-cristãos — era comum entre os cidadãos, e o estilo de vida da rainha Vitória e seu esposo Alberto foram tidos como referência para as famílias, como também para a literatura da época, na qual o cotidiano da classe burguesa fora muitas vezes retratado, mesmo que de maneira ainda superficial.

O período vitoriano também foi muito importante para as artes, principalmente para a literatura. Embora ainda se produzissem escritos voltados para a religiosidade, foi a vez do romance se consolidar como o estilo de escrita da época. Charles Dickens (1812-1870) foi um dos grandes precursores da prosa neste cenário, com muitos de seus romances sendo publicados em fascículos semanais, ele levava o público ao êxtase com seus desfechos que sempre pediam a continuação na semana seguinte. A leitura era geralmente feita em voz alta, no horário em que a família se reunia para poder ouvi-la, quase sempre com temas de cunho moral. Era de costume o editor destes fascículos chamar a atenção do autor caso algum trecho fosse considerado impróprio para uma leitura familiar.

A elevação da família ao centro da vida social teve como consequência uma definição dos papéis de gêneros determinados: ao homem, cabia ser o provedor da família e autoridade máxima dentro da casa; à mulher, a administração da casa e a devoção ao marido e aos filhos, respectivamente nesta ordem (Schwantes, 2015).

Porém este culto ao lar, essa definição de papéis, rebaixou a mulher a um nível de subserviência e a colocou como incapaz de estudar ou participar de assuntos ligados à sociedade em um modo geral; associava-se à moralidade a mulher e o intelecto ao homem.

Nesse contexto, apesar da monarquia inglesa estar sob a liderança de uma rainha (por ordem de sucessão), as mulheres ocupavam um papel social de pouca relevância. Porém, tendo em vista o processo de modernização, o aumento da família (já que era comum a geração anterior e a nova morarem sob o mesmo teto) e com isso as despesas da casa aumentarem, as mulheres iam aos poucos tomando um papel novo para elas e para a sociedade: o de trabalhadoras.

O papel social, familiar e empregatício da mulher no período vitoriano era reduzido a estereótipos sociais e ações pré-determinadas de uma sociedade na qual a hipocrisia do moralismo e as regras de convenção e interação sociais possuíam um papel determinante.

Para as moças de famílias mais abastadas que haviam aprendido línguas, bordados, música e etiqueta, cabia-se o papel de preceptora, ou seja, uma professora particular pois, para a época, “para as meninas, a única carreira aceitável seria lecionar” (Dinsdale, 2019, p. 14). Era comum moças que possuíam níveis a mais de instrução trabalharem como governantas em casas de famílias que possuíam melhores condições financeiras e com crianças menores, à elas cabia o papel de professora dessas crianças. Como a ferrovia se desenvolvia com mais intensidade apenas na capital londrina, as viagens ainda se davam por meio de carruagens nas cidades mais afastadas da capital, podendo levar dias para serem concluídas e, como as escolas ficavam distantes, os alunos deveriam estudar e morar na escola, em uma espécie de internato. Devido a isso, as famílias mais abastadas preferiam contratar uma professora particular, que também moraria na propriedade da família, para manter a criança perto dos familiares. Além do ensino de línguas, cabia às governantas o ensino de artes plásticas — pintura e desenho — música — tocar instrumentos e tomar aulas de canto —, bem como corte e costura e regras básicas de etiqueta.

Dessa forma, o campo artístico não estava distante das mulheres — embora, como afirma Woolf (2017, p. 40) “é bastante evidente que mesmo no século dezenove uma mulher não era encorajada a ser uma artista” — fazendo com que moças, embaladas pelas dramáticas histórias de amor de Shakespeare e melancólicas

narrativas de Henry Kirke White<sup>2</sup> pudessem rabiscar, de forma oculta, as suas próprias histórias, com a diferença, porém, do conteúdo da sua escrita e o direcionamento de sua obra em particular.

Para as escritoras cabia a escrita dos chamados romances de formação que, como nos mostra Cíntia Schwantes (2015) a relação entre

O diálogo entre romance de formação e manuais de etiqueta é especialmente intenso, uma vez que ambos os gêneros se dirigem ao mesmo público, com idênticas intenções: auxiliar no aperfeiçoamento da formação de jovens, do sexo feminino, sobretudo (o público primeiro dos manuais de etiqueta) (Schwantes, 2015, p. 12).

Ou seja, os romances de formação (*bildungsroman*) nada mais eram do que uma espécie de regras de etiqueta e comportamento para as jovens governantas (ou não) da época: eram histórias de cunho narrativo onde as moças protagonistas davam o exemplo de como se portar e da sua moral impecável, mostrando assim que, no final, eram sempre recompensadas com um bom casamento que a fazia ascender socialmente devido a sua boa postura, bem como o oposto acontecia com as personagens tidas como subversivas, como uma espécie de castigo. Por meio deste viés literário a mulher possuía visibilidade e era “aceita” como escritora. Caso a mulher escrevesse algo além ou diferente desta narrativa, ela era julgada como imoral ou nem mesmo teria sua obra aceita para publicação.

Um outro gênero literário também emergia: os chamados romances “garfo de prata” ou “romances da moda” que, basicamente, retratavam a vida desregrada e escandalosa e, claro que, oculta, da classe alta, chamando a atenção da emergente burguesia para os detalhes sórdidos — ainda que “fictícios” — da alta sociedade londrina, como afirma Emma Butcher

---

<sup>2</sup> Henry Kirke White (1785–1806) foi um poeta e escritor inglês cuja breve vida e obra o tornaram uma figura representativa do romantismo inglês. Nascido em Nottingham, destacou-se desde jovem por sua inclinação para a literatura e sua capacidade intelectual, apesar das dificuldades financeiras enfrentadas por sua família. Trabalhou inicialmente como aprendiz de advogado, mas sua vocação literária o levou a dedicar-se à escrita. Sua obra é marcada por uma sensibilidade romântica, explorando temas como a mortalidade, a espiritualidade e a melancolia. Entre seus trabalhos mais conhecidos estão os poemas publicados em *Clifton Grove* (1803), que lhe renderam alguma notoriedade na época. Com o apoio de admiradores, como o poeta Robert Southey, White conseguiu ingressar na Universidade de Cambridge para estudar teologia, visando tornar-se clérigo. No entanto, sua saúde fragilizada e o excesso de esforço acadêmico resultaram em sua morte precoce, aos 21 anos.

O gênero teve grande popularidade entre as décadas de 1820 e 1840, e principalmente se preocupava com os hábitos e escândalos da elite, que pareciam emocionantes e chocantes para a classe média respeitável emergente (Butcher, 2019, p. 80).

O referido estilo de romance era caracterizado pela ênfase em temas superficiais relacionados à vida da aristocracia e da alta sociedade. Ele recebeu a supracitada nomenclatura, metaforicamente, por se concentrar no brilho e no refinamento exterior de uma elite privilegiada, tal como um talher de prata que simbolizava luxo e *status*. Esses romances, em sua maioria escritos por e para as classes mais altas, eram marcados por uma idealização do modo de vida aristocrático, destacando a importância de linhagens nobres, a etiqueta social e os matrimônios vantajosos. Por trás do brilho que representavam, no entanto, os romances garfo de prata ocultavam uma certa hipocrisia. Essa hipocrisia se manifesta de diversas formas: na idealização das classes sociais mais altas, na omissão das realidades sociais e econômicas das classes trabalhadoras, e na visão distorcida dos papéis de gênero e das relações afetivas. Embora tivessem a pretensão de retratar a vida da elite como exemplar e desejável, esses romances, em última análise, ofereciam uma visão limitada e autocentrada de uma sociedade rigidamente estratificada e, muitas vezes, moralmente vazia.

Outro aspecto da escrita dos romances garfo de prata reside no tratamento, ou mais precisamente, na omissão das classes trabalhadoras e das realidades socioeconômicas mais amplas. Esses romances, escritos em um período de grande agitação social e econômica na Inglaterra, marcado pela Revolução Industrial e pela crescente disparidade entre ricos e pobres, raramente mencionam as condições de vida das camadas populares. Quando mencionadas, as classes trabalhadoras são retratadas de forma estereotipada e servil, como uma massa amorfa cujo único propósito é servir os interesses da elite. Ao ignorar deliberadamente as dificuldades enfrentadas pela maioria da população, esse estilo de escrita reforça uma perspectiva elitista e condescendente. A manutenção da ordem social é vista como algo natural e desejável, e o sofrimento das classes baixas é, na melhor das hipóteses, uma nota de rodapé nas histórias de amor e ascensão social da nobreza. Essa omissão não só desumaniza as classes trabalhadoras, como também reflete a hipocrisia de uma classe dominante que se recusava a reconhecer a responsabilidade pelas desigualdades que sustentavam seu próprio estilo de vida luxuoso.

A escrita de autoria feminina da época necessitava de mais espaço, de mais abrangência em relação ao seu conteúdo, não atendo-se apenas aos romances de etiqueta, mas trazendo em suas linhas e entrelinhas personagens psicologicamente mais intrigantes e narrativas mais robustas, que não apenas representassem a si mesmas e o que a sociedade esperava delas, mas sim histórias que permeavam a sua imaginação, diálogos mais complexos e realistas, e foi a partir dessa necessidade de escrita, considerada subversiva pelos moralistas da época, que surgiu o uso dos pseudônimos.

O uso dos pseudônimos como ferramenta para ocultar o nome de batismo das autoras foi amplamente utilizado para que os críticos literários e a sociedade como um todo pudesse julgar apenas o conteúdo da obra, e não seu criador. Como mostra Selden (1993, p. 58), quando diz que a figura do masculino permeia o imaginário feminino como forma de poder, liberdade e autonomia, observa-se que elas utilizaram nomes masculinos para que as suas obras pudessem ser aceitas; o que demonstra a força que o patriarcado exercia sobre as produções literárias da época.

Em correspondência com Robert Southey, famoso poeta e historiador laureado contemporâneo às irmãs Brontë, Charlotte Brontë, a mais velha delas, recebeu uma resposta negativa em relação a sua busca por encorajamento, onde ele escreveu que “a literatura não pode ser o trabalho da vida de uma mulher, e não deve ser” (Maier, 2019, p. 102). Dessa forma, ela percebeu que deveria criar uma separação entre a vida como Currer Bell e a vida como Charlotte Brontë, a mulher (Gaskell, 1997). Sendo assim, Emily, Anne e Charlotte Brontë, aproveitando-se de suas iniciais, criaram respectivamente os pseudônimos Ellis Bell, Acton Bell e Currer Bell para poderem publicar seus romances e serem julgadas apenas pelo teor de suas obras, e não pelo seu sexo biológico.

Sabe-se que as mulheres não eram reconhecidas como autoras na Era Vitoriana. A sociedade patriarcal relegava a elas apenas o direito de se casarem e cuidarem da família. Mas essas mesmas mulheres que não podiam se tornar autoras eram representadas como personagens dentro das narrativas dos autores masculinos. Porém, à vista dessa afirmativa, nos surgem algumas dúvidas sobre esse fato: seria a mulher bem descrita, tendo a sua personalidade, desejos e aspirações, sendo especulados por um homem que estava completamente fora do seu local de fala e (re)conhecimento?

Para Eagleton, a palavra *Autoria* advém do termo *Autoridade*. Assim:

“Autor” sugere autoridade, uma capacidade de falar com comando em sua própria voz, o que foi em sua maioria negada às mulheres do século dezenove. Daí o costume das irmãs de ocultarem seu gênero atrás de pseudônimos masculinos, uma estratégia ainda mais necessária devido à “indelicada”, indecorosa natureza de seus textos turbulentos. Para alguns vitorianos, já era mau o suficiente ter que ler sobre bigamia, ascensão social, grotesca violência física e casamento inter-racial sem o choque adicional de saber que a delicada mente de uma mulher estava por trás desses assuntos escandalosos (Eagleton, 2005, p.125-126).

A busca pelo reconhecimento da autoria feminina e da necessidade de reconstrução dessa representatividade em relação a escrita da mulher, para a mulher e sobre a mulher tornou-se necessária tendo em vista a apropriação masculina desse universo de diálogos e troca de experiências entre autora, personagem e leitora.

Isto posto, é pertinente também a discussão acerca da identidade feminina, tanto nas suas representações literárias, quanto na sua autoria. Inicialmente, segundo Descartes, a identidade é a compreensão do eu. Desta forma, a identidade perpassa a característica de autoafirmação, do reconhecer-se quanto pessoa, e o que pode nos distinguir de outros seres e espécies.

Sendo assim, essa ressignificação da identidade feminina em obras literárias, antes construída por homens, passa a garantir seu construto pelas próprias autoras, com personagens representando não somente as mulheres, mas suas lutas e posicionamentos político-sociais, como afirma Zolin (2009):

A constatação de que a experiência da mulher como leitora e escritora é diferente da masculina implicou significativas mudanças no campo intelectual, marcadas pela quebra de paradigmas e pela descoberta de novos horizontes de expectativas (p. 217).

Sobre isso, em relação à exclusão da mulher no universo da escrita, como observa Viana (1995), “nos deixam a impressão de que o mundo da literatura era povoado somente por homens”, sendo assim, a construção do dito cânone literário foi escrito sob um viés patriarcal, deixando a mulher de fora de uma escrita sobre si e para outras, pois como afirmou Zolin, a escrita feminina denota características particulares de uma visão de mundo e de construção social diferente da masculina.

## **2.1 The Brontës: uma família literária na Era Vitoriana**

Emily Jane Brontë (1818-1848), filha de Patrick Brontë (1777-1861) e Maria Branwell (1783-1821), foi a quinta irmã de Mary (1814-1825), Elisabeth (1815-1825), Charlotte (1816-1855), Branwell (1817-1848) e Anne Brontë (1820-1849). Filhos de

um clérigo evangélico, a família não possuía uma vasta renda anual, dessa forma, não sobrava dinheiro para viagens ou festas. Patrick, assumindo um posto fixo no “Presbitério de Haworth no limite dos charcos açoitados pelos ventos de Yorkshire, tornou-se o lar dos Brontë pelo resto da vida” (Dinsdale, 2019, p. 12).

O passatempo preferido da família era ler. Como afirma Bataille (2015) “Sabe-se que as três irmãs Brontë viveram, ao mesmo tempo, na austeridade de um presbitério e no tumulto fervente da criação literária.” (p. 13). De livros de geografia à dramas shakesperianos, a família possuía o hábito de ler em voz alta na sala de estar, à época chamada de *saleta*. A prematura morte de Maria, do que acreditava-se ser uma espécie de câncer uterino, abalou a reservada família, fazendo desse um episódio que marcaria para sempre a vida de Patrick e seus filhos, contribuindo também para o que viria a ser a vida literária dos irmãos. Com o falecimento de Maria, sua irmã Elisabeth assumiu o posto de governanta do presbitério de Haworth, bem como o papel de cuidadora de seus sobrinhos, como afirma Ann Dinsdale

Elisabeth Branwell, que viajara para Yorkshire para ajudar a cuidar da irmã, resignou-se a permanecer em Haworth, assumindo o papel de governanta do Presbitério e criando os sobrinhos. Ela passou a usar o quarto que fora de Maria, e se pôs a instruir as jovens sobrinhas nas artes do bordado e da costura e na administração da casa (Dinsdale, 2019, p. 13).

Com o passar da idade, era necessário pensar em qual futuro os jovens teriam, pois mais cedo ou mais tarde eles deveriam tomar o rumo das suas vidas. Para Branwell, por ser homem, ficava nítido que ele possuía maiores possibilidades de renda, para as moças, sobrava a carreira de lecionar. Sendo assim, as meninas foram mandadas para uma escola evangélica que recebia filhas de pastores com poucos recursos, um colégio situado em Cowan Bridge — a um dia de viagem de Haworth. Não contava-se, porém, que a instituição — por possuir uma renda muitíssimo baixa — seria um local insalubre, com uma má infraestrutura e um péssimo saneamento. Sendo assim Maria e Elisabeth retornaram doentes para o Presbitério, falecendo de febre tifoide em um curto espaço de tempo, contando apenas uma com 10 e outra 11 anos de idade.

Sendo assim, as outras irmãs retornaram para casa, estudando com Patrick em seu escritório os mais diversos assuntos, desde história à literatura; a biblioteca do clérigo contava com volumes de segunda mão, pois livros novos e com boas encadernações custavam caro. As brincadeiras de infância dos irmãos

desenvolveram-se em inúmeras narrativas literárias, que incluíam histórias originais, jornais ou poemas fragmentados. A complexidade dos textos criados pelos irmãos

[...] demonstravam que, longe de uma educação infantil padrão da época, estas crianças haviam imergido, por meio dos livros da biblioteca do pai, nos mundos mais amplos da literatura e da política (Maier, 2019, p. 99).

Os irmãos eram encantados pelo universo da leitura e escrita, ou como afirma Gaskell (1997), “a mania de escrever, ou a escribomania da juvenília<sup>3</sup> que exercita o poder da criatividade até a beira da insanidade dos irmãos Brontë” (p. 398) intensificou-se ainda mais após um presente de Patrick: um conjunto de soldados de brinquedo. Os jovens mergulharam em um mundo imaginário — que incorporava traços de suas próprias realidades — aonde era possível, não de uma forma escapista, fugir das suas próprias realidades. Dinsdale aponta que

As crianças começaram a produzir seus livrinhos ilustrados, pequenos o suficiente para os soldadinhos poderem “ler” (mas não os adultos do Presbitério) e parecer que tivessem sido impressos. Com os anos, os irmãos dividiram-se em duplas: de um lado, Charlotte e Branwell, criando o reino imaginário de Angria, enquanto Emily e Anne criaram Gondal, uma ilha no Pacífico Norte. Desenvolver os acontecimentos em Angria e Gondal absorveu os irmãos até a idade adulta, e no caso de Charlotte, Emily e Anne, formou a base de seus sucessos literários posteriores (Dinsdale, 2019, p. 15).

O volume mais adorado por todos da casa era o *The Remains* – de Henry Kirke White – que tornou-se uma valiosa recordação de Maria, pois foi a obra sobrevivente a um naufrágio do qual acometeu os seus pertences após mudar-se para Haworth, fazendo da obra a sua preciosidade e livro predileto.

Os irmãos fizeram da obra de Kirke White o seu relicário, uma constante lembrança de Maria, quase que como uma presença física, uma entidade. Era comum para a época rabiscar as páginas dos livros, pois era de costume os livros serem vendidos e comprados por novos donos, fazendo das obras verdadeiros sítios arqueológicos, pois a cada novo dono, a cada nova anotação, as obras iam ganhando mais e mais informações, perpassando décadas e acumulando histórias para além das já contidas em suas páginas. Como afirma Barbara Heritage

Os livros não tratam *apenas* de história: eles constituem e incorporam o próprio registro histórico vivo. É precisamente porque os livros têm esse poder de encapsular o passado que servem como lembrança da efemeridade do presente. Todo “livro velho” é um *memento mori* [...] (Heritage, 2019, p. 26).

---

<sup>3</sup> Juvenília são as obras literárias ou artísticas produzidas durante a juventude do autor (Maier, 2019, p. 97).

O hábito de utilizar as margens dos livros como espaço para o armazenamento de fatos cotidianos/fictícios — além dos acréscimos de desenhos — foi aplicado por Emily Brontë posteriormente em sua obra seminal *O Morro dos Ventos Uivantes*. Na própria obra, vemos como o personagem Lockwood, inquilino de Heathcliff na Granja dos Tordos observa atentamente as páginas dos livros presentes no Morro dos Ventos Uivantes, no quarto no qual ele fica hospedado por causa da grande nevasca; nesse momento ele confia ao leitor que vê, em vários volumes, inúmeras assinaturas de Catherines Linton, Earnshaw e Heathcliff, ficando confuso em relação a identidade de quem as escreveu: se eram todas a mesma Catherine, ou se as assinaturas pertenciam a outras mulheres de mesmo nome (Brontë, 2009, p. 19). Lockwood também salienta que vê figuras desenhadas ao redor das páginas, assim como também há caricaturas desenhadas nas páginas dos livros da biblioteca particular do reverendo Patrick, de forma que o supracitado narrador diz ver

[...] algumas frases soltas; outras, pelo aspecto, pareciam páginas de um diário, escritas com uma letra infantil e bastante irregular. No alto de uma página em branco, por certo um tesouro para quem as vislumbrasse pela primeira vez, deparei satisfeito com uma excelente caricatura do meu amigo Joseph, extraordinariamente fiel, apesar dos traços grosseiros (Brontë, 2009, p. 20).

Assim como nas obras da família Brontë, especificamente na de Kirke White, há os mesmos rabiscos e caricaturas desenhadas nas margens por Branwell, que possuía uma ótima habilidade também para o desenho (**ver anexo A**). Dessa forma, somos levados a compreender que Emily Brontë inspirou-se em certos aspectos de sua rotina em Haworth para enriquecer sua escrita, a começar pela própria residência dos Brontë, o Presbitério de Haworth, que possui aspectos semelhantes ao Morro dos Ventos Uivantes (**ver anexo B**), com sua sólida fundação e localização “no limite dos charcos açoitados pelos ventos” (Dinsdale, 2019, p. 13).

Como afirma Richardson “é raro medir a existência de alguém a partir de sua ausência na vida de outras pessoas” (Richardson, 2019, p. 136), mas isso é o que nos leva a compreender grande parte da escrita e influências de Emily Brontë: a matriarca da família, Maria Brontë. Emily Brontë possuía uma grande ligação com o *Remains*, de Henry Kirke White, livro adorado por sua falecida mãe, ou como afirma Richardson “a maioria dos biógrafos, no entanto, acredita que tenha sido a morte prematura de Maria que exerceu sobre Emily a influência literária mais significativa” (Richardson, 2019, p. 136). Emily Brontë não conviveu com sua mãe durante sua infância, tendo

em vista a morte prematura de Maria, dessa forma, o que ela vivenciou indiretamente desse contato materno foram as lembranças transmitidas por Patrick e os livros com os quais Maria teve contato.

Gaskell acreditava que a orfandade exerceu grande influência na escrita das irmãs Brontë, tendo em vista os temas “desajeitados” e obscuros dos quais os críticos costumavam acusá-las. Se levarmos isso em consideração, vemos dentro da obra das irmãs, mais especificamente em *O Morro dos Ventos Uivantes*, que é um dos principais objetos de estudo desta pesquisa, marcas de um luto genuíno, que apenas quem foi capaz de vivenciá-lo consegue expressar com tamanha verdade, como afirma Ann-Marie Richardson

[...] a eloquência da descrição do luto nos romances das irmãs Brontë exibe alguma verdade em sua leitura psicológica. Se aceitarmos a crença dos irmãos em uma sessão literária como uma ilusão do desejo de que os entes perdidos permanecem como parte da casa por meio de relíquias deixadas por eles, uma leitura mais atenta revela a influência de tais vestígios. O luto profundo de Heathcliff vinte anos após a morte de Cathy produz alguns dos trechos mais eloquentes de suas falas [...] (Richardson, 2019, p. 136).

Sendo assim, rememorar o passado de Maria por meio da literatura foi o grande consolo para Emily Brontë, já que “Os irmãos Brontë acreditavam que a ficção fosse um condutor para os espíritos daqueles que eles haviam perdido” (Richardson, 2019, p. 150). Vemos vestígios dessa presença literária de Maria em um dos trechos mais intrigantes de *O Morro dos Ventos Uivantes*: o momento no qual Lockwood, sem querer, invoca Cathy por meio dos livros dos quais ela possuía tanto apego e memórias. Podemos observar que Heathcliff profana o túmulo de Cathy, e mesmo chamando-a, buscando-a e provocando-a afirmando “toma a forma que quiseres, mas vem para junto de mim [...]” (Brontë, 2019, p.146) ela não vem até ele, mas bastou Lockwood tocar em seu santuário, seus livros, que ela surge, literalmente, para reclamar aquilo que é seu, ou como afirma Richardson “enquanto as palavras ditas por Heathcliff não conseguiram atrair o fantasma, as palavras grafadas tiveram o poder de invocá-la” (Richardson, 2019, p. 139).

Por um breve momento, vemos que as palavras não trazem apenas o fantasma de Cathy, como devolvem a ela uma presença terrena, fazendo-a, inclusive, sangrar ao entrar em contato direto com o vidro da janela quebrado. Vemos assim como Emily Brontë entendia os objetos pessoais de Maria, nesse caso especificamente seu livro predileto, como um portal, um talismã que oferecia um contato direto com a sua mãe.

Patrick sempre buscou rememorar a lembrança da esposa para os filhos. Mesmo que não houvessem inscrições da própria Maria no *Remains*, Patrick fez questão de anotar o pertencimento do livro à esposa com a inscrição de que a obra pertencia a sua “amada esposa” e de que ele “sempre será preservado” (Richardson, 2019, p. 142). Patrick, assim como as filhas, acreditava que escrever seria uma oportunidade para interagir com os entes que tinham amado mas haviam perdido. Assim, a escrita se torna uma ferramenta de imortalidade, pois dessa forma, seja os filhos escreverem no *Remains*, ou Cathy escrever em suas obras em *O Morro dos Ventos Uivantes*, é através desse ato que é permitido que quem se foi seja incorporado nos vestígios do seu cotidiano. O reverendo não permitia que as filhas conhecessem o lado romântico de Maria — escondendo a troca de correspondência entre os dois e revistas de contos românticos que a esposa lera — pois, segundo ele

O romancista sensual e seu admirador são seres com apetites depravados e imaginações doentias, que, ao aprender a arte de se autoatormentar, empenham-se diligente e zelosamente em criar um mundo imaginário, que nunca poderão habitar, apenas para tornar o mundo real, com o qual têm necessariamente de se relacionar, sombrio e insuportável [...] o escritor romântico ultrapassando os limites das probabilidades, permite-se saciar livremente no campo do miraculoso (Brontë, 1818, p. 3).

Ao observarmos a citação acima, há certa familiaridade entre o reverendo Patrick Brontë e o personagem de Emily Brontë em *O Morro dos Ventos Uivantes*, Joseph. Ambos possuem uma fé e um puritanismo evidentes, maldizendo romances e enaltecendo obras de cunho religioso como compromisso para com a verdadeira fé. Porém, as semelhanças acabam por aí. A referida autora retrata Joseph como um cristão hipócrita que, em teoria, possui todas as características aceitáveis de um calvinista exemplar, porém, a autora expõe que as palavras e atitudes de Joseph em nada condizem com aquilo que ele próprio prega; ou seja, dessa forma, Emily Brontë critica os cristãos superficiais, como Cristo condena o escriba, o fariseu como hipócritas<sup>4</sup>. Sendo assim, mais uma vez, a autora traz para sua obra além de leituras clássicas, passagens e termos bíblicos, que eram muito comuns em seu cotidiano.

Vemos também Patrick presente na passagem da obra em que Catherine Linton pede para que Nelly Dean queime as cartas de amor trocadas entre ela e o primo Linton, afirmando que elas “São românticas demais para serem decentes” (Brontë, 2009, p. 197); há uma familiaridade entre este episódio e o qual o próprio

---

<sup>4</sup> Mateus 23:14 “Ai de vós escribas e fariseus hipócritas!”.

Patrick queima as revistas de literatura de romances românticos de Maria — como anteriormente citado neste trabalho — episódio este que a própria Charlotte descreve como “em um dia negro, meu pai queimou-as por conterem tolas histórias de amor” (Richardson, 2019, p. 150). Emily Brontë, também traz Patrick na figura do próprio Edgar Linton, personagem sempre evasivo ao falar sobre Catherine para a filha do casal, que afirma que “O papai não fala muito sobre ela [Catherine, sua mãe]” (Brontë, 2009, p. 197) imitando a mesma reserva de Patrick ao (não) falar sobre Maria. Talvez pela sua moral religiosa, o reverendo possa ter se sentido resoluto em dialogar com os filhos sobre o lado romântico em seu casamento, o fato é que Emily Brontë pode ter deixado transparecer esse remorso através de sua escrita.

Sendo assim, a insatisfação da supracitada autora com seu pai quanto a ocultar a história de amor entre ela e sua mãe significava que ela teria que compreender melhor a paixão romântica por meio de outras histórias, buscando assim na própria literatura, especificamente em Henry Kirke White e no seu poema *Clifton Grove*, um farol que a guiaria.

Dessa forma, associar *O Morro dos Ventos Uivantes* a uma história de amor apenas é um tanto quanto equivocada, pois as histórias de romances românticos não permeavam as leituras das irmãs. Aquilo que elas consumiam se resumiam “[...] aos romances de Sir Walter Scott, bem como as obras românticas de Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e William Wordsworth” (Maier, 2019, p. 100). Pois, como firma Bataille (2015):

Pois o destino, que, ao que tudo indica, quis que Emily Brontë, embora fosse bela, ignorasse o amor absolutamente, quis também que ela tivesse da paixão um conhecimento angustiado: esse conhecimento que não liga o amor apenas à clareza, mas à violência e à morte — porque a morte é aparentemente a verdade do amor. Assim como o amor é a verdade da morte (p. 14).

Sendo assim, as influências literárias de Emily Brontë modularam aquilo que conhecemos como romance em sua obra: personagens cruéis, individualistas, intensos e puramente passionais. De sua pacata vida, o seu conhecimento sobre os sentimentos e sensações vieram, em sua grandeza, das obras literárias.

### 2.1.1 “Ventos portentosos uivavam”<sup>5</sup>: explorando as entrelinhas em *O Morro dos Ventos Uivantes*

Anos depois, na obra *Remains* (1800), de Henry Kirke White, que já mencionamos anteriormente neste trabalho como uma obra fundamental para o processo de inspiração e escrita das irmãs Brontë, além de ser livro favorito da Maria — a matriarca — há um poema chamado *Clifton Grove* (**ver anexo C**), poema este pelo qual Emily Brontë nutria grande afeição. Curioso é pensarmos em como *Clifton Grove* pode ter sido um poema crucial para a escrita da referida autora em *O Morro dos Ventos Uivantes*; junto a lareira, conta-se a história de dois amantes, proibidos de unirem-se devido à pobreza e as expectativas familiares. O casal tenta manter-se unido, contrariando todas as probabilidades do destino, mas enquanto o herói se ausenta por três anos — deixando a moça com a esperança do regresso — a heroína se casa com o homem mais rico do condado. Ao retornar bem-sucedido — mesmo sem sabermos por quais meios esse homem prosperou — nosso herói encontra a sua dama já desposada por outro homem e, além de tudo, grávida. Depois de atormentá-la, ela falece em delírio, mas não, sem antes, dar à luz a uma menina, exatamente à meia-noite. A história termina com os amantes desafortunados assombrando a casa e as pessoas do local onde viveram.

Em uma primeira leitura, até podemos afirmar convictamente que essa breve sinopse acima trata-se da história entre Heathcliff e Cathy; porém, a sinopse geral da narrativa pertence a *Clifton Grove*. A obra possuiu um caráter centralizador de inspiração para Emily Brontë na escrita de *O Morro dos Ventos Uivantes*: em ambas as narrativas temos uma proibição amorosa, que é seguida pela transgressão e a promessa de ficarem juntos; logo após, há o desenlace amoroso. Emily Brontë acrescenta ao seu desfecho como papel central a vingança de Heathcliff, que é caracterizada como brutal e cruel. Sobre a vingança do personagem, trataremos dela mais adiante nesta pesquisa.

Emily Brontë possuía um espírito impetuoso, devido a “uma solidão moral em que se desenvolviam os fantasmas de sua imaginação” (Bataille, 2015, p. 13), ou, como ainda afirma o autor

Fechada, ela parece ter sido por fora a doçura em pessoa, boa, ativa, devotada. Viveu numa espécie de silêncio que só a literatura, exteriormente,

---

<sup>5</sup> Trecho do poema *Clifton Grove*, de Henry Kirke White.

rompeu. Na manhã de sua morte, em seguimento a uma breve doença pulmonar, levantou-se como de costume, desceu para o meio dos seus familiares, nada disse e, sem ter voltado para a cama, soltou o seu último suspiro antes do meio-dia. Durante a doença, não quis ver nenhum médico (Bataille, 2015, p. 13-14).

A autora supracitada, irmã do meio de mais cinco irmãos, era devotada e introspectiva. Coerente com os costumes da época, ela tornou-se governanta do Presbitério de Haworth após a morte da tia Elisabeth. Dedicada à família, ela cozinhava e cuidava de todos da casa. Entre uma fornada de bolo e outra, ela escrevia poemas sobre o período no qual foi estudar línguas em Bruxelas — juntamente com Charlotte Brontë —, pois ambas tinham a pretensão de abrir uma escola juntas. Dado o fracasso da empreitada, Emily Brontë rabiscava seus poemas e os deixavam guardados, até que um dia, Charlotte os descobriu e afirmou que

Um dia, no outono de 1845, eu acidentalmente vi um volume de versos com a caligrafia da minha irmã Emily... algo maior que surpresa tomou conta de mim — uma profunda convicção que essas não eram manifestações comuns, nem muito menos pareciam o tipo de poesia que as mulheres geralmente escrevem. Eu achei tudo condensado, vigoroso e genuíno. Aos meus ouvidos eles tinham uma música peculiar — selvagem, melancólica e excitante (White, 1998, p. 58 apud Dias, 2007, p. 6).

A publicação do seu primeiro livro de poemas — devido à grande insistência de Charlotte para publicarem juntas – foi custeada pela herança de sua tia Elisabeth, porém, não obteve o lucro e o reconhecimento esperado, vendendo apenas duas cópias. Em seguida, as irmãs dedicaram-se cada uma a seu modo na escrita de seus romances individuais, como afirma Ann Dinsdale

As irmãs continuaram a escrever e, em 1846, usaram parte da herança da tia Branwell para financiar uma publicação de poemas, ocultando as verdadeiras identidades sob os pseudônimos de Currer, Elis e Acton Bell. Após a venda de dois exemplares de *Poemas*, cada uma se pôs a criar um romance. [...] Dois meses depois, *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily e *Agnes Grey*, de Anne, foram publicados por Thomas Cautley Newby (Dinsdale, 2019, p. 17).

Antes de se firmar no posto que anteriormente era da tia, Emily Brontë também havia tomado um posto de governanta em uma propriedade chamada Law Hill e foi lá que escreveu muitos dos seus mais conhecidos poemas. Desta forma, ela escrevia sobre liberdade, a saudade do lar e a força que se colocava diante dela durante a noite, trazendo à tona um traço marcante da poesia e, conseqüentemente, da prosa

de Emily Brontë em *O Morro dos Ventos Uivantes*: a metafísica<sup>6</sup>. Essa oscilação entre o plano material e o espiritual foi abordado por ela, de acordo com Gérin (1974), em sua escrita, a exemplo de quando ela remonta a falta que sentia e seu desejo do regresso ao lar, como também refletia uma Emily em momentos de transe, em trechos nos quais cenas familiares perpassam a visão de uma pessoa fora do seu próprio corpo. Porém, teóricos como White (1998) afirmam que nos textos dela

A vida, a morte, a imortalidade, a imaginação, a liberdade, a deidade, tinham uma profundidade e uma visão comparadas a de Wordsworth ou Shakespeare. Tem estado na moda falar sobre ela como poeta metafísica, mas eu prefiro chamá-la de panteísta; ela viu o universo como um todo, e sua visão compreendeu a cotia, a ovelha, o vale congelado, a natureza do ser e o próprio Deus todos como parte de uma grande harmonia... ela escreve com uma certeza majestosa e quase casual (White, 1998, p. 60 apud Dias, 2007, p. 7).

Emily Brontë possuía uma ligação muito especial com a natureza, tendo em vista sua infância e juventude, que vivenciou-as respirando o ar puro nos altos cumes de Haworth e, ao se afastar do lar, foi também pela natureza que ela pôde se reconectar consigo mesma através de seus poemas, que sempre traziam em si elementos metafísicos que ganhavam forma através das árvores, dos pássaros e do vento; não obstante, sua obra póstuma de poesias recebeu o título de *Ventos da Noite*. Emily Brontë, como afirma Richardson, possuía uma “capacidade poética para descrever a beleza rústica” (Richardson, 2019, p. 163), de forma que a autora caracterizava cenários que, para muitos, poderiam ser considerados hostis, de forma a ressaltar os principais atributos estéticos de forma sensível e aprazível. O panteísmo da referida autora, comentado na citação acima, reflete como em sua escrita há uma profunda conexão com a natureza, expressa de maneira que muitos críticos identificam como panteísta. O panteísmo, que concebe a divindade como imanente ao mundo natural, sem uma separação clara entre Deus e a criação, permeia suas descrições da paisagem, sua caracterização dos personagens e seu entendimento das forças primordiais que regem a vida. Embora Brontë nunca tenha se identificado explicitamente com essa filosofia, sua sensibilidade poética e narrativa manifesta uma visão do mundo em que o divino é inseparável da natureza, e a natureza, por sua vez, é dotada de uma energia espiritual própria.

---

<sup>6</sup> A metafísica é um ramo da filosofia que examina questões que vão além da física, abordando a natureza do ser, a realidade, e a estrutura do mundo de uma maneira abrangente e sistemática, analisando fenômenos que vão além da matéria (Peter van Inwagen, 2002).

Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, a paisagem das charnecas de Yorkshire é, em muitos aspectos, tão central à narrativa quanto os próprios personagens. As descrições das charnecas não são meramente decorativas; elas são uma presença ativa, quase uma personagem em si, com uma força e um espírito próprios. A casa de Wuthering Heights, localizada em meio à vastidão selvagem das charnecas, está intimamente ligada ao clima áspero, aos ventos impetuosos e à sensação de uma natureza indomada. Essa associação reflete a ideia panteísta de que o divino ou o espiritual não está em um reino transcendente, mas presente na terra e nos elementos que a compõem.

Na obra de Brontë não há uma linha clara entre a vida e a morte; em vez disso, há uma continuidade entre o mundo físico e o espiritual, sugerindo que o espírito humano está, na verdade, enraizado na terra. A famosa cena final de *O Morro dos Ventos Uivantes*, que descreve o túmulo de Heathcliff e Catherine em meio às charnecas, oferece uma imagem poderosa desse retorno panteísta à natureza. Catherine, em morte, não é transportada para um paraíso celestial; ela permanece, espiritualmente, nas colinas que tanto amava, em comunhão com o vento e a terra.

As lendas folclóricas também impressionavam a referida autora. Vemos que ela as aplica na própria Nelly, quando a ama cantarola cantigas locais, a exemplo da música *O Casamento da fada Annie*<sup>7</sup>, mas que sempre era interrompida por Joseph, que as cataloga como músicas “imorais e blasfemas” (Brontë, 2009, p. 77).

Outrossim, em *O Morro dos Ventos Uivantes* também há simbologias que, a um olhar mais atento, somos capazes de observar e associá-las à infância e juventude da autora. A simbologia é um recurso muito utilizado pela autora na composição da narrativa: o pórtico de entrada da propriedade homônima à obra possui “figuras grotescas que ornamentavam profusamente a fachada” (Brontë, 2009, p. 6), assim como os livros de Cathy que, rabiscados com seu nome, eram um amuleto que a evocava. É importante observarmos que o processo de aparição de Cathy à Lockwood se dá em seu quarto de solteira, dentro de sua cama-caixote, por entre os vidros da janela.

O quarto, para Emily Brontë, era sinônimo de um santuário, uma espécie de altar da imaginação, e ela conseguiu representar esse ideal em sua obra justamente por meio do quarto de Catherine Earnshaw. Os irmãos Brontë, no processo de escrita

---

<sup>7</sup> A canção faz parte do folclore inglês, que não era aceito, muito menos citado, pelas famílias cristãs da Era Vitoriana, vendo-o como algo pagão e profano.

da sua juvenília, tinham o quarto, mais especificamente a cama, como um local sagrado, onde sonho e imaginação caminhavam juntos, ou como afirma Richardson

De repente, a aparição do fantasma em *O Morro dos Ventos Uivantes* através da janela da “cama-caixote” ganha um novo significado: não apenas o espírito é invocado pela palavra escrita, mas seu chamamento literário ocorre na base da ficção dos Brontë — a cama (Richardson, 2019, p. 149).

O formato dessa cama-caixote, descrita na obra por Lockwood como uma “enorme armação de madeira de carvalho com aberturas quadradas na parte superior semelhantes a janelas de carruagem” (Brontë, 2009, p. 19) denota ainda mais outro ponto a ser discutido: a função da carruagem como um objeto de transporte, e nesse caso, não do transporte entre locais, mas entre planos, entre mundos, como afirma Richardson em “o fato de o formato da caixa de carvalho lembrar janelas de carruagens remete ao poder de transporte da cama” (Richardson, 2019, p. 149). O formato da cama-caixote, a partir da fala do personagem Lockwood é descrito a seguir:

Aproximei-me daquela estranha armação e, olhando seu interior, vi que se tratava de um leito de outros tempos, extremamente original e prático na concepção, estudado para evitar a necessidade de cada membro da família ter um quarto só para si: de fato, a referida peça formava como que um pequeno cubículo; estava encostada numa das janelas, cujo peitoril servia de escrivaninha (Brontë, 2009, p. 19).

Dessa forma, o formato da cama nos faz visualizarmos que há uma segurança, um espaço reconfortante, mas que, ao deslizar a porta, também era possível encontrar rostos conhecidos e familiares. O formato da cama-caixote nos faz refletir sobre a segurança que Emily Brontë e os irmãos sentiam ao construir seus mundos imaginários no quarto de dormir, como uma espécie de oásis, de refúgio acalentador. Além do mais, o duplo papel da cama-caixote em ser cama e escrivaninha/biblioteca, reforça a função apócrifa do espaço.

A autora constrói um espaço heterotópico<sup>8</sup> onde Lockwood pode criar um quarto dentro de um quarto, salientando ainda mais o poder escapista do local quando Lockwood afirma que ali está “sentindo-se protegido contra a intromissão de Heathcliff ou de quem quer que fosse” (Brontë, 2009, p. 19), bem como quando Cathy e Heathcliff lá se escondem de Joseph após fugirem da sua gigantesca homília (Brontë, 2019). Dessa forma, a cama-caixote ocupa um espaço entre a realidade e a

---

<sup>8</sup> Termo Foucaultiano para designar os “espaços diferentes que são a contestação dos espaços onde vivemos, sendo a ciência dos espaços absolutamente outros” (Foucault, 2013, p. 35), dessa forma, um espaço contido em outro espaço.

imaginação, tanto para Cathy quanto para Lockwood. Para a primeira, vemos que é lá aonde ela escreve nos livros seu nome junto ao nome de Heathcliff; para o segundo, é lá que ele pode se esconder da dura realidade da casa e dos seus moradores — o que também não difere da realidade de Catherine —, um lugar intermediário, entre o real e o maravilhoso, entre a terra e o céu, como afirma Richardson: “O purgatório da cama-caixote” (Richardson, 2019, p. 150).

Ainda sobre o “purgatório da cama-caixote”, Deborah Lutz (2016) observa que esse aspecto ainda se estende para Heathcliff, pois “acreditando que ele poderá encontra-la ali [...] ele morre, e o romance sugere que a cama fornece um portal para outra esfera, onde existem fantasmas” (p. 20). Os personagens de Emily Brontë não se reencontram em uma espécie de céu, mas sim, neste limbo literário criado por ela, e que é representado justamente pela cama-caixote, que representa também um lugar entre a vida e o pós-vida, que se torna um catalisador para a ficção. O rosto do fantasma de Cathy no vidro da janela — invocado involuntariamente por Lockwood por meio da leitura dos livros —, não apenas representa o véu entre o real e o imaginário, mas é o estilhaçar do vidro pela mão de Cathy, essa interação literária, real, palpável, que pode fazer com que este véu caia. Tendo em vista a escrita conjunta das irmãs na sala comum de casa, as janelas — mais especificamente os vidros — são elementos muito presentes em seus escritos, dessa forma, mostrando o poder de observação de Emily Brontë em relação ao seu entorno, pontuando sobremaneira a sua percepção daquilo que beira entre o real e o imaginativo.

Dessa forma, no romance, Cathy pede para que lhe abram a janela deixem-na entrar, como se o vidro se tornasse uma espécie de barreira temporal; E quando esta abertura lhe é negada por Lockwood, ela mesma a abre, tornando-se matéria, sangrando ao arranhar o braço pela passagem pontiaguda do vidro quebrado. Nesse mesmo local falece Heathcliff, sem sangrar. Heathcliff transcende a barreira entre o natural e o sobrenatural, que é permitido neste espaço da cama-caixote.

A maternidade também é um estado fugaz na obra, tendo em vista o que afirma Bataille “Reproduzir-se é desaparecer e [...] se por morte entende-se a passagem da vida à decomposição, mas aquele que era, que ao se reproduzir, deixa de ser aquele que ele era (já que se torna duplo)” (p. 14). Tendo em vista as considerações sobre Emily e Maria Brontë presentes anteriormente nesta pesquisa, é válido ressaltarmos como as personagens femininas ao se tornarem mães desaparecem, curiosamente, da narrativa. O desaparecimento da senhora Earnshaw, por exemplo, que é citada

apenas no início da narrativa, mas logo em seguida, desaparece; não sabemos se ela faleceu, qual a causa de sua morte, ou se ela apenas viajou. Catherine, após o parto, falece. Isabella Linton, após dar à luz ao filho, fraca, morre sozinha em Liverpool, além da esposa de Hindley Earnshaw, que após o nascimento de Hareton, vem a falecer. As únicas mulheres que se mantêm vivas na narrativa são Nelly Dean, um dos narradores — além de Lockwood — e Catherine filha. Nelly é peça-chave para a contação da história, já Catherine, vence a morte pelo apego aos livros da mãe — coincidentemente, ou não —, e ao amor pela palavra, ensinando Hareton — figura que fora subalternizada por Heathcliff — a ler e escrever. Dessa forma, somos levados a refletir sobre o papel da maternidade na obra de Emily Brontë: se suas lacunas representam também as lacunas presentes na vida da própria autora. Dessa forma compreendemos que as mulheres que permanecem vivas durante a narrativa são detentoras da palavra, como afirma Regina Barreca (2007)

Elas [personagens femininos em *Wuthering Heights*] se apropriam do poder de inscrição. Elas invertem o sistema paradigmático no qual mulheres são absorvidas e oprimidas pela natureza inevitavelmente patriarcal da linguagem. Em outras palavras, são os personagens femininos de *Wuthering Heights* que criam e moldam todo o jogo de linguagem do texto. As mulheres do romance de Brontë tomam o controle da linguagem, da mesma forma como tomam controle do sexo—e pelas mesmas razões. Elas reivindicam a autoridade de ‘autor’—o iniciador e o signatário; elas usurpam a prerrogativa masculina. Elas criam um sistema de excomunhão feminina, através do qual elas se apropriam do discurso e do desejo, circundando o texto patriarcal, por assim dizer, e apresentam-no como sem efeito, se não obsoleto (Barreca, 2007, p. 148 — tradução nossa)<sup>9</sup>.

Assim, as mulheres da narrativa fazem na obra o que Emily Brontë também gostaria de ter vivenciado em sua época: uma narrativa livre, um maior poder cultural feminino, de forma que as mulheres pudessem se localizar socialmente além do matrimônio e da maternidade. *O Morro dos Ventos Uivantes* apresenta uma visão complexa e subversiva da figura feminina, especialmente no que diz respeito ao poder cultural exercido por suas protagonistas. Embora a obra seja centrada em um contexto de tensões sociais e emocionais, as personagens femininas desempenham um papel

---

<sup>9</sup> They [the female characters in *Wuthering Heights*] appropriate the power of inscription. They invert the paradigmatic system in which women are absorbed and oppressed by the inevitably patriarchal nature of language. In other words, it is the female characters in *Wuthering Heights* who create and shape the entire language game of the text. The women in Brontë's novel take control of language in the same way they take control of sex—and for the same reasons. They claim the authority of the "author"—the initiator and the signatory; they usurp the male prerogative. They create a system of feminine excommunication through which they appropriate discourse and desire, circumvent the patriarchal text, so to speak, and render it ineffective, if not obsolete.

crucial na dinâmica de poder, não apenas no âmbito doméstico, mas também no cultural e simbólico. A análise da obra revela que as mulheres que detêm algum grau de poder cultural, como Catherine Earnshaw e, em menor medida, Isabella Linton, são figuras paradoxais, cujas transgressões e conformidades em relação às normas sociais da época expõem as contradições da posição feminina no século XIX.

Catherine Earnshaw é a personagem feminina que mais claramente encarna o poder cultural dentro do romance. Desde sua juventude, ela demonstra uma natureza selvagem e indomável, que a distingue das outras mulheres do romance e desafia as expectativas de gênero da época. Sua conexão íntima com Heathcliff e com a paisagem das charnecas sugere uma forma de poder que não está apenas atrelado à sua posição social, mas também a um impulso mais profundo e primordial que transcende as convenções sociais. Esse poder cultural de Catherine é, em muitos aspectos, simbólico e espiritual, manifestando-se através de sua capacidade de influenciar e dominar emocionalmente aqueles ao seu redor, especialmente Heathcliff, que a vê como uma força quase mítica. No entanto, o poder cultural de Catherine não se limita ao domínio emocional ou espiritual; ele também se expressa de maneira mais concreta, especialmente quando ela ascende socialmente ao casar-se com Edgar Linton, um membro da aristocracia local. Ao fazer essa escolha, Catherine exerce um poder estratégico, adotando conscientemente o papel que lhe é prescrito como mulher da elite vitoriana, que deve consolidar sua posição por meio de alianças matrimoniais vantajosas. Entretanto, sua decisão revela a natureza ambígua de seu poder: ao casar-se com Edgar, ela sacrifica parte de sua identidade selvagem e de sua ligação com Heathcliff e com as forças primordiais da natureza. Dessa forma, seu poder cultural é, em última análise, uma faca de dois gumes, pois, ao ascender na hierarquia social, Catherine também se submete às regras patriarcais que ela, em sua essência, despreza.

Isabella Linton é outra figura feminina importante no romance, embora menos transgressora que Catherine. Ela representa, em muitos aspectos, o ideal feminino da época vitoriana: passiva, refinada e educada. Seu poder cultural, portanto, está mais alinhado às normas tradicionais de feminilidade, em que as mulheres exercem influência por meio da adesão às regras sociais e ao desempenho de seu papel dentro da esfera doméstica. No entanto, a trajetória de Isabella no romance demonstra como esse poder é superficial e facilmente corroído quando ela transgride suas fronteiras ao casar-se com Heathcliff. Ao se casar com Heathcliff, Isabella tenta escapar do

papel de mulher submissa e protegida que a sociedade lhe impõe, buscando um novo tipo de agência ao se unir a uma figura transgressora. No entanto, sua tentativa de conquistar autonomia e poder por meio desse casamento fracassa, pois Heathcliff a subjuga e a trata com crueldade. Nesse sentido, Isabella representa o fracasso do poder feminino quando ele se desvia das expectativas sociais; ao contrário de Catherine, que consegue navegar entre o poder selvagem e o poder social, Isabella se vê desprovida de qualquer controle sobre sua própria vida, uma vez que sai da esfera em que seu poder cultural poderia ser exercido.

O que torna *O Morro dos Ventos Uivantes* uma obra tão singular e rica em termos de análise do poder feminino é a sua ambiguidade em relação às figuras femininas que detêm maior poder cultural. Ao contrário de muitos romances vitorianos, em que as mulheres que desafiam as normas sociais são punidas com a marginalização ou a morte, Emily Brontë apresenta uma visão mais complexa da transgressão. Catherine, por exemplo, é uma personagem que, embora sujeita às normas da sociedade patriarcal, desafia constantemente essas normas ao expressar seu desejo de liberdade e controle sobre seu próprio destino. A própria natureza de seu relacionamento com Heathcliff, que transcende as convenções de classe e moralidade, é uma forma de subversão.

No entanto, Emily Brontë não oferece uma solução clara para o dilema das mulheres que tentam exercer poder em um contexto social que limita suas opções. A morte de Catherine pode ser vista como uma consequência trágica de sua tentativa de viver em dois mundos — o mundo da natureza, onde seu poder é absoluto, e o mundo da sociedade, onde seu poder é restrito. Isabella, por outro lado, é uma personagem que tenta exercer um poder mais convencional, mas também falha, sugerindo que, em um mundo patriarcal como o de *O Morro dos Ventos Uivantes*, o poder cultural feminino, seja ele transgressor ou conformista, é sempre limitado.

### 3 O MAL: FORÇA PROPULSORA OU DESTRUIDORA?

Neste capítulo trataremos gerais sobre os conceitos de mal, violência e vingança, como forma de aprofundarmo-nos e aplicarmos estes conceitos ao personagem Heathcliff, bem como para melhor analisarmos, no próximo capítulo, como se deu a *mise-en-scène* da adaptação cinematográfica ao retratá-las na tela, tendo em vista que são ações e sentimentos que no texto-fonte possuem um caráter descritivo, e na adaptação utiliza-se métodos cênicos, que vão além dos diálogos, para uma melhor compreensão e percepção do espectador.

O conceito de mal tem sido um tema amplamente discutido em diversas tradições filosóficas, religiosas e culturais ao longo da história. Sua definição e compreensão variam consideravelmente, dependendo do contexto em que é abordado. No entanto, é possível identificar algumas linhas gerais de pensamento que ajudam a esclarecer o que se entende por mal. Uma das abordagens mais clássicas e influentes sobre o mal é a que o define como ausência de bem. Este conceito remonta a Santo Agostinho, um dos principais teólogos e filósofos cristãos. Agostinho argumentava que o mal não possui substância própria; em vez disso, ele é a privação ou a falta de bem (Agostinho, 2017). Nesse sentido, o mal não é uma entidade independente, mas uma corrupção, uma deficiência no ser.

Um tanto quanto contrário ao conceito cristão de Agostinho, Eagleton (2022, p. 11) nos afirma que “O mal não está relacionado a nada além de si mesmo, como uma causa”. Agostinho discute que o mal é a falta de bem, dessa forma, há algo ou alguém culpado por essa ausência, seja em instância social, moral ou religiosa. Eagleton afirma que o mal é quase uma entidade, e que possui uma finalidade em si mesma. Dessa forma, Agostinho reflete que não há uma causa propriamente dita; o mal é o mal, um traço humano e condicionado em si mesmo. Sendo assim, somos levados à uma reflexão a respeito do que de fato é e como reconheceríamos o mal propriamente dito. Ao discutirmos sobre esse vasto conceito e suas ramificações, compreendemos que ele advém da filosofia, e em seguida, aplicado a outros ramos de estudos, como a sociologia, teologia, literatura, psicologia e ética, entre outros campos.

Dentro da perspectiva teológica, a existência do termo é frequentemente abordada no âmbito do problema do mal, que questiona como um Deus onipotente,

onisciente e benevolente pode permitir que tal sentimento/ação tenha existência.

Este problema tem sido uma questão primordial para a Teodiceia<sup>10</sup>, que busca justificar a coexistência de Deus e do mal no mundo. O termo Teodiceia — *Theos* (Deus) e *Dike* (justiça) — foi cunhado pelo filósofo alemão Gottfried Wilhelm Leibniz em sua obra *Ensaio de Teodiceia* (2013). Leibniz buscava responder ao problema do mal, um desafio que questiona como um Deus bom e todo-poderoso pode permitir a existência de sofrimento e injustiça; para Leibniz, o mal existe porque é logicamente necessário para a realização de um bem maior ou para a harmonia geral do universo. Embora o referido autor tenha popularizado o termo, as questões subjacentes à Teodiceia são muito mais antigas, remontando a tradições filosóficas e religiosas da antiguidade.

A Teodiceia foi abordada inicialmente por dois grandes teólogos e filósofos cristãos: Irineu de Lyon — Santo Irineu —, e Aurélio Agostinho de Hipona — Santo Agostinho —. Ambos os teólogos possuíam uma visão cristã acerca do mal e do sofrimento. Santo Agostinho defendia que o mal é a ausência de bem. Para Agostinho, Deus criou um mundo perfeito, mas o mal surgiu como resultado do livre-arbítrio humano; o pecado original de Adão e Eva introduziu o mal moral<sup>11</sup> no mundo, enquanto o mal natural<sup>12</sup> é uma consequência da desordem causada pelo pecado. Porém, para Irineu, o mal e o sofrimento têm um papel no desenvolvimento moral e espiritual da humanidade. Ele sugeriu que os seres humanos são criados em um estado de imaturidade moral e precisam passar por experiências de sofrimento para alcançar a perfeição moral e a comunhão com Deus. Esta visão foi mais tarde desenvolvida pelo filósofo John Hick em sua obra *Evil and the God of Love* (1978), que argumentou que o mundo é uma fábrica de almas, onde o sofrimento e os desafios são necessários para o crescimento espiritual (Hick, 1978). O que nos leva a seguinte reflexão: será mesmo que é partindo do mal que encontramos crescimento moral, intelectual e espiritual?

Ao nos indagarmos sobre essa questão, podemos refletir sobre a nossa própria existência, bem como a vida daqueles que nos cercam; o ideal de um Deus punidor,

---

<sup>10</sup> A Teodiceia para Leibniz “é como uma espécie de ciência, doutrina da justiça de Deus, isto é, tanto de sua sabedoria quanto de sua bondade” (Leibniz, 2013, p. 11).

<sup>11</sup> O mal moral diz respeito às ações e intenções humanas que causam dano ou sofrimento a outros seres. Este tipo de mal é objeto de estudo da ética e é frequentemente analisado em termos de responsabilidade e culpa (Leibniz, 2013).

<sup>12</sup> O mal natural refere-se aos eventos naturais que causam sofrimento, como desastres naturais, doenças e morte. Este tipo de mal levanta questões sobre a natureza do mundo e o papel de uma divindade benevolente na existência do sofrimento (Leibniz, 2013).

que castiga para ensinar, como um Pai rigoroso e intransigente, é o que permeia o imaginário da nossa sociedade, bem como de determinadas religiões (a exemplo da católica e protestante), dessa forma, Leibniz (2013) afirma que, em última instância, Deus não condena o homem a passividade ou a resignação, pois dessa forma, aonde ficaria o livre-arbítrio proposto por Ele?. Ainda segundo o autor, Deus nos criou de maneira imperfeita, pois se sempre trilhássemos o caminho do bem e tivéssemos a vida eterna, não seríamos mais criaturas “corrigíveis”, alheios e aprendizes, mas sim, deuses perfeitos em nossas virtudes, pois como afirma Estrada (2004, p. 210) “a criação é uma obra imperfeita e imatura, que deve ser aperfeiçoada”; dessa forma, “o mal é uma privação do ser, ao passo que a ação de Deus orienta para uma positividade” (Estrada, 2004, p. 211). O mal ocorre por “acidente”, por inerência, isto é, não é uma realidade positivamente dada e desejada em si mesma, mas sim uma deficiência ou privação, onde apenas os “eleitos” — àqueles que buscam a Deus como fonte de sabedoria, tendendo a trilhar os caminhos da paz e da justiça — podem alcançar a salvação por meio dos seus atos frente à sua natureza humanamente falha.

A ideologia filosófico-religiosa da Teodiceia proposta por Leibniz funciona como um filtro para definir a realidade, sem deixar questionar por ela, visto que na Teodiceia há uma articulação entre a positividade da criação de Deus; sendo assim, o autor divide o mal em três instâncias: o mal físico, o metafísico e o moral; para ele “o mal metafísico consiste na simples imperfeição, o mal físico, no sofrimento, e o mal moral, no pecado” (Leibniz, 2013, p. 58).

Ainda segundo a Teodiceia, o mal metafísico refere-se à imperfeição original e radical da criatura humana. Trata-se de um mal “proposital” na constituição humana, uma limitação advinda do próprio pecado original, ou seja, a má ação do homem. Mesmo assim, é esta desordem que acrescenta ordem universal, pois é advindo dele que há ressonâncias sociais, pois segundo Estrada (2004, p. 215) “o mal adquire função e se fragmenta, pois um mal que está a serviço da harmonia universal é um mal menor, quase que um bem”; ao analisarmos esta proposição, nos defrontamos com a concepção de mal proposta por Irineu de Lyon: um mal que traz um bem, que ensina e que ascende a criatura humana. Ao refletirmos sobre o mal metafísico, somos levados a pensar nas discussões acerca da pandemia do coronavírus em 2020, por

exemplo, pois foi partindo deste mal que nós conhecemos hoje o maior advento do ensino à distância, bem como uma maior ascendência das práticas digitais que facilitam o nosso cotidiano, porém, a troco de muitas vidas e famílias destruídas.

Leibniz (2013) traz também a concepção de um mal moral, baseado justamente no ideal de livre-arbítrio, dessa forma, ainda segundo autor, o homem é livre, mas a sua liberdade não é indiferença, já que o sujeito sempre está propenso a ser tendencioso e passional. O autor ainda defende que apenas a conduta racionalmente determinada é compatível com a liberdade, ao passo que o comportamento afetivo e passional é imperfeito e constitui a origem do mal moral (Leibniz, 2013). Estrada (2004, p. 219) reforça essa concepção quando afirma que “há uma predeterminação interna na liberdade, que depende da constituição do sujeito, das motivações arraigadas em sua natureza e das afeições em seu caráter”, ou seja, partindo do princípio das motivações passionais, as criaturas humanas são sempre movidas pelos sentimentos, e quanto mais perto elas estão das suas emoções, mais longe elas se encontram da razão. O mal moral reforça um traço marcante em personagens literários e fílmicos, que movidos pela paixão, pela intensidade, são capazes ações que impactam severamente a vida de outrem, como é o caso do próprio Heathcliff, personagem que analisamos nessa pesquisa.

Sobre o mal físico, Leibniz compreende que este, em um sentido amplo, refere-se a dor, ao sofrimento, desgosto, mal-estar, etc. É tudo aquilo que nos desagrade, o oposto do bem físico; não apenas abrange o prazer, como estende-se a tudo aquilo que compreendemos como carência e privação (Leibniz, 2013). Dessa forma, o autor traz uma máxima que afirma que nós temos o conhecimento apenas pelo contraste: só sabemos o que é felicidade porque já sofremos, só sabemos o que é a saciedade por já termos ficado sem comida; dessa forma, o mal é colocado como ferramenta pedagógica para que melhor se aprecie certas situações em detrimento de outras. Aqui, o mal serve de contraste para que se aprecie o bem, como é o caso da saúde, por exemplo, que mais a valorizamos quando a perdemos.

Dessa forma, ainda segundo Leibniz, podemos concluir que, por uma perspectiva filosófica-religiosa, Deus não é a causa do mal. O autor desenvolve o seu argumento defendendo o racionalismo. compreender que Leibniz dota o ser humano de culpa, tendo em vista que, para o

Nesta visão, o mal é a privação do bem que nasce do livre-arbítrio do ser humano. Ainda segundo o autor, há uma harmonia no universo e tudo concorre para a perfeição. Nós somos criados imperfeitos, pois do contrário seríamos iguais a Deus. Ou seja, dessa forma, somos levados a autor, somos nós que praticamos determinadas ações, visando não o nosso crescimento espiritual, mas sim nossos desejos e paixões, e que é por causa disso que podemos pagar o preço de sofremos as consequências das nossas ações.

Filósofos contemporâneos têm explorado o mal sob diversas óticas, incluindo o existencialismo e a fenomenologia. Jean-Paul Sartre, por exemplo, via o mal como uma consequência da liberdade radical dos indivíduos. Para ele, o mal não é uma entidade ou força metafísica externa, mas uma manifestação concreta das escolhas humanas e da má-fé, que é um conceito discutido em sua filosofia. A ontologia de Sartre, apresentada principalmente em *O Ser e o Nada* (1987), distingue entre o *ser-em-si* e o *ser-para-si*. O *ser-em-si* refere-se às coisas que existem por si mesmas, enquanto o *ser-para-si* refere-se à consciência, que é caracterizada pela capacidade de refletir sobre si mesma e transcender sua própria facticidade<sup>13</sup>. A má-fé é um estado em que a consciência engana a si mesma para evitar a angústia associada à liberdade absoluta. Para Sartre, a má-fé é uma forma de autoengano em que o indivíduo nega sua própria liberdade e responsabilidade; o autor afirma que "A má-fé é uma mentira para si mesmo, mas uma mentira que está em uma consciência que se engana a si mesma" (Sartre, 1987, p. 89); por exemplo, uma pessoa que se convence de que suas ações são determinadas por forças externas está em má-fé, pois está evitando reconhecer sua própria liberdade e responsabilidade sobre determinados atos.

Na perspectiva sartreana, o mal é frequentemente o resultado da má-fé. Quando os indivíduos negam sua liberdade e responsabilidade, eles podem cometer atos que são considerados maus ou imorais. Esses atos são maus precisamente porque são realizados sem um reconhecimento pleno da liberdade e da responsabilidade envolvidas, ou como ele afirma em "O homem está condenado a ser livre. Condenado, porque não se criou a si próprio, e, no entanto, livre; porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer" (Sartre, 1987, p. 439).

Ainda em relação aos filósofos contemporâneos, Hannah Arendt, em sua análise do totalitarismo, cunhou o termo “banalidade do mal” para descrever como pessoas comuns podem cometer atos monstruosos sem possuir um mal intrínseco em seu ser. A supracitada autora, em sua obra *Eichmann em Jerusalém: Um Relato sobre a Banalidade do Mal*, publicada originalmente em 1963, introduziu o conceito de banalidade do mal ao analisar o julgamento de Adolf Eichmann, um dos principais responsáveis pela logística do Holocausto nazista

Arendt, filósofa política de origem judia e naturalizada americana, cobriu o julgamento de Eichmann para a revista *The New Yorker*, e sua análise inovadora gerou certa polêmica em relação à análise do discurso do criminoso, bem como do seu próprio posicionamento acerca dos fatos. Sobre o termo em questão, a psicanalista Elisabeth Young-Bruehl (2006) afirma que

A 'banalidade do mal' apresentada por Arendt desafia a compreensão convencional do mal como domínio de indivíduos monstruosos, sugerindo, em vez disso, que os maiores males da história foram perpetrados por pessoas comuns simplesmente seguindo ordens e aderindo às normas sociais (p. 225).

Arendt não negava a monstruosidade dos crimes cometidos pelos nazistas, mas questionava a natureza e a origem do mal perpetrado por indivíduos como Eichmann. Ao invés de retratá-lo como um demônio insano ou um fanático ideologicamente comprometido, Arendt apresentou Eichmann como um homem ordinário, um burocrata medíocre que simplesmente seguia ordens e se preocupava mais com a eficiência administrativa do que com as consequências morais de suas ações; ainda segundo a autora "Eichmann não era um 'Iago nem um Macbeth', e nada era mais distante de sua mente do que a intenção de fazer o mal" (Arendt, 1963, p. 55). Segundo Arendt, Eichmann era incapaz de pensar de forma crítica sobre o que estava fazendo, uma falha que ela atribuía a uma espécie de "pensamento automático", que constantemente prevalece na sociedade moderna. Sobre este fato, Villa (2000) nos afirma que

Os insights de Arendt sobre a 'banalidade do mal' permanecem profundamente relevantes no mundo de hoje, onde injustiças sistêmicas e atrocidades continuam a ocorrer, frequentemente facilitadas pela indiferença e conformidade de indivíduos comuns dentro de sistemas burocráticos complexos (p. 42).

O conceito de banalidade do mal implica que pessoas comuns podem cometer atrocidades indescritíveis não necessariamente por malícia ou uma crueldade intrínseca em seu ser, mas por uma falta de reflexão crítica e moral sobre suas ações. Esse fenômeno, segundo Arendt, é exacerbado por estruturas burocráticas

que diluem a responsabilidade individual, criando um ambiente onde o mal pode<sup>45</sup> prosperar sem que ninguém se sinta diretamente culpado. A autora sustentava que Eichmann, longe de ser um monstro sádico, era um homem sem profundidade, incapaz de se engajar em um pensamento moral ou empático.

Sua adesão às regras e procedimentos estabelecidos pelo regime nazista era meramente um reflexo à uma obediência cega e uma incapacidade de questionar a legitimidade ou a ética dessas regras, como afirma a autora quando menciona que "O fato de ele ter sido um dos maiores criminosos de seu tempo não foi devido a uma propensão criminosa, mas a uma quase total incapacidade de pensar" (Arendt, 1963, p. 25). O comportamento de Eichmann exemplificava a desumanização e a alienação causadas por sistemas totalitários que transformam pessoas em meros executores de ordens, desprovidos de julgamento moral autônomo.

Dessa forma, a referida autora concluiu que o mal propriamente dito não perpassa algo pessoal, mas sim, uma esfera social e política, cujo os fins justificam os meios em relação a um egocentrismo no qual o indivíduo enxerga apenas a si e ao seu posto, pondo de lado o seu caráter e suas próprias ideologias a serviço de, literalmente, algo ou alguém.

Dos filósofos contemporâneos aqui discutidos, iremos trabalhar sob a perspectiva do mal de Terry Eagleton. O referido autor oferece uma abordagem multifacetada e dialética sobre o conceito de mal. Em suas obras, Eagleton explora a natureza do mal através de uma lente que combina filosofia, teologia, literatura e teoria e crítica literária. Sua análise é profundamente enraizada em uma tradição marxista, mas também é informada por uma ampla gama de influências que vão desde a psicanálise até a teoria pós-estruturalista. Eagleton critica tanto as abordagens que veem o mal como uma condição intrínseca da natureza humana quanto aquelas que o tratam como uma anomalia puramente irracional. Em vez disso, ele propõe que o mal deve ser entendido como uma potencialidade inerente à condição humana, exacerbada por circunstâncias sociais adversas.

O referido autor afirma que o mal é frequentemente banal e cotidiano, como ele discute em "O mal, longe de ser um fenômeno extraordinário, é frequentemente banal e cotidiano. É a potencialidade inerente à condição humana, exacerbada por circunstâncias sociais adversas" (Eagleton, 2022, p. 4) ecoando, em certa medida, o termo da banalidade do mal, de Hannah Arendt — conceito já discutido anteriormente

neste trabalho –, embora com uma ênfase distinta nas dinâmicas de poder e opressão, o que reflete o próprio Heathcliff – personagem analisado nesta pesquisa –, tendo em vista a opressão sofrida durante o seu processo de construção identitária que o levam, por conseguinte, a vingança. Bataille (2015), sobre a obra de Emily Brontë em análise nesta pesquisa, afirma que

De fato, *Wuthering Heights*, embora os amores de Catherine e Heathcliff deixem a sensualidade em suspenso, coloca, a respeito da paixão, a questão do Mal. Como se o Mal fosse o meio mais forte de expor a paixão. Se excetuarmos as formas sádicas do vício, o Mal, encarnado no livro de Emily Brontë, aparece talvez sob sua forma mais perfeita (p. 15).

O autor apresenta uma interpretação da obra de Emily Brontë que nos propõe que o romance, ao tratar da paixão entre Catherine e Heathcliff, revela uma relação intrínseca entre essa paixão e o Mal, sugerindo ainda que, mesmo quando a sensualidade não se manifesta explicitamente, a narrativa usa o Mal como uma força central para expor a intensidade dessa paixão, atribuindo-lhe um caráter quase inevitável. Partindo desse pressuposto, o Mal, no contexto do romance, é mais que uma simples presença moralmente negativa; ele se torna uma ferramenta narrativa essencial para a exploração de emoções profundas e complexas. A ausência de uma sensualidade tradicional, ou seja, a não realização física do desejo entre Catherine e Heathcliff, é compensada pela intensidade de suas ações, que frequentemente resultam em destruição, dor e ódio. Assim, a paixão se manifesta em atos de crueldade e autossabotagem, nos quais os personagens não conseguem escapar da natureza violenta de seus sentimentos.

O Mal em *O Morro dos Ventos Uivantes* pode ser entendido em termos existenciais e psicológicos, uma vez que os personagens parecem impulsionados por forças que estão além do controle racional, quase como se fossem vítimas de uma fatalidade trágica. A discussão de Bataille menciona também que o Mal, no livro, se apresenta de uma forma quase perfeita, sugerindo que, ao contrário de outras narrativas onde o Mal é apenas um aspecto sádico ou patológico, aqui ele atinge uma forma mais pura e fundamental. Esta visão se alinha à crítica que entende o romance de Brontë como uma obra gótica, onde os limites entre o amor, o ódio e a destruição se diluem, e as forças que movem os personagens são mais primitivas e inevitáveis. Bataille (2015) ainda discute o mal de forma que

Não podemos tomar por expressivas do Mal aquelas ações cujo fim é um benefício, uma vantagem material. Esse benefício, decerto, é egoísta, mas

isso importa pouco se esperarmos dele outra coisa que não o próprio Mal: uma vantagem (p. 15).

Dessa forma, compreendemos que o autor nos apresenta o mal como um fim do qual se espera uma vantagem, seja ela material ou moral. Sobre isso, notamos que Heathcliff é mal, propriamente dito, tendo em vista que ele deseja reparar o seu reino perdido da infância, reviver e rememorar o período no qual Catherine Earnshaw não o rejeitava, pois como ainda afirma Bataille (2015) “O tema do livro é a revolta do maldito expulso do seu reino pelo destino e que nada refreia em seu desejo ardente de reencontrar o reino perdido” (p. 17).

Eagleton vê o mal não como uma força transcendente ou metafísica, mas como um fenômeno social e histórico, como podemos compreender em “O mal deve ser entendido em termos de suas condições sociais e materiais. Ele emerge quando as condições sociais impedem o florescimento humano e distorcem as capacidades humanas de forma grotesca” (Eagleton, 2022, p. 8); ao refletirmos sobre esse apontamento do autor, podemos enxergar de maneira mais clara o mal presente em

Heathcliff. Ao ser constantemente abandonado e rejeitado, o personagem cria uma barreira na qual o seu florescimento humano é prejudicado, onde ele apenas vê o mal refletido nas atitudes daqueles que o cercam. Dessa forma, o referido personagem é levado a se justificar da mesma maneira, como veremos mais adiante nesta pesquisa.

Em sua obra *Sobre o Mal* (2022), Terry Eagleton argumenta que o mal deve ser entendido em termos de suas condições sociais e materiais. Para o autor, o mal é frequentemente uma resposta distorcida a uma experiência de injustiça, sofrimento ou desespero, como ele afirma em

Muitas manifestações de mal são enraizadas em sistemas de opressão e exploração, como o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado. O mal é uma categoria política que deve ser abordada através de mudanças estruturais e emancipação social (Eagleton, 2022, p. 35).

Ele sugere que o mal emerge quando as condições sociais impedem o florescimento humano e distorcem as capacidades humanas de forma grotesca.

A literatura desempenha um papel central na exploração do mal por Eagleton. Ele acredita que “A literatura oferece insights profundos sobre a natureza do mal, capturando suas nuances e complexidades de maneiras que a filosofia abstrata não consegue” (Eagleton, 2022, p. 22). Em seus estudos literários, Eagleton examina como autores utilizam suas narrativas para revelar verdades mais amplas sobre a condição humana e a sociedade.

Para Terry Eagleton, o mal não pode ser dissociado das estruturas de poder e dominação. Ele argumenta que muitas manifestações de mal são enraizadas em sistemas de opressão e exploração, tais como o capitalismo, o colonialismo e o patriarcado (Eagleton, 2022). O autor vê o mal como uma categoria política, que deve ser abordada através de mudanças estruturais e emancipação social. Ele critica as visões que moralizam o mal de maneira individualista, sem considerar as condições materiais e sociais que o produzem, assim como a própria religião, que acrescenta ao mal um teor metafísico — quase místico— quando ele afirma que “Se o que você tem de enfrentar é Satanás em vez das condições sociais desfavoráveis, o mal pareceria imbatível” (Eagleton, 2022, p. 12).

Eagleton também dialoga com o mal posto por Sartre (já citado anteriormente nesta pesquisa), quando ele afirma que “Aqueles que desejam punir outras pessoas por sua maldade precisam, então, afirmar que elas são más por sua livre e espontânea vontade” (Eagleton, 2022, p. 13), dessa forma, elas estariam “saindo do armário moral” (Eagleton, 2022, p. 13) ao qual se resguardaram. Destarte, somos levados a refletir que o mal em si possui fatores externos e internos à natureza humana, de forma que ambos dialogam entre si, no emaranhado do construto psíquico ao qual se revela a mente humana, ou como afirma o autor

Ser responsável não é estar privado de influências sociais, mas se relacionar com essas influências de uma forma específica. É ser mais que uma marionete delas. Um conceito antigo de ‘monstro’ era, entre outras coisas, o de uma criatura completamente independente dos outros [...] o sonho do mal é uma autonomia absoluta” (Eagleton, 2022, p. 18).

Dessa forma, o autor complementa que há certa autonomia humana, de forma a considerar fatores que possam ser determinantes em seus respectivos papéis no construto psíquico do indivíduo, porém, é por meio do entorno que essa capacidade pode ser reduzida ou prejudicada, de forma a induzir a prática de ações danosas, como é o caso da vingança.

### **3.1 Vingança: violência, justiça ou retribuição?**

Neste tópico, discutiremos sobre os conceitos de vingança e violência, de forma a elucidarmos, juntamente com os teóricos, as ligações existentes entre esses conceitos e o personagem Heathcliff, bem como apontarmos no texto-fonte e, mais adiante, na adaptação fílmica, como esses conceitos são retratados e apresentados para o leitor/espectador nas ações do supracitado personagem. Em termos gerais, a

vingança pode ser definida como uma ação retributiva realizada em resposta a uma ofensa ou dano sofrido, com o objetivo de causar prejuízo ou sofrimento ao ofensor (Girard, 2012). Este comportamento é frequentemente motivado por sentimentos de injustiça, raiva e desejo de reequilibrar a moralidade ou restaurar a honra pessoal.

Nas sociedades primitivas, a vingança era frequentemente a principal forma de justiça. Sem instituições jurídicas formalizadas, os indivíduos e grupos recorriam à retaliação direta para resolver disputas e reparar ofensas. Esta prática, conhecida como "justiça retributiva" era fundamentada no princípio do "olho por olho", que buscava restaurar o equilíbrio social e dissuadir futuros crimes. *O Código de Hamurábi* — cerca de 1754 a.C. —, uma das mais antigas codificações de leis da Mesopotâmia, exemplifica essa abordagem, estabelecendo punições equivalentes às ofensas cometidas. A justiça retributiva encontra suas raízes em tradições filosóficas antigas. No pensamento de Immanuel Kant, por exemplo, a retribuição é vista como uma exigência moral. Kant — em sua obra *Metafísica dos Costumes* (1996) — argumenta que "A própria justiça, sem qualquer consideração de consequências benéficas adicionais, é a base do conceito de punição, de modo que a punição deve ser imposta apenas porque o criminoso cometeu um crime" (p. 65); dessa forma, para o autor, a pena deve ser aplicada não como vingança, mas como um imperativo categórico de justiça. Para Kant, a punição deve ser infligida porque o crime foi cometido, e não para alcançar algum bem futuro, como a dissuasão ou a reabilitação.

Outro importante teórico da retribuição é Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Ele vê a punição como um ato de reconhecimento da racionalidade e liberdade do indivíduo. O autor, em sua obra *Filosofia do Direito* (1967), afirma que "A penalidade é a negação da negação; ela é, portanto, algo positivo. Isso é a restauração do direito, e por conseguinte, a justiça" (p. 78), sendo assim, para o autor, ao infringir uma pena proporcional, a sociedade reafirma a dignidade do infrator como um agente moral autônomo, capaz de compreender e aceitar as consequências de suas ações, rememorando o conceito de justiça retributiva, bem como o conceito de mal de Sartre, apresentado anteriormente nesta pesquisa, no qual o cidadão é responsável por si e suas atitudes.

Na Idade Média, o conceito de retribuição foi frequentemente aplicado de maneira severa, muitas vezes sob a forma de penas corporais e execuções públicas. A justiça medieval buscava não apenas punir, mas também servir como um espetáculo de dissuasão para a comunidade. O Iluminismo trouxe uma nova

compreensão da justiça, enfatizando a racionalidade, a proporcionalidade e os direitos humanos. Filósofos como Cesare Beccaria, em sua obra *Dos Delitos e das Penas* (1764), argumentaram contra a vingança e a tortura, promovendo sistemas penais baseados na reabilitação e na prevenção, afirmando que "Todo ato de autoridade de um homem sobre outro que não derive da absoluta necessidade é tirânico" (p. 58), dessa forma, compreendemos que, para o autor, a justiça necessita de um teor igualitário, que possibilite uma pena onde não haja deturpação dos direitos humanos do indivíduo que será julgado, observando também não apenas o delito, mas as condições do entorno do indivíduo.

Uma das principais objeções à justiça retributiva é que a retribuição pode perpetuar um ciclo de violência e vingança, em vez de promover a reabilitação e a reintegração do infrator na sociedade. Críticos — a exemplo de Beccaria — argumentam que a ênfase na proporcionalidade da punição pode negligenciar fatores contextuais e sociais que contribuíram para o comportamento criminoso. O teórico David Garland (2001) afirma que "A justiça retributiva não leva em conta as complexas causas sociais e econômicas do comportamento criminoso, tratando o crime como uma questão moral individualizada" (p. 89), sendo assim, a crítica à justiça retributiva ressoa com o conceito de mal discutido por Eagleton e Arendt, discutidos anteriormente nesta pesquisa, quando ambos abordam fatores sociais como motivadores para a situacionalidade do indivíduo.

Defensores da justiça retributiva, no entanto, sustentam que a retribuição é uma questão de justiça moral e social. Eles argumentam que uma punição proporcional respeita a dignidade do infrator como um agente moral responsável. Além disso, a retribuição pode proporcionar um sentido de fechamento e satisfação às vítimas e à sociedade, ao ver que a justiça foi feita, como afirma Foucault (1987) quando discute que "A punição não deveria ser vista apenas como uma retribuição pelo crime, mas como uma forma de controle e disciplina social" (p. 205); No contexto legal, a justiça retributiva continua a influenciar a elaboração de leis e a aplicação de penas. Embora os sistemas penais modernos frequentemente integrem elementos de reabilitação e prevenção, a retribuição permanece um componente essencial das sanções penais, garantindo que os infratores sejam responsabilizados por suas ações de maneira justa e proporcional (em teoria).

A vingança, por sua natureza, é inerentemente um ato de violência. A violência, por sua vez, é definida como o uso da força física ou poder para causar dano, destruir

ou violar a integridade física, emocional ou moral de um indivíduo ou grupo, como afirma Foucault (1975) “A violência é, portanto, um poder exercido sobre o corpo que assume a forma de coerção física ou intimidação psicológica” (p. 75). Dada esta definição, a vingança frequentemente envolve um elemento de violência, seja ela física, emocional ou simbólica.

A vingança pode também manifestar-se como violência psicológica. A tortura emocional, o abuso psicológico e a manipulação são formas de infligir sofrimento sem recorrer a danos físicos diretos. Heathcliff, em *O Morro dos Ventos Uivantes* — obra que é analisada e discutida nesta pesquisa — utiliza a manipulação emocional e a coerção para vingar-se daqueles que lhe causaram dor, perpetuando um ciclo de sofrimento psicológico, como analisaremos mais adiante.

A vingança pode ser considerada um fator psicossocial, e tem sido objeto de estudo em diversas disciplinas, incluindo a própria psicanálise, psicologia, sociologia, filosofia e direito; a literatura, como ferramenta de refração da realidade, também a incorpora em suas produções, reescrevendo-a em diversas obras com diferentes contextos. Essa temática é uma das mais antigas e recorrentes na literatura mundial, presente em obras que vão desde a antiguidade clássica até os romances contemporâneos.

A vingança não apenas motiva a trama, mas também permite uma exploração profunda dos dilemas morais, psicológicos e sociais dos personagens; podemos encontrá-la em textos como *A Oresteia*, de Ésquilo, que foi escrita no século V A.C. A obra foi uma das primeiras narrativas a explorar a vingança como um tema central. A história segue a sequência de eventos que começam com Agamêmnon, rei de Micenas, que é assassinado por sua esposa, Clitemnestra, em vingança pelo sacrifício de sua filha Ifigênia. O ciclo de vingança continua com Orestes, filho de Agamêmnon e Clitemnestra, que mata sua mãe para vingar o pai. A obra culmina na transformação do ciclo de vingança em um sistema de justiça institucionalizado, simbolizado pela fundação do tribunal de Atenas.

Não podemos deixar de citar também uma das obras mais famosas e discutidas a respeito da vingança, que é *Hamlet*, de William Shakespeare. Escrita no final do século XVI, é uma das obras seminais do referido autor, e que traz a vingança como mote central da narrativa. O príncipe Hamlet busca vingar a morte de seu pai, o rei da Dinamarca, que foi assassinado por seu tio Cláudio, agora rei. A peça explora a complexidade da vingança através da hesitação de Hamlet, sua introspecção e o

questionamento moral sobre a justiça e a retribuição. *Hamlet* não apenas retrata a vingança como uma resposta à injustiça, mas também como um caminho que leva à destruição pessoal e ao caos, culminando em uma tragédia que afeta todos os personagens principais.

Ademais, outra obra que discute elementos acerca da vingança de seu personagem principal é *O Conde de Monte Cristo*, escrita por Alexandre Dumas e publicada originalmente em 1844. O romance narra a saga de Edmond Dantès, um jovem marinheiro que é injustamente preso devido a uma conspiração do seu melhor amigo, Fernand Mondego, que possuía a intenção de casar-se com a noiva de Edmond, Mercedès Iguanada. Após escapar da prisão e descobrir um tesouro escondido, Dantès assume a identidade do Conde de Monte Cristo — ilha homônima na qual ele encontra o seu tesouro — e elabora um complexo plano de vingança contra aqueles que o traíram. A obra de Dumas é um estudo detalhado da vingança como uma força motivadora, mostrando como o desejo de retribuição pode consumir uma pessoa e afetar suas relações e moralidade. O romance também levanta questões sobre justiça, perdão e redenção.

A obra que norteará esta pesquisa a respeito da vingança é *O Morro dos Ventos Uivantes* (2009), da escritora inglesa Emily Brontë. A história se passa nas charnecas de Yorkshire, e é narrada em grande parte por Ellen "Nelly" Dean, a governanta da casa. A narrativa envolve duas gerações de duas famílias: os Earnshaw e os Linton. O personagem central da vingança é Heathcliff, um órfão adotado pela família Earnshaw, que desenvolve um intenso e tumultuado relacionamento com Catherine Earnshaw. Após a morte do Sr. Earnshaw, Heathcliff é maltratado por Hindley Earnshaw, irmão de Catherine, que assume o controle da propriedade. A relação de Heathcliff com Catherine também é marcada por tormentos e decepções, especialmente quando ela decide se casar com Edgar Linton, uma decisão que fere profundamente Heathcliff. Este sofrimento e humilhação vividos por Heathcliff se tornam o combustível para seu desejo de vingança, de forma que, como afirma Bataille (2015)

Não há na literatura romanesca personagem que se imponha mais realmente, e mais simplesmente, que Heathcliff; embora encarne uma verdade primordial, a verdade da criança revoltada contra o mundo do Bem, contra o mundo dos adultos, e, através de sua revolta irrestrita, voltada ao partido do Mal (p. 18).

Dessa forma, somos apresentados a um personagem que busca, no mais íntimo do seu ser, corresponder às ações nocivas sofridas anteriormente, como forma de punição e de justiça, já que ele estava completamente só, sem alguém a quem reclamar ou recorrer.

### 3.1.1 Caracterizando a vingança de Heathcliff: dos motes à execução

O romance *O Morro dos Ventos Uivantes* (2009) tem como plano de fundo a sociedade inglesa no ano de 1801; sua narrativa inicia-se a partir de um momento em que os eventos que serão contados já ocorreram; dessa forma, há uma quebra da linearidade temporal do texto. Sendo assim, a narrativa se caracteriza por um processo denominado *in medias res*<sup>14</sup>, ou seja, possui o início do seu enredo de um ponto já avançado da história que será contada. A trama inicia-se com a apresentação do inquilino da propriedade denominada Granja dos Tordos, Sr. Lockwood — que irá assumir o foco narrativo inicialmente a partir da sua perspectiva — fazendo uma visita inesperada ao locador do imóvel, o Sr. Heathcliff, em sua outra propriedade, denominada Morro dos Ventos Uivantes, que é descrita por Lockwood:

Morro dos ventos uivantes é o nome da propriedade onde o Sr. Heathcliff vive, nome da tradição local, só por si revelador da inclemência climática a que o lugar está exposto durante as tempestades. Ar puro e vento revigorante é coisa que não falta a quem vive lá no alto: adivinha-se a força dos ventos do norte que varrem as cristas das penedias pela acentuada inclinação de alguns abetos raquíticos que guarnecem os fundos da casa e pelo modo como os espinheiros do cercado estendem os seus braços descarnados todos na mesma direção, como se a implorarem ao sol a dádiva de uma esmola. Afortunadamente, o arquiteto teve visão suficiente para construir a casa sólida --as janelas estreitas foram escavadas fundo na pedra e os cantos protegidos por grandes pedras em cunha (Brontë, 2009, p. 6).

Dessa forma, somos apresentados ao local no qual Heathcliff vive, cenário onde se desenvolve grande parte da narrativa. A casa é caracterizada de forma a demonstrar sua solidez e arquitetura — típico das construções românicas, que eram caracterizadas como “austeras e robustas, com sua ênfase na funcionalidade e na estabilidade estrutural, refletindo a mentalidade da Europa medieval em busca de ordem e segurança” (Toman, 2004, p. 15) — pois, como discutimos anteriormente, Emily Brontë viveu em um presbitério, local onde era refletido a fé e a segurança de

---

<sup>14</sup> “Expressão latina retirada da Arte Poética de Horácio [...] que significa literalmente ‘no meio dos acontecimentos’. [...] a narração não é relatada no início temporal da ação, mas a partir de um ponto médio do seu desenvolvimento” (Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/in-media-res/> Acesso em: 23 jul. 2024).

uma sociedade conservadora, sendo transposto assim para a sua narrativa por meio também da propriedade.

Após uma recepção pouco amigável por parte de Heathcliff, Lockwood atribui este comportamento como uma reserva, uma introspecção por parte de seu mais novo conhecido e, após uma atitude observadora — mesmo que errônea —, concluiu que

O sr. Heathcliff, porém, contrasta singularmente com o ambiente que o rodeia e o modo como vive. É um cigano de pele escura no aspecto e um cavalheiro nos modos e no trajar, ou melhor, tão cavalheiro como tantos outros fidalgoes rurais - um pouco desmazelado talvez, sem contudo deixar que essa negligência amesquinhue o seu porte altivo e elegante, se bem que taciturno. Alguns irão acusá-lo de orgulho desmedido, mas tenho um sexto sentido que me diz que não se trata disso — instintivamente, sei que sua reserva provém de uma aversão inata à exteriorização de sentimentos e à troca de demonstrações de afeto. É capaz de amar e odiar com igual dissimulação e de considerar impertinência a retribuição de ódio ou desse amor (Brontë, 2009, p. 7).

Nesta breve apresentação, observamos que o locatário de Heathcliff atribui algumas características próprias da sua personalidade ao seu locador, tendo em vista que também somos apresentados a um Lockwood ingênuo, principalmente quando ele afirma “espera lá, estou indo depressa demais. Acho que lhe atribuí, com toda a liberalidade, os meus próprios atributos” (Brontë, 2009, p. 07). Sendo assim, compreendemos o quão inócuo Lockwood pode parecer ser, tendo em vista que Heathcliff para ele estava acima de qualquer suspeita acerca de suas características morais, ressaltando assim a intenção da autora em fazer de Lockwood um personagem tipicamente romântico.

Mais adiante, no decorrer da narrativa, sentindo-se confortável em voltar à propriedade de Heathcliff para uma nova visita — mesmo não havendo percebido, ou fingido não perceber, a hostilidade com que Heathcliff o tratara, quando ele próprio afirma que o proprietário exclamou um “‘entre’ que foi proferido entredentes e o sentimento que exprimia era mais um ‘vá para o diabo’” (Brontë, 2009, p. 5) — Lockwood passa a conhecer os outros membros da casa: O velho Joseph, criado da propriedade desde o seu antigo dono, o Sr. Earnshaw; Hareton Earnshaw, filho de Hindley Earnshaw, e agora criado da casa; a criada Zillah e uma moça chamada Catherine Linton, prima de Hareton e nora de Heathcliff. Dessa forma, somos apresentados à segunda geração da família Linton-Earnshaw.

Devido a uma forte nevasca que acomete a região, Lockwood se vê forçado a permanecer na propriedade até o tempo melhorar; sendo assim, ele começa a

observar a forma de tratamento nada cordial entre os moradores da casa. Observamos que a percepção de Lockwood sobre o proprietário do Morro se altera quando ele testemunha uma discussão entre Heathcliff e Catherine Linton, confidenciando-nos agora que “O tom em que as palavras haviam sido ditas revelava um caráter intrinsecamente mau. Já não me sentia nada inclinado a chamar Heathcliff de um tipo formidável” (Brontë, 2009, p. 13). Lockwood acaba por pernoitar na casa, em um quarto antigo da propriedade, quarto esse que, segundo Zillah, Heathcliff possuía uma cisma especial por ele.

Lockwood descobre livros no quarto; livros esses que possuem os espaços em branco das folhas preenchidos com histórias sobre a antiga família que ali habitou, escrita por uma garota chamada Catherine Earnshaw. Este fato desperta a curiosidade de Lockwood logo após ver o nome de Heathcliff sendo mencionado em um trecho que explicitava

Pobre Heathcliff! O Hindley chama-o de vagabundo e proibiu-o de conviver ou fazer as refeições conosco. Além disso, proibiu-nos de brincar, ameaçando expulsá-lo de casa, caso voltasse a desobedecer. Tem andado a culpar o nosso pai (como é possível!) pelo tratamento generoso que concedeu a H. e promete que o há de colocar no seu devido lugar (Brontë, 2009, p. 22).

A partir desse fragmento descrito nessa espécie de “diário”, podemos deduzir que Heathcliff fazia parte daquela família, e podemos observar também que, para um membro em particular, ele não era bem-vindo àquela casa. Lockwood adormeceu após as leituras dos fragmentos soltos do diário, e teve um sonho, um pesadelo, e nele havia uma menina que se dizia ser Catherine Earnshaw pedindo para entrar na casa.

Aterrorizado, Lockwood grita e acorda todos da casa. Heathcliff, apavorado, vai ao quarto e percebe que, para sua tristeza, ali não há mais ninguém além do seu inquilino. Neste cenário, podemos perceber predileção da autora por temas que transcendem o mundo físico; Dessa forma, essa se torna primeira passagem na qual Emily Brontë menciona em sua narrativa a temática metafísica.

Quando Lockwood volta para a Granja dos Tordos, ele percebe que adoeceu devido à friagem que apanhou durante seu trajeto de volta. Desta forma, um médico é levado para a residência e o orienta a ficar de repouso. É a partir deste ponto que o foco narrativo muda do inquilino para Nelly Dean, antiga criada do Morro e agora pertencente a Granja dos Tordos, e pessoa de confiança da família Linton-Earnshaw.

Tendo em vista a recomendação médica, Lockwood, entediado e curioso, convida Nelly para fazer-lhe companhia e conversar sobre o passado daquela família que tanto o intrigara. Nelly inicia o diálogo, questionando-o:

- [...] E o que achou do patrão?
- Um sujeito áspero. Ele é sempre assim, sra. Dean?
- Áspero como os dentes de uma serra e duro como pedra! Quanto menos se der com ele melhor.
- Deve ter passado por maus bocados na vida, para ser assim tão azedo. Conhece a história dele?
- Claro que conheço, meu senhor. Sei tudo sobre a vida dele, excerto, claro, onde nasceu, quem são os seus pais e a forma como inicialmente enriqueceu (Brontë, 2009, p. 33).

Ainda mais curioso, Lockwood, pede-lhe para contar a história daquelas pessoas que habitam o Morro dos Ventos Uivantes. Nelly prontamente aceita o pedido e, com sua cesta de costura em mãos, começa a narrar a história da família e, conseqüentemente, dos seus componentes, que terá um papel fundamental para o desfecho de cada situação que será apresentada. É curioso observarmos na fala de Lockwood como ele associa a personalidade amargurada de Heathcliff com o fato dele ter passado por maus bocados na vida, pois foi justamente o que ocorreu. Sobre isso, Eagleton (2022), afirma que “O ambiente em que uma pessoa vive pode fomentar o mal ao criar condições de desespero, alienação e desumanização, que corroem as normas éticas e incentivam comportamentos destrutivos” (p. 26). Dessa forma, compreendemos o que vimos na primeira parte do “diário” escrita por Catherine Earnshaw: Heathcliff era, constantemente, oprimido e degradado, fazendo desse ambiente familiar uma constante lembrança da sua eterna rejeição, como veremos mais adiante.

Inicialmente, Nelly começa sua narrativa partindo do ponto de uma viagem para Londres feita pelo seu primeiro patrão, o Sr. Earnshaw, e o seu regresso. Ao invés de trazer os presentes pedidos pelos seus filhos, Catherine e Hindley Earnshaw, ele traz um garoto “negro como o filho do diabo” (Brontë, 2009, p. 34) e diz que o encontrou perdido pelas ruas de Liverpool. Como ninguém reclamou sua guarda e o tempo, e o dinheiro estavam acabando (Brontë, 2009), resolveu trazê-lo para casa, pois não gostaria de deixá-lo naquela situação. Neste ponto da narrativa, observamos que o Sr. Earnshaw não o acolheu para ser seu criado, muito menos seu escravo, mas sim para tratá-lo como um dos seus, porém, sem lhe dar seu sobrenome.

O Sr. Earnshaw logo se afeiçoou pelo garoto, gerando assim um ciúme por parte dos seus dois filhos. Destarte, Hindley agredia Heathcliff sempre que este

estivesse ao seu alcance, rejeitando-o e humilhando-o sempre que fosse possível. Partindo disso, podemos observar o quanto a infância de Heathcliff foi perturbadora e marcada por inúmeras rejeições desde o seu passado em Liverpool, onde não sabemos sobre suas origens e parentescos, nem como ele fora deixado para trás, como também em seu lar adotivo por meio dos seus irmãos de criação, especificamente Hindley. Sobre isso, Bataille (2015) nos afirma que “O caminho do reino da infância — cujos movimentos procedem da ingenuidade e da inocência — é reencontrado, desse modo, no horror da expiação” (p. 21). Dessa maneira, Heathcliff nutre um carinho especial por Catherine que, mesmo após as brigas iniciais, o aceitou e o incluiu em suas brincadeiras, criando assim uma ligação de aceitação e afetividade. A rejeição é constantemente alvo de estudos psicanalíticos acerca de como ela pode agir no nosso inconsciente, dessa forma, para Eisenberger e Lieberman(2004)

A rejeição social ativa as mesmas regiões do cérebro associadas à dor física, sugerindo que a experiência de ser rejeitado é intrinsecamente dolorosa e pode levar a comportamentos defensivos ou agressivos como uma forma de lidar com essa dor (p. 295).

Anos depois, após a morte do sr. Earnshaw, Hindley, já casado e tendo concluído os estudos em um internato, volta para o Morro dos Ventos Uivantes para assumir o controle da propriedade, como herdeiro. Ao chegar, a primeira atitude de Hindley é a de afastar Heathcliff de Catherine — nesta altura já grandes amigos — e o classifica como criado da propriedade, subalternizando-o. Sobre esse fato, Nelly Dean nos conta que

[...] Hindley se tornava cada vez mais tirânico. Bastava que ela [Frances, sua esposa] deixasse escapar alguma crítica relativa a Heathcliff para fazer despertar em Hindley todo o seu velho ódio contra o rapaz. Começou por afastá-lo da sua companheira e o alojou com os criados. Depois, privou-o das aulas com o vigário, argumentando que ele devia trabalhar era no campo e obrigando-o a tarefas tão árduas como qualquer outro trabalhador da propriedade (Brontë, 2009, p. 43).

Dessa forma, Hindley começa a humilhar ainda mais Heathcliff. Ambos não são mais crianças; Hindley é adulto e em posição superior de poder, fazendo o que bem quer em relação ao rapaz. Heathcliff, jovem, já demonstra um interesse afetivo mais profundo por Catherine, e ela corresponde ao mesmo interesse por ele, porém “Aos quinze anos, ela já era a rainha da região. Não havia nenhuma que se igualasse a ela, pelo que se tornou uma criatura arrogante e caprichosa” (Brontë, 2009, p. 61); A jovem

Cathy tornou-se uma mulher ambiciosa, tendo em vista o declínio no qual a sua família encontrava-se, após a morte de seu pai e a decadência moral e financeira de Hindley após a morte de Frances, sua esposa; ele entregou-se ao vício da bebida e do jogo, passando a cada vez mais humilhar o jovem Heathcliff, como Nelly Dean nos confessa em “[...] sua conduta para com o rapaz era de fazer um santo perder a paciência” (Brontë, 2019, p. 61), bem como Heathcliff deleitava-se em ver a autodestruição do seu irmão de criação, como Nelly também nos confidencia quando afirma que Heathcliff a segredou:

Quando lhe perguntei em que pensava, respondeu muito sério:  
 -Estou vendo se descubro qual a melhor maneira de me vingar do Hindley. Pode levar o tempo que for preciso, mas só descanso quando me vingar. Só espero que ele não morra antes!  
 -Que vergonha, Heathcliff! — ralhei eu. -Só a Deus cabe punir os maus. Devemos aprender a perdoar.  
 -Não, Deus nunca terá a enorme satisfação que eu vou ter quando concretizar a minha vingança — respondeu. — Quem me dera descobrir a melhor maneira! Deixa-me ficar sozinho, para que possa pensar à vontade. Ao menos, enquanto penso na minha vingança, não sinto dor (Brontë, 2009, p. 56, grifo nosso).

Sobre a vingança, o dicionário eletrônico *Houaiss* da língua portuguesa nos apresenta a seguinte definição:

- 1 ato lesivo, praticado em nome próprio ou alheio, por alguém que foi real ou presumidamente ofendido ou lesado, em represália contra aquele que é ou seria o causador desse dano; desforra, vindita
- 2 qualquer coisa que castiga; castigo, pena, punição.

Observamos que a vingança é um ato que parte de uma ação nociva anterior que um indivíduo praticou contra outrem, o que caracteriza a vingança como uma punição, ou seja, uma forma de reparação pelo mal sofrido, provavelmente de forma injusta por alguém que exercia um poder maior do que a vítima. Ou seja, a vingança é cíclica, como coloca Girard em seus estudos presentes na obra *Anatomia da Vingança* (2012) quando afirma que

Para sair de um círculo vicioso, deve-se reconhecer sua circularidade. Não para recusar toda circularidade, mas para se lançar num círculo positivo que vai em outra direção. Somente fazendo recomeçar o círculo que se escapa da sua vingança (Girard, 2012, p. 160).

Dessa forma, Girard aponta que a vingança tem seu início em algo ou alguém, o que é definido como *força motriz*, de modo que é o agente responsável pelo desencadear de outras atitudes relacionadas à primeira. A vingança é posta como um

senso justo em relação aos meios utilizados para fins de reparação ou lição a alguma atitude considerada imprópria ou desmoralizadora, que afete de maneira direta o sujeito que as profere, como também reflete Martha Nussbaum (2016) quando nos afirma que “A vingança é muitas vezes motivada por um desejo de restaurar a dignidade e o equilíbrio após uma ofensa, mas tende a perpetuar um ciclo de violência e ressentimento” (p. 36), corroborando com os apontamentos de Girard sobre o caráter cíclico da vingança, havendo um começo, mas nunca um fim.

A vingança pode trazer em seu *modus operandi* um caráter implícito, que ocorre quando as ações do agente executor se mostram veladas até o seu fim; ou explícito, que é quando o agente executor deixa em evidência seus propósitos e até mesmo o caminho a ser percorrido para atingir tal objetivo, para dessa maneira conseguir atingir o seu algoz (Girard, 2012). Dessa forma, podemos observar que Heathcliff, se enquadra no tipo de vingança explícita, já que ele deixa claro desde o início que pretende se vingar de todos que o fizeram mal e o afastaram de Catherine.

A esta altura, Catherine, uma jovem ambiciosa, decide aceitar o pedido de casamento do magistrado e dono pra propriedade da Granja dos Tordos Edgar Linton, mas não por amor, como segreda a Nelly:

[...] os meus grandes desgostos neste mundo foram os desgostos de Heathcliff, e eu acompanhei e senti cada um deles desde o início; é ele que me mantém viva. Se tudo o mais perecesse e ele ficasse, eu continuaria, mesmo assim, a existir; e, se tudo o mais ficasse e ele fosse aniquilado, o universo se tornaria para mim uma vastidão desconhecida, a que eu não teria a sensação de pertencer. O meu amor pelo Linton é como a folhagem dos bosques: irá se transformar com o tempo, sei disso, como as árvores se transformam com o inverno. Mas o meu amor por Heathcliff é como as penedias que nos sustentam: podem não ser um deleite para os olhos, mas são imprescindíveis. Nelly, eu sou o Heathcliff. Ele está sempre, sempre, no meu pensamento. Não por prazer, tal como eu não sou um prazer para mim própria, mas como parte de mim mesma, como eu própria [...] (Brontë, 2009, p. 74-75).

Heathcliff, ao ouvir Cathy afirmar para Nelly que:

[...] se esse monstro que está lá dentro [Hindley] não tivesse feito o Heathcliff descer tão baixo, eu nem teria pensado nisso: seria degradante para mim casar agora com Heathcliff; por isso ele nunca saberá como eu o amo (Brontë, 2009, p. 73).

Ouvindo a conversa, Heathcliff foge de casa, e a primeira que se dá pela ausência do jovem é Catherine, que passa a noite inteira na chuva esperando ele voltar. É neste ponto da narrativa que há uma grande lacuna: não se sabe ao certo o paradeiro de Heathcliff, dessa forma, após algumas buscas por parte de Nelly e

Catherine, elas dão o caso por acabado e seguem suas vidas. Catherine casa-se com Edgar Linton e muda-se para a Granja dos Tordos, juntamente com Nelly Dean.

Anos depois, em uma noite de verão, Nelly saiu da casa e ouviu um barulho, uma voz masculina a chamar pelo seu nome: Heathcliff havia regressado. Completamente diferente da forma como foi embora, ele voltou um cavalheiro nos modos e no trajar (Brontë, 2009), alegando que gostaria de conversar com Catherine. Após entrar na casa, Edgar se mostra incomodado com seu regresso enquanto Catherine fica radiante perante a presença do seu velho amigo, permitindo que ele faça outras visitas à casa da família Linton. Heathcliff ao se despedir, diz que está hospedado no Morro dos Ventos Uivantes, o que deixa Nelly desconfiada, já que ele e Hindley são desafetos desde a infância. Não tarda e os comentários sobre a volta de Heathcliff ganham notoriedade, principalmente pelo fato dele passar noites e noites jogando e bebendo com Hindley e outros convidados, e principalmente, por Hindley ter perdido o Morro dos Ventos Uivantes para Heathcliff em uma aposta de jogo. A partir deste ponto da narrativa o leitor já compreende que é neste contexto que Heathcliff coloca o seu tão arquitetado plano de vingança em ação.

Observa-se que as ações do protagonista se caracterizam de duas formas, pois a vingança pode obter seu êxito de forma *direta* ou por *vias de projeção* (Girard, 2012), ou seja, ela pode ocorrer de maneira direta à pessoa que se quer atingir, ou pode ocorrer com pessoas que possuem algum tipo de ligação com a pessoa que se quer atingir. Heathcliff se utiliza das duas ferramentas ao colocar em prática seu plano sob duas égides principais: Hindley Earnshaw e Edgar Linton, o primeiro por humilhá-lo e o colocá-lo como criatura inferior, e o segundo por “usurpar” a mulher amada para si.

Dessa forma, vemos que Heathcliff não culpa o ser amado — Catherine — por todos os desencontros ocasionados, mas sim, o entorno. É interessante observarmos sob essa perspectiva, pois notamos que Heathcliff não enxerga Catherine como culpada por suas escolhas, mas sim, culpabiliza outros pelos rumos que sua história de amor tomou. Aqui, o ser amado não sofre represálias de nenhuma das partes envolvidas na história. Sendo assim, a psicanálise nos explica que o processo de vingança de Heathcliff tem seu início por meio do recalque das rejeições sofridas anteriormente, culminando na vingança como o destino das pulsões frente à perda do seu objeto de amor. Segundo Durão (2015) “a pesquisa em literatura aproxima-se da psicanálise, na medida em que se vê obrigada a investigar, com conceitos, processos que contêm um componente aconceitual” (p. 381/382); dessa forma, aproximaremos

a análise e a crítica literária da psicanálise, como resposta aos anseios e atitudes da personagem, tendo em vista que, em termos acadêmicos, a leitura da obra pode ser relacionada a teorias que exploram a dicotomia entre o *Eros* e o *Thanatos* — pulsões de vida e morte — como formas de entender o comportamento humano em suas expressões mais intensas. Nesse sentido, o Mal em *O Morro dos Ventos Uivantes* seria uma forma simbólica de representar essa pulsão destrutiva que, paradoxalmente, também alimenta a paixão, criando um ciclo de desejo e destruição, como poderemos ver mais adiante.

O termo *recalque* é um conceito central na teoria psicanalítica de Sigmund Freud. Refere-se a um mecanismo de defesa psíquica pelo qual pensamentos, desejos ou memórias são reprimidos e empurrados para o inconsciente, tornando-se inacessíveis à consciência. Dessa forma

O recalque é um processo central na dinâmica psíquica, no qual certos conteúdos inaceitáveis para a consciência são reprimidos e mantidos no inconsciente. Esses conteúdos podem ser pensamentos, desejos sexuais, impulsos agressivos ou memórias traumáticas. O recalque desempenha um papel importante na formação dos sintomas neuróticos e na estruturação da personalidade (Freud, 1915, p. 14).

Ao recalcar as rejeições sofridas, Heathcliff acredita que só possuindo instrução e bens financeiros é que ele poderá ter tudo o que sempre sonhou: aceitação. Dessa forma, somos levados a compreender que ele planejou sua vingança como forma de expurgar todo o mal e abandono sofridos no passado, pois se nada disso houvesse ocorrido, ele teria seu amor concretizado. Podemos também compreender que há um deslocamento da ira de Heathcliff: ele retira de Catherine toda a culpa do desenlace amoroso, e a desloca para Edgar Linton e Hindley.

Para a psicanálise, o deslocamento ou transferência confere como um dos mecanismos de distorção utilizados pelo inconsciente para lidar com os desejos proibidos ou angustiantes. Ele envolve a transferência da carga afetiva de um objeto para outro, ou, como afirma Laplanche e Pontalis,

o deslocamento é um mecanismo de defesa que consiste em transferir a intensidade afetiva de um elemento para outro, de modo que o conteúdo originalmente perturbador ou ameaçador seja deslocado para um objeto ou representação menos ameaçadora (Laplanche & Pontalis, 1991, p. 58).

Ou seja, Heathcliff transfere para o irmão e o esposo de Catherine a responsabilidade. Para um, respectivamente, a de não ter oferecido subsídios para a obtenção de estudos e uma vida digna, e para o outro, a proposição de casamento.

Podemos observar que Heathcliff tem Cathy como objeto de amor imaculado, onde, na visão dele, ela não tem culpa sobre os fatos acontecidos, porém, a narrativa nos é clara quanto a negativa dela em relutar o aceitar. Sendo assim, a vingança do protagonista caracteriza-se como uma pulsão.

Sobre as pulsões, Freud propôs a existência de duas principais categorias: as pulsões de vida (também conhecidas como *Eros*) e as pulsões de morte (também chamadas de *Thanatos*) (Freud, 1920).

As pulsões de vida estão associadas à busca pelo prazer, sobrevivência e reprodução. Elas englobam as pulsões sexuais, responsáveis pelos impulsos sexuais e eróticos, mas também incluem as pulsões de autopreservação, como a fome, a sede e o desejo de proteger-se, como afirma Freud em *Além do princípio de prazer* (1920) “Eros é a pulsão de vida, que tem por finalidade preservar a vida e garantir a sobrevivência dos seres humanos, bem como promover a união, a criação e o amor” (p. 152).

Por outro lado, as pulsões de morte estão relacionadas à agressão, destruição e retorno a um estado inanimado. Freud postulou que, além do impulso de preservar a vida, existe também um impulso inconsciente em direção à morte, uma tendência para o retorno à inércia e à não existência, que seria

A pulsão de morte, também conhecida como pulsão destrutiva ou Thanatos, é uma força que busca o retorno à inanimação, à ausência de vida. Ela está associada à agressão, à autodestruição e à busca pela desintegração (Freud, 1920. p. 36).

As pulsões, tanto de vida quanto de morte, são consideradas como energias que se manifestam em diferentes formas e direções na psique humana. Elas podem entrar em conflito umas com as outras e com as demandas e restrições da sociedade, resultando em tensões e processos psicológicos complexos.

Dessa forma, podemos compreender a vingança como uma pulsão de morte, uma vez que sua finalidade é ferir ou punir outrem para “compensar” algo que foi sofrido em um dado passado. Quando analisamos o teor da vingança de Heathcliff, podemos notar que ele sempre deixa claro para o leitor a sua intencionalidade quanto a machucar ou punir seus algozes pela perda de Catherine.

A vingança possui em si certo caráter de justiça, de se fazer valer a lei do retorno, como uma espécie de castigo ou punição para determinada pessoa por determinado ato. Sendo assim, Heathcliff inicia seu plano com Hindley, onde ele toma

para si o Morro dos Ventos Uivantes ao coagir o seu antigo dono a beber e a se entregar a jogatinas, apostando tudo o que possuía, inclusive, seu filho, o jovem Hareton Earnshaw. Desse modo, Heathcliff torna Hareton um criado da propriedade, colocando-o em um dos cômodos mais simples da casa assim como Hindley fizera contra ele quando o seu pai morreu. Dessa maneira, Hareton também torna-se instrumento de projeção da vingança nas mãos de Heathcliff, como ele afirma mais a frente, quando diz a Nelly que “Prendi-o melhor do que o velhaco do pai dele prendeu a mim, e o degradei mais, pois este tem orgulho da sua brutalidade” (Brontë, 2009, p. 189).

Contra Edgar Linton, Heathcliff usou seu filho com Isabella — irmã de Edgar, outro instrumento de projeção da vingança — Linton Heathcliff. A esta altura da narrativa, Catherine Linton, filha única de Edgar e Catherine Earnshaw, passou a visitar o primo no Morro, escondida de seu pai, que não aprovara a proximidade entre eles, ao contrário de Heathcliff, que a encorajava. Após a morte de Catherine Earnshaw devido ao parto, Edgar torna-se um homem de saúde frágil e introspectivo.

Em uma dessas visitas que Catherine Linton fazia ao primo, Heathcliff prende a jovem e Nelly e a obriga a casar com Linton. No dia seguinte, Heathcliff libera Nelly, e esta vai direto para a Granja contar a Edgar o que se passou. Este, abalado com o golpe da notícia, caiu doente e pediu que Nelly fosse buscar o Sr. Green, o “homem da lei” (Brontë, 2009), para fazer algumas mudanças no testamento, pois Edgar já pressentia os planos de Heathcliff. Contudo, Edgar não poderia imaginar que Heathcliff já havia subornado o Sr. Green e este não compareceu à Granja, sendo assim, Edgar morre, deixando a herança nas mãos de Catherine, que agora, casada com Linton e presa no Morro, não pode usufruir de seus direitos, tendo em vista que seu casamento fora em comunhão total de bens. Com a frágil saúde de Linton e sua morte prematura, Heathcliff agora detém toda a fortuna da família Linton, além do controle das duas propriedades: O Morro dos Ventos Uivantes e a Granja dos Tordos; além dos filhos daqueles que o fizeram sofrer também estarem sob seu domínio; estava finalizado o seu plano.

Finalizada a narrativa de Nelly, e com a saúde restaurada, Lockwood se dirige até o Morro para informar a Heathcliff que não irá ficar na propriedade até o prazo estabelecido no contrato. Por sua vez, Heathcliff diz que não irá deixar de receber o dinheiro combinado para o mês, findo o contrato. Sendo assim, combinam para que Lockwood volte até o mês final para quitar o arrendamento.

Após alguns meses, Loockwood faz uma viagem aos arredores de Gimmerton — povoado próximo das duas propriedades — e decide ir à Granja para pernoitar e quitar sua dívida com Heathcliff. Quando chega na Granja, Loockwood percebe a propriedade fechada e com outra governanta, e esta explica que Nelly foi viver no Morro. Loockwood vai até lá e, ao chegar, se depara com Catherine Linton ensinando Hareton a ler, a casa também havia passado por mudanças, como um jardim bem cuidado e as portas abertas. Não vendo sinal de Heathcliff, e estranhando a atmosfera acolhedora do ambiente, ele entra e se depara com Nelly Dean; Encontrando-a, ele pergunta o que houve e ela o comunica da morte de Heathcliff, dizendo que, antes dela acontecer, ele andava muito estranho com todos, agindo de maneira lunática, como se estivesse tendo alguma “visão do outro mundo” (Brontë, 2009, p. 286).

Antes, contudo, de vir a falecer, Heathcliff tem uma conversa com Nelly, alertando-a de que algo iria mudar dali em diante. Durante essa mudança de atitude de Heathcliff, Catherine e Hareton se aproximavam dia após dia, tornando-se grandes amigos e nutrindo um afeto mútuo. Catherine começou a ensiná-lo a ler e escrever, e ele a fazia sentir-se útil naquele cativo. Heathcliff nada dizia dessa proximidade e, quando questionado, dizia apenas que tinha perdido a vontade de fazer as coisas mais simples do dia-a-dia, que não se lembrava nem de comer nem de beber e que “é só pela força, e não pela vontade, que faço as coisas mais simples [...]” (Brontë, 2009, p. 280). Heathcliff, em uma conversa com Nelly, afirma ter perdido a vontade até mesmo de seguir com a sua vingança e, percebendo a constante proximidade entre Catherine e Hareton, diz que:

Um desfecho absurdo para esforços tão encarniçados. Trago alavancas e picaretas para demolir as duas casas, treino-me para um trabalho digno de Hércules, e quando tudo está pronto e ao meu alcance, descubro que perdi a vontade de levantar as primeiras telhas! Os velhos inimigos não me venceram; este é o momento ideal para me vingar nos seus descendentes e poderia fazê-lo; e ninguém seria capaz de me impedir. Mas para quê? Já não me interessa desferir o golpe, já não tenho vontade de erguer o braço! Pode até parecer que me empenhei todo este tempo só para exibir agora este louvável rasgo de magnanimidade. Longe de mim tal ideia; apenas perdi a capacidade de sentir prazer na sua destruição e sou demasiado preguiçoso para destruí-los sem proveito (Brontë, 2009, p. 279).

Dessa forma, somos levados a entender que Heathcliff, após iniciar sua vingança e ter alcançado seus objetivos sobre aqueles que o feriram, não a conclui na segunda geração das famílias Linton e Earnshaw, alegando que agora não sente mais prazer em fazê-lo. O filósofo John Rawls (1971) afirma que

O que motiva a pessoa perversa é o amor pela injustiça: ela se deleita com a impotência e a humilhação daqueles submetidos a ela e se delicia ao ser reconhecido por eles como a autora consciente de sua degradação (p. 04).

Seja por cansaço ou por não ter mais o que conquistar das famílias, ou até mesmo por considerar a sua dívida quitada para com todos – já falecidos, inclusive – Heathcliff encerra o ciclo, devolvendo por vias de herança – já que não havia parentes que pudessem vir a reclamá-las – as propriedades e até mesmo seu dinheiro ao casal Catherine Linton e Hareton Earnshaw, que se uniram em matrimônio, fazendo assim a junção — e redenção — dessas duas famílias.

É curioso pensarmos em como Heathcliff finalizou os seus planos: teria ele de fato perdido o prazer com o sofrimento, ou ele viu o seu passado amoroso repetir-se com Hareton e Catherine e quis que dessa vez as coisas pudessem terminar de uma forma diferente?

O fim do personagem agrega ainda mais o metafísico como algo marcante na narrativa de Emily Brontë. Nelly, já ao final da narrativa, afirma que, durante muitos dias, Heathcliff negou-se a comer e a beber, e também andava falando sozinho pelos cantos, como se houvesse uma presença invisível, alguém que estivesse por perto, como que para buscá-lo. Em uma dessas suas “alucinações”, ele trancou-se no antigo quarto de Catherine Earnshaw e lá passou a noite falando sozinho. Ao abrir a porta pela manhã, Nelly deparou-se com Heathcliff “jazido de costas” (Brontë, 2009, p. 289) na cama de painéis, com “o rosto e o pescoço lavados de chuva; os lençóis e cobertores já pingavam no chão e ele estava perfeitamente imóvel” (Brontë, 2009, p. 289). Heathcliff fora encontrado sem vida, sem marcas de sangue, apenas com a janela da cama-caixote aberta. Do seu rosto exultava um sorriso diabólico, e dos seus olhos “esgazeado e quase vivos” (Brontë, 2009, p. 290) reforçavam uma resistência em fecharem-se.

Para Chevalier e Gheerbrant em seu *Dicionário de Símbolos* (2024), a janela quadrada — tal qual a descrita na cama-caixote — possui uma “receptividade terrestre, relativamente ao que é enviada do céu” (p. 578). A mesma janela da qual Catherine Earnshaw veio pedir abrigo a Lockwood no início da narrativa, foi a mesma janela com a qual, após parti-la em partes, Heathcliff se despede da vida. Para o médico que foi vê-lo, ele “não sabia a que doença atribuir a morte do paciente” (Brontë, 2009, p. 290). Para os moradores da residência e da comunidade local, finalmente Catherine veio

buscá-lo, quando ele mesmo pediu, após descobrir que ela havia morrido, quando afirmou

Toma a forma que quiseses, mas vem para junto de mim e me enlouquece! Não me deixes só, neste abismo onde não te encontro! Oh! Meu Deus! É indescritível a dor que sinto! Como posso eu viver sem a minha vida?! Como posso eu viver sem a minha alma?!” (Brontë, 2009, p. 146).

Após sua morte, Heathcliff “para o escândalo de toda a vizinhança” (Brontë, 2009, p. 290) foi sepultado como era seu desejo: ao lado do caixão de Catherine Earnshaw, que ele próprio, ainda em vida, havia arrancado as tábuas do lado dela do jazigo, para que, mesmo após a morte, eles pudessem permanecer juntos, de corpo e alma. A metafísica da narrativa permanece quando Nelly afirma que

Há quem diga que o encontrou junto à igreja, no meio dos brejos e até dentro desta casa — fantasias, dirá o senhor, e digo eu. No entanto, aquele velho ali sentado perto da lareira garante que, desde a morte de Heathcliff, vê a ele e a ela na janela do quarto nas noites de tempestade, e, há cerca de um mês aconteceu uma coisa muito estranha.

la eu caminhando da Granja um dia à tarde — por sinal, uma tarde muito carregada, ameaçando trovoadas — e, ao chegar a encruzilhada do Morro, encontrei um garotinho com uma ovelha e dois cordeiros correndo na frente dele; ao vê-lo chorando, julguei que os animais fossem rebeldes e se recusassem a ser guiados.

-Que tens tu, menino? — perguntei.

-Está ali o Heathcliff com uma mulher; ali, naquele monte — balbuciou.

-Tenho medo de passar.

Eu não vi nada. Porém, nem ele nem as ovelhas arredavam pé dali, e mandei-os ir por um caminho mais abaixo (Brontë, 2009, p. 290-291).

Dessa forma, vemos que a narrativa de Emily Brontë é permeada de metafísica, onde certas passagens e acontecimentos, como o acima apresentado, não oferece uma explicação lógica ou racional para tal; porém, cabe ao leitor deduzir para si mesmo até aonde vai a imaginação da autora, a sua, ou a dos personagens. O amor de Catherine e Heathcliff é puramente passional, beirando o doentio. Dessa forma, as atitudes tomadas por Heathcliff não poderiam ser diferentes, como é o caso da sua vingança, que possui tanto em sua motivação quanto em sua prática a intensidade como guia.

A vingança possui em si um efeito controverso: quanto mais se foca na destruição do outro, mais o algoz também se torna vítima de suas ações. Quando todos os esforços e impulsos de vida estão ligados à fazer o mal, mais a vida do punidor gira em torno de seu objetivo, ou seja, a vingança é um círculo, do qual não se há como pontuar seu fim, pois mesmo havendo um fim neste círculo, como foi o caso da vingança de Heathcliff, todas as suas ações ecoaram até o final da narrativa.

#### **4 A VINGANÇA VAI ÀS TELAS: A ADAPTAÇÃO DE O MORRO DOS VENTOS UIVANTES (1992), DE PETER KOSMINSKY**

A teoria da adaptação é um campo de estudo interdisciplinar que investiga o processo de reescrita de uma obra de um meio, formato ou contexto para outro, analisando as transformações envolvidas, os mecanismos de adaptação e as implicações culturais, estéticas e narrativas que surgem desse processo. Neste capítulo, iremos discutir os conceitos norteadores acerca da teoria da adaptação propriamente dita, bem como em sua utilização no contexto da obra fílmica que será aqui analisada; discutiremos também a importância dos elementos cênicos na construção da identidade do personagem Heathcliff, bem como se deu a adaptação do mal e da vingança do personagem supracitado, do contexto literário para o visual.

Comumente associada à adaptação de textos literários para o cinema, teatro ou televisão, a teoria da adaptação abrange uma vasta gama de práticas, incluindo adaptações de obras literárias para formatos audiovisuais, jogos, quadrinhos, performances, e até *remakes* dentro de um mesmo meio, como afirma Linda Hutcheon em *Uma Teoria da Adaptação* (2011)

As adaptações estão em todos os lugares hoje em dia: nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático, na internet, nos romances e quadrinhos, nos fliperamas e também nos parques temáticos mais próximos de você (Hutcheon, 2011, p. 22).

Hutcheon (2011) ressalta a ubiquidade das adaptações em diferentes meios e formatos culturais contemporâneos. A autora ainda sugere que as adaptações não são apenas uma prática isolada, mas um fenômeno que permeia diversas manifestações artísticas e de entretenimento, refletindo a interconexão entre as diferentes formas de narrativa. Ao afirmar que as adaptações estão presentes "nas telas da televisão e do cinema, nos palcos do musical e do teatro dramático", Hutcheon sublinha a adaptação de conteúdos de uma mídia para outra, o que pode enriquecer a experiência estética e proporcionar novas interpretações. Essa diversidade de plataformas, que também inclui a internet, romances, quadrinhos, fliperamas e parques temáticos, evidencia a flexibilidade dos textos e a capacidade de ressignificação que as histórias possuem ao serem reimaginadas.

O estudo da adaptação envolve questões da utilização de elementos cênicos, a *mise-en-scène*, a autoria e a intertextualidade, além de uma reflexão sobre as

diferentes linguagens e códigos que cada mídia emprega. A teoria da adaptação, especialmente no que diz respeito à transposição entre cinema e literatura, continua a ser de extrema relevância na contemporaneidade, oferecendo teorias significativas sobre a intersecção entre formas artísticas, práticas culturais e a experiência do espectador. A adaptação pode ser entendida como o processo pelo qual um texto literário é transformado em filme, sendo mais do que uma mera transcrição de uma forma para outra; ela implica um conjunto complexo de escolhas interpretativas, estilísticas e narrativas que envolvem não apenas o conteúdo da obra-fonte, mas também a sua recepção e o seu significado dentro de contextos culturais específicos.

Nos dias de hoje, com o aumento do acesso a diversas mídias e plataformas digitais, o público consome adaptações de forma mais ampla e diversificada. Este fenômeno tem gerado novas abordagens críticas que questionam a noção tradicional de fidelidade ao texto fonte. A teoria da adaptação contemporânea, conforme exposta por estudiosos como Linda Hutcheon e Robert Stam, sugere que a fidelidade estrita ao texto literário original não deve ser o critério central para avaliar a qualidade de uma adaptação. Pelo contrário, a adaptação é vista como uma forma de intertextualidade, um processo criativo em que o texto cinematográfico recria, reformula e até desconstrói elementos da obra original, oferecendo uma nova leitura e ampliando a compreensão dos temas e personagens.

Assim, a teoria da adaptação permanece relevante na análise e compreensão das práticas culturais contemporâneas. Ela revela-se como uma ferramenta teórica que não apenas explica o processo criativo por trás das adaptações, mas também fornece um prisma para discutir a evolução da narrativa, o papel da tecnologia no consumo de mídias e as complexidades de identidade e representação na sociedade atual. Desse modo, estudar e aplicar a teoria da adaptação continua a oferecer um terreno fértil para explorar as interações dinâmicas entre o cinema, a literatura e o público global, refletindo a natureza fluida e dialógica da cultura na era digital.

A teoria da adaptação tem suas raízes na crítica literária e cinematográfica, mas ganhou ainda mais relevância acadêmica a partir da segunda metade do século XX, em um período de crescimento dos estudos interdisciplinares e pela análise da intertextualidade. A adaptação sempre foi uma prática presente no teatro — com a adaptação de textos clássicos para novos contextos culturais — e na literatura — como no caso das releituras de mitos e histórias bíblicas —, mas a expansão da indústria cinematográfica no início do século XX trouxe uma nova dimensão à adaptação de

obras literárias. Com o desenvolvimento da crítica de cinema e o surgimento de estudiosos interessados nas interações entre cinema e literatura, a teoria da adaptação começou a se estabelecer como um campo independente. Inicialmente, o foco era frequentemente sobre a fidelidade da adaptação — ou seja, o futuro próximo da obra adaptada estava da sua fonte primária. Entretanto, ao longo das décadas, esse conceito de fidelidade foi amplamente problematizado e se tornou uma questão mais complexa, pois se percebeu que cada meio possui seus próprios critérios e linguagens independentes.

O conceito de intertextualidade é fundamental para a teoria da adaptação. Toda adaptação é intertextual, no sentido de que ela estabelece uma relação com o texto anterior, ao mesmo tempo em que é influenciada por uma série de outros textos, tradições e convenções de gêneros. A intertextualidade examina a relação entre diferentes textos, enfatizando como um texto dialoga, responde e até se apropria de outros. O termo foi primeiramente definido por Julia Kristeva em seu ensaio *Word, Dialogue and Novel* (1966), no qual afirma que "todo texto é a absorção e transformação de outro texto" (p. 30). Kristeva propôs que "um texto não é uma linha de palavras, lançada para fora como uma corrente de um único sentido, mas um espaço em que várias escritas, nenhuma delas original, se encontram e se fundem" (Kristeva, 1980, p. 36). Esta visão sugere que todos os textos são, de algum modo, constituídos por fragmentos de outros textos, tornando a concepção de originalidade algo arraigado em suas práticas, de forma que somos levados a compreender que tudo — seja no campo artístico, político ou social — está sujeito a receber referências diretas de influências anteriores. A referida autora baseia seu entendimento na teoria dialógica<sup>15</sup> de Mikhail Bakhtin, para quem o texto é intrinsecamente um diálogo entre vozes e discursos múltiplos.

Robert Stam também discute a intertextualidade como influências que o autor recebe do seu meio e as replica em seu texto. Para Stam (2008)

O artista não imita a natureza, mas sim outros textos. Pinta-se, escreve-se ou faz-se filmes porque viu-se pinturas, leu-se romances ou assistiu-se a filmes.

---

<sup>15</sup> O dialogismo de Mikhail Bakhtin, descreve o caráter essencialmente dialógico da linguagem e da literatura, enfatizando como as vozes, discursos e perspectivas se entrelaçam para formar sentido. Bakhtin propõe que "o sentido de uma palavra é o produto de um diálogo contínuo" e que "não existe um enunciado que possa ser isolado, pois toda comunicação verbal pressupõe um ouvinte ou interlocutor implícito" (Bakhtin, 1981, p. 276). Esta interrelação contínua entre diferentes vozes e perspectivas é uma característica fundamental da linguagem humana.

A arte, nesse sentido, não é uma janela para o mundo, mas um diálogo intertextual entre artistas (p. 44).

Dessa forma, a criação artística não seria apenas uma tentativa de imitação, mas sim um processo de diálogo contínuo entre obras, onde o artista se inspira e responde a outros textos, artes visuais e narrativas cinematográficas, de forma que a criação artística não seria um fenômeno isolado, mas uma atividade fundamentada no contato com produções artísticas anteriores e contemporâneas. Nessa linha de pensamento, não há criação artística que emerge de um vácuo cultural; ao contrário, toda obra está inevitavelmente enraizada em um contexto de referências, influências e, em última análise, de respostas a outras obras. Esse processo de diálogo e transformação torna-se uma ferramenta criativa que permite aos artistas não apenas revisitar, mas também reinterpretar e expandir as linguagens artísticas.

A polifonia, conceito originalmente desenvolvido por Mikhail Bakhtin em sua análise dos romances de Dostoiévski, refere-se à coexistência de múltiplas vozes ou perspectivas em um único texto, onde cada voz mantém sua autonomia e resiste à subordinação por uma única visão autoral, como afirma Stam (2008) "A polifonia bakhtiniana, com sua celebração da multiplicidade de vozes e perspectivas, serve como uma metáfora apropriada para a adaptação, que frequentemente dialoga com uma pluralidade de textos e contextos culturais" (p. 56). No contexto literário, a polifonia caracteriza-se pela presença de discursos diversos que dialogam, se sobrepõem ou entram em conflito, criando um tecido narrativo dinâmico. Nos estudos sobre adaptação, a polifonia tem se mostrado um conceito valioso para analisar a forma como obras originais são reinterpretadas em novos contextos e mídias. Uma adaptação pode ser vista como um campo polifônico onde vozes do texto-fonte, do adaptador e das influências culturais ou midiáticas interagem. O texto adaptado não é apenas uma réplica da obra fonte; ele dialoga com esta, mas também incorpora novos discursos e perspectivas, resultando em um produto híbrido que reflete tanto a fonte quanto os elementos contextuais da adaptação.

Por exemplo, em adaptações cinematográficas, a polifonia se manifesta na forma como o diretor, roteirista, atores e até mesmo aspectos técnicos, como trilha sonora e fotografia, introduzem suas próprias vozes no texto adaptado. Este diálogo polifônico pode subverter ou reforçar significados do texto original, dependendo de como essas vozes interagem. Além disso, a recepção do público e as interpretações críticas ampliam ainda mais a polifonia, adicionando camadas de significado que vão

além da intenção do adaptador. Assim, a polifonia oferece uma lente crítica para compreender as adaptações como processos criativos que não apenas traduzem, mas ressignificam obras em novos contextos culturais e discursivos. Ela permite explorar as tensões, os diálogos e as negociações entre o original e o adaptado, destacando a complexidade do ato de adaptação como uma prática intertextual e culturalmente situada.

Nessa discussão, os artistas criam camadas de sentido que estão conectadas a uma tradição cultural e histórica, funcionando como um campo semântico dinâmico em que as obras são simultaneamente inspiradas e reconfiguradas por outras obras.

No capítulo 2 desta pesquisa trazemos justamente essa discussão, sobre como as influências familiares e literárias de Emily Brontë foram imprescindíveis para a escrita de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de forma que traçamos este paralelo entre o que pode ter sido utilizado de inspiração para a sua escrita que, por conseguinte, também foi inspiração para inúmeras adaptações, tal como a qual analisamos neste trabalho — a obra fílmica de Peter Kosminsky (1992) — e as que ressaltamos no subtópico do presente capítulo, intitulado *O Morro dos Ventos Uivantes: a obra e suas adaptações*.

Gerard Genette também contribuiu para o campo ao estabelecer diferentes tipos de relações intertextuais, como a paráfrase e a citação. Em *Palimpsestos* (1982), Genette introduz a noção de transtextualidade, que define cinco tipos de relações intertextuais<sup>16</sup> — que também são possíveis de serem visualizadas no subtópico supracitado do presente capítulo —. Ele observa que “a literariedade de uma obra muitas vezes se encontra nas relações intertextuais que estabelece com outras obras literárias” (Genette, 1982, p. 8). O autor ressalta a ideia de que o valor literário ou a

---

<sup>16</sup> A intertextualidade, que refere-se à presença explícita de um texto dentro de outro, como citações diretas, alusões e plágios. Esse tipo de transtextualidade é o mais visível e diretamente identificável, onde um texto se insere no outro; a paratextualidade, que abrange os elementos adjacentes ao texto principal que influenciam sua interpretação, como títulos, prefácios, notas e epígrafes. Esses elementos complementares situam o texto em um contexto específico e afetam a sua recepção pelo leitor; a metatextualidade, que consiste em uma relação crítica ou comentativa de um texto sobre outro. É comum em obras que explicitamente interpretam, discutem ou criticam outros textos, sem necessariamente incorporá-los; a hipertextualidade, que descreve a relação em que um texto (o hipertexto) deriva ou transforma outro texto (o hipotexto), podendo envolver paródias, sequências, adaptações e pastiches. Esse tipo de transtextualidade transforma o texto original em uma nova criação; e por fim a architextualidade, que trata da relação de um texto com o gênero ou categoria a que pertence. É uma relação implícita e genérica, onde o texto é colocado em uma tradição ou estilo literário específico (como tragédia, romance, poema épico).

literariedade de um texto não reside apenas em sua singularidade ou autonomia, mas em seu diálogo contínuo com outras obras, de forma que esta afirmação sublinha a interdependência da literatura, onde o texto é ao mesmo tempo um produto e um processo que carrega marcas de outras obras, tradições e estilos. A literariedade fundamentada na intertextualidade desafia a noção de originalidade absoluta e coloca a obra literária como um elo em uma cadeia de significados que transcende o tempo e o espaço textual. Ela nos permite perceber a literatura não apenas como um reflexo de uma voz singular, mas como um diálogo entre múltiplas vozes, estilos e contextos, ampliando o potencial interpretativo da obra e ressaltando a literatura como uma construção coletiva e interdependente.

Esses estudos ressaltam que a intertextualidade não só é um recurso literário, mas uma condição inescapável de todo texto. Ela nos lembra que as produções culturais estão sempre em diálogo, subvertendo, homenageando e reinterpretando a tradição e a linguagem. Assim, a intertextualidade revela a dimensão social e histórica da comunicação textual, na qual textos e autores se encontram em uma rede dinâmica de influências e significados.

Em muitos casos, uma adaptação pode ser uma resposta crítica ao texto-fonte, oferecendo uma nova perspectiva ou destacando aspectos anteriormente ignorados. Um exemplo seria a reinterpretação de textos clássicos sob uma ótica feminista ou pós-colonial, prática comum no cinema contemporâneo. A teoria da adaptação também leva em consideração o contexto cultural em que uma adaptação é realizada. Um dos pilares da teoria da adaptação é o reconhecimento de que o processo adaptativo é necessariamente um ato criativo que envolve transformação. Isso significa que a adaptação nunca é uma simples transposição mecânica, mas sempre resulta em algum nível de recriação da obra original. De fato, as adaptações podem ser vistas como interpretações das obras-fontes, filtradas através das sensibilidades culturais, tecnológicas e estéticas do adaptador, sendo eles diretor e roteirista. Linda Hutcheon (2011), uma das principais teorias da adaptação, argumenta que toda adaptação é simultaneamente "um produto derivado e uma obra autônoma" (p. 56). Em seu livro *Uma Teoria da Adaptação* (2011), Hutcheon propõe que as adaptações devem ser comprovadas não pela sua fidelidade ao texto-fonte, mas pela forma como se apresentam como obras próprias, dialogando com a fonte primária ao mesmo tempo em que ocupam um espaço independente.

O processo de adaptação não é apenas uma questão estética, mas também política e cultural. Cada época e cultura tendem a reinterpretar os textos de acordo com suas próprias necessidades e valores. Um exemplo disso seria a adaptação de Shakespeare no cinema, que ao longo dos anos passou por diversas abordagens, refletindo os contextos históricos e culturais dos períodos em que foram produzidos. No contexto contemporâneo, a teoria da adaptação também discute as adaptações transmídia, em que uma obra é expandida através de múltiplas plataformas — livros, filmes, séries, quadrinhos, jogos, etc. ou transformadas através dessas plataformas, criando uma experiência fragmentada, mas interconectada, para o público.

A adaptação, enquanto fenômeno artístico e cultural, deve ser compreendida não apenas como uma transposição de uma narrativa para um novo formato, mas como um processo que envolve a reinterpretação e a ressignificação. No século XIX, por exemplo, a adaptação começou a se estabelecer como prática comum, principalmente com o avanço da publicação impressa e o desenvolvimento do teatro e, posteriormente, do cinema. Nesse período, a prática da adaptação estava muitas vezes ligada à popularização e à acessibilidade de grandes obras literárias. Obras literárias como *Frankenstein*, de Mary Shelley, ou *Drácula*, de Bram Stoker, passaram a ser frequentemente adaptadas para o teatro e, posteriormente, para o cinema, oferecendo ao público acesso a histórias antes restritas ao âmbito da literatura. O contexto histórico desse período — caracterizado pelo crescimento das cidades, pelo aumento da alfabetização e pela industrialização — impulsionou a demanda por novas formas de entretenimento, possibilitando que as adaptações atingissem um público mais amplo e heterogêneo.

Com o advento do cinema no início do século XX, as adaptações literárias passaram a explorar as potencialidades visuais e narrativas da nova mídia. Durante esse período, as adaptações tinham a função de estabelecer o cinema como uma forma de arte consolidada, conferindo a ele uma base de legitimidade cultural ao adaptar obras literárias já reconhecidas. Nos anos 1930, com a consolidação de Hollywood, adaptações de clássicos literários, como *E o Vento Levou* e *O Mágico de Oz*, ajudaram a definir o gênero do cinema clássico, criando uma ligação entre a tradição literária e a inovação cinematográfica. Nesse contexto, a adaptação funcionava como uma ponte entre a literatura e o cinema ao associá-lo a obras de prestígio. Sendo assim, o cinema produzia a adaptação de obras clássicas de forma a reconfigurar o que o público gostaria de ver com o que se estava em alta na época

de sua produção, fazendo assim uma conexão entre o clássico e o que seria popularmente vendido com uma boa recepção.

Em 1992, a indústria cinematográfica experimentou um momento de transição e inovação, marcado pela consolidação de tendências do final dos anos 1980 e pela emergência de novos gêneros e estilos que redefiniram o cinema comercial e independente. Esse período ficou marcado pelo impacto crescente de *blockbusters*, pelo fortalecimento do cinema independente e pelo surgimento de novos diretores que desafiariam as convenções tradicionais da narrativa hollywoodiana. A popularidade dos filmes de ação e ficção científica de grande orçamento, característica do final dos anos 1980, manteve-se forte em 1992; esse ano também foi significativo para o cinema gótico, um estilo cinematográfico que explora estéticas sombrias, temas de decadência, mistério e sobrenatural. Nesse período, lançamentos notáveis no gênero reafirmaram a popularidade do estilo e contribuíram para a sua revitalização. Filmes de terror e suspense psicológico, como *Drácula de Bram Stoker*, de Francis Ford Coppola, resgataram o apelo por histórias clássicas de horror, combinando técnicas visuais inovadoras com uma estética que remetia ao expressionismo. Essa reinterpretação estilística trouxe novo fôlego ao gênero, provando que obras clássicas poderiam ser atualizadas com sucesso para o público moderno, mantendo um diálogo com o passado enquanto exploravam novas tecnologias.

As obras fílmicas de 1992 são representativas da estética gótica e refletem uma tentativa de revitalizar o gênero, não apenas em sua abordagem visual, mas também nos temas e personagens. As produções questionavam a natureza do mal, o conflito entre o desejo e a repressão, e as forças destrutivas que a sociedade frequentemente ignora ou reprime. No caso de *Drácula*, o romance entre Drácula (Gary Oldman) e Mina Murray (Winona Ryder) é apresentado como uma forma de amor trágico e impossível, típico do romantismo gótico. A adoção dessas temáticas atemporais de decadência e ambiguidade moral, que são característicos da literatura romântica do século XIX, trouxeram técnicas cinematográficas inovadoras para evocar uma atmosfera sombria e introspectiva, combinada com uma estética visual que remete ao horror e ao mistério, o que assegurou o impacto cultural desse filme e marcou 1992 como um ano de importância para a consolidação do estilo gótico no cinema contemporâneo.

O filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992), dirigido por Peter Kosminsky, é uma das diversas adaptações cinematográficas do icônico romance homônimo de

Emily Brontë, publicado em 1847. A obra de Brontë é reconhecida por sua complexidade psicológica, atmosférica e estrutural, com uma narrativa que mescla elementos góticos e românticos. A versão de Kosminsky ofereceu uma interpretação que, embora seguisse à risca muitos aspectos à essência do romance — como a presença de todos os personagens do texto-fonte, assim como a presença das duas gerações das famílias Linton-Earnshaw —, ele destaca-se também por suas escolhas estilísticas e pela ênfase em determinados temas centrais à obra original, tendo em vista que, em uma obra literária, o autor não necessita obrigatoriamente preocupar-se com a duração de seu texto, já que o leitor pode fechar o livro e abri-lo a qualquer momento, diferentemente da obra cinematográfica, na qual o diretor e o roteirista necessitam preocupar-se com o tempo de duração, sendo assim necessária a reformulação e a edição do roteiro baseado na obra-fonte, seja ele o corte de tramas secundárias e a manutenção da essência do texto literário — como é o caso da obra fílmica em análise neste trabalho —, ou a completa reestruturação do texto-fonte para caber nas telas do cinema, o que é de grande relevância, pois como afirma Stam (2006) a obra fílmica “não está necessariamente subordinada a ele [o texto-fonte] ou atuando como um parasita de sua fonte” (p. 22).

Neste sentido, Stam (2006) afirma que não há uma adaptação fiel ou infiel a obra-fonte, mas sim, há “muitas adaptações baseadas em romances importantes que são medíocres ou mal orientadas” (p. 20). Sendo assim, devemos por de lado a ideia de fidelidade ou infidelidade, tendo em vista que cada mídia necessita de atributos diferentes de outra para compor a sua narrativa, a exemplo da passagem de uma obra literária para o cinema; é imprescindível que o texto literário detenha uma narrativa descritiva para compor os fatos da história, para que o leitor consiga acompanhar de forma eficaz o desenrolar de toda a trama, já na obra fílmica, o diretor detém as ferramentas cênicas — a exemplo da trilha sonora, figurino, e fotografia —, além da própria atuação, movimento e expressões corporais e faciais dos atores para representarem toda a descritividade do texto literário.

Peter Kosminsky é um diretor, roteirista e produtor britânico, amplamente reconhecido por seu trabalho em filmes e minisséries que abordam questões sociais e políticas. Nascido em 21 de abril de 1956, em Londres, Inglaterra, Kosminsky é conhecido por seu compromisso com temas polêmicos e sua habilidade em criar produções que combinam investigação jornalística com narrativa dramatúrgica. Formado em zoologia pela Universidade de Oxford, Kosminsky inicialmente

direcionou sua carreira para o jornalismo, mas rapidamente encontrou sua vocação na direção e produção audiovisual, com uma forte inclinação para documentários. Sua carreira começou na BBC, onde trabalhou como pesquisador e desenvolveu seu interesse por narrativas que retratassem conflitos sociais. Após sua estreia como diretor de documentários investigativos, Kosminsky logo ganhou atenção pela sua abordagem realista e pela capacidade de explorar questões políticas e sociais com profundidade.

Em 1990, Kosminsky dirigiu a minissérie *Shoot to Kill*, uma produção que aborda a atuação do Exército Britânico na Irlanda do Norte, revelando aspectos polêmicos dos métodos de combate ao IRA. Esse projeto solidificou sua reputação como um diretor de obras politicamente engajadas e sensíveis. Nas décadas seguintes, Kosminsky consolidou-se como uma das figuras mais proeminentes do cinema e da televisão britânica com séries como *Warriors* (1999), um drama sobre o envolvimento britânico na Guerra da Bósnia, e *The Government Inspector* (2005), que aborda as circunstâncias da morte do especialista em armas David Kelly e as consequências da invasão do Iraque. Em ambos os casos, Kosminsky utilizou sua experiência jornalística para criar obras que combinam investigação com narrativa ficcional, oferecendo ao público uma perspectiva realista sobre conflitos contemporâneos. Outro marco em sua carreira é a minissérie *The State* (2017), que narra a experiência de cidadãos britânicos que se juntam ao Estado Islâmico na Síria. Com uma abordagem direta e fundamentada em pesquisa intensa, Kosminsky apresenta um retrato sensível e desafiador dos indivíduos atraídos pela ideologia extremista, enquanto explora as complexidades psicológicas e morais envolvidas em suas decisões.

A filmografia de Peter Kosminsky é caracterizada pelo comprometimento com a representação de realidades sociopolíticas complexas, onde o diretor evita soluções simplistas e apresenta ao público uma narrativa rigorosa e detalhada. Através de seu estilo visual realista e sua atenção à precisão histórica, Kosminsky estabelece um diálogo entre arte e realidade, oferecendo um cinema que questiona e provoca reflexões sobre a sociedade contemporânea. Sua obra é frequentemente considerada uma contribuição significativa para a televisão britânica, onde ele utiliza as ferramentas do drama para aprofundar a compreensão de eventos e temas relevantes, fazendo de Kosminsky um dos diretores mais influentes e respeitados no campo do drama político e social no Reino Unido. Sua primeira adaptação literária

propriamente dita foi *O Morro dos Ventos Uivantes*, que foi baseada no romance de Emily Brontë, como dito anteriormente, onde o diretor explorou a intensidade emocional e o simbolismo trágico da história através de uma cinematografia sombria e introspectiva. Embora seja uma obra atípica em sua filmografia, marcada principalmente por narrativas políticas, a adaptação de Kosminsky destaca seu interesse pela complexidade psicológica e pelo desenvolvimento dos personagens. Pelo destaque efetivo as questões psicológicas dos personagens é que esta adaptação foi escolhida para a análise desta pesquisa, de forma que nela encontramos uma rica fonte para presenciarmos as questões que norteiam a problemática do personagem Heathcliff.

*O Morro dos Ventos Uivantes* se passa em uma região rural isolada da Inglaterra, e seu enredo gira em torno da trágica e tumultuada relação entre Heathcliff, um órfão acolhido pela família Earnshaw, e Catherine Earnshaw, a filha do patriarca. A narrativa explora temas de amor obsessivo, vingança, classe social e destruição emocional, tudo isso ambientado na desoladora paisagem dos páramos, que funciona quase como um personagem adicional. Kosminsky, em sua adaptação, opta por uma representação sombria e visualmente dramática da história, mantendo-se fiel à atmosfera claustrofóbica e ao tom emocionalmente intenso do romance. O diretor faz uso de uma cinematografia que enfatiza a paisagem desolada, refletindo o estado emocional devastado dos personagens. Essa escolha de Kosminsky contribui para a construção de um ambiente que, tal como no livro, simboliza o isolamento emocional e físico dos protagonistas, tornando a obra fílmica uma extensão visual do romance, já que, assim como Brontë, Kosminsky adota uma abordagem panteísta na construção da *mise-en-scène*, de forma que a todo momento nos é mostrado como a natureza e o ambiente são reflexos da própria personalidade e sentimentos dos personagens.

Heathcliff, interpretado por Ralph Fiennes, é retratado de forma visceral, ressaltando o caráter ambíguo e moralmente complexo do personagem. Fiennes consegue captar tanto a brutalidade quanto a vulnerabilidade de Heathcliff, um homem profundamente marcado pela rejeição e pelo desejo de vingança. Juliette Binoche, por sua vez, assume o papel de Catherine Earnshaw, trazendo à tona a dualidade da personagem, dividida entre o amor selvagem por Heathcliff e as exigências sociais que a levam a escolher Edgar Linton como marido. A representação desses personagens no filme de Kosminsky é uma das características mais elogiadas pela crítica. Heathcliff e Catherine, tanto no romance quanto na adaptação, são figuras que

desafiam as categorias tradicionais de herói e heroína românticos. Ao invés disso, eles são personagens cujas falhas e paixões destrutivas os tornam, de certo modo, trágicos e perigosos. A intensidade do amor entre eles, que ultrapassa os limites da vida e da morte, é um dos aspectos mais destacados pela direção de Kosminsky, deixando também o romance propriamente dito em suspenso, e adotando uma representação mais doentia de um amor implacável, característica essa que marca um dos pontos que diferem esta adaptação das muitas outras, que abordam de forma mais emocional um amor romântico.

Uma das principais contribuições de Peter Kosminsky à obra está em sua interpretação visual dos temas centrais do romance, como o ciclo de vingança, a natureza destrutiva do amor e a questão das classes sociais. Através de uma fotografia escura e carregada, o filme recria o sentimento de claustrofobia que permeia o texto de Brontë. A paisagem desolada dos páramos, filmada com grande ênfase na sua vastidão e isolamento, serve como uma metáfora visual para os estados psicológicos dos personagens. Além disso, o filme lida com a questão da classe social, algo central ao texto original. Heathcliff, como um órfão de origem incerta, é constantemente humilhado e marginalizado, o que alimenta seu ressentimento e seu desejo de se vingar daqueles que o rejeitaram. Essa crítica à estratificação social e à imposição de hierarquias baseadas em nascimento e status é um dos pilares do romance de Brontë, e Kosminsky, embora de maneira contida, incorpora esse elemento ao longo de sua adaptação, mesmo que, no filme, o personagem não torne explícito o seu plano de vingança (ao contrário da narrativa) deixando para o espectador a tarefa de identificá-lo por meio da *mise-en-scène*, ficando subentendido durante a história.

A referida adaptação foi lançada em um momento de renovado interesse por adaptações literárias no cinema e na televisão. Ao contrário de outras versões que enfatizaram o caráter romântico da história, Kosminsky fez uma escolha deliberada de enfatizar a crueza e a intensidade emocional da narrativa original de Brontë. Durante o processo de pré-produção, o diretor e sua equipe de design buscaram capturar o cenário austero e desolador dos páramos de Yorkshire, cenário essencial à trama e um elemento que intensifica o isolamento emocional dos personagens. Kosminsky se concentrou em uma representação fiel do ambiente, que atua como uma extensão da psicologia tortuosa de Heathcliff e Catherine, expressando visualmente a aridez e o abandono que permeiam suas vidas.

A escolha estética de Kosminsky fica evidente na cinematografia do filme, que foi cuidadosamente projetada para refletir a intensidade e a escuridão emocional da narrativa. Trabalhando com o diretor de fotografia Mike Southon, Kosminsky optou por uma paleta de cores predominantemente fria e sombria, com a intenção de destacar o clima de opressão que recai sobre os personagens. A composição visual prioriza planos longos e *closes* intensos, captando as expressões faciais dos protagonistas de maneira a reforçar a complexidade de suas emoções. A câmera, geralmente fixa ou com movimentos sutis, sublinha a densidade atmosférica da narrativa e o ritmo lento e intencional da história, o que permite ao público mergulhar nos dilemas internos dos personagens. Kosminsky também utiliza a paisagem desolada de Yorkshire de forma metafórica, ampliando o caráter trágico da relação entre Heathcliff e Catherine. Para capturar a natureza quase selvagem do romance, Kosminsky e Southon incorporaram o uso de neblina e tons escurecidos, muitas vezes filmando em dias de clima severo, o que reforça a estética gótica e o sentimento de desolação do cenário. Essa escolha estética enfatiza que o ambiente não é apenas um pano de fundo, mas um reflexo da angústia, rudeza e do isolamento que afligem os protagonistas.

Kosminsky dedicou especial atenção à direção de Ralph Fiennes e Juliette Binoche para que pudessem expressar a natureza conflituosa e destrutiva do relacionamento entre Heathcliff e Catherine. O diretor incentivou os atores a explorarem as profundezas emocionais e psicológicas dos personagens, enfatizando a ambivalência de sentimentos como amor e ódio, característica central da obra de Brontë. Fiennes, que interpreta Heathcliff, foi encorajado a desenvolver uma atuação que equilibrasse brutalidade e vulnerabilidade, criando um personagem simultaneamente detestável e trágico. Esse enfoque reflete a visão de Kosminsky sobre Heathcliff como um indivíduo moldado pela rejeição e pelo desejo de vingança, em consonância com as complexidades psicológicas do personagem na obra-fonte. Juliette Binoche, por outro lado, teve o desafio de interpretar tanto Catherine Earnshaw quanto sua filha, Cathy Linton, o que permitiu a Kosminsky explorar as dinâmicas de herança emocional que permeiam a obra de Brontë. Ao se desdobrar em duas personagens, Binoche expressa a continuidade e a inevitabilidade da tragédia familiar — característica que também circunscreve a decadência familiar, que é presente nas narrativas góticas —, tema que Kosminsky enfatiza ao dirigir cenas em que mãe e filha, embora separadas pelo tempo, compartilham uma natureza selvagem e impetuosa. Essa escolha de interpretação evidencia a visão do diretor sobre a obra

como um ciclo de paixão e destruição, repetido de geração em geração; também é possível identificar a escolha do diretor de manter Binoche no papel de Cathy Linton como forma de demonstrar que a história de Heathcliff e Catherine se repetem com sua filha e seu sobrinho, Hareton Earnshaw, tendo em vista que Hareton é caracterizado fisicamente como Heathcliff: um jovem forte, de pele escura e vasta cabeleira preta.

Uma decisão que vem a ser um tanto quanto reflexiva parte do fato do salto temporal da idade dos referidos atores para os determinados papéis: há uma única troca de elenco, que simboliza a passagem da infância para a juventude das personagens, porém, a fase da adolescência determinada na obra-fonte, na obra fílmica, permanece inalterada na fase adulta, de forma que Fiennes e Binoche, no auge de seus trinta, interpretam tanto adolescentes de quinze ou dezesseis anos como também adultos que possuem a sua idade referente — mais à frente, na segunda geração das famílias Linton-Earnshaw — havendo certa confusão por parte do espectador ao diferenciar as faixas etárias dos personagens na obra fílmica.

A abordagem de Kosminsky ao adaptar *O Morro dos Ventos Uivantes* também reflete seu interesse por temas de opressão, conflito social e as forças destrutivas do amor e do ressentimento. A opção de enfatizar os aspectos mais sombrios da obra de Brontë se alinha com a propensão do diretor para explorar a condição humana em situações de sofrimento e isolamento. Kosminsky se afasta de uma interpretação meramente romântica do relacionamento entre Heathcliff e Catherine, apresentando-o antes como uma paixão que transborda os limites da razão e se torna uma força destrutiva. Essa visão se alinha com a estrutura do romance, onde a relação dos protagonistas é vista tanto como algo inevitável quanto como a causa de sua própria ruína.

A interação entre Peter Kosminsky e a roteirista Anne Devlin durante o processo de adaptação e filmagem de *O Morro dos Ventos Uivantes* foi fundamental para a construção de uma versão única e psicologicamente densa do romance de Emily Brontë. O trabalho colaborativo entre diretor e roteirista permitiu que ambos explorassem, de maneira profunda, os temas góticos e o aspecto psicológico que definem a obra original. Embora Kosminsky fosse um diretor experiente em narrativas politicamente engajadas, este projeto representou uma incursão em um campo diferente de sua filmografia usual, focando na adaptação literária. A parceria com

Devlin foi, portanto, essencial para que o filme pudesse capturar tanto a intensidade emocional quanto os conflitos internos dos personagens centrais.

Anne Devlin, conhecida por sua habilidade em desenvolver roteiros que exploram conflitos psicológicos e emocionais, foi escolhida por Kosminsky devido à sua sensibilidade para temas dramáticos e personagens complexos. Desde o início, o diretor e a roteirista estabeleceram uma dinâmica de trabalho colaborativa, na qual ambos contribuíram com perspectivas complementares para a adaptação do romance de Brontë. Kosminsky, com sua experiência visual e narrativa, desejava preservar a atmosfera gótica e opressiva do livro, enquanto Devlin focava na tradução dos conflitos psicológicos dos personagens e na estrutura não-linear do romance. Devlin enfrentou o desafio de condensar uma narrativa densa, cheia de nuances e temporalmente fragmentada, para a tela. Em colaboração com Kosminsky, ela optou por manter o foco nos aspectos mais intensos e sombrios da relação entre Heathcliff e Catherine. Esse processo envolveu múltiplas revisões do roteiro, com a participação ativa de Kosminsky, que contribuiu para a seleção de cenas e diálogos que melhor capturassem a essência trágica do amor entre os protagonistas.

Uma das questões mais importantes discutidas entre Kosminsky e Devlin foi a forma de representar o ciclo de vingança, ressentimento e paixão destrutiva que caracteriza a história de Heathcliff e Catherine. Para ambos, era essencial que a adaptação não romantizasse o relacionamento de maneira convencional, mas sim destacasse os aspectos sombrios e obsessivos da relação. Devlin sugeriu uma abordagem que enfatizasse a relação entre ambiente e emoção, capturando como a paisagem desolada dos páramos, refletindo a natureza selvagem que Brontë evocava. Durante o processo de desenvolvimento do roteiro, Kosminsky e Devlin optaram por uma estrutura narrativa que fragmentasse a cronologia dos eventos, similar à técnica usada no romance. Essa escolha foi uma estratégia conjunta para capturar a atemporalidade do vínculo entre Catherine e Heathcliff e o efeito cíclico da tragédia familiar. Ao colaborar com Kosminsky nessa estrutura fragmentada, Devlin criou um roteiro que permitia ao diretor utilizar os recursos audiovisuais — como flashbacks, edição não linear e transições visuais entre presente e passado — para transmitir a complexidade da narrativa sem comprometer a integridade emocional do texto, de forma a manter a linearidade narrativa, não havendo mudanças em relação a temporalidade, iniciando a história propriamente dita com Lockwood chegando à

propriedade, e finalizando a história repetindo a mesma cena de chegada sob um ângulo diferente, como se retratado pelos olhos de Cathy Linton.

A trilha sonora do filme foi composta por Ryuichi Sakamoto, renomado compositor japonês, conhecido por seu trabalho minimalista e emocionalmente ressonante. A música desempenha um papel importante nesta adaptação, ajudando a expressar toda a atmosfera sombria do romance. A escolha de Sakamoto, reconhecido por seu trabalho em filmes como *O Último Imperador* (1987), reflete o interesse de Kosminsky em construir uma atmosfera sonora que capturasse a essência trágica, a natureza e o simbolismo gótico da história.

Sakamoto utilizou uma abordagem minimalista para criar uma trilha sonora que se alinhasse aos temas centrais da obra e reforçasse a intensidade emocional da narrativa. Os temas principais são compostos predominantemente por piano e instrumentos de cordas, com ocasional inclusão de instrumentos eletrônicos e sintetizadores, uma combinação que realçou o ambiente melancólico e misterioso das gravações, além da inclusão da flauta transversal, tendo em vista que ela é constantemente associada a sonoridades etéreas e expressivas, possuindo também uma longa tradição em representar aspectos da natureza na música ocidental. Este instrumento, que remonta às antigas civilizações, especialmente no Oriente e no Ocidente europeu, simboliza a natureza tanto por suas características tímbricas quanto pela maneira com que é utilizada pelos compositores para retratar o ambiente natural. A habilidade da flauta em imitar sons naturais, como o canto de pássaros, o sopro do vento e o murmúrio de águas correntes, reforça seu papel como um veículo simbólico de conexão entre a música e a natureza.

Ao optar por uma sonoridade contida e, em alguns momentos, quase fantasmagórica, Sakamoto evoca o clima de opressão e tragédia que define a relação dos protagonistas. A trilha é deliberadamente composta de temas repetitivos e introspectivos, que refletem o caráter cíclico e obsessivo do amor entre Heathcliff e Catherine. Kosminsky e Sakamoto trabalharam juntos para garantir que a música não dominasse as cenas, mas sim servisse como uma camada adicional de significado, sutilmente integrada ao desenvolvimento dos personagens e ao ambiente.

A trilha de Sakamoto desempenha um papel narrativo, auxiliando a expressar emoções e sensações que nem sempre são articuladas verbalmente pelos personagens. Kosminsky e Sakamoto, conscientes das nuances da relação entre Catherine e Heathcliff, buscaram traduzir musicalmente os sentimentos conflitantes

dos protagonistas. Em cenas de confronto ou de proximidade emocional, Sakamoto utiliza harmonias dissonantes e mudanças de tom que refletem a turbulência interna dos personagens. Esses momentos são frequentemente acompanhados pelos acordes da flauta transversal, que acentuam a tensão emocional e o caráter destrutivo do amor entre os personagens. Sakamoto utiliza sons que evocam o vento e o vazio do ambiente, criando uma sonoridade que se assemelha a um lamento distante, que Kosminsky emprega para reforçar o papel do ambiente como um personagem próprio. Essa técnica de utilizar sons ambientais na trilha, a exemplo do vento, da chuva e dos trovões, intensifica a conexão entre os personagens e o cenário, destacando a natureza quase sobrenatural do vínculo entre Heathcliff e Catherine.

Em cenas de clímax emocional, como o retorno de Heathcliff após anos de ausência e a morte de Catherine, a música de Sakamoto torna-se mais expansiva e emocionalmente carregada, utilizando acordes sustentados e intensos da flauta transversal para expressar a irrevogabilidade do destino dos protagonistas. Essa abordagem gótica e sombria enfatiza a tragédia da história, e sua repetição cíclica ao longo do filme reforça a ideia de que o amor entre Heathcliff e Catherine é uma força indomável e autodestrutiva, marcada por uma inevitabilidade fatalista. Kosminsky deu a Sakamoto liberdade para experimentar e compor faixas que se ajustassem ao ritmo lento e à atmosfera introspectiva que o diretor desejava para o filme. Como resultado, a trilha sonora acompanha a narrativa de maneira sutil, com modulações suaves e temas repetidos que imitam o fluxo emocional dos personagens, sem dominar a experiência visual. Essa simbiose entre trilha e narrativa torna a música uma extensão dos próprios protagonistas, refletindo seus estados psicológicos.

A adaptação cinematográfica de *O Morro dos Ventos Uivantes* promove uma interessante e controversa mudança em relação ao narrador da obra original de Emily Brontë. No romance, Brontë utiliza um sistema de narradores, principalmente através de Lockwood, o visitante das terras de Wuthering Heights, e Nelly Dean, a governanta, que relata a maior parte da história através de flashbacks. Esta estrutura narrativa oferece múltiplas perspectivas, um certo distanciamento dos eventos e uma profundidade psicológica significativa. No entanto, a versão cinematográfica de Kosminsky altera essa configuração ao adotar uma abordagem mais linear e visual, minimizando a presença de Lockwood e enfatizando os próprios acontecimentos sobre a visão subjetiva dos personagens, denotando isso através do posicionamento das câmeras, como se fosse a visão de cada personagem que ali prevalecesse. O

diretor, ao realizar a troca dos narradores, além de fornecer mudanças para o melhor desenvolvimento do enredo, nos quais ele eliminaria a maioria dos *flashbacks* e tramas secundárias, também prestou uma homenagem à Emily Brontë ao colocá-la como narradora, estabelecendo um elo direto entre a autora e seu texto. Esta escolha não apenas reafirma o papel icônico de Brontë como criadora de uma das obras mais fortes da literatura, como também permite uma reflexão sobre a figura da autora e sua relação com as temáticas intensas e sombrias exploradas em sua obra.

Ao utilizar a figura de Emily Brontë como narradora, Kosminsky não apenas presta uma homenagem simbólica, mas também sugere uma leitura interpretativa da obra, na qual a autora se torna uma observadora direta da complexa dinâmica emocional de Heathcliff, Catherine e dos demais personagens. Esse artifício aproxima o público da ideia de que *O Morro dos Ventos Uivantes* não é apenas uma história fictícia, mas também uma projeção das próprias inquietações e questionamentos existenciais da autora. Ao dar voz à Emily Brontë, Kosminsky permite que o filme dialogue com a biografia da escritora, conhecida por seu estilo de vida recluso e introspectivo e por sua afinidade com o isolamento e o mundo natural do Yorkshire, cenário que inspirou diretamente o ambiente sombrio e selvagem do romance.

Porém, a principal consequência dessa mudança é a perda do efeito de mediação que Nelly Dean oferece no romance. Na obra-fonte, Nelly não é apenas uma narradora que conta os acontecimentos, ela é uma personagem envolvida emocional e moralmente com os eventos. Sua narração, muitas vezes, reflete seus próprios julgamentos e preconceitos, influenciando a percepção do leitor sobre os demais personagens, especialmente Heathcliff e Catherine. Ao abrir mão de uma narração mediada e optar por um registro mais direto, o filme de Kosminsky diminui a ambiguidade moral da história. Sem o filtro subjetivo de Nelly, a narrativa fílmica assume uma clareza e linearidade que facilita o acompanhamento dos eventos para o espectador, dessa forma, Nelly torna-se, no filme, uma personagem na qual a sua tenacidade mental e indolência são trocados pela condescendência e passividade. Outro aspecto importante dessa mudança é o impacto sobre a caracterização de Heathcliff e Catherine. No romance, a visão dos narradores sobre esses personagens é construída de forma indireta — como quando Lockwood muda a sua percepção sobre Heathcliff, pois no início da narrativa ele apenas o julgava introvertido —, o que reforça a aura mítica e enigmática em torno deles. A ausência do olhar narrativo de Lockwood e Nelly no filme faz com que Heathcliff e Catherine apareçam menos como figuras

míticas e mais como personagens fadados à tragédia, porém, é com esta abordagem que o filme torna-se mais acessível e emocionalmente direto, de forma a também condensar tramas secundárias da narrativa, tornando Nelly apenas uma personagem passiva já que, na obra-fonte, ela mostra-se mais impertinente com seus padrões (principalmente com Catherine Earnshaw), enquanto na obra fílmica ela é apenas mais uma personagem que compõe a história.

Porém, é válido ressaltarmos que o uso de Brontë como narradora pode, em parte, ser visto como uma forma de contextualização histórica e literária. Como uma figura representativa do século XIX e do movimento romântico, Brontë traz para a narrativa uma visão que reflete os valores e conflitos da época. Em um contexto mais contemporâneo, sua presença no filme rememora os temas da transgressão romântica e da intensidade emocional, características marcantes do romantismo inglês e de sua própria obra. Dessa forma, ao assumir o papel de narradora, Emily Brontë se converte em uma mediadora entre a sua própria experiência histórica e os espectadores do século XX e XXI, sublinhando a universalidade e a perenidade dos temas abordados na obra fílmica.

A atriz escolhida para interpretar Emily Brontë foi a cantora irlandesa Sinéad O'Connor. Sendo assim, podemos nos questionar a respeito da escolha do diretor para colocá-la em tal papel; a atriz em questão repercutiu na mídia dos anos 1990 tendo em vista a sua forte presença e opinião, como podemos observar em

Nos anos 1990, com a mídia sendo criada e consumida em um mercado global, Brosh vê uma convergência nas produções americanas e britânicas de modo que as adaptações dos dois lados do Atlântico pegam emprestadas noções da cultura pop-feminista para vender versões das narrativas de Austen e Brontë que enfatizam 'empoderamento feminino' e assim 'oferecem resoluções bem mais otimistas do que os romances' (Stetz, 2008, p. 385).

Essa tendência reflete tanto uma reinterpretação das autoras à luz de valores contemporâneos quanto um esforço mercadológico para tornar suas narrativas mais palatáveis para audiências modernas, especialmente as mulheres. O conceito de empoderamento feminino no contexto das adaptações de Austen e Brontë surge como um produto híbrido da cultura pop-feminista e da lógica de mercado. A cultura pop dos anos 1990 estava impregnada de um feminismo de apelo comercial, que valorizava a autonomia feminina e a busca por realização pessoal em um mundo cada vez mais globalizado.

As protagonistas de Austen e Brontë, como Elizabeth Bennet e Catherine Earnshaw, não são necessariamente símbolos de empoderamento no sentido contemporâneo, e suas jornadas são frequentemente repletas de conflitos e contradições que refletem os dilemas morais, sociais e psicológicos de seu tempo. No romance *O Morro dos Ventos Uivantes* a personagem Catherine não busca emancipação ou empoderamento nos moldes contemporâneos; sua relação com Heathcliff e o desejo de pertencimento e paixão desafiam qualquer resolução fácil, sendo, em vez disso, uma expressão de desejo indomado e de autodestruição. O filme de Peter Kosminsky, no entanto, molda Catherine de uma maneira que pode ser interpretada como uma heroína romântica determinada, suavizando algumas das ambiguidades sombrias e trágicas que permeiam o romance de Brontë.

O'Connor, figura emblemática dos anos 90, em seu papel de Emily, toma para si a história, toda a narrativa, de forma a contabilizar um total de dezessete vezes nas quais a atriz pontua com sua própria voz trechos da história, um dos quais chama a atenção pelo seguinte fragmento, no qual a personagem diz

Primeiramente, eu encontro o lugar. Eu me pergunto quem havia vivido lá. Como eram suas vidas. Alguma coisa sussurrou no meu ouvido, e eu comecei a escrever. Minha caneta cria histórias de um mundo que deve ter sido. Um mundo da minha imaginação. E aqui está uma que contarei.

Este trecho se dá no início do filme, no momento em que a personagem entra em uma casa abandonada, que mais tarde, no desenrolar da narrativa, mostra-se ser a propriedade que dá nome a história. Sendo assim, podemos compreender que de fato a personagem faz uma homenagem a autora, na qual chama para si a responsabilidade de contar a história, pois ela é sua, e isto fica claro a partir deste início. Dessa forma, podemos compreender que Kosminsky, por meio desta personagem, quer devolver à Emily Brontë todo o seu poder autoral, de forma a também traçar um paralelo com as experiências místicas vividas por Brontë, e a inspiração que sussurrou em seu ouvido.

## **5 A VINGANÇA POSTA EM CENA: UMA LEITURA CRÍTICA DA *MISE-EN-SCÈNE* DE *O MORRO DOS VENTOS UIVANTES*, DE PETER KOSMINSKY**

As adaptações cinematográficas, sejam elas de obras literárias ou outras formas de expressão artística, carregam a complexa tarefa de transpor narrativas para uma nova mídia. Nesse processo, os elementos cênicos desempenham um papel fundamental, pois são responsáveis por dar vida ao universo ficcional e por estabelecer a conexão visual e emocional com o espectador. Cenários, figurinos, iluminação, maquiagem e design de produção não são apenas acessórios visuais, mas também instrumentos narrativos que ampliam o significado da história e reforçam seus temas centrais. Além disso, esses elementos desempenham um papel crucial na adaptação da obra-fonte. Em adaptações mais literais, por exemplo, os detalhes cênicos procuram replicar com exatidão as descrições do texto-base, oferecendo uma experiência próxima à imaginada pelos leitores. Em contrapartida, adaptações mais livres podem subverter ou reinterpretar tais elementos para destacar aspectos inéditos ou atualizar a narrativa para novos contextos culturais.

Os elementos cênicos ajudam a traduzir, de maneira concreta, abstrações presentes no material-fonte, transportando o público para o tempo e espaço da narrativa. Um cenário detalhado pode evocar a atmosfera de uma época histórica ou criar um mundo completamente fictício, enquanto os figurinos ajudam a construir a identidade dos personagens e a refletir seus estados psicológicos. Já a iluminação e a paleta de cores influenciam o tom emocional da obra, guiando a percepção do espectador de acordo com a intenção artística do diretor. Portanto, os elementos cênicos em adaptações cinematográficas não são meramente decorativos; eles constituem uma linguagem visual própria que complementa e enriquece a narrativa. Sua importância reside na capacidade de comunicar mensagens, construir atmosferas e engajar emocionalmente o público, estabelecendo a ponte entre o universo fictício e a experiência sensorial do espectador.

A *mise-en-scène*, conceito de suma importância na análise cinematográfica, refere-se à organização visual e espacial de todos os elementos dentro do enquadramento de uma obra audiovisual. Esses elementos incluem cenário, figurino, iluminação, composição, movimentação dos atores e posicionamento da câmera. No contexto das adaptações cinematográficas, a *mise-en-scène* desempenha um papel essencial, pois é por meio dela que o texto-fonte, seja literário, teatral ou de outra

mídia, é adaptado para a linguagem visual do cinema, estabelecendo um diálogo entre a obra original e a nova criação. No processo adaptativo, a *mise-en-scène* é responsável por traduzir visualmente os temas, atmosferas e intenções do material de origem. Ao decidir como cada elemento será disposto em cena, o diretor e sua equipe interpretam a narrativa e a recontextualizam para o meio audiovisual. Por exemplo, a escolha de um cenário ou de uma paleta de cores pode refletir simbolicamente os conflitos internos dos personagens ou os contextos históricos da trama. Da mesma forma, o uso de iluminação e enquadramento influencia o tom da narrativa, ajudando a modular a experiência do espectador de acordo com as nuances emocionais da obra adaptada. Essa abordagem teve sua origem no teatro, entre o final do século XIX e início do século XX, vindo a fazer parte dos estudos cinematográficos por volta da década de 1950. Segundo Bordwell e Thompson (2013):

Em francês, originalmente, *mise-en-scène* (pronuncia-se *miz-an-cene*) significa "pôr em cena", uma palavra aplicada, a princípio, à prática de direção teatral. Os estudiosos de cinema, estendendo o termo para direção cinematográfica, o utilizam para expressar o controle do diretor sobre o que aparece no quadro fílmico (p. 205).

A origem e a evolução do conceito de *mise-en-scène* apontam para sua gênese no teatro e sua adaptação ao vocabulário do cinema. Originalmente, em francês, o termo significa "colocar em cena", e refere-se ao conjunto de escolhas feitas pelo diretor teatral para organizar os elementos no palco, com vistas a transmitir significado e emoção ao público. Com o advento do cinema como forma de expressão artística, o termo foi adotado e ampliado por estudiosos e cineastas para englobar o controle do diretor sobre todos os aspectos visuais e performáticos que aparecem no quadro fílmico ou, como ainda afirma Bordwell e Thompson (2013, p. 205), "como seria o esperado, *mise-en-scène* inclui os aspectos do cinema que coincidem com a arte do teatro: cenário, iluminação, figurino e comportamento das personagens". No contexto cinematográfico, a *mise-en-scène* ultrapassa a simples disposição de elementos no espaço. Ela se torna um meio de construir significados que vão além da narrativa explícita, englobando aspectos simbólicos, estéticos e emocionais que contribuem para a experiência do espectador. Essa transposição do conceito teatral para o cinema reflete a centralidade do diretor como figura autoral, responsável por orquestrar os diversos componentes visuais e sonoros que compõem o filme, como cenários, iluminação, figurinos, posicionamento dos atores, coreografia, e até mesmo o movimento da câmera. A *mise-en-scène* torna-se uma ferramenta de controle

autoral no cinema. Esse controle, no entanto, não deve ser visto apenas como uma imposição criativa, mas como um meio de comunicação. Por meio dela, o diretor pode estabelecer atmosferas, reforçar temas e evocar emoções de forma a transcender a linearidade da narrativa. Por exemplo, a escolha de uma composição assimétrica em um enquadramento pode sugerir instabilidade emocional, enquanto uma iluminação de alto contraste pode evocar tensão ou conflito, ou como afirma Fernão Pessoa Ramos (2015, p. 02) “*Mise-en-scène* no cinema significa enquadramento, gesto, entonação da voz, luz, movimento no espaço”.

Os estudos sobre a *mise-en-scène* também trazem à tona discussões sobre as relações de poder e significado na construção do filme. A ênfase no controle do diretor não implica a exclusão de outros colaboradores criativos, como diretores de fotografia, figurinistas e designers de produção, cujas contribuições são igualmente fundamentais para a materialização da visão estética da obra. Nesse sentido, a *mise-en-scène* pode ser entendida como um trabalho colaborativo que reflete escolhas artísticas e ideológicas que moldam a percepção do espectador.

Além disso, a *mise-en-scène* atua como mediadora entre a subjetividade do material-fonte e a experiência objetiva do espectador. Por ser uma linguagem visual que opera em camadas simbólicas e sensoriais, ela transcende certas impossibilidades do texto escrito, permitindo que aspectos implícitos da obra-fonte sejam externalizados por meio de gestos, composições espaciais e atmosferas visuais. Dessa forma, a *mise-en-scène* é um componente indispensável no processo adaptativo, pois transforma a essência do material-base em uma experiência cinematográfica única. Sua importância reside não apenas na construção de uma ponte entre as diferentes linguagens artísticas, mas também na sua capacidade de reinterpretar e reimaginar narrativas de forma a enriquecer o diálogo cultural entre obras e públicos.

Os romances possuem características próprias de narrar histórias que talvez sejam mais complexas de se encaixar no audiovisual. Linda Hutcheon (2011) mostra que “Os romances contêm muitas informações que podem ser de imediato traduzidas para a ação ou atuação no palco ou na tela, ou simplesmente de pronto descartadas” (2011, p. 69), ou seja, tendo em vista que o período de duração da obra fílmica precisar ser mais breve do que o romance, é necessário que haja cortes e supressões de narrativas secundárias, de forma a condensar parte do texto, já que o audiovisual possui em sua principal característica a dinamicidade, o mostrar ao invés de contar.

Também pode ocorrer dessas descrições contadas nos romances serem resumidas em alguns *takes*<sup>17</sup>, como por exemplo, de forma a denotar naquela cena, por meio de minutos, tudo o que foi descrito em inúmeras páginas, como ainda afirma Hutcheon (2011) quando discute que o “trabalho do adaptador é o de subtrair e contrair; isso é chamado de ‘arte cirúrgica’ por um bom motivo” (Abbot, 2002, p. 108 *apud* Hutcheon, 2011, p. 43).

Dessa forma, adaptar não é um ato de mera reprodução, mas um processo artístico que inclui uma reinterpretação criativa, de forma que o adaptador não trabalha apenas como um tradutor, mas como um criador que dialoga com o material fonte, considerando o público e o meio. Essa abordagem envolve escolhas estratégicas que demandam tanto sensibilidade quanto uma visão clara dos objetivos narrativos. Além disso, a noção de adaptação como uma arte cirúrgica destaca os desafios impostos pelas diferenças entre os meios. Por exemplo, enquanto o romance permite longas introspecções e descrições detalhadas, o cinema exige uma narrativa mais visual e sintética. O adaptador deve decidir como representar emoções e temas que, no texto escrito, dependem de palavras, mas no audiovisual, podem ser transmitidos por imagens, música ou atuações.

Outro exemplo de *mise-en-scène* em adaptações audiovisuais reside na representação dos aspectos sentimentais dos personagens, bem como na construção de suas personalidades, incluindo manias e trejeitos. Em outras palavras, características que, no romance, eram descritas por meio da narrativa verbal, no audiovisual precisam ser expressas visualmente ou por meio da atuação. Nesse sentido, Hutcheon (2011) destaca que

Na passagem do contar para o mostrar, a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais (p. 69).

A adaptação de uma obra literária para o cinema exige uma tradução intersemiótica, em que a linguagem escrita cede espaço a recursos visuais, sonoros e performáticos para comunicar elementos psicológicos e emocionais dos

---

<sup>17</sup> Um take é uma tomada contínua de gravação em vídeo ou cinema, capturada sem interrupções desde o início até o fim de uma ação ou cena específica. É uma unidade básica de filmagem, usada para compor cenas e sequências maiores.

personagens, mantendo a essência do texto original. Na literatura, os pensamentos, sentimentos e eventos podem ser apresentados por meio de descrições detalhadas e narrativas introspectivas, o que permite ao autor explorar o interior dos personagens com liberdade. Já na adaptação para meios performativos, como o cinema ou o teatro, esses elementos precisam ser externalizados de maneira que o público os compreenda visualmente ou auditivamente. Essa transformação exige uma reorganização criativa, pois o que antes era contado através de palavras deve ser mostrado por meio de ações, expressões faciais, diálogos, efeitos sonoros e imagens. O ato de dramatizar a descrição e a narração implica transformar informações antes mediadas pelo narrador em eventos que se desenrolem diante do espectador. Por exemplo, uma emoção como a saudade, que em um romance pode ser descrita por reflexões interiores, no cinema pode ser representada por uma combinação de elementos como música melancólica, um olhar perdido ou um espaço vazio que evoca ausência, sendo assim “Conflitos e diferenças ideológicas entre os personagens devem tornar-se visíveis e audíveis” (Hutcheon, 2011, p. 69). Dessa forma, a adaptação torna-se mais que uma tradução: ela é uma recriação que respeita as especificidades do novo meio.

Ainda sobre isto, é válido ressaltarmos as contribuições que a trilha sonora tem sobre essa recontação. Ao considerar o fator emocional, a trilha sonora desempenha um papel significativo no desenvolvimento do enredo, pois intensifica a atmosfera de cenas específicas. Músicas de ritmo acelerado, por exemplo, são frequentemente utilizadas para destacar momentos de ação, enquanto trilhas sonoras com cadências mais pausadas são empregadas para criar tensão em situações de suspense. Da mesma forma, composições melancólicas são incorporadas para evocar sentimentos de tristeza, entre outras funções, contribuindo para a construção da experiência emocional do público. Dessa maneira, Hutcheon (2011) afirma que

As trilhas sonoras nos filmes, portanto, acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação, como o fazem nos videogames, nos quais a música junta-se aos demais efeitos sonoros tanto para sublinhar quanto para criar reações emocionais (p. 70-71).

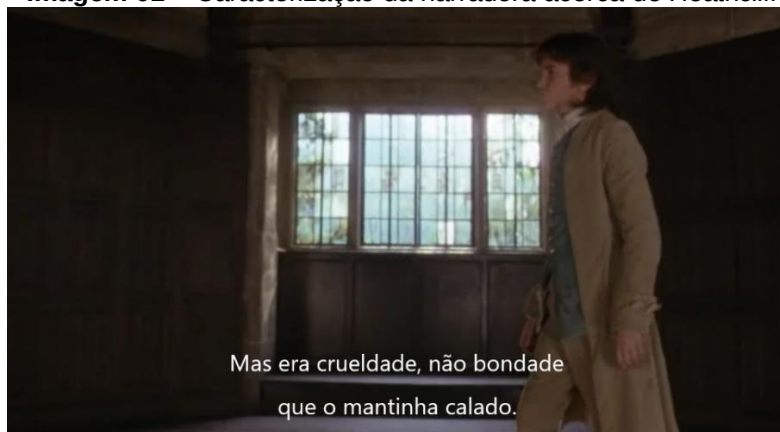
Sendo assim, no cinema, a trilha sonora sublinha elementos narrativos, criando uma camada emocional que complementa as ações e diálogos. Segundo Gorbman (1987), a música tem a capacidade de operar em um nível subconsciente, guiando as emoções do espectador sem distraí-lo da narrativa principal. Isso é especialmente

evidente em cenas dramáticas, em que a trilha sonora pode intensificar sentimentos de alegria, tristeza ou suspense, direcionando as respostas do público de maneira quase imperceptível. A trilha sonora não é neutra: ela molda como o público percebe os personagens e os eventos. Uma música dissonante pode instigar inquietação ou antecipação, enquanto temas melódicos e reconfortantes podem humanizar ou heroificar personagens. Essa capacidade de manipulação emocional ressalta o poder da trilha sonora como uma ferramenta narrativa poderosa e intencional, como veremos adiante no material da nossa pesquisa.

Isto posto, observemos como o mal e a vingança são retratados a partir da adaptação de *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Kosminsky (1992). Esses temas, profundamente enraizados nos conflitos entre os personagens e no cenário hostil dos ermos ingleses, são representados através de escolhas estéticas, performances e elementos visuais que reforçam a complexidade moral e emocional da obra, tendo em vista que são poucas as vezes — mais para o final do filme, especificamente — que Heathcliff afirma explicitamente que está se vingando, o que se torna um contraponto à obra-fonte, na qual o personagem deixa clara suas intenções desde o início.

No filme, o mal é personificado principalmente em Heathcliff, cuja trajetória é marcada pelo abandono, pela humilhação e pelo ódio. A narrativa constrói sua personalidade como uma reação ao tratamento abusivo recebido na infância, especialmente por Hindley, e à rejeição social decorrente de sua origem desconhecida. Kosminsky explora visualmente essa transformação de Heathcliff em uma figura quase demoníaca, destacando seu comportamento cruel e obsessivo, especialmente em sua relação com Catherine e os demais habitantes de O Morro dos Ventos Uivantes.

**Imagem 01** – Caracterização da narradora acerca de Heathcliff



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

A cinematografia enfatiza o isolamento emocional de Heathcliff, utilizando tons escuros, tempestades constantes e sombras para refletir sua alma atormentada. A música sombria e os enquadramentos claustrofóbicos do filme reforçam a tensão psicológica, sugerindo que o mal em Heathcliff não é apenas fruto das circunstâncias externas, mas também uma força autossustentada que consome tanto ele quanto aqueles ao seu redor. Heathcliff está posicionado no lado direito do quadro, isolado contra um interior austero e mal iluminado com uma grande janela ao fundo. Este enquadramento assimétrico destaca sua solidão e distância emocional, complementando a informação que a narradora nos oferece acerca da sua personalidade sombria. Os elementos arquitetônicos, como os painéis de madeira e as janelas de vidro, evocam a frieza e a rigidez do ambiente, simbolizando sua turbulência interior e a natureza opressiva das expectativas sociais.

A iluminação enfatiza o contraste entre a luz brilhante e natural que filtra pela janela e os tons sombreados e suaves do cômodo. Esse efeito *chiaroscuro*<sup>18</sup> transmite visualmente uma sensação de dualidade: o mundo externo duro versus as lutas internas de Heathcliff ou, como afirma Chevalier e Gheerbrant (2024) em seu *Dicionário dos Símbolos*, a “luz é relacionada com a obscuridade para simbolizar os valores complementares ou alternantes de uma evolução” (p. 636/637), de forma que esse efeito de iluminação também representa o início de uma modificação de um jovem abandonado em situação de rua para um possível fidalgo bem-educado; a iluminação representada neste *frame* também pode ser interpretada como a dualidade de mundos presentes no cômodo — o mundo espiritual e o mundo real — discutido anteriormente no primeiro capítulo desta pesquisa; a luz natural cria uma qualidade quase etérea e onírica.

O traje apropriado para a época de Heathcliff (um casaco longo e um colete) o situa firmemente no contexto histórico do romance pois, como afirma Bordwell e Thompson (2013) acerca da importância do figurino

Como o cenário, o figurino pode ter funções específicas no todo do filme, e a gama de possibilidades é enorme. Erich von Stroheim, por exemplo, foi tão apaixonadamente devotado à autenticidade do figurino quanto a do cenário,

<sup>18</sup> No campo artístico, o *claro-escuro* designa a técnica que utiliza o contraste entre luz e sombra para criar efeitos de volume, profundidade e dramaticidade na composição visual, destacando formas e intensificando emoções.

e conta-se que ele teria criado uma roupa íntima que inspirava o espírito adequado a seus atores, mesmo que nunca fosse mostrada no filme[...] o figurino é, muitas vezes, usado em coordenação com o cenário. Tendo em vista que, normalmente, o cineasta deseja dar ênfase às figuras humanas, o cenário pode usar um fundo mais ou menos neutro, enquanto o figurino ajuda a destacar as personagens (Bordwell, Thompson, 2013, p. 216-218).

Dessa maneira, ao mesmo tempo em que reforça sua tentativa de adotar os aparatos externos de civilidade e riqueza, que contrastam com sua natureza crua e emocional, o figurino de Heathcliff também o emerge no contexto histórico da época, de forma a criar ainda mais uma sensação de verossimilhança para o espectador. Sua postura, com ombros levemente curvados e uma rigidez, sugere tensão. Sua linguagem corporal comunica a dor internalizada, refletindo sua caracterização de sujeito abandonado e rejeitado, como poderemos observar em sua primeira aparição na imagem a seguir.

**Imagem 02** – Caracterização da narradora acerca de Heathcliff



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

A imagem apresentada acima retrata Heathcliff ainda criança, logo que ele é trazido até a casa dos Earnshaw, denotando justamente a rejeição por ele sofrida. A *mise-en-scène* desta cena é cuidadosamente composta para comunicar visualmente o abandono, exclusão social e desalento que acompanham a personagem ao longo de sua trajetória. A luz é baixa e predominantemente quente, com sombras densas dominando a composição. Essa iluminação cria um efeito de clausura e vulnerabilidade, evocando a ideia de Heathcliff estar em um espaço marginal ou à parte do mundo social — uma condição que ecoa seu status de forasteiro e sua origem obscura. A paleta de tons terrosos, como marrons, ocres e negros, reforça a

rusticidade do ambiente e contribui para o tom melancólico e sombrio da cena. Heathcliff está vestido com roupas grosseiras e em frangalhos, cobertas de sujeira. Esse figurino sugere sua condição de abandono e desamparo material. A maquiagem, que destaca a sujeira no rosto e o aspecto cansado, sublinha a negligência e o sofrimento físico e emocional do personagem.

O olhar voltado para cima, levemente desviado, comunica uma mistura de submissão, tristeza e desconfiança. A expressão facial carrega uma contenção emocional que sugere tanto a internalização do sofrimento quanto a tentativa de se proteger diante de um ambiente hostil. Essa composição corporal ajuda a transmitir o sentimento de exclusão — Heathcliff é uma criança que, mesmo em sua fragilidade, parece ter desenvolvido uma couraça emocional. O enquadramento fechado no rosto da criança, com o fundo desfocado e escuro, isola Heathcliff visualmente, reforçando sua solidão. Ao posicionar o rosto ligeiramente inclinado e centralizado, o diretor chama atenção para os olhos da criança — espelhos de sua condição psíquica.

Em contraponto, a obra-fonte utiliza-se da personagem Nelly Dean como fornecedora das informações sobre Heathcliff. Na obra fílmica, somos apresentados mais a personalidade de Heathcliff, já que podemos observar seus aspectos físicos de forma latente, e até porque, no texto-fonte, sua descrição étnica é feita de forma crua, como vemos quando o Sr. Earnshaw afirma que ele é “negro como o filho do diabo” (Brontë, 2009, p. 34). Em relação a sua personalidade, Nelly o descreve como sendo

Uma criança sombria e demasiado passiva, um tanto arisca devido aos maus-tratos sofridos. Era capaz de aguentar as surras de Hindley sem pestanejar e sem verter uma lágrima, e os meus beliscões apenas o faziam dizer ‘ai’ e abrir muito os olhos como se tivesse se machucado por acidente e ninguém fosse o culpado.

[...] Na verdade, como quase nunca se queixava dessas agressões, aprendi a olhar para ele como uma pessoa não vingativa. No entanto, enganava-me redondamente, como o senhor verá mais adiante (Brontë, 2009, p. 35/37).

Dessa forma, no texto-base, somos apresentados a um Heathcliff em sua completude emocional e física, de forma a construirmos uma visão acerca do mal e da vingança; já na obra fílmica, tendo em vista o uso dos elementos cênicos, somos contemplados pela narradora com esta única pontuação acerca da personalidade do personagem, de forma que ela se torna uma espécie de prelúdio para o espectador sobre o que aguardar do personagem em questão, como veremos na imagem a seguir.

**Imagem 03** – Os elementos cênicos da natureza como um reflexo emocional dos personagens



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Este *frame* ocorre quando Lockwood chega à propriedade de O Morro dos Ventos Uivantes, para uma visita. Heathcliff não o recebe de forma amigável, mostrando ao locatário da Granja dos Tordos o quanto sua rispidez tornou-se algo intrínseco em sua personalidade. O posicionamento central de Heathcliff domina o quadro, enquanto a figura secundária de Hareton (posicionada à esquerda) reforça seu papel de líder ou figura ameaçadora. Heathcliff se destaca pela iluminação e pelo enquadramento que o coloca no primeiro plano, sinalizando sua autoridade e presença imponente. A figura de Heathcliff em cena, com tons escuros e tecidos pesados, transmite austeridade e um senso de ameaça, enfatizando também a cor da pele de Heathcliff, em tons marrons. A iluminação em tons escuros não se limita a um efeito estético, mas cumpre funções narrativas e psicológicas. O autor Marcel Martin (1971) observa que a escuridão e as sombras são capazes de evocar sensações de mistério, perigo ou introspecção.

Segundo Martin(1971), a manipulação da iluminação escura também desempenha um papel fundamental na sugestão de atmosferas oníricas ou subconscientes, como é o caso da cena em análise. Por meio da ausência parcial de luz, o cineasta pode obscurecer detalhes do cenário, deslocando o foco para aspectos simbólicos ou emocionais, como podemos ver na simbologia da luz do raio e na expressão facial dos personagens em cena. Esse efeito, que trabalha com a imaginação do espectador, é especialmente eficaz para criar tensões e sustentar a dramaticidade da narrativa. A economia da luz, nesse contexto, confere maior densidade ao enquadramento, transformando a imagem em um espaço que demanda interpretação ativa. Além disso, a escuridão em cena pode reforçar a

tridimensionalidade do espaço fílmico, contribuindo para a sensação de profundidade e realismo. Martin (1971) ainda enfatiza que a atmosfera criada pelos tons escuros é uma linguagem silenciosa, mas eloquente, que dialoga diretamente com o inconsciente do espectador.

Seu olhar penetrante e expressão severa o posicionaram como uma figura de autoridade quase demoníaca, marcada por vingança e rancor. A presença do candelabro parcialmente apagado à esquerda sugere decadência e perda de calor ou humanidade, tanto de seus personagens quanto do ambiente em si, enquanto a postura de Heathcliff reforça sua determinação implacável, associando-o a uma força destrutiva que desafia qualquer moralidade tradicional.

O contraste de luz e sombra no rosto de Heathcliff e na cena utiliza técnicas de *chiaroscuro*, que evocam uma atmosfera gótica ameaçadora, enfatizando também a dualidade moral do personagem. A luz azulada à direita sugere a conexão de Heathcliff com forças indomáveis da natureza, como o trovão e a tempestade. Segundo Chevalier e Gheerbrant (2024) o trovão pode ser concebido com uma função de justiceiro, isso fica claro pois, no momento em que Heathcliff questiona “Quem é você?”, uma grande trovada ecoa paralelamente à sua voz, denotando assim essa ligação entre a força de seus sentimentos e a natureza indomada e assustadora. Sobre esses elementos cênicos, Bordwell e Thompson (2013) afirmam que

O ser humano é indispensável no teatro. O drama na tela pode existir sem atores. Uma porta batendo, uma folha ao vento, as ondas batendo na praia podem aumentar o efeito dramático. Algumas obras-primas do cinema usam o ser humano apenas como um acessório, como um figurante ou em contraponto com a natureza, que é a verdadeira protagonista (Bordwell, Thompson, 2013, p. 209).

Como discutido no tópico anterior, Kosminsky utiliza-se de elementos da natureza para denotar características emocionais dos personagens, complementando a sua descrição visual. Na obra-fonte, Heathcliff nos é apresentado inicialmente por meio de Lockwood, que o descreve como sendo “[...] um cigano de pele escura no aspecto e um cavalheiro nos modos e no trajar [...]” (Brontë, 2009, p. 07). Inicialmente, na obra-fonte, Lockwood nos passa a sua percepção sobre Heathcliff, porém, na obra fílmica, o espectador necessita criar a sua própria concepção do personagem por meio dos elementos cênicos que compõe o quando imagético, de forma a levantar por si mesmo suspeitas que podem se confirmar (ou não) sobre o personagem no decorrer do filme, ou como afirma Bordwell e Thompson (2013), que destacam que “O *designer*

global de um cenário pode moldar a forma como entendemos a ação da história” (p. 210), representando que é por meio da representação que o telespectador pode compor e resgatar visões de mundo acerca do que foi mostrado, diferentemente do texto literário, que nos é contado.

As cores terrosas e sombrias da cena remetem à brutalidade da terra e à dureza da paisagem de O Morro dos Ventos Uivantes, enquanto a luz que incide sobre os personagens destaca a ambiguidade moral de Heathcliff: ele não é apenas uma força destrutiva, mas também um homem moldado pela dor e exclusão. Embora o trovão e a tempestade não estejam visíveis no quadro, a *mise-en-scène* evoca a ideia desses elementos por meio do jogo de luzes e sombras, além da atmosfera contida e os sons representados. No contexto do filme, o trovão frequentemente acompanha Heathcliff, funcionando como uma extensão de sua raiva, vingança e instabilidade emocional. Essa correspondência entre a natureza e o caráter do protagonista é característica do romantismo gótico, onde o ambiente é como um espelho dos estados emocionais dos personagens. Aqui, uma tempestade externa simboliza a turbulência interna de Heathcliff, cuja violência e impulsividade são tão incontrolláveis quanto as forças da natureza, como também podemos observar nas imagens a seguir.

**Imagem 04** – Os elementos cênicos da natureza como um reflexo emocional dos personagens



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Nestes *frames*, podemos observar Catherine e Heathcliff, após fazer uma espécie de jogo no qual ele diz que, ao ela abrir os olhos, a depender do estado no qual se encontra o céu, assim será a sua vida: se o céu estivesse iluminado, o futuro dela também o seria, mas se estivesse nublado, seu futuro seria conturbado. Ao abrir os olhos, Catherine se depara com um lindo dia ensolarado, deixando-a feliz e sorridente, tendo em vista que o sol, segundo Chevalier e Gheerbrant (2024) “O sol é a fonte de luz, do calor, da vida. Seus raios representam as influências celestes” (p. 916), dessa forma, Kosminsky pretende mostrar que se Catherine, sozinha, seguisse

seu futuro, ele poderia ser brilhante e resplandecente, tal qual como um dia ensolarado, ao contrário do que aconteceria se ela ainda escolhesse seguir ao lado de Heathcliff, como veremos nas imagens a seguir.

**Imagem 05** – Os elementos cênicos da natureza como um reflexo emocional dos personagens



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Nas imagens acima, podemos concluir que, ao acompanhar o olhar de Heathcliff para o lado contrário ao seu, Catherine deduz que, se ficar ao lado dele, sua vida e seu futuro serão como um dia cinza e nublado, refletindo a tristeza e melancolia que este representa. Por sua natureza simbólica e estética, segundo Chevalier e Gheerbrant (2024), o céu encoberto serve como uma metáfora visual para a perda de clareza moral, o sufocamento emocional e a iminência de conflitos, de forma que Catherine reage, afirmando que não se importa.

Essa estética reflete a complexidade moral de personagens associados à violência e à maldade, cujas ações são frequentemente enraizadas em emoções sombrias, como ódio, vingança ou desespero. Além disso, o céu nublado inibe a presença da luz solar (visto por Catherine quando esta observa o céu do seu lado e sozinha), tradicionalmente associada à clareza, à esperança e ao divino. Esse vazio simbólico que o dia nublado representa sublinha uma atmosfera em que valores morais são obscuros e a violência se torna uma força prevalente. Dias nublados carregam uma qualidade de antecipação, muitas vezes vinculada à expectativa de tempestades ou eventos desestabilizadores. No contexto narrativo, essa expectativa serve para criar uma tensão emocional que prepara o espectador para momentos de violência iminente, funcionando como um prelúdio visual para o caos. Esta passagem foi acrescentada pelo diretor à obra fílmica, de forma que, no texto-fonte, não somos contemplados com essa passagem. Sobre esses acréscimos, de acordo com Bordwell e Thompson (2013), “o controle do diretor sobre a *mise-en-scène* rege não só o que

vemos, mas quando vemos e por quanto tempo” (p. 256) nos faz compreender que essa observação é particularmente relevante ao se comparar a adaptação de romances para o cinema, uma vez que trechos extensos de obras literárias frequentemente são condensados em cenas mais curtas no filme, assim como também podem haver acréscimos que não haviam no texto-fonte, para melhor elucidar as passagens que foram suprimidas. A leitura de um romance exige um tempo consideravelmente maior do que assistir a um filme, devido à extensão típica das obras literárias, que geralmente possuem centenas de páginas e podem levar dias, semanas ou até meses para serem concluídas, dependendo do ritmo de leitura de cada indivíduo. Por outro lado, a experiência cinematográfica é padronizada, com filmes apresentando uma duração média entre 80 e 120 minutos, uniformes para todos os espectadores. Assim, a adaptação de romances para o cinema exige ajustes narrativos significativos para se adequar a esse formato mais conciso. No caso específico do filme específico, sua duração excede duas horas, o que reflete o esforço em equilibrar a narrativa original com as limitações temporais do meio cinematográfico.

Dessa maneira, O aspecto visual desempenha um papel narrativo fundamental no cinema, uma vez que “uma vez que nossos olhos estão ajustados para perceber as mudanças, não podemos notar as menores pistas” (Bordwell e Thompson, 2013, p. 257). Em outras palavras, elementos que em um romance são apresentados detalhadamente pelo narrador são condensados e transmitidos diretamente pela composição da cena. Esse recurso visual permite que os detalhes que compõem um plano ou tomada sejam percebidos prontamente pelos espectadores, eliminando a necessidade de um tempo prolongado para assimilar as informações, já que tudo é tornado visível de forma imediata. O cinema possui um trunfo importante enquanto linguagem artística: a capacidade do aspecto visual de funcionar como um narrador implícito e eficiente. O ajuste da percepção visual do espectador às nuances de uma cena permite identificar até mesmo os detalhes menores. Esse processo reflete a particularidade do cinema em condensar informações narrativas que, em outros meios, como a literatura, são descritas de forma extensiva e verbalizada. No cinema, os elementos visuais — composição, iluminação, enquadramento, movimento de câmera, e outros aspectos da mise-en-scène — são organizados de maneira a transmitir informações de forma direta e imediata, como observaremos nas imagens abaixo.

**Imagem 06** – A degradação de Heathcliff como mote para a vingança



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Nas cenas que retratam o batismo de Hareton Earnshaw, que ocorre logo após a morte de Frances, sua mãe e esposa de Hindley, observa-se uma clara ilustração das dinâmicas de poder e hierarquia social estabelecidas em *O Morro dos Ventos Uivantes*. Após a morte do patriarca Earnshaw, Hindley relega Heathcliff à posição de criado, marcando uma subalternização explícita que reflete as desigualdades de classe e as tensões emocionais da narrativa. Nesse frame, a separação entre os membros da família Linton-Earnshaw e os criados da propriedade é visualmente demarcada, destacando a exclusão de Heathcliff desse núcleo familiar. Essa exclusão é ainda mais enfatizada pelo olhar carregado de ferocidade de Heathcliff enquanto observa Edgar Linton abraçando Catherine. Tal momento evidencia a profunda humilhação sofrida por Heathcliff sob o domínio de Hindley e o crescente ressentimento e raiva que ele nutre. O ciclo de vingança empreendido por Heathcliff não é apenas uma demonstração de seu desejo por justiça pessoal, mas também uma crítica às estruturas sociais e familiares que permitiram e legitimaram sua humilhação inicial.

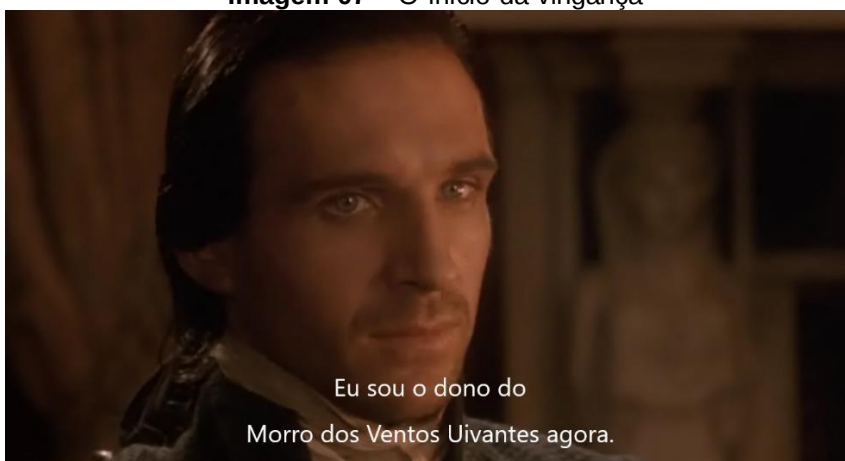
O gesto de Edgar, ao aproximar-se de Catherine, é interpretado por Heathcliff como uma afronta direta, simbolizando o "roubo" de seu objeto de amor por meio de uma metáfora visual. Sobre a metáfora visual, Marcel Martin (2005) traz a seguinte definição:

Chamo metáfora a *justaposição*, por meio da montagem, de duas imagens cuja confrontação deve produzir no espírito do espectador um choque psicológico com a finalidade de facilitar a percepção e a assimilação de uma ideia que o realizador quer imprimir. A primeira dessas imagens é geralmente um elemento de ação, mas a segunda (cuja presença cria a metáfora) pode também ser retirada da ação e anunciar a sequência da narrativa (Martin, 2005, p. 118).

Dessa maneira, a metáfora é usada para causar um impacto no telespectador com o intuito de facilitar ou enfatizar uma ideia/abordagem escolhida pelo diretor, que

vai ser importante para a história. O filme apresenta uma ambiguidade moral ao retratar Heathcliff como uma vítima que se torna vilão, sugerindo que o mal e a vingança são tanto imposições externas quanto escolhas individuais. Essa ambivalência é reforçada pela atuação de Ralph Fiennes, que confere a Heathcliff uma mistura de paixão e brutalidade, desafiando o espectador a compreender os paradoxos de sua personalidade. Esta cena não é descrita na obra-fonte, de forma a também condensar fragmentos na narrativa nos quais Hindley agride Heathcliff de forma verbal e física, contando para o leitor, assim como este frame mostra para o espectador, motivos pelos quais a maldade, violência e vingança florescem em Heathcliff.

**Imagem 07** – O início da vingança



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

A cena retrata um momento em que o protagonista se afirma como o "dono do Morro dos Ventos Uivantes", uma declaração que carrega não apenas a conquista de poder material, mas também a consumação de sua vendeta pessoal. A composição em *close-up* destaca Heathcliff como a figura dominante, reforçando sua autoridade e controle recém-adquiridos. Sobre esta técnica, David Bordwell e Kristin Thompson (2013) observam que o close-up tem o poder de "extrair seu objeto de todas as articulações espaço-temporais" (p. 29), enfatizando a atenção do espectador sobre detalhes específicos e emoções intensificadas, sendo assim, O close-up é um recurso cinematográfico que transforma a percepção narrativa ao focalizar um detalhe ou expressão de forma a remover a presença contextual imediata, proporcionando uma intensificação emocional e sensorial que captura a atenção do espectador de maneira singular, sugerindo que o close-up não apenas isola o objeto ou personagem do

espaço ao seu redor, mas também oferece ao público uma conexão direta com a subjetividade ou com os significados profundos do elemento em destaque.

A iluminação é focada em seu rosto, criando sombras que acentuam suas feições rígidas e olhar penetrante. O contraste entre luz e sombra não só dramatiza a cena como simboliza a dualidade moral do personagem — um homem marcado pela dor, mas consumido pelo desejo de retaliação. Bordwell e Thompson (2013) analisam o aspecto iluminação e enfatizam a importância da mesma em produções audiovisuais, afirmando que

Muito do impacto de uma imagem vem do uso da iluminação. No cinema, é mais do que aquilo que nos permite enxergar a ação: áreas mais claras e mais escuras dentro do quadro ajudam a criar a composição geral de cada plano e, assim, orientar nossa atenção para certos objetos e ações. Um ponto iluminado pode chamar nossa atenção para um gesto importante, enquanto uma sombra, por sua vez, pode esconder um detalhe ou criar um suspense sobre o que pode estar presente (Bordwell, Thompson, 2013, p. 221).

Esse uso da luz transcende a funcionalidade técnica, transformando-se em um componente narrativo ativo que guia o olhar do público e evoca soluções específicas. A iluminação no cinema pode criar atmosferas distintas, comunicar estados emocionais e estabelecer tons narrativos. Por exemplo, Barry Salt (1992) argumenta que a manipulação de luz e sombra, conhecida como claro-escuro, é fundamental para a construção de ambientes dramáticos. O contraste entre áreas iluminadas e sombreadas não apenas direciona a atenção, mas também pode transmitir significados simbólicos e subtextos emocionais. Além disso, a iluminação pode servir como um mecanismo para envolver o espectador de forma mais profunda. James Monaco (2000) observa que a luz em uma cena pode tanto revelar quanto esconder, manipular o que é visível para criar suspense ou mistério. Este efeito é particularmente evidente em momentos que utilizam sombras para esconder elementos narrativos cruciais, retardando a revelação para aumentar a tensão dramática.

A postura de Heathcliff, rígida e imponente, somada à expressão facial dura e ao olhar direto, denota sua determinação e frieza. Seus olhos, ligeiramente iluminados, contrastam com a escuridão ao redor, sugerindo uma chama de ressentimento que o mantém motivado. A falta de suavidade em sua expressão demonstra a perda de qualquer traço de empatia ou vulnerabilidade, substituídos pela maldade e obsessão. No filme, esta cena deixa a vingança subentendida, pois antes

dela, não sabíamos que o personagem gostaria de tomar a propriedade para si. Dessa forma, este *frame* representa para o espectador o início de algo maior.

A frase "Eu sou o dono do Morro dos Ventos Uivantes agora" não é apenas uma declaração, mas uma reafirmação de poder que Heathcliff usa para humilhar aqueles que antes o desprezaram. O tom é desafiador e hostil, indicando não apenas sua ascensão social, mas também sua intenção de usar essa posição para perpetuar a dor que sofreu. Dessa forma, a vingança emerge como o principal motor das ações de Heathcliff, que dedica sua vida adulta a destruir aqueles que o prejudicaram, como Hindley, ou que simbolizam sua rejeição, como a família Linton. A vingança de Heathcliff é, portanto, uma resposta ao profundo sentimento de injustiça e humilhação que define sua juventude. Quando adulto, ao retornar ao Morro dos Ventos Uivantes com riqueza e poder, ele inverte as dinâmicas de poder que antes o subjugaram. Heathcliff subjuga Hindley de maneira similar ao tratamento que ele próprio sofreu, explorando sua fraqueza emocional e financeira para assumir o controle da propriedade. Essa inversão reflete a internalização da lógica de dominação que o oprimiu, bem como a transformação de seu sofrimento em um instrumento de controle. Na obra fílmica, esta cena faz com que o espectador possa compreender que Heathcliff deseja retaliação contra os maus-tratos sofridos, de forma que, antes disso, não vemos no filme uma citação direta a um possível desejo de vingança, ao contrário da obra-fonte, na qual o personagem afirma que pretende consolidar uma vingança, principalmente contra Hindley.

No filme, esse desejo de revanche é representado em suas manipulações financeiras e emocionais, como a exploração da vulnerabilidade de Hindley e o casamento estratégico com Isabella Linton. Essas ações não apenas consolidam sua posição de poder, mas também perpetuam ciclos de sofrimento que atingem até mesmo a geração seguinte, como veremos mais adiante.

**Imagem 08** – O casamento por interesse com Isabella Linton



Fonte: Composição a partir de *print screen* de *frames* do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

O casamento entre Heathcliff e Isabella Linton é uma das manifestações mais emblemáticas da vingança. A união, motivada pela intenção de Heathcliff de punir e humilhar Edgar Linton, irmão de Isabella, reflete as complexas dinâmicas de poder e retribuição. Nesta cena, observamos que Heathcliff conversa com Isabella logo após saber por Catherine que sua cunhada, Isabella, tem certo interesse afetivo por ele, pois ela o julga como alguém decente. Na obra-fonte, esta cena fica em suspenso, pois o momento da conversa a sós entre os dois é narrado apenas por Nelly, porém, o leitor não sabe o teor do diálogo, sabendo apenas por meio da narradora que, ao final, Heathcliff rouba um beijo de Isabella.

Isabella Linton, por sua vez, é apresentada como uma personagem ingênua, apaixonada por um ideal romântico de Heathcliff, acreditando que ele possa ser um diamante bruto a ser lapidado pelo amor, sem compreender sua verdadeira natureza. Ela se torna uma vítima tanto de sua própria idealização quanto da crueldade de Heathcliff, que a trata com desprezo e violência após o casamento. Esse relacionamento revela as consequências destrutivas da vingança não apenas para os alvos diretos (Edgar, nesse caso), mas também para os inocentes que são usados como peões no jogo de retaliação. Isabella, ao sofrer abusos físicos e emocionais, torna-se um exemplo do custo humano das ações calculadas de Heathcliff. A relação entre Heathcliff e Isabella é central para a composição da cena: em ambos os frames, Isabella está posicionada ao lado de Heathcliff, mas seu olhar é voltado para baixo ou para o objeto de atenção compartilhada, como os falcões, enquanto Heathcliff olha diretamente ou com um leve sorriso, sugerindo um senso de domínio. Essa dinâmica espacial e de linguagem corporal reflete o desequilíbrio de poder entre os dois: Isabella é emocionalmente vulnerável, enquanto Heathcliff controla a situação com uma presença calculada e impositiva.

A inclusão dos falcões é simbolicamente relevante. A ave de rapina, tradicionalmente associada ao controle e à força predatória, funciona como uma metáfora para Heathcliff, que está "domesticando" Isabella de maneira semelhante a como um falcão é treinado para obedecer. O uso desse elemento reforça a ideia de que ele vê Isabella não como uma igual, mas como uma presa que pode manipular e usar para seus próprios fins. A postura relaxada e o sorriso contido de Heathcliff contrastam com a expressão séria e contemplativa de Isabella. Essa diferença sublinha o estado emocional de cada personagem: enquanto Heathcliff está confiante e em pleno controle, Isabella está distraída, possivelmente lutando com as

informações conflitantes que Heathcliff lhe oferece. A performance de Fienes transmite uma aura de charme superficial, mascarando a verdadeira natureza vingativa do personagem. O texto nos frames reforça a manipulação emocional de Heathcliff. Ao afirmar que "Cathy pintou um retrato negro de mim", ele se posiciona como vítima, subvertendo a verdade e despertando simpatia em Isabella. Essa estratégia retórica é calculada para fragilizá-la emocionalmente, consolidando sua posição como um predador psicológico. Além disso, a frase "E não deve achar nem por um momento que ela mente" reforça a ideia de controle, ao sugerir que Heathcliff molda a percepção de Isabella, orientando-a a duvidar de Catherine e a confiar exclusivamente nele.

**Imagem 09** – O casamento por interesse com Isabella Linton



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Kosminsky destaca o impacto devastador da vingança ao mostrar suas consequências de maneira visual e performática. As cenas que retratam o colapso físico e emocional de Isabella, por exemplo, sublinham como a obsessão de Heathcliff ultrapassa qualquer noção de justiça, revelando-se destrutiva para todos, incluindo ele mesmo. A trilha sonora e os silêncios deliberados nessas cenas intensificam o clima de desolação, reforçando a natureza corrosiva da vingança. Isabella tem o seu rosto machucado e a expressão cansada, o que transmite vulnerabilidade e sofrimento. Os traços de sangue e lesões sugerem que ela foi vítima de violência ou abuso por parte de Heathcliff. Além disso, a sua postura inclina-se progressivamente para baixo, o que reforça sua posição de desamparo. Na obra-fonte, Isabella possui a mesma descrição de degradação física, quando Nelly a descreve com um

[...] golpe profundo por baixo de uma orelha, que só o frio impedia de sangrar profusamente, um rosto empalidecido, arranhado e ferido, e um corpo que mal se aguentava em pé devido ao cansaço contribuía para o seu estado lastimável (Brontë, 2009, p. 149).

Da obra-fonte para a obra fílmica temos a inversão dos acontecimentos: na primeira, Isabella foge de O Morros dos Ventos Uivantes para a Granja dos Tordos, após um acesso de ódio de Heathcliff, que não fez objeções dela sair correndo, pois Isabella encontrava-se grávida (informação implícita na obra-fonte, pois só sabemos de sua gravidez quando ela dá a luz à Linton Heathcliff já em Londres); na segunda, na imagem acima apresentada, é Nelly quem vai até a propriedade de Heathcliff para visita-la.

A luz que vem de cima e lateralmente cria sombras que destacam as feições de Heathcliff e o estado abatido de Isabella. Essa iluminação acentua a tensão e o contraste moral entre os personagens. O uso de luz naturalista ou suave ao fundo cria um ambiente sombrio e melancólico, que ecoa os temas de dor e conflito. O enquadramento coloca os dois personagens próximos, mas com um visual desnível — ela está mais baixa, reforçando sua posição submissa e vulnerável, enquanto ele, ereto, parece mais poderoso. O enquadramento cinematográfico é um elemento essencial na linguagem do cinema, pois define o modo como a cena é apresentada ao espectador, influenciando sua interpretação e experiência emocional. Como aponta Daniel Maddock (2021) em seus estudos, o enquadramento não é apenas uma ferramenta técnica, mas também um recurso expressivo que guia a narrativa visual, direcionando o olhar e destacando elementos específicos dentro do plano.

O olhar de Heathcliff não é de compaixão, mas de um cálculo frio. Isso pode sugerir que ele está considerando as ações motivadas por sua vingança, deliberando cada ato como forma de uma punição direta a Edgar Linton, irmão de Isabella.

**Imagem 10** – a degradação de Hareton Earnshaw



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Nesta cena, logo após o sepultamento de Hindley Earnshaw, pai de Hareton, Heathcliff afirma que agora a criança estará sob seus cuidados, de forma que agora que a criança fica sob a guarda total de Heathcliff, que o usará como ferramenta de vingança, fazendo de Hareton o mesmo que Hindley fizera com ele. A posição de Heathcliff e Hareton é central na imagem, com Heathcliff ajoelhado na frente do menino. Essa postura cria uma dinâmica ambígua: por um lado, a proximidade sugere uma conexão paternal ou protetiva, mas a expressão severa de Heathcliff e sua fala indicam algo mais sombrio. Hareton, embora de pé, está em um plano inferior emocional, com sua expressão tensa, refletindo a falta de controle sobre sua própria vida. Essa assimetria de poder comunica o uso do menino como ferramenta para concretizar a vingança. A iluminação naturalista destaca a ambientação externa, com um céu azul opaco ao fundo que confere uma atmosfera fria e melancólica. Heathcliff é iluminado de maneira mais intensa, o que evidencia sua posição dominante na cena e reforça sua presença ameaçadora. Hareton, embora visível, está em uma posição de menor destaque, reforçando seu papel como vítima das maquinacões de Heathcliff.

Os trajes de Heathcliff são elegantes, refletindo sua ascensão social e sua posição de poder na narrativa. Em contraste, Hareton veste roupas formais que sugerem sua posição como herdeiro de um legado, mas sua postura vulnerável sugere que ele é apenas uma peça no plano de Heathcliff, sem agência própria. A fala de Heathcliff, "É meu. Vejamos se uma árvore verga igual a outra no vento", reforça sua intenção de moldar Hareton à sua imagem de antes e usá-lo para perpetuar o ciclo de sofrimento. O uso metafórico da "árvore" sugere a manipulação de Hareton como parte de um plano mais amplo de vingança contra Hindley, o pai do menino, que no passado submeteu Heathcliff a humilhações e abusos. Essa declaração encapsula a ideia de vingança como algo hereditário, que corrompe gerações. Heathcliff, ao usar Hareton como ferramenta, perpetua o mesmo ciclo de abuso que sofreu, transformando-se naquilo que mais odiava.

No texto-fonte, Heathcliff também trata Hareton da mesma forma, porém, na narrativa, observamos de uma forma mais contundente a pretensão de Heathcliff em degradar Hareton quando ele afirma que prendeu Hareton "melhor que o velhaco do pai dele prendeu a mim, e o degradei mais, pois este tem orgulho da sua brutalidade" (Brontë, 2009, p.189). Dessa forma, Heathcliff, tanto no filme quanto no texto literário, mostra que parte de sua vingança está sendo cumprida na segunda geração da família Earnshaw.

**Imagem 11** – o declínio de Edgar Linton



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Neste trecho selecionado, observamos que Edgar Linton, ao conversar com sua filha Catherine Linton, deduz o plano de Heathcliff: casar Catherine com seu primo, Linton Heathcliff — filho de Heathcliff com Isabella — para tomar a herança de Cathy, já que ela, por ser mulher, não poderia assumir a herança quando Edgar Linton falecesse. O personagem, já bastante debilitado, confere a Cathy a realidade de seu oponente, contando para a moça que a intenção de Heathcliff é de tomar também a Granja dos Tordos, propriedade da família Linton.

Aqui, Edgar Linton parece com cabelos mais longos e feição mais cansada, denotando a idade e o avanço das preocupações que o desestabilizam. A vasta biblioteca atrás dele denota o quão intelectual e compassivo ele é, de forma a levar o espectador a conceber toda a fragilidade emocional e física na qual o personagem se encontra. Na obra literária, Edgar Linton não desconfia do romance entre Catherine e Linton, seu primo; Edgar Linton, apenas após o casamento forçado entre Linton e Catherine, é que começa a desconfiar do plano de vingança de Heathcliff, contando-o apenas para Nelly, e não para a sua filha. Nelly nos segreda que

Ele adivinhava que um dos propósitos do seu inimigo era garantir ao filho, ou seja, a si próprio, a posse, não só dos seus bens móveis, mas também dos bens de raiz. Mas a razão por que o sr. Heathcliff não esperava pela sua morte era algo que o meu patrão não compreendia, pois ignorava que tanto ele como o sobrinho deixariam o mundo quase que ao mesmo tempo (Brontë, 2009, p. 242).

Dessa forma, na obra literária, Edgar Linton desconhece a frágil situação de saúde de Linton, que após casar-se com Catherine, herda dela os bens de Edgar, e após a morte de Linton, Heathcliff herda os bens do seu filho, que por conseguinte são os mesmos bens que eram de Catherine. Na obra fílmica, assim como no texto-fonte, Catherine já não gosta de Heathcliff após saber de toda a história de seus

antepassados. Na obra audiovisual, ela afirma que não tem medo de Heathcliff, assim como no texto-fonte ela também faz a mesma afirmação, porém, no texto-fonte, somos apresentados a uma Catherine que vincula de fato a imagem de Heathcliff ao mal quando ela, em um diálogo com Heathcliff vocifera que “Eu não falo com o senhor, sr. Heathcliff. O papai diz que o senhor é diabólico e que nos detesta a todos, e a Ellen diz o mesmo” (Brontë, 2009, p. 200).

Sendo assim, em ambos os textos temos uma Catherine que enfrenta Heathcliff, despertando nele um furor semelhante ao que sua mãe, Catherine Earnshaw, provocava em vida. Dessa forma, somos levados a compreender que Heathcliff também via a filha de Catherine como uma personificação de seu antigo amor, assim como passou a ver Linton, seu filho, como uma representação de Edgar, e Hareton como uma ressignificação dele próprio.

**Imagem 12** – a ascensão de Heathcliff



Fonte: Composição a partir de *print screen* de frames do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Este quadro utiliza uma *mise-en-scène* para enfatizar o poder, a frieza e a dominação emocional de Heathcliff para informar a Catherine que, após a morte de Linton Heathcliff, todos os bens dela e de seu filho agora pertencem a ele. A composição visual e os elementos estéticos trabalham em conjunto para transmitir a intensidade emocional e o simbolismo dessa revelação, que reflete o desdobramento de um dos principais temas de *O Morro dos Ventos Uivantes*: mal e vingança. A estatueta de Heathcliff reflete sua ascensão social e sua transformação em alguém poderoso. Uma roupa elegante, mas em tons sóbrios, é um lembrete de como ele acumulou riqueza e poder, muitas vezes à custa de outros. A vestimenta reforça a ironia de sua trajetória: alguém que sofreu abusos na infância agora domina e subjuga os mesmos que antes o desprezavam.

A fala de Heathcliff, "Deixou a Granja e todos os seus pertences pessoais a mim", é direta e objetiva, encapsulando sua posição de vencedor em um confronto material e emocional. Ele não apenas reivindica bens materiais, mas simbolicamente afirma que seu domínio vai além da riqueza — ele conquista as próprias bases emocionais e familiares de seus desafetos.

No texto-fonte, Heathcliff não profere para Catherine que sua herança agora era dele, isso acaba ficando subentendido para ela e para os leitores. Dessa forma, em ambos os textos o mal e a vingança são representados pela violência verbal, física e psicológica que Heathcliff profere contra os objetos de sua vingança, incluindo o seu próprio filho, que ele afirma detestá-lo. A representação verbal da posse dos bens para Heathcliff na obra fílmica sugere a supressão de elementos inclusos na narrativa, tanto antes quanto depois do falecimento de Edgar e Linton. Dessa forma, ambas as narrativas possuem a mesma sequência linear dos fatos ocorridos. Robert Stam (2006) define essa linearidade como “respeitar a sequencialidade normal dos supostos eventos ‘reais’, procedendo do início até o meio e o fim” (p. 36). Dessa forma, os textos ocorrem de forma linear, porém, elas contêm alepses, que segundo o supracitado autor elas “começam num ponto anterior, mas flexionam ou invadem o ‘presente’ da narrativa principal” (Stam, 2006, p. 37).

Isto posto, compreendemos que ambas as narrativas possuem uma história dentro do enredo principal, havendo um resgate de memórias e culminando em um final no qual termina no presente, na obra-fonte, por meio de Lockwood, no filme, por meio da narradora.

**Imagem 13** – a quebra do ciclo de vingança



Fonte: Composição a partir de *print screen de frames* do filme *O Morro dos Ventos Uivantes* (1992)

Nesta cena temos o desfecho dos esforços de Heathcliff: ele não leva o seu plano de vingança até o fim. O personagem, próximo ao final da narrativa, não conclui

o plano de vingança em Hareton e Catherine. Heathcliff assume que está muito cansado para continuar, sucumbindo também à imagem do espírito de Catherine, que subentendemos, tendo em vista seus rompantes e olhares para o vazio, o acompanha.

Neste frame, Heathcliff observa pela janela Catherine e Hareton conversando no jardim, e começa uma discussão com Nelly sobre a casa estar sendo habitada por mais uma pessoa, pedindo para a governanta olhar para trás e perguntando a ela se eles realmente estão sozinhos. Assustada, Nelly pede para que Heathcliff se alimente e pare de divagações. A relação de Heathcliff com Catherine Earnshaw é o ponto central de sua vida e, por extensão, de sua busca por vingança. Desde o momento em que Catherine o rejeitou como parceiro em prol de Edgar Linton, Heathcliff canalizou sua dor e frustração em uma vingança intencional não apenas aos Lintons, mas também aos descendentes de todos que ele julga responsáveis por sua marginalização e sofrimento. No entanto, essa vingança está inextricavelmente ligada à sua ligação emocional com Catherine.

À medida que a narrativa avança, fica claro que Heathcliff não encontra satisfação em seu plano vingativo porque a figura de Catherine permanece ausente. Ele busca sua conexão espiritual com ela, e essa ausência torna a vingança um substituto vazio para o que ele realmente deseja: a união com Catherine, mesmo que isso signifique transcender a morte. A força de seu amor, embora distorcida, supera o desejo de vingança, tornando-a irrelevante diante de sua obsessão por reencontrá-la. Outro fator determinante é o esgotamento físico e espiritual que Heathcliff enfrentou ao longo de sua trajetória. Após décadas de manipulação, violência e obsessão, ele começa a perder o interesse pelos atos que o motivaram anteriormente. Em suas palavras finais, Heathcliff admite estar contido pela presença de Catherine, dizendo: "Não consigo olhar para outra coisa senão para ela. Eu me sinto, e sei, que estou chegando ao meu fim" (Brontë, 2009, p. 258). Essa manifestação reflete uma transformação interna: ele percebe que suas ações destrutivas não proporcionaram a paz ou a satisfação que ele buscava. A realização de que a vingança não pode substituir o amor perdido, somada à sua conexão quase mística com Catherine, o leva a uma apatia em relação ao mundo físico e às pessoas ao seu redor, incluindo aqueles que seriam alvo de seus planos.

O tema do destino desempenha um papel importante na decisão de Heathcliff de abandonar sua vingança. Ele observa a evolução do relacionamento entre Hareton Earnshaw e Cathy Linton, descendentes das famílias que ele jurou destruir. A relação

dos dois jovens, marcada pelo carinho e pela possibilidade de redenção, contrasta diretamente com o ciclo de ódio e vingança que dominou as gerações anteriores. Heathcliff admite essa relação um espelho de seu próprio amor por Catherine, mas sem as distorções causadas pelo orgulho, pela desigualdade social e pela vingança. Essa percepção parece despertar nele uma facilidade melancólica de que a próxima geração pode romper o ciclo destrutivo que ele perpetuou. Em vez de interferir, Heathcliff se retira, permitindo que o destino siga seu curso.

O motivo mais profundo para Heathcliff abandonar sua vingança é sua fixação crescente na morte como meio de se reunir com Catherine. Ele acredita que a união com ela só será possível no plano espiritual, como sugerido pelas visões que ele afirma ter. Nos momentos finais de sua vida, Heathcliff não está mais preocupado com as disputas terrenas ou com a destruição de seus inimigos. Ele está completamente absorto pela ideia de transcendência e pela esperança de estar ao lado de Catherine na eternidade. Essa mudança de foco reflete uma transformação existencial: Heathcliff abandona o mundo material, suas posses e suas rivalidades em troca da promessa de uma reconciliação espiritual. Sua recusa em completar a vingança, portanto, não é apenas um ato de resistência, mas uma redefinição de suas prioridades, movida por sua obsessão com Catherine.

Na obra-fonte, a vingança termina da mesma forma, havendo um diálogo entre o desejo de finalizar a vingança, mas com o tormento de ver a sua história repetir-se com a segunda geração. Ambas as narrativas são finalizadas com a morte de Heathcliff, sendo encontrado sem vida, deitado na cama-caixote, com a janela aberta, com a chuva a lhe molhar o corpo, como vemos no segundo fragmento do texto-fonte:

Nem queria acreditar que estivesse morto, mas tinha o rosto e o pescoço lavados de chuva; os lençóis e cobertores já pingavam no chão e ele estava perfeitamente imóvel. As portas de tabuinhas batiam com força e tinham machucado sua mão, que repousava no peitoril; mas do golpe não escorria sangue e, quando o toquei, todas as dúvidas se dissiparam — estava morto e já rígido! (Brontë, 2009, p. 289).

Sendo assim, também na obra fílmica Heathcliff falece da mesma forma: aparentemente, tendo alguém vindo buscar a sua alma. Nesse ponto da narrativa, fica mais uma vez clara a metafísica presente, pois a narrativa, próxima ao seu desfecho, explora de maneira mais contundente a presença de algo sobrenatural permeando a propriedade. Dessa maneira, Heathcliff e Catherine finalmente estão juntos, como um

final explícito na narrativa audiovisual – o que na obra-fonte fica implícito – que eles agora estão juntos no pós-vida.

### **5.1 O Morro dos Ventos Uivantes: a obra e suas adaptações**

A Inglaterra vitoriana, no momento da publicação do romance, era marcada por um código moral rígido e uma expectativa de que a literatura promovesse valores éticos e edificantes. A narrativa de *O Morro dos Ventos Uivantes*, com suas paixões intensas, personagens moralmente ambíguos e a ausência de uma resolução redentora, destoava desse padrão. A representação do amor destrutivo entre Heathcliff e Catherine Earnshaw e a violência emocional e psicológica que permeia o romance chocaram muitos leitores, que esperavam um relato mais convencional de romance e virtude. As críticas iniciais frequentemente descreveram o livro como perturbador e inadequado. O jornal *Atlas* descreveu a obra como "um conto selvagem, confuso, desumano e imoral", enquanto a *Examiner* reconheceu seu poder narrativo, mas considerou os personagens e a história profundamente repulsivos. As críticas ao comportamento de Heathcliff, caracterizado como brutal e vingativo, e à ausência de figuras tradicionalmente heroicas foram recorrentes. A falta de um senso claro de justiça moral no desfecho da narrativa também foi alvo de reprovação, especialmente entre críticos que viam a literatura como uma ferramenta pedagógica para reforçar os valores da época.

A referida obra só mudou de reputação a partir dos anos de 1850, com críticos literários mencionando a complexidade das suas personagens, o caráter psicológico envolvido por trás delas e as comparações com as tragédias gregas. Desde então, *O Morro dos Ventos Uivantes* ganhou uma vaga entre os títulos canônicos da literatura universal, garantindo assim, até hoje, seu sucesso atemporal, ou, como afirma Calvino "Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram" (Calvino, 2007, p. 11).

Uma das marcas de sua atemporalidade são as muitas adaptações da obra, seja para o cinema ou para a TV em forma de novela, canções de bandas, além de outros escritos que dão continuidade à narrativa. A primeira adaptação cinematográfica de *O Morro dos Ventos Uivantes* data de 1920, dirigida por A. V. Bramble. Esta versão silenciosa, embora perdida, estabeleceu um precedente para futuras adaptações visuais. No entanto, a versão mais celebrada é o filme de 1939,

dirigido por William Wyler e estrelado por Laurence Olivier e Merle Oberon. Este filme, notável por sua cinematografia e a performance de Olivier como Heathcliff, condensou a complexa narrativa do romance, focando principalmente na primeira geração de personagens e omitindo a segunda, uma decisão que moldou profundamente a percepção popular da obra. A adaptação de 1939, é frequentemente considerada pelos críticos de cinema como a versão cinematográfica mais influente e bem-sucedida. Laurence Olivier e Merle Oberon desempenham os papéis principais de Heathcliff e Cathy, respectivamente. O filme ganhou o Oscar de Melhor Fotografia em Preto e Branco e foi indicado em várias outras categorias, incluindo Melhor Filme.

Outras adaptações significativas incluem a versão de 1954, dirigida por Luis Buñuel, intitulada *Abismos de Pasión*, que transporta a trama para o México rural, e a versão de 1992, dirigida por Peter Kosminsky, nosso objeto de estudo, que procurou ser mais ‘fiel’ à narrativa literária de Emily Brontë, incorporando a segunda geração de personagens, e contou com Ralph Fiennes e Juliette Binoche nos papéis principais, também fazendo uma espécie de homenagem a Emily Brontë ao incluir a atriz e cantora Sinéad O’Connor como uma voz narrativa da autora, Como afirma Elliot (2003):

*Wuthering Heights* de Peter Kosminsky, de 1992, abre com Emily Brontë (interpretada por uma Sinéad O’Connor que não aparece nos créditos) vagando pela charneca e começando a “imaginar” seu romance (...). Neste episódio, a última etapa na cadeia da adaptação literária -o filme- dramatiza a primeira imaginação e inspiração pré textual do autor. Tal prefácio promove o filme como mais compreensivo sobre as origens do romance do que o próprio e autentica o filme como uma encarnação dramatizada do autor, pego no ato da inspiração (p. 136-137).

É necessário dizer que esta “personagem misteriosa”, um possível tributo à Emily Brontë, não aparece apenas no início do filme. Ela toma para si a narrativa. Não são Nelly Dean nem Lockwood que contam a história. Lockwood é um mero personagem nessa adaptação – diferentemente de seu papel no romance, onde ele é um narrador — e é esta adaptação em análise nesta pesquisa.

Mais recentemente, na última década, a adaptação de 2011, dirigida por Andrea Arnold, se destacou por sua abordagem naturalista e pelo elenco diversificado, com Heathcliff sendo interpretado por um ator negro, James Howson, o que trouxe uma nova dimensão racial à narrativa. O filme de Arnold recebeu aclamação crítica por sua abordagem inovadora e pela coragem em reinterpretar um clássico literário. No entanto, também gerou divisões entre críticos e audiências, especialmente devido

à sua estética não convencional e às mudanças na narrativa tradicional. Muitos elogiaram a visão autêntica e a força emocional do filme, enquanto outros sentiram que a fragmentação narrativa e a ênfase na atmosfera às vezes obscureciam a clareza da história. A relação entre Heathcliff e Catherine, interpretada por Shannon Beer e Kaya Scodelario, é apresentada com uma intensidade bruta e visceral. Arnold não romantiza o amor deles; ao contrário, expõe sua natureza destrutiva e conflituosa. A diretora foca na dor e na obsessão que marcam essa ligação, desafiando as percepções convencionais de romance e tragédia. Uma das escolhas mais audaciosas de Arnold foi escalar Solomon Glave e James Howson, ambos atores negros, para interpretar Heathcliff em diferentes fases da vida. Esta decisão subverte a tradicional representação eurocêntrica do personagem e abre novas possibilidades interpretativas sobre temas de racismo e exclusão social implícitos na obra de Brontë. A marginalização de Heathcliff, um órfão de origem incerta, é amplificada através desta escolha de elenco, sublinhando as tensões sociais e raciais que permeiam a narrativa.

A televisão também tem uma longa história de adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes*. A primeira adaptação televisiva significativa foi a minissérie da BBC de 1967, estrelada por Ian McShane como Heathcliff e Angela Scoular como Cathy. Em 1978, a BBC produziu outra versão, desta vez em cinco episódios, com um foco mais detalhado no desenvolvimento dos personagens e na fidelidade da narrativa ao texto original. Em 2009, uma adaptação em duas partes da ITV, estrelada por Tom Hardy como Heathcliff e Charlotte Riley como Cathy, trouxe uma nova interpretação vigorosa dos personagens, explorando mais profundamente as complexidades emocionais e psicológicas da obra.

O teatro também tem oferecido várias adaptações da obra, com produções variando desde interpretações tradicionais até adaptações mais experimentais. A adaptação de Charles Vance em 1987 é notável por sua tentativa de capturar a essência gótica da obra. Recentemente, uma adaptação musical de Emma Rice, apresentada pela companhia teatral Kneehigh em 2019, trouxe uma interpretação moderna à história.

A Rádio BBC produziu várias versões, incluindo uma notável adaptação de 1995 com John Duttine como Heathcliff e Amanda Root como Cathy. Essas adaptações radiofônicas têm a vantagem de poderem explorar a linguagem rica e poética de Brontë, proporcionando uma experiência auditiva imersiva.

Quando partimos para adaptações musicais do texto único de Brontë, temos a adaptação mais famosa: *Wuthering Heights*, de Kate Bush. Lançada em 1978, a música alcançou grande sucesso, chegando ao topo das paradas britânicas. A letra da canção é contada do ponto de vista de Cathy, e captura a intensidade emocional e o desespero do romance. O timbre mais agudo de Bush e sua interpretação teatral contribuem para a atmosfera gótica e romântica da canção, que permanece um clássico até hoje. A versão de Bush ganhou também outras versões, das quais destacamos aqui a do grupo The Puppini Sisters, um grupo vocal feminino conhecido por suas harmonias em estilo retro<sup>19</sup>, que lançou uma versão de *Wuthering Heights* no álbum *The Rise and Fall of Ruby Woo* (2007). Esta adaptação adiciona um toque vintage à canção de Kate Bush; A versão de Pat Benatar, no álbum *Crimes of Passion* (1980), que adiciona um som mais *rock and roll* à canção, assim como a da banda brasileira Angra, que também regravou a música em seu álbum *Angels Cry* (1994).

A obra também serviu de inspiração para a criação de um álbum inteiro da banda britânica de rock Genesis, chamado de *Wind and Wuthering* (1976), que contém diversas canções inspiradas no romance de Emily Brontë, de forma a sugerir um disco voltado para o isolamento e introspecção; as faixas instrumentais *Unquiet Slumbers for the Sleepers...* seguida de *...In That Quiet Earth* evocam uma referência direta ao romance, tendo em vista que ambas, ao serem traduzidas, referem-se à parte final da obra, no momento em que Lockwood diz que “[...] como seria possível alguém imaginar que macabras deambulações perturbassem o sono dos que ali repousavam na terra tranquila” (Brontë, 2009, p. 292).

O compositor Bernard Herrmann, famoso por suas trilhas sonoras para filmes de Alfred Hitchcock, compôs uma ópera baseada em *O Morro dos Ventos Uivantes*, e de título homônimo, que estreou em 1951. A ópera de Herrmann é uma adaptação direta do romance de Brontë e é conhecida por sua rica orquestração e pela forma como captura a intensidade dramática e emocional da narrativa. Outra adaptação operística notável é a de Carlisle Floyd, estreada em 1958. A ópera de Floyd também segue de perto a trama do romance e é elogiada por sua música evocativa que reflete os temas de paixão e vingança presentes na obra de Brontë. A soprano neozelandesa Hayley Westenra incluiu uma versão de *Wuthering Heights* no seu álbum *Treasure*

---

<sup>19</sup> Coesão entre peças antigas e atuais.

(2006). A interpretação de Westenra combina elementos de música clássica e *folk*<sup>20</sup>, trazendo uma qualidade lírica à canção que destaca a beleza trágica da história.

As inúmeras adaptações de *O Morro dos Ventos Uivantes* atestam a riqueza e a complexidade da obra original de Emily Brontë. Cada adaptação, seja no cinema, na televisão, no teatro, na música, no rádio ou na literatura, oferece uma nova perspectiva sobre a história e os personagens, refletindo as sensibilidades culturais e artísticas de seu tempo. A continuidade e diversidade dessas adaptações confirmam a relevância duradoura da obra, bem como sua capacidade de ressoar com audiências contemporâneas de maneiras variadas e profundas.

---

<sup>20</sup> Movimento ligado à canções que são acompanhadas de gaita e violão.

## 6 CONCLUSÃO

Os estudos da teoria da adaptação são de grande relevância na prática acadêmica, de forma que é por meio deles que construímos outros olhares e desmitificamos o papel das adaptações cinematográficas nos dias de hoje. Ainda no senso comum, há ainda discussões acerca da fidelidade da obra fílmica quando esta deriva de uma obra literária. É válido salientarmos que a literatura e o cinema são artes distintas entre si, e como tal, são artes que utilizam ferramentas específicas no contexto de sua produção. Dessa forma, somos levados a compreender e disseminar que existem diversas formas de se contar histórias, sejam elas por meio das palavras ou do audiovisual.

Dessa maneira, compreendemos que a arte abrange significados de relevância social, de forma a suscitar discussões nos campos mais variados dos estudos acadêmicos; é de suma importância a prática do senso crítico em relação ao que se consome de material artístico, tendo em vista que, para além da história que se quer contar, há também técnicas refinadas de construções de narrativas.

A presente pesquisa apresentou o estudo da *mise-en-scène*, mais especificamente, o estudo desta prática nivelada à literatura comparada entre dois materiais artísticos: a obra literária *O Morro dos Ventos Uivantes*, publicado originalmente em 1847 pela escritora inglesa Emily Brontë, sob o título original de *Wuthering Heights*, e o filme homônimo, dirigido pelo diretor Peter Kosminsky e lançado no ano de 1992 pela *Paramount Pictures*. Buscou-se analisar, utilizando a *mise-en-scène*, como o mal e a vingança presentes no personagem Heathcliff se deram na adaptação fílmica, de forma a compreendermos os processos visuais que levaram o diretor a recontar a história de forma audiovisual, a exemplo das cores, enquadramentos e trilha sonora, e como se deu a passagem do contar para o mostrar.

Vimos nesta pesquisa o contexto histórico-social da Era Vitoriana, tendo em vista o contexto de produção da obra literária, bem como as bases familiares de Emily Brontë e parte de seu processo criativo na construção de seu único romance. Vimos as leituras importantes para o fazer literário da referida autora, bem como deu-se a recepção crítica da obra em seu ano de publicação. Dessa forma, traçamos também um paralelo histórico-social acerca da prática da escrita feminina. Por conseguinte, realizamos um levantamento acerca da produção fílmica, de forma a articularmos o seu contexto de produção e os elementos essenciais da obra-fonte que foram

utilizados para comporem a obra audiovisual; vimos que Kosminsky utilizou como essência da obra-fonte a forte ligação dos personagens com a natureza, contida nos elementos cênicos, de forma a criar uma extensão da personalidade dos personagens nos elementos que compõe o seu entorno.

Discutimos também os conceitos de mal, violência e vingança, práticas essas que compõe de forma predominante o enredo de ambas as produções artísticas. Dessa forma, compreendemos que na obra-fonte, tanto mal quanto a violência e a vingança são retratados de maneira mais explícita e descritiva, expondo como Heathcliff as desenvolveu por meio da rejeição e sua constante humilhação perante os costumes sociais da época; já na obra fílmica o espectador torna-se, de certa forma, juiz de valor em relação as práticas do personagem, tendo em vista que o diretor deixa a vingança de maneira subentendida, sendo apenas revelada no final do filme por meio das deixas dos personagens.

Nesta pesquisa, também dialogamos sobre os processos psicanalíticos que o personagem Heathcliff desenvolveu, tendo em vista a observação do enredo na obra-fonte, utilizamos para melhor elucidar os conceitos de pulsão e recalque, já que neste trabalho também discutimos como a arte torna-se uma ferramenta de estudo e observação das dinâmicas sociais e de poder.

Por fim, trouxemos algumas das inúmeras adaptações da obra, sendo elas não apenas do meio audiovisual, como também continuações literárias feitas por admiradores do trabalho de Emily Brontë, que sentiram carência de mais história e mais enredo, já que *O Morro dos Ventos Uivantes* tornou-se a única obra publicada pela autora. Vimos também que houveram produções artísticas que foram levadas também para os palcos, em forma de música, musical e peça teatral, assim como ela também foi levada para os estúdios televisivos, de forma a compor novelas em diferentes línguas e culturas.

Dessa forma, vimos o quanto a *mise-en-scène* é um elemento primordial na construção da narrativa audiovisual, como forma de representar por meio do figurino, iluminação, enquadramentos e trilha sonora a história em uma completude de sensações e significados, que varia de espectador para espectador, independente do conhecimento prévio ou não.

## REFERÊNCIAS

- ABISMOS DE PASIÓN.** Dir. Luis Buñuel, performances by Jorge Mistral, Irasema Dilián, and Lilia Prado. Ultramar Films, 1954.
- AGOSTINHO. **As Confissões de Santo Agostinho.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- ANGRA. **Angels Cry.** Epic, 1993.
- ANSPACH, M. R. **Anatomia da vingança:** figuras elementares da reciprocidade. São Paulo: É Realizações, 2012.
- ARENDT, H. **Eichmann em Jerusalém:** Um Relato sobre a Banalidade do Mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1963.
- BARRECA, Regina. "The Power of Excommunication: Sex and the Feminine Text in *Wuthering Heights*". In: **Emily Brontë's Wuthering Heights.** Organizado por Harold Bloom, Universidade de Yale, New York: Bloom's Literary Criticism, 2007. p. 147-158.
- BARROS, D; FIORIN, J. (Org.). **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade:** em torno de Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1999.
- BAKHTIN, M. **Questões de Literatura e Estética – A teoria do Romance.** Trad. Aurora F. Bernadini. São Paulo: Hucitec, 2002.
- Bakhtin, M. **Estética da criação verbal.** São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- BATAILLE, G. **A Literatura e o Mal.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BECKER, H. S. **Outsiders:** Studies in the Sociology of Deviance. Free Press, 1963.
- BENATAR, Pat. **Crimes of Passion.** Chrysalis Records, 1980.
- BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. O plano: Mise-en-scène. In: \_\_\_\_\_. **A arte do cinema:** uma introdução. Trad. Roberta Gregoli. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BORTONI-RICARDO, S. M. **O professor pesquisador:** introdução à pesquisa qualitativa. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.
- BLOOM, Harold. **Emily Brontë's Wuthering Heights.** Organizado por Harold Bloom. Universidade de Yale, New York: Bloom's Literary Criticism, 2007.
- Brontë, Emily. *Wuthering Heights.* First published 1847.
- BRONTË, E. **O morro dos ventos uivantes:** o amor nunca morre. Tradução de Ana Maria Chaves. São Paulo: Lua de Papel, 2009.
- BUSH, K. *Wuthering Heights.* **The Kick Inside,** EMI Records, 1978.
- BUTCHER, E. Uma Visita a Haworth: Unindo Fantasia à Realidade. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë.** Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.
- BUTLER, M. **Romanticism in England:** Literary Criticism in Focus. Cambridge University Press, 1981.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada.** 4ª. ed. rev. e ampliada. São Paulo: Editora Ática, 2006.

CALVINO, I. **Por que ler os clássicos**. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: duas cidades, 1995.

CANDIDO, A. A personagem do romance. In: Vários autores, **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

CANDIDO, A. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. São Paulo: Duas Cidades, 4ª. edição, reorganizada pelo autor, 2004.

CEVASCO, M. E., & SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Editora Ática S.A, 1985.

CHEVALIER, J. GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind; tradução de Vera da Costa e Silva [et al]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2024.

DIAS, D.L.F. As irmãs Brontë e a luta pela autoria. In: I seminário nacional de gênero e práticas culturais. João Pessoa: UFPB, 2007, vol. 1, p. 1-10.

DINSDALE, A. Perdido e Encontrado. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.

DURÃO, F. A. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. In: **Debate**: reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. São Paulo: Delta, 2015.

EAGLETON, Terry. **The English Novel - An Introduction**. Victoria [Australia]: Blackwell, 2005.

EAGLETON, T. **Sobre o Mal**. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Editora Unesp, 2022.

Eisenberger, N. I., & Lieberman, M. D. (2004). Why rejection hurts: A common neural alarm system for physical and social pain. *Trends in Cognitive Sciences*, 2004. P. 294-300.

ESTRADA, J. A. **A impossível teodiceia – a crise da fé em Deus e o problema do mal**. São Paulo: Paulinas, 2004.

FOUCAULT, M. **O corpo utópico**; As heterotopias. Tradução de Salma Tannus Muchailj. São Paulo: n-1 Edições, 2013.

FOUCAULT, M. **Vigiar e punir**: História da violência nas prisões. Petrópolis: Vozes, 1987.

FLOYD, C. **Wuthering Heights**. Opera in three acts. Premiered at the 1958 Festival of the American Opera in New York.

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. Tradução Ernani Chaves. -- 1. ed. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2015.

FREUD, Sigmund. Repressão, 1915. In: **A história do movimento psicanalítico**. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 145-162.

- FREUD, Sigmund. Além do princípio de prazer, 1920. In: **Além do princípio de prazer**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. p. 11-75. (Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud, 18).
- GARLAND, D. **The Culture of Control: Crime and Social Order in Contemporary Society**. Chicago: University of Chicago Press, 2001
- GASKELL, E. **The Letters of Mrs. Gaskell**. Eds. J. A. V. Chapple and Athur Pollard. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- GENETTE, G. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Editora Arcádia, 1979.
- Genette, G. **Palimpsestos: La littérature au second degré**. Paris: Seuil, 1982.
- GENESIS. **Wind & Wuthering**. Charisma Records, 1976.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- GIRARD, R. **Anatomia da vingança: figuras elementares da reciprocidade**. Tradução de Mark R. Anspach. São Paulo: É Realizações Editora, 2012.
- HERITAGE, B. A Arqueologia do livro. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.
- Hick, J. **Evil and the God of Love**. Rev. ed. New York: Harper & Row, 1978.
- Kristeva, J. **Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art**. Oxford: Blackwell, 1980.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. **Vocabulário da psicanálise**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. **Ensaio de Teodiceia – sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal**. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.
- LUTZ, D. **The Brontë Cabinet: Three Lives in Nine Objects**. Nova York: W. W. Norton, 2016.
- KANT, I. **Metafísica dos Costumes**. Trad. Norbert Miller. Cambridge: Cambridge University Press, 1996
- HEGEL, G. W. F. **Philosophy of Right**. Trad. T. M. Knox. Oxford: Oxford University Press, 1967.
- HERRMANN, B. **Wuthering Heights**. Premiere performance, 1951.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. André Cechinel. 2. Ed. - Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MAIER, S. Cristais Partidos: Rapazes, Sede de Sangue e Beleza. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.
- MAIER, S. Charlotte Brontë (1816-1855): (Un)Masked Author to Mythic Woman. In: **Biographical Misrepresentations of British Women Writers**. Ed. Brenda Ayres, Londres: Palgrave, 2017.
- Nussbaum, M. C. **Anger and Forgiveness: Resentment, Generosity, Justice**. Oxford University Press, 2016.
- O MORRO DOS VENTOS UIVANTES**. Direção: Peter Kosminsky. Produção: Mary Selway. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1992. Mídia.

- RAWLS, J. **A Theory of Justice**. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- RICHARDSON, A. Reinventando o Céu. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.
- SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Tradução de Paulo Perdigão. São Paulo: Editora Vozes, 1987.
- SELDEN, R.; WIDDOWSON, P. **A reader's guide to contemporary literary theory**. Kentucky, 1993.
- SCHWANTES, C. Agnes Grey, um romance de formação feminina. In: BRONTË, A. **Agnes Grey**. São Paulo: Martin Claret, 2015. p. 07-20.
- STAM, R. **Literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TOMAN, R. **Romanesque: Architecture, Sculpture, Painting**. Ullmann Publishing, 2004.
- VIANA, L. H. Por uma tradição do feminino na literatura brasileira. In: **SEMINÁRIO NACIONAL MULHER E LITERATURA**, 5, 1993, UFRN Universitária 1995, p. 168-174.
- WESTENRA, H. **Treasure**. Decca Records, 2006. Inclui a faixa "Wuthering Heights."
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. A. V. Bramble, performances by Milton Rosmer, Ann Trevor. Ideal Film Company, 1920.
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. William Wyler, performances by Laurence Olivier, Merle Oberon, and David Niven. United Artists, 1939.
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. Andrea Arnold, performances by Kaya Scodelario, James Howson, and Solomon Glave. Artificial Eye, 2011.
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. Peter Sasdy, performances by Ian McShane and Angela Scoular. BBC, 1967.
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. Peter Hammond, performances by Ken Hutchison, Kay Adshead, and John Duttine. BBC, 1978.
- Wuthering Heights**. Dir. Coky Giedroyc, performances by Tom Hardy, Charlotte Riley, and Andrew Lincoln. BBC, 2009.
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. Charles Vance, performances by Timothy Dalton, Anna Calder-Marshall, and Jan Francis. British Broadcasting Corporation (BBC), 1987.
- WUTHERING HEIGHTS**. Adapted by Emma Rice, directed by Emma Rice. Kneehigh Theatre, 2019.
- WUTHERING HEIGHTS**. Dir. David Skynner, performances by Orla Brady, Robert Cavanah, e Tom Hardy. BBC, 1995.
- VILLA, D. **Hannah Arendt: Modernity, Alienation, and Critique**. Cambridge: Polity Press, 2000.
- YOUNG-BRUEHL, E. **Why Arendt Matters**. New Haven: Yale University Press, 2006.

ZOLIN, L. O. Literatura de Autoria Feminina. In: BONNICI, T. ZOLIN, L.O. (Orgs.). **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 327-336.

## ANEXOS

### ANEXO - A



FONTE: MAIER. S. Cristais Partidos: Rapazes, Sede de Sangue e Beleza. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.

## ANEXO B



Presbitério de Haworth: esta é a foto mais antiga conhecida do Presbitério, tirada por volta de 1850.

FONTE: BUTCHER. E. Uma Visita a Haworth: Unindo Fantasia à Realidade. In: **Os manuscritos perdidos de Charlotte Brontë**. Tradução de Thereza Christina Rocque da Motta. São Paulo: Faro Editorial, 2019.

## ANEXO C

## CLIFTON GROVE

Henry Kirke White

Eis que no Ocidente logo esvanece a luz que ainda resta,  
E os últimos vestígios do dia desaparecem no silêncio.  
Não mais se ouve a batida ritmada do lenhador,  
Que com a manhã rompeu ao longe pelo desfiladeiro;  
Não mais o rouco clamor acima das cabeças levantadas,  
Os corvos reunidos procuram o ninho embalado pelo vento;  
Silente a balbúrdia da vila — os sons da floresta  
Cessam de ecoar sobre os campos orvalhados,  
E reina o total silêncio, exceto quando abaixo  
O rumoroso Trent<sup>1</sup> corre sem ruidos;  
E salvo quando, aberto pelo serviçal camponês,  
Nas dobradiças, rebate o portão estridente;  
Ou, quando o sino da ovelha, no vale distante,  
Respira na brisa sua música selvagem.

Agora, quando o camponês abre o sorriso cordial,  
Livre do trabalho e da faina diária,  
Atraí sua família à noite em torno do lareira,  
Para contar as mesmas lendas sem se cansar;  
Ou, onde as torres azuis se erguem no lusco-fusco,  
E a fábrica tinge os céus,  
O páldio artifice abandona o tear,  
O ar comprimido, a sala pestilenta,  
E sai às pressas, impaciente para dar  
Curso ao seu pecado costumeiro:  
Mas agora faço uma curva em meu caminho solitário,  
Onde solenes bosques estão em estado lamentável:  
E as escarpas, que se elevam audazes acima da planície,  
Mostram, abençoado Clifton! —, teu sublime domínio.  
Aqui vagando sozinho sob os caramanchões silvestres,  
Venho passar uma hora para meditar;  
Para pedir que a luta passional cesse por algum tempo,  
E conquiste a calma da paz e da solidão.  
E, ó, tu, Poder sagrado, que crias no alto  
Teu trono arborizado, onde álamos ondulantes suspiram!  
Gênio das sombras da floresta, cujo leve controle  
Rouba com a magia à que a alma não resiste,  
Vem com teu ardor, e inspira  
Meu peito iluminado com teu fogo sagrado!  
E tu também, Fada, de tua esfera estrelada,  
Onde para os orbes de hinos emprestas teus ouvidos,  
Desce e abençoa minha visão arrebatada,  
Velada em visões suaves de sereno prazer.  
Ao teu comando os ventos que passam  
Carregam em seus sussurros uma mística harmonia.  
Sacodes a varinha, e eis que formas surgem!  
Que vultos gigantesco emergem na penumbra!

Os espectros de Ossian<sup>2</sup> roçam o vale brumoso,  
E hostes de sílfides navegam os raios da lua.

Essa sombria alcova que escurece a vista,  
Onde as copas das árvores criam uma noite eterna;  
Salvo quando ao longe desce um facho de sol,  
Refletido, empresta uma dúbia impressão de dia;  
Relembra, cativando minha mente alterada,  
Vezes, quando sob a sebe cortada e reclinada,  
Eu observava a tarambola cercando a ninhada estridente;  
Ou atraía o pintarroxo espalhando-lhe comida;  
Ou acordava cantando com o eco selvagem da floresta,  
E sorria ao ouvir-lhe a alegre resposta.

Quantas vezes, quando a infância lançava seus raios dou-  
rados

De alegre enlevo em todos os dias felizes,  
Aqui, eu corria, menino visionário,  
Quando a rouca tempestade sacudia a abóbada celeste  
E, conduzido pela fantasia, contemplei a forma do Todo-Po-  
deroso,

A popa fugindo do redemoinho da tempestade;  
E ouvi, enquanto o pavor congelava o mais íntimo da  
minha alma,

Sua voz maviosa reverberar no trovão.  
Com secreta alegria vi com brilho vivo  
Os relâmpagos bravios cortarem o ar soturno;  
E, enquanto os ventos hostis à volta injuriavam  
Com prazer descomunal — eu ouvi e sorri.  
Amada lembrança! — Memória que encanta  
Este lugar silencioso à medida que envelheço,  
Aqui vive a eterna paz, o eterno descanso;  
Em sombras assim, viver é ser abençoado.  
Enquanto a felicidade foge das multidões,  
Em abrigos no campo, ela se oculta.

E tu também, Inspiração, cuja chama selvagem  
Atira com rapidez elétrica através da paisagem,  
Aqui amas te sentar com os olhos fixos,  
E ouvir o córrego que murmura,  
Os galhos que acenam, o voo suave da coruja cinzenta,  
A doce música da noite silenciosa.

A calma é mais bem-vinda ao meu peito  
Do que a loucura trajada de deslumbrante fulgor,  
Aos Céus elevo minhas preces diárias,  
Que possam abençoar meus despretenhosos dias,  
Longe, afastado de todas as assombrações de conflitos,  
Possa traçar comigo o humilde vale da vida,  
E quando a Morte acenar sua flâmula sobre mim,

1 O terceiro rio mais longo no Reino Unido, que nasce em Staffordshire, e corre de oeste para leste, por 298 km, até desaguar no Mar do Norte. Historicamente, marca a fronteira natural entre o norte e o sul da Inglaterra. (N. da T.)

2 Narrador e suposto autor de um ciclo de poemas épicos publicados pelo poeta escocês James Macpherson a partir de 1760, que afirmou ter coletado o material em gaélico escocês, de fontes antigas, traduzidos por ele. Ossian baseia-se em Oisín, filho de Finn ou Fionn MacCumhaill, anglicizado para Finn McCool, bardo lendário, personagem da mitologia irlandesa. (N. da T.)

Mantenha os vigias pacíficos sobre minha tumba.  
Agora, enquanto caminho, onde a terra se alarga,  
Uma luz mais brilhante cai sobre meus olhos.  
Não mais se encontra acima das copas das árvores,  
Não mais o rio sussurra a meus pés,  
Mas no fundo do precipício à beira do penhasco,  
Através da floresta, agora reluz sua vaga prateada.  
Escuro é o caminho acima — através do verde  
Lançam-se sombras fantásticas, ainda muitas vezes  
Na penumbra a lua lança seus castos raios,  
Onde ramos de jacintos inclinam seus bulbos graciosos.  
E leitos de violetas, florescendo entre as árvores,  
Carregam com abundante fragrância a brisa noturna.

Dize, por que o Homem, enquanto para seus olhos  
Cada arbusto apresenta uma fonte de puro deleite,  
E a Natureza pede-lhe que seus tesouros fluam,  
E apenas a ele mostra a sua felicidade,  
Por que anseia pelos encantos mortais do Vício?  
Por que tomar o Prazer da sereia em seus braços?  
E sugar longos goles de seu voluptuoso hálito,  
Mesmo carregado de ruína, infâmia e morte?  
Poderia ele que assim se agarra ao vil prazer  
Conhecer a calma alegria que brota de fontes mais puras;  
Poderia ele sentir quão doces, quão livres de conflitos,  
Os puros prazeres de uma vida inofensiva,  
Não mais sua alma ansiaria por impuras alegrias,  
Não mais o cálice mortal o atrairia,  
Mas a doce poção que costumava beber  
Em veneno se tornaria ao tocar os seus lábios.

Ó, Natureza, tu, com todos os teus inúmeros encantos,  
Desfalecido eu apertaria para sempre em meus braços!  
Tuas são as doçuras que nunca, nunca saciam,  
Que ainda permanecem por todas as tormentas do destino.  
Embora não por mim, foi a ordem divina do Céu  
Deslizar por acres da terra natal,  
Ainda assim minha sorte é abençoada, enquanto desfruto  
Tuas belezas se abrirem com olhos amorosos.

Feliz é aquele, que, embora a taça da bem-aventurança  
Já o tenha evitado quando ele pensou em beijá-la,  
Que, ainda em extrema pobreza ou dor,  
Pode contar com prazer as pequenas alegrias que restam:  
Embora sua visão passasse de um lugar a outro,  
Ele não encontraria nenhuma terra que fosse sua,  
No entanto, ao olhar em volta, chora de alegria,  
Toda esta terra foi feita para mim:  
Para mim os campos distantes carregam seu fardo,  
Para mim o lavrador conduz sua carga reluzente,  
Enquanto feliz eu me reclino ocioso,  
E percebo as visões gloriosas enquanto fulgem.  
Este é o encanto, sempre contado pelos sábios,  
Convertendo tudo o que toca em ouro.

O conteúdo pode acalmar onde estiver a fortuna,  
Semeando um jardim num amplo deserto.

Que adorável, do alto desta colina,  
Abre-se uma vasta paisagem ante meus olhos fatigados!  
Por muitas milhas de extensas terras,  
Até as montanhas azuis no distante horizonte  
Minha visão se estende; enquanto acima de minha serena  
cabeça

A lua prateada ilumina o prado sob a névoa:  
Agora brilha límpida, depois escurece a clareira,  
Entre as mais suaves e variadas sombras.

Atrás de mim, eis a pacífica aldeota,  
O deus sonolento cerrou os olhos à chave.  
Não mais, onde até tarde ardia a fogueira da vila,  
Ressoa o pique vazio, um pouco erguido,  
Mas fechado em silêncio, acima da estrela de Árion,<sup>3</sup>  
A Noite sonolenta desliza em sua carruagem de veludo:  
Os sinos da igreja repicam, ressoando pela clareira,  
A hora solene feita para os espíritos vagarem;  
O pequeno lavrador, despertando com o ruído,  
Ouve espantado, e olha em volta em pavor,  
Então cobre os ouvidos, e tenta fechar os olhos,  
Para que ao som um fantasma medonho não se erga.  
Agora cessado o longo e monótono repique,  
Retorna o silêncio que estagna na alma;  
Salvo quando, perturbado por sonhos, aterrorizado,  
O mastim uiva e agita a noite com sua bocarra:  
Ou onde a taberna da vila celebra em despedida,  
O leiteiro range e assobia ao vento.  
Um pouco mais à frente, faço uma curva,  
Onde o assento coberto de musgo pede ao viajante que pare.  
Aquele lugar, ó, ainda é o mesmo;  
Aquele espinheiro dá-lhe sombra e deu-lhe o nome:  
Ali a primula ainda abre sua flor mais cedo,  
Ali a violeta ainda exala seu primeiro perfume,  
E no ramo que se eleva acima de tudo,  
O pintarroxo imperturbado constrói seu ninho.  
Foi aqui, quando a esperança, tomando meu peito,  
Em cores vívidas envolvia todos os meus planos:  
Foi aqui, reclinado, que saciei seus sonhos,  
E perdi a noção do tempo fazendo planos visionários.  
Aqui, ao tocar outra vez o antigo assento,  
Por que, doce mentiroso, não mentir de novo?  
Dize, podem poucos e breves anos causar esta mudança,  
Que teus logros não mais possam enganar!  
As sombrias cores do tempo cobriram toda a paisagem,  
E tu, alegre sedutor, fugiste também?

Embora vã tua promessa e grave o pedido,  
Ainda assim poderias enganar a Desgraça de suas lágrimas,  
E muitas vezes teus sorrisos pelo caminho sombrio da vida  
Poderiam lançar um facho de luz sobre um dia transitório.

<sup>3</sup> A primeira menção literária a Árion é feita por Homero, na *Iliada*, XXIII, 346. Filho de Deméter e Poseidon, segundo o poeta latino Sextus Propertius, era um cavalo de crinas azuis, com poder de fala que previa o futuro, considerado o mais rápido da mitologia grega, que salvou vários heróis com bravura. (N. da T.)