



# FEITO DE AMOR E TREVAS

## FUSÕES APOLÍNEAS, DIONISIÁCAS E CTÔNICAS EM O MORRO DOS VENTOS UIVANTES, DE EMILY BRONTË

**Manoel Carlos dos Santos Alves**  
(UFBA)

**Rafael Fernandes de Souza Oliveira**  
(Unijorge)

INFORMAÇÕES SOBRE OS AUTORES
<p><b>Manoel Carlos dos Santos Alves</b> é Mestre em Literatura e Cultura (PPGLitCult), graduado em Letras - Inglês, ambas formações pela Universidade Federal da Bahia. Possui experiência como professor de língua inglesa. Em 2022, foi contemplado com o ABEI/ESP Grant to a Junior Researcher, prêmio cedido pela Associação Brasileira de Estudos Irlandeses. Ministrou, na XII Jornada de Estudos Irlandeses, o curso de extensão "A História do Romance O Romance na História: literatura irlandesa clássica e contemporânea". Possui experiência em tradução de textos literários. Publicou, no ano de 2020, os seguintes contos: Dark Mirror e Nossa Última História de amor. Em 2021, organizou a coletânea Crônicas Soteropolitanas. Gramática do lar (2021) é o seu primeiro romance. E-mail: <a href="mailto:mcsantosalves@gmail.com">mcsantosalves@gmail.com</a>.</p> <p><b>Rafael Fernandes de Souza Oliveira</b> é graduando em Psicologia, no Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge). Possui experiências como monitor de Neurociências, e, atualmente de Etiologia. Para além de diretor de esportes (futsal) da atlética, participa do programa Mentoring, e do VOLTA - Grupo de Estudos Irlandeses e Pesquisas sobre Cinema Irlandês Contemporâneo, na Universidade Federal da Bahia. E-mail: <a href="mailto:rafaalc12@gmail.com">rafaalc12@gmail.com</a>.</p>

RESUMO	ABSTRACT
<p>Em <i>O Nascimento da Tragédia</i> (1992), Friedrich Nietzsche postula os dois princípios artísticos residindo no bojo das artes dramáticas da Grécia Antiga: o apolíneo e o dionisiaco. O primeiro conceito, simbolizado pelo deus Apolo, assinala aspectos individualistas, racionais e sistematizados; o segundo, representado pelo deus Dionísio, configura elementos de comunhão e transcendentalidade. Contudo, embora amplamente utilizados em aplicações teóricas e acadêmicas, os conceitos mostram-se suscetíveis a usos indevidos, podendo, também, fraquejar ante certos empreendimentos. À vista disso, sob o intuito de analisar características literárias para além dos conceitos de Nietzsche, trazemos a noção de "ctônico", desenvolvida por Camille Paglia, na obra <i>Sexual Personae</i> (1990). Logo, o presente artigo dedicou-se a investigar as nuances apolíneas, dionisiacas e ctônicas incutidas na tessitura da obra <i>O Morro dos Ventos Uivantes</i> (2016), de Emily Brontë.</p>	<p>In <i>The Birth of Tragedy</i> (1992), Friedrich Nietzsche postulates the two artistic principles residing within the dramatic arts of Ancient Greece: the Apollonian and the Dionysian. The first concept, symbolized by the god Apollo, highlights individualistic, rational, and systematized aspects; the second, represented by the god Dionysus, configures elements of communion and transcendentality. However, although widely used in theoretical and academic applications, the concepts are susceptible to misuse and may weaken in certain endeavors. In view of this, with the aim of analyzing literary characteristics beyond Nietzsche's concepts, we bring the notion of "chthonic", developed by Camille Paglia, in her work <i>Sexual Personae</i> (1990). Therefore, this article was dedicated to investigating the Apollonian, Dionysian, and chthonic nuances instilled in the fabric of the work <i>Wuthering Heights</i> (2016), by Emily Brontë.</p>
PALAVRAS-CHAVE	KEY-WORDS
O morro dos ventos uivantes; Apolíneo; Dionisiaco; Ctônico	Wuthering Heights; Apollonian; Dionysian; Chthonic

## INTRODUÇÃO

Nas páginas iniciais de *O Nascimento da Tragédia* (1992), as palavras de Friedrich Nietzsche soam alarmantes, trasladando o sentimento de inquietação, de ilícita agonia, inerente à produção literária. No capítulo “Tentativa de autocrítica”, Nietzsche (1992, p.13) revela que, alienando-se da atmosfera bélica da época, a sua mente concentrava-se em certos aspectos da arte grega que, por fim, constituíram o “núcleo deste livro bizarro e mal acessível”. No adendo, elaborado dezesseis anos após a redação inicial, o escritor prussiano confessa o próprio desgosto com a obra, pois, na tentativa de compreender a dualidade embasando a diligência artística da Grécia Antiga, terminou por “ver a ciência com a óptica do artista, mas a arte, com a da vida” (Nietzsche, 1992, p.14).

Se *O Nascimento da Tragédia* é, de fato, um empreendimento falho, trata-se de um julgamento a ser realizado pelo leitor. Contudo, sua investigação, dividida em vinte cinco capítulos e transitando pela música, por gêneros literários, pela filosofia e artes plásticas, inclina-se a demonstrar os princípios opostos e complementares configurados enquanto “Apolíneo” e “Dionisíaco”. As forças, centrais na vida e na arte, “caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (Nietzsche, 1992, p.27). Jaz, portanto, no cerne da escrita, o fato de que, a partir do tensionamento de ambos os conceitos, obtém-se o núcleo, a constituição, do drama. Em outras palavras, testemunha-se a formação, o nascimento, da tragédia.

Iniciando o argumento, Nietzsche compara os “impulsos” a sensações incitadas pelo sonho e pela embriaguez. O apolíneo caracteriza-se por sua qualidade sonal, pois, em tal âmbito, e através do exercício onírico, os indivíduos são capazes de perfazer com esmero o que, na realidade material, seria inviável. A analogia assemelha-se a noção cedida por Platão sobre um cosmos abstrato e utópico originador de ideias. Neste espaço, tudo seria perfeito, justamente por não entrar em contato com a sensibilidade (por vez corruptiva) do mundo tangível. De modo similar, o sonho, devido a índole quimérica, caracteriza-se pelo movimento de aparências, pela sensação de veracidade. Desta forma, o aspecto estético, pictórico, do cenário imaginado, aproxima-se “de toda arte plástica, mas também, [...] de uma importante metade da poesia” (Nietzsche, 1992, p.28). O filósofo afirma que a referida disposição para o fantástico se interligou a Apolo, o jovem deus da mitologia greco-romana, venerado como a personificação do astro-rei, uma vez que a divindade, para além de patrono das artes e da medicina, “reina também sobre a bela aparência do mundo interior da fantasia” (Nietzsche, 1992, p.29). Logo, assimila-se a energia apolínea a inclinação por ascendência e glória, por preterir o incorpóreo ao tátil. Contudo, o apolíneo também pode ser contemplado numa perspectiva individualista, impassível, defrontando, em certos momentos, o acético. De tal modo, elementos da lógica, da arquitetura, do militarismo são passíveis de correlação.

Por outro lado, o impulso Dionisíaco, semelhante a um contexto ébrio, implica em êxtase e deleite. Relatando o impulso, é possível encontrar no texto uma série de cenas pinturescas, sensoriais. Nietzsche (1992, p.30) evoca “a beberagem narcótica, da qual todos os povos e homens primitivos falam em seus hinos”, bem como a estação primaveril capaz de “impregnar toda a natureza de alegria”.

Enredados pelo espírito de tal força, “o subjetivo se esvanece em completo auto-esquecimento”, operando as “multidões sempre crescentes, cantando e dançando, de lugar em lugar” (Nietzsche, 1992, p.30). Nesta ebulição transcendental, não há características individuais, fronteiras de alteridade. Deslocando-se em um veículo “coberto de flores e grinaldas” (Nietzsche, 1992, p.31), Dionísio, o deus do vinho e do teatro, estende à terra mais do que os meros eflúvios do inebriamento: oferece, “graças ao evangelho da harmonia universal”, um mundo onde “cada qual se sente não só unificado, conciliado, fundindo com o seu próximo, mas um só” (Nietzsche, 1992, p.31).

Possesso(s) de encanto e deleite, o(s) ser(es) humano(s) compõe(m) um corpo espiritual. A energia dionisíaca, opondo-se a intelectualidade e atitude protocolar do apolíneo, busca uma “realidade inebriante que [...] não leva em conta o indivíduo, mas procura inclusive destruí-lo e libertá-lo por meio de um sentimento místico de unidade” (Nietzsche, 1992, p.32).

Contudo, embora a dicotomia nietzschiana seja utilizada amplamente nas discussões acadêmicas, o par, em determinadas colocações, nem sempre abrange, com acurácia, o objetivo de uma investigação. A acepção dionisíaca, por exemplo, é suscetível a deturpações, devido ao seu caráter metafísico. Como discorrido acima, o princípio apolíneo refere-se à ordem, primor estético, individualidade, à luz fria e analítica da mente. Em contrapartida, o dionisíaco conecta-se ao furor das emoções, ao misticismo e paganismo. Importante recordar, no entanto, que ao contrário do imaginado, não temos aqui uma irracionalidade plana, simplesmente bestial, mas, e especialmente, sublime. Ultrapassando barreiras. Excedendo-se em gozo.

Logo, como proceder se, contrariando tal ideia, desejamos, também, caracterizar algum aspecto enquanto desumano, e não inumano?

Sob o intuito de analisar características que ultrapassam os conceitos de Nietzsche, em *O Morro dos Ventos Uivantes*, trazemos, a seguir, a noção de “ctônico”, desenvolvida por Camille Paglia, na obra *Sexual Personae*.

Em *Sexual Personae* (1990), Paglia investiga e analisa o modo com o qual determinadas expressões pagãs introduziram-se na cultura popular, refletindo, também, acerca da dicotomia contemplada por Nietzsche na literatura e artes visuais do ocidente. A escritora, contudo, pretere o termo “dionisíaco” por “ctônico”. Este último, vindo do grego *chthōn*, significa “terra” ou “da terra”, “do solo”. Paglia compreende o peso



virulento da força ctônica. Sua característica pungente, quase melodramática, tão profunda quanto a terra, o solo. Dentro da terra, dentro do solo. Logo, é possível nomear como deidades ctônicas tanto Deméter, a deusa da agricultura e da fertilidade, quanto Hades, regente do submundo, do reino dos mortos. Na cultura helenística, efetuava-se o culto ctônico a partir de métodos divergentes da adoração a deuses olímpicos, como Zeus, Hera ou Atena. As cerimônias, acontecendo à noite, envolviam o sacrifício de animais em superfícies baixas. Se estivesse viva, a criatura a servir de oferenda, era incendiada ou enterrada. Encruzilhadas, por exemplo, tratavam-se do espaço para a oblação de cachorros à deusa Hécate.

Para Camille Paglia (1990, p.3, tradução nossa), o intercuro sexual também se caracteriza tal cômputo simbólico da energia ctônica:

O sexo é o ponto de contato entre o homem e a natureza, onde a moralidade e as boas intenções desabam, devido a impulsos primitivos. Chamo isso de interseção. Esta interseção é a misteriosa encruzilhada de Hécate, para onde todas as coisas retornam à noite. O erotismo é um reino assombrado por fantasmas. É o lugar que ultrapassa o indiscreto, ao mesmo tempo amaldiçoado e encantado.<sup>1</sup>

Paglia recusa qualquer conotação da natureza, ou, em outras palavras, do ser humano em estado “natural”, livre das implicações e conjecturas da sociedade, do dever cívico, enquanto algo nulo, inofensivo. A estadunidense observa no referido elemento semblante de barbaridade, classificando a religião, a filosofia, e as produções culturais como mecanismos de sobrevivência. A existência civilizada, didática e comedida, impediria o sujeito de comunicar-se com sua parte mais íntima, mais profunda. Impediria-o de reconhecer a devassidão e desordem ocultadas por regras de etiqueta e conveniência. Perante a admissão do ctônico, “de instante a instante, a noite reluz em imaginação, em erotismo, subvertendo nossa luta por virtude e ordem, concedendo uma aura enigmática a objetos e pessoas”<sup>2</sup> (Paglia, 1990, p.4, tradução nossa).

Camille Paglia afirma optar pela nomenclatura, preterindo “dionisíaco”, uma vez que o termo de Nietzsche, resumiu-se, de tão manipulado no imaginário popular, a prazeres febris, carnalidades pedestres. Paglia (1990, p.5-6, tradução nossa), figurando um retrato evocativo tal qual aquele oferecido em *O Nascimento da Tragédia*, argumenta que

São as realidades ctônicas das quais Apolo foge, o esmagamento cego da força

---

<sup>1</sup> No original (PAGLIA, 1990): “Sex is the point of contact between man and nature, where morality and good intentions fall to primitive urges. I called it an intersection. This intersection is the uncanny crossroads of Hecate, where all things return in the night. Eroticism is a realm stalked by ghosts. It is the place beyond the pale, both cursed and enchanted”.

<sup>2</sup> No original (PAGLIA, 1990): “moment by moment, night flickers in the imagination, in eroticism, subverting our striving for virtue and order, giving an uncanny aura to objects and persons”.

subterrânea, a longa e lenta sucção, a escuridão e o lodo. É a brutalidade desumanizante da biologia e da geologia, o desperdício e o derramamento de sangue darwinianos, a miséria e a podridão que devemos bloquear da consciência para manter a nossa integridade apolínea como pessoas.<sup>3</sup>

Isto posto, seria contraproducente, e até mesmo prejudicial, ignorar o temperamento inclemente e proceloso constituindo a organicidade do impulso aludido. O ctônico, como demonstrado, sobrepuja regras e prescrições, e quanto mais relegado, maior sua ameaça de erupção.

Com o referencial teórico postulado, o presente artigo, organizado em três partes além da Introdução, visa analisar as características apolíneas, dionisíacas e ctônicas estruturando o romance *O Morro dos Ventos Uivantes* (2016), de Emily Brontë. O trabalho apresenta, na próxima seção, as condições históricas nas quais a criação da obra ocorreu, bem como as implicações sociais que podem ser encontradas em suas páginas. Em seguida, para além de apresentarmos os elementos geográficos e atmosféricos sob à luz dos conceitos de Nietzsche e Paglia, operamos as noções de amor e ódio elaboradas por Sigmund Freud para analisar a expressão afetiva dos personagens principais. Na última seção, encontram-se nossas conclusões e justificativa.

## 1 O MORRO DOS VENTOS UIVANTES E O SEU CONTEXTO DE PRODUÇÃO E DIFUSÃO

Publicado inicialmente em 1847, através do pseudônimo Ellis Bell, *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, apresenta certa semelhança com uma matrioska literária. A boneca russa, um objeto artesanal utilizado, em sua maioria, como entretenimento infantil, agrega diversas figuras femininas que, variando de tamanho, são agrupadas uma dentro das outras. De modo similar, o romance da escritora inglesa seduz (ou espanta) devido a superposição da estrutura narrativa.

No início, o leitor é apresentado ao mundo das charnecas gélidas e tempestuosas, do século XIX, sob o olhar do Sr. Lockwood, cavalheiro inglês que alugou a fazenda Thrushcross Grange, localizada a poucos quilômetros de distância de O Morro dos Ventos Uivantes (ou *Wuthering Heights*, no original). Neste ponto da história, as duas propriedades encontram-se sob a chancela do irascível Heathcliff, por quem é recebido com extrema impessoalidade e, em primeira instância, aparenta comunicar-se apenas por intermédio de gritos e injúrias. Lockwood, após a hospedagem na casa do locador,

---

<sup>3</sup> No original (PAGLIA, 1990): "It is the chthonian realities which Apollo evades, the blind grinding of subterranean force, the long slow suck, the murk and ooze. It is the dehumanizing brutality of biology and geology, the Darwinian waste and bloodshed, the squalor and rot we must block from consciousness to retain our Apollonian integrity as persons".

encaminha-se à Thrushcross Grange, e encontra nas palavras de Ellen Dean, a governanta da casa, um relato minucioso dos fatos ocorridos nas décadas anteriores.

A partir deste estágio, Emily Brontë desenvolve o romance em passos retroativos. Ellen Dean, ou Nelly, como chamada em sua comunidade, comporta-se tal a testemunha por excelência. Narrando, todas as noites, os acontecimentos transcorridos nos anos precedentes, a governanta reproduz, com seu relato, não somente uma cronologia ou um informe plano, causa e efeito. Nelly, configura-se para Lockwood, e de modo semelhante para o quadro geral da narrativa literária, como uma historiadora, uma antropóloga. Coleciona episódios e cenas tal qual relíquias. Compila emoções e imprudências tal qual tesouros alheios.

No intuito de efetuar um testemunho coesivo, a governanta retorna no tempo para mencionar o dia em que o antigo dono de O Morro dos Ventos Uivantes, Sr. Earnshaw, levou para casa um pequeno menino cigano, tão sujo e faminto quanto agressivo, portando um vocabulário irrisório e vestes de segunda mão. Heathcliff era o seu nome. O jovem tornou-se, rapidamente, amigo de Catherine, filha mais nova de Earnshaw, e também inimigo de Hindley, filho mais velho do proprietário. Heathcliff e Catherine consumaram a juventude no cenário amorfo: explorando a geografia irregular, os montes enevoados, brincando no musgo, na lama, nas formações pedregosas e oblíquas.

A amizade do jovem casal começou a ruir quando Catherine tornou-se hóspede na fazenda vizinha, Thrushcross Grange, após transgredir os limites da propriedade da família, e se machucar em mais uma de suas deambulações com o parceiro de aventuras. Experimentando uma nova realidade, muito mais cálida e faustosa do costumeiro, a garota afastou-se do companheiro de infância. Tornou-se mulher. Uma mulher consciente do que esperam dela. Uma mulher que escuta o som produzido pelos grilhões impostos pela sociedade. E conforme Heathcliff transforma-se na vítima perfeita para a truculência de Hindley, irmão de Catherine, a jovem decide, então, por se casar com Edgar Linton, herdeiro da propriedade que a hospedara, ocasionando, deste modo, a partida de Heathcliff, que retorna, anos mais tarde, dono de uma vasta soma de dinheiro. Catherine falece no parto. Sua filha é nomeada Cathy.

No que considera ser um ato de vingança, Heathcliff casou-se com Isabella Linton, a irmã de Edgar, que, após uma série de abusos, abandona o marido e, longe, dá à luz ao filho do casal, nomeado Linton. Devido aos vícios de Hindley, a posse da propriedade dos Earnshaw é adquirida pelo indivíduo que o irmão de Catherine mais atormentou em fases pueris. Heathcliff, por sua vez, decide casar Linton e Cathy e, assim, após a morte do filho, torna-se dono de Thrushcross Grange. É neste ponto que, cronologicamente, adentra o narrador Lockwood, que passa a conhecer a história através do relato de Nelly.

De todos os aspectos configurando o texto de Emily Brontë, o componente

geográfico pode saltar ou passar despercebido aos olhos do leitor. Para o alto nível de drama apresentado, *O Morro dos Ventos Uivantes* apresenta uma economia espacial: as duas fazendas são os únicos lugares pelos quais testemunha-se o trânsito dos personagens. De fato, as figuras parecem enraizadas, intrínsecas, àquelas terras, implicando na unidade da geografia como sendo importante em instâncias narrativas.

A questão do lugar, da ambientação, mostra-se relevante para a compreensão da trama, mas também para entender a autora Emily Brontë e suas irmãs, Charlotte e Anne. Na introdução de *The Cambridge Companion to the Brontës* (2002), Heather Glen argumenta sobre a regionalidade enquanto elemento chave na produção das escritoras. Os universos encontrados em suas páginas possuem uma autoconsciência social que os diferenciam dos romances urbanos de Charles Dickens ou das tramas engenhosas de Anthony Trollope. O cerne literário das irmãs Brontë envolvia

[...] não, centralmente, as classes privilegiadas, mas os homens e mulheres que devem abrir o seu próprio caminho no mundo – sem grandes conexões, pobres e simples. A concentração está menos num mundo de interação social do que numa intensa experiência subjetiva; menos, às vezes parece, na cultura do que na natureza (Glen, 2002, p.2, tradução nossa).<sup>4</sup>

Como informa Bruno Gambarotto (2016), em uma nota presente na edição publicada pela editora Zahar, o próprio título em inglês (*Wuthering Heights*) designa um regionalismo: “*wuthering* é termo próprio do dialeto de Yorkshire, no norte da Inglaterra. O romance usa o inglês dialetal juntamente com o inglês padrão [...] para marcar diferenças de pertencimento social e educação entre personagens”.

Glen (2002, p.2, tradução nossa) afirma que elementos tais o “individualismo passional”<sup>5</sup>, o “enfrentamento às convenções sociais e morais”<sup>6</sup>, e o “foco em rebelião e desejo”<sup>7</sup> são alguns itens similares percorrendo a tessitura das escritoras. De fato, é possível perceber tais características em suas obras mais famosas: em determinado ponto da narrativa, *Jane Eyre*, personagem do romance homônimo de Charlotte Brontë (1847), foge, após descobrir que o Sr. Rochester, o homem com quem estava prestes a se casar, ainda é casado e mantém a esposa escondida no sótão. Numa conduta semelhante, *A inquilina de Wildfell Hall* (1848), de Anne Brontë, narra a história de Helen Graham que encontra refúgio na mansão Wildfell Hall, após fugir, com o filho, do marido abusivo. De tal modo, evocando, novamente, a profusão dramática de *O Morro dos Ventos Uivantes*, é

---

<sup>4</sup> No original (GLEN, 2002): “[...] are not, centrally, the privileged classes, but men and women who must make their own way in the world - unconnected, poor and plain. The concentration is less on a world of social interaction than on intense subjective experience; less, it sometimes seems, on culture than on nature”.

<sup>5</sup> No original (GLEN, 2002): “passional individualism”.

<sup>6</sup> No original (GLEN, 2002): “defiance of social and moral convention”.

<sup>7</sup> No original (GLEN, 2002): “focus on rebellion and desire”.



possível notar que, embora diferentes aqui e ali, existe “nas obras das irmãs Brontë não apenas três modos bastante distintos de envolvimento com o que à distância podem parecer preocupações comuns, mas um diálogo complexo e criativo entre si”<sup>8</sup> (Glen, 2002, p.3, tradução nossa).

É possível argumentar também que, para além do vínculo, o *corpus* de Charlotte, Anne e Emily Brontë apresentaram-se como um desafio para o cenário literário e editorial inglês do século dezenove. Pode-se compreender com mais lucidez a questão da literatura também enquanto instituição, e não somente arte ou entretenimento, ao trazer o hábito vitoriano das leituras realizadas em família. Durante o período, enquanto o parente mais velho, com um livro em mãos, era cercado pelos mais jovens, sucedia-se a leitura de algum relato onde valores como coragem e respeito serviam como base, mostrando para a juventude o preço a pagar por ações consideradas ruins. Flávia Costa Morais (2004, p.67) afirma:

[...] acreditava-se muito no papel da educação recebida no lar através dos exemplos vindos das figuras paterna e materna, que procuravam, sempre com grande rigidez e disciplina, conduzir suas crianças pelo difícil caminho que leva à aquisição do que consideravam *as grandes virtudes*. [...] na época em foco, educar era fazer com que a criança parecesse um adulto.

Tais encontros, constituídos por leituras de teor heroico, servindo como exemplos de compensações e disciplinas, nutria (especialmente nas crianças) um paradigma comportamental. Seria contraproducente ignorar o aspecto social, cívico, da leitura, servindo como penetração de valores morais, para que, assim, transmitindo de uma geração a outra, a ordem social (e os valores cristãos) fossem mantidos. Trata-se de uma observação interessante notar a dualidade vitoriana, uma vez que, sendo o berço de avanços tecnológicos e industriais, também exibia um apego extremo a noções de valores morais e o receio de sua ruína. A educação inglesa do século XIX (e entendendo-se, aqui, a literatura também enquanto um elemento pedagógico) possuía um tom visionário, abrangente, em relação ao processo de construção cívica, almejando um “ideal formador de indivíduos bons e socialmente úteis” (Morais, 2004, p.54).

O aspecto religioso do empreendimento torna-se visível, também, nas transformações editoriais vigentes, particularmente a característica do romance vitoriano em três partes. O sistema tríptico dos livros, embora apresenta-se valor acima da média, era conveniente para as bibliotecas, livrarias e editoras visto que o custo de cada item proporcionava lucro mais extenso do que a de obras individuais. Elaine Showalter (1993,

---

<sup>8</sup> No original (GLEN, 2002): “within the works of the Brontë sisters not just three quite distinctive modes of engagement with what may from a distance seem common preoccupations, but a complex, creative dialogue with one another”.



p.32) expõe que, para além de termos econômicos, “os volumes em suas encadernações resistentes eram também associados em termos físicos à família nuclear vitoriana: pai, mãe e filho”.

Sob tal perspectiva, é possível que alegar que a configuração representava tal qual a Santíssima Trindade: o Pai, O Filho e o Espírito Santo. Para Showalter, o complexo literário e editorial começou a mudar durante as duas últimas décadas do século XIX. A autora observa tal transfiguração no declínio do enredo romântico - retratando costumes sociais e tramas de casamento - e na ascensão dos romances de aventura. O projeto, almejava “uma revolução literária por parte dos homens com o objetivo de reconquistar o reino do romance inglês para os escritores do sexo masculino, para os leitores do sexo masculino e para as histórias voltadas para homens” (Showalter, 1993, p.112).

Podemos conectar as palavras de Showalter com o fato de que, inicialmente, Charlotte, Anne e Emily publicaram sob alcunhas masculinas: Curren Bell, Acton Bell e Ellis Bell, respectivamente.

Logo, como assinala Rick Rylance (2002), ademais a correspondência com a vulnerabilidade socioeconômica dos personagens em suas páginas, as irmãs, além de questões de mobilidade social, enfrentavam, também, problemas relacionados a gênero. A Inglaterra vitoriana, afinal, era um mundo de homens para homens. A leitura, por exemplo, apesar dos altos índices de mulheres entre os seus realizadores, era contemplada como uma atividade passiva e, por isso, feminina. Somente com o ingresso de escritores como Samuel Richardson e Daniel Defoe, o romance inglês foi encarado com seriedade.

Os homens, segundo a mentalidade da época, eram diferentes do sexo oposto. Configuravam-se tal “a norma pela qual mulheres e crianças deveriam ser avaliadas. As mulheres eram ‘portadoras’ de gênero, porque seu papel reprodutivo era usado para definir seu lugar na sociedade e seu caráter”<sup>9</sup> (Tosh, 2016, p.30, tradução nossa). O homem era o líder da casa. A casa era o reflexo do homem. Logo, é possível argumentar que, de certo modo, a confusão testemunhada na fazenda O morro dos ventos uivantes, pode ser atribuída ao comportamento de figuras como o Sr. Earnshaw, muitas vezes ausente, e Hindley Earnshaw, o suposto herdeiro da propriedade, mas que perdeu os seus direitos devido a dívidas com jogos e bebidas. Heathcliff, por sua vez, também pode ser encarado enquanto uma figura cujo caos interno encontra-se externalizado na casa.

Para Juliet Barker (2002, p. 14, tradução nossa), não se deve ignorar a possibilidade das irmãs Brontë efetuarem em suas ficções um registro de Hawthorn, a comunidade na

---

<sup>9</sup> No original (TOSH, 2016): “[...] were the norm against which women and children should be measured. Women were ‘carriers’ of gender, because their reproductive role was held to define their place in society and their character”.

qual nasceram, “um lugar não apenas difícil de chegar, porém, ao mesmo e mais significativamente, difícil de sair”<sup>10</sup>. Respalando-se no relato de Elizabeth Gaskell, que visitara a região, Barker (2002, p. 15, tradução nossa) informa que

[...] as pessoas vivendo nesta solidão eram, segundo Gaskell, tão estranhas e inhóspitas quanto a paisagem: de palavras curtas e ásperas, rudes a ponto de ofender estranhos com ‘insultos positivos’, ‘independentes, obstinadas e cheias de humor sombrio’.<sup>11</sup>

Bastante similar a ambientação do romance de Emily Brontë, Hawthorn, precária em quesitos sanitários, apresenta-se cercada por zonas áridas e sem esmero, com uma vegetação irregular e resistente, selvagem. Logo, reveladas tais particularidades, o leitor pode imaginar o que em *O Morro dos Ventos Uivantes* é mais real do que ficção.

## 2 FUSÕES APOLÍNEAS, DIONISIÁCAS E CTÔNICAS EM O MORRO DOS VENTOS UIVANTES

Nesta seção, argumentamos que Emily Brontë constrói junto a tessitura de seu único romance uma série de conotações apolíneas, dionisiacas e ctônicas. O primeiro item propõe-se a analisar como, através de elementos estéticos e narrativos, existe uma dicotomia apolínea e ctônica na obra. O segundo item, por sua vez, utilizando-se dos conceitos de amor e ódio desenvolvidos por Sigmund Freud, no texto *Luto e melancolia* (2021), expõe a correspondência limítrofe entre dionisiaco e ctônico subsistindo no esteio afetivo dos personagens principais.

### 2.1 APOLÍNEO E CTÔNICO

Em “Looking Oppositely: Emily Brontë’s Bible of Hell”, oitavo capítulo de *The Madwoman in the Attic* (2020), publicado originalmente em 1979, Sandra M. Gilbert e Susan Gubar caracterizam *O Morro dos Ventos Uivantes*, logo no subtítulo, como a “Bíblia do inferno”. Além de defini-lo como um “romance de paixão metafísica”<sup>12</sup> (Gilbert; Gubar, 2020, p.249, tradução nossa), as autoras contemplam o texto enquanto revisão de *Paraíso Perdido*, *magnum opus* do britânico John Milton. O poema épico, difundido em

<sup>10</sup> No original (BARKER, 2002): “a place not only difficult to get to, but also, more significantly, difficult to leave”.

<sup>11</sup> No original (BARKER, 2002): “[...] the people who lived in this solitude were, according to Gaskell, as strange and inhospitable as the landscape: curt and harsh of speech, rude to the point of 'positive insult' to strangers, 'independent, wilful, and full of grim humour'.”

<sup>12</sup> No original (GILBERT; GUBAR, 2020): “romance of metaphysical passion”

1667, relata os eventos decorrentes da expulsão de Lúcifer do céu, a criação do inferno, e os estratagemas idealizados por Lúcifer, ou Satanás, para a tentação de Adão e Eva. Na perspectiva de Gilbert e Gubar (2020, p.253-254, tradução nossa), à medida em que *Frankenstein*, de Mary Shelley, reitera a visão de Milton, Brontë, por outro lado, subverte a base mítica da trama:

[...] a história de *O Morro dos Ventos Uivantes* é construída em torno de uma queda central [...] relativa a transição de "inocência" à "experiência" de uma menina. [...] Esta queda, diz Brontë, não é uma queda *em direção* ao inferno. É uma queda do "inferno" para o "céu", não significando cair em desgraça (no sentido religioso), mas adentrar à graça (no sentido cultural). [...] para a heroína que cai é a perda de Satanás, e não a perda de Deus, que assinala a dolorosa passagem da inocência à experiência.<sup>13</sup>

Embora Sandra M. Gilbert e Susan Gubar não indiquem um momento específico para a referida queda (como, por exemplo, Eva comendo o fruto proibido), é possível salientar, aqui, o episódio viável em paralelismo. Em certo ponto da narrativa, Catherine e Heathcliff, afastados da propriedade a qual pertencem, embrenham-se nas terras da família Linton e, observando-os pela janela, são, cada qual a sua maneira, fascinados pela conjuntura doméstica. Enquanto Heathcliff demonstra ojeriza, Catherine, no que lhe concerne, sente-se seduzida. Ou, em outras palavras, tentada. Pode-se argumentar que devido à tentação, ao sentimento de cobiça suscitado, a jovem aceita casar-se com Edgar Linton. Catherine deseja o esplendor e harmonia cultivados em Thrushcross Grange. Porém, como salientam Gilbert e Gubar, viver no que tal ambiente possui de mais fausto, conduz a personagem a insanidade. Ela é tão primitiva, tão orgânica, quanto a vegetação. Tão selvagem e por vezes diabólica, quanto a perspectiva de natureza introduzida por Camille Paglia: uma natureza imbuída de agressividade erótica, de poderes sombrios. Catherine, indômita e belicosa, adequa-se à fazenda do clã Earnshaw, seu lar, tanto quanto a flora improdutiva. Ir do inferno, simbolizado por seu sítio de origem, para o paraíso, representado pelo território dos Linton, causa-lhe a ruína. A casa de Edgar Linton mostra-se assaz ornamentada, imaculada e circunscritiva. A alma de Catherine almeja o indócil. O cônico. Ela reconhece a imposição social que acompanha a existência apolínea dos Linton, e, na sua astúcia característica, demonstra saber o preço da união com Heatcliff:

---

<sup>13</sup> No original (GILBERT; GUBAR, 2020): "[...] the story of *Wuthering Heights* is built around a central fall [...] about a girl's passage from "innocence" to "experience". [...] This fall, says Brontë, is not a fall into hell. It is a fall from "hell" into "heaven", not a fall from grace (in the religious sense) but a fall into grace (in the cultural sense). [...] for the heroine who falls it is the loss of Satan rather than the loss of God that signals the painful passage from innocence to experience.

Nelly, vejo que você me considera uma egoísta miserável, mas nunca lhe ocorreu que se Heathcliff e eu nos casássemos seríamos uns pobretões? Por outro lado, se eu me casar com Linton posso ajudar Heathcliff a melhorar de vida e tirá-lo do jugo do meu irmão (Bronte, 2016, p.110).

Todavia, apenas a companhia de Heathcliff, a sua presença, apresenta-se na qualidade de bálsamo. Trata-se dele a figura satânica cuja perda Catherine sente. Ele que, ao longo da narrativa, é identificado como “uma criatura bruta, sem refinamento, sem cultura; um árido matagal de tojo e pedra dura” (Brontë, 2016, p.131). Ele, nas palavras de Isabella Linton, sua esposa, é “um demônio mentiroso! É um monstro, não um ser humano!” (Brontë, 2016, p.179). Seguindo o tratamento oferecido pelas personagens, Heathcliff, tal a mitologia cristã acerca de Satanás, aparece como uma criatura não somente marginalizada: afastada do calor e luz oferecidos por uma posição central, mas aparenta viver num tipo de profundidade afastada e abissal. Dentro da terra. Dentro do solo. No submundo. No inferno.

O fato de Heathcliff transformar-se no soberano de O Morro dos Ventos Uivantes não é coincidência, uma vez que, assim como a amada, ele se encontra em compatibilidade com os aspectos ctônicos da propriedade. No primeiro capítulo, de modo imediato, o narrador, Sr. Lockwood, percebe a constituição sombria do cenário. Heathcliff apresenta-se como alguém nutrindo “aversão a demonstrações ostensivas de sentimento, a manifestações de gentileza mútua” (Brontë, 2016, p.30). Até mesmo os animais são contemplados por uma ótica obscura: Lockwood revela que a cadela, com seu “rosnar longo e gutural” (Brontë, 2016, p.31), “se esgueirava por trás das minhas pernas, a boca arreganhada e as presas brancas salivando” (Brontë, 2016, p.31). Em seguida, o animal é acompanhado por um “par de cães pastores carrancudos e de pelo desgrenhado”, bem como “meia dúzia de demônios de quatro patas” (Brontë, 2016, p.32). Lockwood compara o ataque com o episódio bíblico em que porcos foram possuídos por demônios, após Jesus Cristo transferir as entidades do corpo de um homem para o conjunto de suínos.

Na visita seguinte, a opinião de Lockwood configura a fazenda como um espaço cercado “pelo brejo e pela lama”, onde, “no topo desolado da colina, a terra estava dura, coberta por uma camada negra de geada, e o ar fazia cada membro do corpo tiritar” (Brontë, 2016, p.34). Heathcliff surge, então, com uma “expressão quase diabólica no rosto”, e suas palavras evidenciavam sua “má índole genuína” (Brontë, 2016, p.38). Impossibilitado de deixar a área, devido ao tempo ruim, Lockwood utiliza-se do antigo quarto abandonado. De modo curioso, a chama da vela que levava para o recinto atinge um dos livros. Um único livro: a Bíblia.



No capítulo doze, relatando a ojeriza em ser casado com Isabella, Heathcliff, enforca o animal de estimação da consorte, exprimindo o desejo de aniquilar “todos os seres relacionados a ela” (Brontë, 2016, p.179). A própria Isabella, no capítulo dezessete, foge, grávida, do terror inculcado pelo marido:

[...] corri, aos saltos, pela estrada íngreme; em seguida, abandonando-a, segui diretamente pela charneca, rolando ribanceiras e vadeando pântanos [...]. E preferiria ser condenada pela eternidade às chamas do inferno do que morar por mais uma noite que fosse em Wuthering Heights (Brontë, 2016, p.209).

O motivo pelo qual a esposa de Heathcliff não se adapta a nova moradia é, porque, ao contrário de Catherine, foi ela que caiu em desgraça. Isabella Linton, criada em Thrushcross Grange, acostumara-se com a configuração apolínea do seu local de nascimento. Embora sejam terrenos vizinhos, a fazenda dos Linton não se assemelha em nada com a dos Earnshaw. Em Thrushcross Grange, “o ar puro, cheirando a urze, o sol brilhante” (Brontë, 2016, p.231) ditam o clima. É, inclusive, “na direção da luz que vinha de Grange” (Brontë, 2016, 210), o caminho a qual encaminhara-se Isabella em sua fuga.

Nelly evidencia a dicotomia espiritual das duas propriedades numa determinada cena quando, refletindo sobre a sonoridade dos sinos da capela adjacente, divaga sobre as diferentes ressonâncias do som nas paisagens de cada sítio:

Era um doce substituto ao murmúrio ainda ausente das folhagens de verão que se sobrepunha a todos os outros sons em volta de Grange quando as árvores estavam em sua plenitude. Em Wuthering Heights, o ruído sempre se fazia ouvir em dias silenciosos, que se seguiam ao degelo ou a uma tempestade de chuva constante (Brontë, 2016, p.184).

Vale a pena lembrar que O Morro dos Ventos Uivantes não é somente um local de perigos, mas o perigo em si, personificado, materializado e contagioso. Assassino. Todos aqueles que entram em contato com a família Earnshaw, localizada no extremo oposto do sol e clima mais ameno de Thrushcross Grange e da civilidade de seus donos, perecem. Quando Catherine adoce na casa deles, acaba por contaminá-los com sua doença. O Sr. e Sra. Linton, proprietários de Thrushcross Grange, pais de Edgar e Isabella, por consequência, morrem. Linton, o filho de Heathcliff e Isabella, um menino de feições delicadas e cachos louros (parecido com o deus Apolo), após obrigado a morar com o pai, torna-se um jovem autoindulgente, tão egoísta e perverso quanto o genitor. Logo, é possível concluir que a fazenda da família se trata de uma atmosfera hostil, ocupada por pessoas influenciadas e que influenciam a natureza, humana e não humana, ao redor. Representando a face apolínea da trama, todos os membros originários de Thrushcross

Grange fenecem sob o domínio ctônico de O Morro dos Ventos Uivantes. Logo, o ctônico corrompe o apolíneo, que não possui a mais ínfima chance de subsistir.

## 2.2 FREUD E A PSICODINÂMICA

O conceito de pulsão é para a psicanálise um dos eixos centrais de toda sua vasta teoria, atuando, de acordo com Sigmund Freud (2014), de dentro para fora: ou seja, diferente de estímulos do ambiente, as pulsões surgem a partir de dinâmicas psíquicas, de movimentos internos. Logo, possuem um caráter de natureza inevitável, visando a efetuação plena do gozo (ou satisfação). Para Freud, a palavra “necessidade” pode caracterizar a índole do conceito teórico.

Tais pulsões, sempre sujeitas ao princípio do prazer, estão ligadas ao Id, Superego e Ego. O Id, tradicionalmente conhecido por sua amoralidade, representa o desejo por um objeto que, nesta instância psíquica, encontra-se diretamente relacionado a satisfação de prazeres fisiológicos (tal fome, sede e excitação sexual). O Superego, outra instância psíquica situada no pré-consciente (ao contrário do Id, localizado no inconsciente), denota preceitos morais, valores e regras, considerando a origem social do indivíduo. O Ego, por outro lado, configura-se enquanto o responsável por equilibrar a psique humana, e concilia os instintos do Id aos padrões comunitários. O sujeito neurótico, por exemplo, enfrenta um conflito entre as forças do Id e as do Ego.

Devido ao conflito, as pulsões tanto de vida quanto de morte, provindas do Id, visam, em alguns casos, a sua realização através de objetos que são proibidos pela sociedade. Quando a proibição é acatada pelo Superego, ocorre-se, então, na mente neurótica, a ruptura entre o Eu que deseja e o Eu que nega.

Como supracitado, as pulsões originam-se dentro do ser, logo, seus processos ocorrem de dentro para fora. Porém, caso o objeto de desejo escolhido para se alcançar o gozo não seja possível, pode haver uma mudança de objeto, mas, com isso, seu teor pode se transformar completamente: metamorfoseando-se de amor em ódio. Em outras palavras, o que não pode ser obtido, será destruído. Em ambas as hipóteses, a satisfação será alcançada, porém uma através da relação sexual ou qualquer outra maneira de sublimação; a outra, através das pulsões de morte que visam a destruição daquilo que não se pode ser seu e, portanto, encaminha-se à destruição. A libido, é possível argumentar, influencia o encadeamento.

Segundo Freud (2021) a libido possui função desviante: sublima a pulsão de morte, que visa leva o ser de volta a um estado inanimado. Morto. Sendo assim, a pulsão é deslocada para fora, em um outro objeto. O neurologista austríaco afirma que o resultado de tal mecanismo (a pulsão de destruição) é também chamado de vontade de poder,

conceito idealizado pelo filósofo Friedrich Nietzsche.

### 2.3 NIETZSCHE E FREUD

As semelhanças entre Nietzsche e Freud não acabam na afinidade dos conceitos de pulsão de destruição e vontade de poder. O escritor prussiano também é conhecido por sua colaboração à literatura, tendo escrito diversas obras de sucesso, como a célebre de todas *Assim Falou Zaratustra*, de 1883. Nietzsche cunhou conceitos que até os dias de hoje são amplamente lembrados, tal: *Übermensch* (super-homem ou além-do-homem), bem como eterno retorno, e outros.

Em *O Nascimento da Tragédia* (1992), por exemplo, o autor, para além de tratar sobre a tragédia no teatro grego, e a relevância dela para a arte, desenvolveu dois conceitos atemporais: os impulsos artísticos apolíneo e dionisíaco. Os impulsos são chamados assim por conta de dois deuses gregos, Apolo, deus dos arqueiros, da profecia e da música, popularmente reconhecido como deus do sol; e Dionísio, amante da paz, legislador, mas famoso por ser o deus do vinho, um representante da embriaguez, logo da incessante busca por prazer. No sentido nietzschiano, a palavra “apolíneo” expressa a noção de idealização, controle e equilíbrio através da razão, o que significa dizer “seguir um passo-a-passo”, alcançar um ritmo e notas perfeitas, em suma um rigor artístico. O termo dionisíaco representa o oposto: uma liberdade desregrada, a embriaguez das sensações, um exagero descompensado, um gozo buscado, alcançado e efetuado.

Quando o filósofo alemão trata dos impulsos dionisíacos, esse processo pode ser explicado como um desejo por um objeto que é alcançado através da arte, uma sublimação de uma pulsão que se realiza sem grandes inibições do Superego (este que regula e inibe o Eu). Isso acontece porque a sociedade permite que determinados feitos ocorram dentro da ficção, enquanto no cotidiano os mesmos comportamentos seriam punidos, porém, no âmbito artístico, os mesmos causam euforia e prazer, assemelhando-se ao efeito da catarse, trazido por Aristóteles em *Poética* (2008). O conceito de apolíneo, por outro lado, aparenta ser guiado pelo Superego, já que acata muito mais as regras e os padrões estabelecidos. No texto *O problema econômico do masoquismo*, Freud (2021, p.296) alerta sobre o poder do Superego sobre o Eu:

Tinhamos atribuído ao Super-Eu a função da consciência, [*gewissens*] e reconhecido, no sentimento de consciência de culpa [*schuldbewusstsein*], a expressão de uma tensão entre o Eu e o Super-Eu. O Eu reage com sentimentos de angústia (angústia pela consciência pesada) [*gewissengangst*] a percepção de que lhe ficou aquém das exigências que lhe dirigem seu ideal, seu Super-Eu.

Outro ponto em comum na teoria dos autores, é a ambivalência reconhecida tanto

das pulsões (termo freudiano) como dos impulsos (termo nietzschiano). Enquanto Nietzsche (1992, p. 27) afirma que “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado”, Freud argumenta (2021, p. 109), em *Luto e Melancolia*, que os sentimentos de amor e ódio podem ser sentidos pelo mesmo objeto.

## 2.4 DIONISÍACO E CTÔNICO

Estando esclarecido brevemente as semelhanças e significados próprios de cada conceito, se faz necessário uma análise de fragmentos de textos para melhor exemplificar o que na teoria é dito. Para tal, selecionamos *O Morro dos Ventos Uivantes*, obra de escritora britânica Emily Brontë. A trama percorre parte do século XVIII, onde a criada do sr. Lockwood, Nelly, narra os eventos que vivenciou na fazenda O Morro dos Ventos Uivantes, pertencente à família Earnshaw; e Thrushcross Grange, propriedade dos Linton.

O foco principal do relato de Nelly é o triângulo amoroso formado por Heathcliff, Catherine e Edgar Linton. O romance entre Heathcliff e Catherine começa dias após a chegada do rapaz, ainda muito pequeno, a casa dos Earnshaw. O menino, encontrado pelo pai de Catherine em uma longa viagem à Liverpool, enfrentava, segundo o relato do patriarca, fome e abandono. A estadia do jovem suscita opiniões divergentes entre os familiares, sendo amado pelo sr. Earnshaw e por Catherine, e odiado ou tratado com indiferença pelos demais, principalmente Hindley, filho mais velho do proprietário da fazenda. Catherine e Heathcliff, então, tornam-se amigos de infância, engolfando-se em travessuras ao longo dos anos. Ela, orgulhosa e selvagem, desenvolve um caráter desponderado e muitas vezes agressivo. Heathcliff, por sua vez, sob o jugo da violência, normalmente perpetrada por Hindley, matura uma personalidade fria e odiosa. Tão perversa quanto a dela. A proximidade do casal é ameaçada com a entrada de Edgar Linton à narrativa, bem como a de sua irmã Isabella, a quarta ponta do romance.

Conforme Catherine e Heathcliff afastam-se, devido ao amadurecimento da consciência de classe da moça, a intensidade da paixão torna-se mais forte. Indagada por Nelly, sobre o real motivo do receio ao matrimônio com Edgar, Catherine responde que a sua mente e o seu coração encontram-se em divergência. Prossegue, revelando que

Meus maiores sofrimentos neste mundo foram os sofrimentos de Heathcliff, e observei e senti cada um deles, desde o início; o maior pensamento que tenho na vida é ele. Se tudo mais percesse e ele permanecesse, eu continuaria a existir; e se tudo mais permanecesse e ele fosse aniquilado, o universo passaria a ser estranho, eu não mais faria parte dele. [...] Nelly, eu *sou* Heathcliff! Ele está sempre, sempre em minha mente. Não como fonte de prazer, [...] mas como meu próprio ser (Brontë, 2016, p.110-111).



É possível perceber contornos dionisíacos no sentimento expressado por Catherine, uma vez que retomamos o sentido de dionisíaco, para além do seu aspecto hedonista, como um impulso de comunhão, de harmonia. Ao afirmar que ela é Heathcliff, Catherine reitera a junção espiritual com o amado. Eles não são apenas a mesma pessoa: são a mesma entidade metafísica, tal a própria Catherine afirma: “Qualquer que seja a substância das almas, a minha e a dele são feitas da mesma coisa” (Brontë, 2016, p.109). Contudo, por viver numa sociedade apolínea – individualista, racional – a paixão atípica, transcendental, não possui acomodação. A jovem sabe que se casando com um homem numa posição socioeconômica inferior, somente ruína lhe espera. Assumindo o conflito dentro de si, a jovem demonstra, para psicanálise freudiana, um desejo em realizar vontades alheias e convenções sociais. Na psique de Catherine, trata-se do certo a se fazer, pois, a proibição do desejo encontra-se pautado na figura paterna do sr. Earnshaw, e Hindley, representantes do Superego, que se opõe ao interesse do Id, que busca a satisfação a partir do objeto de desejo amado (Heathcliff), sendo este interesse admitido pela mesma, mas mesmo assim negado (decisão essa que acarretara o seu adoecimento e morte mais adiante).

Tal decisão tem repercussões serias para a vida dos amantes, e para os demais moradores de O Morro dos Ventos Uivantes e Thrushcross Grange. Pois, a partir deste momento, Heathcliff divide sua amada em duas versões: a (I) srta. Earnshaw, sua Catherine, a versão por quem é apaixonado desde a infância; e (II) sra. Linton, quem odeia e condena, culpando por roubar de si o objeto do seu desejo. O último encontro entre o casal, a título de exemplo, ilustra o argumento, e evidencia de amor e ódio, dionisíaco e ctônico intrincados na relação.

No leito de morte, Catherine confessa para o olhar suplicante do amado:

Gostaria de poder abraçá-lo – prosseguiu ela, com amargura –, até que estivéssemos os dois mortos! Não ia me importar com o seu sofrimento. Não ligo para as suas dores. Por que você não haveria de sofrer? Eu sofro! Vai se esquecer de mim? Vai ser feliz quando eu estiver debaixo da terra? (Brontë, 2016, p.186).

Heathcliff, em meios as lágrimas, suplica: “Não me torture até eu ficar tão louco quanto você” (Brontë, 2016, p.186). Em seguida, com o orgulho tonificado, pergunta à mulher acamada: “Por acaso está possuída pelo demônio para falar comigo dessa maneira, à beira da morte? [...] Sabe que está mentindo quando diz que eu a matei; e sabe, Catherine, que esquecer-la seria o mesmo que esquecer a minha própria existência!” (Brontë, 2016, p.187). Catherine afirma não lhe desejar mal; “só gostaria que nunca tivéssemos nos separado” (Brontë, 2016, p.187).

Amargurado, Heathcliff dispara contra a jovem uma série de disparates:

Você agora me mostra como tem sido cruel... cruel e falsa. Por que traiu seu próprio coração, Cathy? [...] Você merece tudo isso. Matou a si mesma. [...] Você me amava... então que *direito* tinha de me deixar? [...] nem a tristeza, nem a degradação, nem a morte, nem nada que Deus ou Satã pudessem nos infligir haveria de nos separar; *você*, de livre e espontânea vontade, fez isso. Não parti o seu coração, foi *você* quem o partiu e, ao fazer isso, partiu o meu também (Brontë, 2016, p.188).

Nos instantes seguintes, contemplando a partida iminente da amada, Heathcliff retrocede em seu discurso: “Perdoo o que fez comigo. Amo a *minha* assassina... mas a *sua!* Como eu poderia?” (Brontë, 2016, p.188).

Os conceitos de dionisíaco, de Nietzsche, e ctônico, de Paglia, mesclam-se de tal forma que fica escancarado a ambivalência de amor e ódio que existe na relação de um para com outro, evidenciando, também, as dinâmicas de amor e ódio para com objeto de desejo, postuladas por Freud. Quando Catherine diz que “gostaria de abraçá-lo até que estivéssemos mortos”, percebe-se tamanho desejo que beira a embriaguez dionisíaca, ao mesmo tempo em que demonstra uma sede tão veemente que beira a destruição do objeto amado e autodestruição, demonstrando, em consequência, um traço ctônico. Logo após, afirma não se “importar com o seu sofrimento. Não ligo para as suas dores”. A fala evidencia o egoísmo da personagem (que está repleta de traços narcísicos), e, mais uma vez, ratificando o conflito entre prazer e dor. Uma vez que não obteve Heathcliff em vida, obtê-lo-ia em morte.

Heathcliff, por sua vez, não aparenta nutrir sentimento mais afável ou brando. Pelo contrário, vertendo ressentimento e angústia, reconhece a existência de duas versões da amada. Aquela que, ao mesmo tempo, ama-o e machuca-o e, a outra consumindo, aos poucos, a força vital da sua amiga de infância. Sua fala “Você merece tudo isso, matou a si mesma” revela o rancor e, de certo modo, o ódio direcionado a degradação daquela que teria recusado os próprios sentimentos por uma escolha apolínea (racional). Ao dizer “amo minha assassina... mas a sua!”, o dualismo amor e ódio se encontram assumidos em um desforro final de dois amantes, no limite entre o dionisíaco e o ctônico.

### 3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *The Birth of Wuthering Heights: Emily Brontë at work* (2016), Edward Chitham, além de relatar a gênese literária do único romance da inglesa, revela os empecilhos documentais obstruindo a exposição linear da rotina profissional de Emily Brontë. Ao contrário de Charles Dickens, um dos mais populares escritores da Era vitoriana, a

criadora de Catherine e Heathcliff não gozou de arrimos empresariais, ou ostentou críticas gloriosas em revistas e efetuou turnês em outros continentes. Para Chitham (2016, p.6, tradução nossa), embora o texto execute um controle narrativo sem precedentes, e apresente um esquema cronológico militar, “a intensidade emocional dispara de modo preliminar e, de início, sem controle”<sup>14</sup>.

Mediante as análises, aqui, realizadas, conclui-se que, de fato, *O Morro dos Ventos Uivantes* exhibe uma configuração mais instintiva do que teórica, conduzindo-a a crença que Emily Brontë, preterindo a estrutura dos romances históricos difundidos à época, elegeu uma narrativa administrada por emoções tempestuosas e personalidades intempestivas.

Brontë, como demonstrado, utilizou-se de diversos artifícios narrativos para a construção de dimensões apolíneas e ctônicas: desde a divergência na apresentação das propriedades *O Morro dos Ventos Uivantes* e *Thrushcross Grange* até a aparência e a índole dos residentes de cada espaço diegético. Por outro lado, a expressão afetiva entre os personagens principais, Catherine e Heathcliff, é demonstrada através da mobilidade limítrofe dos impulsos dionisíacos e ctônicos: a paixão enlaçando-os mostra-se forte o suficiente para romper as suas individualidades, desempenhando-se, deste modo, sob o verniz de um sentimento dionisíaco. Contudo, a intensidade negativa, a perversidade e hediondez servindo de esteio para o romance, exhibe-se com tamanha força que consegue atingir todos ao redor, e, por isso, caracteriza-se enquanto uma energia ctônica: não apenas profunda, enraizada, mas carregada por um erotismo agressivo, sombrio, tal qual originário do coração das trevas.

As subjetividades transitando na ficção de Emily Brontë ultrapassam as convenções sociais, aparentando agir segundo a mais inclemente das emoções. Embora inexistente sejam as menções a qualquer tipo de intercuro sexual, os personagens, por vezes, procedem duma carnalidade turbulenta. Logo, podemos argumentar que *O Morro dos Ventos Uivantes*, por intermédio das ambientações cênicas, da conduta discrepante entre os personagens e da natureza diversa sob a qual emergem suas estimas e animosidades, pode ser lido enquanto uma história de amor indo contra os valores cristãos da Inglaterra do século dezenove.

O trabalho, aqui, tecido justifica-se a) pelo ato de trazer novas interpretações para uma obra canônica e b) por utilizar conceitos teóricos, numa perspectiva tríplice, ainda não empregados para a referida produção. Logo, ocupando-se de uma produção com mais de cento e setenta anos de publicação, reiteramos a sua relevância no cânone literário, conforme, também, apresentamos a sua valia para leitores que, até então,

---

<sup>14</sup> No original (CHILTHAM, 2016): “[...] the emotional intensity comes first and it is not initially under control”.



desconheciam a sua leitura.

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução: Maria Helena Da Costa Pereira, Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BARKER, Juliet. The Hawthorn Context. In: GLEN, Heather (ed.). **The Cambridge Companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 13-33.

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes**: Edição comentada. Tradução: Adriana Lisboa. São Paulo: Zahar, 2016.

CHITHAM, Edward. **The Birth of Wuthering Heights**: Emily Brontë at work. Hampshire; New York: Palgrave Macmillan, 2016.

FREUD, Sigmund. **As pulsões e os seus destinos**. Tradução: Pedro Heliodoro Tavares. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia (1917). In: FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose e perversão**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 99-121.

FREUD, Sigmund. Neurose e Psicose (1924). In: FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose e perversão**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 271-278.

FREUD, Sigmund. O problema econômico do masoquismo (1924). In: FREUD, Sigmund. **Neurose, psicose e perversão**. Tradução: Maria Rita Salzano Moraes. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 287-304.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic**: The woman writer and the nineteenth-century literary imagination. New Haven; London: Yale University Press, 2020.

GLEN, Heather. Introduction. In: GLEN, Heather (ed.). **The Cambridge Companion to the Brontës**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 1-12.

MORAIS, Flávia Costa. **Literatura Vitoriana e Educação Moralizante**. Campinas: Alinea, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.



PAGLIA, Camille. **Sexual Personae: Art and Decadence from Nerfetti to Emily Dickinson.** New York: Vintage, 1990.

RYLANCE, Rick. 'Getting on': ideology, personality and the Brontë characters. In: GLEN, Heather. **The Cambridge Companion to the Brontës.** Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p. 148-169.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia Sexual: Sexo e Cultura no Fin de Siécle.** Tradução: Waldélia Barcelos. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

TOSH, John. **Manliness and Masculinities in Nineteenth-century Britain: Essays on Gender, Family, and Empire.** Abingdon: Taylor & Francis Group, 2016.