

# A sobrevida do trágico em *O Morro dos Ventos Uivantes*

The Survival of the Tragic in *Wuthering Heights*

**Alice Silveira da Silva**

Mestre em Estudos da Linguagem na linha Literatura, Memória e Cultura do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). E-mail: alicesvr.revisao@gmail.com. Orcid: 0009-0009-9763-9807.

## Resumo

Este artigo discute a sobrevida do trágico, que não se restringe à tragédia como gênero literário, mas a antecede e se manifesta em outras formas narrativas, como aponta Lesky (1996), incluindo o romance. Para explorar essa questão, analisa-se o romance gótico *O Morro dos Ventos Uivantes*, de Emily Brontë, publicado em 1847, identificando elementos que dialogam com o conceito do trágico. A obra apresenta aspectos como destino inexorável, os conflitos irreconciliáveis e a presença de forças destrutivas, que podem ser examinados sob essa perspectiva teórica de Szondi (2004). Assim, busca-se compreender como o trágico se mantém e se reinventa no contexto do romance, ampliando seu alcance na literatura.

**Palavras-chave:** Trágico. Romance. Emily Brontë.

## Abstract

This article discusses the persistence of the tragic, understood not as a phenomenon restricted to tragedy as a literary genre, but as something that precedes it and manifests itself in other narrative forms, including the novel, as proposed by Albin Lesky (1996). To explore this issue, the Gothic novel *Wuthering Heights*, written by Emily Brontë and published in 1847, is analyzed in order to identify elements that engage with the concept of the tragic. The narrative presents aspects such as an inexorable sense of fate, irreconcilable conflicts, and the presence of destructive forces, which can be examined from this theoretical perspective of Szondi (2004). The analysis seeks to understand how the tragic persists and is reconfigured within the context of the novel, thereby expanding its scope within literary studies.

**Keywords:** Tragic. Novel. Emily Brontë.

Artigo recebido em 01.04.2025 e aceito em 27.02.2026.

*Nossa época é essencialmente trágica, por isso nos recusamos a vê-la tragicamente. O cataclismo já aconteceu e nos encontramos em meio às ruínas, começando a construir novos pequenos habitats, a adquirir novas pequenas esperanças*  
David Hebert Lawrence

## 1 Introdução

Watt argumenta que o romance, como gênero, seria impensável na Antiguidade, assim como os gêneros clássicos não se adaptariam ao mundo moderno.<sup>1</sup> Nesse contexto, os conceitos de tragédia e trágico, especialmente este último, podem gerar confusão. Por isso, é fundamental esclarecer a distinção entre ambos. Lesky explica que “a palavra 'trágico' se desvinculou da forma artística associada ao classicismo grego e passou a ser um adjetivo para descrever destinos fatídicos”<sup>2</sup>, ou seja, a tragédia é uma representação com um viés religioso e político, realizada no teatro da Grécia Antiga, enquanto o trágico refere-se aos resquícios da tragédia grega encontrados em outras formas artísticas, incluindo o romance, mesmo que não tenha sido criado para o palco.

Partindo dessa distinção, entende-se aqui tragédia como um gênero dramático específico, vinculado ao teatro da Grécia Antiga e marcado por uma dimensão ritual, política e coletiva de representação. Já o trágico é compreendido como uma categoria estética e existencial mais ampla, que expressa situações de conflito irreconciliável, nas quais o sujeito se vê confrontado com limites intransponíveis de sua própria condição.

Para o autor, a palavra “tragédia” ainda carrega o significado de algo que vai além dos limites do normal. Nesse sentido, a tragédia se configura como uma performance, enquanto o trágico se manifesta de outras formas, pois sua experiência não nasce no palco – é, na verdade, anterior ao texto, anterior ao gênero, anterior até a linguagem artística. Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, escrito por Emily Brontë<sup>3</sup>, publicado pela primeira vez em 1847, observamos justamente atos que ultrapassam limites, revelando uma certa desmedida. Como observa Eagleton, em contraste com Steiner (2006), ele não vê a tragédia como algo extinto, mas como uma forma transformada.<sup>4, 5, 6</sup> Para Eagleton, o trágico

<sup>1</sup> Ian Watt, *A ascensão do romance*, 2010.

<sup>2</sup> Lesky, *A tragédia grega*, 1996, p. 26.

<sup>3</sup> Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes*, 2018.

<sup>4</sup> Terry Eagleton, *Doce violência: a ideia do trágico*, 2013.

<sup>5</sup> George Steiner, *A morte da tragédia*, 1961.

<sup>6</sup> Essa discussão será detalhada na próxima seção.

está mais relacionado ao estético e ao existencial, ultrapassando as fronteiras dos gêneros literários tradicionais.<sup>7</sup> Ele reflete sobre a condição humana, exposta às contradições infinitas de suas próprias escolhas, que resultam em consequências irreversíveis.

Em *O Morro dos Ventos Uivantes*, as tensões e ambiguidades, as ações desmedidas e os impasses apresentados no texto fazem a obra se aproximar da tradição trágica milenar. No entanto, a narrativa não se limita a replicar essa tradição; ela a transforma, adaptando-a ao seu próprio tempo. Dessa forma, a presença do trágico no romance em evidência não se faz por meio de coro ou por meio de heróis clássicos, mas, por figuras que vivem à margem, guiadas por paixões incontroláveis e destinos que parecem inevitáveis.

Os protagonistas, imersos em um mundo complexo, parecem condenados a confrontar as contradições de sua própria existência. Assim, a obra apresenta o trágico não apenas como uma relíquia do passado, mas como uma expressão contínua da humanidade, marcada pela impossibilidade de escapar dos dilemas existenciais.

## 2 A tragédia está morta?

Com o passar dos tempos, foi inevitável que a tragédia ganhasse novas funções e novas roupagens. No entanto, teóricos declararam seu fim funesto, como é o caso de George Steiner, em sua obra intitulada *A morte da tragédia*, datada de 1961. Para o autor, a experiência da tragédia no mundo moderno é inalcançável, dado que ela já “cumpru” seu ciclo histórico.<sup>8</sup>

Ele ressalta que a decadência da tragédia também se deve à ausência de um sistema de valores religiosos e ao fato de que tanto a ética cristã quanto o marxismo e o racionalismo se fundamentam em uma perspectiva otimista, que busca interpretar e atenuar o sofrimento humano. No entanto, para que a tragédia possa existir, é indispensável um embate insolúvel entre o homem e a ordem divina, pois o herói trágico e seus descendentes são punidos por sua excessividade, vista como uma transgressão.

---

<sup>7</sup> Eagleton, *op. cit.*

<sup>8</sup> Steiner, *op. cit.*

Para o autor, a tragédia se trata de “um vasto terreno, difícil. [...] Todos os homens têm consciência da tragédia na vida. Mas a tragédia como uma forma de drama não é universal”<sup>9</sup>. Além disso, o ideário que se tinha, os deuses, o heroísmo e a mitologia vão de encontro à democracia, à racionalidade e ao desencanto religioso. Em suma, uma sociedade ferozmente otimista acaba por negar a existência de uma tragédia moderna. Ele acrescenta que “o cristianismo tornou a tragédia total inverossímil [...] A queda do homem, essencial à tragédia absoluta, é uma feliz culpa, um prólogo necessário à salvação”<sup>10</sup>. As narrativas literárias e cinematográficas são exemplos disso, sobretudo as de cunho hollywoodiano, visto que perpassam ideais românticos. Com isso, ele esclarece que:

É precisamente um ‘céu compensador’ que o romantismo promete à culpa e aos sofrimentos do homem [...]. Devido ao remorso, o sofredor trágico é resgatado a uma condição de graça [...]. Na hora da crise mortal ou da morte próxima, a alma do herói romântica é ‘arrancada da agonia maldita’. De repente, há um florescimento do remorso – que chega ao arrependimento<sup>11</sup>.

No entanto, Frye, por exemplo, aponta *O processo*<sup>12</sup>, de Kafka, como trágico.<sup>13</sup> Para ele, “o que acontece, digamos, ao herói de *O Processo* de Kafka não é o resultado do que ele tenha feito, mas o fim do que ele é, um ser ‘demasiado humano’”<sup>14</sup>. Em vista disso, é possível pensar que o romance também contemple a experiência trágica, visto que nos põe cara a cara com nossa vulnerabilidade.

Eagleton elucida que a palavra “tragédia”, na linguagem do dia a dia, remete a algo muito triste, isto é, fala-se de um trágico acidente de carro<sup>15</sup> – assim como na Antiguidade, quando o termo dizia respeito a “um drama sobre o assassinato de um rei em local semelhante”<sup>16</sup>. No entanto, a tragédia, em sua essência, envolve mais do que um acontecimento triste: ela é pungente, “‘trágico’ é um termo mais transitivo do que ‘triste’”<sup>17</sup>. Refere-se, assim, a algo que ultrapassa e transgride os limites, ao fato imprevisível que escapa ao controle. Eagleton complementa o seguinte:

Para obituaristas da tragédia como George Steiner, somente visões de mundo trágicas podem, enfim, sustentar de forma legítima obras de arte trágicas. Se a época moderna testemunhou a morte da tragédia é porque, entre outras coisas, suas duas *Weltanschauungen* dominantes, o marxismo e o cristianismo, são avaliadas por Steiner (equivocadamente, como veremos) como sendo hostis à compreensão do trágico.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 1.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>12</sup> Franz Kafka, *O processo*, 2005.

<sup>13</sup> Northrop Frye, *Anatomia da Crítica*, 1957, p. 48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>15</sup> Eagleton, *op. cit.*, p. 23.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 24.

Contrariamente, Raymond Willians considera que o século XX está sob influência de três ideologias essencialmente trágicas: o marxismo, o freudismo e o existencialismo<sup>18</sup>.

Diante disso, como já exposto, de acordo com Lesky, é importante acrescentar que o termo “trágico” se desvinculou da estrutura artística à qual estava atrelado no classicismo grego e passou a ser utilizado para caracterizar destinos marcados pelo infortúnio.<sup>19</sup> Ou seja, enquanto a tragédia como gênero está associada a uma representação teatral com dimensões religiosas e políticas na Grécia Antiga, o conceito de trágico antecede essa forma dramatúrgica e pode ser identificado em diferentes expressões artísticas, incluindo o romance, mesmo que este não tenha sido concebido para a encenação, como ocorre na tragédia. De acordo com Luna:

A idéia de trágico enquanto condição humana é anterior à tragédia, e não é gratuito que essa palavra e os seus desdobramentos tenham se popularizado ao longo dos séculos como sinônimo de sofrimento, dor, acontecimento de caráter terrível e até imerecido, morte, ou algo que resista à razão que relacionados às experiências da vida recebem a qualificação de tragédia. Nessas considerações não se pode esquecer das especificidades que envolvem as noções de Tragédia enquanto gênero literário, e do trágico enquanto princípio filosófico, sendo a Tragédia objeto de constantes estudos para os teóricos de literatura, enquanto o trágico, motivo de investigação para os filósofos, pelo menos no pensamento ocidental<sup>20</sup>.

Segundo Szondi, o século XVIII marca o início de uma análise mais aprofundada sobre a filosofia do trágico.<sup>21</sup> No entanto, a relação entre a poética da tragédia e essa filosofia permanece estreitamente conectada, ainda que de maneira complexa e difícil de separar. Definir com precisão o conceito de trágico não é uma tarefa simples, pois ele se estende por um longo período, desde a Grécia Antiga, e abarca diferentes interpretações. Apesar dessas variações, a filosofia do trágico continua relevante, sendo amplamente discutida e estudada. Assim, as convergências e divergências entre essas concepções seguem sendo um campo fértil para investigações e reflexões.

Em vista do exposto, entende-se que a tragédia, hoje, assume novas roupagens e dialoga com o nosso tempo de novas formas. A Antiguidade marcou profundamente os valores ocidentais, que, por sua vez, perpassam até hoje o nosso imaginário. Dessa forma, para Auerbach, é possível reconhecer a tragicidade da realidade à luz do romance.<sup>22</sup> Para ele, das “profundezas do mundo

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>19</sup> Lesky, *op. cit.*

<sup>20</sup> Sandra Luna, *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*, 2002, p. 202.

<sup>21</sup> Szondi, *op. cit.*

<sup>22</sup> Erich Auerbach, *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, 2001, p. 440.

cotidiano e de seus homens e mulheres”<sup>23</sup> faz surgir o “tratamento sério da realidade quotidiana, a ascensão de camadas humanas mais largas e socialmente inferiores à posição de objetos de representação problemático-existencial”<sup>24</sup>. Por isso, hoje não lidamos mais com reis e homens nobres, como na tragédia clássica, mas, sim, com a tragicidade do cotidiano do homem comum: a atmosfera familiar e profissional. Exemplo disso é o romance *O vermelho e o negro*<sup>25</sup>:

O fato de embutir de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante<sup>26</sup>.

Como elucida Eagleton, “ao ser ultrapassada pelo romance, a tragédia alcança-o novamente”<sup>27</sup>. Isso representa a longevidade da tragédia e o quanto ela ainda diz a respeito ao humano, uma vez que contempla a experiência trágica, isto é, a nossa vulnerabilidade diante da contingência.

Segundo Lukács, uma característica essencial do “herói problemático” no romance é sua constante busca por algo em um mundo que se assemelha a uma prisão.<sup>28</sup> Diferente da epopeia, onde o destino abordado era o da coletividade, no romance, o foco recai sobre o indivíduo. O homem comum, que nos gêneros clássicos não encontrava espaço para expressar seus conflitos, agora se vê imerso em um cenário fragmentado, tentando, de forma incerta, alcançar um objetivo.

Escrito sob a influência do Romantismo inglês, Emily Brontë retrata os protagonistas, Catherine (referida como Cathy para diferenciá-la de sua filha, que leva o mesmo nome) e Heathcliff como personagens presos a dilemas e contradições. De acordo com Dias, o distanciamento entre o ideal e a realidade impede que vivam plenamente seus desejos no mundo concreto.<sup>29</sup>

Dias vai apontar que:

A grande característica do ‘herói problemático’ romanesco, conforme Lukács, é que ele estava sempre em busca de algo em um mundo que se configura como uma prisão, onde ele é um indivíduo, ao contrário da epopeia, onde o destino em questão era sempre o da comunidade, e não o do homem em si. No romance, o indivíduo, o homem comum – para o qual não havia espaço para o desenvolvimento dos seus conflitos nos gêneros

---

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.*

<sup>25</sup> Stendhal, *O vermelho e o negro*, 2018.

<sup>26</sup> Auerbach, *op. cit.*, p. 408.

<sup>27</sup> Eagleton, *op. cit.*, p. 250.

<sup>28</sup> George Lukács, *A Teoria do Romance*, 2001.

<sup>29</sup> Daise Lílian Fonseca Dias, *O erro trágico de Cathy em O morro dos ventos uivantes*, 2010.

clássicos – está tateando rumo a um objetivo em um mundo fragmentado<sup>30</sup>.

Assim, no romance, não contamos mais com a ideia de homens nobres como nas tragédias clássicas; aqui, sobressai a figura do homem comum, responsável por sustentar a ideia do trágico no romance.

Isso dialoga diretamente com o pensamento de Didi-Huberman, ao revelar que “inclinar-se sobre um objeto singular [...]”<sup>31</sup>, gesto que, por mobilizar elementos nutridos pela memória, mas não determinados por ela, permite a renovação das questões que o objeto reverbera. Para esse autor, há uma relação entre o que está perdido e o fantasma imagético da perda. Com isso, estamos diante de vestígios incompletos do tempo: “[O] que no presente nos volta de muito longe, nos toca no mais íntimo e, como um trabalho insistente de retorno, mais imprevisível vem trazer o sinal ou seu sintoma”<sup>32</sup>.

Por sua vez, Heathcliff e Catherine não se orientam por normas morais ou convenções sociais; são guiados por algo mais profundo, obscuro e inconciliável: uma força que os conduz ao limite da própria existência, onde amor e ódio se entrelaçam e a liberdade se aproxima da destruição. Nesse contexto, o trágico não decorre simplesmente de uma decisão equivocada ou de uma punição externa; ele se manifesta como uma contradição vivida: desejar intensamente o outro e, ao mesmo tempo, tender à sua ruína; aspirar ao eterno enquanto se consome no instante presente. Assim, o romance de Emily Brontë sugere que o trágico não se reduz a uma forma estética, mas se configura como um impulso vital, uma maneira de experimentar a vida como uma tensão permanente entre aquilo que se deseja e aquilo que é possível realizar.

### **3 O trágico em *O Morro dos Ventos Uivantes***

Compreende-se que a tragédia, nos dias de hoje, como já posto, assume novas formas e se conecta com o nosso tempo de maneiras diferentes. A Antiguidade teve uma forte influência sobre os valores ocidentais, que, por sua vez, continuam a impactar o nosso imaginário até hoje.

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>31</sup> Georges Didi-Huberman, *A sobrevivência dos vaga-lumes*, 2018, p. 18.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 113.

Como já mencionado, em *O morro dos ventos uivantes*, os elementos que refletem a sobrevida do trágico são amplificados pelas questões sociais e culturais que envolvem e, em muitos casos, sufocam, os personagens. Dias observa que “o herói, ou anti-herói, se decepçiona com a vida, o que o leva não apenas a uma solidão dramática, mas também psicológica”<sup>33</sup>, algo que é especialmente perceptível em Heathcliff e Cathy, cujas consequências afetam tanto a família Earnshaw quanto à família Linton.

À vista disso, ao longo do tempo, a ideia de tragédia passou por diversas transformações até alcançar a concepção adotada pelo Romantismo. De acordo com Dias, essas mudanças influenciaram a busca pelos princípios liberais e pela reforma da sociedade civil, uma vez que um dos traços marcantes desse movimento foi a valorização do desenvolvimento do indivíduo com base nesses ideais.<sup>34</sup> No entanto, com o passar do tempo, o foco deslocou-se do individualismo para uma perspectiva mais subjetiva.

Escrita sob o crivo estético do Romantismo que, segundo Rosenfeld e Guinsburg<sup>35</sup>, predomina “a efusão violenta de efeitos e paixões, as dissonâncias, a desarmonia em vez da harmonia. [...] O ímpeto irracional, o gênio original e exaltação dionisíaca sobrepõem-se à contenção, à disciplina apolínea da época anterior. Prepondera o elemento noturno, algo de selvagem e também de patológico”<sup>36</sup>. Segundo os autores, Goethe classificaria o Classicismo como sadio e o Romantismo como a encarnação do doentio.<sup>37</sup> Isso posto, pode-se pensar no *Morro dos Ventos Uivantes* como um romance marcado por paixões intensas, ressentimentos e vingança. A história, narrada por Nelly Dean, governanta da família Earnshaw, acompanha as relações turbulentas entre os personagens ao longo de gerações.

A trama tem início quando o Sr. Earnshaw, patriarca da família, encontra um menino cigano abandonado nas ruas e decide levá-lo para casa, batizando-o de Heathcliff, sem lhe conceder um sobrenome. O garoto passa a ser protegido pelo patriarca, despertando a inveja e o ódio de Hindley, seu filho biológico. Enquanto Heathcliff e Cathy, filha de Earnshaw, criam um laço forte e singular, Hindley é enviado para estudar, afastando-se temporariamente da casa.

---

<sup>33</sup> Dias, *op. cit.*, p. 6.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> Rosenfeld; Guinsburg *apud* Guinsburg, *O Romantismo*, 2002.

<sup>36</sup> Jacob Guinsburg, *op. cit.*, p. 263.

<sup>37</sup> Goethe *apud* Guinsburg, *op. cit.*

Quando o Sr. Earnshaw morre, Hindley retorna e assume o controle da propriedade, aproveitando-se de sua posição para descontar seu rancor em Heathcliff, tratando-o como um servo e privando-o do acesso aos estudos e à educação religiosa. Além dele, outros membros da família, como Linton, Joseph e até mesmo Nelly Dean, contribuem para a hostilidade contra Heathcliff. Cathy, no entanto, permanece como sua única fonte de afeto.

Em um dia de brincadeira próximo à propriedade da família Linton, Thrushcross Grange (Granja Thrushcross) – um símbolo de status e respeitabilidade –, Heathcliff e Cathy se aventuram até lá. Enquanto os Linton representam a alta sociedade, os Earnshaw, embora tenham um sobrenome tradicional, já não possuem a mesma riqueza. Durante a incursão, Cathy é atacada pelo cão da família e, ao perceber a situação, a Sra. Linton prontamente a acolhe, ao mesmo tempo em que expulsa Heathcliff.

O Sr. Linton, ao vê-lo, comenta com desdém: “Supõe-se que seja aquele estranho garoto que meu finado vizinho trouxe de Liverpool... um mestiço, talvez um americano ou espanhol rejeitado”<sup>38</sup>. A Sra. Linton, reforçando o preconceito, acrescenta: “Um garoto horrível, de todo modo – disse ela –, e muito inadequado para uma casa decente! Reparou no vocabulário dele, Linton? Que vergonha que meus filhos tiveram que ouvir”<sup>39</sup>. Com isso, enquanto Heathcliff é mandado de volta ao Morro dos Ventos Uivantes, Cathy permanece na casa dos Linton para se recuperar. Após alguns dias, retorna à sua antiga casa visivelmente transformada.

Assim, em vez de encontrarmos a pequena selvagem, descabelada e correndo para casa, encontramos uma jovem de aparência refinada, com cabelos castanhos cuidadosamente arrumados sob um chapéu adornado com plumas, vestindo um longo traje de montaria que ela precisava segurar com ambas as mãos para conseguir caminhar.<sup>40</sup>

Após sua estadia na casa dos Linton, Cathy parece ter assimilado os valores da sociedade da época, que reservavam à mulher um papel marcado pela obediência e pela adequação às expectativas sociais. Ao retornar a Wuthering Heights, sua postura revela uma maior preocupação com as convenções de comportamento, com a respeitabilidade e com a posição social, aspectos associados ao ideal feminino vitoriano, que incentivava a moderação dos impulsos, a deferência às normas familiares e a submissão às estruturas sociais

---

<sup>38</sup> Brontë, *op. cit.*, p. 77.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> *Ibid.*

dominantes. Ao retornar, passa a adotar uma hierarquia racial e já não vê mais Heathcliff como uma possibilidade de amor, apesar de ainda nutrir sentimentos por ele. Ela se casa com o filho dos Linton, ciente de que ele pode lhe oferecer estabilidade econômica e social. Em determinado momento do romance, Cathy confessa a Nelly Dean que deseja se casar com o Sr. Linton, pois isso a faria a mulher mais importante da região, dada a riqueza que ele herdaria. No entanto, ela reconhece seu amor por Heathcliff: “Meus maiores sofrimentos neste mundo foram os sofrimentos de Heathcliff, e observei e senti cada um deles [...] Se tudo perecesse e ele permanecesse, eu continuaria a existir. [...] Meu amor por Linton é como a folhagem do bosque, o tempo há de transformá-lo”<sup>41</sup>. De acordo com Dias, “dividida entre o amor sólido e degradante por Heathcliff, e a ‘aparente ilusão juvenil’ por uma união promissora com um jovem elegante, rico, belo e de prestígio, Cathy trai a si mesma, e comete o erro trágico de casar-se com Edgar Linton”<sup>42</sup>.

Neste trecho, Cathy admite que ama Heathcliff, mas sente que precisa se casar com Linton. Essa passagem nos remete ao que Guinsburg observa sobre os românticos, que viam o homem como um ser dividido, fragmentado, infeliz e desajustado, incapaz de se encaixar na sociedade, mas que, ao mesmo tempo, não desejava adaptar-se, pois a sociedade o fragmentaria ainda mais.<sup>43</sup>

Com isso, Cathy cumpre seu papel social e se casa, mas, à medida que diversas ambiguidades se acumulam em sua vida em decorrência de sua escolha, seu destino se torna trágico. Ela não consegue viver sem Heathcliff, o que a leva à doença e à morte. Seu maior sofrimento é a consciência de um paraíso perdido, algo que não pode ser recuperado. Isso ocorre porque, quando Heathcliff descobre seu casamento, ele se afasta por um tempo. No entanto retorna rico – um verdadeiro “*self-made man*” – e, como parte de sua vingança, casa-se com Isabella, irmã de Edgar Linton. Para tentar afastar Heathcliff de sua família, Edgar exige que Cathy faça uma escolha entre ele e Heathcliff. Dias observa que “o ultimato de Edgar sobre Cathy escolher entre ele ou Heathcliff é uma imposição que a obriga a rejeitar uma parte essencial de sua natureza, a necessidade de liberdade”<sup>44</sup>. Quando Cathy responde “eu sou Heathcliff!”<sup>45</sup>, ela parece tomar consciência dessa verdade.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 121.

<sup>42</sup> Dias, *op. cit.*, p. 7.

<sup>43</sup> Guinsburg, *op. cit.*

<sup>44</sup> Daise Lilian Fonseca Dias, *Gerações em Conflito: relações de gênero e de raça em o morro dos ventos uivantes*, 2012, p. 128.

<sup>45</sup> Brontë, *op. cit.*, p. 121.

Não se sabe exatamente como Heathcliff ficou rico, como já exposto. Nelly, a narradora, revela: “Sei tudo, exceto onde nasceu e quem eram seus pais e como conseguiu ficar rico”<sup>46</sup>. No entanto, a transformação física de Heathcliff é notável. Nelly descreve:

Eu estava ainda mais impressionada ao ver, agora inteiramente revelada pelo fogo da ladeira e pela luz das velas, a transformação de Heathcliff. Ele se tornara um homem alto, atlético e bem-formado; ao seu lado, meu patrão [Linton] parecia muito magro e com jeito de garoto<sup>47</sup>.

Com sua nova condição, Heathcliff busca vingança contra todos que o maltrataram. Essa vingança adquire um caráter simbólico ainda maior ao ocorrer nas propriedades de Wuthering Heights e Thrushcross Grange, que Heathcliff adquire após Hindley se endividar e perder a posse delas.

Em relação a Hindley, Dias destaca que Heathcliff devolve a Edgar Linton o olhar colonial que recebeu em sua infância na casa de Wuthering Heights.<sup>48</sup> Ao desqualificar Edgar, ele reafirma sua própria virilidade enquanto expõe a fragilidade do oponente, evidenciando sua incapacidade de lidar com conflitos e de proteger sua honra, sua família e sua propriedade. Nesse sentido, Heathcliff também pode ser compreendido como a figura do “outro” que inquietava a imaginação da alta sociedade vitoriana inglesa, isto é, um sujeito percebido como exterior às normas sociais e raciais dominantes, ao mesmo tempo temido e fascinante, cuja vitalidade e força ameaçavam aquilo que a elite considerava estável e garantido. Tal representação dialoga com outras figuras literárias associadas a essa alteridade ameaçadora, como o Conde em *Dracula*, de Bram Stoker, ou Bertha Mason em *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë.

Heathcliff também humilha Linton e, ao mesmo tempo, Cathy, que não consegue esquecer Heathcliff e, na impossibilidade de viver sem ele, adoece e morre. A irmã de Linton, Isabella, se apaixona por Heathcliff, foge com ele e se casa com o rapaz, o que aprofunda ainda mais a humilhação de seu irmão. Eles têm um filho, que se torna uma parte crucial da vingança de Heathcliff. O ódio de Heathcliff se estende até o filho de Isabella, que ele despreza por ter origem na família Linton, mas, em um momento, ele revela sua verdadeira visão:

Pois fique sabendo que você é meu filho, e que sua mãe era uma cadela imprestável por tê-lo deixado ignorante do tipo de pai que possuía. Não

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 139.

<sup>48</sup> Dias, *op. cit.*

precisa se encolher nem ficar vermelho. Embora seja ótimo saber que seu sangue não é branco<sup>49</sup>.

Para completar a sua vingança, Heathcliff profetiza:

Meu filho é o herdeiro da propriedade onde você mora, e eu não haveria de querer que ele morresse até eu ter certeza de que vou ser seu sucessor. Além disso, ele é meu, e quero ter o triunfo de ver o meu descendente senhor das propriedades deles; meu filho contratando os filhos deles para cultivar as terras dos pais deles, em troca de pagamento. Esse é o único pensamento capaz de me fazer suportar esse animalzinho. Desprezo-o pelo que é e odeio-o pelas memórias que reaviva!<sup>50</sup>.

Assim, Heathcliff se liberta de todas as formas de subordinação. Ele se torna mais viril, saudável e rico do que seus inimigos, adquirindo legalmente as propriedades de Wuthering Heights e Thrushcross Grange. Sua vingança não se limita ao campo material, mas também à afirmação de seu poder sobre aqueles que o humilharam, demonstrando uma vitória simbólica sobre a sociedade que o marginalizou. No entanto, apesar de se libertar de toda essa subordinação, sua mente é escravizada por uma obsessão: a vingança. Bataille escreve que o tema do livro é “a revolta do maldito expulso de seu reino pelo destino e que nada refreia em seu desejo ardente de reencontrar o reino perdido”<sup>51</sup>.

A relação entre os dois protagonistas tem um desfecho trágico com a morte de Cathy, cuja importância se intensifica no contexto da narrativa. O vínculo entre eles carrega um forte conflito social. A presença da sociedade ao redor de sua vivência é inescapável.

A morte de Catherine se torna para Heathcliff a ferida que nunca cicatriza. Na Wuthering Heights, ele introduz a maldição. Não há, portanto, lei que ele não queira transgredir. A transgressão dos limites ocorre em níveis literais e figurados. Diversos críticos já observaram a presença constante de limites físicos como paredes, janelas, portões, portas e fechaduras, que são frequentemente tanto protegidos quanto violados. Mesmo quando os personagens tentam controlar o seu mundo, trancando outros para dentro ou para fora, o romance documenta o fracasso dessas tentativas. Como já mencionado, o trágico precisa ir além dos limites do normal. A capacidade do romance de desafiar normas se torna ainda mais evidente em sua abordagem de tabus profundos, especialmente o incesto e a necrofilia, pois, embora não se saiba nada sobre o passado de

<sup>49</sup> Brontë, *op. cit.*, p. 294.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 295.

<sup>51</sup> Georges Bataille, *A literatura e o mal*, 2017, p. 21.

Heathcliff, ele e Catherine são criados como irmãos, o que faz seu vínculo se aproximar do incesto.

Enquanto Cathy não suporta as restrições e as pressões impostas pela sociedade, Heathcliff se apegua a um desejo implacável de vingança contra as famílias Earnshaw e Linton. O dilema de Cathy tem origem em sua relação com Heathcliff, cuja presença desperta nela uma identificação imediata. De acordo com Dias, ambos compartilham um espírito indomável, uma tendência à transgressão e um desejo de fuga da rigidez social por meio da conexão com a natureza.<sup>52</sup> No entanto, para que as normas da sociedade possam moldá-la conforme seus padrões, essa ligação precisa ser rompida.

Apesar de pertencer a um meio completamente diferente, Cathy enxerga em Heathcliff um reflexo de si mesma. Enquanto ela carrega as marcas de uma civilização que impõe ordem e controle, ele surge como um ser alheio às convenções, desafiando as regras que governam seu mundo. A liberdade irrestrita que ele representa exerce sobre ela um fascínio inevitável, pois é algo que seu ambiente não lhe permite vivenciar. Sua identificação com aquele que é marginalizado e excluído ocorre de maneira instintiva, pois, como mulher, também se encontra aprisionada dentro das expectativas sociais. O paradoxo trágico de sua vida está no fato de que, ao se submeter às normas e não escolher Heathcliff, ela condena os dois a uma existência de sofrimento. No fim, é a estrutura social que define o seu destino irreversível.

A relação entre Heathcliff e Cathy em *O Morro dos Ventos Uivantes* pode ser compreendida à luz da ideia de fatalidade trágica apresentada por Simmel.<sup>53</sup> O vínculo entre eles não é apenas marcado por um amor intenso e avassalador, mas também por uma força autodestrutiva inerente à própria natureza de seu sentimento. Assim como Simmel aponta que as forças que levam à aniquilação de um ser emergem das camadas mais profundas de sua própria existência<sup>54</sup>, o destino de Heathcliff e Cathy parece ser impulsionado por uma lógica interna que os conduz à ruína. O amor que os une também os destrói, pois suas personalidades, forjadas na rebeldia e na recusa das normas sociais, tornam impossível qualquer forma de realização plena dentro do mundo em que vivem. Dessa forma, a tragédia que se abate sobre eles não é imposta apenas por fatores

---

<sup>52</sup> Dias, 2011, *op. cit.*

<sup>53</sup> Georg Simmel, *Philosophische kultur*, 1923.

<sup>54</sup> *Ibid.*

externos, mas resulta do desdobramento inevitável de suas próprias essências, cumprindo um destino que lhes é congênito.

## Conclusão

A persistência do trágico em *O Morro dos Ventos Uivantes* evidencia como esse elemento literário transcende a forma clássica da tragédia e se manifesta em novos contextos narrativos. Ao longo do romance, observa-se a presença de um destino inexorável, de conflitos insolúveis e de forças destrutivas que afetam as personagens, aspectos que aproximam a obra da tradição trágica, mesmo inserida na estrutura do romance gótico.

Apesar das declarações sobre a morte da tragédia, teóricos como Eagleton demonstram que o trágico não se extinguiu, mas se transformou e encontrou espaço em diferentes manifestações artísticas. *O Morro dos Ventos Uivantes* exemplifica essa continuidade ao apresentar personagens marcados por paixões intensas, por dilemas existenciais e pela impossibilidade de reconciliação plena com o mundo que os cerca. Assim, a obra de Brontë não apenas ressignifica a noção de trágico, mas também reforça sua relevância na literatura moderna, evidenciando que, longe de desaparecer, o trágico se reinventa e mantém sua potência expressiva ao longo dos séculos.

## Referências

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2021.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BRONTË, Emily. *O morro dos ventos uivantes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. O erro trágico de Cathy em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë. *Ângulo*, Lorena, n. 117, p. 23-31, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/84421741/207.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2025.
- DIAS, Daise Lilian Fonseca. Gerações em Conflito: relações de gênero e de raça em *O morro dos ventos uivantes*. *Gênero na Amazônia*, Belém, n. 1, p. 111-131, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13122>. Acesso em: 27 mar. 2025.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- EAGLETON, Terry. *Doce violência: a ideia do trágico*. São Paulo: Unesp, 2013.
- GUINSBURG, Jacob. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KAFKA, Franz. *O processo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- LUNA, Sandra. *Arqueologia da ação trágica: o legado grego*. João Pessoa: Idéia, 2005.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.
- STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- STENDHAL. *O vermelho e o negro*. São Paulo: Penguin Companhia, 2018.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. São Paulo: Zahar, 2004.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.